

UN HITO EN LA POESÍA INGLESA TRADUCIDA  
EN ANTOLOGÍAS:

ESTUDIO DESCRIPTIVO DE *LA POESÍA INGLESA*  
(1945-1948) DE MARIÀ MANENT

Tesis doctoral realizada por M<sup>a</sup> Luisa Pascual Garrido bajo la  
dirección del Dr. Bernhard Dietz Guerrero, Catedrático del  
Departamento de Filología Inglesa y Alemana de la  
Universidad de Córdoba



UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

Córdoba, 2001

## AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi gratitud a todas aquellas personas que en estos últimos años me han brindado de manera generosa su tiempo e inestimable ayuda. Sin ellos no me hubiera sido posible concluir este trabajo.

En primer lugar, quiero agradecer a Bernd Dietz haber aceptado la dirección del mismo. A él agradezco su palabra amable y sus observaciones siempre oportunas y el haberme guiado con paso seguro y paciente en el transcurso de estos años.

A todos mis compañeros del Departamento de Filología Inglesa y Alemana, por compartir el día a día, animarme y buscar siempre un momento para resolver dudas juntos. Mi agradecimiento más sincero a Julián Jiménez, entusiasta lector e inagotable fuente de información y a José Antonio Calañas, por haberme salvado de terribles “apuros informáticos”.

A Albert Manent, por su altruista envío de libros y cartas, dándome a conocer los datos que no andan por los libros. A Carlos Clementson por permitirme el acceso a su biblioteca y haberme acercado más a la figura de Manent. A Jacqueline Hurtle, por su amable hospitalidad durante mi estancia en Barcelona al comienzo de este proyecto. A Montserrat Roser, por prestarme su colaboración desde la Universidad de Canterbury. A Isidro Pliego (Universidad de Sevilla), Ian MacCandless (Universidad de Granada) y Miguel Gallego (Universidad de Almería) por su orientación bibliográfica y buen consejo.

Por último, quiero dar las gracias a mi familia. Gracias por estar, pese a todo, siempre ahí.

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	1
CAPÍTULO 1: CUESTIONES PRELIMINARES .....	11
1.1 DE LA TRADUCCIÓN A LOS ESTUDIOS DE TRADUCCIÓN: HISTORIA DE LA PRÁCTICA Y LA TEORÍA .....	13
1.2 LOS ESTUDIOS DE TRADUCCIÓN Y SU CONEXIÓN CON OTRAS DISCIPLINAS.....	22
1.2.1 Justificación terminológica: los Estudios de Traducción .....	22
1.2.2 Aportaciones de diversas disciplinas a los Estudios de traducción .....	27
1.2.2.1 Enfoques lingüísticos sobre la traducción:.....	30
1.2.2.2 La contribución de los Estudios Literarios al análisis de la literatura traducida.....	38
1.3 UN CONTEXTO PARA EL ANÁLISIS DE LA TRADUCCIÓN LITERARIA: ESTUDIOS NORMATIVOS Y DESCRIPTIVOS .....	56
1.4 PARADOJAS DE LA TRADUCCIÓN: SOBRE LA IMPOSIBILIDAD DE TRADUCIR.....	63
1.4.1 La traducción como vía hacia el TO .....	64
1.4.2 La traducción como recreación.....	71
1.5 LA TRADUCCIÓN DE POESÍA .....	75
1.5.1 Estudio descriptivo de las estrategias usadas en traducción de poesía..	75
1.6 CONCLUSIONES.....	84

CAPÍTULO 2: DESCRIPCIÓN DEL MARCO METODOLÓGICO .....	87
2.1 LA TEORÍA DE LA TRADUCCIÓN IMPLÍCITA EN NUESTRO ENFOQUE .....	89
2.2 LA ESCUELA DE LA MANIPULACIÓN Y LA TEORÍA DEL POLISISTEMA .....	95
2.2.1 Introducción .....	95
2.2.2 La concepción de la traducción según la Escuela de la Manipulación .....	98
2.2.2.1 La teoría del polisistema .....	100
2.2.2.2 La manipulación de la traducción .....	103
2.2.2.2.1 El papel de Holmes .....	105
2.2.3 La aportación de Gideon Toury y otros miembros de la Escuela de la Manipulación .....	108
2.2.3.1 El estudio de las normas .....	111
2.2.3.2 Fuentes útiles para la reconstrucción de las normas .....	118
2.2.4 El análisis de los textos originales y traducidos .....	119
2.3 METODOLOGÍA APLICADA AL CORPUS: ANÁLISIS DE LA POESÍA INGLESA TRADUCIDA AL ESPAÑOL DURANTE EL SIGLO XX .....	123
2.3.1 Objetivos .....	123
2.3.1.1 Descubrir las estrategias de traducción básicas y el tipo de equivalencia .....	123
2.3.1.2 Descubrir los criterios de selección de los textos y autores y la función de la actividad traductora en la CM .....	128
2.3.1.3 Analizar la recepción de la obra traducida y su posición en el sistema meta .....	131
2.3.2 Propuesta metodológica para el análisis descriptivo del corpus .....	133
2.3.2.1 El esquema de Lambert y van Gorp (1988) .....	133
2.3.2.2 Fases del análisis .....	142
2.3.2.3 Estrategias de traducción .....	146
2.3.2.3.1 Traducción literal .....	148
2.3.2.3.2 Traducción oblicua .....	148
2.4 CONCLUSIONES .....	153

CAPÍTULO 3: LAS ANTOLOGÍAS DE POESÍA TRADUCIDA	
INTRODUCCIÓN A <i>LA POESÍA INGLESA</i> DE MANENT .....	157
3 1 INTRODUCCIÓN: LA ANTOLOGÍA COMO GÉNERO .....	159
3 1 1 Parámetros para la clasificación de las antologías de textos literarios .....	162
3 1 1 1 Parámetros básicos para la clasificación de antologías .....	163
3 1 1 2 Parámetros complementarios para caracterizar el tipo de antología de textos traducidos .....	163
3 2 DELIMITACIÓN DEL CORPUS: ANTOLOGÍAS DE POESÍA INGLESA PUBLICADAS EN ESPAÑA DURANTE EL SIGLO XX .....	170
3 2 1 Introducción: antologías de poesía inglesa en traducción .....	170
3 2 2 Clasificación de antologías publicadas en el siglo XX .....	171
3 2 3 La relevancia de la antología de Manent .....	177
3 3 <i>LA POESÍA INGLESA</i> DE MANENT .....	181
3 3 1 Normas preliminares de la traducción de <i>La poesía inglesa</i> : .....	184
3 3 1 1 El editor José Janés y la política de traducción .....	184
3 3 1 2 La mediación de otros TM en <i>La poesía inglesa</i> .....	190
3 3 2 Descripción general de contenidos de <i>La poesía inglesa</i> (1945-1948) .....	192
3 3 2 1 <i>La poesía inglesa Románticos y victorianos</i> .....	192
3 3 2 2 <i>De los primitivos a los neoclásicos</i> .....	195
3 3 2 3 <i>Los contemporáneos</i> .....	197
3 4 CONCLUSIONES .....	201

CAPÍTULO 4: LA TRAYECTORIA DE MANENT Y SU DIFUSIÓN DE	
LA POESÍA EN LENGUA INGLESA.....	203
4 1 LA FORMACIÓN DE MANENT COMO TRADUCTOR, CRÍTICO Y POETA.....	205
4 2 LOS AÑOS DEL APRENDIZAJE LITERARIO DE MANENT.....	207
4 2 1 La impronta del noucentismo catalán.....	211
4 2 2 La influencia de los románticos ingleses.....	214
4 2 3 Contactos con el extranjero.....	221
4 2 3 1 Relaciones literarias y de amistad con Josephine Barlett y John Langdon-Davies.....	222
4 2 3 2 Conexiones a través del PEN Club, el Instituto británico y los permisos de traducción.....	225
4 3 LABOR COMO TRADUCTOR.....	227
4 4 LA CRÍTICA LITERARIA DE MANENT.....	233
4 4 1 Pretensiones de Manent y objeciones a su labor crítica.....	238
4 4 2 Concepción de lo poético.....	242
4 4 3 Método de aproximación a la obra literaria.....	244
4 5 CONCLUSIONES.....	246
CAPÍTULO 5: CRITERIOS DE SELECCIÓN EN <i>LA POESÍA INGLESA</i> .....	
5 1 INTRODUCCIÓN.....	247
5 2 DE LOS PRIMITIVOS A LOS NEOCLÁSICOS.....	252
5 3 LOS ROMÁNTICOS INGLESES.....	263
5 4 LOS CONTEMPORÁNEOS.....	282
5 5 CONCLUSIONES.....	291

## CAPÍTULO 6: ANÁLISIS DE ESTRATEGIAS Y NORMAS

DE TRADUCCIÓN EN *LA POESÍA INGLESA*

DE MANENT .....	295
6 1 INTRODUCCIÓN .....	297
6 2 ANÁLISIS DE <i>LA POESÍA INGLESA DE LOS PRIMITIVOS A LOS NEOCLÁSICOS</i> (1947).....	302
6 2 1 WILLIAM SHAKESPEARE .....	303
6 2 1 1 "Sonnet 18" .....	305
a) Análisis del TO.....	306
b) Análisis del TM: Manent .....	310
c) Norma inicial y tipo de equivalencia .....	315
d) Comparación con otros TTMM .....	317
6 2 2 JOHN DONNE .....	323
6 2 2 1 "The Sun Rising" .....	327
a) Análisis del TO.....	328
b) Análisis del TM: Manent .....	333
c) Norma inicial y tipo de equivalencia .....	336
d) Comparación con otros TTMM .....	337
6 2 3 JOHN MILTON .....	340
6 2 3 1 <i>Paradise Lost</i> , Book III.....	341
a) Análisis del TO .....	343
b) Análisis del TM: Manent .....	348
c) Norma inicial y tipo de equivalencia .....	353
d) Comparación con otros TTMM .....	354
6 3 ANÁLISIS DEL SEGUNDO VOLUMEN: <i>ROMÁNTICOS Y VICTORIANOS</i> .....	358
6 3 1 WILLIAM WORDSWORTH.....	360
6 3 1 1 "Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood" .....	361
a) Análisis del TO.....	367

b) Análisis del TM: Manent .....	373
c) Norma inicial y tipo de equivalencia .....	384
d) Comparación con otros TTMM .....	385
6 3 2 SAMUEL TAYLOR COLERIDGE .....	387
6 3 2 1 The Rime of the Ancient Mariner .....	389
a) Análisis del TO.....	392
b) Análisis del TM: Manent .....	398
c) Norma inicial y tipo de equivalencia .....	407
d) Comparación con otros TTMM .....	408
6 3 3 JOHN KEATS .....	410
6 3 3 1 "Ode on a Grecian Urn" .....	411
a) Análisis del TO.....	413
b) Análisis del TM: Manent .....	417
c) Norma inicial y tipo de equivalencia .....	421
d) Comparación con otros TTMM .....	422
6 4 ANÁLISIS DEL TERCER VOLUMEN: <i>LOS CONTEMPORÁNEOS</i> .....	425
6 4 1 WILLIAM BUTLER YEATS.....	427
6 4 1 1 "Down by the Salley Gardens" .....	430
a) Análisis del TO.....	431
b) Análisis del TM: Manent .....	434
c) Norma inicial y tipo de equivalencia .....	438
d) Comparación con otros TTMM .....	438
6 4 2 T S ELIOT .....	441
6 4 2 1 "The Dry Salvages" ( <i>Four Quartets</i> ) .....	447
a) Análisis del TO.....	449
b) Análisis del TM: Manent .....	453
c) Norma inicial y tipo de equivalencia .....	460
d) Comparación con otros TTMM .....	461
6 4 3 DYLAN THOMAS .....	464
6 4 3 1 "Poem in October" .....	466
a) Análisis del TO.....	469
b) Análisis del TM: Manent .....	478

c) Norma inicial y tipo de equivalencia .....	486
d) Comparación con otros TTMM .....	488
6 5 CONCLUSIONES.....	490
CONSIDERACIONES FINALES .....	499
APÉNDICE: Textos paralelos .....	513
BIBLIOGRAFÍA.....	577



# **INTRODUCCIÓN**

Cada traducción es, hasta cierto punto, una invención y así constituye un texto único.

Octavio Paz

Una fascinante paradoja nos trajo hasta aquí. La postura denodadamente defendida por muchos poetas de que la poesía es intraducible contradecía a todas luces las abundantes muestras de poesía traducida que pueblan los anaqueles de las bibliotecas públicas y privadas de todo el mundo. ¿Cómo es que siendo imposible traducir poesía la historia de la traducción nos ha demostrado justamente lo contrario? La única respuesta válida que han venido a darnos los estudiosos y teóricos de la traducción en los últimos años es que, posadas las ganancias y las pérdidas sobre una balanza y aún conscientes de lo que se queda en el camino, los que se han dedicado a esta noble tarea han creído que, por poco que quedara del poema y de la voz originales, el esfuerzo valía la pena. Gracias a esa ingrata faena, el necesario trasvase de mundo reales o ficticios, de repertorios y temas poéticos ha sido posible. En el ámbito de la traducción poética, la decepción y el fracaso ante la obsesión por lograr una reproducción exacta del poema original han predominado frente a la visión más optimista y saludable de que exponer al lector a diversas versiones, lecturas e interpretaciones supone un verdadero enriquecimiento brindado generosamente por los artesanos de la traducción.

En clara oposición a esa pesimista postura que postula la imposibilidad de la traducción, el propósito de este trabajo no es juzgar ni valorar las traducciones de poemas concretos tomando como modelo y único parámetro el texto original. Con la convicción de que las distintas concepciones sobre lo “poético” o acerca de lo que entendemos por “traducir” dependen de los cánones predominantes en cada cultura y momento histórico, nuestro punto de

partida en el estudio de la traducción de poesía es la cultura meta. Consideramos que el texto meta es, en efecto, una traducción de un poema que se escribió en una lengua origen porque así se ha asumido en un momento dado en la cultura que acoge ese nuevo texto. Nunca la traducción es idéntica al poema escrito por su autor, siendo esa nueva versión otro texto distinto del original, como diría Octavio Paz. Iniciamos nuestra andadura defendiéndola idea de que la traducción y, de manera especial, la de poesía no es sinónimo de “reproducción” sino de “transformación”, “manipulación” y “recreación”.

Es en este contexto donde debe encuadrarse el presente trabajo cuyos objetivos son varios. En primer lugar, brindar un merecido reconocimiento a la figura del traductor catalán Marià Manent por su enorme labor de difusión de la poesía escrita en lengua inglesa en la España de la posguerra. La carrera profesional de Manent está jalonada por diversas actividades encaminadas a descubrir al lector la riqueza de la poesía en dicha lengua, entre las que sobresale una dedicación de muchos años a traducir poesía inglesa al catalán y al castellano, aspecto este último sobre el que de manera particular incidiremos en el presente trabajo. En realidad, el núcleo entorno al cual gira este estudio es una antología bilingüe (inglés-español) publicada entre 1945 a 1948 en tres volúmenes titulada *La poesía inglesa*. Varias son las razones que justifican que dediquemos un estudio a esta antología de poesía inglesa en traducción. Entre otras, esta obra representa el más cuidado y extenso repertorio de textos poéticos en lengua inglesa antologado y traducido al castellano por un solo individuo. Por su exhaustividad en la representación de autores y movimientos literarios constituye una verdadera historia de la poesía angloamericana en versión bilingüe, a lo que también contribuye el orden cronológico seguido en la presentación de textos y la síntesis histórico-literaria que proporcionan los prólogos ofreciendo una idea aproximada del desarrollo orgánico de la poesía inglesa a los lectores españoles, empresa que hasta la fecha solo han acometido dos traductores-antólogos –Fernando Maristany en 1918 y Ángel Rupérez en 2000– aunque en antologías de dimensiones considerablemente menores y mostrando sólo texto monolingüe español. Otra razón de peso es que la

antología, lejos de pasar inadvertida, ha sido reeditada total o parcialmente en varias ocasiones. Tras la primera aparición de *La poesía inglesa* (1945-48), la antología fue reeditada en un único tomo en 1958 logrando una notable difusión entre los lectores aficionados a la poesía de aquellos años. Desde entonces y a lo largo de varias décadas se han venido reeditando poemas y secciones completas de la antología de Manent en *Antología de poetas modernos ingleses* (1962) —prestigiosa edición a cargo de Dámaso Alonso— y otras como *Shakespeare, Milton, Donne y otros. Poesía inglesa de los siglos XVI y XVII* (1982) y las reimpressiones de *Poesía romántica inglesa: Blake, Wordsworth, Taylor y otros* en 1983, 1984 y 1989<sup>1</sup>. La excepcional recepción —documentada en este trabajo— que ha tenido la antología, creemos que justifica cuando menos un estudio pormenorizado de la misma que intente explicar, entre otras cosas, esa general aceptación de las versiones de la poesía inglesa de Manent.

En segundo lugar, nos proponemos realizar un estudio descriptivo de la antología de Marià Manent. En *La poesía inglesa* se conjugan dos ejemplos prototípicos de lo que se han venido en llamar procesos de “reescritura” (Lefevere 1992)<sup>2</sup>. Manent “reescribe” para el lector español, como lo hizo en su momento para el catalán, su propia versión de la historia de la poesía inglesa elevando y recuperando a ciertos autores, épocas y temas que le son especialmente afines o presentando por primera vez nuevos talentos y poetas de la más reciente hornada a sus lectores al tiempo que silencia la voz de otros. En definitiva, la relevancia de esta “reescritura” es que Manent elabora un canon de toda la poesía inglesa que aún no se había escrito de manera definitiva en el sistema literario español, en especial en lo que respecta a la poesía escrita por las nuevas generaciones de 1930 a 1950, prácticamente desconocida en nuestro país. Cuando se trabaja con un género como es la antología debemos prestar

---

<sup>1</sup> Según comunicación de Albert Manent, hijo del traductor, en la actualidad (la carta está fechada en octubre de 2000) existe un proyecto de reedición de *La poesía inglesa* a cargo de la editorial Acantilado.

<sup>2</sup> Lefevere, André (1992) *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London: Routledge.

especial atención a los factores ideológicos, políticos, socioeconómicos y estético-poéticos que moldean la reescritura a la que se someten los textos. Estos aparecen recontextualizados, mutilados en ocasiones y, por efecto de la traducción, pueden ser sensiblemente alterados. De ahí nuestro interés en describir la antología desde dos perspectivas distintas.

Por una parte, se analizan las traducciones que componen el corpus al objeto de determinar las estrategias y normas de traducción que sigue Manent en su labor traductora así como el tipo de equivalencia al que aspiran sus versiones. Es decir, sometemos un grupo representativo de textos traducidos por Manent a un estudio que debe dar como resultado esa “norma inicial” a la que se supeditan las decisiones de traducción de Manent, normas que a su vez contrastamos con las pautas generales predominantes en el ámbito de la traducción de poesía en el sistema literario español. El otro aspecto relevante en el estudio descriptivo corresponde al análisis de los criterios de selección adoptados por Manent, quien asume las funciones de traductor y antólogo. Derivados de su poética e ideología personales, pero también condicionados por las normas poéticas y de producción literaria del sistema literario meta, dichos criterios condicionan la configuración textual de la antología compuesta de poemas originales y sus correspondientes traducciones. La composición de esta obra recopilatoria esboza una imagen concreta de la poesía inglesa y de su historia. A Manent se le adjudica también la misión de prologar la antología. Los prólogos, en donde nunca explicita sus criterios traductológicos aunque insinúa sus preferencias estéticas, se convierten en este caso en útiles herramientas de trabajo pues en su breve esbozo histórico de la poesía escrita en lengua inglesa desvela algunos criterios de selección.

Originariamente, el presente trabajo pretendía realizar un recorrido por las antologías de poesía inglesa traducida al castellano que hubieran sido publicadas en España a lo largo del siglo XX, pero debido a lo extenso del corpus y a la singularidad advertida en *La poesía inglesa* de Marià Manent decidimos pronto acotar los límites del estudio y centrarnos en un análisis detallado de la obra en cuestión. En *La poesía inglesa* concurrían una serie de

características ya esbozadas en esta introducción que hacen de ella una obra única en su género. Sin embargo, creemos que para comprender la relevancia que ha tenido *La poesía inglesa* de Marià Manent su descripción debe enmarcarse en un contexto temporal amplio. Sólo será posible valorar las estrategias y normas de traducción así como los criterios de selección de Manent teniendo en cuenta qué parámetros habían guiado hasta entonces tanto la traducción como la antologación de poesía inglesa y cuales siguieron después, aunque sólo sea a grandes rasgos.

La naturaleza del tema escogido para este estudio descriptivo nos ha obligado a adentrarnos en una serie de disciplinas que interseccionan con los Estudios de Traducción a cada paso: teorías literarias, teorías lingüísticas, historia literaria, filosofía, estética han ido proporcionándonos los argumentos necesarios para elaborar un marco teórico y de aplicación propios. Así, nos parecía oportuno empezar por el principio y por ello en el capítulo 1 trazamos una sintética historia de la teoría y la práctica de la traducción dedicando mayor espacio a las teorías con un enfoque más filosófico y literario, quizás con pretensiones menos “cientifistas”, en un deseo de fundamentar nuestra concepción personal de lo que significa traducir. Entender la traducción como proceso de reescritura y manipulación nos parece la visión más acertada y defendible del fenómeno, en especial en el caso de la traducción poética. El capítulo 2 formula los presupuestos epistemológicos sobre los que se fundamenta la perspectiva descriptiva que adoptamos en este trabajo y en él pasamos revista a una serie de teorías (polisistema, manipulación) que han propiciado un marco adecuado en el que situar el estudio de los textos traducidos en sus diversas dimensiones: en tanto que proceso, por la función que desempeñan y como producto resultante del proceso de reescritura en la cultura meta. El énfasis en describir desde el polo receptor, es decir, desde la perspectiva del lector y el polisistema que acoge las traducciones, claramente indica que nos hemos decantado por un enfoque eminentemente postestructuralista y descriptivo, cuyo objetivo no es valorar el mérito estético de las traducciones sino situar la actividad del traductor y antólogo Manent y el

producto de la misma en su adecuada perspectiva. De tal manera podrá valorarse su aportación en cuanto traductor y antólogo teniendo en consideración una serie de factores externos a lo meramente interlingüístico que afectan de forma evidente la selección de textos y autores, y la configuración de las versiones de poesía inglesa que Manent ofrece a los lectores españoles. El capítulo 3 está dedicado a describir las peculiaridades del género de la antología como depósito o reserva cultural que es, y la relevancia que como tal puede adquirir cuando además se trata de una aportación que se hace a una cultura meta en las que los textos traducidos se pueden proponer ya sea como modelo, introduciendo innovaciones en el sistema literario receptor o bien adecuándolos a las condiciones imperantes en dicho sistema. Además tras considerar la influencia que pueden ejercer sobre el producto final los agentes (editor(es), antólogo(s) y traductor(es)) que intervienen en la elaboración de obras de esta naturaleza y el tipo de operaciones textuales aplicadas (selección, traducción, estructuración y presentación del material, comentario...) sobre el conjunto de textos foráneos, pasamos revista a una serie de antologías de similares características que precedieron a la de Manent e introducimos a grandes rasgos *La poesía inglesa* de Manent. En esta primera aproximación a la antología tratamos de determinar cuáles han sido las normas preliminares de traducción (Toury 1995: 58) en *La poesía inglesa* lo que nos remite a la política de traducción fomentada por el editor José Janés a la cual subyace su proyecto noucentista de difusión de literatura en lengua inglesa como estrategia cultural descentralizadora y europeizante ligada a la ideología nacionalista que Janés profesaba. En este mismo sentido, se contempla la posibilidad de mediación de otras lenguas y traducciones en las versiones de Manent y para cerrar el capítulo 3 apuntamos de manera muy concisa los contenidos y organización interna de *La poesía inglesa*. En el capítulo 4 indagamos en la poética y la ideología del antólogo-traductor, aspectos esenciales que parece necesario recuperar para encontrar una explicación a las normas de traducción y criterios de selección que detectamos en la antología. Con tal propósito, revisamos sucintamente su variada y fecunda trayectoria profesional junto a su vocación poética, lo que nos

ayudará a entender mucho mejor los sesgos detectados en la antología. El capítulo 5 describe los criterios de selección de autores y textos en cada uno de los volúmenes de *La poesía inglesa* a la luz de las preferencias estéticas e ideológicas de Manent, lo cual inevitablemente le hace, con lo que ello implica de manipulación, otorgar mayor espacio a ciertos poetas y temas en detrimento de otros que habían gozado en el contexto español de mayor prestigio a finales del siglo XIX y principios del XX o que simplemente eran desconocidos por recientes. El capítulo 6 está íntegramente dedicado al análisis de un corpus reducido de textos originales y en traducción extraídos de *La poesía inglesa* sobre los que vamos hilvanando una serie de hipótesis acerca de las directrices que guían a Manent en el proceso de toma de decisiones de traducción: norma inicial, tipo de equivalencia perseguida, unidad de traducción. A medida que vamos avanzando en el análisis descriptivo de cada texto meta hallamos datos que confirman los planteamientos iniciales, añadiendo ciertos matices y apuntando excepciones a la norma en los comportamientos traductivos de Manent. Al objeto de encuadrar las normas que rigen las traducciones de poesía inglesa al castellano en Manent en el más amplio contexto de la traducción de textos poéticos ingleses en el siglo XX contrastamos la versión de Manent con otras publicadas en dicho periodo. El hecho de que el número de textos meta sea desigual en cada caso obedece a que no siempre todos los textos de los que hemos tenido noticia estaban accesibles, o en ocasiones sólo existía una versión adicional a la de Manent con la que contrastar la traducción. En Conclusiones, recapitulamos los resultados de esta investigación basada en el estudio descriptivo de la antología *La poesía inglesa* de Marià Manent. Al final de este trabajo se adjunta un apéndice con los textos paralelos (otras traducciones) utilizados en la investigación y una bibliografía básica que cubre los aspectos esenciales de la misma.

**ABREVIATURAS MÁS UTILIZADAS**

TO	Texto origen o de partida
TTOO	Textos origen
TM	Texto meta o traducción
TTMM	Textos meta
CO	Cultura origen
CM	Cultura meta
SO	Sistema origen
SM	Sistema meta

**CAPÍTULO 1:**  
**CUESTIONES PRELIMINARES**



## 1. 1. DE LA TRADUCCIÓN A LOS ESTUDIOS DE TRADUCCIÓN: HISTORIA DE LA PRÁCTICA Y LA TEORÍA.

Antes de entrar a considerar el estado en que se encuentran los estudios dedicados a la traducción en la actualidad, entendemos que es conveniente revisar de forma breve los distintos estadios que tanto la actividad como la disciplina desarrollada en torno a ella han atravesado desde el momento en que la traducción comenzó a practicarse hace más de cinco mil años (García Yebra, 1994)<sup>1</sup>.

La historiografía refleja la eterna presencia de varias dicotomías cuyo conocimiento ofrece una perspectiva mucho más completa de los acontecimientos y corrientes teóricas que han surgido a lo largo de los siglos. No son pocos los estudiosos y antólogos ? Snell-Hornby (1988), o Vega Cernuda (1994) y Lafarga (1996) en nuestro país<sup>2</sup>? que, tras analizar la historia del pensamiento traductológico y de la práctica de la traducción, confirman la existencia de esa serie de temas recurrentes.

Entre los argumentos más conocidos destacan la constante pugna entre traducción literal frente a la del sentido; la cuestión de la equivalencia; la tendencia a orientar la traducción hacia el texto y cultura originales o, por el contrario, a favorecer la aceptabilidad del texto traducido en el polo meta; o, por ejemplo, la concepción de la traducción como arte, sobre todo en el caso de la traducción literaria, frente a la consideración de la traducción como técnica y objeto de análisis propio de una ciencia. Hasido esta última concepción sobre la traducción

---

<sup>1</sup> García Yebra, V. (1994) *Traducción: Historia y teoría*, Madrid: Gredos.

<sup>2</sup> Vega Cernuda, M. A. (ed.) (1994) *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Cátedra: Madrid. El editor es también traductor de numerosos fragmentos y autor de una magnífica introducción que sintetiza la historia de la traducción. Por su parte Mary Snell-Hornby (*Translation Studies. An Integrated Approach*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1988) señala la misma reiteración en las controversias sobre traducción a lo largo de la historia. Más recientemente encontramos en la misma línea la antología editada por Francisco Lafarga (1996) *El discurso sobre la traducción en la historia*, Barcelona: EUB).

? en particular en lo que respecta a la traslación de textos científico-técnicos? la que ha favorecido en mayor medida el acercamiento sistemático al proceso de traducción como objeto de estudio.

Al revisar la historia observamos que la práctica precedió a la teoría y, como es lógico suponer, la traducción oral, que hoy denominamos interpretación, antecedió a las primeras manifestaciones escritas que señalaban el traspaso de una lengua a otra. Así, por ejemplo, hay constancia de que en Mesopotamia y el antiguo Egipto la profesión de intérprete ya se había instituido y éste contaba con cierta consideración social, por su dedicación a la resolución de los obstáculos lingüísticos que impedían la comunicación en acuerdos de tipo comercial y político. Más tarde, hacia 1.700 a. C., aparecen las primeras traducciones escritas, que son versiones bastante literales en acadio de documentos redactados originariamente por los sumerios, pueblo dominado pero culturalmente superior a sus sometidos.

A partir de entonces la práctica de la traducción va lentamente extendiéndose, primero con una función básicamente instrumental, permitiendo la comunicación entre miembros de distintas culturas, (sumerios y acadios, egipcios, griegos, fenicios y, posteriormente, los latinos), el establecimiento de tratados comerciales y vínculos políticos, y con el tiempo la aparición de manifestaciones de tipo literario ajenas a la cultura a la que se traducía. Algunas de estas comunidades eran plurilingües y necesitaban de la traducción, como la de los hititas (1650 a 1200 a. C.) en Asia Menor, donde convivían hablantes de diversas lenguas (lúvico, palaico, hurrita o hático) y se recurría a traducciones de textos sumerio-acadios, dado que el acadio era la lengua diplomática y el sumerio la de mayor tradición cultural.

García Yebra (1994: 11-17) destaca en uno de sus ensayos el papel fundamental de la traducción en la germinación de la literatura occidental. Este erudito, a quien tanto debe la traductología española, señala que las literaturas que conformaron la base de la cultura occidental, es decir, la hebrea y la griega, tienen su origen en cierto modo en lo que él denomina “traducción implícita” de formas literarias ya existentes en Mesopotamia y Egipto. Este hecho queda ilustrado, por

ejemplo, por la presencia de la narración del Diluvio en los textos bíblicos, cuyo origen parece remontarse a la literatura sumeria. Como prueba de esta “traducción implícita” se percibe del mismo modo cierta similitud entre la literatura sirio-cananea del imperio de Ugarit (entre 1.350 y 1200 a. C) y algunos textos poéticos de Homero y Hesíodo, por un lado, y los Salmos hebreos por otro.

En suma, una breve ojeada incluso a los albores de la historia literaria nos demuestra que la traducción es la principal vía de transmisión cultural y de continuación de la tradición. De ahí también nuestro interés por realizar este seguimiento histórico de la práctica y la teoría de la traducción. Casos mucho más claros los ofrece la cultura latina incorporando la helénica a través de la traducción y la adaptación de material escrito diverso –Livio Andrónico, que traduce la Odisea en el siglo III a. C.– o el de los que se inspiran en la cultura griega para iniciar sus propias creaciones literarias –como Plauto y Terencio, Virgilio, Horacio, Ovidio, Séneca, o Quintiliano y su discípulo Plinio, quien aconseja, por cierto, la traducción como ejercicio de estilo (Vega Cernuda 1994).

Ya bien adentrados en la era cristiana el rastreo de la práctica traductora a través de historia nos conduce, sin duda, a Europa. Un magnífico exponente del desarrollo de la actividad en esa época lo constituye la Vulgata, la traducción al latín de los textos bíblicos que realizó San Jerónimo en el siglo IV basándose en la versión griega de los Setenta y en los textos hebreos.

Varios siglos más tarde, en Oriente Medio la cultura árabe sirve de vínculo entre Occidente y Oriente, especialmente con las traducciones realizadas en Nisibis, Bagdad y Damasco entre los siglos VIII y X. Los sirios habían recogido la cultura griega que ellos mismos habían trasladado al siríaco en primer lugar, y desde éste la vertieron al árabe, lo que permitió conservar durante los años más oscuros de la Edad Media la semilla que daría fruto durante el Renacimiento europeo.

En la Península, entre los siglos XII y XIII, la Escuela de Traductores de Toledo bajo los auspicios del arzobispo Raimundo y el rey Alfonso X el Sabio desempeñó un papel fundamental en este sentido, pues se fomentó la traducción

del árabe a la lengua romance y al latín, la lengua privilegiada<sup>3</sup> Este hecho puede también considerarse un hito en la historia de la civilización occidental, ya que con ello se posibilitó la difusión del conocimiento científico, filosófico y literario de la Antigüedad.

Sin embargo, como señala G. Steiner (1975)<sup>4</sup> la práctica traductora no se vio acompañada de una cierta reflexión hasta el siglo I a. de C. El inicio de esta nueva etapa, que introduce una vertiente de carácter teórico en la historia de la traducción, coincide con la aparición de las ideas expuestas por Cicerón en su *Libellus de optimo genere oratorum* (46 a. de C.), obra que atiende sólo de forma tangencial al fenómeno de la traducción, y se cierra a finales del siglo XVIII con el tratado del inglés Alexander Fraser Tytler *Essay on the Principles of Translation* (1792) en el que el autor expone las *leyes* de toda buena traducción siguiendo un orden de prioridades: atención al sentido, a la forma y naturalidad de expresión.

Esta primera fase viene marcada por la observación de tipo empírico, basada en la experiencia del propio traductor. Las opiniones expresadas son de carácter normativo y están dirigidas a la consecución de traducciones correctas y fieles. Cada autor, sin embargo, entiende dicha fidelidad de un modo distinto, pero básicamente existen dos tendencias: la fidelidad al sentido o la lealtad a la forma.

Durante este extenso periodo cabría destacar los escritos de San Jerónimo<sup>5</sup>, la carta de Maimonides a Ben Tibboñ, o las reflexiones de Leonardo Bruni<sup>7</sup> –en cuya obra *De recta interpretatione* se documenta por primera vez (hacia 1400) el verbo “traducere” con el sentido que hoy tiene– así como las justificaciones que

<sup>3</sup> Véase al respecto “la Escuela de Traductores de Toledo durante la Edad Media” de José Sangrador Gil en Miguel Hernando de Larramendi y Gonzalo Fernández Parrilla (coords.) (1997) *Pensamiento y circulación de las ideas en el Mediterráneo: el papel de la traducción*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

<sup>4</sup> Steiner, G. (1975) *After Babel*, Oxford: Oxford University Press.

<sup>5</sup> “Ad Pammachium de optimo genere interpretandi” en Ruiz Bueno, D. (ed. y trad.) *Cartas de S. Jerónimo* (ed. bilingüe) Madrid, 1972. Aquí se sanciona la traducción según el sentido excepto en el caso de los textos sagrados que requieren una traducción más literal.

<sup>6</sup> Fragmento traducido en Vega Cernuda, M. A. (ed.) *Textos clásicos de la teoría de la traducción*, Madrid: Cátedra, 1994, p. 87.

<sup>7</sup> *Ibid*, pp. 94-104.

aparecen a menudo en los prefacios a traducciones realizadas durante y a partir del Renacimiento.

Los siglos XVI y XVII son prolijos en este tipo de comentarios de traductores y eruditos, en los que solían decantarse a menudo por una versión más libre o, de forma excepcional, por un vertido más literal de la obra traducida (es el caso de Fray Luis de León). La controversia sobre la conveniencia de la traducción libre frente a la literal se fundamenta durante estos siglos en un argumento de tipo político –la defensa y desarrollo de las lenguas vernáculas frente a la latinización de éstas– como así se infiere de los tratados elaborados sobre el tema en Francia entre otros por Etienne Dolet (1540), T. Sebillet (1548), J. du Bellay (1549) y J. Peletier (1555), quienes claramente abogan por una adaptación de la obra original a la lengua y cultura de llegada.

La segunda etapa de esta llamada fase de reflexión se inaugura con Friedrich Schleiermacher (1813) y su *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens*, ensayo que ha quedado como referencia ineludible en cualquier debate sobre los diversos modos de traducir y que representa a un tiempo un alejamiento de lo meramente pragmático –consejos o pautas para la consideración del traductor– y una aproximación más teórica y filosófica sobre las implicaciones de la actividad traductora basada en las nuevas teorías lingüísticas (relativismo fundamentalmente). Durante esta época, que se extiende de finales del siglo XVIII hasta mediados del siglo XX, sobresalen muchos nombres de los que cabría destacar figuras como Goethe o Arnold –quienes desde distintos puntos de vista argumentan que la traducción es ante todo una forma de enriquecimiento para el traductor o de la lengua meta– y ya en el presente siglo, escritores como Paul Valéry, Ezra Pound –cuyas disquisiciones se rigen por sus propias teorías estéticas– o Walter Benjamin y José Ortega y Gasset, cuya percepción herméutica de la traducción posibilita cierto acercamiento e interpretación parcial de la obra original. El enriquecimiento de que son objeto tanto traductor como lectores es una virtud que se esfuerzan en señalar todos estos autores. Esta tendencia deja de ser dominante a mediados de siglo y así podríamos decir que esta etapa concluye con la opinión en este mismo sentido expuesta por Larbaud en *Sous*

*l'invocation de Saint Jérôme* (1946).

Por último, se podría trazar otra línea divisoria a partir de la segunda mitad del siglo XX, momento en que los estudios sobre traducción experimentan una transformación radical.

En primer lugar, se amplía de forma considerable la concepción existente sobre la traducción, pues ésta deja de ser percibida exclusivamente como un arte, y se percibe como una actividad que requiere una determinada técnica, y que como tal puede ser enseñada y perfeccionada. La traducción se entiende además, y a veces de forma exclusiva, como un fenómeno bastante predecible para el que cabe la elaboración de hipótesis basándose en la sistematización del proceso y una predicción de los resultados como en cualquier otra ciencia. Ello favorece la teorización empírica así como el desarrollo y la formalización de modelos que describan ese complejo proceso y aseguren un cierto éxito para el producto resultante. Es así como a partir de los años cincuenta a raíz de la aplicación de teorías estructuralistas y generativistas se dedican innumerables esfuerzos a desarrollar modelos para posibilitar la traducción automática, campo en el que a pesar de haberse obtenido grandes logros aún quedan por salvar muchos escollos.

Por otro lado, se van vislumbrando los frutos de años de reflexión y de práctica traductora que habían recogido distintas áreas de conocimiento (Lingüística, Literatura, Filosofía del lenguaje, Estética) y de los que parecía depender cualquier estudio traductológico. En esta segunda mitad del siglo el número de monografías y publicaciones periódicas acerca de la traducción en distintas lenguas ha alcanzado cotas insospechables (Santoyo 1985<sup>8</sup>). Todas estas contribuciones, que en principio surgieron de otros campos de investigación, han ayudado a cimentar de forma sólida el terreno en el que se edifica toda la teoría y

---

<sup>8</sup> Santoyo, J. C. (1985) *El delito de traducir*, León: Universidad. Servicio de Publicaciones, 3ª ed. 1996. Santoyo enumera como ejemplo una serie de publicaciones periódicas especializadas en traducción e interpretación que han ido publicándose tan sólo en nuestro país a raíz del interés suscitado en círculos académicos desde los ochenta. Hay que tener en cuenta que en España la difusión de los avances teóricos ha sido un poco tardía –si exceptuamos el caso de García Yebra– en comparación con lo sucedido en otros países europeos como las dos Alemanias, Holanda, Bélgica o Reino Unido que desde finales de los cincuenta contaron con obras específicas sobre teoría y/o práctica de la traducción.

el trabajo práctico posterior en torno a este fenómeno, posibilitando la instauración de una nueva disciplina cuyo objeto es la traducción misma.

Además, ya en esta nueva etapa se reconoce la necesidad de formar a especialistas, a profesionales de la traducción y la traductología y de difundir los últimos avances dentro de la disciplina por lo que empiezan a fundarse escuelas e institutos donde se forma a traductores e intérpretes (Santoyo 1996)<sup>9</sup>, a organizarse reuniones internacionales en las que se trata la problemática específica que encuentran teóricos y traductores profesionales en su labor diaria, y se hace un gran esfuerzo por desarrollar una terminología propia y describir las distintas ramas de la nueva disciplina.

De ese modo se va organizando este área de conocimiento y poco a poco va adquiriendo un rango de independencia con respecto a otras. En realidad, esta nueva concepción de la traducción como objeto que merece un tratamiento específico deriva de las teorías lingüísticas que surgen en el siglo XX. A las teorías estructuralistas y formalistas de principios de siglo se añade la revolución de la teoría generativista y transformacional, la sociolingüística y la lingüística textual, la psicología cognitiva y la antropología, la investigación sobre los universales lingüísticos, los procedimientos de análisis semántico y la pragmática y la teoría de la recepción.

Todo ello favorece la configuración de un nuevo campo de estudio que se enriquece con las aportaciones realizadas por diversas disciplinas, haciendo de los estudios dedicados a la traducción un ámbito de carácter pluridisciplinar, toda vez que ha tenido finalmente un desarrollo independiente al de otras ciencias, como planteaba E. Nida (1964) en la década de los sesenta o S. Bassnett-MacGuire

---

<sup>9</sup> Santoyo recuerda que las primeras escuelas universitarias de traductores e intérpretes (Granada, Autónoma de Barcelona y Las Palmas) se fundan en nuestro país a finales de los setenta y principios de los ochenta. Hoy en día hay catorce facultades de traducción e interpretación en nuestro país, se imparten varios *masters* en traducción e interpretación (La Laguna, Santander, Deusto, Alicante, Valladolid...) y se cuenta con una serie de revistas especializadas (*ξendebar*, *Livius*, *Vasos comunicantes*, *Hermes*, *Viceversa*...) y son numerosos los congresos, simposios y reuniones que vienen celebrándose de forma periódica no sólo de carácter nacional (Encuentros complutenses sobre traducción) sino internacional (ETS de 1998 en Granada).

(1980) en los ochenta<sup>10</sup>.

Incluso las escuelas traductológicas de base lingüística y de pretensiones científicas, que favorecieron un enorme desarrollo en los estudios de traducción, han evolucionado y superado sus categorizaciones más rígidas, dando paso a concepciones más holísticas y dinámicas de conceptos básicos como el de unidad de traducción, equivalencia o tipo de texto.

Consciente del enfrentamiento tipificado por las dos corrientes dominantes en materia de traducción en Europa en los años ochenta (por un lado, la escuela alemana de la *Übersetzungswissenschaft*, que adopta métodos de las ciencias exactas y se consideraba una rama derivada de la Lingüística Aplicada, y por otro, la Escuela de la Manipulación, considerada en sus inicios como una rama dependiente de la Literatura comparada) M. Snell-Hornby (1988)<sup>11</sup> aboga por una disciplina integradora inspirada en el principio de la prototipicalidad, gradación de categorías y “límites borrosos”, con el fin de evitar la polarización de conceptos y una categorización en compartimentos estancos. Con dicho objetivo establece un sistema de relaciones entre los tipos de textos, entendidos como prototipos, y aspectos cruciales de la traducción. El resultado es su famoso esquema en el que se reflejan en varios niveles las relaciones mencionadas, así como las aportaciones recibidas de distintos ámbitos que hacen de la disciplina, ya denominada *Translation Studies*, un área integradora.

Este enfoque, ciertamente ecléctico, bebe de varias fuentes, pero no es equivalente a la suma de todas las disciplinas de las que se ayuda (Snell-Hornby 1988:35), sino que parece desarrollar métodos propios encaminados a describir y proponer soluciones a cuestiones específicamente traductológicas. Así la autora sostiene que:

---

<sup>10</sup> Nida, E. (1964) *Towards a Science of Translating. With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*, Leiden: Brill; y Bassnett-Mcguire, S. (1980) *Translation Studies*, London: Methuen.

<sup>11</sup> Snell-Hornby, M. (1988) *Translation Studies. An Integrated Approach*, Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins, p.32. Véase el cuadro en el que clasifica tipos de texto y criterio para la traducción (“Text-type and relevant criteria for translation”).

translation studies is essentially concerned with a web of relationships, the importance of individual items being decided by their relevance in the larger context of text, situation and culture (1988:36).

En resumen, se puede afirmar que ha tenido lugar una evolución en el énfasis dado al tratar los mismos temas, pero uno de los corolarios de esta brevísima introducción a la historia de la reflexión y la práctica traductora sería el hecho de que se ha producido en los últimos años lo que se ha denominado el “cultural turn”, por el cual la palabra o la oración e incluso el texto han dejado de ser considerados la unidad de traducción. Hoy en día, desde una perspectiva más interdisciplinaria la verdadera unidad de traducción la constituye la cultura, nos dice Susan Bassnett-McGuire (1980), afirmación ésta que puede resultar excesivamente vaga pero indicativa del valor otorgado a la contextualización cultural en los Estudios de Traducción. Para ser comprendida en toda su complejidad, la traducción debe ser entendida y estudiada como un fenómeno que trasciende lo meramente interlingüístico, pues se trata de un transvase intercultural.

Durante siglos la traducción ha posibilitado el acercamiento de pueblos distantes, el trasvase cultural así como el progreso científico y técnico, y por fin, a finales del siglo XX ha surgido una disciplina que se ocupa de las cuestiones teóricas y prácticas que afectan a la comprensión del fenómeno desde distintas perspectivas y facilitan el trabajo del traductor profesional.

Nuestro objetivo en las próximas páginas es describir el estado actual de los Estudios de Traducción y sintetizar la evolución de las distintas vertientes así como los vínculos que se han establecido con áreas de conocimiento diversas.

## 1. 2. LOS ESTUDIOS DE TRADUCCIÓN Y SU CONEXIÓN CON OTRAS DISCIPLINAS.

El siglo XX resulta trascendental en la historia de la traducción por cuanto que durante su segunda mitad los estudios teóricos y aplicados sobre la materia, así como el número de instituciones y organismos dedicados a su enseñanza se multiplican de forma progresiva. Finalmente en la década de los ochenta, gracias a la aparición de una serie de trabajos (Bassnett 1980; SnellHornby 1988) –cuya pretensión era integrar las distintas contribuciones realizadas desde diversas vertientes de la Lingüística aplicada y de otros ámbitos como la Teoría de la Literatura o la Literatura Comparada– se consolida una disciplina que trata de forma exclusiva los fenómenos de la traducción y la interpretación y que denominamos Estudios de Traducción<sup>12</sup>.

### 1. 2. 1. Justificación terminológica: los Estudios de Traducción

En cualquier estudio serio resulta obligado evitar ambigüedades y clarificar el significado de la terminología que se utiliza. Con esta intención revisamos la nomenclatura utilizada para hacer referencia tanto a la disciplina que se ocupa del fenómeno traslativo como a la actividad en sí misma.

A este respecto el norteamericano James Holmes en su tan citado “The Name and Nature of Translation Studies”<sup>13</sup> señala que, debido a las numerosas aportaciones recibidas y a la diseminación de estudios sobre traducción dispersos

---

<sup>12</sup>De los posibles términos que se podrían usar preferimos el de “Estudios de Traducción” a Traductología, Translatología, Translémica –términos que tienen la ventaja de estar compuestos por una sola palabra– Ciencia de la traducción, o Teoría de la traducción, por ser el que como se explica en esta misma sección abarca e integra de forma comprensiva la investigación sobre traducción en todas sus vertientes y bajo variadas perspectivas.

<sup>13</sup>Holmes, J. y Broeck, R. van den (eds.) (1988) *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam: Rodopi.

en publicaciones de todo tipo, se había llegado a finales de los setenta a una situación de confusión terminológica que era necesario resolver.

Recordemos, a modo de ilustración, la terminología usada en diversas lenguas para designar la actividad traductora, nomenclatura que suele variar según la concepción sobre la traducción asumida por cada corriente de pensamiento.

Así, por ejemplo, se ha hablado en determinadas épocas de ‘*art or craft of translation*’ o en castellano del “arte de traducir”<sup>14</sup>, término éste que muestra la concepción de la traducción como proceso artesanal o artístico. Este término choca con la idea que subyace a los enfoques más “cientifistas” de que la traducción es una técnica que se adquiere y que obedece a la aplicación de unas reglas o una metodología concreta según el resultado que se persiga. En cuanto al nombre con que se ha bautizado la disciplina existen términos cultos como “traductología” (Vázquez Ayora<sup>15</sup>), “*translatology*” (B. Harris) en inglés, o “*traductologie*” en francés.

Otra denominación acuñada, que en realidad se restringe al terreno teórico de la actividad, es la de “*theory of translating*” o “*theory of translation*”, y los términos equivalentes en español (“teoría de la traducción”), alemán (*Theorie des Übersetzens*”), y francés (“*théorie de la traduction*”) respectivamente. En nuestra opinión, y siguiendo a Holmes, el uso de este término (*theory* /teoría) resulta inadecuado por no incluir los aspectos aplicados y prácticos de la traducción.

A esta lista hay que añadir aquellos términos que señalan el carácter científico de los estudios sobre traducción como son “science of translating” usado por E. Nida ya en 1964 (*Towards a Science of Translating*), “*Übersetzungswissenschaft*” (W. Wilss 1977)<sup>16</sup>, “*science de la traduction*” y “ciencia de la traducción”. En castellano se ha recurrido también al término

---

<sup>14</sup> Véase con referencia a la aparición y uso del término “traducción” en la Península el capítulo “Precisiones terminológicas” En García Yebra, V. (1994) *Traducción: historia y teoría*, Madrid: Gredos, pp. 261-5

<sup>15</sup>Vázquez-Ayora, G. (1977) *Introducción a la traductología*, Washington: Georgetown University Press.

<sup>16</sup> Wilss, W. (1977) *Übersetzungswissenschaft. Probleme und Methoden*, Stuttgart:Klett.

“translémica”<sup>17</sup>. En realidad, la terminología utilizada responde en cada caso a la forma de concebir tanto el objeto como el enfoque con el que cada corriente se aproxima a su estudio<sup>18</sup>.

Sin embargo, en este trabajo se utilizará el término que a nuestro parecer refleja de forma más acertada el estado actual de la disciplina que se ocupa de las cuestiones teóricas y prácticas referentes a la traducción escrita (incluida la subordinada)<sup>19</sup> y oral: “*Translation Studies*” –usado por Holmes, Bassnett-McGuire o Snell-Hornby– o “Estudios de Traducción”.

El término “estudios”/“*studies*” tiene la virtud de designar áreas de conocimiento que se encuentran más bien dentro de lo que se ha considerado tradicionalmente como “humanidades”, a diferencia de lo implica el uso del término “ciencia”. Coincidimos con Holmes en que este último no resulta tan adecuado cuando se aplica a un área de estudio dedicada a la traducción. Si bien es cierto que desde algunas corrientes (por ejemplo, la Escuela de Leipzig) se pretende comprobar las hipótesis de modo sistemático, riguroso y empírico, si entendemos la traducción como actividad social y humana hemos de admitir el papel que desempeñan los procesos mentales, los factores extralingüísticos de la comunicación y la existencia de elementos subjetivos a los que no siempre es posible acceder. Dicho de otro modo, desde nuestro punto de vista la presencia del factor humano en el proceso de la traducción impide que todo sea constatable y controlable mediante la aplicación de una metodología presumiblemente científica, y por tanto, no nos encontramos ante una ciencia. Es así como los Estudios de Traducción forman parte de lo que tradicionalmente se han llamado “estudios de

---

<sup>17</sup> Término acuñado por J.C. Santoyo (1983): “Disciplina que se ocupa, en un marco abstracto y metodológico propio, de explicar, predecir y dar cobertura teórica sistemática, a la vez que coherente, a los fenómenos y procesos de traducción. Su noción central es la *Equivalencia translémica* y su unidad el *translema*.”

<sup>18</sup> Véase al respecto Hurtado Albir, A. (1994) “Perspectivas de los Estudios sobre la traducción”, en Hurtado Albir, *Estudios sobre la traducción*, Universidad Jaume I, pp. 25-41.

<sup>19</sup> Es decir, la traducción que se subordina al medio complejo en que aparece y en el que se combinan rasgos de la comunicación audiovisual y verbal, como son por ejemplo, el doblaje, el subtítulo en películas, la traducción de la letra de canciones o textos musicales, y que por su naturaleza conllevan una serie de dificultades propias de este tipo de traducción.

humanidades”, aunque pese a algunos.

Según Holmes, lo que se denomina “Estudios de Traducción” debe ser una disciplina empírica<sup>20</sup> en la medida de lo posible, que debe proponerse dos objetivos. Primero, describir los fenómenos de traducción y las traducciones tal y como se manifiestan en el mundo de nuestra experiencia; y, en segundo lugar, establecer principios generales según los cuales estos fenómenos puedan explicarse y predecirse. Los propósitos enunciados por este autor coinciden plenamente con lo que en nuestra opinión ocupa al investigador interesado en el fenómeno de la traducción, aunque reiteramos nuestras reservas ante el exceso de optimismo de aquellos que perciben la disciplina como una ciencia. Como se verá más adelante, las teorías más recientes sobre el lenguaje (como la desconstrucción) han hecho replantearse los principios epistemológicos sobre los que se han basado las concepciones más científicas y tradicionales sobre éste.

Otra razón por la que “Estudios de Traducción” nos parece la denominación más apropiada es el desarrollo conceptual de que ha sido objeto el término. Fue el mismo Holmes quien elaboró un mapa delimitando el alcance y el objeto preciso de dichos estudios tal y como se conciben en la actualidad. En dicho mapa pueden distinguirse varias ramas:

1. “*Descriptive Translation Studies*” (DTS) o estudios descriptivos de traducción, que abarcan la descripción del proceso, del producto y de la función de la traducción basándose en *corpora* concretos de traducción.

2. “*Theoretical Translation Studies*” (TTS) o estudios teóricos de traducción, rama que requiere cierto grado de formalización y que se dedica a la formulación de principios, teorías y modelos que sirvan para predecir cómo son y cómo serán las traducciones mediante la utilización de los datos obtenidos mediante estudios descriptivos.

---

<sup>20</sup> Sin embargo, como hemos señalado, cada vez más se reconocen las limitaciones del estudio empírico al modo de las ciencias de la traducción. Por ese motivo, el análisis de la traducción como proceso, por poner un ejemplo, es quizás el camino menos seguido en el contexto de los actuales Estudios de Traducción, pues no siempre es posible verificar los procesos mentales que tienen lugar durante la traducción.

3. “*Applied Translation Studies*” (ATS) o estudios aplicados de traducción. Éstos se ocupan de investigar las técnicas más idóneas para la enseñanza y evaluación de traducciones, las herramientas y materiales que mejoran y ayudan en la producción de textos traducidos, así como la política de traducción que predomina en cada contexto. Este último aspecto no se considera un apartado propio de los estudios aplicados de traducción en modelos posteriores (Véase el modelo de Gideon Toury. Capítulo 2)<sup>21</sup>.

Dicha estructuración viene a dar cuenta de los diversos tipos de estudio que pueden llevarse a cabo dentro de este terreno, por lo que de nuevo parece ser el término que más acertadamente refleja la realidad actual de esta disciplina.

Para concluir, podemos afirmar que mientras que por lo general se han distinguido dos orientaciones básicas dentro de los Estudios de Traducción, identificadas respectivamente con una serie de enfoques lingüísticos frente a la orientación más literaria y hermeneútica, hoy en día se acepta (SnelHornby 1988: 7-26) la existencia de una disciplina integradora llamada Estudios de Traducción. Dentro de ésta las aportaciones recibidas procedentes de diversas ramas de la lingüística, o la literatura, la psicología, la sociología, la antropología y la filosofía ayudan a comprender en toda su complejidad el alcance de una disciplina que dado el carácter específico y complejo de su objeto de estudio puede decirse que discurre de forma paralela e independiente a esas áreas de conocimiento de las que ha bebido.

---

<sup>21</sup> Toury, G. (1995) *Translation Studies and Beyond*. Rodopi: Amsterdam. También el esquema elaborado acerca de los estudios sobre traducción por Amparo Hurtado Albir titulado “La traductología: lingüística y traductología” en *Trans*, vol 1, 1996, p. 152.

### **1. 2. 2. Aportaciones de diversas disciplinas a los Estudios de Traducción**

En este apartado explicamos en mayor detalle la evolución de los estudios sobre traducción en el siglo XX en relación con la aparición de nuevas teorías en los campos anteriormente mencionados.

Por un lado, procedentes de diversas escuelas lingüísticas –como el estructuralismo, el generativismo, la sociolingüística, la pragmática, la lingüística del texto, la semiótica, la psicolingüística– surgieron una serie de nociones, que aunque en principio no habían sido específicamente formuladas para describir el complejo proceso de la traducción, parecían apropiadas para facilitar su comprensión y mejorar los resultados obtenidos al traducir de una lengua a otra, dado que la actividad se concebía como un fenómeno de carácter esencialmente interlingüístico.

Puesto que la confrontación entre dos lenguas era un hecho evidente en todo el proceso, parecía lógico que fueran los lingüistas quienes se dedicaran a resolver las dificultades de tipo práctico aplicando las teorías y los conocimientos adquiridos sobre el lenguaje.

Además los estudios realizados desde la perspectiva lingüística ostentaban un carácter más científico y riguroso que los distinguía de las reflexiones teóricas enunciadas a lo largo de siglos sobre el fenómeno de la traducción. Los tratados sobre traducción anteriores al siglo XX y a la lingüística moderna se fundamentaban a menudo en la experiencia de los traductores de obras clásicas de la literatura o de libros sagrados, por lo que el debate solía girar en torno a la cuestión de la fidelidad según la palabra o el sentido, sobre la mejor forma de traducir, e incluso sobre la posibilidad de la traducción misma. Las tesis formuladas hasta el advenimiento de las teorías lingüísticas de este siglo sobre la traducción fueron criticadas por los investigadores de formación lingüística por su falta de rigor, sistematicidad y el predominio de valoraciones subjetivas carentes de

verificación posible.

Por otra parte, las diversas corrientes críticas surgidas en el terreno de la Teoría Literaria, la Literatura Comparada, la Historia de la Literatura y la Hermeneútica durante este siglo –generando diversas teorías sobre la naturaleza de la literatura y lo literario– han contribuido a modificar la concepción de la traducción, en particular de la literaria, como hecho meramente interlingüístico.

La aplicación de conceptos y esquemas de origen lingüístico (sistema, estructura) a la teoría literaria contemporánea ha supuesto tan sólo el inicio de una serie de corrientes críticas –formalismo ruso, estructuralismo, y más tarde, desconstrucción, teoría de la recepción, etc.–, que de igual manera han guiado los pasos de numerosos investigadores en el terreno de los Estudios de Traducción.

Las distintas perspectivas desde las que se ha planteado la comprensión de los fenómenos literarios ha incidido de forma evidente en el papel asignado a los textos literarios traducidos. Como veremos más adelante, la literatura traducida ha ostentado un rango variable –considerándose o no como hecho literario según las épocas y los lugares–, pero la concepción del texto traducido como producto literario perteneciente a una cultura receptora ha sido, a nuestro modo de ver, una de las transformaciones de mayor trascendencia para los Estudios de Traducción.

A pesar de las numerosas teorías y conceptos procedentes de la Lingüística Aplicada o de los Estudios Literarios, y otros campos como la Psicología o la Filosofía aplicados en el ámbito de los Estudios de Traducción, éstos han logrado constituirse en un área plenamente independiente, una disciplina aglutinadora con su propio metalenguaje, con propósitos y objeto de estudio propios y con la suficiente flexibilidad para aceptar ideas procedentes de otras áreas. En efecto, así se reconoce la evolución de la disciplina en los trabajos introductorios a este campo de estudio publicados a partir de 1980<sup>22</sup>, que conforman lo que denominamos Estudios de Traducción.

---

<sup>22</sup>Los más representativos quizás durante los ochenta sean los de Bassnett-McGuire (1980) y Snell-Hornby (1988) citados más arriba.

A continuación dedicaremos mayor atención a las contribuciones más significativas procedentes de las distintas escuelas o corrientes lingüísticas para resumir más adelante la aportación recibida en los Estudios de Traducción desde la perspectiva de los Estudios Literarios.

### 1. 2. 2. 1. Enfoques lingüísticos sobre la traducción

Las distintas concepciones sobre la traducción surgidas a lo largo de la historia, y de manera específica, durante la segunda mitad del siglo XX están todas ellas fundamentadas en una concepción particular del lenguaje, que destaca en cada caso un aspecto concreto de éste ¿su naturaleza, organización o funcionamiento? y que condiciona a su vez la metodología usada para analizar el proceso, el producto o la función resultante de la traducción.

Así, por ejemplo, en función del modo en que el lenguaje se concibe (*langue/ parole*, sincronía/ diacronía; estructura profunda/ estructura superficial, *competence/ performance*; instrumento de interacción social y comunicación; acto de habla, etc.), se organiza (conforme a una serie de normas de la estructura de la lengua, de transformación de estructuras profundas en estructuras gramaticales y léxicas, de convenciones sociales o situacionales, de factores cognitivos, etc.) y las funciones o usos asignados al lenguaje, el teórico de la traducción optará por un análisis de la traducción que hará hincapié en ésta como contraste y transformación de estructuras lingüísticas (primeros trabajos de corte estructuralista o generativista), o en la traducción como proceso comunicativo que tiene lugar en un contexto determinado por diversos factores (publicaciones más recientes sobre la traducción desde la óptica del análisis del discurso), o como hecho semiótico y cultural que hay que transferir según el contexto de cultura.

Para resumir esta evolución de las teorías lingüísticas acerca de la traducción durante el siglo XX, podríamos afirmar que se ha producido un desarrollo que comienza con los estudios en los que, bajo la influencia del estructuralismo, se atendía únicamente a las transformaciones de tipo formal ocurridas en las unidades de los niveles inferiores (unidades morfológicas y léxicas, frases), pasando por la oración durante largo tiempo considerada como unidad de traducción, y el texto, hasta llegar al análisis en un nivel superior, llamado cultura.

Entre esos dos extremos ¿la palabra y la cultura? se ha avanzado a pequeños pasos, los cuales han dado como resultado una disciplina integrada por aportaciones de diversas áreas de conocimiento, con un gran peso específico de la Lingüística Aplicada a la traducción.

Es bien sabido, que la gran revolución en el ámbito de la lingüística suscitada por la teoría sobre el lenguaje de Ferdinand de Saussure, divulgada por sus discípulos mediante la publicación del *Cours de linguistique générale* (1916), supuso un nuevo punto de partida en la comprensión de los fenómenos de tipo lingüístico en el presente siglo, entre los que sin duda hay que incluir la traducción. Las distinciones establecidas entre *langue* y *parole*, sistema y habla, diacronía y sincronía inauguraron una fase en la historia de la lingüística en la que las dicotomías del suizo permitían acceder de una manera más sistemática y rigurosa al estudio del lenguaje, rasgo que identifica a los estudios de lingüística moderna.

Sin embargo, los estructuralistas no desarrollaron en principio una teoría específica sobre la traducción, lo que tampoco sucedería con los promotores de teorías más recientes. Su planteamiento giraba en torno al estudio de la lengua como sistema y dejaba aparcadas las realizaciones individuales, y entre éstas, el estudio de textos traducidos o problemas específicos de la traducción.

Aun así, cuando por fin se aplicó el modelo estructuralista al fenómeno de la traducción, resulta evidente que la dimensión comunicativa del lenguaje estaba ausente en sus planteamientos destinados únicamente a examinar las transformaciones producidas durante el proceso de la traducción en el plano formal.

Fue el más destacado miembro de la Escuela de Praga, Roman Jakobson, quien primero se enfrentó al fenómeno de la traducción desde un punto de vista lingüístico en un artículo titulado “On Linguistic Aspects of Translation” (1959)<sup>23</sup>. Su principal aportación fue la de distinguir entre varios tipos posibles de

---

<sup>23</sup>Dicho artículo se encuentra en Brower, R. A. (1959) *On Translation*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, pp. 232-39.

traducción, es decir, la traducción intralingüística, la interlingüística (o traducción propiamente dicha) y la intersemiótica.

Las obras pioneras de los estudios de traducción como *Linguistique et traduction* (1976) de George Mounin, y en buena medida el conocido estudio de los franco-canadienses J. P. Vinay y J. Darbelnet presentado en su *Stylistique comparée du français et de l'anglais* (1958) siguen en efecto un modelo estructuralista en su planteamiento.

Al hilo de la evolución de las teorías lingüísticas llegamos al modelo generativo-transformacional de Noam Chomsky<sup>24</sup>. Éste tampoco había establecido como objetivo de sus investigaciones la resolución de los problemas de traducción, e incluso advertía del peligro de una aplicación directa de este modelo a dicho ámbito. Las nociones de *estructura profunda/ superficial*, *reglas de transformación*, *competencia* (“*competence*”) y *actuación* (“*performance*”) servían en principio únicamente para explicar el funcionamiento del lenguaje. No obstante, algunos de sus planteamientos fueron seguidos por traductores como E. Nida, quien intentó fundar las bases para una ciencia de la traducción<sup>25</sup> sobre un soporte teórico lingüístico.

Aunque Nida utilizó nociones que guardaban relación con algunos conceptos de la gramática generativo-transformacional de Chomsky, éste los modificó con el fin de adaptarlos a su propia teoría de la traducción. Nida adoptó ciertamente nociones como la de los universales lingüísticos, estructura profunda y superficial, o la idea de “*kernel sentences*”, pero además consideró que durante el proceso de traducción entraban en juego factores culturales y psicológicos que condicionaban el éxito de la transferencia de significados, con lo que aportó una visión más antropológica del fenómeno. Este planteamiento supuso un avance notable respecto de las consideraciones estructuralistas y refleja la influencia de los

---

<sup>24</sup>Chomsky, N. (1957) *Syntactic Structures*, La Haya: Mouton y en 1965 *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge, Mass.: the MIT Press.

<sup>25</sup>Nida, E. A. (1964) *Toward a Science of Translating* y con posterioridad, Nida, E.A. y Ch. R. Taber (1969) *The Theory and Practice of Translation*, Leiden: Brill.

estudios en antropología y psicología desarrollados en la época.

Otro aspecto fundamental de la teoría de Nida fue la elaboración de un concepto dinámico de equivalencia en traducción, según el cual la traducción, en la mayoría de los casos, no consistía en alcanzar una equivalencia de carácter formal, sino en producir un efecto similar al conseguido por el texto original en los receptores de ese primer texto. Esta última noción, la de equivalencia, es una de las cuestiones en torno a las cuales más se ha escrito en el campo de los Estudios de Traducción<sup>26</sup>.

Mientras que los estructuralistas y generativistas atendieron más a aspectos relacionados con el sistema o la *langue*, sentando las bases para desarrollos ulteriores, los estudios que le siguieron a partir de la década de los setenta recurrieron a conceptos procedentes de la sociolingüística, la lingüística del texto, la pragmática y la psicolingüística, cuyo interés giraba ahora en torno a las realizaciones concretas del sistema.

Estas corrientes lingüísticas concebían ya el proceso de la traducción como un acto de comunicación. El lenguaje se estudiaba en su contexto social y se examinaba su funcionamiento en situaciones reales. Dicho de otro modo, en los estudios de Lingüística se produce el paso de *la langue* o sistema a *la parole* o habla. Gracias sobre todo a la investigación sociolingüística y la pragmática empezaron a incorporarse los hechos de habla no idealizados al estudio lingüístico, en un intento por explicar por qué y cómo se producían en muchos casos las irregularidades del sistema y la comunicación.

Los trabajos de J. Firth<sup>27</sup> y de su discípulo M. A. K. Halliday en el ámbito anglosajón ilustran esa incorporación de factores sociolingüísticos a la comprensión de los fenómenos de la lengua. Los conceptos utilizados como *contexto de situación, registro, variedades de lengua* resultan de suma importancia

---

<sup>26</sup>Véase al respecto el estudio exhaustivo sobre el tema llevado a cabo por R. Rabadán (1991) *Equivalencia y traducción. Problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*, León: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León.

<sup>27</sup>Firth, J. R. (1968) "Linguistics and Translation", y "Linguistic Analysis and Translation" en Palmer (ed.), *Selected Papers of J. R. Firth 1952-1959*, London: Longman, pp. 84 -95 y pp. 74-83 respectivamente.

a la hora de considerar la traducción. Estos estudios se alejaban de las polarizaciones saussureanas poniendo el acento en la dimensión comunicativa del lenguaje gracias a las aportaciones hechas por la antropología (Malinowski) y la sociología.

No obstante, la obra de J. Catford (1965)<sup>28</sup>—en la que se aplica un análisis por niveles de la *rank-scale grammar* a las transformaciones producidas durante el proceso de la traducción— no presenta aún la idea del lenguaje como interacción social, como acto de comunicación. Es decir, no se incorporan los parámetros situacionales ni discursivos que intervienen en el proceso de traducción, lo que pone de manifiesto que para el británico la equivalencia aún depende de la existencia de correspondencias de tipo formal entre las unidades lingüísticas a distintos niveles: fonológico y grafológico, léxico y gramatical. El modelo de Catford no considera las correspondencias que se producen también a un nivel superior que es el texto “and context remains an adornment rather than the essential conditioner of discourse”<sup>29</sup>.

Progresivamente se amplía el campo de la investigación lingüística, añadiéndose al estudio de las unidades léxicas (morfema, lexema) y sintácticas (frase y oración), unidades superiores como el texto y el discurso. Las teorías desarrolladas en Alemania bajo la denominación de *Übersetzungswissenschaft* por la Escuela de Leipzig (Otto Kade<sup>30</sup>, Filipec, etc) y autores como K. Reiss y H. Vermeer<sup>31</sup>, A. Neubert<sup>32</sup>, R. de Beaugrande y W. Dressler<sup>33</sup>, o W. Wilss<sup>34</sup> son una

---

<sup>28</sup>Catford, J.C. (1965) *A Linguistic Theory of Translation*, Oxford: O.U.P.

<sup>29</sup>Hartmann, R. (1980) *Contrastive Textology. Comparative Discourse Analysis in Applied Linguistics*, Heidelberg: Julius Groos Verlag. p. 54

<sup>30</sup>Kade, O. (1968) *Zufall und Gesetzmässigkeit in der Übersetzung. Beiheft zur Zeitschrift Fremdsprachen I*, Leipzig.

<sup>31</sup>Reiss, K. y H. J. Vermeer (1984, 1991) *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag. (trad. esp de S. García Reina y C. Martín de León (1996) *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*, Madrid: Akal)

<sup>32</sup>Neubert, A. (1984) “Text-bound Translation Teaching” en W. Wilss y G. Thome (eds.) *Translation Theory and its Implementation in the Teaching of Translating and Interpreting*, Tübingen: Narr, pp. 61-70.

<sup>33</sup>De Beaugrande, R. y W. Dressler (1981) *Introduction to Textlinguistics*, London: Longman.

<sup>34</sup>Wilss, W. (1982) *The Science of Translation: Problems and Methods*, Tübingen: Narr.

clara muestra de cómo la lingüística textual ha supuesto un gran avance en la teoría de la traducción, en un intento de resolver, por ejemplo, cuestiones básicas como la de la equivalencia en traducción.

Una vez aceptado el texto como unidad de traducción parecía necesario llevar a cabo un análisis detallado de todos los factores implícitos en la creación del texto. El desarrollo de esta concepción se refleja en una serie de trabajos en los que, por ejemplo, se elabora una tipología de textos atendiendo a sus rasgos formales y la función lingüística que desempeñen así como a las características del lector meta (Reiss 1984); se añaden factores situacionales al analizar el texto como interacción comunicativa (relaciones emisorreceptor) formulando finalmente una teoría funcional del texto (J. House 1986)<sup>35</sup>; los textos son en otros casos examinados en términos de macroestructuras supraoracionales con funciones discursivas identificables dentro de los textos, lo cual permite traducir mediante la creación de macroestructuras con funciones discursivas equivalentes en el texto meta (Neubert 1984); o se postula una teoría por la que la finalidad comunicativa del texto es el criterio que prima en la traducción (*Skopostheorie*), teoría que en sus últimos desarrollos hace hincapié en la naturaleza intercultural del proceso de la traducción (desarrollada por Vermeer, Reiss (1984, 1991) y Nord (1991)<sup>36</sup>) y en la que se advierte la huella de la teoría de la recepción.

Poco a poco la distinción que históricamente había enfrentado a teóricos de la traducción y también a traductores, la relativa al correcto modo de traducir (literal/libre), siendo fiel al autor o el texto original se subordina a otros factores como las convenciones lingüístico-textuales y la finalidad o las expectativas suscitadas por un determinado acto comunicativo en la cultura meta o en el receptor.

La traducción también ha sido abordada desde la perspectiva del análisis del

---

<sup>35</sup>House, J. (1977) *A Model for Translation Quality Assessment*, Tübingen: Narr.

<sup>36</sup>Nord, C. (1988) *Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*, Heidelberg (trad. inglesa de la autora *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text analysis*, Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1991).

discurso y la pragmática siguiendo la línea iniciada en filosofía del lenguaje por Austin y Searle<sup>37</sup> y en lingüística por Halliday y Hasan, o H. P. Grice. Trabajos como el de Hatim y Mason (1990)<sup>38</sup>, o Hewson y Martin (1991)<sup>39</sup> presentan una visión mucho más compleja de todo el proceso traducción combinando aspectos lingüísticos y socioculturales. En el de Hatim y Mason se parte de la contribución hecha desde la lingüística del texto, la sociolingüística llegando a la consideración del lenguaje como discurso con las implicaciones que ello tiene para la traducción. En este modelo se integran la dimensión comunicativa? el texto como transacción comunicativa?, pragmática ? traducción como negociación del significado, acción pragmática basada en el principio de cooperación y las máximas de Grice para una comunicación efectiva? y semiótica ? transferencia de significados a través del texto como signo de un sistema cultural a otro? de la traducción.

Por último, otros modelos recientes (Snell-Hornby 1988) presentan esta visión interdisciplinar integrando las nuevas teorías de la psicolingüística (teoría del prototipo sobre la categorización base de la lingüística cognitiva, la existencia de límites borrosos entre compartimentos, etc. (Rosch 1973, Lakoff 1982, Taylor 1989<sup>40</sup>). Las modificaciones teóricas introducidas desde esta óptica sirven para explicar no sólo una concepción de la actividad traductora sino el panorama de los Estudios de Traducción, representado en un esquema, el ya mencionado de Snell-Hornby, en el que los límites entre distintos tipos de traducción son líneas discontinuas frente a las clasificaciones rígidas de la tradicional tipología textual. En ese mapa se incluye el papel tan relevante que desempeñan los estudios literarios, culturales, socioculturales en la investigación de los fenómenos de traducción.

---

<sup>37</sup> Austin, J. L. (1982) *How to Do Things with Words* Cambridge, Mass.: Harvard University Press y Searle, J.R. (1969) *Speech Acts*, Cambridge: Cambridge University Press.

<sup>38</sup> Hatim, B. e I. Mason (1990) *Discourse and the Translator*, London: Longman (trad. española de S. Peña (1995) *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*. Barcelona: Ariel).

<sup>39</sup> Hewson, L. y J. Martin (1991) *Redefining Translation: The Variational Approach*, London / New York: Routledge.

Realizar un examen exhaustivo de todas y cada una de las aportaciones recibidas desde la lingüística en el ámbito de la teoría de la traducción se aleja del objetivo esencial de este trabajo, y teniendo en cuenta el tipo de corpus seleccionado para nuestro estudio –textos poéticos ingleses traducidos al castellano– nos centraremos desde este momento en la contribución de los Estudios Literarios a la investigación de las obras literarias traducidas.

Nuestra intención es presentar el marco teórico en el que se encuadra el presente trabajo, un contexto que facilite la comprensión del planteamiento y de la metodología que aplicamos en la fase práctica de nuestro estudio y que, en nuestra opinión, es el más idóneo para el corpus seleccionado y el tipo de análisis que pretendemos realizar según los objetivos propuestos (Véase: Capítulo 2: Descripción del marco metodológico).

---

<sup>40</sup>Rosch, E. (1973) “Natural Categories” en: *Cognitive Psychology* 4, pp. 328-350; Lakoff, G. (1982) *Categories and Cognitive Models*, Trier: LAUT; Taylor, J. R. (1989) *Linguistic Categorization. Prototypes in Linguistic Theory*, Oxford: Clarendon Press.

### 1. 2. 2. 2. La contribución de los Estudios Literarios al análisis de la literatura traducida.

Con el término Estudios Literarios hacemos referencia de forma genérica a las distintas ramas en que se ha venido desarrollando la investigación literaria. En realidad, bajo esta denominación se pretende dar cabida a los conocimientos adquiridos y la investigación llevada a cabo por los estudiosos de la Teoría de la Literatura, definida por Wellek (1948)<sup>41</sup> como “el estudio de los principios de la literatura, de sus categorías y criterios”, la Literatura Comparada y la Historia de la Literatura.

Son muchas las relaciones que pueden establecerse entre el estudio de las traducciones y el de la Literatura. Wellek, al aludir al tema de la originalidad en el contexto de la Historia Literaria y de la Literatura Comparada subraya el papel desempeñado por la traducción en particular durante épocas como el Renacimiento o el Neoclasicismo. En el mismo sentido, Claudio Guillén o James Holmes, entre otros, se han referido a la necesidad de mirar a las traducciones como fuentes básicas de información sobre las relaciones entre distintas literaturas. Guillén (1985)<sup>42</sup> desde la posición de la Literatura Comparada ha abogado por la inclusión del fenómeno de la traducción dentro del ámbito de los Estudios Literarios al considerarlo fundamental para una mejor comprensión de muchos aspectos relativos a la evolución literaria. Por su parte, Holmes (1978) es explícito al afirmar la tradicional falta de atención prestada a las traducciones en ámbitos que podían beneficiarse de su conocimiento:

---

<sup>41</sup> Wellek, R. & A. Warren (1953) *Teoría literaria*, Madrid: Gredos.

<sup>42</sup> Guillén, C. (1985) *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona: Crítica (Grijalbo).

For all their prime importance in the history of European literature, translations have by and large been ignored as bastard brats beneath recognition (let alone concern) of truly serious literary scholars. Even so, over the past century there have been what must sum up to hundreds of scholars who (to change the image) have moved out into what they considered the marches and outlying regions of literary studies, producing monographs that attempted, in one way or another, to describe the relations between a literary text or set of texts and its or their translation<sup>43</sup>.

En opinión de Claudio Guillén, la toma de conciencia de esta relación por parte de investigadores como J. Holmes, A. Lefevere, J. Lambert, T. Hermans, I. Even-Zohar y G. Toury –grupo conocido por el nombre de “Escuela de la Manipulación”– supone una novedad y una vía prometedora para la investigación en el campo de la Historia Literaria. Para estos estudiosos la literatura traducida debe analizarse en el contexto de la literatura meta, como un producto del sistema literario receptor, pues cualquier traducción es una reescritura del original sujeta a las condiciones sociales, económicas, históricas y culturales en donde se efectúa dicho proceso.

Esta forma de entender la traducción de textos literarios supone la total integración de la literatura traducida como un componente del sistema literario de la cultura meta con una función determinada. Este modo de imbricación sería “el más útil, coherente y puesto en razón”(Guillén 1985:357) en opinión del comparatista español.

En España la aplicación de este tipo de planteamientos no surge hasta la presente década. Trabajos como los de Miguel Gallego Roca (1994)<sup>44</sup> o Carmen

---

<sup>43</sup>Holmes, J.S. (1978) “Describing Literary Translations: Modds and Methods” en J.S. Holmes, J. Lambert y R. van den Broeck (eds.) *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies*. Lovaina: Acco, pp. 69-82. Posteriormente se publica en *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam: Rodopi, pp.81-91, editado en 1988 y con una introducción de Raymond van den Broeck .

<sup>44</sup>Gallego Roca, M. (1994) *Traducción y Literatura: Los Estudios literarios ante las obras traducidas*, Madrid: Júcar.

Africa Vidal Claramonte (1995)<sup>45</sup> presentan el panorama de los Estudios de Traducción con un enfoque que admite la investigación interdisciplinar, aunque se decantan finalmente por las aportaciones recibidas de los Estudios Literarios y la Hermeneútica, con un especial énfasis en la traducción literaria.

Gallego (1994), por ejemplo, revisa aportaciones clave de la Teoría Literaria al estudio de la literatura traducida desde el paradigma de la Teoría del Polisistema mientras que Vidal Claramonte (1995) realiza un recorrido completo siguiendo la evolución de los estudios sobre traducción para finalizar con las aportaciones del postestructuralismo, examinando con especial atención los presupuestos de la desconstrucción aplicados al análisis de la literatura traducida. Desde perspectivas distintas ambos ponen de manifiesto la utilidad y la necesidad para los Estudios Literarios de integrar los textos traducidos en sus investigaciones, y asimismo destacan la trascendencia de las diversas teorías de la literatura para entender la literatura traducida no como copia fiel del original sino como reescritura y objeto literario transformado. En España estos trabajos suponen la inauguración de una nueva tendencia aunque todavía constituyen una línea minoritaria de la investigación en el contexto de los Estudios de Traducción<sup>46</sup>.

Para poder apreciar las intersecciones entre los Estudios de Traducción y los Estudios Literarios será necesario pasar revista a algunas cuestiones y conceptos formulados respecto de la literatura, la traducción y, por ende, la literatura traducida de acuerdo con la teoría de la literatura postulada por cada corriente crítica.

Los trabajos sobre el concepto de literariedad<sup>47</sup> elaborados por los formalistas rusos y los discípulos de la Escuela de Praga durante los años veinte y treinta inauguran toda una serie de teorías sobre la literatura en el siglo XX que

---

<sup>45</sup>Vidal Claramonte, C.A. (1995) *Traducción, manipulación, desconstrucción*, Salamanca: Ediciones Colegio de España.

<sup>46</sup> Durante los últimos años en nuestro país se han venido realizando varias tesis doctorales que adoptan este tipo de enfoque (Raquel Merino (1993); Ovidio Carbonell (1995), etc.)

culminarán con una ampliación del término “literatura” hasta incluir prácticamente cualquier texto al que una sociedad confiera la consideración de objeto literario, según se afirma desde la posición de los *Cultural Studies*<sup>48</sup>.

Puesto que la traducción literaria debe entenderse no sólo como fenómeno interlingüístico sino, a nuestro modo de ver, sobre todo como hecho literario y cultural queda claro que las reflexiones sobre la literatura y la poesía tienen mucho que ver con la concepción de la traducción literaria y poética. En lo que atañe a la relación entre las diversas teorías sobre la literatura y el estudio de la traducción debemos recordar que toda teoría del lenguaje determina una concepción de lo literario, y toda idea sobre la traducción de textos literarios está indefectiblemente ligada a la noción de literatura predominante en cada momento.

El gran hito que abre nuestro siglo desde la perspectiva de la Teoría Literaria se origina con la aproximación científica al concepto de literatura (Jakobson) y de evolución literaria (Tinianov), el esbozo de una teoría semiótica del arte (Jan Mukarovsky basándose en los escritos de Shklovsky) y la cuestión de la historicidad de la recepción (Felix Vodicka) que llevan a cabo algunos formalistas rusos y posteriormente miembros de la Escuela de Praga. Estos trabajos constituyen un material imprescindible para llegar a la concepción de la literatura como estructural funcional y semiótica.

La investigación realizada por ambos grupos va encaminada en tres sentidos: a) estudiar la especificidad de la obra literaria en su dimensión estética y social; b) analizar la literatura como sistema; y c) examinar el carácter sistemático e histórico de la evolución literaria como nueva forma de entender la tradición, aspecto éste íntimamente ligado a la función de las traducciones y la recepción de literaturas foráneas en la cultura literaria que las recibe.

Una gran contribución hecha desde el formalismo es la insistencia en la idea

---

<sup>47</sup> Excelentes estudios generales acerca de la evolución de las diversas teorías literarias a lo largo del siglo XX son por ejemplo el de Raman Selden (1987) *La teoría literaria contemporánea*; Barcelona: Ariel; o el de Catherine Belsey (1980) *Critical Practice*, London/ New York: Routledge.

<sup>48</sup> Easthope, A. (1991) *Literary into Cultural Studies*, London/ New York: Routledge.

de la literatura como sistema en evolución, lo que da pie posteriormente a otras teorías sobre lo literario, mientras que por parte del estructuralismo probablemente la definición de la obra literaria como una estructura semiótica sea uno de sus mayores logros teóricos.

Los formalistas pretendían, en primer lugar, analizar la obra literaria de una forma objetiva y científica huyendo del subjetivismo de las teorías estéticas y filosóficas del simbolismo que les precedió. Más que de elaborar un método formal se preocuparon de acometer el estudio de un objeto concreto: la obra literaria, el lenguaje literario. Descubrieron que el lenguaje literario se distinguía del práctico por el uso de procedimientos que resaltan la forma. Estos procedimientos hacían extraño lo habitual o retardaban la percepción del objeto descrito.

Otra noción esencial del formalismo, desarrollada por Viktor Shklovsky<sup>49</sup> fue la de la evolución literaria como influencia de unas obras sobre otras, como la sustitución de procedimientos y formas que ya no se encuentran en el centro del sistema literario, es decir, que dejan de interesar por haberse convertido en clichés<sup>50</sup>.

Con Tinianov se empieza a adoptar una perspectiva funcional. Se produce un cambio de dirección, al centrarse el interés—antes situado exclusivamente en los repertorios de procedimientos usados por el poeta— en el análisis de las funciones que desempeñan las formas en la obra artística. Este teórico apunta, por ejemplo, al dinamismo de las relaciones que se establecen entre las palabras de un poema, concibiéndolas como poseedoras de un significado central con una serie de posibilidades significativas en el poema.

Otra aportación de los formalistas vinculada a la traducción literaria es la del estudio sobre la evolución literaria, desarrollada sobre todo por Tinianov.

---

<sup>49</sup> Shklovsky, V. “ Rozanov: la obra y la evolución literaria” es parte del primer capítulo de *Rozanov* de Shklovsky traducido en Emil Volek (ed.) (1992) *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo de Bajtin. Polémica, historia y teoría literaria*, Madrid: Fundamentos.

<sup>50</sup> Véase también sobre la evolución literaria el famoso ensayo de T.S. Eliot “Tradition and the Individual Talent” en *Selected Essays*, London: Faber & Faber.

Tanto el tema como el trabajo del letón *Sobre la evolución literaria*<sup>51</sup> han tenido una gran trascendencia en el pensamiento posterior. En dicho ensayo se plantea la idea de evolución literaria basada en el carácter sistemático y funcional de la literatura y los hechos literarios. La evolución se presenta como una gradual “sustitución de los sistemas”, con una renovación de funciones para los mismos elementos formales en cada sistema, considerándose sistemas tanto la obra literaria como la literatura. Esto supone que la comparación de fenómenos literarios debe atender no sólo a las formas sino también a las funciones desempeñadas por éstas. Por tanto, la función de una forma o de una obra –en teorías heredadas de estos presupuestos se añadirá la función de la traducción literaria– determina la existencia de un hecho literario.

Un aspecto esencial de estos planteamientos establece la relación entre la llamada serie literaria con las restantes series culturales del sistema, cuestión determinante en la posterior formulación de la Teoría del Polisistema–desarrollada en Israel por Itamar Even-Zohar<sup>52</sup>– que será abordada en mayor detalle en el Capítulo 2. Desde esta perspectiva, la evolución literaria no está condicionada únicamente por las propias necesidades de la serie literaria, sino que las circunstancias de otras series con las que se relaciona pueden transformar la intención de la obra literaria o su función en una sociedad.

La de *dominante* es otra noción relevante de Tinianov, que señala el carácter sistemático de los componentes de la obra poética. Dichos componentes se relacionan de forma jerárquica, siendo el dominante aquel que ocupa el puesto superior. Este concepto constituye otro pilar básico en esta concepción de la evolución literaria pues determina las distintas posiciones de la obra literaria dentro del sistema. En consecuencia, según cómo se perciba la dimensión estética de la obra, ésta adoptará una posición central o periférica respecto a otras obras de la literatura. Este parámetro establece las oposiciones entre literatura canónica y no

---

<sup>51</sup> Tinianov, I. “Sobre la evolución literaria” en la edición en español de Emil Volek (ed.) (1992) *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo de Bajtin. Polémica, historia y teoría literaria*, Madrid: Fundamentos.

<sup>52</sup> Véase Even-Zohar, I. (1990) “Polysystem Theory” en *Poetics Today*, 11:1, pp. 9-85.

canónica esencial para comprender ciertos aspectos de la Teoría del Polisistema.

Por último, Tinianov (1992: 266) revisa el concepto de influencia y lo sustituye por el de convergencia o coincidencia de circunstancias, es decir:

la influencia puede ejercerse en cierto momento y en cierta dirección, siempre que para ello se den ciertas condiciones literarias. En el caso de las coincidencias funcionales, la influencia ofrece al artista los elementos formales para el desarrollo y la consolidación de esa función. Si la “influencia” no existe, una función análoga puede conducir a los elementos formales análogos aun sin su ayuda.

Similares nociones se aplicarán desde la Teoría del Polisistema al estudio de la función de los textos literarios traducidos que penetran en otro sistema literario.

Por su parte, Felix Vodicka ha dedicado su esfuerzo a la elaboración de un modelo de Historia Literaria desde una perspectiva estructuralista que incluye el estudio de la recepción de las traducciones y su lugar en la evolución de normas literarias. Vodicka examina las variaciones en la recepción de las obras literarias y las relaciones entre la estructura de la obra y la norma literaria. El hecho de considerar los textos traducidos como elementos influyentes en un sistema literario receptor es de gran importancia para el desarrollo de teorías posteriores –como la del polisistema– y servirá para analizar aspectos como la poética dominante en un momento dado, aspecto que nos interesa sobremanera en este trabajo. Las traducciones suponen la confrontación de dos tradiciones literarias diferentes y normas distintas y esto es algo que en el contexto de la Teoría del Polisistema será determinante para explicar, por ejemplo, las relaciones entre literaturas o entre lo canónico y lo que no lo es.

Por otra parte, desde la Escuela de Praga los trabajos de Jan Mukarovsky incorporan la concepción de la obra artística como signo, es decir, como unidad semiótica. Se considera que es la “desviación intencionada de las normas” lo que caracteriza al lenguaje poético. Mukarovsky analiza la diferencia de funciones entre el lenguaje ordinario y el poético e indica la estrecha relación que existe entre uno

y otro, admitiendo que se percibe el lenguaje poético por su puesta en relieve mediante la desviación de la norma del lenguaje ordinario. La función esencial del lenguaje poético es por tanto la actualización o *foregrounding* del propio acto de expresión frente al fin primordial del lenguaje ordinario, que es la comunicación.

En su desarrollo de la teoría semiótica de la obra literaria, Mukarovsky agregó el predominio de la función estética como dominante en las obras de arte frente a otras funciones que se encuentran subordinadas a ésta. Esta función estética se percibe de distinta forma según el sistema de valores imperante en un determinado contexto social e histórico. De ahí que el límite entre lo estético y lo que no lo es sea inestable, la relación dinámica, dependiente de la jerarquía de valores de una sociedad concreta. Lo aceptado por una sociedad se convierte en la norma. La norma estética varía según las épocas, siendo incluso posible la convivencia de varias en un mismo momento histórico. Este dinamismo constituye un elemento clave para entender la evolución literaria.

Por lo que respecta a las primeras referencias a la traducción literaria desde la perspectiva semiótica estructural tenemos que prestar atención a la idea de Mukarovsky<sup>53</sup> de que el objeto de arte (la obra literaria) cambia tanto su forma como su estructura interna al trasladarse en el tiempo y en el espacio, como sucede “al comparar una serie de traducciones sucesivas de una misma obra poética”.

Una aportación trascendental de la escuela checa que no solo ha enriquecido los Estudios Literarios, sino los estudios sobre la traducción literaria es la de considerar por fin las traducciones como obras con valor literario en sí mismas. Es Jirí Levý<sup>54</sup> quien, interesado por la historia de la recepción, analiza la traducción como un género artístico en el que se vislumbran tres componentes estructurales:

1. los valores semánticos y estéticos del original,

---

<sup>53</sup>Mukarovsky, J. “El arte como hecho semiológico” en *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, edición crítica de J Lloret, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

<sup>54</sup>En un resumen de “The Translation of Verbal Art” ofrecido en la antología elaborada por L. Matejka y L.R. Titunik (1976) *Semiotics of Art: Prague School Contributions*, Cambridge, Mass. MIT Press.

2. la recepción y posterior concreción hecha por el traductor en otra lengua con otro sistema de valores

3. la recepción de la obra traducida por los lectores meta.

En dicho ensayo se llega a la conclusión de que cada recepción se produce según las expectativas y normas que rijan el sistema.

Por otro lado Anton Popovic (1976)<sup>55</sup>, considerando la traducción como un modelo de interpretación, trazó un esquema de lo que podía ser un análisis sistemático de los fenómenos literarios relacionados con la traducción. La idea de que la traducción implica la confrontación de normas de dos sistemas literarios y lingüísticos está presente en este autor, por lo que no concede tanta importancia al cambio lingüístico como al cambio motivado por las distintas situaciones literarias e históricas en las que se traducen los textos. En su diccionario propone un método de estudio de las traducciones que puede ser de ayuda en las investigaciones sobre la evolución literaria. En éste se incluyen el análisis bibliográfico para elaborar una historia de la traducción, el examen de las condiciones sociales y culturales del traductor, los métodos de traducción, la traducción como fuente de transmisión de procedimientos estilísticos, la función de la traducción en el sistema meta, y los tipos de traducciones en determinados periodos y en comparación con otras literaturas.

Por su parte Durisin<sup>56</sup> asigna al comparatista la misión de analizar el papel de la traducción en la evolución de los movimientos literarios, lo cual supone la conexión implícita del terreno de la Literatura Comparada y los estudios específicos de traducción.

Por lo que puede deducirse de este esquemático resumen, el desarrollo de ciertos conceptos formalistas y estructuralistas constituyen la base sobre la que se han construido modelos posteriores que centran su atención en el estudio de las

---

<sup>55</sup>Popovic, A. (1976) *Dictionary for the Analysis of Literary Translation*, Edmondton: Department of Comparative Literature, University of Alberta.

<sup>56</sup>Durisin, D. (1974) *Sources and Systematics of Comparative Literature*, Bratislava, Universidad Komenskeho.

traducciones literarias (Teoría del Polisistema y la Escuela de la Manipulación) hasta llegar a los actuales Estudios de Traducción caracterizados por sus rasgos semiótico e intercultural.

Estos conceptos tan escuetamente esbozados aquí y, sobre todo, el de “literariedad” pergeñados por los formalistas rusos y la Escuela de Praga han sido la semilla a partir de la cual han ido brotando nuevas corrientes en los Estudios Literarios. Las objeciones a los conceptos más radicales, como el hecho de que toda obra poética se basa en la desautomatización o el desvío de la norma han servido de argumento para iniciar el debate crítico sobre el hecho literario buscando su esencia en otros elementos, como puede ser la experiencia del lector. Así sucedió con las críticas procedentes de las sucesivas teorías sobre el concepto de la literariedad.

En este sentido, la teoría de la recepción representa un giro determinante en los Estudios Literarios, y en tanto que la concepción de lo literario afecta a la teoría sobre la traducción literaria, ésta no se libró de su influencia aunque fuera tardía.

A finales de los sesenta y como resultado de las formulaciones de Hans Robert Jauss, inspirado en la teoría de Gadamer<sup>57</sup> se destaca aún más la dimensión histórica de la recepción literaria. Según el alemán, para cada lector opera un horizonte de expectativas –literarias, culturales y sociales– diferente, por lo que en cada época se aprecian las obras literarias conforme a criterios distintos. Esto supone la posibilidad de que éstas se valoren de diferente manera según los prejuicios, los esquemas vigentes que aporta cada lector en su aproximación a la obra literaria. Desde esta perspectiva, el lector se sitúa en el centro del análisis de la comunicación literaria, lo que significa que el valor literario es algo relativo y externo a la obra en sí, en contra de lo sostenido por el formalismo. Con el tiempo esta teoría dará lugar a que se admita, por ejemplo, el análisis de fenómenos literarios menos prestigiosos como la literatura popular. Esta relativización pone de

---

<sup>57</sup>Gadamer, H. G. (1977.) *Verdad y método*, Salamanca: Sígueme.

manifiesto que la noción de “literariedad” puede estar sujeta a las restricciones impuestas por las normas de la sociedad, de lo que por convención se entienda o sancione como literatura.

La revisión de este concepto (literariedad) por parte de diversas escuelas críticas ha suscitado una crisis de la noción de literatura tal y como se entendía entre los formalistas, lo que significa que cualquier texto podría cumplir esa función estética si las circunstancias así lo permiten (por ejemplo, un cambio de valores puede ocasionar una alteración de géneros o estilos en un sistema literario dado). Por extensión esta relativización afecta a las traducciones literarias, las cuales según las condiciones sociales e históricas pueden tener una consideración diversa, siendo o no aceptadas e incluso calificadas como objeto literario, o como imitación en lugar de como traducción.

En esta línea de pensamiento por la que el valor literario depende de la percepción y las normas sociales y culturales del momento se sitúa, entre otros, André Lefevere (1992)<sup>58</sup>, quien afirma que la literatura está controlada por una serie de elementos ?instituciones, ideología, gusto literario? que la organizan: escritores, críticos, profesores de literatura, antólogos, editoriales, una ideología y una poética determinada influyen en la selección de las obras de mayor prestigio y conscientemente o no las ordenan en un canon.

Sin embargo, retrotrayéndonos en el tiempo, una de las revisiones más drásticas del concepto de literatura procede de la pragmática y la sociología de la literatura. Según Siegfried J. Schmidt (1980)<sup>59</sup> y el grupo NIKOL la literatura se puede analizar como un complejo *sistema* social de acciones que tiene una estructura y está regulado por convenciones: la estética literaria y la convención de polivalencia literaria. Desde esta óptica, los agentes humanos pueden adoptar distintas funciones como la de productor de literatura, mediador, receptor y

---

<sup>58</sup> Lefevere, A. (1992) *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London: Routledge (versión española de C. A. Vidal y R. Álvarez (1997): *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*, Salamanca: Ediciones Colegio de España).

<sup>59</sup> Schmidt, S. J. (1991) *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura*, Madrid: Taurus.

transformador. Resulta curioso observar que el traductor según el momento podría llegar a detentar cualquiera de las cuatro, siendo supapel polivalente.

En definitiva, al revisar algunas de las teorías sobre la literatura de mayor trascendencia llegamos a la conclusión de que la relativización que ha adquirido el término permite hoy en día incluir en esa categoría obras de muy diversa índole, e incluso textos literarios traducidos, siempre que el sistema receptor los valore en términos de literatura.

Gallego (1994:85-86), en su brillante exposición de la Teoría del Polisistema como nuevo y más adecuado paradigma para el estudio de las traducciones dentro de los sistemas literarios receptores, afirma a este respecto:

Sólo si extendemos la noción de literatura aproximándonos a una historiografía abierta será posible situar la traducción en el lugar que le corresponde dentro del mapa particular de cada literatura nacional. La extensión del concepto de literatura pasa por una renovación de la teoría y de la metodología de la Historia Literaria a partir de las recientes experiencias desde el formalismo hasta los nuevos paradigmas (...). Se trata de abandonar la perspectiva normativa para desarrollar una metodología no normativa que permita el estudio descriptivo del sistema literario y, dentro de él, las normas y modelos que, como síntomas o estrategias, segregan el hecho literario de la traducción.

Como hemos comprobado la sucesión de teorías de la literatura ha permitido ampliar su definición hasta llegar a incluir en determinados casos las traducciones literarias como hechos literarios. En realidad, esta actitud supone retomar una posición clasicista en torno a la traducción de obras literarias. Piénsese, por ejemplo, en el valor concedido a las obras traducidas durante el Renacimiento por el enriquecimiento que éstas suponían para la propia lengua y los repertorios literarios. Así lo declaraba el propio Garcilaso de la Vega en el prólogo a la traducción del *Cortesano* de Castiglione realizada por Boscán:

Y también tengo por muy principal el beneficio que se haze a la lengua castellana en poner en ella cosas que merezcan ser leídas, porque yo no sé qué desventura ha sido

siempre la nuestra, que apenas ha nadie escrito en nuestra lengua, sino lo que se pudiera muy bien escusar (...) siendo, a mi parecer, tan dificultosa cosa traduzir bien un libro como hazelle de nuevo, dióse Boscán tan buenamaña, que cada vez que me pongo a leer este su libro, o por mejor decir, vuestro, no me parece escrito en otra lengua (...)<sup>60</sup>

Al igual que algunos teóricos de la literatura, ciertos historiadores literarios y comparatistas (Guillén 1985) distinguen el análisis descriptivo de las traducciones literarias como un instrumento adecuado para la investigación literaria puesto que de éste se pueden derivar datos concluyentes que apuntan a la poética dominante o rechazada por un sistema literario dado. En consecuencia, el análisis de la selección de textos traducidos, de las ediciones de traducciones y, en general, de la producción de textos traducidos puede revelar los movimientos y cambios acaecidos en los sistemas literarios que tanto interesan al historiador literario. Las traducciones de textos literarios son consideradas en este sentido como marcadores de los cambios a que están sujetos los sistemas literarios, introduciendo novedades o manteniendo convenciones. Por tanto, el objetivo perseguido en un estudio sobre la evolución literaria que tenga en cuenta las traducciones será descubrir qué función desempeñan éstas en ese sistema literario meta y qué posición (central o periférica) adquieren como objetos literarios.

Desde la Literatura Comparada el cambio de paradigma también ha afectado la situación de las obras literarias traducidas. De acuerdo con los prejuicios románticos según los cuales toda obra literaria debía leerse en su versión original para conservar el genio de su autor y el espíritu de la lengua, se desarrolló un modelo que concedía a la traducción un mero valor instrumental que guiara en la lectura, pero nunca un valor literario. Sin embargo, desde la Literatura Comparada actual (Guillén 1985) se reconoce en el análisis de las traducciones un enfoque sistemático sobre la recepción de obras extranjeras en las que se encuentran dos sistemas literarios distintos, produciéndose una serie de relaciones intersistemáticas e intrasistemáticas –una vez penetra la obra extranjera en el

---

<sup>60</sup> En edición de. A. Gallego Morell; Garcilaso de la Vega (1983) *Obras completas*, Barcelona: Planeta,

sistema meta y modifica la posición de los elementos dentro del mismo sistema que se pueden analizar a la luz de las traducciones.

El tratamiento de todos estos aspectos en el ámbito de los Estudios Literarios resulta de gran interés en este trabajo que pretende descubrir las causas de la selección, adopción de métodos y estrategias de traducción de una serie de textos poéticos ingleses reunidos en una antología, y en último término, analizar la recepción de dichos textos en la cultura española de la posguerra.

De vuelta a los Estudios de Traducción, a partir del trabajo de G. Toury titulado *In Search of a Theory of Translation* (1980), éstos se han distinguido por su carácter descriptivo. En este sentido, uno de los trabajos más importantes en la década de los ochenta recoge la postura de los miembros más destacados de la Escuela de la Manipulación, denominada así a raíz del título de la obra editada por Theo Hermans en 1985.<sup>61</sup>

Desde esta perspectiva, que analizaremos en mayor detalle en capítulos posteriores, existe la convicción de que debe haber una continua interacción entre los estudios puntuales (“case studies”) sobre traducciones y la teoría general sobre la traducción, de que el enfoque tiene que ser descriptivo–orientado a la cultura meta– funcional y sistémico. Además aflora un interés por describir las normas que determinan la producción y recepción de traducciones. Los “case studies” cobran cada vez mayor importancia, como así lo demuestran los trabajos desarrollados, por ejemplo, en Lovaina por José Lambert, Lieven D’Hulst, y Katrin van Bragt (*Littérature et traduction en France, 1800-1850*) (1985). En Holanda, Kitty Van Leuven-Zwart (1989 y 1991), consciente de que existía un vacío metodológico en

---

p.153.

<sup>61</sup> Hermans, T (ed.) (1985) *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translations*, London y Sidney: Croom Helm. El editor deja claro la postura del grupo representado en esta obra: “Their aim is, quite simply, to establish a new paradigm for the study of literary translation, on the basis of a comprehensive theory and ongoing practical research” (p. 10); “This position implies that the researcher has to work without preconceived notions of what actually constitutes ‘translation’ (...) As in the case of concepts like ‘literature’, ‘poetry’ or ‘art’ a tautological or -to put it more kindly- a sociological and pragmatic circumscription seems the best that can be hoped for: a (literary) translation is that which is regarded as a (literary) translation by a certain cultural community at a certain time” (p. 13). El escepticismo que subyace a estas declaraciones pone de manifiesto la influencia de las teorías post estructuralistas en los actuales Estudios de Traducción.

la descripción de texto meta, ha intentado desarrollar un sistema de descripción de los “shifts” o transformaciones que se producen en traducción en un nivel microestructural, relacionando las consecuencias de esos cambios con el nivel macroestructural.

Durante los ochenta los estudios descriptivos influyen en la evolución de la teoría de la traducción provocando cambios en las definiciones (“traducción”, “equivalencia”), socavando los conceptos tradicionales. El corolario es que por fin se admite la falacia de un análisis objetivo de los hechos “literarios” (Even-Zohar 1990).

En Gran Bretaña y Estados Unidos, S. Bassnett (1990) y, en particular, A. Lefevere (1990 y 1992) introducen de forma específica el análisis de instituciones de prestigio influyentes en el proceso de traducción y hacen hincapié en la influencia de lo extraliterario sobre lo literario en este tipo de estudios<sup>62</sup>. Este mismo autor emprende un análisis de las instituciones de mecenazgo por su influencia en la producción, difusión y valoración de los textos traducidos en la cultura meta y, de nuevo, niega cualquier posibilidad de desarrollar una investigación puramente objetiva pues nadie escapa de su propia ideología. Con una visión materialista pretende hacernos conscientes de la manipulación a la que están sujetos todos los productos culturales, destacando las traducciones entre ellos y sostiene cómo la crítica literaria y la de traducción sirven para perpetuar ciertos valores mientras que excluyen otros. Para este autor el análisis de reescrituras debe servir para desvelar en parte cómo influyen factores sociales políticos y económicos en la reescritura de la literatura, asegurando su continuidad, no sólo en virtud de la poética dominante sino como consecuencia de una determinada ideología<sup>63</sup>.

---

<sup>62</sup> En este sentido, Lefevere resalta por ejemplo, la importancia del factor ideológico en el caso de los “refracted texts”: “texts that have been processed for a certain audience (children, for example), or adapted to a certain poetics or a certain ideology”. Lefevere, A. (1981) “Programmatic Second Thoughts on ‘Literary’ and ‘Translation’, or: Where Do We Go From Here”, en *Poetics Today* 2: 4, pp. 39-50.

<sup>63</sup> El análisis más completo de su teoría es el presentado por el autor en *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame* (1992)

En opinión de E. Genzler (1993), el despegue de los actuales Estudios de Traducción tuvo lugar en la década de los ochenta con el auge de esta corriente, dedicada al estudio de las traducciones literarias:

Descriptive Translation Studies research during the eighties shows how the translated text is inscribed in the shifting web of intertextuality and how translation facts seem to be more constructed than real<sup>64</sup>

De nuevo se encuentran los caminos de los Estudios Literarios y los de Traducción, enriqueciéndose mutuamente y posibilitando el avance teórico y metodológico.

En la década de los noventa, se ha registrado un movimiento de los Estudios de Traducción interesados en la traducción literaria hacia un ámbito que se ha denominado Estudios Culturales.

En Gotinga (Alemania) bajo la dirección de Armin Paul Frank se ha trabajado en torno al proceso de transferencia, dando mayor importancia a la traducción creativa por medio de la selección de medios estilísticos de cada traductor individual. Según este grupo, la traducción literaria forma parte de la lengua literaria de cada nación y es una actividad cultural que contribuye a herencia cultural de cada pueblo.

En Canadá los trabajos desarrollados guardan estrecha relación con la cuestión de la identidad, el bilingüismo, el colonialismo, la herencia cultural, la confrontación de un sistema literario débil frente a otro más poderoso, o el discurso femenino en traducción.

En Bélgica y Holanda continua esa misma inclinación hacia los Estudios

---

<sup>64</sup> Genzler, E. (1993) *Contemporary Translation Theories*, London/ New York: Routledge

Culturales que se inició en los ochenta con el denominado “Cultural Turn”<sup>65</sup>. Lambert, en concreto, redefine el término traducción como “migration-through-transformation of discursive elements (signs) and as the process during which they are interpreted (re-contextualized) according to different codes”<sup>66</sup>.

En “ In Quest of Literary World Maps”, publicado por Harald Kittel y Armin Paul Frank en *Interculturality and the Historical Study of Literary Translation* (1991), Lambert presenta los mapas lingüísticos como producto del reduccionismo enraizado en la investigación que fomentan los países con tradiciones literarias fuertes, los cuales conciben las lenguas nacionales ligadas irremisiblemente a una tradición escrita. En su opinión, estos mapas de lenguas son un obstáculo para la comprensión y el diseño de los mapas lingüísticos y literarios, pues muchas naciones tienen más de una lengua y una tradición literaria, al tiempo que varias naciones comparten una misma tradición. En lugar de esos mapas, propone examinar o referirse a la literatura *en* Alemania, Italia, Francia, etc. Lambert presta atención a textos y obras canónicas y marginales, a factores extraliterarios y establece conexiones entre estos ámbitos. Estos planteamientos tienen su repercusión en el contexto de la Literatura Comparada donde se emplean las traducciones como instrumento de investigación.

Otro aspecto de enorme trascendencia desde la perspectiva adoptada en este trabajo es la importancia que se otorga a los “re-escritores” (críticos, traductores, antólogos e historiadores) quienes manipulan consciente o inconscientemente los textos y la literatura. Esta aproximación a la traducción

---

<sup>65</sup> Véase la discusión en torno al concepto en Bassnett, S. & A. Lefevere (eds.) (1990) *Translation, History and Culture*, London /New York: Pinter. En esta antología se recogen artículos representativos de la dirección que siguen en los noventa los autores más interesados por la traducción literaria. Afincados en lugares tan distantes como el Reino Unido (S. Bassnett), Estados Unidos (A. Lefevere, M. Tymoczko), Canadá (B. Godard, S. Simon), Bélgica (D. Delabastita), Austria (M. Snell-Hornby), Chequia, India, Bulgaria, etc., tienen en común la visión de que el estudio de la traducción va irremediablemente ligado a cuestiones de mayor complejidad que el mero trasvase interlingüístico y estilístico: la confrontación del discurso ideológico del mundo occidental frente al de las naciones poscoloniales o minorías culturales, el poder de las instituciones en la transformación de la traducción, o la traducción de textos de tradición oral.

<sup>66</sup> Lambert, J. & C. Robyns “Translation” en Roland Posner, K. Robering y T. Sebeok (eds) *Semiotics: A Handbook on Sign-Theoretic Foundations of Nature and Culture*, Berlin y New York: St. Martins Press.

literaria permite examinar los fenómenos literarios sin recurrir a términos como “bueno” o “malo”, “correcto” o “incorrecto”. Al centrarse en los sistemas de poder se pueden describir las traducciones, por ejemplo, de forma relativa y determinada por la cultura en la que se inserta ese texto, aspecto que en este trabajo nos interesa sobremanera, al consistir éste en el estudio concreto de la labor de traducción de poesía en lengua inglesa realizada por el traductor Marià Manent.

Para concluir este apartado podemos decir que el resultado de los últimos años de desarrollo de las teorías aquí esbozadas apunta a la inestabilidad e, incluso, la invisibilidad de los límites trazados entre los Estudios Literarios, Culturales y de Traducción áreas que progresivamente van fundiéndose, para ofrecer una visión mucho más compleja y enriquecida de los temas que tratan. A nuestro modo de ver, el estudio de la traducción literaria no puede prescindir de los conocimientos cosechados ni en el ámbito de los Estudios Literarios ni de los Estudios Culturales.

### 1. 3. UN CONTEXTO PARA EL ANÁLISIS DE LA TRADUCCIÓN LITERARIA: ESTUDIOS NORMATIVOS Y DESCRIPTIVOS

Una vez apuntadas algunas de las posibles conexiones entre Estudios de Traducción y Estudios Literarios resta recordar el cambio de enfoque operado en estos últimos años con respecto a la perspectiva desde la que tradicionalmente se ha examinado la traducción.

Hasta finales de los setenta y principios de los ochenta el debate hagiado en torno a las dicotomías tradicionales ya mencionadas traducción literal/libre, equivalencia formal/dinámica, etc. Estas se basaban en unos presupuestos epistemológicos dualistas (original/ traducción) que la filosofía de la deconstrucción<sup>67</sup> y la estética de la recepción entre otras se encargarán de desmontar.

Básicamente se acometía el estudio de la traducción con una orientación prescriptiva como así lo demuestran la cantidad de tratados producidos desde la época de Cicerón hasta bien entrado este siglo sobre la mejor forma de traducir o la traducción ideal. La finalidad perseguida era informar a los lectores o potenciales traductores sobre la manera más correcta de transferir el original (donde reside, de acuerdo con sus presupuestos, el verdadero significado autorial en íntima conexión con su forma) con total fidelidad, objetivo éste únicamente alcanzable si se seguía un método determinado conforme a la concepción sostenida sobre la traducción y la equivalencia.

En cambio, a partir de una serie de trabajos publicados desde hace treinta

---

<sup>67</sup>Véanse los trabajos de Jacques Derrida ((1981) *Positions* o, (1988) *The Ear of the Other*) originariamente destinados a analizar el discurso crítico humanista en general pero cuya aportación ha sido también significativa, sin pretenderlo, a la teoría sobre traducción. Quizá resulten más interesantes para nuestro tema ciertos escritos de los críticos de la Escuela de Yale, quienes han aplicado la teoría de Derrida a la interpretación de textos y, por extensión, a la interpretación en teoría de la traducción, como puede advertirse en el ensayo sobre Benjamin de Paul de Man en *Resistance to Theory*.

años se une a esta visión normativista un planteamiento novedoso: el de los estudios de índole descriptiva. Entre éstos cabría mencionar los trabajos del entorno de Bassnett en los ochenta –caracterizados por su aproximación interdisciplinar e intercultural– junto con las aportaciones de otros miembros de la Escuela de la Manipulación y la Teoría del Polisistema.

Frente a éste, hallamos el enfoque heredero de la tradición prescriptiva, que sustenta la primacía del original frente a su traducción así como la incansable búsqueda de equivalencia y fidelidad que han revelado las teorías germánicas de corte lingüístico-textual, aunque en sus últimos desarrollos (Nord 1988), como ilustra la teoría del “Skopos” (finalidad de la traducción) se percibe un giro hacia el polo meta al introducirse aspectos extralingüísticos y directamente relacionados con la situación y las necesidades del receptor a los que condicionan el texto meta. Ello implica una noción de equivalencia muchomás amplia, que se libera de los moldes formales del original para cumplir con las distintas funciones comunicativas que se plantean en el encargo de la traducción, admitiéndose la posibilidad de corrección de distintas versiones.

A pesar del viraje hacia posturas que atienden menos a la trasferencia fiel de aspectos formales o de contenido del original en beneficio de una comunicación efectiva sujeta a distintos fines en el polo meta, los trabajos elaborados desde esta perspectiva de base lingüística suelen tener un fin pedagógico –formación de traductores– y, en consecuencia, una naturaleza prescriptiva.

Evidentemente, cuando se sintetiza se corre el peligro de incurrir en excesivas simplificaciones. Somos conscientes de que en el caso que nos ocupa al resumir los logros y perspectivas de los actuales Estudios de Traducción sólo se puede hablar de tendencias pues cada investigador pone el acento en algún aspecto de la traducción que los demás descuidan.

No obstante, se distinguen claramente dos finalidades distintas en el estudio de las traducciones y, por tanto, corrientes opuestas:

1. Los estudios normativos sobre traducción conducentes a determinar la corrección de la versión traducida mediante su comparación con la obra original y

a establecer las reglas para traducir y evaluar los textos en la lengua meta. En este grupo encajarían la mayoría de los seguidores de las teorías de tradición lingüística con pretensiones científicas<sup>68</sup>, ya que ha sido el talante prescriptivo el que ha dominado tradicionalmente los tratados sobre la materia.

2. Los estudios descriptivos de los hechos de traducción, en cambio han supuesto una novedad en la Historia de la traducción. La meta propuesta mediante el análisis de traducciones como producto, como proceso, o en cuanto a su función es la formulación de principios que puedan predecir, por ejemplo, cómo se traducirán determinados textos en circunstancias concretas o que expliquen los motivos por los que se ha favorecido un determinado método de traducción, la selección de un tipo de obras, o de un género en un periodo en particular.

Ésta es la línea que han fomentado la Escuela de la Manipulación y la Teoría del Polisistema, cuyo esfuerzo conjunto ha consolidado en la década de los ochenta una rama en el seno de los Estudios de Traducción de índole descriptiva.

En realidad, esta transformación refleja un desplazamiento de uno a otro de los polos de un eje imaginario, en cuyos extremos se sitúan la cultura origen y meta respectivamente. Hasta el advenimiento de esta orientación descriptivista se incidía de forma exclusiva en el polo origen, donde se hallaba el significado auténtico ligado a la forma original. Desde dicha óptica, el único criterio válido para abordar la traducción era la intención del autor, el significado o la forma del texto o la cultura originales, lo que exigía al traductor absoluta fidelidad a los valores fijados en el polo origen. Esta situación muestra una asunción de nociones sobre la naturaleza del lenguaje—como medio transparente de comunicación y referencia— y sobre la literatura —en su concepción idealista— que han prevalecido durante siglos.

---

<sup>68</sup> En Alemania la teoría funcional del “Skopos” (Reis y Veermer, Nord) formulada sobre la base de las tipologías textuales (Wilss, Neubert) ha evolucionado a lo largo de dos décadas hasta incluir factores de carácter extralingüístico. Gracias a ello reorientan el análisis del texto y en particular la producción del texto meta hacia el lector de la cultura receptora, como consecuencia de la influencia ejercida por la teoría de la recepción de Jauss. Estas últimas formulaciones de la teoría aunque conservan su talante normativo, admiten ya la relatividad de traducciones a los problemas de traducción y la existencia de varias versiones correctas según los factores que intervengan en el acto de comunicación, las instrucciones recibidas por el traductor, etc. En definitiva, han progresado y esto se percibe en la sustitución de los criterios de equivalencia que favorecían la supuesta fidelidad al original por una

Como comprobaron muchos traductores y tratadistas el problema constante radicaba en la imposibilidad en la mayoría de los casos de mantenerse leal al original en todas sus facetas, en especial en el caso de la poesía, pues alguno de los elementos del texto original era intraducible o sólo transferible a costa de otros, produciendo pérdidas irrecuperables.

Por el contrario, en los estudios descriptivos ( Holmes 1988, Toury 1995) el lugar desde el que se emprende el análisis de traducciones se traslada del extremo que denominamos “origen” al polo opuesto, es decir, al contexto de la cultura receptora o meta. En este marco no se plantea la idea de preservar todos y cada uno de los elementos del texto, sino que se da por supuesta la transformación del original. Como resultado, el criterio de adecuación al original es sustituido por el de aceptabilidad del texto traducido en la cultura meta<sup>69</sup>.

Este cambio de postura de algunos investigadores se debe en gran medida a la influencia de algunas teorías filosóficas contemporáneas que han modificado anteriores concepciones sobre el lenguaje y la literatura en la era post estructuralista.

Dada su relevancia para el análisis de la traducción literaria hemos de detenernos en la teoría de la recepción. Su extraordinaria influencia se ha dejado sentir en una nueva concepción de literatura que se basa en la experiencia del lector más que en valores intrínsecos –como la organización formal– de la obra en sí. De esta corriente crítica, desarrollada originariamente por la Escuela de Constanza en Alemania a finales de los sesenta, se derivan interesantes implicaciones a la hora de enfrentarse a los problemas de la interpretación de la obra literaria. Por consiguiente, lo importante al interpretar el texto con vistas a su traducción deja de ser la intención autorial, el significado en su contexto original, pues dicha interpretación desde el paradigma de la estética de la recepción depende del

---

mayor atención hacia las necesidades y convenciones del receptor del texto traducido.

<sup>69</sup>Es Gideon Toury (1995) (*Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins) quien utiliza los términos *adecuación* y *aceptabilidad* más extensivamente en sus escritos para designar los criterios y orientaciones posibles en el estudio de traducciones, según estén dirigidos al polo origen (adecuación) o meta (aceptabilidad).

horizonte de expectativas de cada lector, el cual varía históricamente. Ello implica que no existe interpretación única del texto, que hay lugares ambiguos, indeterminaciones sujetas a la concreción de significados y esto, llevado al ámbito de la traducción, supone que no existe una única solución o versión correcta para la traducción de un texto. Esta toma de conciencia de que en cada contexto, para cada época y lector el significado del texto puede variar es esencial en la adopción de un enfoque descriptivista que desbanca hoy en día la orientación normativa sobre el estudio de traducciones fuera del contexto exclusivamente pedagógico de la traducción.

Otra mención ineludible con respecto a la teoría de la traducción literaria tiene su origen en las reflexiones surgidas de los trabajos de Jacques Derrida, que aluden a la posibilidad de la interpretación del texto escrito, y de los herederos de la deconstrucción en Estados Unidos, la Escuela de Yale. Desde esta última posición, quizás la más radical de las mencionadas hasta ahora, se cuestionan implícitamente los planteamientos sobre los que se construye la anterior teoría de la traducción que ha servido de guía en la práctica traductora durante siglos.

Resumiendo brevemente esta teoría, la deconstrucción anula la oposición que privilegia el texto original frente a la traducción, la cual ha mantenido históricamente un papel secundario, por ser un producto derivado e incompleto. Es más, los deconstructivistas cuestionan la existencia del texto original—pues éste es traducción de otros muchos textos— o la creencia de que el significado de la palabra escrita es estable. En suma, se ataca la cosmovisión en la que todo parece funcionar dentro de una estructura cuyo centro o núcleo origina el significado. Trasladando esta misma idea al ámbito lingüístico, se niega que las unidades lingüísticas tengan un significado único e inamovible que surja de su oposición con los demás elementos del sistema dinámico de la lengua.

Derrida (1988:120) atraído por las implicaciones de la traducción llega a afirmar que “the origin of philosophy is translation or the thesis of translatability”<sup>70</sup>.

---

<sup>70</sup> Derrida, J. (1988) *The Ear of the Other*, Lincoln y London: University of Nebraska Press,

Su obra, independientemente del tema que trate, gira en torno a la posibilidad o imposibilidad de la traducción: “In the limits to which it is possible or at least *appears* possible, translation practices the difference between signified and signifier” (Derrida 1981: 21)<sup>71</sup>. En los planteamientos derrideanos se advierte un rechazo absoluto a cualquier definición de traducción como reproducción o equivalencia, entendiéndose más bien como un proceso según el cual se está constantemente modificando el original<sup>72</sup>. Este punto de vista ataca frontalmente la posibilidad de cualquier tipo de traducción fiel y solo aceptaría la traducción como búsqueda del sentido que por otra parte nunca es totalmente alcanzable. En tal caso, la traducción sólo sugeriría las diferencias más que las identidades. Obviamente, este enfoque no admite la existencia de equivalencia que es uno de los objetivos perseguidos por todo traductor que pretenda una traducción “adecuada”<sup>73</sup>.

El ensayo de Paul de Man (1986)<sup>74</sup> sobre “La tarea del traductor” de Walter Benjamin es también un caso ilustrativo de la aplicación de los postulados deconstructivistas a la traducción, pero esto es algo que analizaremos con más detenimiento en el siguiente subapartado, en el que exploraremos otra preocupación constante de los teóricos de la traducción: la posibilidad o imposibilidad de la traducción.

Para concluir este breve recorrido por los derroteros por los que discurren los actuales Estudios de Traducción, recordaremos lo que Mary Snell-Hornby (1988:111) señaló hace ya más de una década. La autora sostenía que se había producido una transformación en el enfoque con que se acometen los temas fundamentales en la Teoría de la Traducción en los últimos años. La más

---

<sup>71</sup> Derrida, J. (1981) *Positions*, [trad. inglesa de Alan Bass], Chicago: Chicago University Press.

<sup>72</sup> “La traducción no fija el significado sino que juega con él, abre sus fronteras hasta el infinito” en Vidal Claramonte, C.A. (1995) *Traducción, manipulación y deconstrucción*, Salamanca: Ed. Colegio de España, p. 103.

<sup>73</sup> El criterio de “adecuación” se utiliza aquí como sinónimo de “fidelidad al origen”, ya sea el autor, la forma o contenido de la obra o la cultura original. Dicha adecuación contiene la prescripción.

<sup>74</sup> De Man, P. (1986) “Conclusions: Walter Benjamin’s “The Task of the Translator” en *The Resistance to Theory*, Minneapolis: University of Minneapolis Press, pp. 73-105.

trascendental quizá fuera el paso de una teoría cuyo punto de partida en el análisis de la traducción era el texto original a otra que considera, en cambio, el texto meta como lugar de inicio de la investigación. Esto supone el rechazo a las aproximaciones de carácter prescriptivo en favor de estudios descriptivos. El papel destacado que antes tenían los aspectos formales del texto, considerado éste como un fragmento aislado del contexto, ha disminuido y, en la actualidad, se considera más revelador para la comprensión del fenómeno el análisis de la función de los textos traducidos dentro de un contexto sociocultural más amplio, el de la cultura meta.

En la mayoría de las teorías de más reciente cuño predomina la idea de que el texto meta es un producto que adquiere una función determinada en la cultura receptora (Veermer, Reiss, Kussmaul, Toury, Hermans). Anticipándonos a capítulos posteriores, es así como enfocaremos nuestro trabajo, dado que uno de nuestros objetivos es ver el papel que ha desempeñado un determinado corpus de traducciones de poesía inglesa en la literatura española del siglo XX. Esta posición nos parece sostenible dada la progresiva aproximación tanto de los Estudios Literarios como de los Estudios de Traducción hacia los llamados “Cultural Studies”<sup>75</sup> –gesto patente en los últimos trabajos de A. Lefevere publicados en los noventa– ámbito en el que se presta cada vez más atención a las instituciones de poder y prestigio a la hora de valorar lo literario y el valor de las traducciones.

---

<sup>75</sup> Easthope, A. (1991) *Literary into Cultural Studies*, Londres: Routledge.

#### 1. 4. PARADOJAS DE LA TRADUCCIÓN: SOBRE LA IMPOSIBILIDAD DE TRADUCIR

Se han escrito muchas páginas acerca de la imposibilidad de traducir en general y sobre intraducibilidad de la poesía muy en particular, y creemos que en un trabajo dedicado a la traducción de este género resulta cuando menos apropiado presentar un breve resumen de las opiniones más frecuentemente expresadas reflejando así el estado actual de la cuestión.

Afirmar la imposibilidad de traducir poesía u otros textos considerados literarios, la postura más extendida entre los que han escrito sobre el tema, se enfrenta a la paradoja, sin embargo, de la existencia de miles de traducciones que tomaron como punto de partida un texto poético en la cultura origen y que son leídas por su valor artístico, histórico y cultural en el seno de otras culturas meta.

En este apartado el planteamiento que adoptamos para tratar la cuestión de la traducibilidad se nutre más bien de las aportaciones hechas desde un ángulo hermenéutico y corresponde básicamente a un periodo de reflexión en la historia de la teoría y la práctica de la traducción esbozado en las primeras páginas de este capítulo.

En su aproximación al problema de la traducción y de forma concreta, de la traducción de literatura, escritores y filósofos de los últimos doscientos años se han ceñido fundamentalmente a la cuestión de la interpretación del texto y sus escritos discuten la posibilidad de leer o interpretar fielmente y reproducir si cambios de matiz o efecto lo que en otra lengua ha escrito un autor con una determinada intención.

Frente aquellos que creen en la existencia de unos universales lingüísticos subyacentes a la forma externa en que se expresan las ideas en cada lengua, postulando así la posibilidad de la traducción mediante la equivalencia dinámica del sentido en textos tales como la Biblia (E. Nida), han predominado los que sostienen una visión pesimista a tal efecto porque creen ciegamente en la tesis del

relativismo lingüístico o porque, conscientes de la complejidad y dificultad de llegar a la identidad absoluta con el texto original en la traducción, adoptan una postura intermedia con la cual definen lo que a su modo de ver es “traducción”, a saber, una forma de “interpretación” o “acercamiento” al texto original pero nunca una copia idéntica<sup>76</sup>.

#### 1. 4. 1. La traducción como vía hacia el TO

Desde esta perspectiva filosófica, la traducción deja de entenderse como mera reproducción mecánica y supone cierto logro en tanto en cuanto la traducción constituye un enriquecimiento de la lengua y cultura meta y una aproximación hacia el original, ya que acceder a éste únicamente es factible en la lengua origen.

Estas ideas tienen su mayor difusión en los primeros decenios de nuestro siglo, pero entroncan con la tradición alemana de J. G. Herder y W. von Humboldt<sup>77</sup>. Ya en el siglo XX y entre nuestros compatriotas J. Ortega y Gasset manifiesta a este respecto en su conocido ensayo “Miseria y esplendor de la traducción” una postura aparentemente contradictoria sobre el tema. Mientras que Ortega niega la calidad poética de la traducción de poesía, no descarta la existencia de:

---

<sup>76</sup> James Holmes: “No translation is ever the same as or equivalent to its original” (Holmes, 1973: 68).

<sup>77</sup> Para Herder la buena traducción era la que seguía literalmente el texto origen enriqueciendo la lengua de llegada con las aportaciones de una lengua más antigua y pura: el griego de Homero (véase “Über die neuere deutsche Literatur” en J. G. Herder, *Werke*, Edición de Wolfgang Pross, Munich/ Viena, 1984, vol I, en español la traducción de Gemma Torra en Francisco Lafarga (ed.) (1996) *El discurso sobre la traducción en la historia (Antología bilingüe)*, Barcelona:EUB, pp. 267-275); Humboldt por su parte decía en el prólogo a su traducción del *Agamenón* de Esquilo (1816): “Pues las traducciones, antes que obras permanentes, son más bien trabajos que comprueban y determinan el estado de una lengua en un momento dado como aplicándole un baremo duradero, y que deben influir en él, y que siempre habrán de repetirse de nuevo. Además, la parte de la nación que no puede leer por sí misma a los autores clásicos adquiere mejor conocimiento de ellos a través de varias traducciones que de una sola. En efecto, constituyen otras tantas imágenes del mismo espíritu; pues cada traductor reproduce el que él captó y estuvo en condiciones de presentar; el auténtico reposa solamente en el escrito original” (citamos por la versión española de Pilar Estelrich en F. Lafarga (ed.) (1996) *El discurso sobre la traducción en la historia (Antología bilingüe)*, Barcelona: EUB, p.365)

la traducción como camino hacia la obra. Si ésta es una obra poética, la traducción no lo es, sino más bien un aparato, un artificio técnico que nos acerca a aquella sin pretender jamás repetirla o sustituirla.<sup>78</sup>

La traducción así entendida aparece como un vehículo interpretativo, que acerca al traductor y a sus lectores a otras lenguas, pero carente de valor poético. Es decir, la traducción es posible, pero el poema dejar de ser tal en la lengua meta, con lo cual el TO se ha transformado y la reproducción se convierte en una quimera. Esta visión es común a muchos otros autores que comparten la idea de que la traducción supone una metamorfosis ya que la equivalencia absoluta al original es imposible.

Por tanto, Ortega niega la traducción como trasvase en el que fondo y forma permanecen inalterados y únicamente admite la posibilidad de la traducción cuando “se lleva el lector al lenguaje del autor”, como afirmaba F. Schleiermacher, pues cuando se trae al autor al lenguaje del lector:

traducimos en un sentido impropio de la palabra: hacemos en rigor, una imitación o una paráfrasis del texto original. Sólo cuando arrancamos al lector de sus hábitos lingüísticos y le obligamos a moverse dentro de los del autor, hay propiamente traducción. (Ortega y Gasset 1937).

Como puede observarse, aseverar o negar la posibilidad de la traducción depende siempre de la concepción que se mantenga acerca de las lenguas y de la traducción.

En el caso de la poesía en donde, en nuestra opinión, forma y contenido no pueden desligarse parece mucho más difícil lograr con éxito la traducción. Para

---

<sup>78</sup>Ortega y Gasset, J. (1937) (1961) “Miseria y esplendor de la traducción” en *Obras Completas*, V, Madrid: Revista de Occidente, pp. 433-452.

Ortega el texto traducido debe renunciar a ser una *belle fidèle* para ser una “fea fiel” sin pretensiones literarias, difícil de leer, y profusamente anotada que haga consciente al lector de todas las posibilidades que niega una sola interpretación o versión. Las traducciones anotadas constituyen, en opinión de Ortega, las traducciones ideales o las únicas posibles pues aportan todo lo que quedaría sin expresar en una versión que fijara un único sentido al prescindir de ese enojoso aparato que son las notas.

Sin embargo, hoy en día, en contra de lo que Ortega afirmaba, las traducciones de textos poéticos, por lo general, si aspiran a ser considerados como artefactos análogos al original (véase más adelante el concepto de *metapoema* de J. Holmes), suelen darse a los lectores sin notas. La existencia o ausencia de éstas ¿cuya misión es desvelar las ambigüedades, enriquecer el texto con posibles efectos perdidos en el proceso, etc.? está, como se verá en los próximos capítulos, íntimamente ligado a las normas de traducción vigentes en cada cultura, ya que son éstas las que prescriben lo que resulta aceptable en la traducción de un determinado género para los lectores de la cultura meta.

La razón de Ortega para defender la inserción de notas en la traducción la hallamos en su visión pesimista sobre el poder expresivo del habla que “se compone sobre todo de silencios”. La “miseria” orteguiana de la traducción reside pues en la imposibilidad de acercarse a la vez a todas las dimensiones del texto original, lo cual es una realidad innegable en especial en el caso de la poesía. Ello, no obstante, ofrece la posibilidad de diversas traducciones de un mismo texto y niega la fidelidad de una única versión.

Esta postura refrenda, a nuestro modo de ver, la concepción de la traducción como manipulación, pues cada versión supone una toma de decisiones y determina una forma y un sentido del texto original desoyendo otras posibilidades. De ahí, la idoneidad de adoptar una postura más bien descriptiva ante el análisis de traducciones como la que defendemos en esta tesis, aunque Ortega sí se defina en cuanto el mejor modo de traducir abogando por la literalidad y el apego a la forma del original en el proceso de llevar al lector a la lengua del autor.

Nosotros en cambio consideramos que una actitud normativa juzga cada traducción conforme a los mismos criterios y no según las condiciones temporales, materiales e ideológicas que determinan cada texto meta. A menudo, el proceso de traducción resulta en muy variadas versiones de un mismo texto origen debido precisamente a que la interpretación del original cambia con el tiempo y las expectativas del lector, con la acumulación de lecturas previas, y suele obedecer a distintas intenciones y circunstancias de composición que se ven reflejadas en las decisiones que en cada momento adopta el traductor (Lefevere 1992). Por todo ello, reiteramos nuestra defensa de un acercamiento al fenómeno traductor cuyo fin no sea defender el método idóneo para traducir sino que explique porqué un TO ha sido vertido de tal o cual manera en la cultura meta, o las posibles versiones de un mismo TO.

Volviendo a Ortega, como contrapartida a la incapacidad del texto traducido de decir exactamente lo mismo que el original o, en otras palabras, ante la imposibilidad de traducir, el “esplendor” de la traducción lo hallamos en el enriquecimiento del lector mediante:

la revelación de los secretos mutuos que pueblos y épocas se guardan recíprocamente y tanto contribuyen a su dispersión y hostilidad; en suma, una audaz integración de la Humanidad. (Ortega y Gasset 1937)

Así pues, tanta miseria queda compensada gracias a la comunicación entre pueblos y culturas que la traducción, a pesar de sus limitaciones, ha posibilitado a lo largo de los siglos.

En este mismo sentido apunta Walter Benjamin en su conocido ensayo sobre la labor del traductor “Die Aufgabe des Übersetzers” (1923). Para el alemán la función de la traducción no es exactamente la reproducción del sentido del original sino hacer crecer al original hasta alcanzar una capa más elevada y pura de la lengua (*die reine Sprache*):

Tomadas aisladamente, las lenguas son incompletas y sus significados nunca aparecen en ellas en una independencia relativa, como en las palabras aisladas o proposiciones, sino que se encuentran más bien en una continua transformación, a la espera de aflorar como la lengua pura de la armonía de todos esos modos de significar.(...) En todo caso, esto permite reconocer que la traducción no es sino un procedimiento transitorio y provisional para interpretar lo que tiene de singular cada lengua.<sup>79</sup>

Al igual que Robert Frost, cuando, refiriéndose a la traducción de poesía, decía que poesía es lo que se pierde en la traducción, Benjamin alude a la intraducibilidad diciendo:

Ese núcleo esencial puede calificarse con más exactitud diciendo qué es lo que hay en una obra de intraducible. Por importante que sea la parte de comunicación que se extraiga de ella y se traduzca, siempre permanecerá intangible la parte que persigue el auténtico traductor.<sup>80</sup>

El fracaso del traductor parece, pues, inevitable según estas palabras, pero la realidad es que la traducción como actividad se ha ejercido durante miles de años posibilitando la comunicación y la transmisión cultural y artística entre miembros de distintas culturas<sup>81</sup>. Otra cosa bien distinta es que se haya transmitido “exactamente” lo mismo, que el original no haya cambiado en el proceso. Siempre hay pérdidas y cambios y el TM ya no es el TO.

A este respecto Ortega y Benjamin parecen coincidir de nuevo. El ideal de

---

<sup>79</sup> Benjamin, B. (1923) “Die Aufgabe des Übersetzers” publicado en su traducción de los *Tableaux parisiens* de Baudelaire. Citamos el texto en la versión española de H.P. Murena en M. A. Vega (ed.) *Textos clásicos de teoría de la traducción* (1994) Madrid: Cátedra, pp.285-296.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 290.

<sup>81</sup> Recordemos en este sentido las palabras de Mme de Staël: “Transportar de una lengua a otra las obras maestras del espíritu humano es el más eminente servicio que se pueda prestar a la literatura. Existen tan pocas producciones de primer rango y el genio, en cualquier género que sea, es un fenómeno tan raro que, si todas las naciones modernas se limitaran a sus propios tesoros, siempre seguirían siendo pobres. Además, la circulación de las ideas es de todas las especies de comercio aquella en la que las ventajas son más seguras.” en *Oeuvres complètes de Mme la Baronne de Staël, publiées par son fils*, París, Treuttel et Würtz, 1821, vol. XVII, p. 387 (La traducción al español que ofrecemos aquí es de Miguel Ángel Vega (1994) en *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Madrid: Cátedra, p. 367).

traducción para Benjamin no es aquella que aspira a la identidad con el original, sino la que por medio de la literalidad fuerza a las lenguas a decir lo que dice la lengua más pura. Así, traducir con miras a la reproducción idéntica del original resulta imposible y está abocado al fracaso mientras que traducir como intento comunicativo imperfecto no lo es. Para demostrarlo recurre al famoso ejemplo de la reconstrucción de la vasija como proceso análogo al de la traducción:

Como sucede cuando se pretende volver a juntar los fragmentos de una vasija rota que deben adaptarse en los menores detalles, aunque no sea obligada su exactitud, así también es preferible que la traducción, en vez de identificarse con el sentido del original, reconstituya hasta en los menores detalles el pensamiento de aquel en su propio idioma, para que ambos, del mismo modo que los trozos de la vasija, puedan reconocerse como fragmentos de un lenguaje superior.<sup>82</sup>

A la luz de estas opiniones se podría afirmar, por tanto, que cada traducción puede estar más o menos lograda según los aspectos en los que el traductor concentre sus esfuerzos, pero querer controlarlos todos resultaría una misión ilusoria, por lo que la traducción únicamente puede ser una aproximación en la que se produce sin duda la transformación del original.

Los deconstructivistas, por su parte, dirán que la imposibilidad de la traducción entendida como reproducción se da en la medida en que el original es inestable en su significado. En palabras de Paul de Man:

In a curious way, translation canonizes its own version more than the original was canonical. That the original was not purely canonical is clear from the fact that it demands translation; it cannot be definitive since it can be translated. But you cannot, says Benjamin, translate the translation; once you have a translation you cannot translate it anymore. You can translate only the original. The translation canonizes, freezes, an original and shows in the original a mobility, an instability, which at first one did not

---

<sup>82</sup> *Ibid*, p.293.

notice. The act of critical, theoretical reading performed by a critic like Friedrich Schlegel and performed by literary theory in general—by means of which the original work is not imitated or reproduced but is to some extent put in motion, de-canonized, questioned in a way which undoes its claim to canonical authority— is similar to what a translator performs<sup>83</sup>.

por lo que el problema surge, en primer lugar, cuando se intenta interpretar qué es lo que el original quiere decir. Esto se debe a la disyunción existente entre lo que se quiere decir y la manera en que la lengua significa o dice algo, viene a decirnos Paul de Man en su meditación sobre el ensayo de Benjamin en *The Resistance to Theory* (1986: 86). Y todo el conflicto reside en que el lenguaje no se refiere a nada extralingüístico sino al lenguaje mismo. De Man afirma con rotundidad que “translation is a relation from language to language, not a relation to an extralinguistic meaning that could be copied, paraphrased, or imitated” (De Man 1986:82).

Tanto Paul de Man como Jacques Derrida mantienen una postura muy concreta sobre la naturaleza del lenguaje no del todo ajena a las ideas expresadas por Benjamin. Para Derrida y los desconstruccionistas el lenguaje es autorreferencial, las palabras, las frases no significan una sola cosa, no son estables en su significado. Y es precisamente en el proceso de la traducción donde Derrida había encontrado una prueba concluyente de la falta de identidad, de presencia de un significado único, lo cual queda patente en las diferencias que exhiben distintas traducciones de un mismo texto.

En definitiva, los desconstruccionistas también niegan la posibilidad de la traducción si ésta es entendida como fiel reproducción del original, sobre todo porque rechazan la existencia de un original, ya que todos los textos son traducciones de otros textos. Esta consideración sobre el lenguaje y la traducción apunta, en términos de derridianos, más bien a la *différence* que a la identidad o

---

<sup>83</sup> De Man, P. (1986) “Conclusions: Walter’s Benjamin’s ‘The Task of the Translator’” en *The Resistance to Theory*, Minneapolis: U. M. P., pp.82-83.

equivalencia, de manera que aunque la traducción no llega al original lo enriquece señalando las disimilitudes, los huecos, las ausencias antes que las semejanzas.

Tras un breve repaso a las opiniones sobre el tema de algunos de los pensadores más destacados de los últimos cien años, comprobamos que existe una sólida tradición que defiende la concepción de la traducción como una transformación del original, como proceso interpretativo y crítico, perspectiva que quizás ha pesado más que la ilusión de la traducción como reproducción fiel, exacta y objetiva del original sobre todo cuando la discusión gira en torno a la traducción literaria y poética .

#### **1. 4. 2. La traducción como recreación**

La opinión vertida por la mayoría de escritores que han traducido poesía es que la traducción de ésta es ante todo un acto de re-creación y, por tanto, del proceso de traducir se obtiene siempre “otro” texto distinto al TO. Éste sirve de punto de partida o fuente de inspiración para crear, por expresarlo de algún modo, “obra propia”.

Desde esta perspectiva, no se llega a negar la posibilidad de traducir, aunque lo que sí se hace es definir la traducción de modo distinto a lo que sería una copia idéntica del TO. Así, por ejemplo, el escritor mejicano Octavio Paz (1971) define la traducción poética como:

(...) una operación análoga a la creación poética, sólo que se despliega en sentido inverso. Cada palabra encierra una pluralidad de significados virtuales; en el momento en que la palabra se asocia a otras para constituir una frase, uno de estos sentidos se actualiza y se vuelve predominante. En la prosa la significación tiende a ser unívoca mientras que, según se ha dicho con frecuencia, una de las características de la poesía,

tal vez la cardinal, es preservar la pluralidad del sentido<sup>84</sup>

En esta cita además de explicar su teoría de la traducción Paz manifiesta su concepción de lo poético, cuya esencia está en la ambigüedad o pluralidad de sentidos, y es precisamente por ello por lo que traducir parece completamente imposible, ya que mediante la traducción lo que se suele lograr es la actualización de uno de los posibles sentidos de las palabras y del texto, por lo que siempre se dan pérdidas irremisibles. En suma, traducir poesía parece una tarea imposible, pero se traduce, como nos demuestra por ejemplo Octavio Paz, logrando resultados aceptables. Ahora bien, como traductor de poesía Paz, y con él otros muchos, defienden la tesis de que para traducirla es necesario ser poeta.

Para otros muchos escritores-traductores como Ezra Pound y Paul Valéry, que han pasado también por la experiencia de traducir y escribir literatura, la traducción poética es una actividad que fácilmente se equipara a la recreación, aunque se admitan otros modos de traducir. Sin embargo, a menudo los poetas dedicados al noble oficio de traducir coinciden en tomar el TO como punto de partida para lanzarse a un proceso creativo, constreñido eso sí por una serie de factores que están decididos de antemano planteando así un reto al traductor. Para Pound, por ejemplo, había dos tipos de traducción: la “interpretativa” mediante la cual se indica al lector dónde reside el “tesoro” del texto, sirviendo de guía en la lectura a quien tiene un conocimiento insuficiente de la LO y un segundo tipo, la practicada por él, que consiste en componer a partir del TO un nuevo poema. Es decir, se repite también en el ámbito anglosajón la idea de la recreación en el terreno de la traducción de poesía. Pound clasificaba esta clase de traducción dentro de lo que se denomina “original writing” y aunque admitía la posibilidad de otras formas de traducir sus propias versiones apuntan a la recreación alejándose de lo que para muchos debería ser traducción fiel.

De modo similar el poeta Paul Valéry también se ejercitó en esta actividad

---

<sup>84</sup> Paz, O. (1971) *Traducción: literatura y literariedad*. Tusquets: Barcelona, pp.20-21.

de recreación durante el proceso que le llevó a traducir en verso al francés las *Églogas* de Virgilio. Su experiencia le hizo reflexionar sobre esta tarea claramente creativa para el poeta y que él parangonaba con el acto de escribir. Al igual que otros poetas Valéry al reflexionar sobre su tarea se mostraba partidario de aprovechar el estímulo del TO para crear un texto poético nuevo.

Por su parte, el traductor y teórico americano Burton Raffel (1988) en *The Art of Translating Poetry*, analiza todos esos factores que limitan la traducción de textos poéticos: diferencias de estructuras, sonidos y vocabulario, repertorios o formas literarias y prosodia. Estas diferencias y las determinaciones impuestas desde el texto original son escollos inevitables a los que se debe enfrentar el traductor y a nuestro entender el mayor aliciente para los poetas quienes, en medio de un singular juego intelectual y creativo, ensayan sus habilidades superando con mayor o menor fortuna las dificultades aparentemente insalvables de la traducción. Justamente por este motivo defendemos la idea de que la traducción no puede ser otra cosa que manipulación, transformación, interpretación subjetiva y recreación cuando se trata de textos poéticos.

Sostener la imposibilidad de la traducción de todos y cada uno de los aspectos del texto y a la vez insistir en la posibilidad de ésta como transformación inevitable del TO no resulta del todo incoherente. Es más, esta postura nos parece totalmente compatible con el modelo teórico en el que encuadramos nuestro estudio: para los seguidores de la Escuela de la Manipulación no existen traducciones correctas e incorrectas, sino distintos tipos de estrategias para los distintos usos que se quiera dar a los textos traducidos. Por ese motivo, este grupo se interesa más por la descripción de la relación (de equivalencia) establecida en cada caso entre TO y TM y la posición del TM dentro del marco de las prácticas literarias inherentes a las dos tradiciones o culturas de las que se nutre. En su análisis de traducciones de textos poéticos, los teóricos de la manipulación van en busca de dichas transformaciones para intentar desvelar las causas, aunque éstas no respondan siempre a normas lingüísticas y criterios de equivalencia prescritos por aquellos que sólo persiguen la fidelidad al TO. Pues cabría en este punto preguntarse: ¿qué fidelidad? ¿fidelidad a la forma? ¿al sentido? ¿según quién?.

Por tanto, la descripción de los textos meta con todas sus infidelidades y la investigación de las circunstancias en que dicho proceso se lleva a cabo nos ayudará a comprender los factores que han modelado los diferentes textos meta en todo el proceso traductor, transformándolos.

Hasta aquí hemos presentado aquí algunas opiniones sobre la traducción—entendida como aproximación o recreación— con las que personalmente comulgamos, aunque conscientes de que aseverar un único método de traducción (literal o libre) como vía para la mejor traducción traicionaría nuestra postura, que pretende ser más tolerante. A ello nos conduce la creencia de que, para llegar a una aproximación al original, todos los métodos pueden ser aceptables según el propósito que se haya fijado el traductor.

La idea de lo que realmente es o debe ser una traducción depende de la cultura en la que el texto traducido se recibe, así lo demuestran al menos los seguidores de la Escuela de la Manipulación (Toury 1995), y lo que en una cultura no resultaría aceptable como traducción por alejarse demasiado del original, en otra sí lo es. Los límites entre traducción, versión, imitación y adaptación son en muchos casos difusos y todo depende del éxito en la transmisión de lo esencial del texto, lo cual también varía según el momento histórico, la necesidad de innovaciones de la cultura meta, la intención perseguida y otra serie de factores que se estudiarán más adelante.

## 1. 5. LA TRADUCCIÓN DE POESÍA

Con frecuencia las traducciones de textos poéticos suelen ser evaluadas por los lectores conforme a una serie de criterios casi siempre subjetivos que apuntan hacia las preferencias poéticas de cada uno de ellos. Los lectores más informados y los críticos de la traducción se guían también por una serie de parámetros (traducción rimada o métrica cuando el TO lo es) que han venido a tornarse en leyes para la traducción poética, y que de no seguirse hacen del texto traducido algo inaceptable en la cultura receptora desde el punto de vista artístico.

### 1. 5. 1. El estudio descriptivo de las estrategias usadas en traducción de poesía

Pese a que siempre puede vislumbrarse cierta sombra de subjetivismo, por otra parte inevitable, en los planteamientos de algunos autores dedicados al estudio de la traducción poética, hay ciertos teóricos que han abogado por una aproximación descriptiva al estudio de las traducciones. En este apartado queremos recordar algunas de las aportaciones realizadas en este sentido y que podemos considerar pioneras en el camino hacia el estudio descriptivo de las estrategias utilizadas para la traducción de textos poéticos.

A este respecto podríamos señalar una de las primeras obras que a finales de los años setenta mostraba un enfoque menos prescriptivo al considerar las estrategias de traducción aplicadas a la traducción de poesía y los efectos que éstas podían producir en los textos resultantes. La publicación de André Lefevere, titulada *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint* (1977), pese a su pretendido descriptivismo resulta, no obstante, algo dogmática en sus preferencias de traducción por cuanto el autor sanciona una en detrimento de las demás. Aun así, Lefevere lograba ya entonces describir la gran variedad de estrategias que se ofrecen al traductor, siete posibles métodos aplicables a la traducción de poesía

ilustrados con distintas versiones de un poema de Catulo, cuyas bondades y perjuicios resume al final de su exposición. Ello supone cierto distanciamiento respecto de un único modo de traducir poesía, que puede ser el preferido por el autor o el privilegiado según las normas imperantes en el polisistema meta, mas nunca un método exclusivo y correcto para traducir poesía, inaugurando de este modo la aplicación de modelos descriptivos a los textos poéticos traducidos. Sintetizando la exposición de Lefevere en este primer trabajo, las estrategias al alcance del traductor de poesía son las siguientes:

- 1) *Traducción fonémica*, la cual según Lefevere reproduce efectos fónicos y etimologías del TO a costa del significado que en muchos casos peligra.
- 2) *Traducción literal*. Esta estrategia global transmite el contenido TO pero a costa del valor literario del texto.
- 3) *Traducción métrica*, gracias a la cual se conserva el metro del TO, si bien en ocasiones sacrificando el sentido y la gramática.
- 4) La *versión en prosa* evita distorsiones de sentido, aunque se limitan las posibilidades de recrear resonancias poéticas.
- 5) *Traducción rimada*, cuyo mayor inconveniente es que a menudo se pierde el sentido original y el texto resulta pomposo y recargado.
- 6) Con la *traducción en verso blanco* se consigue una gran precisión de sentido, pero debido a las expansiones da lugar a traducciones farragosas.
- 7) *Interpretación*: incluye versiones e imitaciones en las que no se respetan ni estructura, ni textura, ni contenido.

Tras revisar las posibles vías que el traductor tiene a su disposición, Lefevere manifiesta claramente sus preferencias señalando que lo mejor sería

conservar la función del original, es decir, producir un texto con función análoga recurriendo a los medios que ofrecen el sistema literario y la cultura meta, instaurando sin darse cuenta una nueva prescripción. En realidad, esta preferencia obedece a su adhesión a las normas impuestas por el sistema cultural y literario en el que se mueve –en realidad los criterios básicos, con diferencias puntuales, son compartidos por muchos sistemas literarios occidentales<sup>85</sup>– en donde suele primar la traducción basada en la equivalencia funcional. La contradicción en la que incurre Lefevere –el establecimiento de una norma inicial para la traducción de poesía– es salvada en sus escritos más maduros como *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame* (1992), en donde reconoce que existen unos factores que influyen en la manipulación y reescritura de los textos así como en la conformación de los gustos y preferencias, los cuales pueden llegar a convertirse en normas del sistema si proceden de una instancia con poder suficiente para imponer su criterio.

Durante el proceso de traducción, los factores que moldean el texto meta, según Lefevere, serían la ideología, la poética dominante, y las instituciones de mecenazgo de la cultura meta (educativas, editoriales); por lo que la aceptabilidad de cualquier texto traducido en la cultura receptora dependerá del seguimiento de las pautas que éstos dicten.

La idea de que la traducción en general es cuestión no sólo de decisiones de naturaleza lingüística, sino de opciones ante una serie de prioridades y normas procedentes de dos culturas y contextos en continua pugna es subrayada por Lefevere y Bassnett (1990:11) quienes, convencidos de que la traducción sufre la tensión de dichos factores de manera inevitable, afirman:

What the development of Translation Studies shows is that translation like al

---

<sup>85</sup> Según señala Holmes (en: R. Van den Broeck (ed.) *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies* (1988) Amsterdam:Rodopi, pp. 23-34) la estrategia de traducción más frecuente y privilegiada para la traducción de poesía en el presente siglo es la que adopta una forma analógica, es decir, la que pretende reproducir la misma función textual y lingüística en el TM por medio de procedimientos formales análogos a los que presenta el TO.

(re)writings is never innocent. There is always a context in which the translation takes place, always a history from which a text emerges and into which a text is transposed<sup>86</sup>

Un año después de la aparición de la obra de Lefevere, Robert de Beaugrande ofrecía un estudio serio y con afán descriptivo del proceso de traducción literaria. En su *Factors in a Theory of Poetic Translating* (1978), De Beaugrande alude a las características del lenguaje<sup>87</sup> y de los textos poéticos y describe la traducción de éstos dentro de un proceso mucho más complejo del que tiene lugar cuando se procede a la simple lectura e interpretación textuales en una sola lengua, actividades que han sido frecuentemente asimiladas a la traducción<sup>88</sup>. Si bien es cierto que la lectura de un texto poético requiere una serie de habilidades y capacidades (*reading competence, poetic competence*<sup>89</sup>, *reading strategies*) en el lector, éstas deben multiplicarse en el caso del traductor. Éste debe estar dotado de otra serie de competencias que pueden resumirse en la denominada *translator competence*, la cual aglutina además la capacidad propia del escritor, es decir, una *writing competence*, que, además, incluya por el hecho de encontrarse entre dos lenguas y contextos literarios diferentes la capacidad de poder aplicar normas de equivalencia y estrategias de compensación entre convenciones lingüísticas y poéticas de ambas culturas. En todo el proceso la importancia dedicada a la capacidad contrastiva a nivel lingüístico del traductor se presupone, pero no es el centro de atención. Este trabajo fue señero en la aplicación de los últimos avances en teoría literaria y lingüística en el ámbito de la traducción poética con una intención descriptiva. La referencia a las estrategias de traducción surgá en los

---

<sup>86</sup> Bassnett, S. y A. Lefevere (1990) "Proust's Grandmother and the Thousand and One Nights" en *Translation, History and Culture*, London /New York: Pinter Publishers.

<sup>87</sup> Según De Beaugrande (1978) *Factors in a Theory of Poetic Translation*, Van Gorcum: Assen "...poetic language slows down processing and heightens concentration, whereby increased awareness of formal features becomes possible: But this awareness by no means eliminates the perception of other aspects of the textual message", p. 22.

<sup>88</sup> Baste recordar a modo de ejemplo a G. Steiner (1975) para quien la lectura es sólo un modo de traducir, o a R. Jakobson (1958), quien equipara ambas actividades en su noción de traducción intralingüística.

<sup>89</sup> "The ability to produce and interpret poetic use of language could be described as *poetic competence*." (De Beaugrande 1978: 29).

últimos capítulos dedicados a *Strategies for Equivalence* y *Translation Criticism*. En éste último se repasaban los criterios válidos para calificar la competencia del traductor en cada caso concreto: conocimiento y experiencia de la lengua origen, nivel de desarrollo de las estrategias de lectura, capacidad de reconocimiento de lo inesperado y extraño en ambas lenguas, capacidad de activar criterios de selección de equivalentes léxicos, de percibir elementos coherentes desde el punto de vista temático y conciencia de la respuesta que el texto traducido podía producir en los lectores meta.

En suma, comprobamos cómo distintos autores desde los Estudios de Traducción iban acumulando un material valioso para acercarse más al estudio de la traducción literaria y poética desde una perspectiva cada vez más descriptiva. En este caso el énfasis se hacía en el proceso de traducción, pero la mención a las estrategias de equivalencia en el capítulo 11 da idea del afán empírico de esta corriente.

Por su parte el norteamericano James Holmes, principal valedor de la Teoría de la Manipulación, se aproxima de forma similar a Lefevere a las posibilidades que suelen ofrecerse al traductor de poesía en “Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form”<sup>90</sup>.

Holmes(1988: 24) a sabiendas de que:

all translation is an act of critical interpretation, but [that] there are some translations of poetry which differ from all other interpretative forms in that they also have the aim of being acts of poetry

elabora una taxonomía de los distintos productos que pueden derivarse de un poema, no sólo en traducción, sino en forma de metaliteratura, destacando las

---

<sup>90</sup> Este ensayo fue publicado por primera vez en 1969 en la revista *Babel*, 15, pp. 195-201 y ha sido reimpresso en varias ocasiones (1970, 1977). Nuestra fuente de consulta es el texto revisado que editó Raymond van den Broeck en memoria de James Holmes: *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies* (1988) Amsterdam: Rodopi, pp. 23-34.

características peculiares de cada uno. La lista incluye:

- 1) el *comentario crítico* sobre el poema escrito en la *lengua original* de éste
- 2) el *ensayo crítico escrito en otra lengua*
- 3) la *traducción en prosa*
- 4) la *traducción en verso*
- 5) la *imitación*
- 6) *el poema sobre el poema*, y
- 7) *el poema inspirado en el poema*.

Tras una breve descripción de las siete formas, Holmes se decanta como traductor de poesía por la cuarta opción, es decir, la traducción en verso, puesto que en ésta tienen lugar una serie de complejas relaciones entre el poema original, su lengua y tradición poética y la de la lengua meta que están ausentes en los demás tipos de metaliteratura a los que alude.

Ahora bien, para Holmes la cuestión crucial está en la elección de la forma del metapoema. La traducción es en verso, pero ¿de qué sistema literario procede? y ¿qué forma exacta adopta?. Es tras analizar esta cuestión cuando se vislumbra a menudo la norma inicial o la jerarquía de prioridades que sigue el traductor en el desarrollo de su labor traductiva, aspecto que contemplaremos durante el análisis del corpus. En definitiva, el problema de la traducción poética surge cuando hay que definir lo que es exactamente una traducción en verso.

Para Holmes la traducción poética comparte con otros tipos de traducción algunos rasgos, pero debe diferenciarse de ellos en su intención creativa. Este tipo de traducción que aspira a ser poema en la lengua meta, el "*metapoema*", se convierte en objetivo del traductor de poesía y se distingue de las otras posibilidades mencionadas por Holmes por el hecho de conjugar la actividad interpretativa y la creativa. Vemos de nuevo que existe un consenso generalizado entre teóricos de la manipulación y poetas-traductores en el sentido de que la

traducción de poesía es un acto de re-creación y manipulación, o transformación si se quiere, en el que el objetivo primordial no es la copia idéntica del TO, sino un nuevo “arte-facto” es decir, un texto nuevo creado con la intención de ser obra poética. Dicho metapoema en la cultura meta adquiere la condición de sustituto provisional de un determinado texto poético de la cultura origen gracias a la intención del traductor (y/o editor) de producir un texto cuyas cualidades literarias puedan ser reconocidas en la cultura receptora. A tal objeto el traductor se ve envuelto en un complejo proceso de toma de decisiones y va dando prioridad a una serie de factores en la construcción del texto meta que lo adecue a su concepción de lo poético y a su comprensión de la esencia del texto que tiene entre manos.

Por tanto, creemos con Holmes que la primera decisión en el proceso de traducción concierne la elección de la forma pues, como el traductólogo norteamericano afirma, cada traductor tiene su propio criterio, pero la decisión en cuanto a la forma que adquirirá el texto meta “made as it must be at a very early stage in the entire process, can be largely determinative for the nature and the sequence of the decisions still to come” (Holmes 1988:25). En efecto, la forma que el TM adopte será un elemento determinante a lo largo de todo el complejo proceso de traducir.

Según Holmes esas posibles formas del texto meta se resumen en cuatro métodos históricamente adoptados por los traductores:

- a) la *forma mimética* (“mimetic form”), la cual si es descrita según se ha hecho tradicionalmente como la retención de la forma del original resulta imposible de realizar cuando consideramos las diferencias que habitualmente existen entre los sistemas lingüísticos y literarios de ambas culturas. Lo que sí se produce es la imitación de la forma del original construyendo, por ejemplo, hexámetros alemanes para traducir hexámetros griegos o una “*terza rima*” inglesa para reproducir la italiana. Es a eso precisamente a lo que se refiere la etiqueta *forma mimética*. Por lo general, el efecto conseguido tras la aplicación de esta forma es la “exotización” del TM, aproximando éste más a las convenciones (o normas) de la tradición literaria original, lo que obliga al lector a extender los

límites de su sensibilidad literaria y su visión de lo aceptable desde el punto de vista poético en el seno de su propia cultura. El resultado es el enriquecimiento del lector y sistema literario meta con nuevos recursos formales. Holmes asegura que la forma mimética se privilegia en épocas en las que las divisiones entre géneros son imprecisas en la cultura receptora, las propias normas literarias se cuestionan y, en suma, la CM en su conjunto se halla receptiva a corrientes foráneas.

- b) otra tendencia existente, la de adoptar la denominada *forma analógica* (“analógi cal form”), toma como punto de partida la función que adquiere la forma poética del texto origen en el contexto de su propia cultura y se afana en la búsqueda de una forma con función similar en la tradición poética de la CM. De esta suerte, la traducción inglesa del poema épico por antonomasia, *La Iliada*, debería mostrar la forma corrientemente adoptada para la épica en inglés, es decir, el verso blanco. Según Holmes, esta opción “naturaliza” el metapoema acercándolo a la tradición meta. Esta forma es la que se favorece en una época en la que se cree que las normas de la CM ofrecen un paradigma de recursos válido y lo suficientemente estable con el que poder comparar otras literaturas.

En ambos casos se procura alcanzar una equivalencia basada en la forma externa del poema, por lo que Holmes denomina estos métodos “*form-derivative*”. Se trata de formas basadas en una concepción dualista de la naturaleza de la poesía: se entiende que el poeta adopta una forma en la que vierte sus pensamientos e imágenes, música, etc... y el traductor debe imitarlo.

Frente a éstos métodos basados en la prioridad dada a la forma, el americano observa la existencia de otros dos que él clasifica como “*content-derivative*”, es decir, aquellos en los que la equivalencia está basada más bien en el contenido del poema.

- c) Por un lado, encontramos que muchos traductores han optado por la denominada *forma orgánica* (“organic form”). Esta es consecuencia de una concepción monísta de la poesía en la que forma y contenido son inseparables.

El traductor parte del material semántico y deja que éste adopte su propia forma a medida que el texto traducido va tomando cuerpo. Según Holmes esta ha sido una forma privilegiada durante gran parte del siglo XX.

- d)** Por otro, la *forma extraña o desviada* (“extraneous or deviant form”) no se deriva en ningún modo del poema original, adoptando el TM un molde formal que no está implícito ni en la forma ni en el contenido de aquel. Tampoco se produce apenas ninguna influencia de la CM desde el punto de vista formal, lo que permite bastante mayor libertad en la transferencia del significado que las formas mimética y analógica. Este tipo de traducción ha sido favorecida por traductores que se decantan más bien por la imitación o la traducción llamada libre.

Holmes hace también su propio análisis personal de las dificultades que surgen en la traducción de poesía y establece que las dificultades pueden surgir en uno o varios de los niveles del complejo entramado de relaciones que se llegan a establecer entre las dos lenguas, los dos contextos literarios—dado que el TM se sitúa entre dos tradiciones literarias origen y meta de las que debe elegir recursos, formas, temas...— y, por supuesto, entre las dos culturas —en aspectos tales como la retención o sustitución de símbolos, conceptos, objetos específicos de una u otra cultura— por los que el traductor opta según su criterio.

## 1. 6. CONCLUSIONES

Una vez repasados algunos puntos de vista que respaldan la concepción de la traducción de poesía como interpretación, recreación y manipulación defendida en esta tesis cabe, a partir de ahora, concretar esta teoría en el análisis de un corpus específico sobre el que nos planteamos una cuestión básicamente: ¿cuáles son las normas de traducción de textos poéticos que predominan en nuestra cultura, en nuestro propio sistema literario?

Dado que la respuesta es un tanto compleja y requeriría un trabajo de investigación de mayor envergadura que el que aquí presentamos, lo que sí podemos hacer es limitar el campo de estudio y concentrar nuestros esfuerzos en las traducciones elaboradas por un sólo traductor o en una serie de textos de un mismo autor y comprobar qué estrategias han sido sancionadas con mayor frecuencia en ese caso. En concreto, nos centraremos en la labor de traducción de *La poesía inglesa* llevada a cabo por el traductor y poeta catalán Marià Manent en los años cuarenta con la esperanza de llegar a conclusiones provisionales sobre la tendencia o la norma de traducción imperante en dicho traductor y si es posible en el contexto del siglo XX.

Existen, cómo no, una serie de estudios sobre las estrategias predominantes en la traducción de poesía<sup>91</sup>, que prescriben una serie de técnicas adecuadas para la traducción; sin embargo, no todas las traducciones se ajustan a dichos criterios y el tomarlos como dogma de fe sólo negaría la existencia de otras pautas coexistentes. Por ello reiteramos nuestra defensa de un enfoque descriptivo, el cual será

---

<sup>91</sup> Véase, por ejemplo, únicamente en nuestro contexto el libro de E. Torre (1994) *Teoría de la traducción literaria*, Madrid: Síntesis y los numerosos artículos publicados en los últimos años (1985-95) sobre traducción de poesía en nuestro país según ilustra Fernando Navarro Domínguez (1996) en *Manual de bibliografía española de traducción e interpretación*, Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante. Muchos han sido los traductores de reconocido prestigio que han dejado claro su punto de vista en cuanto a la manera de traducir poesía en las páginas de prólogos e introducciones a las obras que han vertido a nuestra lengua.

desarrollado en mayor detalle en los capítulos que siguen. Hay que señalar además que las estrategias también pueden variar con el tipo de texto, el autor y el momento, y que dada la diversidad de estilos poéticos que se han ido sucediendo a lo largo de la historia sería difícil determinar qué estrategias son las válidas en cada caso.

Así las cosas, nos proponemos a lo largo de este trabajo describir qué estrategias se han seguido en un caso concreto e intentar descifrar a qué obedece dicha actuación, para luego, contrastar con otras versiones si la estrategia se ajusta a la norma que la CM en cuestión sanciona.

Para concluir este primer capítulo, podemos decir que de lo escrito sobre la traducción de poesía se traslucen distintas concepciones sobre la esencia de lo poético. Para quienes consideran que lo esencial en poesía son los juegos formales, la reproducción de éstos en el TM será una obligación y una meta sin los cuales la traducción resulta un auténtico fiasco. Estos traductores o críticos de la traducción se afanarán en la aplicación de estrategias que, por encima de la precisión semántica, destaquen o reproduzcan los artificios fónicos, morfológicos y sintácticos del TO. Por el contrario, para aquellos que entienden la poesía como cúmulo de sugerencias gracias a la evocación de las imágenes y metáforas que el texto crea, probablemente el traductor deba esforzarse en recrear dichas imágenes sacrificando la reproducción de los aspectos formales del texto. Quienes conciben la poesía como un conjunto en donde forma y sentido son inseparables, la cuestión es difícil de resolver y a menudo la traducción resulta un acercamiento al original poco satisfactorio, o una simple excusa para la recreación o la inspiración poética. A este respecto, José Lambert (1995)<sup>92</sup> nos recuerda que lo “literario” y lo “traducido” son conceptos dinámicos que evolucionan con los tiempos y, por tanto, en cada contexto la sociedad define su propio concepto de “literatura” y de “poesía”.

---

<sup>92</sup> “Literary Translation. Research Updated” en Marco Borillo J. (ed.) (1992) *La traducció literaria* Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, pp. 1942.

**CAPÍTULO 2:**  
**DESCRIPCIÓN DEL MARCO**  
**METODOLÓGICO**



## 2.1. LA TEORÍA DE LA TRADUCCIÓN IMPLÍCITA EN NUESTRO ENFOQUE

En las líneas que siguen nos proponemos definir y desarrollar la concepción de la traducción que subyace al planteamiento de este trabajo. La idea de analizar una serie de textos literarios traducidos con un enfoque eminentemente descriptivo en lugar de adoptar una metodología cuya única meta sea determinar la corrección o adecuación de la traducción está fundamentada en una firme convicción de que toda traducción supone una transformación del original.

Con independencia del tipo de texto que se traduce, cualquier proceso de traducción conlleva una interpretación determinada del TO y, de forma inevitable, cierta manipulación que es consecuencia de la reescritura. Ninguna traducción es igual al original, pudiendo ser equivalente en ciertos aspectos (léxico, sintáctico, textual, funcional), pero no en todos. Esa imposibilidad de equivalencia absoluta resulta obvia si consideramos que durante el proceso de reformulación de contenidos del TO en texto meta (TM) entran en juego dos códigos lingüísticos distintos, la lengua origen (LO) y la lengua meta (LM), dando como resultado “otro” texto distinto al TO, que refleja, cuando menos, diferencias de carácter formal.

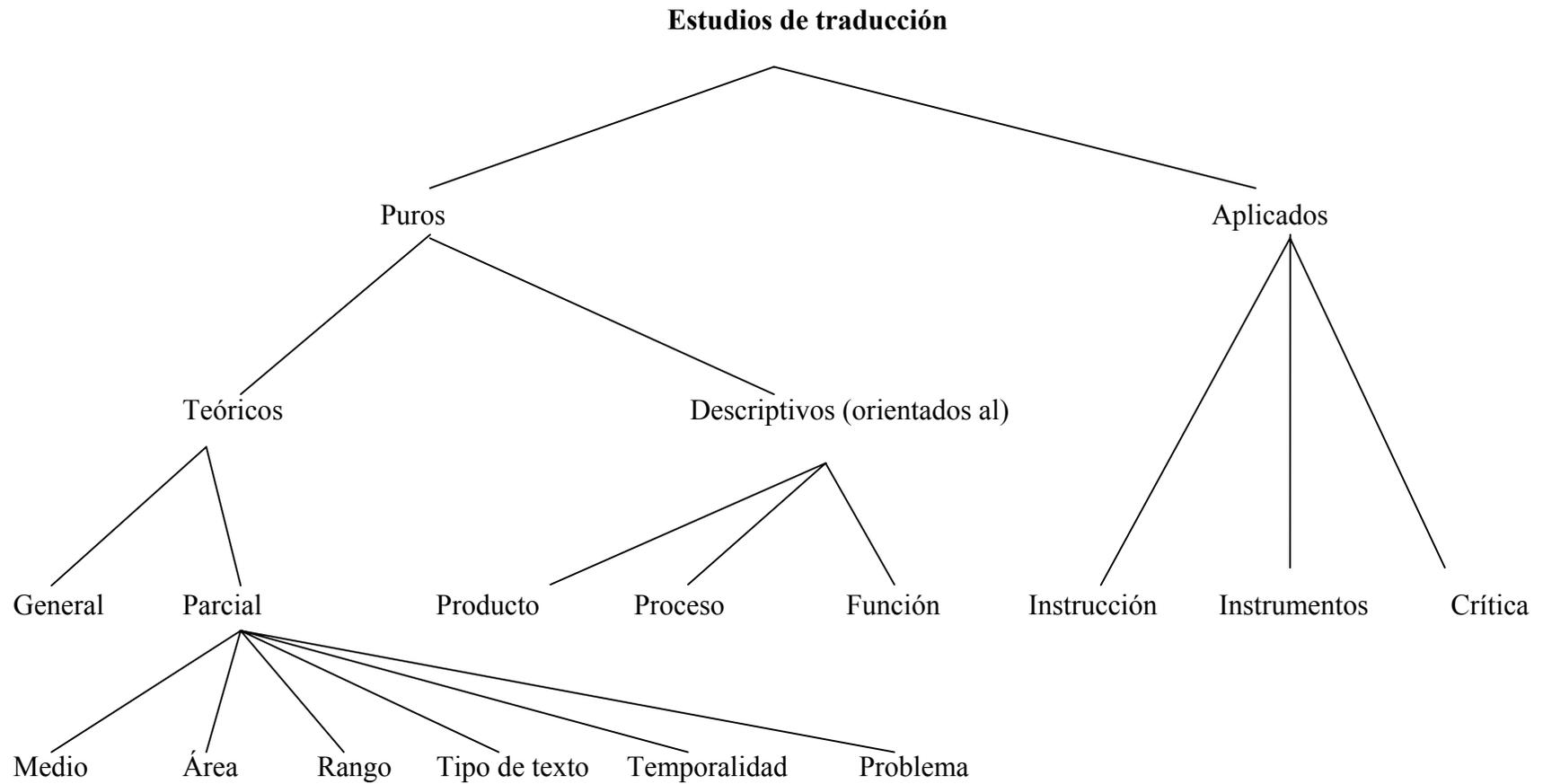
Tras revisar las propuestas de las principales corrientes teóricas en la actualidad hemos encontrado una teoría de la traducción que sostiene precisamente que todo proceso de traducción implica transformación y nunca equivalencia absoluta. Es precisamente en las ideas postuladas por los distintos miembros de la Escuela de la Manipulación en donde encontramos el marco teórico que más se ajusta a la concepción de la traducción como inevitable modificación del TO. En consecuencia, nuestra aproximación al estudio de la poesía inglesa a través de los textos traducidos al castellano publicados en antologías estará fundamentada en las pautas establecidas por este grupo cuyo objetivo principal es sin duda el estudio de la literatura traducida desde la CM.

A pesar de que ya algunos rasgos generales de este enfoque han sido

mencionados en el apartado dedicado a la comparación entre los estudios normativos y descriptivos de traducción, creemos que una exposición pormenorizada de la teoría es esencial para una total comprensión de nuestros planteamientos.

No obstante, con esta descripción quisiéramos además justificar la adopción de este modelo de análisis frente a otros posibles. La necesidad de aplicar una metodología adecuada al análisis de traducciones que esté en consonancia con la concepción de la traducción que se tenga obliga también a la adopción de una metodología de análisis coherente. La Escuela de la Manipulación ofrece precisamente una metodología de naturaleza descriptiva, orientación que Toury (1995), como miembro de este grupo, presenta de forma detallada en su obra dedicada a los estudios descriptivos de traducción.

En el primer capítulo de este trabajo mencionamos de pasada la división de los estudios de traducción presente en el mapa elaborado por James Holmes (1988). Dicha estructuración resulta de gran utilidad para el investigador que se plantea cómo aislar y describir un aspecto concreto del proceso, el resultado o la función de la traducción o cómo abordar un problema puntual desde una perspectiva teórica o aplicada. (Véase figura 1)



(Figura 1) Mapa de los Estudios de Traducción

El grupo de investigadores que forma la Escuela de la Manipulación se encuentra bastante disperso desde el punto de vista geográfico y, sin embargo, sus miembros comparten una misma concepción de la traducción y un especial interés por la traducción de textos literarios.

Los defensores de la teoría de la traducción como manipulación incorporan a ésta una serie de nociones –como la de “sistema” aplicada a la literatura– cuyo origen se encuentra en la teoría literaria de los formalistas rusos y los estructuralistas checos. Estos conceptos fueron adoptados y posteriormente desarrollado por los promotores de la Teoría del Polisistema en los años setenta y ochenta, corriente que comparte intereses con la denominada Escuela de la Manipulación.

De este modo ambas corrientes, la Escuela de la Manipulación y la teoría del Polisistema, han ido desarrollando un paradigma que, en nuestra modesta opinión, resulta el más adecuado y coherente para la realización de un estudio de tipo descriptivo de un corpus de textos literarios traducidos como el que nos ocupa en esta tesis. Las propuestas sugeridas por los distintos componentes de este grupo ofrecen una serie de posibilidades que otros modelos no admiten.

En definitiva, a lo largo de las próximas páginas queremos demostrar que este modelo nos parece el más idóneo para estudiar la literatura traducida evitando valoraciones de los TTMM de carácter subjetivo, es decir, sin hacer crítica de la traducción. Adoptar dicha postura supondría una incoherencia, puesto que el punto de partida de todo el estudio y el criterio sería la adecuación del TM al TO, y, por consiguiente, estaríamos adoptando una concepción idealista de la traducción que cree posible la equivalencia absoluta del TM con el TO, y niega la realidad de la manipulación a la que se somete cualquier texto que se traduzca.

Como ha quedado claro no compartimos dicha opinión y la única solución posible es adoptar un enfoque acorde con nuestra concepción de la traducción, que aspira a ser realista y que intentará describir cómo se ha modificado el original, por qué motivos y cómo se ha recibido el texto traducido en la CM.

Además sólo una teoría que admita la transformación puede estudiar sin

prejuicios un corpus de textos desde la cultura meta. Este modelo será útil para la consecución de nuestros objetivos: descubrir las causas que justifiquen las estrategias utilizadas en la traducción de textos poéticos concretos, así como la selección de textos traducidos en la antología elaborada por M. Manent; descifrar la poética y las normas de traducción implícitas en dicho proceso y, por último, analizar la recepción en nuestra cultura de un género específico (la poesía) de una literatura escrita en lengua inglesa a través de la traducción.

## **2. 2. LA ESCUELA DE LA MANIPULACIÓN Y LA TEORÍA DEL POLISISTEMA.**

### **2. 2. 1. Introducción**

El enfoque adoptado en este trabajo se nutre de las ideas sugeridas por una serie de investigadores que, interesados en establecer las posibles conexiones entre la literatura y la traducción literaria, diseñaron nuevas formas de acercarse al fenómeno de la traducción sin el cúmulo de prejuicios sobre los textos traducidos que se había manifestado hasta entonces, y que continúa aún patente en los modelos de corte normativista.

Su orientación se presenta como una reacción frente a la actitud dominante por la que durante siglos se ha rechazado la calidad o dignidad de las traducciones literarias frente a los textos originales. Dicha postura se fundamentaba en una visión idealista sobre las literaturas nacionales y las lenguas en que éstas estaban escritas. Según esta teoría romántica, la literatura estaba en íntima conexión con la lengua en que se producía y, como consecuencia, el texto adquiriría la calidad de literario sólo en la lengua en que originalmente había sido escrito, reflejando el genio consustancial a ésta gracias a la especial percepción del artista y a su originalidad creativa. De ahí la consideración que las obras traducidas han merecido durante largo tiempo hasta el desarrollo de la teoría propugnada por la Escuela de la Manipulación, que entiende que todo proceso de traducción implica una transformación y que no puede juzgarse conforme a los mismos parámetros dos productos (TO y TM) de naturaleza distinta.

Hasta la introducción y aceptación de estas ideas sobre la inevitable manipulación de los textos en el proceso de interpretación y reformulación implícito en toda traducción, la traducción del texto literario por comparación al texto original estaba condenada a ser juzgada de forma desfavorable. El tradicional enfoque sobre la traducción se ha basado en la concepción del original como un objeto único, “sagrado” e irreproducible. Esto implica, como se ha visto

en capítulos anteriores, una visión evaluativa o prescriptiva de la traducción, es decir, una concepción orientada al original, en la que el único criterio aceptable para juzgar el producto resultante como adecuado o válido es la fidelidad o equivalencia (formal, dinámica, etc.) con el original<sup>1</sup>.

Lo cierto es, sin embargo, que la traducción de textos literarios es un fenómeno que ha estado presente desde la Antigüedad y ha constituido un medio real de transmisión cultural y de desarrollo de la mayoría de las literaturas nacionales. Por consiguiente, valorar la función o la calidad de la traducción solo en virtud de su mayor o menor grado de fidelidad con el TO pasa por alto otros muchos factores del proceso que moldean el producto resultante o TM. Piénsese en el papel que ha desempeñado la traducción de los textos líricos italianos en la difusión de las nuevas formas poéticas del Renacimiento italiano llevadas a otras lenguas y otras literaturas, como la inglesa o la española<sup>2</sup>. No sería justo ni relevante juzgar las traducciones al inglés realizadas por Thomas Wyatt (1503-1542) y Henry Howard, conde de Surrey (1517-1547) únicamente en virtud de su fidelidad a los textos italianos originales. Eso quizás sería tan sólo un hallazgo de poca trascendencia en comparación con los elementos y recursos que se transfirieron de una cultura y de un sistema literario como el italiano al inglés, y que obedecía a unas circunstancias muy concretas: la necesidad de renovar el repertorio literario con la introducción de una composición novedosa en el sistema literario inglés del siglo XVI<sup>3</sup>.

En definitiva, el TM ha sido –hasta la llegada de la Teoría de la Manipulación– juzgado, por comparación con la obra original, como producto

---

<sup>1</sup> Este acercamiento puede darse por válido cuando nos movemos en el ámbito de la didáctica de la traducción, o cuando lo que se estudia es si un determinado TM es aceptable en un momento y lugar concretos según una serie de criterios establecidos de antemano en el encargo de traducción (véase C. Nord (1991)).

<sup>2</sup> Es el caso del soneto, por ejemplo, introducido por Thomas Wyatt (1503-42) y desarrollado por su amigo Henry Howard, Conde de Surrey (1517-47) en Inglaterra o por Garcilaso de la Vega (1501-36) en España.

<sup>3</sup> Thomas Wyatt, el viejo, pasó parte de su vida como embajador en España y visitó Francia e Italia donde, interesado por la literatura, tradujo e imitó a los sonetistas italianos: Petrarca, Sannazaro, Alamanni y otros. Sus composiciones, junto a las de Surrey y otros poetas, fueron recogidas en una antología de la época conocida con el sobrenombre de *Tottel's Miscellany*, obra que fue publicada en 1557 y canalizó las principales corrientes de la poesía europea de la época haciéndola llegar a las Islas británicas.

inferior e imperfecto. Tradicionalmente se ha resaltado el carácter secundario del TM, denotando siempre una pérdida irremisible con respecto al original, hecho admitido por los teóricos de la Manipulación pero no considerado como defecto, sino simplemente como hecho constatable. Las transformaciones suelen obedecer a una serie de factores obviados en el paradigma prescriptivo (política de traducción, criterios de selección de los traductores sobre las obras que importan, o estrategias de traducción que resultan en TTMM distintos, según el propósito perseguido por el traductor o persona que encarga la traducción), que son objeto de estudio de los seguidores de la Teoría de la Manipulación.

### 2. 2. 2. La concepción de la traducción según la Escuela de la Manipulación

Como ya ha sido puesto de manifiesto, nuestra atención se centra en la descripción de las transformaciones que se producen mediante la traducción de textos literarios, en el intento de justificar dichos cambios en relación con el cúmulo de aspectos que condicionan dicha actividad y por último en ver cómo se recibe la literatura traducida en una cultura meta en un caso concreto. Para ello nos basamos en una serie de trabajos en los que se refleja el desarrollo de una teoría cuyo afán no reside en hacer crítica de la traducción al resaltar la incompetencia o los aciertos del traductor, sino en describir y explicar por qué se producen una serie de alteraciones en el TO, siempre inevitables, pues la traducción se contempla en un contexto más amplio que de la mera interferencia lingüística, ya que incluye además la mutua relación entre dos sistemas literarios y culturales y su presencia determinante en el proceso de traducción.

Así pues, nuestra forma de entender la traducción está en consonancia con las ideas de los investigadores que se enfrentan al fenómeno de traducción de textos literarios con una actitud radicalmente distinta a lo que ha sido habitual puesto que no consideran los textos únicamente en función de su mayor o menor fidelidad al original. Todos los que se identifican con esta concepción de la traducción literaria comparten una serie de premisas que Theo Hermans (1985) resume de la siguiente manera:

Their aim is, quite simply, to establish a new paradigm for the study of literary translation, on the basis of a comprehensive theory and ongoing practical research (...) The group is not a school, but a geographically scattered collection of individuals with widely varying interests, who are however, broadly in agreement on some basic assumptions (...) What they have in common is, briefly, a view of literature as a complex and dynamic system; a conviction that there should be a continual interplay between theoretical models and practical case studies; an approach to literary translation which is *descriptive, target oriented, functional and systemic*; and an *interest in the norms and constraints that govern the production and reception of translations*, in the relation between translations and other types of text processing, and in the *place and role of*

*translations both within a given literature and in the interaction between literatures.*<sup>4</sup>

Como se colige de la cita anterior, este grupo sostiene una concepción de la literatura como “sistema”, esencial para el cambio de enfoque que se produce en este grupo, y que permite relacionar los cambios producidos en el sistema literario con las distintas funciones que cumplen los elementos que lo componen. Esta noción de literatura como sistema procede del formalismo ruso y el estructuralismo checo, y es retomada y expandida por comparatistas como Claudio Guillén y teóricos de la literatura de la talla de Siegfried Schmidt. Sin embargo, dentro de este grupo interesado por la literatura en traducción destaca el trabajo del israelí Itamar Even-Zohar, autor que ha desarrollado la noción de “polisistema”, concepto clave para proceder al estudio de la literatura traducida desde este paradigma.

---

<sup>4</sup> Hermans, T. (1985) “Translation Studies and a New Paradigm” en *The Manipulation of Literature*, pp.10-11. El énfasis en la cita es nuestro.

### 2. 2. 2. 1. La teoría del polisistema

En sus investigaciones Even-Zohar (1990)<sup>5</sup> se ha interesado por los fenómenos semióticos (tales como la literatura, la lengua, la sociedad y la cultura) en cuanto sistemas de signos que están sometidos a una serie de normas que los regulan, por medio de las cuales se relacionan los distintos elementos que los componen. Del estudio de dichos fenómenos ha derivado la denominada *teoría del polisistema*, la cual pretende explicar las mutuas influencias que distintos fenómenos de tipo cultural y semiótico, entre los que encontramos la traducción, ejercen según la posición adquirida dentro del sistema.

El “sistema” al que se refiere Even-Zohar es, a diferencia del saussureano, un conjunto de naturaleza dinámica capaz de dar cuenta de la complejidad de las relaciones que existen entre sus distintos componentes, integrando los aspectos históricos que provocan la evolución de lo que él denomina “polisistema”(Even-Zohar 1990: 11):

A multiple system, a system of various systems which intersect with each other and partly overlap, using concurrently different options, yet functioning as one structured whole, whose members are independent.

Este modelo, derivado de algunas de las ideas formuladas por Tinianov sobre la evolución literaria, supone la existencia de oposiciones constantes y cambios continuos dentro del sistema. El polisistema, como paradigma que incluye también los aspectos diacrónicos de este entramado de sistemas de una cultura, resulta mucho más complejo de analizar por cuanto que “at any given moment, more than one diachronic set is operating on the synchronic axis”. Ello implica que hay que acercarse al estudio de la literatura desde una perspectiva histórica, contextualizando el estudio en un lugar y momento concretos que

determinan a su vez los cambios del sistema.

La concepción dinámica del sistema resulta una de las aportaciones esenciales que ha permitido desarrollar luego otras nociones fundamentales para los estudios de traducción, como el concepto de equivalencia propuesto por Toury. Además, cualquier sistema que intente analizarse está ligado o relacionado con aquellos que le circundan y con los cuales se interrelaciona, por lo que, en opinión de Even-Zohar, “a semiotic system can be conceived of as a heterogeneous, open structure. It is very rarely a uni-sysytem but is, necessarily, a polysystem(...)” (Even-Zohar 1990: 11).

La imposibilidad de distinguir, por ejemplo, la lengua estándar si no es por comparación a otras variedades lingüísticas, o de definir la literatura infantil excepto si se establece algún tipo de relación con la literatura no infantil, son ejemplos usados por Even-Zohar para confirmar la hipótesis de que, por lo general, coexisten varios sistemas a un mismo tiempo, cada uno de ellos ocupando distintas posiciones en el conjunto. Esto quiere decir que los sistemas están compuestos de elementos (y funciones) heterogéneos organizados de forma jerárquica dentro de dicho polisistema, y que van evolucionando conforme lo hace el sistema.

Enmarcado en este contexto, el polisistema literario está en relación con otros sistemas de la cultura a la que pertenece e inmerso en las estructuras ideológicas y socioeconómicas de la sociedad, constituyendo un conjunto dinámico en constante evolución. Desde esta perspectiva, la traducción de textos literarios es uno de los muchos elementos en continua pugna por conseguir un lugar de predominio en todo el polisistema.

Para la Escuela de la Manipulación el estudio de estas fuerzas como factores determinantes en lo que Toury denomina “the textual-linguistic make-up of the TT” es una faceta indispensable para entender y poder explicar, por ejemplo, la transformación particular de cada TM con respecto al original. Si extendemos el estudio a un corpus mucho más amplio que el de la mera

---

<sup>5</sup> Even-Zohar, I. (1990) “Polysystem Studies” en *Poetics Today*, Vol. 11, Número 1.

comparación entre TO y TM, el análisis de los factores socioculturales que intervienen en los procesos de producción textual sirve para poder comprobar las hipótesis formuladas en el estadio teórico sobre las posibles leyes y normas de traducción que se siguen en un determinado periodo, o para la traducción de un determinado tipo de texto, de un autor, etc.

De este modo, arguye Even-Zohar, en una literatura meta las traducciones pueden constituir un subsistema separado, con sus propias características y modelos, o pueden hallarse más o menos integradas en el sistema autóctono; los textos traducidos pueden ser parte del centro al ocupar una posición de prestigio o, por el contrario, mantenerse como un fenómeno en la periferia del sistema; o también los TTMM pueden ser utilizados como instrumentos que desafíen la poética dominante (función innovadora) o que, en cambio, reafirmen las convenciones predominantes del sistema literario (función conservadora). En resumen, no sólo se estudia la transformación textual resultado del proceso de traducción, sino que se buscan las causas y se investigan los criterios y estrategias seguidos en cada caso.

### 2. 2. 2. 2. La manipulación de la traducción

La Escuela de la Manipulación, de la que Even-Zohar y sus discípulos también forman parte, está compuesta por un grupo de estudiosos heterogéneo en cuanto a su procedencia (Amsterdam, Lovaina, Amberes, Tel-Aviv, Nitra) o los intereses particulares de cada miembro, pero que comparte una misma concepción:

From the point of view of the target literature, all translation implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose. In addition, translation represents a crucial instance of what happens at the interface between different linguistic, literary and cultural codes, and since notions of interference, functional transformation and code-switching are essential aspects of the polysystem theory, translation may provide clues for the study of other types of intra- and intersystemic transfer as well.<sup>6</sup>

Su noción de la traducción como manipulación está ampliamente representada en las actas de los congresos sobre traducción literaria celebrados en Lovaina (1976)<sup>7</sup>, Tel-Aviv (1978)<sup>8</sup>, y Amberes (1980), y la obra colectiva editada por Theo Hermans en 1985: *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, que se ha convertido en realidad en el manifiesto de los miembros de este “grupo”<sup>9</sup>.

El acercamiento de investigadores con esta nueva perspectiva sobre la literatura traducida fue impulsado en la década de los setenta por el americano James S. Holmes, quien propició desde Amsterdam una serie de encuentros entre

---

<sup>6</sup> Herman, T. (1985), *Ibid.*, pp. 11-12.

<sup>7</sup> Holmes, J.S., J.Lambert y R. van den Broeck (eds.) (1978) *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies*, Lovaina: Acco.

<sup>8</sup> Even-Zohar, I. y G. Toury (eds.) (1981) *Poetics Today*, Porter Institute for Poetics and Semiotics: Tel-Aviv.

<sup>9</sup> Entre los autores más relevantes de dicho grupo destacan el mismo Theo Hermans, Gideon Toury, José Lambert, Hendrik van Gorp, Raymond van den Broeck, Maria Tymoczko, Susan Bassnett-McGuire y André Lefevere.

estudiosos de literatura comparada interesados por la función que desempeña la traducción literaria en determinadas culturas. Su preocupación por el tema deriva, en parte, del hecho de que una gran cantidad de la literatura que circula en los países (tal es el caso de Holanda o Israel) en los que estos investigadores trabajan es importada por medio de la traducción. Esto explica que individuos que se hallaban distantes geográficamente hicieran causa común. En estas culturas “minoritarias” la literatura traducida ocupa un lugar preeminente en el conjunto de la producción global de textos. Una situación muy diferente es la que se da en culturas hegemónicas como la anglonorteamericana, en donde impera la “domesticación”(Venuti 1995)<sup>10</sup> del texto y la voz del autor extranjero en un intento de amoldar el discurso del TO a los valores y cánones vigentes en la cultura meta, ya que la estrategia de “domesticación” favorece la reafirmación de estereotipos culturales. También en dicho contexto, ciertos traductores de origen europeo, como Lawrence Venuti, han denunciado la manipulación a que se someten los textos traducidos o importados en sistemas culturales dominantes (Venuti (1998) extrae sus ejemplos del contexto estadounidense)<sup>11</sup>. En una potencia económica y cultural como Estados Unidos, la traducción adquiere una función absolutamente marginal y el número total de traducciones, así como el beneficio económico que éstas reportan, resultan insignificantes en comparación con la cuantía en ventas y los dividendos obtenidos gracias a la producción propia.

---

<sup>10</sup> Venuti, L. (1995) *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, London /New York: Routledge.

<sup>11</sup> Venuti, L. (1998) *The Scandals of Translation. Towards an Ethics of Difference*, London/ New York. Routledge.

### 2. 2. 2. 2. 1. El papel de Holmes

Además de fomentar dicha aproximación entre estudiosos interesados en la literatura comparada y en la traducción, la figura de J. S. Holmes destaca dentro del grupo por sus propios méritos. Consciente del confuso panorama de los estudios sobre traducción existente a principios de los setenta e incluso más tarde declaraba:

At first glance, the resulting situation today would appear to be one of great confusion, with no consensus regarding the types of models to be tested, the kinds of methods to be applied, the varieties of terminology to be used (Holmes 1988:68)

Ante esta situación se esforzó en delimitar las posibles ramas de investigación que podían vislumbrarse, y con ello consiguió describir la disciplina que él mismo denominó *Translation Studies*<sup>12</sup>.

Como puede observarse en su conocido “mapa” (Capítulo 2.1., figura 1), el resultado de la delimitación y definición de ámbitos de trabajo según los objetivos perseguidos en cada caso ha servido entre otras cosas para desarrollar una nueva rama de investigación en los años ochenta: los estudios descriptivos de traducción, marco de referencia indispensable para numerosos trabajos y publicaciones posteriores acerca de la literatura traducida, e indudablemente el modelo teórico en el que se basa el presente trabajo.

James Holmes ha aportado asimismo otros interesantes conceptos asumidos por la corriente de la Manipulación, como las nociones de *metapoema* y *metapoeta*. En realidad, ambas responden a la manera de entender la traducción

---

<sup>12</sup> Aunque su “mapa” de Estudios de Traducción fue presentado por primera vez a principios de los setenta (1972) en el Tercer Congreso de Lingüística Aplicada celebrado en Copenhague, no fue hasta más tarde, en especial a partir del libro editado por T. Hermans (1985), y la reedición de “The Name and Nature of Translation Studies” por R. van den Broeck en 1988, cuando sus ideas se han divulgado fuera de los círculos investigadores de la Escuela de la Manipulación.

de textos literarios que ya hemos visto caracteriza a los defensores de la Teoría de la Manipulación.

Holmes (1988), como otros autores antes que él, considera la crítica literaria muy próxima a la operación de traducir, pues ambas son actividades metaliterarias, pero al mismo tiempo, la traducción se encuentra también emparentada con la actividad creativa de escribir literatura. El traductor interpreta el texto y produce otro en el que a menudo suele recrear el TO. La *recreación* a la que aspira el traductor produce inevitablemente una manipulación del TO.

Observamos que Holmes concibe un tipo de traducción literaria en la que el TM aspira a ser poema y que, sin embargo, es también interpretación o explicación del poema original. Por tanto, el metapoema “strives to be a verbal object whose value is inseparable from the particular words used” (Holmes 1988:10). El metapoema interpreta, no mediante un análisis crítico, sino mediante su existencia como representación del poema original.

Del mismo modo, el traductor literario goza de una naturaleza híbrida entre la categoría de escritor y la de crítico<sup>13</sup>:

Like the critic, the metapoet will strive to comprehend as thoroughly as possible the many features of the original poem, against the setting of the poet's other writings, the literary traditions of the source culture, and the expressive means of the source language. Like the poet, he will strive to exploit his own creative powers, the literary traditions of the target culture, and the expressive means of the target language in order to produce a verbal object that to all appearances is nothing more nor less than a poem. He differs, in other words, from the critic in what he does with the results of his critical analysis, and from the poet in where he derives the materials for his verse (Holmes: 1988: 10-11)<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> Obsérvese la coincidencia en este punto con la teoría sobre la traducción literaria de Octavio Paz (1971, 1990) quien en *Traducción: Literatura y literariedad* escribe: “Cada lectura es una traducción, y cada crítica es, o comienza por ser, una interpretación. Pero la lectura es una traducción dentro del mismo idioma y la crítica es una versión libre del poema, o más exactamente, una transposición. 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”, pp. 22-23.

En realidad, en Holmes (1988) encontramos el germen de muchas de las ideas, desarrolladas más tarde por otros componentes del grupo, relativas al estudio de la traducción de poesía, como por ejemplo, la especial naturaleza del metapoema que acabamos de señalar, la necesidad de una metodología para la descripción de traducciones literarias, la consideración de los aspectos formales del texto poético y la sistematización de posibilidades de traducción o, por mencionar alguno más, la problemática de la traducción de textos no contemporáneos.

Holmes llega a definir claramente los ámbitos de investigación posibles y profundiza en los aspectos más inquietantes para el estudioso de la traducción de textos poéticos, sistematizando en gran medida las aproximaciones o intuiciones hechas anteriormente.

Otras obras de gran trascendencia en el desarrollo de la teoría de la Manipulación y al mismo tiempo de los llamados estudios descriptivos de traducción son las de Gideon Toury (1980 y 1995) o André Lefevere (1977 y 1992) y las publicaciones periódicas en revistas especializadas como *Poetics Today* –donde aparece publicada la teoría del polisistema de Itamar Even-Zohar– o *Dispositio*. Veamos primero la contribución de Toury en el ámbito de la investigación sobre traducción literaria.

---

<sup>14</sup> Este artículo fue primero publicado en 1969 en *Lingüística Antverpiensia*, 3, pp. 101-115, aunque la edición consultada corresponde a la obra de J. Holmes recopilada por R. van den Broeck (1988), pp. 8-22.

### 2. 2. 3. La aportación de Gideon Toury y otros miembros de la Escuela de la Manipulación

En su último libro, titulado *Descriptive Translation Studies and Beyond* (1995), Gideon Toury, partiendo del esquema organizativo de los Estudios de Traducción diseñado por Holmes, se propone analizar la estructura interna de los estudios descriptivos de traducción, así como la aportación empírica de esta rama a la disciplina mediante los datos aportados y contrastados con las hipótesis elaboradas en el seno de los estudios de carácter teórico. Con esa intención Toury, ya desde su obra *In Search of a Theory of Translation* (1980), trata de desarrollar más detalladamente los tres enfoques básicos que ofrece la rama descriptiva:

- a) estudios acerca de la función
- b) estudios centrados en el proceso
- c) estudios sobre el producto

Para este discípulo de Even-Zohar existe una íntima relación entre los tres tipos: cree que la incorporación de éstos en un único proyecto de investigación de carácter descriptivo no sólo es posible sino además deseable. Esto se debe a la interdependencia, que según Toury, existe entre los tres enfoques mencionados:

Consequently, whether the *individual* study is process-, product-, or function-oriented (and all three types will no doubt always be performed), when it comes to the *institutional* level, that of the discipline as a whole, the programme must aspire to lay bare the *interdependencies* of all three aspects if we are ever to gain true insight into the intricacies of translational phenomena, and to do so within a unified (inter)discipline (Toury 1995:11)

Esta interdependencia está claramente justificada según el autor puesto

que:

The (prospective) position (or function) of translation within a recipient culture (or a particular section thereof) should be regarded as a strong governing factor of the very make-up of the product, in terms of underlying models, linguistic representation, or both. After all, translations always come into being within a certain cultural environment and are designed to meet certain needs of, and/or occupy certain ‘slots’ in it (...) The prospective function of the translation, via its required textual-linguistic make-up and/or the relations which would tie it to its original, inevitably also govern the strategies which are resorted to during the production of the text in question, and hence the translation process as such. (...) Finally, it is not translations alone (as products, that is) whose position in the hosting culture varies. Translating itself, as a type of text-generating activity, may well vary in its position too, in terms of, e.g. centrality vs. peripherality, prevalence vs. rarity, or high vs. low prestige. This variability (...) is again intimately connected with the strategies adopted by translators, and hence with the make-up of translated texts and their relationships to their sources (Toury 1995: 12-13)

Probablemente, la cuestión de mayor interés en la propuesta de Toury, una vez establecida la estrecha conexión entre las tres orientaciones o enfoques dentro de los estudios descriptivos, sea la intención de descubrir en las relaciones entre función, producto y proceso ciertas regularidades que puedan sistematizarse en forma de *leyes de la traducción*:

(...)my own endeavours have always been geared primarily towards the descriptive-explanatory goal of supplying exhaustive accounts of whatever has been regarded as translational within a target culture, on the way to the formulation of some theoretical laws (Toury 1995:25)

Toury se aproxima a las traducciones desde la cultura meta, es decir, adopta un “*target-oriented approach*” y, por tanto, estima que los textos traducidos deben ser analizados como “hechos de la cultura meta”. Como productos que son de dicha cultura, las traducciones en ocasiones adquieren una posición especial dentro de ésta, y se convierten en productos que sirven para

cubrir huecos o deficiencias del sistema meta. En este sentido, Toury incorpora la teoría del polisistema de su maestro Even-Zohar, proponiendo al investigador un enfoque sistémico, con el que descubrir la posición que cada TM ocupa o está destinado a ocupar en el polisistema meta.

Semiotically speaking, it will be clear that it is the *target or recipient culture*, or a certain section of it, which serves as the *initiator* of the decision to translate and of the translating process. Translating as a teleological activity *par excellence* is to a large extent conditioned by the goals it is designed to serve, and these goals are set in, and by, the prospective receptor system(s). Consequently, translators operate first and foremost in the interest of the source text, let alone the source culture. (Toury, "A Rational for Descriptive Translation Studies" en Hermans (1985:18))

Sin embargo, el hecho de que el enfoque esté orientado a la cultura meta, no implica necesariamente la exclusión de la cultura origen del estudio descriptivo, sino que pone el acento en el lugar donde se inicia todo el proceso de observación de los textos traducidos y del que proceden importantes restricciones que moldean el TM. Desde esta perspectiva, habrá que recurrir como es lógico al TO y al sistema origen, con el fin de poder establecer el tipo de relación de equivalencia que se produce entre un par de textos (TO y TM) una vez se ha procedido al análisis del TM. Establecido el tipo de relación existente entre dos textos, se podrá comprobar si dicha relación es aplicable a un grupo de textos más amplio, que apunte a una serie de normas y modelos que compiten entre los sistemas de la cultura origen y meta y que gobiernan el proceso de traducción y el producto resultante (Toury 1995: 37).

### 2. 2. 3. 1. El estudio de las normas

Uno de los aspectos a los que Toury dedica mayor atención en su obra es a la dimensión socio-cultural de la actividad traductora, pues la concibe, al igual que Lefevere (1992), sujeta a condicionantes contextuales de distinto tipo y grado. Según el tipo de factores de carácter social y cultural que determinen la conducta del traductor, éste adoptará distintas estrategias de traducción y como resultado, cada traductor obtendrá, en función de los factores que han condicionado su comportamiento, productos muy diferentes incluso cuando se trata del mismo TO.

En este contexto, Toury habla del concepto de *norma* y de su aplicabilidad al estudio de las traducciones. Adoptando el término del campo de la sociología y la socio-psicología define las *normas* como

the translation of general values or ideas shared by a community -so as to the right and wrong, adequate and inadequate- into performance instructions appropriate for and applicable to particular situations, specifying what is prescribed and forbidden as well as what is tolerated and permitted in a certain behavioural dimension (De Geest 1992: 38-40)<sup>15</sup>

Para el israelí las normas constituyen un concepto esencial en cualquier intento de explicar el alcance social de una actividad, puesto que su existencia así como su aplicabilidad son los factores principales que aseguran el establecimiento y el acatamiento o la conservación de un orden social. Ello no significa que no se den comportamientos idiosincráticos, ajenos a las normas imperantes en una cultura dada.

---

<sup>15</sup> Geest, Dirk de (1992) “The Notion of ‘System’: Its Theoretical Importance and its Methodological Implications for a Functionalist Translation Theory”, en Harald Kittel (ed.) *Geschichte, System, Literarische Übersetzung Histories, Systems, Literary Translations*. Berlin: Schmidt.

Podemos decir que para los teóricos de la Manipulación, de quien Toury es hoy probablemente en uno de sus representantes más prolíficos, la traducción es una actividad gobernada por distintos tipos de normas. Toury distingue dos grupos de normas de traducción en virtud del momento en que éstas operan durante el proceso de traducción: normas preliminares y normas operacionales.

1. Las *normas preliminares* se refieren a la existencia o no de una política de traducción, y atañen a la naturaleza exacta de dicha política, así como a la posibilidad de que para la traducción se utilice otra fuente intermedia (una versión en una tercera lengua) entre el TO y el TM, es decir, que se traduzca a partir de un TM previo en una lengua distinta a la del TO:

- 1.1. *Normas relativas a la política de traducción*: Se puede afirmar que existe una determinada política de traducción desde el momento en que se descubre una tendencia o norma en la selección de textos, autores o cultura a partir de la cual se traduce. En el caso de *La poesía inglesa* cabrá preguntarse, por ejemplo: ¿Qué textos y autores ha seleccionado Manent y/o el editor para representar la poesía del siglo XX? La observación de unas pautas de selección requerirá situar la labor de Manent como antólogo-traductor en un contexto más amplio que nos permita comprobar la posible existencia de unas normas en dicho periodo no sólo aplicables a él sino a otros traductores de la misma época.

- 1.2. Las *normas referentes a la mediación de otros textos* en la traducción o selección resultan otro factor importante en la consideración de todo el proceso de traducción. La aceptación de un TM como fuente de otros TTMM resulta de gran trascendencia a la hora de valorar el tipo de equivalencia existente entre TO y TM y para entender las transacciones hechas mediante la traducción, que ya no sólo implica dos culturas,

sistemas literarios y/o lenguas, sino tantos como intervengan en el proceso si ese es el caso. En el estudio de la antología de Manent analizaremos si existe algún tipo de mediación (otras antologías, otras traducciones) en Manent. ¿Parte de antologías inglesas originales, traducciones a otras lenguas, o elabora la suya propia?

## 2. *Normas operacionales (o de actuación):*

Son las que determinan el tipo de decisiones que se adoptan durante el proceso de traducción. Afectan a los modos de distribuir el material lingüístico, la formulación verbal del texto y, en definitiva, determinan el tipo de relaciones que pueden establecerse entre los textos origen y meta, lo que incluye la invariante de la traducción y las transformaciones que se producen en todo el proceso.

2.1. Las *normas matriciales* son aquellas que determinan el origen o existencia del material de la LM como sustituto del material textual de la LO. Estas normas hacen referencia al grado en que el texto original se ha traducido en sus diversos aspectos –teniendo en cuenta tanto los rasgos formales como de contenido y funcionales–, a la localización de los segmentos traducidos o la forma de su distribución en el texto y a la segmentación textual en sí (unidades de traducción establecidas). Las referencias en prólogos y notas de traducción con respecto a omisiones, adiciones o cambios de posición en el texto también están condicionadas por las normas de traducción que gobiernen el comportamiento del traductor en cuestión y puede ser de gran ayuda en el descubrimiento de dichas normas.

2.2. Las *normas lingüístico-textuales* rigen la selección y formulación del material lingüístico y textual que sustituye al del TO. Estas normas pueden ser generales, cuando afectan a la traducción en cuanto tal, o particulares si únicamente atañen a un determinado tipo de texto o

modo de traducción. Se refieren más bien a lo que tradicionalmente se ha denominado procedimientos de traducción.

Las normas preliminares (política de traducción y posible mediación) preceden de forma lógica y cronológica a las normas operacionales (matriciales y lingüístico-textuales), lo que implica que nuestra investigación debe seguir ese orden. Sin embargo, existen relaciones recíprocas entre ambos grupos de normas de acuerdo con la clasificación de Toury. Las normas operacionales pueden definirse como un modelo según el cual se formula el TM, ya sea tomando como pauta las normas de la CO (en cuyo caso predomina el *criterio de adecuación*) o, por el contrario, las instrucciones del sistema meta (*criterio de aceptabilidad*), aunque bien puede darse el caso de un compromiso entre los dos sistemas de normas. La adopción de cualquier serie de normas actúa como un factor restrictivo en el proceso de traducción, y por ende del producto resultante, el TM.

Por consiguiente, será el descubrimiento de esas normas de traducción y su sistematización lo que requerirá un análisis detallado de los textos originales y los traducidos del corpus utilizado en este trabajo. En realidad, la localización de esas normas según las cuales se obtiene un determinado TM apuntará al tipo de relación de equivalencia que predomina para un corpus de textos traducidos en un momento histórico específico, por un traductor concreto que está condicionado por una serie de factores en su actividad.

En la búsqueda de dichas normas estaremos implícitamente persiguiendo el intento de hallar una relación de equivalencia, que no es ya de naturaleza ahistórica y prescriptiva como en otros enfoques, sino que:

Rather than being a single relationship, denoting a recurring type of invariant, it comes to refer to any relationship which is found to have characterized translation under specific circumstances (Toury 1995: 61)

El concepto de equivalencia en el contexto de la Escuela de la

Manipulación y, más concretamente, en el seno de los estudios descriptivos de traducción (DTS), viene establecido por las normas que se manifiestan tras el análisis traductológico de cada par de textos y se caracteriza por su dinamismo. En este sentido adoptamos la definición ofrecida por la española Rosa Rabadán (1991), quien habla de *equivalencia translémica*. Para ella:

La equivalencia es la propiedad definitoria de la traducción. Se trata de una noción relativa e indeterminada, de naturaleza funcional-relacional y regulada por normas dinámicas de condición socio-histórica. Todas sus realizaciones se encuadran dentro de una escala delimitada por los polos de adecuación y aceptabilidad (...) (Rabadán 1991: 284).

Aparece así un concepto de equivalencia histórico y cambiante, sólo aplicable a un periodo determinado, que va modificándose a medida que avanzamos en el tiempo y que habrá que descubrir para cada texto, traductor, escuela e incluso para cada periodo histórico.

En el caso que nos ocupa, habrá que sistematizar las equivalencias que establece Manent, pues más que una relación de equivalencia única, tendremos que hacer referencia a cualquier tipo de relación que haya caracterizado a las traducciones realizadas por este traductor bajo una serie de circunstancias determinadas.

De acuerdo con los postulados de la Escuela de la Manipulación, las normas de traducción se distinguen por su carácter sociocultural, y en consecuencia, no podemos obviar las relaciones del traductor con su entorno ni aislar su comportamiento (normas de traducción) de su contexto histórico, los hábitos de traducción que le preceden y le siguen. De igual modo, debemos recordar la naturaleza dinámica e inestable de cualquier norma. Las normas están en continua evolución adaptándose a las circunstancias. De acuerdo con dicho rasgo Toury (1995) distingue diversos tipos de normas en constante rivalidad:

1. *Normas dominantes o primarias* (“mainstream, basic or primary norms”) son

aquellas que se encuentran en el centro del sistema, obligan a seguir una conducta determinada (por ejemplo, la traducción del verso en verso a principios del siglo XX).

2. *Normas o tendencias secundarias* que pueden ser predominantes en ciertos círculos, bastante extendidas, aunque ni mucho menos obligatorias. En este grupo podrían incluirse lo que Toury denomina como normas *previas*, es decir, las inmediatamente anteriores a las dominantes en el momento actual y que van siendo desplazadas hacia la periferia.
3. *Normas nuevas*, que se hallan en la periferia del sistema de normas, de lo aceptable y/o adecuado e intentan adquirir una posición dentro del sistema.

En este trabajo vamos a tratar de especificar cuáles son las normas dominantes que gobiernan la traducción de poesía en el periodo que vamos a explorar, o al menos para el traductor cuyas versiones son objeto de este estudio. Desde una perspectiva sociológica, y con el fin de determinar la política de traducción, nos interesa conocer el prestigio de Manent en el ámbito literario y traductológico y el posible predominio de las normas que modelan su comportamiento traductor como dominantes o periféricas dentro del sistema receptor (pueden ser normas o estrategias desfasadas, es decir, conservadoras o por el contrario, innovadoras). Probablemente pueda vislumbrarse en la actividad traductora de Manent un comportamiento que indica un deseo de preservar lo canónico de la cultura origen o de la cultura meta en los textos traducidos según los niveles de adecuación y aceptabilidad de las normas lingüístico-textuales, socioculturales y literarias que caractericen sus traducciones con respecto a las normas dominantes en el sistema literario (en especial en lo relativo a la creación poética). O, por el contrario, es posible que descubramos deseos de innovación por parte del traductor en el sistema literario, al intentar presentar poetas y poemas desconocidos y formas poéticas totalmente vanguardistas, sobre todo en lo tocante a *Los contemporáneos*. Será factible determinar una u otra tendencia en Manent, una vez establecidas las normas que gobiernan su actividad traductora y éstas sean contrastadas con otras normas de traducción en el contexto histórico

inmediatamente anterior y posterior. De ahí la necesidad de trabajar en un marco de referencia más amplio que incluya la mención al fenómeno de la traducción al castellano de poesía en lengua inglesa durante todo el siglo XX. Tendremos que observar la inclusión/exclusión de autores en otras antologías del mismo tipo y establecer hipótesis que intenten explicar tales hechos como comportamiento más conservador o desviado (*dominante* o anterior frente a *innovador*) de la norma, pero indicador de cambios en las normas e incluso en el sistema literario mismo en el que se introduce la poesía foránea.

### 2. 2. 3. 2. Fuentes útiles para la reconstrucción de las normas

¿Cómo procederemos a reconstruir dichas normas? Según Toury las normas de traducción pueden reconstruirse a partir de dos tipos de fuentes. Resulta obvio que los textos traducidos, es decir, las fuentes textuales son las más inmediatas y fiables para la observación de las pautas y estrategias más favorecidas. En consecuencia, el análisis del corpus se basará fundamentalmente en el examen de este tipo de fuente: las versiones al castellano de Manent de la poesía inglesa.

Sin embargo, también se pueden extraer datos esclarecedores de fuentes extratextuales tales como declaraciones de traductores y editores en los prólogos e introducciones de las obras o manifestaciones de tipo crítico aparecidas en reseñas. Este tipo de información tiene un carácter menos objetivo, más sociológico, pero nos indicará aspectos relevantes acerca de la recepción de las traducciones de poesía, sobre la evolución de las normas en traducción de poesía y, sin duda, acerca de la poética de Manent. En el caso de *La poesía inglesa* el traductor no ofrece, a diferencia de lo que viene siendo habitual, ninguna referencia clara sobre su modo de traducir, ni justificación alguna que especifique las razones de su selección de textos y autores. Sí hallamos, en cambio, datos sobre sus preferencias poéticas en su dispersa bibliografía crítica, la cual será revisada en el Capítulo 5 en el que analizamos los criterios de selección. Aunque el aislamiento de normas de traducción resulta muy complejo por el carácter multidimensional de esta actividad, habrá que comenzar por el análisis de pares de segmentos textuales que tendremos que determinar en cada caso. De ahí probablemente podremos concluir que se producen una serie de fenómenos recurrentes por una serie de causas y que se dan en conjunción con otros. Todo ello dará finalmente lugar a la sistematización de una serie de fenómenos complejos y de relaciones de normas que permitirán la formulación de un modelo de normas para Manent como traductor y para un tipo determinado de texto, el poético.

#### 2. 2. 4. El análisis de los textos originales y traducidos

Pasamos ahora a describir cómo vamos a analizar los textos traducidos. Como se ha mencionado ya, los textos traducidos pueden ser objeto de estudio prescriptivo, con un objetivo sancionador, en el que entran en juego valoraciones estéticas (es lo que se hace hoy en día en nombre de la “crítica de la traducción”); o por el contrario, se puede llevar a cabo un examen de dichos textos desde una perspectiva descriptiva. En este último caso, el investigador buscará las causas de las transformaciones textuales, que personalmente pueden complacerle o no. Nadie puede eludir la influencia de cánones, modas o normas imperantes en el sistema cultural desde el que practica el análisis de los textos traducidos, pero el objetivo del estudio es el que debe determinar el enfoque adoptado. En este trabajo nos proponemos describir una serie de fenómenos de traducción y determinar los motivos que han llevado a la obtención de diversos TTMM partiendo de la base de un mismo TO, sin entrar en la formulación de juicios de valor sobre la calidad de la traducción, aunque es posible que nuestros gustos nos traicionen. Nuestra intención es aislar normas o pautas de comportamiento en el proceso de producción de las traducciones y explicar el producto en su contexto.

Para analizar un texto traducido como producto será necesario estudiar la recepción de ese texto en la cultura meta. Esto es algo que se deducirá con bastante claridad de las fuentes llamadas extratextuales. Las reseñas publicadas sobre *La poesía inglesa*, los comentarios que salpican prólogos de antologías posteriores, aquí y allá, son útiles a la hora de reconstruir la imagen que *La poesía inglesa* fue creando en la mente de lectores, poetas y críticos. Por otra parte, el estudio del TM como proceso implica hacer un seguimiento de la toma de decisiones del traductor, lo que puede dar como resultado un texto aceptable como producto lingüístico y, en muchas ocasiones, como artefacto literario. En consecuencia, el análisis del TM nos informará de lo que el traductor juzga como esencial en un determinado texto poético y, por tanto, de lo que debe ser retenido o recreado a toda costa.

Es cierto que los textos traducidos varían en calidad según la competencia literaria (como “reescritor”) del propio autor de la traducción. Pero no es éste el objeto de nuestro estudio sino intentar exponer de la forma más objetiva posible una serie de hechos en la trayectoria traductológica de Marià Manent.

Volviendo al análisis del texto como proceso, se hace necesario definir una serie de parámetros que hay que examinar independientemente del texto que se trate. Para realizar un estudio exhaustivo de los TTMM vamos a seguir una serie de parámetros útiles sugeridos en diversos ensayos de Holmes (1988) que engloban todos los aspectos que han de tenerse en consideración a la hora de describir la transformación o el grado de manipulación de que son objeto los textos originales. Estos parámetros contemplan el estudio de los TTMM en torno a tres ejes de información fundamentales:

1. Un eje de análisis que va de lo microtextual a lo macrotextual. Es decir, se analizan las características del TO y las del TM empezando por las unidades lingüísticas mínimas (grafológicas y morfológicas) y continuando con otras mayores como las léxicas, morfosintácticas, semánticas, textuales y pragmáticas. En realidad, se trata de constatar qué tipo de desplazamientos de traducción (“shifts”) se han producido en los distintos niveles de análisis lingüístico.
2. Otro eje pasa por la forma, el significado y la función de los textos. Se analiza en el TM el predominio de uno de los tres aspectos sobre los demás. Este coincidirá con el rasgo que el traductor considera más importante, bien para acercarse a las normas de aceptación del TM en la cultura receptora –“domesticando” el texto– o para alejarlo de éstas –“exotizándolo”–, haciendo hincapié en su carácter importado, preservando su color y sabor originales. Aquí las nociones de traducibilidad y equivalencia adquieren gran notoriedad. Es decir, el traductor conservará lo que para él es esencial del TO (forma, significado, función poética) o seguirá las pautas dictadas en el

encargo de traducción<sup>16</sup>. En este sentido, tras el análisis lingüístico textual cabe preguntarse si el TM está incluido en una edición didáctica (más filológica), o si la intención era presentar los textos traducidos como artefactos poéticos en la cultura receptora. Y, en cualquier caso, interesa descubrir si se pretendía hacer prevalecer la forma o estructura del TO, su significado o su función comunicativa.

3. Por último, otro eje de análisis atañe otros tres aspectos: el contexto lingüístico, el intertexto literario y la situación sociocultural. Lo que aquí se cuestiona, en primer lugar, es qué artefacto lingüístico se ha obtenido como resultado del proceso de traducir, si resulta aceptable léxica y gramaticalmente, si evoca las mismas asociaciones, etc. Las palabras de un poema cobran para el lector significados distintos según el contexto en el que aparezcan, por lo que el mero hecho de trasladarlas a otra lengua, plantea a menudo serias dificultades de recreación contextual en el TM. En segundo término, surge otra cuestión: ¿Qué relación se establece entre el texto traducido y otros objetos literarios de la cultura meta? Cualquier poema que se escriba crea una red de interrelaciones con el corpus de textos poéticos ya existentes en la tradición literaria a la que pertenezca de tal modo que el ritmo, el metro, la rima, las asonancias del texto, su imaginería, el tema o los *topoi* establecen conexiones con el intertexto literario. En este sentido cabrá preguntarse ante la traducción de un poema de Keats ¿Es el TM reconocible, por ejemplo, como texto romántico? ¿Se percibe como poema inglés o español? ¿Adquiere la categoría de texto poético en el contexto español o es considerado como una simple versión del TO? Y, por último, hay que tener en cuenta que todo texto existe dentro de un contexto sociocultural en el cual objetos, símbolos

---

<sup>16</sup> “The verse translator, by virtue of the choices he is required to make in his pursuit of the illusion of unity, presents one possible interpretation (out of many) of the original poem, re-emphasizing certain aspects at the cost of others. It is for this reason that there will always be need of more than one translation of any poem of importance, since several translations present more facets of the original than any one can do (Holmes 1988: 50).

y nociones abstractas adquieren una función que sólo en ocasiones coincide plenamente con los valores asignados a aquellos en otras culturas. En todos estos casos el problema fundamental al que se enfrenta el traductor es que no sólo tiene que traducir el poema original a otro contexto lingüístico sino que debe además introducirlo en otro intertexto literario y situación sociocultural diferente.

Por lo general, las normas de traducción que se descubren apuntan a un modelo de traducción que favorece un tipo de resultado determinado (Holmes 1988:47-48) la tendencia en uno o varios de dichos niveles a “exotizar” y “arcaizar” el TM (reteniendo, por ejemplo, aspectos formales del TO, recursos exclusivos del intertexto literario origen, importando nueva imaginería, etc.) o bien, “naturalizar” y “modernizar” formas, adaptando elementos del TO a formatos, funciones o significados análogos en la cultura receptora. Y es esto precisamente lo que queremos descubrir y sistematizar en el caso de *La poesía inglesa* traducida por Manent.

## **2. 3. METODOLOGÍA APLICADA AL CORPUS: ANÁLISIS DE LA POESÍA INGLESA TRADUCIDA AL ESPAÑOL DURANTE EL SIGLO XX**

En este apartado pasaremos revista a algunas de las contribuciones hechas en la búsqueda de una metodología adecuada para el estudio de la traducción literaria en sus distintas facetas. Las aportaciones de los investigadores que vamos a revisar comparten la premisa ya enunciada: toda traducción, y aún más la literaria, implica transformación de uno o varios aspectos del texto origen.

Sin embargo, antes de describir dichas propuestas, debemos dejar claros los objetivos que perseguimos en este trabajo con el fin de poder justificar que la metodología escogida para nuestro estudio se ajusta a las necesidades de éste:

### **2. 3. 1. Objetivos**

#### **2. 3. 1. 1. Descubrir las estrategias de traducción básicas y el tipo de equivalencia que predominan en *La poesía inglesa* para establecer las normas de traducción.**

En primer lugar, para definir el tipo de equivalencia existente entre el TO y los TTMM (Manent y otros) hemos de referirnos necesariamente al concepto *unidad de traducción*, el cual ha presidido la discusión teórica durante muchos años. El debate ha girado en torno a dónde o en qué nivel debía establecerse la equivalencia de traducción y así se disputaba si la unidad de traducción podía restringirse a la palabra únicamente o se extendía a elementos de mayor extensión, como la frase, la cláusula o la oración e incluso el texto. Los distintos tipos de unidades de traducción posibles han dado lugar, según los autores, a distintas clases de equivalencia de traducción que presuponen la posibilidad de ésta.

## a) La unidad de traducción

En Toury hallamos una propuesta original en cuanto al concepto de equivalencia que propugna y, por consiguiente, al tipo de unidades escogidas para proceder al análisis de las traducciones. En vez de decantarse en la descripción por una clase de unidades concretas de distinto rango lingüístico (morfológicas, léxicas, sintácticas, semánticas, textuales), Toury logra definir otro tipo de unidades de extensión variable y naturaleza abstracta hasta el momento de concretarse en el binomio de textos específicos (TO y TM) objeto de la comparación. Para Toury y los que han adoptado un modelo similar<sup>17</sup> en la descripción de traducciones, la unidad de traducción no puede establecerse exclusivamente mediante la correspondencia entre las unidades extraídas exclusivamente del TO y los segmentos del TM. Es decir, no cabe una disección del TO en posibles unidades de traducción *previa* al proceso de traducción basada en las unidades encontradas (léxicas, sintácticas,...) en el TO. Por el contrario, las unidades de traducción que propone son únicamente identificables mediante la comparación de pares de segmentos textuales del TO y del TM (Toury 1995: 89) y esto sólo es factible mediante un examen paralelo de ambos textos.

El *textema* se convierte así en una unidad de traducción (Even-Zohar 1978<sup>18</sup> y Toury 1980<sup>19</sup>) y puede definirse como una unidad lingüística de cualquier tipo o nivel que participa en las relaciones textuales y que, como consecuencia tiene una función textual en dicho texto.

Un concepto cercano a éste que contempla también, a diferencia de otras

---

<sup>17</sup> En nuestro país sigue estas pautas la línea de investigación, dirigida por el profesor Julio Cesar Santoyo en la Universidad de León, que ha sido denominada Translémica. Entre las publicaciones de este grupo destaca el estudio sobre la equivalencia translémica de Rosa Rabadán (1991) *Equivalencia y traducción: Problemática de la equivalencia translémica inglés-español*. Este trabajo basado en las teorías desarrolladas por Toury resulta una convincente puesta en práctica del enfoque metodológico sugerido desde sus primeras publicaciones (1980).

<sup>18</sup> Even-Zohar, I. (1978) *Papers in Historical Poetics*, Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics.

<sup>19</sup> Toury, G. (1980) *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics.

unidades de traducción propuestas<sup>20</sup>, el carácter bitextual de la unidad de traducción, es más nítidamente definido por J. C. Santoyo (1986)<sup>21</sup>. El traductólogo español sugiere el término *translema*:

la unidad mínima de equivalencia interlingüística, susceptible de permutación funcional y no reducible a unidades menores sin pérdida de su condición de equivalencia (Santoyo 1986: 52)

Esta unidad de traducción es una abstracción (Rabadán 1991: 195-196) que une el material lingüístico textual de dos textos, origen y meta. Está formada por el material de ambos textos y no únicamente por la segmentación textual realizada en el TO. La función de dicha unidad es la de proporcionar datos sobre la jerarquía de relaciones de equivalencia para un par de textos (TO y TM) concretos. Por su naturaleza bitextual no se encuentra en uno sólo de los textos, sino que se forma intertextualmente y se manifiesta en el “bitexto”.

Una vez establecidas las relaciones de traducción para una serie de pares de segmentos y agrupados en función de los resultados del análisis comparativo, dichas relaciones servirán para definir el concepto de traducción que subyace al par de textos, TO y TM. Esto se llevará a cabo por medio de la noción de equivalencia que surja como norma para ese par de textos concretos.

El tipo de equivalencia que se descubra en cada caso nos informará de las prioridades del traductor (la norma inicial) y nos suministrará datos reveladores sobre los factores del sistema meta que han influido en su comportamiento traductivo, así como acerca de su propia forma de entender la poesía (en el caso que nos ocupa) y la traducción, es decir, sobre la poética del traductor.

---

<sup>20</sup> J. P. Vinay y J. Dalbarnet hablan de *unidades lexicológicas* como unidades de traducción (1958); R. de Beaugrande (1978) sugiere *processing units*, es decir, unas unidades de interpretación del significado textual basado en la gramática de casos de Fillmore; otros como Rado (1979) proponen otras unidades de tipo lógico denominadas *logemas* (“units for the logical operation of translation, i.e., for the formalization of the dual process of translation, namely, the identification of a heterogeneous variety of context and metalinguistic phenomena in the source text” Vázquez-Ayora (1982:78)).

<sup>21</sup> Santoyo, J.C. (1986) “ A propósito del término *translema*” en *Actas del 1er Congreso nacional de Lingüística Aplicada*, pp. 255-65 [Reimpreso en *Babel*, 32 (1), pp. 50-55].

De este modo, tomando como punto de partida la cultura meta y por medio de un análisis comparativo trataremos de descifrar el tipo de equivalencia en el que se basa cada binomio textual o *coupled pair* (Toury 1995: 80)

Resumamos las fases de que debe constar el procedimiento de descubrimiento de datos para un par de textos (TO y TM) según Toury (1995:38):

1. Ante un texto meta presentado o considerado como traducción:

- Se valora la aceptabilidad y/o desviaciones del criterio de aceptabilidad...
- Se llevan plantean las primeras hipótesis explicativas de los fenómenos lingüístico-textuales individuales, basados en la idea de que el texto es de hecho una traducción.

2. Se determina el correspondiente TO y se trazan correspondencias entre las distintas partes del TM en el TO:

- Se establece el status del texto como TO adecuado
- Se determinan pares de segmentos ('solución + problema de traducción') como unidades de comparación inmediata
- Se intentan explicar las relaciones TO-TM para cada par de segmentos

3. Se formulan las primeras generalizaciones:

- Se establece una jerarquía de relaciones primarias y secundarias para el TM en su conjunto
- Se especifican invariante(s) preferida(s) y unidades de traducción
- Se reconstruye el proceso de traducción.

Una vez formuladas las primeras hipótesis se procede a la comprobación de éstas en el resto del corpus seleccionado (ampliación del análisis a otros TTMM), pasando por las mismas fases hasta que, tras haber acumulado una serie de datos suficientes, se puedan plantear nuevas hipótesis de mayor alcance que abarquen explicaciones sobre las normas que sigue un traductor o una escuela de traductores, que predominan en un periodo o en toda una cultura, según el principio que subyazca a la elección del corpus.

#### b) El uso de los binomios de traducción

El binomio de traducción se caracteriza por no tener una extensión definida en ninguno de los polos –origen y meta– (oscilando las correspondencias entre unidades mínimas como los fonemas y el texto completo) y pueden variar de un par de textos a otro, incluso cuando el TO es el mismo. Precisamente en ello radica la utilidad de esta unidad de traducción –llámesele *textema*, *translema* o *binomio textual*– en la indefinición *a priori* de los segmentos que forman parte de la unidad y, por tanto, en su aplicabilidad para el descubrimiento de los diferentes tipos de relación de equivalencia que pueden darse entre un TO y potenciales TTMM.

Para llevar acabo esta fase del análisis comparativo –que a juicio de Toury será siempre parcial e indirecto, pues en él median una serie de conceptos que actúan de intermediarios entre los dos textos– tendremos que observar los niveles del texto en los que se observan transformaciones con mayor frecuencia (desde las unidades mínimas de análisis a las de mayor envergadura) o el predominio de estrategias para la resolución del mismo tipo de problemas.

Como ya hemos afirmado anteriormente, con los primeros resultados de la comparación intertextual será posible formular una hipótesis inicial que deberá ser contrastada con los datos obtenidos mediante el análisis contrastivo de otros pares de textos.

### 2. 3. 1. 2. Descubrir los criterios de selección de los textos y autores en *La poesía inglesa* y la función de la actividad traductora en la CM.

#### a) Criterios de selección:

Otro aspecto esencial para nuestro análisis es descubrir los criterios que han guiado al antólogo en su elección. A menudo la selección de autores y textos obedece a algún tipo de afinidad ideológica, temática o estilística entre el autor del TO y el antólogo y/o traductor.

Además de los criterios estrictamente poetológicos e ideológicos, existen otro tipo de restricciones materiales, que a veces escapan el control del traductor, tales como la extensión o la función que la editorial quiera conferir a la antología, el tipo de público al que va dirigido, etc. De ello dependerá, por ejemplo, que el producto resultante sea una edición bilingüe o monolingüe, o que los textos aparezcan completos o mutilados, con notas o sin ellas.

Por tanto, el traductor puede en ocasiones asumir decisiones tanto de tipo lingüístico-textual como relativas a la selección de textos originales, adoptando así el papel de antólogo. La toma de decisiones en lo que respecta a la selección resulta mucho más significativa en el caso de las antologías y supone una forma clara de manipulación de la literatura. El traductor-antólogo considera el posible corpus de textos que puede incluir y de éste elige lo que por unos motivos u otros debe aparecer en la antología.

Los criterios que guían la selección de textos originales suelen obedecer a:

1. *Consideraciones de carácter práctico* al decantarse, por ejemplo, por poemas de mayor o menor extensión dentro de la obra poética de un autor. Si lo que se pretende es dar a conocer al mayor número de escritores en un número limitado de páginas, la menor longitud de los poemas será un factor tomado en cuenta, pues ello permitirá dar cabida a muchos más autores. Siguiendo este criterio, se podría estar dando cumplimiento a un objetivo de exhaustividad, evitando al mismo tiempo críticas en cuanto a

la exclusión de alguno de los autores más representativos de determinados periodos. Sin embargo, esto no parece ser un criterio que predomine en las selecciones de las antologías consultadas para este estudio.

2. *Razones histórico-literarias*, que llevan a incluir poemas por su calidad artística acordada intersubjetivamente en la cultura origen, es decir, cuando se trata de textos pertenecientes a autores de gran prestigio ya sancionados. En tal caso, el criterio de selección tendría como objetivo el trasvase de cánones. Para ello, el antólogo debe ser un buen conocedor de la cultura y las obras de las que importa y si selecciona de un corpus relativamente reciente, debe estar al día de las últimas corrientes y de la recepción de la obra de autores noveles en la CO. Este parámetro suele ser mucho más influyente que el primero y depende más del antólogo-traductor.
3. *Criterios personales*, es decir, la *afinidad ideológica y estética* con el autor y la propia poética del traductor. El traductor de poesía suele ser él mismo poeta y, en consecuencia, su propio gusto tendrá un peso específico en la selección: el traductor-poeta prestará atención a aquellos autores con cuya poética o temática se sienta identificado o que más le sorprendan por su originalidad o audacia. Cuando priman criterios personales, la meta perseguida en la selección puede ser la introducción de nuevos valores (sobre todo en el caso de los poetas contemporáneos), o servir como excusa para la recreación poética y la renovación de recursos literarios propios.

## b) Fuentes:

Para estudiar los criterios de selección es indispensable consultar los elementos paratextuales (*extratextuales* en Toury 1995:65) que suelen acompañar a los textos traducidos tales como introducciones, prólogos, notas de traducción, apéndices, o reseñas críticas. Estas fuentes suelen exponer de manera explícita las tendencias o normas que guían la actividad del antólogo y del traductor. Sin embargo, dichos elementos no siempre se encuentran a disposición del lector y el investigador debe leer entre líneas mediante el análisis de las fuentes primarias, es decir, los TTMM y el TO, intentando deducir las normas vigentes o predominantes en el corpus en cuestión.

## c) Función de la traducción y del TM:

La posición (*central* o *periférica*) y la función (*innovadora* o *conservadora*<sup>22</sup>) que desempeña en un momento dado la actividad traductora en su conjunto en un sistema meta (SM), o un TM o colección de éstos, está íntimamente ligada a la selección de textos llevada a cabo por el antólogo y al tipo de traducción efectuada. Este tipo de información puede deducirse del tipo de equivalencia que se descubre para un determinado par de textos (TO y TM) y de las fuentes paratextuales (prólogos, notas del traductor, reseñas críticas...) antes mencionadas.

---

<sup>22</sup> La *innovación* suele ser debida a la introducción de nuevas formas, recursos y temas en un sistema literario débil o con poca tradición, mientras que la traducción asume una función *conservadora* cuando se convierte en mecanismo para reafirmar convenciones y temas propios, ya canonizados, o adaptados por la tradición a las normas dominantes del sistema receptor.

### **2. 3. 1. 3. Analizar la recepción de la obra traducida y su posición en el sistema meta.**

Por último, en conexión con la función que adquiriera la traducción en general de textos foráneos en la CM, así como la del TM concreto que se analiza, está la cuestión de la recepción de la literatura traducida. Nos interesa conocer el grado de difusión que logró la antología de poesía inglesa de Manent y la posible influencia tanto en un mayor conocimiento de ésta por parte de los lectores de la CM, como en poetas y traductores coetáneos y posteriores a Manent que se sirvieron de la antología para acercarse, de manera particular, a los poetas ingleses y americanos del siglo XX.

Por sus características, creemos que tanto la antología como el papel de Manent en la difusión de la poesía inglesa contemporánea (no sólo a través de la traducción) merece cierta atención desde el punto de vista histórico-literario. Como se verá en el Capítulo 4, la labor de Manent como crítico y traductor durante el siglo XX ha sido notable, aunque haya tenido una menor resonancia fuera de Cataluña.

Partimos de la hipótesis de que aparte de los textos traducidos en los foros minoritarios de las revistas de poesía, los lectores interesados por la literatura del siglo XX en lengua inglesa podrían tener más fácil acceso y un mayor conocimiento de la poesía inglesa a través de esta antología, en la que los autores y sus textos no eran traducidos de forma aislada, sino que eran presentados en relación con otros de su propio sistema literario. El proveer a los lectores con una serie de textos elegidos y situar esos textos en un contexto de grupo o periodo, por mínimos que sean los datos paratextuales aportados, supone una interpretación de la literatura, en nuestro caso de un género concreto, que se impone a los receptores de las antologías (Capítulo. 2.1.).

Esto se debe a que los lectores observan a menudo el espacio físico concedido a cada autor en la antología, de modo que, por ejemplo, un mayor

número de páginas suele relacionarse con un poeta que merece o que goza de mayor prestigio en la CO.

Otro aspecto interesante es la novedad de la selección ofrecida en *La poesía inglesa. Los contemporáneos* (1948), con la que Manent arriesgó su juicio crítico al hacer la selección de aquellos poetas más jóvenes en el panorama literario de la CO. Manent dio cuenta de la actualidad poética de los años en que elaboraba su antología. Algunos de los poetas incluidos (Sidney Keyes, Dylan Thomas) murieron prematuramente, aunque gozaron del beneplácito de la crítica. Otros, quizás sobrevalorados por el antólogo, no han logrado un elogio unánime. Por esa razón, resulta interesante conocer su propio gusto poético y estético así como el posicionamiento crítico adoptado por Manent, mediante el estudio de la selección y sus ensayos sobre literatura extranjera. Todo ello nos revelará datos de interés acerca de las aportaciones hechas desde otra poesía, la escrita en lengua inglesa, a través de la traducción y la antologación a nuestro propio sistema literario.

### **2. 3. 2. Propuesta metodológica para el análisis descriptivo del corpus**

Con el fin de alcanzar los citados objetivos y tras revisar las posibilidades que ofrece el campo de los estudios descriptivos de traducción, hemos creído conveniente aclarar exactamente la metodología que vamos a utilizar y que creemos resulta coherente con la posición teórica que hemos adoptado en este trabajo, esbozada ya en lo que antecede a este apartado.

Quizás el intento más temprano de sistematizar una serie de parámetros analizables en un proyecto de naturaleza descriptiva sobre traducciones literarias sea el esquema sugerido por José Lambert y Hendrik van Gorp<sup>23</sup>. Éste sitúa el contraste entre TO y TM en un contexto más amplio que el de la mera comparación textual, a nuestro entender un tanto limitado para estudiar los TTMM como hechos de la cultura meta.

#### **2. 3. 2. 1. El esquema de Lambert y van Gorp (1988)**

La propuesta de estos dos autores abarca precisamente los objetivos que perseguimos en el presente trabajo: establecer las normas de traducción que operan para un determinado corpus de textos y vincular los textos traducidos con otros fenómenos (estética, ideología, política, economía...) de la cultura meta. Ellos mismos manifiestan de forma explícita su objeto de estudio así como sus intereses:

---

<sup>23</sup> Lambert, J. y H. van Gorp "On Describing Translations" en Theo Hermans (1985) *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, Crom Helm : Londres y Sidney, pp 42-53.

Our object is translated literature, that is to say, translational norms, models, behaviour and systems. The specific T1/T2 analysis should be part of a larger research programme focusing on all aspects of translation (Lambert y van Gorp 1985:51).

Lambert y van Gorp entienden el estudio de las traducciones como parte de un proyecto a gran escala en el que investigan la relación existente en un momento dado entre dos sistemas literarios y entre distintos componentes de un polisistema meta<sup>24</sup>:

the basic relationship to be noted is between literary system 1 and literary system 2, the nature of which is open and depends on the priorities of the translator's behaviour –which in turn has to be seen in function of the dominant norms of the target system (1985:43)

A nuestro juicio la propuesta resulta muy atractiva, aunque demasiado ambiciosa para el propósito que nos hemos marcado en este trabajo. Un proyecto de la envergadura que estos investigadores plantean requiere el esfuerzo de un grupo y varios años de dedicación, lo que permitiría incluir no sólo el examen detallado de la obra de un traductor en un género determinado y su ubicación en un momento concreto, sino que exigiría la elaboración de una historia de la traducción literaria de textos extranjeros

---

<sup>24</sup> Ello se debe al proyecto de investigación en el que José Lambert estuvo analizando en la década de los setenta junto con Lieven D'hulst y Katrin van Bragt la traducción de textos literarios en Francia entre 1800 y 1850. Su objetivo era estudiar la función que adquirirían las traducciones durante dicho periodo en la CM teniendo en cuenta todo el complejo entramado de relaciones entre sistemas literarios y dentro del polisistema de la cultura receptora (Véase J. Lambert, L. D'hulst y K. van Bragt "Translated literature in France, 1800-1850" en T. Hermans (ed.) *The Manipulation of Literature* (1985)), lo que requería un contexto mucho más extenso que permitiera establecer las conexiones reales que se producen entre fenómenos de traducción y literarios.

( no únicamente ingleses) en España<sup>25</sup> que considerara a todos los agentes implicados, es decir, a traductores, autores, lectores origen y meta, editores, etc. Conscientes de las limitaciones de espacio y tiempo de este trabajo, con el estudio de la antología de poesía inglesa de Manent nos limitamos a ofrecer una muestra mínima de lo que, creemos, podría ser una línea de investigación fructífera en torno a las relaciones literarias entre España y el mundo angloamericano vistas a través del prisma de la traducción.

En consecuencia, estimamos que el esquema de Lambert y van Gorp resulta un planteamiento certero para estudiar de forma realista la interacción entre subsistemas de dos o más culturas, lo que justifica la amplitud de miras de su metodología descriptiva. Precisamente por dicha ampliación a los dos sistemas literarios participantes, Lambert y van Gorp recuerdan que en dicho contexto ya no es suficiente, ni coherente con los presupuestos teóricos de la Manipulación, limitarse al análisis contrastivo de TO y TM, pues dentro del sistema literario se encuentran otros componentes de éste que ejercen una gran influencia en el resultado final de la traducción. Estos otros componentes no son otros que los que mostramos en el siguiente cuadro<sup>26</sup>:

---

<sup>25</sup> En la actualidad Luis Pegenaute y Francisco Lafarga coordinan un volumen titulado *Historia de la traducción en España* de próxima publicación en Ediciones Almar, Salamanca.

<sup>26</sup> Obsérvese en la nomenclatura utilizada por los autores (traducida aquí al castellano) el cambio de actitud frente al traductor. La denominación del traductor como “autor meta” implica una mejor consideración del papel del traductor en todo el proceso de la traducción, que en el contexto de la Teoría de la Manipulación, se entiende como una forma más de producción textual, llegando a detentar en determinados sistemas culturales una posición igual o superior a la producción de textos en la lengua del propio sistema. La sustitución de la palabra “traductor” (recuérdese el dicho italiano: *traduttore tradittore*) por “autor” supone admitir la labor fundamental del traductor como creador de un producto diferente al TO (cf. con la tendencia a la invisibilidad del traductor denunciada por Venuti (1995)).

<b>SISTEMA ORIGEN</b>	<b>SISTEMA META</b>
1. Texto origen	1. Texto meta
2. Autor origen	2. Autor meta
3. Lector origen	3. Lector meta

Figura 2. Elementos de los sistemas origen y meta (Lambert y van Gorp (1988)).

Las características esenciales que atribuyen los investigadores belgas a estos elementos constituyentes del sistema son su dinamismo y complejidad por cuanto que todos ellos se encuentran en situación de cambio constante. Ello resulta bastante obvio, por ejemplo, si centramos nuestra atención en uno solo de estos componentes: los lectores del sistema literario origen. Normalmente, podremos observar cómo el horizonte de expectativas de los lectores con respecto al TO varía con el paso del tiempo y cuánto más no lo harán si comparamos las expectativas de los lectores del sistema origen con las de los lectores del sistema meta, sobre todo cuando el TM se produce e integra en el sistema receptor tras un lapso de tiempo considerable desde la publicación de la obra en la cultura origen.

Al dinamismo característico de los elementos que componen ambos sistemas, hay que añadir la coexistencia del sistema literario con otros de la propia cultura tales como el socio-económico, el ideológico o el religioso. Estos sistemas pueden condicionar, por ejemplo, la clase de temas o motivos sobre los que está permitido escribir o traducir en una determinada cultura (tabúes religiosos o sexuales, censura política en regímenes autoritarios...) <sup>27</sup>.

Por tanto, restringirse exclusivamente a la comparación de TO y TM resulta, según este paradigma, una percepción bastante atomista de la traducción. En realidad, ésta entraña la participación de otros factores que la convierten en un fenómeno mucho más complejo de lo que a simple vista pueda parecer.

Más que un desarrollo pormenorizado de los pasos que se deben seguir en el estudio de la traducción literaria, Lambert y van Gorp sugieren un catálogo completo de las relaciones que deben considerarse cuando se analizan textos literarios traducidos. Revisemos, pues, la lista sugerida por ellos:

1. *La relación existente entre los textos origen y meta (TO / TM)*, lo que puede realizarse mediante el análisis contrastivo de ambos en los distintos niveles de comparación lingüística. Este tipo de examen puede llevarse a cabo en ambos sentidos, es decir, de abajo a arriba –comenzando por las unidades lingüísticas mínimas (grafemas, fonemas, morfemas, lexemas) y seguir con unidades superiores de descripción lingüística (como frases, cláusulas, oraciones, o textos)<sup>28</sup>– o de arriba abajo, empezando por los aspectos macroestructurales como la disposición de los textos en la página, las divisiones y relaciones entre estrofas, capítulos, actos, etc., para proseguir con otras unidades menores en el análisis microscópico de los niveles inferiores de descripción lingüística (gramatical, léxico, morfológico, fonológico, etc.).
2. *La relación entre el autor del TO y el traductor*, es decir, la comparación en términos de prestigio de cada uno de los agentes productores del TO y TM en los respectivos sistemas, así como de conocimiento mutuo y comunicación entre ambos. En el caso de autores vivos, la relación entre éstos y sus traductores puede ser un factor de control más en la producción del TM, en especial, cuando el autor del TO supervisa o da una serie de instrucciones acerca del TM.
3. *La relación entre los lectores de los sistemas origen y meta*. Aquí se analizan las posibles similitudes y divergencias en cuanto al horizonte de expectativas de los lectores, o nivel de conocimiento sobre un tema determinado, la familiaridad con los recursos estilísticos o el tratamiento dado al tema, etc. Se

---

<sup>27</sup> Como caso paradigmático de las restricciones por causas ideológicas hay que recordar la persecución a que ha sido sometido el escritor británico Salman Rushdie por la publicación de sus *Satanic Verses*, considerado como un libro blasfemo en la cultura islámica, así como la peligrosa situación a la que se han visto abocados algunos traductores de dicha obra.

tienen en cuenta qué expectativas y características comparten los lectores de los respectivos sistemas, si es que lo hacen. Este parámetro restringirá en unos casos y ampliará en otros las posibles estrategias de traducción del TO en la cultura meta.

4. *Intención del autor en los sistemas origen y meta.* Los fines perseguidos por autor y traductor suelen diferir en muchos aspectos. Ya se ha mencionado en este capítulo (véase 2.2.2.2.1.) el concepto de *metapoeta* acuñado por Holmes, el cual hace referencia al traductor con conciencia poética que lleva a cabo una tarea de recreación literaria del TO. El poeta crea un artefacto fruto de su poder creativo y a menudo libre de exigencias de naturaleza extrínseca al impulso creativo. Por el contrario, el traductor literario se ve constreñido por una serie de restricciones impuestas por la existencia de un texto previo del que debe partir y sobre el que elabora un texto –el denominado *metapoema*– texto que debe aspirar a ser un poema si se desea crear un objeto análogo al TO. El traductor producirá textos de distinta índole en función de diversos factores como son los objetivos que se haya fijado el traductor, las condiciones impuestas por el editor y las normas establecidas por el sistema meta. De esta suerte, mientras que la intención y el acto de composición del autor del TO son independientes de cualquier otro elemento que él mismo no se imponga, el traductor, en su propósito de transferir una obra fresca y original que interpreta y recrea en otra lengua y cultura, ve seriamente restringido su margen de maniobra por las decisiones ya adoptadas por el propio autor.
5. *Recepción de los textos en los sistemas origen y meta y la correlación entre ambos.* La recepción de TO y TM en sus respectivos sistemas también varía puesto que, a menudo, el TM es valorado como un medio para acercarse al TO, aunque no sea éste siempre el caso, pues el TM puede ser considerado como una obra autónoma sobre todo cuando no se ofrece junto al TO, es

---

<sup>28</sup> Un modelo como el de Kitty van Leuven-Zwart (1991) podría ser bastante adecuado para proceder a este tipo de análisis, aunque nosotros nos decantamos por un análisis de estrategias que se basa en el uso de una terminología traductológica más tradicional.

decir, en edición bilingüe.

6. *Situación del autor con respecto a otros en ambos sistemas.* Lo que se examina es el lugar ocupado por el autor de la obra original frente a otros del mismo sistema, y la del traductor, dentro del suyo propio. En el caso de traducciones españolas, por ejemplo, los traductores de novelas han sido durante largo tiempo casi ignorados<sup>29</sup>, a menos que antes de dedicarse a traducir hubieran adquirido ya un lugar preeminente en el SM como escritores de cierto prestigio. En términos de reconocimiento a la labor del traductor, ha existido siempre una notable diferencia entre la recepción de los TTMM producidos por escritores de renombre y la acogida de los TTMM los de traductores más o menos desconocidos, ya que las debidas a reputados poetas o novelistas han gozado de mayor popularidad y difusión.
7. *Situación de ambos textos con respecto a otros textos en los sistemas origen y meta respectivamente.* Por lo general, en sistemas literarios fuertes con una larga tradición literaria los TTMM han adquirido una categoría marginal en el sistema meta, y son los textos escritos en la lengua propia del sistema receptor los más valorados o exigidos por los lectores. Los TTMM pocas veces llegan a adquirir el mismo rango o prestigio del que goza el TO en la cultura origen.
8. *Situación de los lectores dentro de sus sistemas respectivos.* El tipo de lectores en cada sistema es otro factor que condiciona tanto la forma externa del TM como el cambio en la función que se asigna a cada texto en su propio sistema. Las expectativas de los diferentes lectores a los que supuestamente el autor o el traductor dirigen una obra determinan sobremanera el uso de

---

<sup>29</sup> Ello explica que algunas editoriales hayan publicado en el pasado traducciones “anónimas” y que muchas hayan sido plagiadas por otras editoriales. A este respecto, el libro de J.J. Lanero y S. Villoria (1996) *Literatura en traducción: versiones españolas de Franklin, Irving, Cooper, Poe, Hawthorne, Longfellow, Prescott, Emerson y Whitman en el siglo XIX*, (Universidad de León: Secretariado de Publicaciones) ilustra con varios ejemplos de textos norteamericanos (Poe o Hawthorne,) la poca importancia otorgada tanto a la actividad traductora como al traductor en el periodo estudiado.

recursos y convenciones en cada texto<sup>30</sup>. Así pues, un TO en el polisistema origen puede tener un mayor número de lectores por la habituación de éstos a un determinado tipo de convenciones literarias frecuentes en dicho contexto, convenciones que pueden resultar inaceptables o excesivamente innovadoras para el público lector del polisistema meta.

9. *Lugar y función de las traducciones en el sistema literario meta.* La aceptabilidad de los textos traducidos en el SM difiere, por lo general, de la que disfrutaban las obras escritas originariamente en la lengua del propio sistema. Sin embargo, en determinados momentos y sistemas con una tradición literaria más débil o joven, para un género literario concreto puede darse el caso de que algunas traducciones adquieran, con el tiempo, una posición central y dichos textos introduzcan nuevas convenciones literarias. Es lo que sucedió gran parte de Europa occidental con el género del soneto italiano en el Renacimiento.
10. *Relaciones entre sistema literario origen y meta.* Este parámetro hace referencia al intercambio literario que se produce cuando dos sistemas entran en contacto por diversos medios, en especial a través de la traducción. En este sentido, lo que nos puede interesar son las mutuas influencias y, en particular, descubrir las causas que han motivado la transmisión de formas, técnicas, imágenes, símbolos, o temas. El estudio de este tipo de relación es únicamente posible tras haber procedido al examen de una serie de casos (traductores de literatura inglesa, francesa o china en un mismo periodo, o traducciones del mismo autor pertenecientes a distintas épocas, por ejemplo). En realidad, ya hemos apuntado anteriormente que determinar el tipo de intercambio (bidireccional) o trasvase (unidireccional) que tiene lugar mediante la

---

<sup>30</sup> Así por ejemplo, se ha manifestado Christiane Nord en su desarrollo de la *Skopostheorie*. En su obra *Text Analysis in Translation* (1991), la autora, con una clara intención didáctica, resalta la necesidad de considerar cuando se va a iniciar el proceso de traducción la función que vaya a cumplir el TM en el sistema receptor, así como la relevancia de las expectativas y necesidades del lector de dicho texto, las cuales pueden ser similares a las de los lectores del TO o, por el contrario, radicalmente opuestas. Los teóricos de la manipulación y, en concreto, Lambert y van Gorp reconocen la relevancia de este tipo de condición como factor clave para poder explicar en muchos casos la “manipulación” a que el TO es sometido cuando el producto que se obtiene en la cultura meta es notablemente distinto en su conjunto a aquel del que procede.

producción de traducciones de textos literarios es una meta que debe plantearse en un proyecto a largo plazo y de mayor envergadura que la proyectada en el presente estudio. Sin embargo, con este trabajo sí pretendemos contribuir a la serie de investigaciones aisladas que se han realizado ya en este sentido<sup>31</sup> y que abren la posibilidad en el futuro de llegar a conclusiones precisas sobre los patrones o condiciones que han guiado las relaciones mutuas entre sistemas literarios concretos.

Con este macroesquema en el que situamos nuestra investigación, debemos plantearnos una metodología más concreta en la que podamos identificar los pasos que se siguen en la descripción de TO y TM de forma sistemática y lo más rigurosa posible. Cada investigador elabora su propia metodología y en nuestro caso creemos conveniente proceder ya a perfilar exactamente cómo vamos a examinar las normas que gobiernan la producción de los TTMM en *La poesía inglesa* traducida al castellano por Manent.

---

<sup>31</sup> El estudio de Miguel Gallego Roca ((1996) *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España, (1909-1936)*, Almería: Universidad de Almería . Servicio de Publicaciones) es un excelente ejemplo de ello.

### 2.3.2.2. Fases del análisis

En primer lugar, en el Capítulo 3 vamos a proceder a una descripción general de los textos que componen la antología y de cada una de las tres partes en que ésta se divide. En esta primera toma de contacto nos interesa destacar:

- a) los rasgos formales de composición de la antología, a saber, criterios sobre la organización y presentación de épocas, autores y textos; tipo de edición (bilingüe/ monolingüe); existencia o ausencia de información paratextual (prólogo, notas al final, índices, epílogo u otros escritos del traductor sobre las versiones);
- b) un resumen del contenido básico de la antología, es decir, selección real de autores y textos; y
- c) información sobre el proceso de traducción y selección derivable de dichos elementos paratextuales y que pueda resultar de interés para la descripción y posterior formulación de conclusiones. A través de prólogos o notas de traducción el antólogo suele revelar su intención al elaborara la antología, sus estrategias como traductor y su propia concepción tanto de la traducción como de la literatura y el género que presenta ante sus lectores, aunque esta declaración de intenciones no siempre se haga explícita y haya que descifrarla a partir del análisis textual y de contenidos. Este último aspecto será tratado con mayor detenimiento también en el Capítulo 4.

Una vez acometido este primer acercamiento a la obra, nuestra intención es reducir el corpus de textos que van a ser examinados con detenimiento al objeto de facilitar el estudio de la antología. Con tal fin, el siguiente paso consistirá en hacer una selección justificada de los TTMM que serán analizados a modo de muestra. Creemos que únicamente mediante el análisis exhaustivo de un corpus más reducido de textos podremos desvelar las estrategias básicas de traducción preferidas por Manent y el resto de las normas de traducción, que irán

contrastándose, a medida que avance la investigación, con las primeras hipótesis obtenidas tras el análisis y comparación de los primeros textos.

Para ello en el capítulo dedicado al análisis del corpus (Capítulo 6) procederemos:

- 1) al análisis lingüístico-textual de los TO y TM (Manent) previamente seleccionados como más representativos del volumen. En realidad, se llevará a cabo un examen paralelo de ambos textos.
- 2) A continuación, pasaremos a un análisis contrastivo de TO y TM atendiendo a los rasgos comunes compartidos por los dos textos (la *invariante metodológica*)<sup>32</sup> y a las transformaciones observada en el TM con respecto al TO. Con ello pretendemos extraer un catálogo de las estrategias utilizadas preferentemente e intentaremos detectar la *norma inicial*, es decir, la decisión que predomina y condiciona el resto de decisiones de Manent en el proceso de traducción. Ésta suele responder bien al criterio de adecuación del TM al sistema (texto, autor, cultura) origen, o bien al criterio de aceptabilidad, mediante el cual se pretende una adaptación del texto traducido a las normas que rigen el polisistema meta. Tras dicho examen propondremos una jerarquía con las prioridades de traducción en los pares de textos que hemos seleccionado del amplísimo corpus de que disponemos. El resultado será una serie de hipótesis de trabajo –acerca de la norma inicial de Manent, el tipo de equivalencia que persigue en sus versiones, la unidad de traducción preferida para la traducción de textos poéticos– que irán verificándose o serán refutadas con cada

---

<sup>32</sup> Según Anton Popovic (1976) se trata del núcleo de elementos semánticos básicos del TO que se mantienen en el TM y que permanecen estables a pesar de las transformaciones expresivas. Para Neubert (1981) (“Translation, Interpreting and Textlinguistics”, en *Studia Lingüística*, 35 (1-2) pp. 130-145) es la propiedad textual que se define en distintos niveles: en el de la superestructura (i.e. un poema en el TO ha de seguir siendo un poema en el TM) y en el de las macroestructuras (la configuración semántica básica del texto). Por último, para R. Rabadán (1993) de quien hemos recopilado las definiciones anteriores la llamada *invariante metodológica* tiene un cometido meramente metodológico como su nombre indica y se trata de una construcción hipotética, de condición parcial y relacional, que se formula sobre determinados aspectos del TO y que funciona como factor intermedio en la comparación de un binomio textual TM-TO. (Rabadán 1993: pp. 292-293)

nueva descripción de los textos (TO y TM).

- 3) Concluido el análisis de los textos escogidos, podremos hacer generalizaciones con respecto a la norma inicial, la jerarquía de prioridades y el tipo de equivalencia que predominan en las traducciones de Manent.
- 4) La norma, el orden de prioridades y el tipo de equivalencia pretendida por Manent en sus traducciones vienen determinados por factores decisivos en la producción de los TTMM (Lefevere 1992,1997) tales como la poética y la ideología del traductor y antólogo<sup>33</sup> así como del factor de control ejercido por las instituciones de mecenazgo de la época. Conocer las condiciones impuestas por el sistema de mecenazgo, la propia poética e ideología del traductor y, en definitiva, los subsistemas que rodean e influyen en el subsistema literario puede ser útiles para justificar la adopción de normas y estrategias de traducción.
- 5) Por último, verificaremos cuál ha sido la acogida de la antología de Manent (recepción de *La poesía inglesa*) y, en general, la suerte de sus numerosas traducciones del inglés al castellano, enmarcando todo ello en el contexto más amplio de las traducciones de poesía editadas en el siglo XX en nuestro país y en especial en las décadas siguientes a la publicación de *La poesía inglesa* (1945-48).

Tras este proceso, y siguiendo las sugerencias del esquema propuesto por Lambert y Van Gorp, deberíamos ser capaces de responder a algunas de las cuestiones que plantean dichos autores como son determinar el tipo de relaciones que se establecen no sólo entre los TTOO y TTMM sino entre el autor del TO y el traductor y entre lectores, intenciones autoriales, recepción de textos y situación de autores, textos y lectores en ambos sistemas, etc.

---

<sup>33</sup> La mediación del antólogo mediante la selección de textos es uno de esos factores que deben tenerse en cuenta por cuanto que en él actúan muchos de los ya mencionados condicionantes que determinan los TM.

### 2. 3. 2. 3. Estrategias de traducción

Para emprender el análisis contrastivo de TTOO y TTMM es necesario recurrir al estudio de las estrategias de traducción que el traductor ha ido aplicando. Éstas pueden ser observadas mediante la comparación de unidades o segmentos textuales –los textemas– de TO y TM.

Con este propósito vamos a apoyarnos en la descripción de estrategias o técnicas de traducción elaborada en primer lugar por J. P. Vinay y J. Darbelnet en su *Stylistique comparée du français et de l'anglais* (1958) y perfeccionadas por otros autores con posterioridad. Dicha clasificación puede ser tachada de obsoleta o de estar basada en presupuestos lingüísticos<sup>34</sup> ya superados, pero hemos decidido hacer uso de ella por una serie de razones que exponemos a continuación.

La *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, obra escrita originariamente en francés, se ha convertido en un clásico dentro de las publicaciones dedicadas al estudio de la traducción. La *Stylistique* no sólo ha sido reeditada tanto en Europa como en América<sup>35</sup> en numerosas ocasiones sino que últimamente se ha editado también una versión inglesa por considerarse una obra de obligada consulta que, entre otros beneficios, ofrecía por primera vez una terminología propia de la disciplina. Además, el hecho de que las lenguas comparadas fueran el francés –una lengua románica como el español– y el inglés dio pie a que se adoptaran las mismas nociones en otras publicaciones similares de entre las que hemos de destacar *Introducción a la traductología* (1977) de G.

---

<sup>34</sup> Los fundamentos teóricos a los que se aluden son los del estructuralismo de Charles Bally al que remiten constantemente los autores del curso de estilística comparada.

<sup>35</sup> Según J.C. Sager, encargado de la nueva edición en inglés (*Comparative Stylistics of French and English. A methodology for translation* (1995) Amsterdam & Philadelphia.: John Benjamins), *Stylistique Comparée du français et de l'anglais* ha sido publicada simultáneamente desde 1958 en París y Montreal en otras seis ocasiones: 1966, 1972, 1973, 1977 (2ª ed.), 1984 y 1987 (3ªed.) lo que da una somera idea del interés suscitado por dicha obra.

Vázquez Ayora. Este autor retomaba la clasificación de los franco-canadienses y la aplicaba a la comparación entre el inglés y el español, con la ventaja de establecer un metalenguaje en esta última lengua de gran utilidad que posibilitaba así la identificación de las técnicas o estrategias de traducción con fines pedagógicos o críticos. Vázquez Ayora incluía ya los postulados generativistas y la incipiente teoría sociolingüística de finales de los años setenta en su metodología traductiva, ampliando así el enfoque meramente estructuralista adoptado por sus predecesores.

Por último, otro conocido traductólogo británico, Peter Newmark, autor de obras teóricas y prácticas de renombre en el ámbito de la enseñanza de la traducción ha adoptado también la clasificación y la terminología acuñadas por Vinay y Darbelnet para la resolución de problemas metodológicos así como su aplicación a la crítica y análisis de traducciones, lo que ha extendido aún más el uso de dicho metalenguaje entre los especialistas.

En definitiva, nos ha parecido que en aras de una mejor comprensión terminológica es preferible recurrir a la terminología tradicionalmente utilizada, con el fin de facilitar la descripción textual, que optar por enfoques quizás novedosos que requieren el conocimiento de teorías lingüísticas posteriores y no tan difundidas entre los traductólogos.

A continuación, pasamos a enumerar las posibles técnicas o estrategias de traducción que podremos observar en el análisis de TO y TM siguiendo a los autores ya mencionados. Éstas van a ser de gran utilidad a la hora de establecer la correspondencia entre los segmentos de TO y TM que conforman cada binomio textual.

### **2. 3. 2. 3. 1. Traducción literal**

Esta técnica ha sido en muchos casos evitada y criticada por ser muy pocas las ocasiones en que su aplicación produce resultados aceptables (P. Newmark 1988). Para que resulte una estrategia adecuada debe darse una correspondencia exacta entre las dos lenguas en todos los niveles lingüísticos, es decir tanto en la forma como en el contenido de manera que la estrategia no produzca ninguna variación en el vertido de la unidad que se traduce de una LO a otra LM. Según la definición de Vázquez Ayora:

Si dadas dos oraciones, una en inglés y otra en español, existe entre ellas una correspondencia precisa de estructura y de significación y la equivalencia se cumple monema por monema, se produce la traducción literal (...) <sup>36</sup>

El recurso a otras técnicas o “procedimientos”, como Vázquez Ayora los denomina, “sólo se justificaría si mediaran otras prioridades, como la aplicación de variantes necesarias en atención al contexto o a la situación sociocultural” (Vázquez Ayora 1977:257).

### **2. 3. 2. 3. 2. Traducción oblicua**

Mediante este término heredado de Vinay y Darbelnet, se hace referencia a todos aquellos procedimientos que se alejan de la traducción literal como “calco mecánico de todos y cada uno de los elementos del texto de LO” (Vázquez Ayora 1977: 266). Las técnicas que se enumeran a continuación pertenecen a la categoría

---

<sup>36</sup> Vázquez Ayora (1977: 257).

de traducción oblicua.

**a) Transposición:**

Se produce cuando no hay una correspondencia formal pero sí coincidencia de contenido la cual se logra mediante un cambio de función o categoría gramatical de los elementos del TO al TM. Entre las variedades de transposición se da, por ejemplo, la sustitución de adverbio por verbo como en :

He was never bothered again

Nadie nunca volvió a molestarlo

En donde el objeto de la transposición se localiza en los elementos subrayados.

**b) Modulación:**

Este procedimiento de traducción oblicua consiste en:

un cambio de la 'base conceptual' en el interior de una proposición, sin que se altere el sentido de ésta, lo cual viene a formar un 'punto de vista modificado' o una base metafórica diferente (Vázquez Ayora 1978: 291)

Es decir, se conserva el mismo sentido pero se produce un cambio de los símbolos de una a otra lengua. Posibles variedades de traducción oblicua en las que se aplica este procedimiento son, por ejemplo, la sustitución de lo abstracto por lo concreto o de lo general por lo particular, de la causa por el efecto, de la parte por el todo, de una parte por otra, inversión de términos o punto de vista, lo contrario negativado, el cambio de pasiva por activa, pasar de la parataxis a la hipotaxis, transformar interrogativas en afirmativas, pasar de discurso directo a

indirecto, la sustitución de una expresión exocéntrica<sup>37</sup> por otra que la explica, o de una visión figurada a una literal o a la inversa.

**c) Equivalencia:**

Vázquez Ayora (1977: 314) reconoce el solapamiento entre la modulación y la equivalencia como procedimientos de traducción. La diferencia básica radica en la importancia concedida en el caso de la equivalencia a la transmisión del mensaje en una misma o similar situación en la CM. Los casos típicos de aplicación de esta técnica son la sustitución de un modismo por otro o de una expresión metafórica por otra como por ejemplo en: “a stitch in time saves nine” /“más vale prevenir que curar”. Vinay y Darbernet explican la equivalencia como un procedimiento de traducción que permite dar cuenta de una misma situación empleando medios estilísticos y estructurales enteramente diferentes.

**d) Adaptación:**

Se trata de un procedimiento por el cual conformamos el contenido a la visión particular de cada lengua. Se aplica en “casos en los que la situación debe evocar una idea o mensaje que no existe en la LM y es necesario crear otra situación que evoque la misma idea” (Vázquez Ayora 1977: 325). Mediante esta técnica se intenta hacer viables determinados valores culturales que van asociados a situaciones, objetos o seres concretos en una LO y CO pero que no lo están en la CM. Vázquez Ayora hace referencia a los factores extralingüísticos que entran en juego cuando se aplica el procedimiento de adaptación en el proceso de la traducción, concediendo una gran importancia al contexto de situación el cual determina el rechazo a una versión literal en estos casos. Entre los ejemplos típicos de adaptación encontramos la sustitución de unidades de medida entre el sistema imperial y el decimal (miles/ kilómetros; pints /litros, etc.) o la traducción

---

<sup>37</sup> Según la definición de Vázquez Ayora se trata de expresiones lexicalizadas del tipo “to kick the bucket”/ “palmarla” que pierden todo su sentido de traducirse literalmente, es decir son “configuraciones cuya significación no puede predecirse valiéndose de la significación de cada monema que las compone”

de “friday the thirteenth” por “martes y trece” en donde observamos una adaptación de la expresión inglesa a otra que se utiliza en español con la misma connotación en las mismas situaciones.

## **f) Procedimientos o estrategias complementarias**

### **a) Amplificación o expansión:**

Es el procedimiento por el cual se emplean más monemas en la LM que en la LO para expresar la misma idea. Este tipo de estrategia se aplica, por ejemplo, cuando en la LM se recurre a una perífrasis en lugar de a un verbo simple ( To generalize / Hacer generalizaciones , Ducharse/ To have a shower ); o a la relativización en lugar de una frase preposicional (The girl in the living room / La muchacha que está en la sala), etc.

Se dan casos de ampliación que obedecen fundamentalmente a razones de tipo semántico, es decir, se hace explícito lo que está implícito en el contexto de la LO con una explicación o especificación de elementos sobreentendidos por el lector de la LO que conoce la realidad extralingüística pero de difícil recuperación en la LM a menos que se recurra a esta técnica. A este tipo de ampliación Vázquez Ayora lo denomina *explicitación* (Vázquez Ayora 1977: 349). Un caso en el que podría aplicarse es en el de la traducción de pasivas inglesas en las que sea necesario en español expresar el agente para evitar ambigüedades.

### **b) Omisión o reducción:**

Es un procedimiento de traducción que se basa en el principio de economía del lenguaje. Se trata de seleccionar los elementos esenciales del mensaje y expresarlos de una manera concisa mediante la eliminación de

---

(1977:305). En inglés se conocen como “idioms” y en español “modismos” o “idiotismos”.

unidades del TO sobreentendidas en el TM y, por tanto, innecesarias para la comprensión del mensaje.

**c) Compensación:**

Es una estrategia que se aplica cuando la pérdida de elementos en un segmento del texto (rasgos formales, semánticos o estilísticos) se hace inevitable, debido a las características expresivas de la LM, pero son recuperados en otra parte del texto. Veamos esta técnica en uno de los ejemplos ofrecidos por Vázquez Ayora ( 1977: 383): “The steady eyes were undefeated” / “Los ojos conservaban su mirada tenaz”, en donde el significado de “steady” se recupera en otro segmento del mensaje mediante otro adjetivo “tenaz” que modifica a “mirada” en vez de a “ojos” como sucede en el TO.

## 2. 4. CONCLUSIONES

En el presente capítulo hemos pretendido sintetizar los principios epistemológicos y metodológicos adoptados en este trabajo cuyo principal propósito es analizar las normas de traducción (preliminares y operacionales o de actuación) predominantes en *La poesía inglesa* de Marià Manent.

Con tal intención, hemos expuesto nuestra concepción de la traducción y de la equivalencia que coincide plenamente con la postulada por los principales teóricos de la Manipulación. Asimismo, incidimos en la influencia ejercida en este paradigma por la teoría del polisistema y las contribuciones metodológicas de algunos de los portavoces de esa corriente descriptiva.

Entre otras, destacamos el papel que desempeñó Holmes al delimitar, en su conocido mapa de los Estudios de Traducción, la posición que ocupan los estudios descriptivos en su seno y definir nítidamente los propósitos que mueven a los investigadores de esta rama. Otra importante aportación es la de Toury, quien desarrolla plenamente una metodología descriptiva, ya anticipada por otros miembros del grupo en diversos estudios de casos prácticos. En particular, nos parece útil su clasificación de las normas que regulan la conducta y la toma de decisiones de los agentes participantes en el proceso de traducción. Además, desde una óptica no prescriptiva, Toury define varios conceptos como los de “traducción” y “equivalencia”. Éste último se manifiesta, según Toury, para cada par de textos y viene determinado por el tipo de normas adoptadas por el traductor en cuestión. Por consiguiente:

The study of norms thus contributes a vital step towards establishing just how the functional-relational postulate of equivalence (...) has been realized –whether in one translated text, in the work of a single translator or ‘school’ of translators, in a given historical period, or in any other justifiable selection .

A continuación planteamos, siguiendo a Lambert, los parámetros que deben integrarse en el análisis de los textos literarios traducidos: un análisis lingüístico-textual, otro que determine el predominio de forma, significado o función como aspecto esencial para lograr un TM aceptable, según las opciones hechas por el traductor, y, por último, la integración en el análisis del contexto lingüístico, el intertexto literario y de la situación sociocultural presentes en el TO y el TM.

Una vez conocidos los planteamientos de los teóricos de la Manipulación y del enfoque descriptivo, especificamos, si cabe aún más, nuestros objetivos al estudiar *La poesía inglesa* y la labor del traductor Manent. Se trata, en primer lugar, de desvelar las estrategias de traducción, tipo de equivalencia y normas predominantes en la antología de Manent. Otro de los propósitos es establecer los criterios de selección latentes en la antología y la función que desempeña en la CM la traducción, para lo cual distinguimos diversos criterios (ajenos a la subjetividad del traductor ya sean pragmáticos, histórico-literarios o, por el contrario, más personales y asociados a los cánones poéticos, estéticos e ideológicos del traductor), y nos referimos a las fuentes básicas de información y a la función (innovadora o conservadora) que puede desempeñar la traducción y el TM en la CM. Un objetivo más se plantea en esta investigación, y no es otro que considerar la acogida de la antología de Manent en la CM.

Nuestra propuesta metodológica de análisis del corpus se inspira en el catálogo elaborado por Lambert y Van Gorp de parámetros potencialmente analizables en cualquier investigación de textos literarios traducidos, planteando una ampliación del contexto de análisis que supera la mera confrontación TO-TM. Dicha expansión permite incluir todos los componentes que integran el SO ( TO, autor origen y lector origen) y el SM (TM, traductor y lector meta). Las posibles combinaciones de relaciones que pueden establecerse entre los elementos y miembros de los respectivos sistemas y entre los de ambos son expuestas brevemente, aunque no todas serán tratadas con la misma profundidad en el presente trabajo.

A continuación, exponemos las fases de que constará el análisis del corpus

compuesto por los TTOO y TTMM incluidos en la antología *La poesía inglesa*, lo cual supone, en cierto modo anticipar los contenidos de los capítulos que siguen. Primero, haremos una primera aproximación a la antología (tipo de edición, criterios de organización interna, resumen de contenidos y de la selección) de la que se derivan unas primeras hipótesis de trabajo (que esbozamos en el Capítulo 3). Posteriormente, se incluirán aspectos contextuales en el estudio de la antología: por una parte, factores socioeconómicos e ideológicos determinantes en el proyecto e intención editoriales y, por otra, la formación y trayectoria del traductor (poética, ideología) que tanto afectan la toma de decisiones de éste (tratados en el Capítulo 4). Finalmente, se procederá al examen de criterios de selección (Capítulo 5) y de estrategias de traducción (Capítulo 6) en los TTMM que conforman el corpus de análisis propiamente dicho.

Para finalizar el capítulo dedicado a la metodología, hemos propuesto un breve catálogo de procedimientos técnicos o estrategias de traducción, que consideramos útil desde un punto de vista terminológico a la hora de realizar el análisis contrastivo del TO y los correspondientes TTMM. En nuestra opinión, emplear esa nomenclatura de tan extensa tradición facilita la labor en la fase de análisis que contempla el Capítulo 6.

**CAPÍTULO 3:**  
**LAS ANTOLOGÍAS DE POESÍA TRADUCIDA.**  
**INTRODUCCIÓN A *LA POESÍA INGLESA* DE**  
**MANENT**



Translations, then, are only one type of text that makes an “image” of another text. Other types would be criticism, historiography, commentary and anthologizing. They should not be left out of consideration in studies of translation.

André Lefevere

### 3. 1. INTRODUCCIÓN: LA ANTOLOGÍA COMO GÉNERO

El término “antología” (del griego *anthos*: flor y *lego*: escoger) designa una colección de textos o fragmentos vinculados por alguna característica común (pertenecer a un mismo autor, género, tema, estilo, movimiento literario, etc.) que han sido escogidos de acuerdo con determinados criterios: perfección artística, utilidad didáctica, función ideológica. En la tradición española, el término adquiere su actual significado a partir del siglo XIX, usándose con anterioridad a esa fecha otros nombres tales como “cancionero”, “flor”, “flores” o “florilegio”, “silva”, y cuando la antología se recopilaba con un fin didáctico “crestomatía”, “selecta”, o “analecta” (Estébanez Calderón 1996)<sup>2</sup>.

El valor instrumental de este tipo de obras es notorio para Claudio Guillén (1985)<sup>3</sup>, quien ve en la antología un medio para estructurar u organizar la literatura. La antología actúa de “criba, principio de continuidad, creadora de cánones, instrumento de autoselección de la literatura”; la antología “es una forma colectiva intertextual que supone la reescritura o reelaboración, por parte del lector, de textos ya existente mediante su inserción en conjuntos nuevos” (Guillén,

---

<sup>1</sup> Lefevere, A. (1990) “Translation: Its Genealogy in the West” en *Translation, History and Culture*, Pinter Publishers Ltd: London.

<sup>2</sup> Estébanez Calderón, Demetrio (1996) *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Alianza.

<sup>3</sup> Guillén, C. (1985) *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona: Crítica, p. 30.

1985: 413). En el mismo sentido, Helga Essmann y Armin Paul Frank (1991<sup>4</sup>) en un estudio dedicado a la historia de antologías de traducciones de literatura norteamericana (prosa y poesía) en Alemania señalan algunas de las razones que llevan a la elaboración y publicación de antologías<sup>5</sup>

Ciertamente, las antologías cumplen una función muy obvia: conservan y exhiben, al igual que las vitrinas y paredes de los museos, objetos o artefactos de la cultura que merece la pena divulgar y preservar. Sin embargo, el resultado de ese deseo de conservación y transmisión conlleva a menudo la proyección de una determinada interpretación de una rama de la cultura como puede ser, por ejemplo, la poesía escrita en lengua inglesa. Las antologías a través de las operaciones de selección y ordenación que ejercen los compiladores establecen nuevas relaciones entre distintos textos, asignan un valor determinado a éstos y tienen como objetivo en muchos casos educar el gusto de los lectores. En una opinión que compartimos con Essmann y Paul Frank (1991:66):

Anthologies attempt to give structure to (a branch of) culture –culture in the sense both of what is materially laid up in the storehouse(s) of a country (...) and of the active culture of the individuals who respond to this invitation.

Las conclusiones a las que llegan estos dos investigadores sobre las antologías nos resultan de gran aplicabilidad en este estudio. Ellos señalan una serie de cualidades que caracterizan a las antologías en general como depósitos culturales, rasgos que comparten con otros métodos de compilación como son los

---

<sup>4</sup> “Translation Anthologies: An Invitation to the Curious and a Case Study” en *Target 3:1*, 65-90 (1991) Amsterdam: John Benjamins

<sup>5</sup> Señalan el propósito de representar lo que los antólogos consideran los mejores textos o más característicos de un determinado campo, o lo que juzgan será más útil a un determinado sector del público lector, o como intento de estabilizar modos importados de conducta (literaria), o por el contrario de revolucionar las convenciones existentes.

museos o las bibliotecas.<sup>6</sup>

En total acuerdo con Essmann y Frank (1991), consideramos que las antologías son una manifestación de lo que se considera canónico o revolucionario, lo más valioso de una rama determinada de la cultura. Pero además, las antologías de traducciones cumplen una función especial: estas obras no sólo representan lo mejor de la reserva cultural de origen, sino que amplían el horizonte de la cultura meta, aunque seleccionando de dicha reserva con las consiguientes omisiones del conjunto, en una operación de clasificación que parece necesaria para facilitar la asimilación de aquello que se pretende dar a conocer.<sup>7</sup>

En este trabajo una de las cuestiones que se plantean es quién decide el valor que se asigna a los textos y autores que se recogen en las antologías y la relación existente entre los criterios adoptados y la ideología y la poética de los participantes en dichas operaciones de recopilación, divulgación y conservación de los textos literarios de una cultura foránea. Dicha observación se lleva a cabo con

---

<sup>6</sup> Resumiendo, la lista de similitudes y diferencias según Essman y Frank (1991), queda así: 1) Al igual que los museos, bibliotecas, archivos de radio y cine, etc. las antologías son almacenes (reservas, tesoros) de las manifestaciones de una determinada cultura; 2) Los catálogos de museos, las exposiciones, las series literarias, son, al igual que las antologías, maneras de conferir una estructura a (ramas de) la cultura; 3) La diferencia entre una serie literaria y una antología es una cuestión de magnitud: la serie literaria o la colección está compuesta de un número mayor de volúmenes; 4) La diferencia más obvia entre una exposición en un museo y una antología es que una presenta artefactos (pinturas, por ejemplo) y la otra, por norma textos, lo que supone que los textos tienen que ser traducidos para que puedan ser entendidos por miembros de otras comunidades lingüísticas mientras que otros objetos artísticos no precisan este requisito para ser apreciados como tales; 5) El rasgo distintivo que existe entre las obras originales y las traducciones literarias también tiene una serie de implicaciones a la hora de determinar el valor de las antologías. Mientras que las antologías de obras no traducidas son a menudo recopilaciones de material previamente publicado y, por tanto, selecciones de la reserva cultural propia, las antologías de traducciones, por su parte, cumplen una función bastante diferente. Estas obras no sólo representan una selección hecha del material existente en la reserva cultural (de origen) sino que hacen una contribución a la reserva de la cultura meta.

referencia a un corpus determinado de traducciones y, más concretamente, teniendo como punto de referencia la labor de traducción de un traductor y antólogo, cuya actuación está condicionada por los factores históricos, sociales y culturales del momento en que Manent selecciona y traduce el material que compone su antología.

### 3. 1. 1. Parámetros para la clasificación de las antologías de textos literarios

A pesar de la similitud que Essmann y Frank establecen con otros tipos de colecciones de artefactos culturales –como pueden ser las pinacotecas, las bibliotecas o los museos–, las antologías son objetos culturales diferenciados de otros tipos de “reservas” o “depósitos culturales”.

En primer lugar, se distinguen de los anteriores por estar compuestos exclusivamente de una selección de textos. No obstante, con el término “antología” podemos estar refiriéndonos a una variada tipología de colecciones de textos que convendría clarificar. Con este fin vamos a establecer una serie de parámetros básicos para hacer una primera clasificación de las antologías, que nos será de utilidad para definir con precisión las características básicas de nuestro objeto de estudio:

---

<sup>7</sup> Véase a este respecto el capítulo titulado “Clasificar” en Michel Foucault (1971) *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI. El autor nos descubre la necesidad de clasificar el mundo natural al objeto de que pudiera ser analizado que se plantearon filósofos y científicos del XVIII. Aunque los parámetros de clasificación se originan en el ámbito de la historia natural, la urgencia por aplicar esquemas similares de categorización surge de manera perentoria en una época en la que se desata la afición por el coleccionismo. Foucault resume magistralmente esta tendencia y encuentra una clara justificación a la misma: “Así pues, observar es contentarse con ver. Ver sistemáticamente pocas cosas” (p. 134).

### 3. 1. 1. 1. Parámetros básicos para la clasificación de antologías

1. La principal distinción *?Selección de textos de la propia cultura / de otra cultura?* útil para cualquier clasificación de antologías determina la necesidad o no de la traducción. Esta actividad es una de las operaciones de transformación más importantes que, junto a las de selección y recontextualización de los textos elegidos, entra en juego en la elaboración de antologías.

2. La *selección del género* establece otro parámetro útil, distinguiendo básicamente entre géneros literarios (poesía, cuento, etc.) y no literarios (historia, filosofía, anécdotas, proverbios, etc.). Dentro de los literarios, los textos poéticos han sido quizás durante mucho tiempo el tipo de obras que más fácilmente se han prestado a la antologación dada su extensión (Estébanez Calderón, 1996). Por otra parte, son los que plantean mayores y más complejos problemas de traducción por las características de los textos mismos, lo que hace que su estudio resulte mucho más atractivo.

### 3. 1. 1. 2. Parámetros complementarios para caracterizar el tipo de antología de textos traducidos

Una vez establecidos los dos parámetros básicos que nos permiten delimitar el campo hasta llegar a las antologías de poesía traducida, podemos añadir otros criterios que apuntan directamente, por un lado, a los agentes que intervienen en la elaboración y publicación de este tipo de obras y, por otro, a las distintas operaciones llevadas a cabo por dichos participantes.

1. El grado de influencia de los distintos *agentes ?editor, antólogo, traductor?*,

personas o instituciones, que posibilitan y participan en la publicación de la antología, determinan con sus intenciones, actuaciones y decisiones el tipo de antología resultante. La casuística es variada y se ofrecen distintos tipos de producto:

1.1. *Antologías de un editor empresario* cuyo principal objetivo suele ser el obtener un jugoso beneficio comercial. La antología puede ser: a) encargada a un solo traductor, o b) a varios traductores;

1.2. *Antologías de editor literario* cuya motivación es más bien de carácter estético o ideológico (educativo) siendo el fin lucrativo algo secundario. La antología puede ser entonces: a) realizada por un solo traductor, a menudo es el propio editor literario, quien propone el proyecto de publicación a la casa editorial, o b) encargada a varios traductores bajo la dirección del editor literario, que puede participar en ella. En este último caso podrán observarse diversas formas de concebir lo poético y la traducción concurrentes en un mismo momento histórico.

1.3. Además se encuentran *antologías de un traductor, en las que éste actúa como antólogo*. Al fundirse todas estas funciones en una misma persona, la responsabilidad adquirida por el antólogo-traductor aumenta de forma considerable. Este es el caso de Marià Manent, quien escogido para realizar la antología por Josep Janés, asumió la selección y traducción de textos poéticos en lengua inglesa así como la confección del prólogo y las notas sobre los autores.

2. Las diversas *operaciones ?seleccionar y comentar, organizar el material y traducir y publicar?* llevadas a cabo en el proceso de elaboración de una antología condicionan también el tipo de obra resultante:

2.1. *Publicar, editar y vender*: El gusto del público así como una intención educativa o de divulgación imponen sus restricciones en la

selección de contenidos. En este sentido es determinante la ideología del editor o casa editorial que promueve la empresa, cuyos *objetivos* son básicamente: a) obtener pingües beneficios económicos, tanteando las demandas del mercado y respondiendo a ellas; b) educar el gusto de los lectores y divulgar la literatura foránea, siendo secundario el beneficio empresarial. En este sentido, la aparición de novedades (estilos, recursos formales, temas) en antologías de este tipo (literarias) obedece a una laguna o necesidad detectada en la cultura meta por parte de alguno de los posibles participantes mencionados: escritores, editores, instituciones educativas... Surgen entonces colecciones que se hace eco de esa necesidad de dar a conocer a los poetas contemporáneos bajo títulos que reflejan la novedad de la selección (por ejemplo, *Poetas “novísimos” ingleses*, antología a cargo de J. A. Álvarez Amorós (1993)).

2.2. *Seleccionar el material*: El editor suele fijar el principio organizativo de la antología (tema, autor, lengua origen, etc.) de acuerdo con su proyecto empresarial. Cuando el editor delega esta responsabilidad en un traductor-antólogo de su confianza, éste último debe conocer con profundidad el conjunto global del cual extraerá autores y textos, asumiendo los riesgos de la selección y manipulando mediante ésta la imagen de la parcela antologada. Es el caso de Manent en *La poesía inglesa*.

2.3. *Comentar y añadir información paratextual*: Esta tarea puede estar en manos de un individuo ajeno al proyecto quien por motivos de prestigio presta su nombre a la antología en la presentación formal de la obra, escribiendo el prefacio o la introducción<sup>8</sup>. También puede ser labor del

---

<sup>8</sup> Fue lo que sucedió a Manent, siendo un joven aún desconocido, con su primera traducción del inglés (*Sonnets i odes de John Keats*) publicada en 1921 y prologada por el maestro catalán Eugenio d'Ors.

propio traductor-antólogo, como así sucede en muchos casos, y aquí encontramos información esencial para entender la propia selección, dificultad o importancia de los textos elegidos o traducidos, así como la adopción de unas estrategias de traducción concretas<sup>9</sup>. Cuando se da el concurso de varios traductores en la elaboración de la antología, puede ocurrir que el editor literario y coordinador del trabajo se encargue de esta tarea de complementación textual, redactando el prólogo<sup>10</sup>, apéndices, requiriendo la presencia de notas a sus colaboradores, etc. Incluso puede pedirse a los propios traductores que añadan su propia introducción a su sección de la antología. Dado que la casuística es muy variada será conveniente estudiar en cada caso concreto las condiciones en las que se realiza la selección y adición de elementos paratextuales que caracterizan a cada obra de forma singular.

*2.4. Organizar el material:* Dentro de las antologías literarias el material se puede ordenar conforme a una serie de criterios ¿género, tema, autor, traductor, país, región, lengua o grupo de lenguas? según el interés del antólogo. Una vez establecido el principio organizador, el orden cronológico suele imponerse dentro de cada sección de la antología, según Essman y Frank (1991:72). Así los poemas de un mismo autor suelen

---

<sup>9</sup> Los prólogos suelen ser instrumentos indispensables en una investigación de este tipo en la que los criterios de selección y las normas de traducción que guían todo el proceso son expuestos de forma implícita o explícita. Sin embargo, no siempre el traductor expone su poética de la traducción. Concretamente, Manent obvia cualquier tipo de aclaración a este respecto en *La poesía inglesa*, mientras que hoy en día es cada vez más frecuente encontrar en los prólogos justificaciones acerca de la selección y las inevitables omisiones (Véase, por ejemplo, el caso de A. Rupérez (2000) *Antología esencial de poesía inglesa*).

<sup>10</sup> Un ejemplo de ello sería el prólogo de Dámaso Alonso a la *Antología de poetas modernos ingleses* (1962). Esto es muy frecuente también en antologías poéticas en las que no media la operación de traducir en la presentación del material. Las numerosas antologías de poesía española (como puede ilustrar, por ejemplo, la de José Luis García (ed.) (1980) *Martín Las voces y los ecos*, Madrid: Júcar) van precedidas siempre de una introducción a las escuelas y movimientos poéticos en los que se encuadran los autores escogidos. El velado fin didáctico que subyace a este tipo de elemento paratextual (el prólogo, la introducción) queda patente en tales ocasiones, pues la enumeración de rasgos identificativos de tal o cual poeta guía desde el principio la opinión del lector de acuerdo con la interpretación personal del antólogo.

aparecer en orden temporal al objeto de ofrecer una suerte de sinopsis de la evolución en la obra del escritor en conexión con su trayectoria personal, aunque pueden seguir también un orden alfabético, mucho más aséptico, o temático.

*2.5.Traducir:* Esta operación es indispensable en cualquier obra que se quiera transmitir a los miembros de otras culturas distintas de la original. Según las normas preliminares y los métodos de traducción seguidos por el traductor se obtendrán distintos productos. Esta actividad va indisolublemente ligada a la de selección y organización del material en función de los posibles principios ya apuntados y, por supuesto, dependiendo de dos factores básicos señalados por Lefevere (1992): la ideología y la poética del traductor.

En nuestra opinión, estudiar únicamente un corpus de traducciones, centrándose exclusivamente en las operaciones textuales y lingüísticas que se han efectuado, sin atender al resto de maniobras de manipulación (antologación, selección y ordenación, recontextualización) al que se someten los textos traducidos, resultaría completamente insuficiente para comprender en su complejidad los procesos de transformación del material cultural que se ofrece en las antologías.

La relación entre una antología y sus lectores, puede ser determinada según Essmann y Frank (1991:73), con mayor precisión que la que se establece entre otro tipo de libros y los suyos:

For in addition to title and get-up, the editorial apparatus can give a number of clues to the editor's or publisher's idea of the *intended* reading audience.

A nuestro parecer, es necesario considerar asimismo la labor de los críticos

que reseñan las antologías y la de antologadores posteriores, quienes suelen revisar el trabajo realizado por sus predecesores. En este sentido, será conveniente examinar la posible influencia de la antología de Manent sobre críticos y poetas de generaciones y antologías ulteriores. Esto nos proporcionará interesantes datos sobre la recepción de la poesía inglesa traducida en nuestro país desde que se publicó su antología, dado que este tipo de obras, a pesar de su afán divulgativo o popularizador, tiene como más fieles destinatarios un público bastante minoritario que suele reducirse a una élite lectora de críticos e individuos profesionalmente relacionados con la literatura.

Lo más fascinante en el ámbito de los Estudios de Traducción del análisis de las antologías, según aquí se plantea, es que un examen detenido de los contenidos y las estrategias de traducción nos permite descubrir los lugares de confluencia de los dos sistemas literarios en cuestión y determinar la estética e ideología del traductor o el horizonte de expectativas de los lectores en la época en que se publica la antología. Asimismo, mediante la comparación con antologías de traducción precedentes y posteriores, este tipo de trabajo puede ofrecer datos reveladores sobre el descubrimiento, revalorización u olvido de determinados autores (D. Thomas, Eliot, Donne, Keats, Byron), periodos, géneros o literaturas nacionales en la cultura receptora así como sobre la evolución del sistema literario meta. Como señala Miguel Gallego(1995)<sup>11</sup>:

En tiempos de cambio, de relecturas del pasado literario o de intensa recepción de la actualidad poética, traducción y antología son fenómenos que ofrecen una interpretación de la poesía extranjera, bien proponiéndola como modelo, bien adecuándola a las condiciones imperantes en la literatura receptora. Para cualquier historiador de la

---

<sup>11</sup> Gallego Roca, M. "La ordenación del caos: poesía traducida y antologada" en *Sendebarr*, nº 5, 1995, p. 249.

literatura las traducciones y las antologías, conjuntamente y por separado, son pequeñas enciclopedias que evidencian los modelos que conviven y luchan en el seno de un sistema literario.

Para concluir, podemos afirmar que la antología constituye un género condicionado por las intenciones de las personas que participan en su elaboración (editor, antólogo, traductor). Cada antología está moldeada según las demandas del mercado literario, la política editorial—a su vez determinada por la ideología y el beneficio económico— y la estética o poética de los responsables de la antología.

### **3. 2. DELIMITACIÓN DEL CORPUS: ANTOLOGÍAS DE POESÍA INGLESA PUBLICADAS EN ESPAÑA DURANTE EL SIGLO XX.**

#### **3. 2. 1. Introducción: antologías de poesía inglesa en traducción**

En el presente estudio hemos de delimitar, por cuestiones obvias de espacio y tiempo, el número de textos que vamos a analizar de forma detallada. El núcleo de este estudio es, como ya ha quedado claro, la descripción de las normas que rigen la traducción de los textos y la confección de la antología de poesía en lengua inglesa de Marià Manent editada por Janés entre 1945 y 1948.

Sin embargo, hemos de mencionar en este apartado la existencia de una serie de antologías de poesía inglesa traducida en el siglo XX que nos sirven de marco de referencia en el que ubicar y analizar la antología de Manent. Situar textos originales y textos traducidos en un contexto más amplio en lo que se refiere a criterios de selección y normas de traducción es indispensable para poder valorar la labor desempeñada por Manent como antólogo y traductor de la poesía inglesa.

Lambert y van Gorp (1985) son muy claros a este respecto, como ya hemos visto en el Capítulo 2. Ambos conciben el estudio de traducciones literarias concretas como parte integrante de un proyecto a mayor escala que, en última instancia, sirve para determinar el tipo de relaciones existentes entre dos sistemas literarios. En dicho esquema deben examinarse entre otras las relaciones del traductor con otros autores y traductores del sistema meta, las relaciones entre el TM y otros de similares características producidos durante el mismo periodo al objeto de poder observar los cambios en las normas y, por lo tanto, en el sistema meta. Con este propósito, procedemos a la descripción de aquellas antologías que sirven de constante referencia al estudio de la antología de poesía traducida por Manent, atendiendo a sus rasgos más significativos.

### 3. 2. 2. Clasificación de antologías publicadas en el siglo XX

Al hilo de la tipología que hemos sugerido (véase apartado 3.1.), vamos a proceder a reseñar de forma sucinta las antologías de poesía en lengua inglesa traducida que han sido editadas en el siglo XX precediendo a *La poesía inglesa* de Manent. Éstas nos servirán para situar en contexto la antología del catalán y otorgarle una posición concreta dentro del polisistema meta.

De la lista de antologías que pueden aparecer como término de comparación a la de Manent hemos decidido excluir aquellas en las que se recoge la obra individual de un solo poeta, por tratarse de otra categoría dentro de las antologías<sup>12</sup>. En esta clase de obras recopilatorias se interpreta y reescribe a un único autor destacando determinados textos dentro del conjunto global de su producción. En nuestra opinión, se trata de obras radicalmente distintas por el hecho de no establecer distinciones, ni jerarquías entre autores de una misma generación. Al reducirse la selección a un único escritor no se logra determinar ¿excepto en el caso de que haya una introducción que lo sitúe en su contexto histórico y literario? la posición que éste adquiere en el sistema literario origen (y meta) con respecto a otros autores por uno de los medios habituales de que se valen los antólogos para indicar el mayor prestigio o valía de un autor concreto, es decir, concediendo mayor extensión a autores canónicos o mejor valorados según los criterios del antólogo.

Por tanto, y teniendo en cuenta los objetivos que nos marcamos en este trabajo, el número de antologías que puede servirnos de marco de referencia se reduce a aquellas obras recopilatorias de la poesía que incluyen más de un autor en lengua inglesa, es decir, a *antologías colectivas o de grupo*. Las obras que

---

<sup>12</sup> No obstante, en el análisis concreto de las traducciones de Manent se considerarán las antologías dedicadas a un solo autor como sintomáticas del reconocimiento adquirido por éste en la cultura meta y del conocimiento de la poesía inglesa en la cultura española de mediados del siglo XX. Dichas antologías, aunque pertenecientes a otra categoría forman parte del “capital simbólico” (Bourdieu) que ha conformado un campo literario determinando posiblemente el gusto de Manent.

aparecen en la lista que ofrecemos a continuación no son todas ellas antologías de poesía en lengua inglesa exclusivamente, pero resultan útiles para observar la progresiva especialización (por autores y periodos) de que son objeto este tipo de obras a medida que avanza el siglo XX.

Siguiendo un orden cronológico y apoyándonos en un valiosísimo estudio de Miguel Gallego Roca (1996)<sup>13</sup> sobre el papel de la traducción en el proceso de renovación literaria en España desde 1900 hasta la Guerra Civil, enumeramos las antologías colectivas que incluyen poesía inglesa traducida y publicada desde principios del siglo XX:

1) Enrique Díez-Canedo (1907) *Del cercado ajeno*, Madrid. En realidad, este prestigioso crítico y traductor de la llamada “generación de 14” incluye no solo poesía en lengua inglesa sino también poesía francesa, italiana, portuguesa y japonesa. Por tanto, aunque ésta tuvo una gran importancia en la introducción de las vanguardias (Gallego Roca 1996: 52) no podemos incluirla en un catálogo de antologías de textos en lengua inglesa. No obstante, nos parece relevante mencionar los nombres de los poetas angloamericanos seleccionados para dar una idea de las preferencias del antólogo y de los valores que en dicha época son destacados dentro del panorama de las letras inglesas y americanas: P. B. Shelley, D.G. Rossetti, E. Barrett Browning, R. Browning, J. Meredith, A. Symonds, y el americano W. Whitman son los poetas seleccionados entre una mayoría de franceses y otros europeos. Predominan los escritores de la Inglaterra victoriana, justamente los poetas más valorados por Díez-Canedo en los primeros años del siglo XX.

2) En 1910, de nuevo Enrique Díez-Canedo publica otra antología de poesía en traducción aunque esta vez fuera de España: *Imágenes*

---

<sup>13</sup> Gallego Roca, M. (1996) *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España*, Almería: Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones. El autor lleva a cabo un magnífico y exhaustivo estudio del papel que la traducción y la antologación desempeñan como vehículos de introducción de poesía foránea y para la innovación literaria en España centrándose fundamentalmente en el periodo que transcurre entre 1909 y 1936.

(*Versiones poéticas*) París. En ella incluye una selección de poetas universales: franceses, belgas, italianos, alemanes, rusos, portugueses, brasileños, americanos, ingleses e irlandeses del siglo XIX y los primeros años del XX. En la selección de poesía en lengua inglesa aparecen nuevos nombres como el de W. B. Yeats junto a los poetas ya incluidos en su primera antología. Esta obra amplía la breve lista de autores angloamericanos que conocía el público lector, aunque ignoramos la difusión que pudo tener en España al estar publicada en el país vecino.

3) De 1915 a 1924 se publica en siete volúmenes la primera antología de poesía traducida exclusivamente del inglés. Se trata de la obra editada por Miguel Sánchez Pesquera bajo el título *Antología de líricos ingleses y angloamericanos*, publicada en Madrid. Constituye una antología única en su clase, por ser la primera obra en la que se empieza a prestar mayor atención a la poesía en lengua inglesa en nuestro país. De hecho, durante el siglo XIX sólo unos pocos nombres (como Byron, Longfellow y E. Young) aparecían en las antologías al uso junto a una mayoría de líricos franceses (Gallego Roca 1996:142). En realidad, es una obra que recopila las versiones de traductores españoles e hispanoamericanos de prestigio, en la que no se concede el mismo crédito a la poesía de todas las épocas, sino que sobresalen los autores románticos –casi la mitad del tomo II y otra del tomo III están dedicadas a la obra poética de Byron<sup>14</sup>– y se repiten numerosas versiones de distintos traductores sobre un mismo poeta. Lo más interesante de esta antología es que constituye una recopilación de muchas de las traducciones hechas durante el romanticismo español, aunque también colaboran traductores jóvenes del momento como el propio Fernando. Maristany. El poeta más extensamente representado, Shakespeare (Tomo V), es traducido por Moratín, J. Clark, Macpherson y F. Maristany, quien asumirá la edición de otra antología de poesía inglesa

---

<sup>14</sup> Hemos de mencionar aquí que la poderosa atracción ejercida entre nuestros compatriotas por el genio romántico de Lord Byron deja su huella en estudios críticos como el de Esteban Pujals (1982) *Lord Byron en España*, Madrid: Alhambra.

en estos años.

4) *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua inglesa* (1918) es la antología editada y traducida por Fernando Maristany, con prólogo de E. Díez-Canedo. Maristany, tomando como modelo las antologías en lengua original de poesía europea de A.L. Gowans y Gray, elabora entre otras<sup>15</sup> una obra que recopila un centenar de textos poéticos eliminando y añadiendo algunos de los autores sugeridos por los británicos en su antología de 1903: *The Hundred Best Poems (Lyrical) in the English Language* publicada en Glasgow y Londres. (Gallego 1996: 66-67). Esta antología es la única verdaderamente equiparable a la de Manent en el sentido de que es el propio antólogo quien asume la traducción de todos los textos que aparecen en la antología. Recoge en esta obra la poesía de varios siglos (XVI-XIX) con predominio de poetas románticos y victorianos

5) *Manejo de poesías inglesas* (1919). Esta antología de textos poéticos ingleses seleccionada y traducida por Salvador de Madariaga se publicó también fuera de nuestras fronteras (Cardiff, Gales). Los textos escogidos ascienden sólo a quince y son fruto de sus lecturas<sup>16</sup> y ensayos de traducción acerca de los poetas ingleses. Traduce un poema anónimo del XVII, tres sonetos de Shakespeare, *Lycidas* y un soneto de Milton, dos textos de Blake, uno de Wordsworth, a Lord Byron, P.B. Shelley, Lord Tennyson y Christina G. Rossetti.

6) *La poesía inglesa. Románticos y victorianos* (1945) de Manent resulta ser la primera antología bilingüe: se trata de una obra recopilatoria que

---

<sup>15</sup> Maristany uno de los traductores más prolíficos de su época publicó siguiendo el modelo inglés las siguientes antologías de poesía extranjera: *Las cien mejores poesía (líricas) de la lengua francesa* (1917), *Las cien mejores poesía (líricas) de la lengua inglesa* (1918), *Las cien mejores poesía (líricas) de la lengua portuguesa* (1918), *Las cien mejores poesía (líricas) de la lengua alemana* (1919), *Florilegio. Las mejores poesías líricas griegas, latinas, italianas, portuguesas, francesas, inglesas y alemanas* (1920).

<sup>16</sup> Otra obra notable de Salvador de Madariaga en la que incardina las dos tradiciones literarias de las que bebe es *Shelley and Calderón and other Essays on English and Spanish Poetry*, Londres, 1920.

contiene la poesía inglesa escrita en el periodo que va desde mediados del XVIII a finales del XIX. Este primer volumen puede ser considerado aisladamente, pero en realidad, forma parte de un proyecto más amplio que abarca toda la poesía inglesa, publicándose periódicamente hasta completar los tres volúmenes de la antología.

7) *La poesía inglesa. De los primitivos a los neoclásicos*. La segunda parte de la antología a cargo de Manent es publicada en 1947 y abarca un periodo significativamente más extenso, desde el siglo VII a la primera mitad de XVII e incluye un gran número de textos medievales, renacentistas y de poetas del siglo XVII.

8) *La poesía inglesa. Los contemporáneos*. Es el último volumen de la antología de Manent y fue publicado en 1948. Este tomo refleja un exhaustivo conocimiento de la poesía angloamericana de la primera mitad del siglo XX por parte del traductor. Señala Gallego (1996) que en las antologías de “poesía importada”, como él las denomina, la mayoría de las selecciones correspondían a autores ya desaparecidos, pues aventurarse con los autores vivos resultaba sumamente arriesgado e implicaba un excepcional grado de familiaridad con la literatura contemporánea que casi nadie tenía. De ahí la trascendencia de este volumen dedicado a los poetas contemporáneos angloamericanos.

Manent también confeccionó una antología titulada *La poesía irlandesa* (1952) que abarcaba desde textos anónimos fechados en el siglo VII hasta poemas de Padraic Pearse (1876-1916). En ésta, sin embargo, solo interesan las composiciones escritas en gaélico de las que únicamente se ofrece la versión en castellano, por lo que nos sirve como muestra de la amplia tarea de traducción desarrollada por Manent, pero no cabe su inclusión en las antologías de poesía inglesa. La elaboración de esta obra forma parte del proyecto cultural de Janés, quien, movido por un fuerte sentimiento nacionalista, reivindica el hecho diferencial de la cultura irlandesa a través de su poesía, estableciendo así, aunque

de forma subliminal, una analogía con la cultura catalana.

Con *La poesía inglesa* de Manent nos encontramos ante un caso muy especial de antología dado lo exhaustivo de la obra y la diversidad de autores, grupos y periodos que incluye. De hecho, puede decirse que se trata de la única selección en traducción al castellano que abarca “toda la poesía inglesa” desde el siglo VII hasta mediados del siglo XX.

Las antologías colectivas que hemos encontrado desde entonces ni tienen la extensión de la de Manent ni suelen abarcar más de un periodo concreto de la poesía inglesa<sup>17</sup>. A medida que avanza el siglo XX aumenta la tendencia hacia una mayor especificidad en las selecciones, las cuales suelen seguir bien un criterio temático<sup>18</sup>, o estar dedicadas a determinados periodos o escuelas<sup>19</sup> aunque, cada vez más, se tiende a seleccionar autores concretos, dando lugar a antologías sobre la obra de un autor.

---

<sup>17</sup> Circulan, por ejemplo, antologías sobre la poesía del siglo de los siglos XV-XVII (Núñez Roldán, F. (1986) *El siglo de oro de la lírica inglesa*, Madrid: Visor), metafísica (Molho, M. y B. Molho (1948) *Poetas metafísicos del siglo XVII*, Barcelona: Barral Ed., reeditada en 1971), romántica de las que en los años ochenta y noventa proliferaron varias ediciones (la de M. Manent y J. G. de Luaces (1988) *Poesía romántica inglesa: Blake, Wordsworth, Taylor y otros*, Barcelona: Orbis; L. Panero y J.M<sup>a</sup> Valverde tienen varias reediciones de (1989, 1994) *Poetas románticos ingleses*, Barcelona: Planeta, o la de R. Silva-Santesteban (1993) *La música de la humanidad*, Barcelona: Tusquets) o contemporánea (J.L. García Martín (ed.) (1993) *Poesía inglesa del siglo XX*, Llibros del Pexe: Gijón. Angel Rupérez ha publicado recientemente una obra titulada *Antología esencial de la poesía inglesa* (2000) Madrid: Espasa. Es la única, después de cincuenta años, que tiene pretensiones similares a la de Manent de abarcar toda la historia de la poesía inglesa, aunque el número de autores representados es considerablemente menor en Rupérez.

<sup>18</sup> Entre las antologías de poesía inglesa traducida organizadas por temas podemos mencionar la elaborada por B. Dietz Guerrero (1981) *Un país donde lucía el sol. Poesía inglesa de la Guerra Civil española* (ed. bilingüe). Madrid: Hiperión, o la que han imitado sobre el mismo tema R. Álvarez Rodríguez y R. López Ortega (1986) *Poesía anglo-norteamericana de la Guerra Civil española*. Más recientemente, se ha publicado una sobre poesía erótica: J. Díaz García (1991) *Antología de poesía erótica inglesa*, Sevilla: Ed. El Carro de Nieve. Ésta última, por el histórico “interés” que ha despertado el tema, comprende desde adivinanzas del Libro de Exeter (siglo X ?) hasta las composiciones más atrevidas de autores como D.H. Lawrence o Gavin Ewart en el siglo XX.

<sup>19</sup> Álvarez Amorós, J.A. (1993) *Poetas “novísimos” ingleses. Antología bilingüe*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.

### 3. 2. 3. La relevancia de la antología de Manent

Manent no es el primero en el siglo XX en elaborar una antología de poesía en lengua inglesa traducida al castellano, pero su caso nos ha parecido digno de atención por una serie de motivos que explicamos a continuación:

En primer lugar, si bien existían algunas antologías de poesía extranjera traducida, anteriores a la de Manent, como las dos de Enrique Díez-Canedo (1907, 1910), que incluyen poesía escrita en varias lenguas, la de Fernando Maristany (1918), o la de Miguel Sánchez Pesquera<sup>20</sup> (1915-1924), tan sólo el segundo traduce personalmente los textos e incluye exclusivamente poesía inglesa. En ese sentido, únicamente la antología de Maristany podría equipararse en términos de la responsabilidad adquirida por las operaciones de antologación y traducción (manipulación) realizadas sobre el material que configura *La poesía inglesa* de Manent. Es cierto que a los autores de estas antologías no puede negárseles el mérito de presentar una imagen en nuestro país de la poesía inglesa que se había escrito hasta los primeros años del siglo XX, pero las selecciones de autores contemporáneos eran tan escuetas, que apenas resultaba posible obtener una impresión del conjunto. El mérito de la antología de Manent, en particular en lo que respecta al volumen *Los contemporáneos*, reside pues en que en ésta se ofrecen las primeras versiones en traducción de innumerables coetáneos suyos: los poetas de las dos contiendas mundiales como Rupert Brooke, Siegfried Sassoon, Wilfred Owen o Edith Sitwell; la obra de los modernistas e imaginistas anglonorteamericanos; la de W.H. Auden y su entorno, o la de Dylan Thomas, por mencionar sólo algunos de los autores más representativos. Se trataba de obras y nombres nuevos para el lector de poesía española que ni Díez-Canedo, ni Maristany, ni los traductores recogidos por Sánchez Pesquera pudieron conocer. A esto hay que añadir el tiempo transcurrido entre la publicación de aquellas

antologías en el primer cuarto del siglo XX y la de Manent, cuyo primer volumen aparece en 1945. Transcurren, como mínimo, veintiún años entre la publicación de la última de dichas antologías y la del traductor catalán.

Es más probable que aquellas primeras recopilaciones de poesía extranjera en traducción a cargo de Díez-Canedo, Sánchez Pesquera y Maristany cayeran en el olvido o no fueran asequibles a los lectores de mediados de siglo interesados en la materia. Por consiguiente, aquellos que sentían curiosidad por la poesía en lengua inglesa entre los años cuarenta y cincuenta, se vieron probablemente más influidos –aparte de la poesía extranjera que circulaba en traducciones en las revistas literarias– por la antología de Manent que por las anteriores, como atestiguan algunos poetas y traductores.

El propio José M<sup>a</sup> Valverde, con motivo de un homenaje celebrado en honor de Mariá Manent, escribe:

Esto era allá por 1945, y yo era un poeta con los veinte años aún por cumplir: un día cayó en mis manos un hermoso volumen del único editor que entonces publicaba con buen gusto, José Janés, bajo el título *Románticos y victorianos*. Era una antología de poesía inglesa, con el texto original enfrentado a la traducción[...]. Pero mi homenaje personal tiene que ser arbitrario en perspectiva: lo primero que recibí de Manent, aunque sólo fuera unas traducciones, cambió en buena manera mi vida, por abirme una nueva idea de la poesía<sup>21</sup>.

En el mismo sentido, Angel Crespo, el gran traductor de Pessoa, crítico y escritor, reseña en la revista *L'Avenç* la magnífica labor de traducción de Manent:

---

<sup>20</sup> Sánchez Pesquera, M. (1915-1924) *Antología de líricos ingleses y angloamericanos*, Madrid: Sucesores de Hernando. Aunque Sánchez Pesquera realiza una magnífica labor como antólogo y su responsabilidad en la antología no es comparable a la de Manent pues tan sólo acomete la traducción de algunos poemas de toda la antología.

<sup>21</sup> Valverde, J. M<sup>a</sup> (1979) “Una deuda con Marià Manent” en *Delta 4, Revista de Literatura*, Barcelona: Edics. Universitat de Barcelona, p.73.

Me complace decir [...] que descubrí la grandeza de la poesía inglesa [...] gracias a las versiones sobre ésta realizadas por Manent, a quien he seguido atentamente y con alegría desde que, en 1945, el mismo año en que me lancé a la vida literaria pública, [...] leí su libro, *La poesía inglesa. Románticos y victorianos*.<sup>22</sup>

Por tanto, desde esta perspectiva, la responsabilidad de Manent como traductor y antólogo es digna de ser analizada, pues surge como uno de los introductores más destacados de poesía inglesa a través de la traducción y la crítica en los primeros años de la posguerra española, en especial de poetas contemporáneos. Este dilatado conocimiento de los autores de su tiempo se hace patente tanto en la reedición, a cargo de Janés, de la antología en 1958 como en la inclusión de algunos poemas traducidos de *La poesía inglesa* en antologías posteriores.<sup>23</sup>

En segundo lugar, al revisar la labor realizada por los traductores de poesía inglesa ya mencionados, ha atraído nuestra atención la voluntad de exhaustividad que caracteriza a *La poesía inglesa* de Marià Manent, pues ofrece textos representativos de todas las épocas de la literatura en lengua inglesa. Si bien Sánchez Pesquera procura cubrir también todos esos periodos, es cierto que él no es el traductor de las versiones, sino el compilador o editor literario. Es posible que esta amplitud temporal fuera una exigencia de Janés, pero el mérito por la traducción y selección sigue siendo, sólo y exclusivamente, de Manent.

Finalmente, si tenemos en cuenta que la obra personal de Manent (poesía, crítica y otras traducciones) está escrita fundamentalmente en catalán, otra peculiaridad que muestra la antología es que la traducción se haga al castellano. La razón es bien sencilla: tras la Guerra Civil, el catalán había quedado

---

<sup>22</sup> Crespo, A. (1988) “Marià Manent, traductor” en *L’Avenç*, nº 120, Barcelona, pp. 36-37.

<sup>23</sup> Su influencia queda de manifiesto en la *Antología de poetas modernos ingleses* preparada por Dámaso Alonso en 1962. En ella, Alonso incorpora veinticuatro textos traducidos por Manent procedentes de *La poesía inglesa. Los contemporáneos*.

restringido al uso en la vida privada y la censura no permitía en los primeros años de la posguerra la publicación de libros en otras lenguas habladas en la Península.

### 3. 3. LA POESÍA INGLESA DE MANENT

Tras esta breve revisión de las antologías que precedieron a la de Manent, veamos los rasgos que caracterizan la obra de traducción núcleo de este trabajo. En un primer acercamiento a la obra, vamos a considerar sobre todo una serie de factores que confluyen en la elaboración y la publicación de la antología y que están relacionados con la llamada “política de traducción”, término que alude a los aspectos ideológicos y políticos que afectan el producto resultante de las diversas operaciones que se efectúan durante el proceso de gestación de la antología.

*La poesía inglesa* es una ambiciosa antología bilingüe publicada en tres volúmenes que vieron la luz entre 1945 y 1948, en la que el antólogo-traductor incluye una gran diversidad de poetas de variada procedencia geográfica (británicos, irlandeses, americanos) cuyo nexo común es la lengua en la que escriben. En esta antología los rasgos más significativos son, además de la versión bilingüe, el ingente número de autores representados junto a la amplitud temporal de la selección, puesto que con las calas hechas ofrece al lector desde fragmentos de textos medievales procedentes de *Beowulf* hasta composiciones de los poetas más jóvenes contemporáneos a Manent como Dylan Thomas, Alun Lewis o Sidney Keyes.

La obra se organiza en torno a grandes periodos histórico-literarios: *Románticos y victorianos* (1945), *De los primitivos a los neoclásicos* (1947) y *Los contemporáneos* (1948). A todas luces, la obra tiene pretensiones de convertirse en una especie de historia de la poesía en lengua inglesa, ofreciendo además la traducción española. Sin embargo, como ya se verá al analizar con detenimiento tanto los contenidos como los criterios de selección, dicha tarea y el propio gusto del traductor nos ofrecen inevitablemente imágenes parciales y sesgadas de otra literatura, de la poesía en lengua inglesa. En consecuencia, a pesar de la aparente objetividad con que viene servida la antología por su extensión temporal y el gran número de poetas incluidos, al compararla con otras antologías colectivas tanto inglesas como bilingües, observamos cierta predilección por algunos poeta

románticos, como sucede, por mencionar un caso paradigmático el de John Keats, frente a un sorprendente silenciamiento de otros, como Lord Byron, quien había gozado, según antologías anteriores (Sánchez Pesquera (1915-1924)), de notable predicamento en nuestro país. Asimismo, hay una serie de autores, como Alice Meynell, poetisa católica de escaso renombre hoy, cuya pródiga presencia resulta cuando menos extraña si se compara con la parquedad con que quedan representados otros poetas cuya valía ha sido unánimemente reconocida.

Vamos a considerar ahora la influencia que han ejercido los distintos participantes (el editor y antólogo-traductor) en la génesis y conformación de *La poesía inglesa*. Ante todo, hemos de considerar de quién es realmente esa voluntad de difundir en castellano la poesía inglesa en los años cuarenta, con qué pretensiones y a qué tipo de público iba dirigida. Plantearse estas cuestiones nos conduce al mecenas de la empresa (Janés), al momento histórico en que se gesta su proyecto (primeros años de la posguerra), al ambiente sociopolítico de la época (represión nacionalista, centralismo y régimen dictatorial de Franco), a la ideología (proyectos culturales nacionalistas derivados del noucentismo) imperante en miembros de la burguesía catalana a la que Janés y Manent pertenecían. Todos estos aspectos deben ser valorados en su justa medida si queremos, de veras, conocer la política de traducción que ha moldeado *La poesía inglesa* de Manent.

Manent en esta antología comparte su responsabilidad de manipulación y transformación de los textos con lo que se ha denominado en términos polisistémicos otros “agentes reguladores” del polisistema cultural. Lefevre (1997:28), siguiendo los postulados de dicha teoría, afronta el estudio de la literatura considerándola como uno de los sistemas que constituyen el “complejo ‘sistema de sistemas’” que denominamos cultura. Según este paradigma, existe una interacción entre los distintos sistemas que conforman cada cultura de modo que se influyen unos a otros. Esta mutua influencia está regulada por dos tipos básicos de factores de manera que el sistema literario no se aleje demasiado de otros subsistemas de la sociedad.

El primero de los factores, ya mencionado en el capítulo 2, está

representado por los que Lefevere denomina los “profesionales de la literatura”: críticos, escritores de reseñas, profesores de literatura y traductores. Éstos actúan guiados por criterios relacionados con la poética imperante o con una intención más bien innovadora o conservadora de cánones, recursos o temas. Marià Manent adquiere en este sentido un lugar determinante, pues él desempeña casi todas esas funciones en esta antología: es el traductor y antólogo de los textos que la componen y dedica parte de su tiempo a la crítica de la literatura inglesa como queda patente en numerosas revistas literarias y culturales de la época<sup>24</sup>.

El segundo factor de control, “el mecenazgo” (Lefevere, 1992), opera fuera del sistema literario. Se trata de poderes (instituciones y personas) que pueden impulsar o dificultar la lectura, escritura y reescritura (entendida ésta como traducción y antologación) de la literatura. El mecenazgo, en sus diversas manifestaciones, controla indiscutiblemente la difusión o restricción de nuevas ideas, formas literarias o convenciones, y puede ejercer su influencia, por ejemplo, por medio de las editoriales. Los principios de actuación que guían a las instituciones de mecenazgo son, sin embargo, de tipo ideológico. En el caso de *La poesía inglesa* el editor Josep Janés es el motor de esta empresa, pues encomienda a Marià Manent la confección de la antología. Janés especifica a un traductor de su confianza y de reconocido prestigio a Manent el tipo de antología que desea editar –la poesía inglesa–, obteniendo como resultado una antología de calidad en una edición cuidada y selecta como era propio de Janés.

---

<sup>24</sup> La labor crítica realizada por Manent será tratada de forma más detallada en el capítulo 4.

### 3. 3. 1. Normas preliminares de la traducción de *La poesía inglesa*:

#### 3. 3. 1. 1. El editor José Janés y la política de traducción

Al estudiar la antología de Manent como producto de manipulación cultural no se puede obviar el papel desempeñado por el editor Janés, a cuyo encargo de traducción de la poesía inglesa subyacían una serie de propósitos relacionados con su particular visión de la cultura y la misión que ésta debía desempeñar en la creación de una nación catalana moderna, más culta, más europea. Debemos señalar que aunque el nombre de la casa editorial en la que se publica por primera vez *La poesía inglesa* era Lauro, ésta era la denominación que había adoptado la empresa de Janés tras la Guerra Civil al objeto de evitar una mayor censura en una época en la que el empresario debía pasar inadvertido por razones políticas (Hurtley 1992)<sup>25</sup>.

En su calidad de mecenas, Janés posibilita la existencia de la antología aportando el capital necesario para la publicación de *La poesía inglesa*. También influye decisivamente su ideología nacionalista cuando concibe en su juventud un proyecto editorial concreto en el que la publicación de *La poesía inglesa* constituye uno de los muchos ejemplos del tipo de producto literario que le interesaba divulgar. El plan de Janés consistía en poner al alcance de sus lectores (catalanes) la literatura escrita en las principales lenguas europeas, haciendo traducir un considerable número de novelas (de Virginia Woolf, Aldous Huxley, Evelyn Waugh, P.D. Wodehouse entre otros) procedentes principalmente del Reino Unido al objeto de suplir las carencias de los jóvenes novelistas que

---

<sup>25</sup> “A lo largo del decenio de los 30, Janés había llevado a cabo una actividad pública que, en la España de la revolución Nacional-sindicalista, se tacharía de “separatista” y se juzgaría como acción criminal. Después de su entrada en el país [había huido a París en enero de 1939], a Janés se le encarcela, se ve sometido a un consejo de guerra y condenado a muerte” (Hurtley 1992:27-28).

escribían en España, quienes veían limitada su creatividad por la actuación implacable de la censura. Además, estas obras incluían una serie de referencias intertextuales que ayudaban al lector a familiarizarse con los grandes nombres de la literatura inglesa. Los libros eran vistos, tanto por los encargados de la propaganda franquista como por quienes querían contrarrestar su efecto, como un potente instrumento ideológico y las traducciones, en este sentido, abrían ventanas al exterior<sup>26</sup> dejando pasar influencias, cuando menos, sospechosas de subversión. Por otro lado, como noucentista, el afecto de Janés por la lírica como género le indujo a promover una serie de antologías sobre poesía europea, destinadas a un público minoritario, pero también importante. En este sentido, con *La poesía inglesa* Janés ejerció su influencia al encomendar una antología en versión bilingüe ?algo inusual hasta la fecha? de textos poéticos ingleses, aunque fue el propio Manent quien decidía qué poemas o fragmentos se traducían finalmente, obedeciendo a su propia estética e ideología, los cánones establecidos y a criterios de representatividad.

Este poder o influjo del editor debe considerarse dentro de lo que Toury (1995) denomina la política de traducción, es decir, la ideología que va ligada y afecta a las normas preliminares que condicionan cualquier proyecto de traducción.

En su estudio sobre Janés, Hurtley (1992) nos informa de los pilares ideológicos que movían a este promotor cultural en los años de la posguerra. Janés era un empresario seducido por la cultura y al igual que Manent participaba de vez en cuando con sus propias composiciones en certámenes poéticos<sup>27</sup>, publicaba su poesía y colaboraba en el enriquecimiento cultural de sus conciudadanos con

---

<sup>26</sup> Hurtley ofrece una interesante cita de Patricio G. de Canales, Secretario Nacional de Propaganda en 1942 que revela de forma contundente esta visión desde la perspectiva del poder franquista: “Los libros deben estar en juego con la formación de la conciencia nacional. (...)... quienes estamos en posesión de la verdad nacional de nuestro tiempo... tenemos el deber de contribuir en todas partes a imponerla implacablemente, acrecentando su vigencia social e histórica” (Hurtley 1992:158).

<sup>27</sup> Reconocido como poeta en lengua catalana con la Flor Natural en los Juegos florales de Barcelona de 1934, llegó a publicar su obra poética: *Tu. Poemes d'adolescència*. Barcelona: Llibreria Catalònia, 1934 y *Combat del somni*, Barcelona, 1937 y 1938.

traducciones propias al catalán de autores franceses<sup>28</sup>. Es trascendental para nuestro estudio saber que Janés concedía una posición preeminente a las traducciones literarias en la cultura receptora, lo cual explica que una gran parte de su actividad editorial estuviera destinada a la difusión de otras literaturas por medio de traducciones ?del francés, el alemán, el ruso, el italiano y el inglés, con mayor predominio de la literatura en esta lengua? encomendadas a sus colaboradores, entre los que se contaba Manent. Para Janés:

El valor positivo y efectivo de la literatura, y más ampliamente, de la cultura de un pueblo queda verdaderamente reflejado por la calidad de las obras extranjeras que se le aportan: por el respeto, fidelidad y atención con que se ha efectuado la versión<sup>29</sup>

Movido por esta creencia, Janés pretende dar a conocer obras literarias extranjeras fundamentalmente al lector catalán. Al terminar la guerra Josep Janés y Mariá Manent se vieron obligados a editar y traducir al castellano a causa de la prohibición del uso del catalán: esto no significaba el abandono de su proyecto o de sus principios ideológicos sino un obstáculo mínimo en su propósito de difusión cultural del cual Manent iba a ser partícipe. El efecto logrado con el cambio de lengua fue una ampliación considerable del público al que potencialmente podía ir dirigida la traducción de *La poesía inglesa* y el resto de obras que encargó Janés a sus traductores.

Para entender en qué medida influye Janés en la aparición de *La poesía inglesa* examinemos los puntos clave de su ideología. Su defensa de la identidad catalana, su cultura y su lengua era uno de los puntales en los que se basaba su actividad como editor. Prueba de ello es la enorme difusión de autores catalanes a

---

<sup>28</sup> A. de Musset (*Emelina*), A. de Vigny (*La vida i la mort del capità Renaud*), G. de Nerval (*Silvia i Aurelia*) o A. Gide (*L'escola de les dones* y *Robert*)

<sup>29</sup> Cita traducida del catalán que aparece en el periódico catalán *Diari Mercantil* el 20 de julio de 1932 (Hurtley 1986:5)

la que contribuyó en *Quaderns Literaris* (1934-1938) antes de la guerra<sup>30</sup>. En segundo lugar, y en íntima conexión con el punto anterior, pretendía que la cultura, en cualquiera de sus manifestaciones, tuviera posibilidades de ser divulgada, lo que justifica su labor empresarial como editor literario. Con ello, como es de suponer, también buscaba el beneficio económico y el auge de su negocio, aunque su visión capitalista de la economía no redundó en una menor calidad de sus ediciones por el uso de materiales más baratos o la contratación de personal menos cualificado. Por lo general, se ha dicho que las ediciones de Janés eran cuidadas y pulcras<sup>31</sup>. En tercer lugar, la doctrina católica como convicción religiosa era otro de los móviles que le impulsaban desde el punto de vista ideológico. En esto existe una clara coincidencia con Manent, hombre profundamente influido por el catolicismo, aspecto con el que no disentían de la tendencia oficial del régimen franquista<sup>32</sup>. Y por último, la obtención de beneficios empresariales iba ligada a su actividad profesional y a su visión pragmática de la vida. Hurtley (1992:27) subraya el pragmatismo de Janés en relación con su decisión de regresar a España, de donde huyó por motivos políticos como ya se ha apuntado. A pesar de eso, Janés pretendía mantener vivo el espíritu de Cataluña y seguir enriqueciendo su cultura mediante una labor continuada de difusión de otras literaturas, empresa que había iniciado antes de la guerra. Y así fue cómo decidió regresar del exilio para seguir editando y conseguir sus objetivos desde España, aunque el vehículo de expresión fuera el castellano.

Llegamos así al periodo inmediatamente posterior a la Guerra Civil y de la Segunda Guerra Mundial, época en la que se detectaba en el mundo intelectual catalán cierto sentimiento pro-británico (Hurtley 1992:90). En los ambientes

---

<sup>30</sup> Hurtley (1992: 238-240) ofrece en uno de sus apéndices una lista de más de cien publicaciones de autores catalanes que salieron editados en *Quaderns Literaris* y Biblioteca de la Rosa dels Vens.

<sup>31</sup> Darío Fernández Flórez decía en *El Español*, 2-I-1943 del joven editor Janés que era “inclinado hacia las presentaciones [de libros] más exquisitas, demasiado exquisitas algunas veces” (Hurtley 1992:148). Hurtley dedica varias páginas (145-149) a ilustrar con numerosos ejemplos la enorme preocupación de Janés por mantener una producción cuidada y selecta.

<sup>32</sup> Este aspecto ideológico ejerce un peso notable en términos de selección temática como se verá en el capítulo dedicado a examinar los criterios de selección de textos.

catalanistas, de los que tanto Janés como Manent participaban, existía un claro deseo de descentralización cultural y apertura al exterior vinculada a regímenes políticos más democráticos, e Inglaterra surgía paradójicamente para estos intelectuales como paradigma de ello a pesar de su pasado colonialista<sup>33</sup>. En realidad, cualquier conexión con otras literaturas, el conocimiento de ellas y su divulgación a un público lector más o menos selecto eran objetivos que compartían la mayoría de los intelectuales del círculo de Manent. El *noucentisme*<sup>34</sup> había sentado las bases para una culturización progresiva del pueblo catalán a principios de siglo de la mano de Eugenio d'Ors y tanto Janés como Manent quedaron marcados en su juventud por muchos de los ideales de este movimiento. El nacionalismo catalán era uno de ellos y su manera de fomentarlo fue dirigiendo la atención del lector hacia otras literaturas que traspasaban las fronteras españolas.

Además, el establecimiento en Madrid de la sede del Instituto Británico en 1940, bajo la dirección de Walter Staikie, inauguró una nueva y fructífera etapa en las relaciones hispano-británicas –pese a las condiciones impuestas por el gobierno

---

<sup>33</sup>Lo cierto es que a partir de la Segunda Guerra Mundial (1947 fecha de la independencia de la India y Pakistán) también se produce una progresiva y definitiva descolonización, tímidamente iniciada en el siglo XIX, del antiguo Imperio británico (véase Morgan, K. O. (1984) *The Oxford History of Britain*, Oxford /New York: Oxford, pp.640-643).

<sup>34</sup> Carlos d'Ors (2000) *El Noucentisme. Presupuestos ideológicos, estéticos y artísticos*, Madrid: Cátedra. El autor de esta monografía lo define así en el prólogo: "El *Noucentisme* es un movimiento ideológico cultural, de carácter ético y estético, localizado en Cataluña, y por ello, poco conocido fuera de la misma. Este movimiento no fue una simple ideología artificial de la burguesía catalana de principios de siglo con cierta importancia en la literatura, sino que se extendió a toda la plástica y la vida cotidiana de Cataluña, como constituyente del carácter y del ser del ciudadano catalán, intentando aunque sin conseguirlo que tuviese no sólo un carácter nacional, sino supranacional (...) El *Noucentisme* sería, en resumen, la mejor forma de hacer salir al pueblo catalán del ruralismo. Con el tiempo, el *Noucentisme* fue perfilando un programa ideológico en el que la decidida voluntad de construcción de Cataluña y el asentamiento de unas bases que sustentarán su identidad moderna eran sus máximos propósitos. Los conceptos de civilidad, clasicismo, mediterraneísmo, ritmo, norma, proporción, orden, nacionalismo, tradicionalismo, obra bien hecha... perfilan su "corpus" teórico y estético. La Cataluña moderna proviene directamente de este movimiento y además, de la creación, por iniciativa de estamentos sociales y del propio gobierno de la Mancomunitat, de infraestructuras culturales y educativas de primer orden que contribuyeron decisivamente para el proyecto de construcción de la Cataluña moderna del siglo XX".

español para su fundación<sup>35</sup> – lo que incidiría en mayores facilidades en la posterior divulgación de obras inglesas por parte de Janés, en especial en el género de la novela. Starkie, como representante del Consejo Británico en España en aquellos años, hizo lo indecible por extender la presencia británica a las ciudades más importantes del país, entre ellas, a Barcelona. Su contacto con los intelectuales catalanes aumentó a través de tertulias en las que encontró “an immense amount of pro-British Catalans, who long to get in touch with our work” (Hurtley 1992:91).

En definitiva, confluyeron dos movimientos que favorecieron la proliferación de textos traducidos del inglés: por un lado, la intención británica de propagar el conocimiento de su lengua y su cultura a través del Consejo Británico por todo el mundo; y por otro, el deseo de unos intelectuales, entre los que se encontraba Janés y Manent, de europeización y democratización así como de fortalecimiento cultural a través de las traducciones. Starkie proporcionó a Janés mucho material para las mismas, por lo que también puede considerársele mecenas y responsable de la divulgación de textos británicos a través de las traducciones encomendadas por Janés.

Por otro lado, la falta de una clara política del libro por parte del régimen, pese a las advertencias del peligro que constituían las obras importadas<sup>36</sup>, permitió a Janés llevar a cabo la recreación del panorama literario inglés (Hurtley 1992: 158-162). Así logró Janés, mediante la difusión de otros autores europeos, provocar un desplazamiento del foco de atención de la literatura en lengua española a la escrita en otras lenguas no peninsulares a las que la catalana pretendía

---

<sup>35</sup> Hurtley (1992: 308) ofrece una transcripción de las normas a que estaban sujetas las contrataciones de personal en el Instituto Británico y entre otras podemos, por ejemplo, destacar como “representativas” del extremo control que se ejercía en todos los aspectos el que “all the teachers and British personnel must be of the Catholic, Apostolic and Roman religion, and the British Council, before making any appointments, must in every case obtain previous approval of the Ministry of Foreign Affairs...”; o “The Spanish personnel employed in the Schools and Institute must be chosen from excombatants who have served in the National Army, exprisoners in the hands of the reds, and their relatives”.

<sup>36</sup> Hurtley (1992:160-161) cita varias opiniones de adeptos al régimen a este respecto: “...Enrique Lafuente Ferrari aludió a una “pléyade de editoriales” en Barcelona, “dedicadas a la novela y, desgraciadamente, a la traducción en gran escala”. Y Darío Fernández Flórez se lamentó del “tanto por ciento elevadísimo [de] traducciones de autores extranjeros” en Barcelona”.

desde hacía algún tiempo asemejarse o compararse.

### 3. 3. 1. 2. La mediación de otros TTMM en *La poesía inglesa*.

Revisando la trayectoria literaria y traductora de Manent destaca su empleo exclusivo del catalán en los años previos al final de la Guerra Civil española. Toda su producción poética está escrita en su primera lengua, el catalán, al igual que la mayor parte de sus traducciones, exceptuando las de obras religiosas y en prosa (ensayo y novela) y las de poesía inglesa e irlandesa publicadas entre 1945 y 1952, junto a reediciones de poesía inglesa traducida a partir de los ochenta.

Aunque no podemos asegurar la mediación de otras traducciones por no existir declaraciones explícitas del traductor al respecto, suponemos que Manent se basó en muchas de las traducciones que él ya había realizado al catalán: los *Sonnets i odes de Keats* (1919) en versión rimada, a la que podría haber recurrido para llegar a sus traducciones en castellano en el primer volumen de la antología *La poesía inglesa. Románticos y victorianos* (1945) y, en particular, sus *Versions de l'anglès* (1938), en la cual destacan poetas de los siglos XIX y XX<sup>37</sup>, recopilación de poesía también vertida al catalán que debió de servir de germen a la antología en castellano.

---

<sup>37</sup> Al comparar la 2ª edición ampliada de *Versions de l'anglès* (1938) Barcelona: Edicions de la Residència d'Estudiants, bajo el título de *El gran vent y les heures* ((1983) Barcelona: Editorial Laertes) comprobamos que la mayoría de autores y prácticamente los mismos poemas seleccionados formarán parte de *La poesía inglesa*, lo cual justifica nuestras suposiciones. Manent advierte en el prólogo que la mayor parte de la ampliación en esta 2ª edición corresponde a autores del siglo XX (ocupan dos tercios de la antología), poetas como Theodore Roethke e incluso Philip Larkin.

Esta mediación personal es pura especulación, aunque lo que Manent sí pone de manifiesto es la incertidumbre—pensamos que es una pose que adopta por humildad— en su uso del castellano como lengua literaria. A este respecto, comentaba en una entrevista concedida en los últimos años de su vida que, de hecho, “traducir al castellano suponía una dificultad adicional” para él. Había estudiado el castellano como lengua extranjera y leía autores que escribían en esta lengua con el fin de ampliar su vocabulario por lo que “cada vez que encontraba una palabra que no entendía y que encontraba hermosa, me la apuntaba y la buscaba en el diccionario”<sup>38</sup>. Es obvio que se sentía más cómodo traduciendo al catalán pero se vio abocado al cambio de lengua por la necesidad de mantener a su familia en los años cuarenta, época de gestación y publicación de la antología, años marcados, en lo económico, por la escasez de recursos y, en lo político, por un antinacionalismo que impuso el español como única lengua oficial del Estado.

En cuanto a la utilización de traducciones a otras lenguas aparte del catalán, no nos consta que lo hiciera ?exceptuando las versiones en inglés contemporáneo de los fragmentos de *Beowulf*, *The Dream of the Rood*<sup>39</sup> textos escritos en inglés antiguo?, y es una hipótesis muy poco probable que recurriera a versiones en otras lenguas, dado el grado de competencia lingüística y literaria que Manent había demostrado ya con sus primeras traducciones del inglés al catalán y con sus reseñas sobre literatura inglesa en diversas publicaciones periódicas desde

---

<sup>38</sup> Cita traducida del catalán que procede de la entrevista realizada por Lourdes Güel (1988) “Entrevista amb Marià Manent” en *Cuadernos de Traducción e Interpretación*, 10, Bellaterra: E.U.T.I., U.B.A, Publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona, pp. 115-134.

<sup>39</sup> Manent toma como originales el texto de F. Holthausen (Heidelberg, 1929) para *Beowulf* y el código de Vercelli (Roma, 1913) que reproduce Aldo Ricci para *The Dream of the Rood*. En su tarea de traducir ambos fragmentos, consulta las traducciones de éste último y de R. K. Gordon para su versión de *El sueño de la Cruz* y para *Beowulf* además del texto de Gordon, el de Gavin Bone (Oxford, 1945).

los años veinte<sup>40</sup>.

### 3. 3. 2. Descripción general de contenidos de *La poesía inglesa (1945-1948)*

#### 3. 3. 2. 1. *La poesía inglesa. Románticos y victorianos*

Este volumen fue el primero en ver la luz (1945). Fue publicado por Janés bajo el nombre de Editorial Lauro, en Barcelona. En esta primera entrega Manent mostró de forma clara sus devociones literarias. En lugar de seguir un orden cronológico empezando por los textos medievales ingleses o los isabelinos del siglo XVI, Manent posiblemente se basó en su amplio conocimiento de los autores románticos, alguno de los cuales ya había traducido al catalán y sobre los que había profundizado en las décadas anteriores.

El traductor siempre sintió una clara predilección por algunos poetas románticos –Wordsworth, Coleridge y, especialmente, Keats– obvia tanto por los autores escogidos para sus primeras traducciones al catalán (*Sonnets i odes de Keats*) como en este primer volumen de la antología. El propio Manent admitía (Güell 1988:118) la influencia de la teoría estética de Wordsworth sobre su estilo poético cuando decía que: “los buenos poetas se van a servir de un lenguaje que está bastante próximo a la lengua hablada pero sin copiarla de forma servil”.

En este primer tomo aparecen representados treinta y cuatro poetas

---

<sup>40</sup> Véase al respecto el capítulo “Crítica literària de poesia moderna en llengua anglesa” de Monserrat Roser i Puig (1998) en *El llegat anglès de Marià Manent*, Barcelona: Curial edicions catalanes. Publicacions de l’Abadia de Montserrat pp. 129-170. De entre sus obras críticas destaca el volumen que recoge muchas de sus reseñas dispersas en distintos periódicos y revistas titulado *Notes sobre literatura estrangera*, (1934), reeditado en 1992 y el libro *Cómo nace el poema y otros ensayos*, Madrid: Aguilar (1962), en donde recopila además de reseñas sobre literatura catalana, un amplio capítulo sobre poetas ingleses y norteamericanos de los siglos XIX y XX fundamentalmente. Otras obras críticas más tardías son *Poesia, llenguatge, forma* (1974) y *Llibres d’ara y d’antany* (1982).

británicos y norteamericanos. De entre los románticos ingleses sobresale por el número de poemas incluidos Keats (veintiuno) “el romántico más puro” en opinión de Manent, aunque Wordsworth (nueve), Coleridge (nueve) y Shelley (ocho) son las figuras que junto a él protagonizan este volumen.

El breve prólogo que antecede a las versiones, dedicado a perfilar los rasgos sobresalientes de los tres primeros, manifiesta esa preferencia por la poesía de Wordsworth, Coleridge y Keats. El antólogo resalta el “afán casi doloroso de comunión con lo externo, con las mil formas de vida” presente en la poesía de Keats y la capacidad de “observación exacta, minuciosa, sedimentada en el recuerdo, [que] da a los objetos evocados en su poesía un relieve único” común a Wordsworth en especial en *The Prelude* (Manent 1945:8-9). Manent adereza su presentación personal con los comentarios de algunos de los más prestigiosos críticos de la época como son Ifor Evans (*Tradition and Romanticism*, 1940), J.G. Robertson, (*Studies in the Genesis of Romantic Theory in the Eighteenth Century*, 1923) y el poeta A.E. Housman (*The Name and Nature of Poetry*, 1923), lo que indica su competencia como crítico y el deseo de actualizar su conocimiento sobre la literatura inglesa a través de la lectura asidua de obras y revistas críticas extranjeras como el *Times Literary Supplement*.

De los poetas victorianos sorprende por el número de poemas la presencia de la poetisa Alice Meynell (con diez textos), seguida de Tennyson (seis), Browning (seis) y Hardy (seis). Los norteamericanos están representados también, aunque de manera escueta, con tan solo seis nombres de los que sobresale Walt Whitman con cinco poemas.

En cuanto a la recepción de esta primera entrega, hemos de decir que fue la que gozó de mayor atención por parte de la crítica y el público lector, como hemos visto cuando comentábamos la influencia que esta parte de la antología tuvo sobre otros conocidos traductores entre los que cabe destacar a José M<sup>a</sup> Valverde y Angel Crespo. Otras reseñas de la época, evidencian el impacto que tuvo la antología en su momento. Una de ellas aparece, por ejemplo, en la revista *Ínsula*.

Maurice Molho<sup>41</sup> subraya “por parte del autor, largo y antiguo trato con los poetas ingleses”. Según este crítico, es la selección de los textos lo que en su opinión hace más injusticia al periodo representado: “Wordsworth, Coleridge y Keats son los héroes del libro” mientras que “Blake, Browning, Poe y aún Shelley, parecen postergados”, y lamenta “la presencia de Dante Gabriel Rossetti”. En conjunto la antología es juzgada como “maravilla del buen gusto” y las traducciones calificadas como “casi todas perfectas”. Otra nota crítica, a cargo de Martín de Riquer, fue leída en Radio Nacional de España (19-XII-1945), según recoge Albert Manent (1995: 168), y en ella el crítico destacaba la “durísima y arriesgada prueba” que significaba enfrentar la traducción en verso castellano con el original inglés. Martín de Riquer valoraba “la redacción rítmica que incluso llega a sustituir los efectos poéticos de la rima”, aunque echaba en falta la poesía de Southey y le reprochaba la inclusión de algunos poemas excesivamente largos de Coleridge, Keats o Thompson. Por su parte, Joan Teixidor –en *Destino* (18-V-1946)– recordaba las “inolvidables adaptaciones de poesía oriental” de Manent y se refería a *Románticos y victorianos* (1945) en tono de elogio: “la recreación ha llegado a veces a fórmulas tan perfectas, que ha permitido la coexistencia en el recuerdo del original y la traducción(...) Sus conocimientos, su rigor profesional no podrían explicarnos la bondad de su labor de traductor. Acudiremos al poeta como única explicación plausible”.

En realidad, se trata del volumen que aún en la actualidad es más fácil de localizar, lo que podría indicar una mayor difusión e impacto de esta parte de la antología entre los lectores. Incluso, llegó a publicarse una reseña en *The Times Literary Supplement* (23-VIII-1947) con un comentario, que Albert Manent (1995: 169), atribuye al escritor inglés, afincado durante varios años en Madrid, Charles David Ley. El inglés aseguraba que no sólo eran las versiones fieles y afortunadas por lo general, sino que además se había conseguido reflejar el ritmo del original con verdadero instinto poético.

---

<sup>41</sup> Molho, M., “El mundo de los libros” en *Ínsula*, n.º 2:1 (15-II-1946).

### 3. 3. 2. 2. De los primitivos a los neoclásicos

La segunda parte de la antología, con una extensión de cuatrocientas cuarenta páginas, se editó en 1947. El traductor-antólogo recopila, traduce y comenta doce siglos de poesía inglesa: aparte de un buen número de poemas anónimos correspondientes a la poesía anglosajona (siglos VII al XI) y medieval están representados un total de treinta y seis poetas, escogidos de entre el periodo isabelino y el neoclásico. De ellos cabe destacar por el número de poemas y páginas dedicadas a cada autor: William Shakespeare con trece canciones y siete sonetos (23 pp.), John Donne con veintidós poemas (35 pp.), John Milton con nueve fragmentos o poemas (57 pp.), Robert Herrick con once textos (15 pp.), cuatro composiciones de Thomas Carew (15 pp.) y cinco de Andrew Marvell (14 pp.).

En esta parte de la antología de tan vasta extensión temporal Manent concede un lugar preeminente dentro de la literatura inglesa a la poesía de John Donne. Probablemente, y así se desprende de las alusiones hechas en el prólogo a esta entrega, Manent se deja influir por el redescubrimiento de la poesía metafísica del siglo XVII en manos de Grierson y del angloamericano T.S. Eliot.

Los llamados neoclásicos John Dryden y Alexander Pope apenas están representados con uno y con dos poemas respectivamente, lo que concuerda con la predilección de Manent por los románticos ingleses, movimiento de reacción principalmente contra la dicción poética de sus predecesores más inmediatos.

Como es frecuente en este tipo de obras el prólogo constituye un elemento esencial del que se desprende información valiosa sobre los motivos de selección que guían al antólogo. Manent actúa aquí como historiador de la literatura haciendo una síntesis personal de la historia literaria inglesa desde sus comienzos hasta el siglo XVIII, mencionando los que constituyen, a su juicio, los cuatro nombres sobresalientes de este dilatado periodo de la historia literaria inglesa: Chaucer, Shakespeare, Donne y Milton. Manent dedica una gran parte del prólogo a la poesía de John Donne y al estilo “metafísico”, que caracterizó su obra y la de

sus contemporáneos. Justifica la enorme representatividad de que goza en esta antología por la influencia que dicho autor ha ejercido sobre la poesía inglesa contemporánea en la primera mitad del siglo XX. Hay que recordar que la revalorización de que han sido objeto los metafísicos ingleses en el primer tercio de siglo es debida a T.S. Eliot, cuya influencia había calado ya en otras culturas, entre ellas la española, en la época en que la antología es elaborada. Manent llegó a conocer personalmente a Eliot y sus juicios serían para él una opinión digna de tener en cuenta. Manent procede además como comparatista, estableciendo ciertas similitudes entre la poesía de Donne y la Quevedo, lo que acerca mucho más al lector español a este poeta recuperado para la poesía contemporánea en lengua inglesa.

A pesar del espacio concedido a Milton en la antología, Manent repasa en su prólogo la serie de críticas hechas a este autor por haber encorsetado y corrompido la lengua inglesa y señala la preferencia de los contemporáneos y, obviamente la suya, por la poesía de Donne en detrimento de la de Milton. Marvell, Vaughan y Crashaw son también destacados por la estrecha relación que encuentra entre esta poesía y la mística española (San Juan de la Cruz), de la que Manent se confiesa admirador incondicional.

Al intentar sintetizar el rasgo definitorio de la poesía inglesa frente a otras en el conjunto de la producción literaria europea, Manent en tanto que historiador literario, repasa las numerosas influencias que recibe la literatura inglesa: germánica en la épica anglosajona; provenzal e italiana (Petrarca, Dante y Boccaccio) a partir de la segunda mitad del siglo XIII en particular a través de Chaucer y Godwin, así como de la influencia francesa entre los siglos XIII al XVI, época en que vuelve a predominar la influencia italiana. En realidad, Manent no parece descubrir ningún signo identificativo de la poesía inglesa, y acaba diciendo que es su capacidad de renovación y su tendencia a la síntesis de elementos antiguos y modernos, cuyo mejor ejemplo es Shakespeare, lo que constituye la esencia distintiva de la tradición poética inglesa.

La atención de la crítica a este volumen fue menor. El poeta José Luis Cano

se encargó de reseñar este volumen y el de *Los contemporáneos*. Del titulado *De los primitivos a los neoclásicos*, Cano<sup>42</sup> (15-XII-47) comentaba la amplitud del periodo recogido, desde el siglo VII al XVIII y las afinidades que Manent encuentra entre figuras literarias de ambas culturas, como la que establece entre Donne y Quevedo.

### 3. 3. 2. 3. Los contemporáneos

Esta última entrega constituye a nuestro modo de ver la más importante contribución de Manent a la difusión de las letras inglesas a través de la traducción. Con esta parte de la antología Manent completa su ingente labor de traducción, empresa con la que da a conocer a un sector más amplio de lectores de poesía las últimas tendencias, los autores noveles, ofreciendo alguna muestra de su obra más reciente en versión castellana.

A menudo los poetas se dan a conocer en pequeños círculos, por medio de las revistas literarias que facilitan a pequeña escala la circulación y el conocimiento de los autores. Sin embargo, las antologías también cumplen esta misión entre un sector menos “profesional” del público lector y ejercen una función de consolidación de los cánones. Creemos que realizar un análisis exhaustivo de esta parte de la antología puede resultar revelador en cuanto al grado de difusión de la poesía contemporánea en lengua inglesa que se produce alrededor de los años cuarenta. Este volumen, el último de la antología, quizás sea también el más importante, pues sirvió de instrumento para la introducción de nuevos valores aún desconocidos para los lectores españoles, y porque la selección de autores y poemas podía ser más compleja desde el punto de vista poético e ideológico.

En el caso de este tercer tomo, (quinientas dos páginas incluida una sección titulada *Nota sobre los autores* en la que ofrece datos biográficos y literarios de

---

<sup>42</sup> Cano, J.L., “Los libros del mes” en *Ínsula*, n° 24:3 (15-XII-1947).

todos los poetas representados en los tres volúmenes) destacan Ruyard Kipling con seis poemas (17 pp.), William Butler Yeats con diez textos (11 pp.), Walter de la Mare representado con nueve (13 pp.), T.S. Eliot aparece con once extractos de *The Waste Land*, fragmentos de *Four Quartets*, *Murder in the Cathedral* y otros poemas breves (19 pp.), Herbert Read con siete piezas (13 pp.), Kathleen Raine queda representada con ocho composiciones (9 pp.), Stephen Spender con siete (9 pp.), Henry Treece con ocho (9 pp.), Sidney Keyes con siete (11 pp.) y Dylan Thomas con tres poemas (7 pp).

Aparte del número de poemas asignados, el traductor destina, como es su costumbre, parte del prólogo a esbozar las claves creativas de los autores que para él son más representativos de su época, lo que nos informa de su propio gusto literario, su poética y su ideología. En él, indica la imposibilidad de hablar de una tendencia única o predominante o de una serie de rasgos que nos ayuden a dibujar de forma sencilla el mapa literario de la poesía en lengua inglesa contemporánea o “moderna”, como él la denomina. En primer lugar, la arbitraria división temporal en siglos no coincide en absoluto con la evolución de los distintos movimientos poéticos. Así, por ejemplo, señala que:

No toda la poesía inglesa y norteamericana del siglo actual es propiamente “moderna”(…) El período a que corresponde este libro- desde Kipling hasta los poetas más actuales- es suficientemente largo para abarcar ciclos completos de acciones y reacciones. (Manent 1948: 5)

Manent apunta una fecha como verdadera frontera entre dos tipos distintos de poesía: 1930. Distingue entre una poesía de tipo “escapista” de la que participan Walter de la Mare y el primer Yeats, y otra que refleja, a decir de los nuevos críticos, “las realidades del mundo contemporáneo; [que]no debe rehuir los acuciantes problemas del presente para refugiarse en una esfera de impávida belleza o de delicada fantasía” (Manent 1948:5-6). Este último tipo de poesía, nos dice, se caracteriza por su cercanía con el lenguaje corriente.

Manent dedica un par de páginas a la obra más reverenciada entonces de T. S. Eliot, *The Waste Land*, y probablemente una de las más influyentes en la literatura posterior, resumiendo la técnica utilizada en este largo poema, en el que “la sórdida vida contemporánea” contrasta con “la heroica nobleza del pasado”. Manent califica esta poesía de difícil de leer, pero reconoce que refleja la dificultad del momento. Sin embargo, Manent conoce también la poesía de tintes más místicos de Eliot, como *Ash Wednesday* y *Four Quartets*, por la que se siente quizás más atraído.

Manent destaca también la poesía del grupo de Oxford— Auden, Spender, Day Lewis— como otra de las grandes aportaciones a la literatura inglesa por mostrar la “asimilación del mundo mecanizado” en su poesía llena de contrastes.

La conciencia histórica y el sentimiento de responsabilidad adquirido por el hombre ante hechos como las dos guerras mundiales y la muerte surgen como núcleos temáticos en torno a los cuales Manent no puede evitar hacer una selección de otros tantos poetas. Entre los poetas de la guerra destaca la obra de Edith Sitwell, Sidney Keyes y Alun Lewis.

Otro grupo mencionado por reflejar un cambio de actitud es el de poetas como Dylan Thomas, Frederic Prokosch, de nuevo Sidney Keyes o Henry Treece, quienes vuelven a utilizar términos que habían caído en desuso como: deseo, música, llama, rosa, oro, crepúsculo y que están influidos por mitos y leyendas, prestigiosos símbolos, etc. De entre éstos, Manent insiste en la poesía de Dylan Thomas, a quien augura un puesto preeminente en la fase futura de la lírica inglesa y de quien analiza su obra y técnica en varios lugares<sup>43</sup>.

En la parte final del prólogo, Manent establece una analogía de la sucesión de movimientos o tendencias poéticas en Norteamérica, en donde encuentra grandes coincidencias con la poesía escrita en el Reino Unido. A pesar de todo, Manent, como cualquier antólogo, no puede evitar dejar entrever sus preferencias

---

<sup>43</sup> “Poetas ingleses de hoy” en *Cántico* (Córdoba), num. 1 (1954), y posteriormente en (1962) *Cómo nace el poema y otros ensayos*, Madrid: Gredos, pp. 278-82 y el prólogo a la traducción al catalán de este poeta: *Poemes de Dylan Thomas* (1974) Barcelona: Edicions 62.

y reserva un mayor espacio en la antología a Yeats y Walter de la Mare en reconocimiento a la profunda huella que dichos poetas marcan sobre su propia poesía en catalán, según él mismo ha reconocido.

En cuanto a la acogida de la última entrega de la antología de Manent, Jose Luis Cano en su reseña a *Los contemporáneos*<sup>44</sup> (4-VII-48) subrayaba que “se completa el esfuerzo más considerable que ha sido realizado por traductor español alguno para dar a conocer en castellano las muestras más importantes de la poesía de lengua inglesa desde sus orígenes hasta nuestros días”. Añadía Cano la fabulosa labor de antólogo realizada por Manent pues daba a conocer a algunos de los poetas más jóvenes (Sydney Keyes) y prometedores (Dylan Thomas) de la poesía escrita en lengua inglesa.

---

<sup>44</sup> Cano, J.L., “Los libros del mes” en *Ínsula*, nº31:3 (4-VII-1948).

### 3. 4. CONCLUSIONES

Hemos apuntado en el presente capítulo algunos de los rasgos definitorios del género denominado antología. Asimismo, hemos considerado, por un lado, factores de índole extratextual, que pueden afectar la gestación y configuración final de este tipo de obras, tales como la situación política del momento, la ideología e intereses del editor y la situación económica del traductor. Por otra parte, hemos iniciado un primer acercamiento a la obra ofreciendo algunos datos sobre las normas preliminares de traducción que nos informan del ambiente intelectual, ideológico y político en el que se fraguó *La poesía inglesa* de Manent, reconociendo la poderosa influencia que ejercen determinadas instituciones, como en el caso que nos ocupa, el editor Janés y el Consejo Británico. Ellos fueron grandes impulsores culturales, trabajando contracorriente en el entorno hostil a la invasión foránea a través de la literatura.

Por último, hemos sintetizado el contenido, composición y organización de *La poesía inglesa* al objeto de clasificarla en el amplio panorama de antologías de traducción de poesía inglesa (y extranjera) que se han publicado en este siglo. Si la comparamos con las antologías de traducción editadas hasta el momento observamos que se trata sin duda de una obra única. En primer lugar, por ser la primera antología de tan grande extensión acometida por un solo individuo. Además, se trata de una antología bilingüe, lo que supone una innovación con respecto a las antologías recopiladas por Sánchez Pesquera (1915-1924) y Fernando Maristany (1918) a las que sería más asimilable por los contenidos, ninguna de las cuales incluye los TTOO. A esto hemos de añadir, la amplitud temporal de la selección realizada por Manent: nunca antes se habían traducido, por ejemplo, fragmentos de *Beowulf* en las antologías, ni la selección de poesía anónima era tan diversa. Pero, sin duda, su más notable contribución ha de situarse en el volumen de *Los contemporáneos*, en el que presenta a un nutrido número de poetas desconocidos hasta entonces, a excepción de las efímeras apariciones de los

más prestigiosos autores, que como Eliot, aparecían en las revistas literarias de la época.

Quisiéramos resaltar el hecho de que, hasta el momento de elaborar esta antología, Manent apenas había recurrido al castellano como lengua metá<sup>45</sup>. Le mueven obviamente motivos materiales y la coyuntura política de los años cuarenta, pero el resultado no desmerece como así lo han confirmado los numerosos testimonios recogidos al respecto y la inclusión de algunas de sus traducciones en prestigiosas antologías editadas en español varios años después.

---

<sup>45</sup> La excepción a la norma queda ilustrada con su traducción de la obra de Chesterton sobre la vida de S. Francisco de Asís. Ello probablemente obedecía al interés de máxima divulgación de quien encargara dicha traducción.

**CAPÍTULO 4:**  
**LA TRAYECTORIA DE MANENT Y SU**  
**DIFUSIÓN**  
**DE LA POESÍA EN LENGUA INGLESA**



#### 4. 1. LA FORMACIÓN DE MANENT COMO TRADUCTOR, CRÍTICO Y POETA

Nacido en 1898, Marià Manent i Cisa ha destacado como poeta en lengua catalana<sup>1</sup>, crítico literario y, en especial, como uno de los grandes traductores literarios del inglés al catalán de los últimos cien años. Pero además, Manent debe ser recordado por haber aportado una serie de traducciones de poesía escrita en lengua inglesa al castellano que ha constituido no sólo un enorme esfuerzo de síntesis y de recreación textual, sino también un valioso instrumento, único en su época, para la divulgación de la literatura inglesa y norteamericana en España<sup>2</sup>.

En el presente capítulo vamos a considerar las tendencias estéticas, literarias (noucentismo catalán, romanticismo inglés, el descubrimiento en

---

<sup>1</sup> En este trabajo nos limitamos a considerar únicamente su aportación en castellano como traductor de poesía en lengua inglesa. Pese a su notable contribución poética a las letras catalanas contemporáneas, no entraremos a examinar en detalle esta faceta por cuanto que ello no se ajusta a los objetivos propuestos en este trabajo. Su obra poética se encuentra recopilada en *Marià Manent. Poesía Completa*, Barcelona: Columna, 1989, 2ª ed.

<sup>2</sup> Célebres antecesores en la labor de aumentar el caudal literario inglés en nuestro país son Marcelino Menéndez Pelayo, quien en el segundo volumen de su *Historia de las ideas estéticas en España*, dedica un capítulo entero (“En Inglaterra”) al desarrollo del romanticismo inglés y Miguel de Unamuno, cuyo trato con las letras inglesas es reconocible en muchos puntos de su obra (Véase su *Poesía Completa*). A este respecto Julián Jiménez en su magnífico estudio acerca de los trasvases filosófico-literarios entre España e Inglaterra desde el siglo XVI con referencia a la poesía mística y espiritual ((1998) *La palabra emplazada. Meditación y contemplación de Herbert a Valente*, Córdoba: Servicio de Publicaciones, p. 234) afirma: “La crítica literaria se muestra unánime a la hora de evocar la importancia de la lírica inglesa en la poesía primera de Unamuno. Wordsworth, Coleridge y Browning son los nombres que más se citan. Manuel García Blanco (“Poetas ingleses en la Obra de Unamuno” en *Bulletin of Hispanic Studies*, 36, 1959, pp. 88-106 y pp. 146-165) se molestó en rastrear alusiones y añadió otros nombres al elenco definitivo: Milton, Shakespeare, Swinburne, Elizabeth Barrett Browning, William Cowper, Gray, Arnold, Burns, Tennyson, Whitman, Lord Byron, Blake, Shelley, Keats, Dante Gabriel Rossetti, Meredith, Yeats”. Varios antólogos citados en otro capítulo de este trabajo como Enrique Díez-Canedo, Fernando Maristany o Miguel Sánchez Pesquera antecedieron también a Manent en esta labor de difusión a través de antologías de poesía inglesa traducida.

Occidente de la poesía oriental<sup>3</sup>, en especial la china) e ideológicas (nacionalismo catalán, fe católica, espíritu franciscano) que ejercen una mayor influencia en el pensamiento de Manent, en especial en sus años de juventud, condicionando su propia labor como traductor y poeta. Asimismo revisamos la tarea que de forma simultánea ha desempeñado como crítico, la cual revela un dilatado conocimiento de la literatura inglesa e indica de forma explícita sus preferencias. Creemos que la indagación en dichos aspectos de su multifacética labor resulta un instrumento de gran valor para poder confirmar, a la luz del análisis contrastivo de los TTMM y TTOO, las normas de selección y traducción de los textos poéticos que se muestran en la antología bajo una apariencia de total imparcialidad.

Por tanto, con este capítulo pretendemos adentrarnos en la historia del poeta, crítico y traductor viendo hasta qué punto su propia concepción de la poesía y la traducción han determinado la selección y traducción de la poesía en lengua inglesa que él nos presenta. Para acercarnos a su percepción de todo ello nada mejor que hacer un seguimiento de los contactos y lecturas que más le influyen en sus primeros años así como de su trayectoria crítica y profesional a través de su obra y los diarios que fue publicando a partir de 1948<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Recordemos el gran impacto que tuvieron las traducciones del japonés y de la poesía clásica china elaboradas por Ernest Fenollosa así como su “Essay on the Chinese Written Character” en E. Pound. Su descubrimiento influyó de manera decisiva en una nueva concepción de la poesía. La noción del ideograma fascinó de tal modo a Pound que él mismo incorporó un método similar de yuxtaposición de imágenes en poemas como “In a Station of the Metro” o “Fan-Piece, for Her Imperial Lord” en los cuales pretendía emular la impresión que había recibido en sus lecturas de literatura oriental. Ello le indujo también a realizar una serie de traducciones a partir de los textos de Fenollosa: los Noh japoneses (1916) y *Cathay* (1915) (en E. Pound (1953) *Translations*, London: Faber & Faber.)

<sup>4</sup> Manent, M. (1948) *Montseny. Zodiac d'un paisatge*, Barcelona: Atenes A. G.

#### 4. 2. LOS AÑOS DEL APRENDIZAJE LITERARIO DE MANENT

Marià Manent, hijo único de una familia acomodada, se educó en el colegio Comtal bajo la dirección de los hermanos de La Salle de Barcelona, donde entre otras materias recibió clases en idiomas, francés e inglés –este último con distintos profesores nativos– como parte fundamental de la formación que le capacitaría para poder ejercer una profesión de carácter empresarial. Marià adquirió una competencia más que suficiente para desenvolverse ante obras literarias escritas en ambas lenguas. En cuanto a su educación espiritual, se le va instruir en la doctrina católica de sólida raigambre en su entorno familiar y social<sup>5</sup>, de ahí la honda religiosidad que ha caracterizado a Manent. En efecto, las arraigadas convicciones religiosas de Manent marcarán, en cierto modo, su forma de pensar y actuar, hecho que resulta bastante ostensible en la lectura de sus selecciones de la poesía inglesa.

Una precoz inquietud por escribir poesía le lleva a iniciarse en la composición poética en catalán siendo aún un niño, animado por sus profesores y amigos del colegio. Ya adolescente participa en certámenes de poesía en los que resulta premiado (los Juegos Florales de Barcelona, Gerona, Seo d’Urgell, Sabadell y otras localidades entre 1915 y 1920) y se va dando a conocer en los círculos literarios del momento, recibiendo el aliento de los escritores catalanes

---

<sup>5</sup> Las instituciones religiosas adquirieron, coincidiendo con el movimiento noucentista de primeros de siglo una posición preeminente en la educación del pueblo catalán, actuando incluso como mecenas culturales. Es lógico que imprimieran en las generaciones de estudiantes que pasaron por sus aulas un fuerte sello religioso. M. Roser (1998: 57-58) hace referencia a la estrecha vinculación del movimiento noucentista con las órdenes de capuchinos y franciscanos: “Així doncs, veiem que a principis de segle els ordes religiosos jugaven un paper molt important en el suport de la cultura catalana y de l’ús del català. En primer lloc, l’església recolzava totes les iniciatives encaminades a millorar el nivell cultural en general y la seva missió educativa demostrava un compromís absolut a la consecució dels ideals europeistes que defensaven els noucentistes. En segon lloc, en aquells moments hi havia una gran diversitat de noves revistes de caire religiós que dedicaven gran part de les seves planes y recursos econòmics al propòsit d’encoratjar el desenvolupament cultural dels seus lectors. D’aquesta manera, moltes revistes literàries de principis de segle (...) o bé estaven sota la direcció de les organitzacions religioses o devien a aquestes el seu suport”. Véase también Enric Bou, “La poesia noucentista” en *Història de la literatura catalana*, IX, pp. 99-152

más destacados de la época con los que va entablando una estrecha relación como Joaquim Ruyra, Eugenio d'Ors, Josep Carner o Josep Maria López-Picó.

Fue precisamente éste último quien, a partir de 1916, publicó en *La Revista* poemas de juventud de Manent y algunas de sus traducciones poéticas de escritores ingleses, y quien le aconsejó sobre sus primeras versiones de Keats al catalán. A partir de entonces, el joven poeta empieza a colaborar con sus compañeros de generación<sup>6</sup> en revistas literarias –*L'Instant*, *Monitor*, *Flames noves*, *Ofrena*, *Terramar* o *Ciutat*– con artículos y traducciones, e incluso crea su propia revista, de marcado espíritu nacionalista.

El ideario de *El Camí*, que así se denominaba aquella primera aventura editorial, proponía “trabajar por la obra colectiva en marcha, ayudar a construir la nueva patria”<sup>7</sup>. En realidad, Manent, joven imbuido del espíritu de su tiempo, inicia una trayectoria como escritor y hombre de cultura que va a ir siempre acompañada de un afán, típicamente noucentista, por situar la cultura y las letras catalanas en un lugar preeminente, libres de la dominación castellana que se percibía como una imposición desde Madrid en los círculos intelectuales dominantes de Cataluña. La colaboración en revistas con poemas, ensayos o traducciones que acercaran la cultura europea a la catalana y la hicieran más cosmopolita era un camino para alcanzar dicho propósito y en consecuencia

---

<sup>6</sup> Entre los más conocidos escritores catalanes de su época destacan Joan Salvat-Papasseit, Tomàs Garcés, Josep Maria Sagarra, Josep Pla y Jaume Bofill i Ferro.

<sup>7</sup> Manent funda la revista en 1917 junto con el grupo de escritores no universitarios que había conocido en los distintos Juegos Florales, y la describen como “una revista plenamente nacionalista, adherida a las Juventudes Nacionalistas de la Liga, de letras y de arte, con crítica, traducciones” (...) que contaba con la colaboración de jóvenes escritores castellanos, portugueses, franceses e italianos (A. Manent 1995:49). Para obtener una perspectiva exterior del movimiento catalanista véase un interesante estudio acerca de la emergencia de distintos nacionalismos europeos a cargo de E. J. Hobsbawm [(1992) *Nations and Nationalism since 1780. Programme, Myth, Reality*. Cambridge: C.U.P, 2nd. ed.], en concreto el catalanismo es considerado en pp. 106-107 y 139-141. Comenta Hobsbawm: “Again, Catalanism as a (conservative) cultural movement can hardly be traced back further than the 1850s, the festival of the Jocs Florals (analogous to the Welsh Eistedfodau) being revived not before 1859. The language itself was not authoritatively standardised until the twentieth century, and Catalan regionalism was not concerned with the linguistic question until the middle or later 1880s”.

Manent desde su juventud se encomienda a dicha empresa<sup>8</sup>.

Los diarios que Manent escribió de forma dispersa durante toda su vida, de los cuales se han ido publicando ciertas secciones, contienen muchas y útiles notas para el investigador y el curioso sobre sus infinitas lecturas e inquietudes en sucesivas etapas de su vida. En ellos queda constancia de cómo aquellos a los que considera sus maestros, la primera generación de noucentistas –en especial J. Carner, E. d’Ors y J. Ruyra– le animan en esta etapa inicial, sugiriéndole lecturas e incluso la traducción de algunos autores extranjeros. Así por ejemplo, Joaquim Ruyra le recomendaba en 1916 la lectura de los clásicos –Shakespeare, Homero, Virgilio, Dante–, y en 1918, gracias también a Ruyra, el primer volumen de poesía catalana del joven poeta, *La Branca*<sup>9</sup>, era editado por Publicacions La Revista. Era la época de triunfo del noucentismo y Manent formaba parte ya de la segunda generación, aunque más tarde fue elaborando un estilo propio que le distinguiría de esta corriente en la que se formó.

En 1918 conoce a otro de sus más admirados maestros, Josep Carner, quien dedicado entre otros menesteres a la traducción de la literatura anglosajona, le aconseja traducir una novela de Wells, o algún libro de Kipling o Chesterton<sup>10</sup>. Manent no llega a traducir al primero pero siguiendo sus indicaciones acaba traduciendo al catalán *The Jungle Books*<sup>11</sup> de Rudyard Kipling, una de las traducciones en prosa que más renombre ha dado al traductor, y en 1925 *San Francisco de Asís* de Chesterton al castellano. Esta última es sólo una muestra

---

<sup>8</sup> Véanse los artículos sobre poetas catalanes en *Como nace el poema y otros ensayos y notas* (1962) en donde establece similitudes entre éstos (Maragall, Josep Carner, etc.) y otros poetas europeos.

<sup>9</sup> Parece ser que la acogida de esta primera obra fue buena. A. Manent señala una docena de reseñas críticas, la mayoría positivas, incluida una en *The Times Literary Supplement* con fecha 12 de agosto de 1920.

<sup>10</sup> M. Manent (1968) *A flor d’oblit*, Barcelona: Edicions 62, p. 21.

<sup>11</sup> Estas primeras traducciones de Manent (R. Kipling. *El llibre de la jungla* (1920) Barcelona: Ed. Catalana y R. Kipling. *El llibre de la jungla* (1923) Segon volum. Barcelona: Ed. Catalana) han sido reeditadas desde entonces en numerosas ocasiones.

más de su disposición a divulgar obras de tema religioso<sup>12</sup>, que él personalmente identificaba con un catolicismo ortodoxo y con una serie de actitudes espirituales –humildad, admiración ante la obra de Dios, un profundo amor por la Naturaleza– afines al franciscanismo.

---

<sup>12</sup> Otras traducciones de tema religioso son *Leyendas de la Virgen* (1942) de Jerome y Jean Tharaud (Barcelona: Ed. Mediterráneas) y de San Francisco *Las florecillas de San Francisco* (1946) Barcelona: Ed. Mediterráneas.

#### 4. 2. 1. La impronta del noucentismo catalán

En 1919 Manent, gracias a ciertas relaciones familiares, tuvo algún encuentro personal con Eugenio d'Ors, que aparece recogido en sus diarios<sup>13</sup>. En ellos hace un seguimiento de las conferencias que impartía el maestro y la ideología que d'Ors venía predicando desde 1906 en *La Veu de Catalunya* –verdadero vehículo de expresión nacionalista– conformando lo que sería finalmente su *Glosari* (1906-1920).

Al hablar de Eugenio d'Ors hemos de referirnos al movimiento al que él mismo dio nombre, el noucentismo o novecentismo catalán. Esta corriente, bajo el liderazgo de *Xenius*, promueve un ambicioso proyecto de renovación cultural y política en Cataluña que influye decisivamente a Manent en sus años formativos.

El término *novecentismo* en el contexto español se utiliza con referencia a los escritores posteriores al modernismo y a la generación del 98, como J. Ortega y Gasset, G. Marañón, G. Miró y R. Pérez de Ayala, para aludir a su distanciamiento de los esquemas en que se movía la generación anterior. En Cataluña el *noucentisme*<sup>14</sup> llega a una mayor concreción bajo la figura de Eugenio d'Ors, cuya conferencia *Amiel en Vich* (1901)<sup>15</sup> constituyó un auténtico manifiesto contra la tradición romántica y los postulados del modernismo, abogando por el orden, la claridad, el dominio de la razón y el tono irónico sobre todo en el género del ensayo que él tan asiduamente cultivó. Su novela *La Ben Plantada*<sup>16</sup> (1911) exaltaba la raza y tradición catalanas y simbolizaba, en la figura de Teresa, mujer bella y de ordenadas proporciones, la Cataluña naciente.

---

<sup>13</sup> Manent, M. (1968) *A flor d'oblit*, Barcelona: Edicions 62, p.27

<sup>14</sup> Para conocer en mayor detalle dichos movimientos pueden consultarse: Carlos d'Ors (2000) *El Noucentisme. Presupuestos ideológicos, estéticos y artísticos*: Madrid: Ediciones Cátedra; Guillermo Díaz Plaja (1975) *Estructura y sentido del Novecentismo español*, Madrid: Alianza Universidad y del mismo autor (1981) *El combate por la luz (la hazaña intelectual de Eugenio d'Ors)*, Madrid Espasa Calpe, S.A.

<sup>15</sup> Publicado en *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 3-V-1913.

<sup>16</sup> E. d'Ors (1982) *La Bien Plantada*, Barcelona: Planeta.

En *Poetes catalans moderns*, un libro de Jaume Bofill i Ferro, amigo y escritor contemporáneo a Manent, el autor dedica algunos párrafos a describir el novecentismo catalán, bajo cuyos auspicios también se formó, tal y como él lo percibía:

En realidad, nuestro noucentismo no era más que la admiración y la fe que habíamos depositado en aquel hombre [Eugenio d'Ors], por cuanto sabíamos que estaba dando a la nueva cultura catalana una calidad que jamás habríamos podido soñar<sup>17</sup>

Bofill i Ferro relaciona a J. Bofill i Mates (“Guerau de Liost”), J. M<sup>a</sup> López Picó, C. Riba y J. Carner con un estilo derivado de la intención de d'Ors por oponerse al espíritu excesivamente romántico del siglo XIX aunque sin conseguir reunir un grupo homogéneo y coherente. De hecho, el novecentismo catalán supuso un refinamiento artístico y literario que dio lugar a diversos estilos en cada uno de los intelectuales mencionados por Bofill.

En el caso de Manent, su rasgo más noucentista fue la intención que impregnó toda su actividad profesional de formar al público catalán en la medida en que pretendía conceder una dimensión europea a la cultura catalana. El medio escogido para conseguirlo fue su aportación a ésta de traducciones y reseñas de la literatura en lengua inglesa, aunque como es lógico suponer los intereses de Manent no se agotaban con ésta, sino que se extendían a otras literaturas europeas y a otras artes, como la música y la pintura. Buena prueba de ello son sus anotaciones sobre las más variadas materias en sus diarios y sus ensayos acerca de la obra de Rilke, Rimbaud, Proust o Gide por mencionar sólo algunos de sus múltiples intereses literarios<sup>18</sup>.

De manera más concreta, la relación de Manent con la figura clave de noucentismo se cifra en el respaldo intelectual que el gran maestro le ofrece:

---

<sup>17</sup> Jaume Bofill i Ferro (1986) *Poetes catalans moderns*, Barcelona: Columna Edicions, p. 79.

<sup>18</sup> Véanse como ejemplo de ello algunos de los artículos recopilados en *Notes sobre literatura estrangera* (1992), 2<sup>a</sup> ed.

d'Ors mostrando un gran entusiasmo por la labor realizada por el joven traductor lo apadrinó con un prefacio a la primera traducción de poesía que Manent publicó, la versión rimada al catalán de los *Sonnets i odes de John Keats* (1921). Según se desprende del segundo diario publicado de Manent (*A flor d'oblit*), d'Ors le recomendaba en sus conversaciones traducir alguna comedia inglesa de los jacobeos y que se introdujera en el teatro porque le parecía un buen momento para cultivar este género, aunque, Manent se muestra mucho más interesado por la lírica<sup>19</sup> y no inicia dicho proyecto.

El mayor florecimiento de este último género coincidente con los años de máximo auge del movimiento noucentista se debió en especial al enorme respaldo que ofrecían las numerosas revistas literarias y religiosas, y a la celebración de los *Jocs Florals*, convocatorias con las que se pretendía fomentar el gusto por la poesía, la consolidación del catalán como verdadera lengua literaria y animar a los creadores desconocidos a continuar cultivando este género.

---

<sup>19</sup> A propósito del auge de la poesía en lengua catalana coincidiendo con el noucentismo Carlos d'Ors (2000: 188) señala: “Los noucentistas fijan pues, la lengua catalana y renuevan su categoría literaria (Pompeu Fabra y las *normes* del Institut d'Estudis Catalans), exigen cánones literarios y sentido crítico, cultivan la ironía y escriben una poesía simbolista que parte de la realidad (Josep Carner, Guerau de Liost). (...) La pasión por fijar la lengua hace de la poesía el género taumatúrgico, mientras la novela es hasta incluso combatida como algo aún no necesario para el nuevo orden estético-filológico”. En este sentido, Manent es claro heredero del noucentismo aunque el tipo de poesía cultivado por la primera generación que “asumirá específicamente la defensa de la ciudad frente a la rusticidad, del clasicismo frente a la tradición neorromántica, de los juegos florales, de la tradición mediterránea frente a los modos germanizantes del fin de siglo” no se adecue en todos sus puntos a lo que Manent cultivó en su propia obra.

#### 4. 2. 2. La influencia de los románticos ingleses

Sin embargo, desde el punto de vista creativo, aunque hereda la contención y ese especial refinamiento del noucentismo, visible por ejemplo en su pulcritud y elegancia en el vestir, Manent es encuadrado por el propio Bofill (1986) dentro de lo que este autor denomina un “nuevo esteticismo”, muy influenciado por el conocimiento que adquiere Manent de los románticos y otros autores ingleses del XIX a través de sus lecturas y traducciones, presente en su obra poética y en sus propios diarios:

Precisament fou en els instants en què Riba insinuava el seu acostament a la metafísica, quan Marià Manent ens sorprenia amb la seva feliç renovació de la lírica en un sentit esteticista. (...) un romanticisme esteticista pròxim al de Keats o el de Swinburne, o potser al de les cançons de Shakespeare

Manent recibió el influjo de los valores expuestos por algunos de estos poetas románticos, sobre todo de Keats, de quien admiraba esa precisión descriptiva de la naturaleza<sup>20</sup> y la búsqueda de la belleza *per se* que la poesía de

---

<sup>20</sup> “El primer impuls en la seva exaltació de la natura havia estat de caràcter literari, y en molts moments Keats revela la influència del seu amic Leigh Hunt (...) Però, de vegades, la descripció que fa Keats de la vida de la natura té una exactitud, una precisió, que ens allunyen de la memòria tota influència literària, i ens fan veure el poeta inclinat sobre els peixos que busquen, en el fred rierol, els indrets on el sol, esmunyint-se entre el brancatge, dóna una mica de tebior a l’aigua, o bé veiem Keats escoltant les cardines i meravellant-se de la seva sobtada –i aparentment infonamentada– fuga” Manent en el Prólogo a *Sonnets i odes de John Keats*, Barcelona: Empúries, 1985, pp. 7-8.

ambos manifiesta<sup>21</sup>. En este sentido, Manent se desmarcaba de la corriente noucentista, pues uno de los propósitos del ideario de d'Ors había sido evitar los excesos románticos e impresionistas de fin de siglo. En efecto, la estética que Manent cultiva en sus selecciones y traducciones de la lírica romántica inglesa se aleja progresivamente de las premisas clasicistas del movimiento d'orsiano en las que se inició.

La excesiva modestia o extrema exigencia de Manent consigo mismo, rasgo que algunos ha argumentado como la causa que le llevó a no publicar poesía durante un largo periodo<sup>22</sup>, explicaría la mayor simpatía demostrada por Manent hacia un poeta como Keats de entre todos los románticos. Sus expresiones de humildad<sup>23</sup> contrastaban con el carácter de Wordsworth, ese “egoísta sublime”, como Keats lo calificó. La mesura y la contención que Manent hereda del noucentismo también le llevan a sentir mayor admiración por este poeta de la segunda generación de románticos ingleses.

---

<sup>21</sup> El final de “Ode on a Grecian Urn” (“Beauty is truth, truth is beauty, –that is all/ Ye know on earth, and all you need to know”) resume el pensamiento poético y vital de Keats. Véase también la carta de Keats a John Taylor (27 de febrero de 1818) en donde el poeta expone sus principios poéticos: “In Poetry I have a few axioms, and you will see how far I am from their Centre. 1st I think Poetry should surprise by a fine excess and not by Singularity –it should strike the Reader as a wording of his own highest thoughts, and appear almost a Remembrance–2nd Its touches of Beauty should never be half way thereby making the reader breathless instead of content: the rise, the progress, the setting of imagery should like the Sun come natural to him–shine over him and set soberly although in magnificence leaving him in the Luxury of twilight–but it is easier to think what Poetry should be than to write it–and this leads me on to another axiom. that if poetry comes not as naturally as the Leaves to a tree it had better not come at all”.

<sup>22</sup> Palau i Fabre escribía en un ensayo titulado “L’obra de Marià Manent, tocada pel silenci” (1950) en la revista *Ariel*: “Marià Manent és l’únic que ha sabut obeir tan bé la veu interior que ha preferit emmudir abans que fer literatura”.

<sup>23</sup> Véase el principio de la cita anterior. En otra carta a Richard Woodhouse (27 octubre, 1818) Keats reflexiona sobre la identidad del poeta: “A Poet is the most unpoetical of any thing in existence; because he has no identity –he is continually in for– and filling some other Body– The Sun, the Moon, the Sea and Men and Women who are creatures of impulse are poetical and have about them an unchangeable attribute–the poet has none.” Al final de esta misma carta Keats añade: “The faint conceptions I have of Poems to come brings the blood frequently into my forehead –All I hope is that I may not lose all interest in human affairs– that the solitary indifference I feel for applause even from the finest Spirits, will not blunt any acuteness of vision I may have. I do not think it will– I feel assured I should write from the mere yearning and fondness I have for the Beautiful even if my night’s labours should be burnt every morning and no eye ever shine upon them.”

Pese a su predilección por la poesía de Keats, Manent, que durante su formación frecuentó con asiduidad a otros poetas románticos ingleses, también se imbuyó de los postulados que provocaron los cambios en la dicción poética pergeñados por Wordsworth y Coleridge y tan citados en las palabras del primero:

The principal object, then, which I have proposed to myself in these poems was to choose incidents and situations from common life, and to relate or describe them, throughout, as far as was possible *in a selection of language really used by men*; and at the same time, to throw over them a certain colouring of imagination, whereby ordinary things should be presented to the mind in an unusual way (...)<sup>24</sup>.

Sin embargo, Manent en algunos de sus ensayos escritos en su madurez se mostraba más atraído por las opiniones expresadas por Coleridge y Keats en cuanto al poder estimulante que podía en ocasiones imponer la forma a la línea poética. Para Manent, metro y rima constituían por tanto elementos sumamente enriquecedores –aunque no indispensables– del verso. Así en el prólogo a su versión catalana de *Rime of the Ancient Mariner* afirmaba:

Aquest poema va ser concebut partint del model de la balada popular, de vegades una mica tosca, però Coleridge en modificà la estructura: les tradicionals estrofes de quatre versos s'allarguen, de vegades a cinc, sis i adhuc nou versos, i la música s'enriquí amb rimes internes, al·literacions i assonancies.<sup>25</sup>

En este mismo sentido, Manent iniciaba un artículo, titulado “La música abstracta”, con la siguiente afirmación:

---

<sup>24</sup> En el “Preface” de Wordsworth a *Lyrical Ballads* en Brett, R. L. & A. R. Jones (eds.) (1963) *Wordsworth and Coleridge. Lyrical Ballads*, London /New York: Routledge.

<sup>25</sup> M. Manent en el prólogo al *Poema del vell mariner*, (1982) p.99.

En efecte: no es pot pas considerar superflu l'estudi del ritme, del metre, de les formes del vers, perquè "han tingut i tindran sempre la més vital influència en l'obra dels poetes". És fàcil, segons l'autor de *Form and Style in Poetry*, de fer amb aquestes formes una mena de joc de "bouts rimés", un enginyós exercici. Però no s'hi podrà esmerçar ningú, ni qui sigui de la manera més mecànica, sense que hi hagi en la seva ment una evocació viva, una manera de pensar suggerida per l'estructura mètrica. El pensament ha de ballar al so de la música, ha d'obeir les regles i el desenrotllament que imposa la forma; així doncs, aquesta no es limita a ésser un marc extern i mecànic: és adoptada per la ment del poeta talment com la tonada d'un ball esdevé el ritme dels que dansen.

La importancia que confiere el catalán a los recursos fónicos, a la estructura formal del poema explica que se impusiera el reto de reconstruir los rasgos prosódicos y la musicalidad del verso en sus traducciones al catalán en las cuales procura recuperar un esquema de rima y ritmo análogos al del TO. Como consecuencia de ello, no sólo logra traducir en verso rimado *The Rime of the Ancient Mariner* sino que en *Versions de l'angles* acomete la misma labor con poemas anónimos medievales, y textos de Shakespeare, Ben Jonson, Donne, Fletcher, Herrick, Beaumont, Vaughan, Pope, Wordsworth, Shelley, Keats, Browning, Hardy, F. Thompson, y Yeats. En sus traducciones de poesía inglesa al castellano Manent se mostró cauto y prefirió limitarse a la reconstrucción rítmica y métrica del verso, dejando a un lado la rima.

Desde otra perspectiva, y en la medida en que Manent se dejó conquistar por la poesía del paisaje y el tono melancólico de la poesía romántica, tan acordes con su propia personalidad, y tradujo a los románticos ingleses, se puede afirmar que influyó de manera decisiva en la difusión de éstos en Cataluña y en el resto de España. Tal fue, por ejemplo, el caso de John Keats, o de William Blake –aunque su poesía visionaria difiera en gran medida del esteticismo keatsiano–, autores que habían sido fugazmente presentados al lector en las antologías de Maristany (1918) y Sánchez Pesquera (1915-1924) y que recibieron mayor atención gracias a las antologías de Manent ya sea en catalán o dentro de *La poesía inglesa y*

reediciones posteriores de secciones de ésta<sup>26</sup>.

Por otro lado, en *La collita en la boira (1918-1920)*, librito de poemas de Manent publicado a sus veintidós años, encuentra el lector diecisiete poemas tocados por la melancolía de los amores de juventud y la relación del poeta con la naturaleza, una poesía que refleja los estados de ánimo del autor y delata la huella de los románticos ingleses en su obra más temprana. Como muestra de esta influencia sirva el siguiente poema extraído de *La collita en la boira*:

TRÈMULA LLUM, OLOR DE VINYES

Trèmula llum, olor de vinyes, flabiol  
d'un rossinyol ardent, que es lamenta i oblida.  
Casta entre els arbres com una verge adormida,  
una línia de blats ondula en el pujol.

Pur ocell de la nit, que l'estel esgarrifers  
amb l'ànima sonora i plena de lament:  
les roses mortes fan com pàl·lides catifes  
on es perd, errabunda, la llum del pensament.

---

<sup>26</sup> Sánchez Pesquera ofrecía en 1917 tres textos de Keats: "Paisaje" (traducido por Vicente Arana), "A sus hermanos" (de F.N.L.), y "Ante los bajorrelieves de una urna griega" (traducido por él mismo). En la antología de Maristany (1918) Keats es representado en versión monolingüe (español) únicamente con cinco textos: "Al otoño", "Oda acerca de la melancolía", "La belle dame sans merci" y dos sonetos, selección que era publicada de nuevo en 1924 en el VII tomo de la antología de Sánchez-Pesquera. En cambio, *La poesía inglesa. Románticos y victorianos* (1945) ofrece al lector español el mayor número de textos traducidos hasta esa fecha en versión bilingüe (veintiuno) del poeta inglés, incluidos *Endymion* y todas las grandes odas. En cuanto a la poesía de Blake, Sánchez-Pesquera daba a conocer un poema ("El girasol", traducido por A. Balbín de Unquera) en 1915, "Proverbios" era traducido en el nº 6 del suplemento literario de *La Verdad*, 10/II./1924 y, en 1934, salieron a la luz "Visiones de las hijas de Albión" y "El viajero mental" en *Cruz y Raya*, nº 20 en traducción de Pablo Neruda, así como "El capullo, cantos de inocencia" en *A la Nueva Ventura*, nº 1. Por su parte, Manent había comenzado a publicar sus versiones de Blake al catalán en 1926 en una revista de escasa difusión (A. Manent 1995: 38). A este primer contacto siguieron otras muchas traducciones entre las que cabe destacar *Llibres profètics de William Blake* (1976), Barcelona: Edicions 62.

Vora el plor d'un estel hi ha el perfum d'una rosa  
 silenciosa i tímida, sota un cel massa pur.  
 Et donà més aroma aquest plor de l'atzur,  
 oh casta melangia de l'anima reclosa!

I, mentre sobre el pit de cada Primavera  
 ton plor serà immortal, pur ocell de la nit,  
 morirà imperceptible el meu plany, esvaït  
 vora un doll de perfum, oh ma rosa lleugera!

El ruiseñor, frecuente en muchas de las composiciones manentianas, destaca como elemento típicamente romántico, aunque el paraje evocado es netamente mediterráneo. De igual forma, la fusión del poeta con el paisaje descrito o, por decirlo de otra manera, el reflejo de su estado anímico en la Naturaleza es otro rasgo frecuentemente asociado a poetas como Wordsworth o Keats.

La influencia ejercida a su vez por Manent en un mayor divulgación de los valores poéticos y de los textos del romanticismo inglés se debió además a una serie de ensayos sobre temas ligados al pensamiento romántico inglés –reseñas al hilo de las reflexiones de críticos como W. P. Ker (“Els assaigs de W. P. Ker”), Herbert Read (“Dos llibres de Herbert Read”) o H. P. Garrod (“El professor Garrod i la poesia”)– en los que pretendía demostrar, por ejemplo, que los valores exaltados por los románticos seguían teniendo vigencia en la poesía actual. Así por ejemplo, “la capacidad negativa”<sup>27</sup> que caracteriza gran parte de la poesía de Keats no era para

---

<sup>27</sup> Dicha característica viene definida por el propio Keats en una carta a sus hermanos George y Thomas fechada en diciembre de 1817 “I had not a dispute but a disquisition with Dilke, on various subjects; several things dovetailed in my mind, and at once struck me, what quality went to form a Man of achievement especially in Literature and which Shakespeare possessed so enormously –I mean *Negative Capability*, that is when man is capable of being in uncertainties, Mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason– Coleridge, for instance, would let go by a fine isolated verisimilitude caught from the Penetralium of Mystery, from being incapable of remaining content with half knowledge. This pursued through Volumes would perhaps take us no further than this, that with a great poet the sense of Beauty overcomes every other consideration, or rather obliterates all consideration.”(citado en W.J. Bate (1963) *John Keats*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press, p.249)-

el catalán una marca exclusiva de este poeta. Para el propio Manent esa facultad de “los grandes espíritus de trocarse en lo que meditan”, “la observación exacta, minuciosa, sedimentada en el recuerdo, [que] da a los objetos evocados en su poesía un relieve único” es parte de la esencia poética, y se hallaba en la obra de otros muchos poetas ingleses además de los llamados románticos<sup>28</sup>.

Tampoco debemos olvidar que el primer volumen con traducciones de poesías del inglés al castellano de Manent es *Románticos y victorianos* (1945) lo cual evidencia su predilección y comodidad con estos autores. Este primer tomo de *La poesía inglesa* supone también una estimable contribución a la educación literaria del lector español. Con esta entrega de la antología se ofrecía la más amplia representación de la poesía del siglo XIX desde la antología de textos recopilados por Miguel Sánchez Pesquera entre 1915 y 1924. Como se ha indicado en el capítulo anterior, la recepción que tuvo este volumen entre los críticos y traductores del momento fue muy favorable, ya que valoraron de forma positiva el enorme esfuerzo y la calidad de la mayoría de las versiones ofrecidas por el traductor catalán, aunque se le criticó, en ocasiones, la selección realizada por desigual, al ofrecer un número elevado de poemas de Keats, Wordsworth o Shelley en detrimento de otros poetas del XIX. Martín de Riquer, Maurice Molho, Joan Teixidor, o *The Times Literary Supplement* fueron los encargados de dichas reseñas.

---

<sup>28</sup> Véase el prólogo a *La poesía inglesa. Románticos y victorianos*, Ed. Lauro, 1945, pp 8-9: “No sé si esta aguda, casi mórbida capacidad de compenetración con lo externo será o no un elemento romántico, pero no parece oponerse a aquella divisa del arte realista que postulaba la *soumission à l’objet*”. Manent es proclive a derribar las rígidas murallas que en el segundo tercio del siglo la crítica anglosajona (Eliot fundamentalmente) edifica en contra de la vacuidad y del subjetivismo heredado del romanticismo frente a la tendencia más realista dominante en los años treinta. Por ello, se propone presentar a sus autores predilectos bajo una luz que los haga aceptables según las premisas de la crítica más prestigiosa.

#### 4. 2. 3. Contactos con el extranjero

Manent muestra un espontáneo interés por la literatura inglesa desde sus primeras publicaciones, ya sean traducciones o ensayos críticos. Esta atracción va a verse impulsada gracias a la amistad que traba con algunos jóvenes británicos que visitan Cataluña en los años veinte y por su participación en el PEN Club catalán, organización que utiliza Manent como contacto institucional con el PEN Club inglés, a partir de 1923.

Retrotrayéndonos a la juventud de Manent, el autor de su biografía<sup>29</sup> destaca los años 1920-1925 como una etapa de intensas lecturas y de clara influencia de la literatura en lengua inglesa contemporánea en el perfil literario de Manent (A. Manent 1995:90). Cuenta en sus diarios que en dicho periodo se siente muy atraído por los pintores prerrafaelistas (D. G. Rossetti) y lee *The Tempest* de Shakespeare, el teatro de Galsworthy, y traduce poesía de Yeats y Walter de la Mare (con quien se cartea), Hardy y la poesía victoriana. Lee a Salvador de Madariaga, y con Bofill i Ferro revisa la poesía de Shelley y Wordsworth y discute las dificultades de traducir en verso al catalán *The Rime of the Ancient Mariner*, obra que apareció en *La poesía inglesa. Románticos y victorianos* en castellano y en catalán en una versión completa en 1982.

Marià estaba al día de las últimas publicaciones a través del *Times Literary Supplement* y de *London Mercury*, revistas a las que o bien estaba suscrito o podía acceder gracias a las conexiones del PEN Club catalán. A esto hay que sumar sus amistades británicas.

---

<sup>29</sup> Su propio hijo, Albert Manent, publicó en 1995 *Marià Manent. Biografía íntima i literària*, (Barcelona: Planeta) obra que obtuvo el Premio de las Letras Catalanas Ramon Llull de ese mismo año.

#### 4. 2. 3. 1. Relaciones literarias y de amistad con Josephine Barlett y John Langdon-Davies

Hemos mencionado entre los contactos más fructíferos de su juventud los que establece con una serie de extranjeros que le proporcionan noticias frescas sobre la literatura escrita en Gran Bretaña y material para sus traducciones primeras.

Este es el caso de una joven británica, Josephine Barlett, a la que conoce en Barcelona y con quien mantiene correspondencia sobre temas literarios desde 1920<sup>30</sup>. Barlett le sugiere algunas lecturas sumamente influyentes en su aproximación a la literatura inglesa, en concreto Francis Thompson, poeta católico a quien ya había leído Manent, Hilaire Belloc y W. B. Yeats, de quien recibe *Plays and controversies* con una dedicatoria en 1923. En una carta de ese mismo año Manent agradece a Barlett el descubrimiento que le hizo de Yeats y le confiesa que ha obtenido los derechos para la traducción de dos obras dramáticas *The Shadowy Waters* y *The Land of Heart's Desire*. Además ella le facilita el contacto por escrito con Chesterton y así consigue Manent los derechos para traducir el *San Francisco de Asís*.

De esta época datan la fuerte y positiva impresión que le causa la lectura – recomendada por Barlett– de Alice Meynell, autora católica a la que pondera muchos años más tarde en la antología *La poesía inglesa*, como “uno de los espíritus más finos de su época” (M. Manent 1947), y las anotaciones constantes en el diario titulado *A flor d'oblit* (1968) sobre lo que ha leído de Yeats, Chesterton y Shaw.

Otra de las relaciones fundamentales de Manent que favoreció un

---

<sup>30</sup> Véase M. Roser i Puig (1998) *El llegat anglès de Marià Manent*, Barcelona: Publicacions de l'Abadía de Montserrat, pp. 80-82. Aquí la autora recoge la importante vía de conocimiento sobre poetas contemporáneos y, en especial, autores católicos británicos que supone el carteo de Manent con esta joven inglesa en los años veinte. A. Manent (1995) señala también el papel desempeñado por Josephine Barlett en el descubrimiento de la poesía china por parte de Manent a través de traducciones inglesas que ella le aconseja.

conocimiento íntimo con la cultura y las letras inglesas se inició hacia 1921. Aquel año Manent entabla una amistad de por vida con un escritor y periodista inglés afincado en Cataluña, John Langdon-Davies<sup>31</sup>. Éste, además de aconsejarle lecturas inglesas y darle a conocer la poesía imaginista, le introdujo a la poesía china a través de las antologías de versiones en inglés compuestas por Arthur Waley. El descubrimiento afectó de tal manera al poeta catalán que éste decidió emprender la traducción rimada de algunos de los poemas hallados en dichas antologías.

El resultado inmediato de estas relaciones y lecturas queda reflejado en las publicaciones que el catalán prepara en la década de los veinte.

Así, en 1925, Manent se convierte en director de *Revista de Poesia* en la que publica versiones de Yeats, Rilke y Thompson y las traducciones poéticas de sus colaboradores. Sin embargo, debido al escaso número de ejemplares que se venden la revista no resulta rentable y la exquisita publicación acaba por desaparecer en 1927.

El mismo año en que funda *Revista de Poesia*, la Editorial Políglota, con la cual él y J. Carner estaban vinculados, le publica la versión castellana de la vida de San Francisco de Asís de Chesterton<sup>32</sup>, autor por el que siente gran predilección y al que conoce en Barcelona por casualidad. En 1927, en *L'Amic de les Arts*, una revista de vanguardia, publica una versión suya de Yeats y un largo ensayo (anónimo) titulado *Els assaigs de T. S. Eliot sobre la poesia metafísica* con un fragmento de “El sermón del fuego” de *The Waste Land* y una nota sobre el centenario de Blake.

En 1928 Manent publica *L'aire d'aurat. Interpretacions de poesia xinesa*. Se trata de una edición limitada –500 ejemplares– en la que el poeta no traduce

---

<sup>31</sup> Véase la biografía elaborada por Miquel Berga (1991), *John Langdon-Davies (1897-1971). Una biografia anglo-catalana*, Barcelona: Editorial Pòrtic.

<sup>32</sup> G. K. Chesterton. *San Francisco de Asís*, Barcelona. Ed. Políglota, 1925.

directamente del chino, sino que, tomando los poemas traducidos al inglés como fuente de inspiración, intenta una aclimatación poética de la poesía china a la catalana (Manent 1995: 105). De hecho, Manent siempre subrayó el valor interpretativo que dio a estos textos, rechazando la denominación de “traduccions” a favor del de “interpretacions” como indica en el subtítulo.

Manent, hechizado por la novedad de la poesía china, volvió a publicar muchos años más tarde otras obras (*Com un núvol lleuger: mes interpretacions de poesia xinesa* (1967) y *20 poemes xinesos* (1980)) en las que se incluían poemas inspirados en sus lecturas de los poetas orientales. De igual modo, siguió componiendo versos originales aunque de forma lenta y discontinua (*L'ombra i altres poemes* (1931), *La ciutat del temps* (1961) y *El cant amagadís* (1986-89)). La publicación de su obra poética a tan largos intervalos probablemente se debe a que su dedicación a la traducción y la crítica, su principal medio de subsistencia durante mucho tiempo, no le permitía destinar demasiadas horas a escribir sus propios versos. También se ha apuntado el carácter perfeccionista de Manent como más probable causa de largos años sin publicar obra propia.

A los treinta años de edad Manent ya había entrado de lleno en el mundo de la literatura y se había forjado un nombre como buen traductor del inglés e intérprete de poesía china al catalán, en ese afán de procurar un aura de sofisticación y madurez a la literatura y la cultura catalanas.

#### 4. 2. 3. 2. Conexiones a través del PEN Club, el Instituto británico y los permisos de traducción

A partir de 1929, a través del PEN Club, Manent tiene acceso al “Pen News”, una gaceta que se distribuía desde Londres con información sobre las publicaciones de los miembros del PEN Club inglés y las listas de libros británicos que consideraban más representativos de la literatura inglesa en el extranjero. Esta organización también facilitaba los contactos entre los escritores anglófilos catalanes y los británicos. En 1934, Manent fue enviado como representante catalán al congreso del PEN Club celebrado en Edimburgo<sup>33</sup>.

Durante la Guerra Civil los contactos con el extranjero se hicieron cada vez más difíciles. Sin embargo, gracias a Joan Gili –autor de una gramática catalana para ingleses y cuñado del escritor catalán J. V. Foix– que se estableció en Inglaterra como librero y anticuario en Oxford, Manent tuvo acceso directo al material crítico que necesitaba, pues Gili, desde allí le pagaba la suscripción al *Times Literary Supplement*. Hacerlo desde Barcelona era prácticamente imposible.

En 1938 su amigo Langdon-Davies organiza un grupo de ayuda humanitaria a los escritores catalanes que padecían las restricciones de la guerra entre algunos escritores ingleses: Hugh Walpole, T.S. Eliot, Stephen Spender, J.B. Priestley y probablemente los estadounidenses Allen Tate, y A. MacLeish. En su diario de la Guerra Civil Manent narra la llegada de algunos paquetes con víveres desde Inglaterra procedentes de personajes como Stephen Spender<sup>34</sup>, autor al que admiraba pese a las posibles disidencias ideológicas o estéticas.

---

<sup>33</sup> Véase “Els contactes amb l’estranger i el sau ressò en l’obra de M.Manent” (1996) de M. Roser i Puig en *Revista de Catalunya*, 104, pp. 87-98.

<sup>34</sup> En correspondencia mantenida con Albert Manent, el hijo del traductor menciona que una de las antologías de poesía contemporánea encontrada en la biblioteca personal de Manent, *The Faber Book of Modern Verse* le fue regalada por Spender en 1936.

A modo de anécdota podemos señalar otros contactos personales de Manent con escritores a los cuales escribía solicitando permiso para traducir parte de su obra. Entre los más curiosos cabe destacar el carteo que mantuvo con Yeats y Chesterton en los años veinte y, a partir de 1940, con motivo de su labor de traducción en la antología *La poesía inglesa* se escribe con T.S. Eliot –quien le invita a cenar a un lujoso club durante su visita al Reino Unido en 1949–, Kathleen Raine –con la que se entrevista ese mismo año–, Dylan Thomas, Edith Sitwell, Walter de la Mare, Stephen Spender, Henry Treece y Fredric Prokosch.

A partir de 1945, el Instituto Británico, dirigido entonces por Walter Starkie, se convirtió en la fuente principal de libros y revistas literarias inglesas y la necesidad de buscar material para sus traducciones y sus reseñas podía ya canalizarse a través de esta institución.

En suma, podemos afirmar que Manent, lejos de realizar una labor de traducción en total aislamiento, se relacionó con el extranjero por distintas vías – amigos pertenecientes al mundo editorial y literario, los propios autores a los que traducía, instituciones culturales– y supo encontrar a través de éstas las fuentes de material bibliográfico necesario para llevar a cabo una encomiable tarea de difusión de la literatura inglesa por medio de la traducción y la crítica.

#### 4. 3. LABOR COMO TRADUCTOR

Al repasar el periodo que abarca los primeros treinta años de su vida, nos encontramos a Manent en una fructífera fase de contactos con el mundo literario y en una paulatina consolidación como poeta, proceso que continuará en los años posteriores de forma paralela a su dedicación a la traducción literaria. De hecho, al considerar su larga trayectoria como traductor se suelen distinguir tres fases (Sam Abrams 1998)<sup>35</sup>: 1917-1938, la época de preguerra y la guerra; 1942-1974, la posguerra; y 1975-1986, la transición. En la primera de ellas, las traducciones eran más libres en un intento de forjar un estilo propio. Tras la guerra, Manent abandona progresivamente la libertad formal y de interpretación de sus traducciones de los años treinta para adoptar un planteamiento más ajustado al sentido literal del texto poético original. Y en la última época, coincidiendo con un clima de mayor libertad tras la muerte del dictador, Manent aborda y rehace algunas antiguas traducciones (Keats), traslada algunas del castellano al catalán (Emily Dickinson) y acomete algunas nuevas (Archibald MacLeish y Dylan Thomas).

Esta prolongada labor traductora comenzó con su primer volumen de poesía traducida, *Sonets i Odes de John Keats* (1919). Poco después tradujo una obra en prosa, *El Llibre de la jungla* (1920). A estas primeras traducciones publicadas del inglés y su primer libro de poemas deben sumarse una serie de traducciones sueltas –Blake, Keats, Yeats– que aparecen en diversas revistas a partir de 1918. La mayoría de estas traducciones son de poetas ingleses. Manent refiere en sus diarios su dedicación casi obsesiva a la traducción. Sin embargo, Manent no se limita a los románticos, como podría deducirse de sus primeras traducciones publicadas, y gracias a sus tempranos contactos con la literatura contemporánea a través de amigos y lecturas de revistas extranjeras va ampliando su caudal literario y el de sus potenciales lectores, incorporando lo que sucedía en

---

<sup>35</sup> Abrams, S. (1998) “Marià Manent, traductor de poesia i memorialista” en *Centenari. Marià Manent*. Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes, pp. 21-29.

aquel mismo instante en el panorama de la literatura inglesa contemporánea.

La adquisición en el mes de enero de 1920 de la poesía completa de Rupert Brooke, el poeta fallecido durante la 1ª Guerra Mundial, ilustra que Manent se esforzaba por estar al día de las últimas publicaciones y se hacía fácilmente con ellas (A. Manent 1995:116). Manent decide traducirlo al catalán inmediatamente, aunque la edición de *Poemes* de Brooke no es publicada hasta 1931 en la editorial de Josep Maria López-Picó. Dicha traducción fue reseñada en *The Times Literary Supplement* (16-6-1931), al igual que otros muchos trabajos de traducción de Manent lo que indica la existencia de contactos permanentes por parte del traductor con dicha publicación en Gran Bretaña. A Manent también cabe el honor, según Howard T. Young (1993)<sup>36</sup>, de ser el primer traductor de Eliot en el mundo hispanohablante, anticipándose a figuras de la talla de Juan Ramón Jiménez, León Felipe, o Manuel Altolaguirre en la década de los treinta, o más tarde Dámaso Alonso, Leopoldo Panero y Jaime Gil de Biedma.

En 1938 publica en traducción al catalán *El Renaixement* de Walter Pater, *Versions de l'anglès* –antología de traducciones al catalán–, un volumen de ensayos de Coleridge y *Form and Style in Poetry* del crítico británico W. P. Ker.

A pesar de su predilección por textos poéticos Manent traduce también numerosas obras en prosa tanto al catalán –*El Llibre de la jungla* (1920 y 1923) de Rudyard Kipling, reeditado en numerosas ocasiones desde los años setenta– como al castellano. Las traducciones a esta última lengua aumentan substancialmente en los años de la posguerra, en concreto, con una serie de trabajos encomendados a Manent por las editoriales Lucero y Juventud, que en esta segunda época le proporcionan una fuente fiable de ingresos.

De entre estas obras en prosa podemos mencionar *Entre pigmeos y gorilas* (1942) del príncipe Guillermo de Suecia, *Cuentos del Japón* (1943) y *En el mundo del espejo* de Lewis Carroll, *Precisamente así* (1943) y *Algo sobre mí mismo* (1945) de nuevo de Kipling, *Mary Poppins* (1943) y *Ha vuelto Mary*

---

<sup>36</sup> Young, H. T. (1993) “T. S. Eliot y sus primeros traductores en el mundo hispanohablante, 1927-1940” en *Livius*, 3, pp. 269-277.

*Poppins* (1944) de P.L. Travers. Muchas pertenecen al género de la literatura juvenil aunque también traduce otros géneros como el ensayo de Paul Hazard titulado *Los libros, los niños y los hombres* (1951).

Sin embargo, es precisamente tras la Guerra Civil, cuando Manent, siendo ya un reputado traductor del inglés (Hurtley 1992: 214), recibe el cometido de elaborar una antología de poesía inglesa y su traducción al castellano para la editorial Lauro, que de hecho dirige Janés. Esta obra muestra, por tanto, los rasgos señalados como típicos de la segunda fase en la trayectoria traductora de Manent, es decir, un mayor apego al sentido del TO, aunque sin descuidar los rasgos prosódicos y estilísticos de éste.

*La poesía inglesa en tres volúmenes (De los primitivos a los neoclásicos, Románticos y victorianos y Los contemporáneos)* era parte de un proyecto editorial, iniciado por Janés en la época de la República<sup>37</sup>, que incluía la confección de una serie de antologías<sup>38</sup> de poesía catalana, española, inglesa y alemana. Sin embargo, esta antología fue una tarea encomendada y aceptada por Manent, aunque fuera al castellano, ya que suponía un salario asegurado para el sustento familiar en una época de dificultades económicas causadas por la reciente guerra.

La antología fue publicada en un intervalo aproximado de cuatro años, si bien la fecha de inicio de esta prolongada labor de traducción se remonta al invierno de 1940, según testimonio del traductor en uno de sus diarios (Manent,

---

<sup>37</sup> La primera obra de tipo antológico fue la de M. de Riquer et al. (ed.) *Antología general de la poesía catalana* (1936), Barcelona: José Janés.

<sup>38</sup> J. Hurtley (1992) enumera la lista de antologías editadas por Janés: *Poesía española. Neoclásicos y Románticos*. Selección y prólogo de Félix Ros. Barcelona: Editorial Emporium, 1940; *La poesía inglesa. Románticos y victorianos*. Selección y prólogo de M. Manent. Barcelona: Ed. Lauro, 1945; *La poesía catalana. Els contemporanis*. Selecció i pròleg de F. Gutiérrez. Barcelona: Josep Janés, Editor, 1947; *La poesía inglesa. De los primitivos a los neoclásicos*. Selección, traducción y prólogo de M. Manent. Barcelona Ed. Lauro, 1947; *La poesía inglesa. Los contemporáneos*. Selección, traducción y prólogo de M. Manent, Barcelona: Ed. Lauro, 1948; *La poesía alemana. Neorrománticos, realistas y simbolistas*. Selección y notas de J. Bofill. Trad. J. Bofill y Ferro y F. Gutiérrez. Barcelona, 1949; *La poesía castellana. Los primitivos*. Selección y prólogo de F. Gutiérrez. Barcelona 1950; *La poesía irlandesa*. Versión, selección y prólogo de M. Manent. Barcelona: 1952. Ed. Lauro.; *La poesía hebreaica. Post-bíblica*. Selección, traducción, prólogo y notas de José M<sup>a</sup> Millás. Barcelona, 1953.

1995:168)<sup>39</sup>, lo que supone un periodo de elaboración y revisión de unos ocho años.

Tras los tres volúmenes de *La poesía inglesa*, Manent no abandona las traducciones poéticas al castellano. Éstas siguen apareciendo de forma periódica, alternándose con las traducciones del inglés al catalán conforme la censura del régimen franquista lo va permitiendo.

De esta suerte, a partir de la década de los cincuenta, Manent publica los siguientes títulos en traducción del inglés: *Poemas de Kathleen Raine*, Madrid: Rialp (1951); *Poesía irlandesa*, Barcelona: José Janés (1952); *Poesía inglesa i nord-americana*, Barcelona: Alpha (1955) que venía a ser la secuela de *Versions de l'angles* publicado en 1938; *Poemas de Emily Dickinson*, Barcelona: Juventud (1957) antología muy elogiada en su momento; la reedición de *La poesía inglesa* (1958) en un sólo volumen en el que Manent mantiene prácticamente intacto el contenido excepto por la inclusión de algunos poemas de la poetisa norteamericana cuya obra había traducido el año anterior; en 1962 aparecen veinticuatro versiones al castellano de Manent de textos ingleses contemporáneos en la conocida antología de poesía, editada por Dámaso Alonso (1962), *Antología de poetas ingleses modernos*, con lo que se produce la reedición de parte de sus traducciones accesibles de nuevo al público castellano-parlante; *Poemes de Dylan Thomas*, (1974), con una 2ª edición en 1976; *Llibres profètics de William Blake*, (1976); *Poemes d'Archibald MacLeish*, (1981); *Poema del vell mariner de S.T. Coleridge*, (1982); ese mismo año se publica *Shakespeare, Milton, Donne y otros. Poesía inglesa de los siglos XVI y XVII*, edición que incluye la mayor parte de los textos traducidos ya en el volumen *De los primitivos a los neoclásicos* aunque en esta ocasión sólo la versión al castellano es presentada al lector; con J.G. de Luaces publica *Poesía romántica inglesa: Blake, Wordsworth, Taylor y otros* (1983); *Poesía romántica inglesa* (1984); *El gran vent y les heures* (1983) y

---

<sup>39</sup> A propósito de la enorme tarea asumida por el traductor, su hijo recoge algunos comentarios de los diarios de 1940 como el hecho de que traducía setenta versos en verso blanco cada día, “però és una feina inacabable, ja que, al menys, n’he de traduir deu mil!”, añadía; y en enero de 1942 escribe: “Ja desitjo que s’acabi aquesta llarga feina de l’antologia.” (Manent 1995-168).

curiosamente concluye esta larga lista con una revisión de sus primeras traducciones al catalán, *Poemes de John Keats*, (1985).

Algunas de estas obras son, de hecho, reediciones de traducciones anteriores o fragmentos de títulos ya publicados, como es el caso de *La Poesía inglesa de los siglos XVI y XVII* o las dos ediciones de *Poesía romántica inglesa*. Esto supone que sus traducciones, lejos de pasar desapercibidas, han tenido una gran circulación al ser reeditadas en varias ocasiones y, por tanto, han llegado a un amplio sector del público lector de poesía inglesa en nuestro país. Además, podemos concluir por el número de reediciones que la fama adquirida por Manent como virtuoso traductor del inglés al castellano se había extendido también fuera de Cataluña y de ello creemos que es buena muestra su inclusión en la antología a cargo de Dámaso Alonso<sup>40</sup>, en la que el número de textos traducidos por Manent (veinticuatro) supera con mucho el de los demás colaboradores de la antología y la mención especial que de él hace José Luis García Martín, editor de *Poesía inglesa del siglo veinte* (1993) obra en la que se señala la influencia de las traducciones de Manent en una serie de escritores como Carlos Clementson, o Miguel d'Ors<sup>41</sup>.

Por este motivo, creemos que la imagen de la poesía inglesa derivada de la selección y traducciones de Manent merece especial atención a la hora de valorar la repercusión de los textos extranjeros traducidos en nuestro país durante la segunda mitad del siglo XX.

No podemos finalizar sin mencionar el hecho de que Manent no sólo traduce del inglés sino también de otras lenguas como el francés, aunque en pocas

---

<sup>40</sup> Alonso, D. (1962) *Antología de poetas ingleses modernos*, Madrid: Gredos.

<sup>41</sup> En el prólogo el editor comenta: “Las traducciones recopiladas en el volumen de Gredos y las que Marià Manent incluyó en los tres nutridos tomos de *La poesía inglesa*, muy reeditados desde su aparición inicial en los años cuarenta, han ejercido un secreto y fértil magisterio en la poesía española contemporánea”. p. 11. Por su parte, el poeta Miguel d’Ors en *Las voces y los ecos* (1993) preguntado acerca de los autores que más le han influido y tras mencionar a muchos españoles añade: “...y algunos poetas anglosajones (Wordsworth, Keats, Thomas Hardy, Alice Meynell, Kipling, Frost, Rupert Brooke, etc.) que conocí a los quince años en una antología bilingüe publicada por Ediciones Lauro que fue por mucho tiempo mi ‘libro de cabecera’.”

ocasiones, y que compone versiones de poesía china<sup>42</sup> por mediación de traducciones inglesas de Arthur Waley (1918)<sup>43</sup> aunque la crítica prácticamente considera estas versiones como parte de la obra poética de Manent.

Su labor como traductor del inglés junto a la de crítico es la que ocupa la mayor parte de su larga trayectoria profesional. De esta última faceta nos ocupamos en el siguiente apartado.

---

<sup>42</sup> Estas interpretaciones aparecen en *L'aire daurat; interpretacions de poesia xinesa*, Barcelona: Atenas, 1928; 4ª ed., Barcelona: Proa, 1986, cuya edición en español se tituló *El color de la vida* (1942); *Com un nuvol lleuger; més interpretacions de poesia xinesa*, trad. de M. Manent A. G. Wei Wang, *Vell país natal*, trad. de Marià Manent y Dolors Folch, Barcelona: Empúries, 1986.

<sup>43</sup> Waley, Arthur, (1918) *A Hundred and Seventy Chinese Poems*, Hong Kong: Ed. del autor; reimpr. en Londres: Constable, 1920.

#### 4. 4. LA CRÍTICA LITERARIA DE MANENT

Aunque poco conocida fuera del ámbito catalán, la labor crítica desempeñada por Manent está estrechamente vinculada a su quehacer de poeta y de traductor literario. El conjunto de su obra crítica se encuentra recopilada en siete libros –cinco en catalán y dos en castellano– que constituyen una selección de los más de trescientos noventa artículos y prólogos que escribió entre 1918 y 1987.

Sobre la apreciación de esta faceta en Cataluña, Pere Gimferrer, en el prólogo de la *Antologia poètica de Marià Manent* (1978)<sup>44</sup>, comentaba con relación a la autoría de *Notes sobre literatura estrangera* (1934) el hecho de que muy pocas personas en Cataluña y en el resto de España estaban capacitadas para realizar una crítica de libros extranjeros de primera mano y de hondo calado como Manent. R. Pla i Arxé (1998)<sup>45</sup> en un breve artículo bajo el título “Marià Manent, crític” señalaba además las aptitudes que permitían a Manent ejercer esta tarea con una especial maestría:

En Marià Manent, però, a diferència de la majoria dels que he citat, hi ha el que en podríem dir una professionalització d'aquesta activitat. Una professionalització afavorida, sens dubte, per la seva activitat editorial y per la seva competència en els idiomes que li proporcionen un observatori privilegiat sobre la vida literària europea (...) Marià Manent va ser, segurament, el primer a parlar de Virginia Woolf o Samuel Beckett a Catalunya i comenta, per exemple, les obres de T.S. Eliot, Allan Tate o Archibald MacLeish just acabades de publicar en els seus països d'origen.

En efecto, Manent contaba con una serie de ventajas: el dominio que poseía de las lenguas con las que trabajaba, lo que le permitía acceder a la

---

<sup>44</sup> Pere Gimferrer en el prólogo a la *Antologia poètica de Marià Manent*, Barcelona: Proa, 1978.

<sup>45</sup> R. Pla i Arxé (1998) “Marià Manent, crític” en *Centenari. Marià Manent (1898-1998)*, Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes, pp. 31-47.

información que le interesaba sin filtros –excepto los que él colocaba al citar las opiniones de críticos y escritores pertenecientes a la cultura origen– y una serie de contactos directos con el mundo editorial y literario europeo, poco frecuente en la época en que escribió la parte más importante de su obra crítica, es decir, los artículos de *Notes* –correspondientes a la década de los treinta– y por otra parte, los prólogos a las distintas secciones de *La poesía inglesa* y *Cómo nace el poema* –escritos durante la posguerra cuando sus reflexiones sobre la poesía inglesa son vertidas al castellano.

La mayoría de sus ensayos y reseñas empezaron a publicarse en catalán en prensa o en revistas literarias. Sus primeras recensiones y ensayos hacen referencia a los románticos, Keats, en especial, y Blake como antecesor de éstos. Como ejemplo de ello podemos destacar su colaboración con el periódico catalán *La Veu de Catalunya* entre 1931 y 1934 con artículos que versan sobre literatura catalana, autores ingleses y americanos –sobre todo románticos y contemporáneos– y la apreciación de personalidades de renombre en el panorama crítico angloamericano acerca de diversas cuestiones: la educación literaria, la relación entre la ciencia y la religión, la ambigüedad en poesía, el uso de las convenciones y la ruptura en poesía, la importancia de la forma y la dicción poéticas, la imaginación y la fantasía entre otros temas. Los escritos críticos de esta época fueron recopilados en el citado volumen *Notes sobre literatura estrangera* (1934) editado por Publicacions de la “Revista”<sup>46</sup>.

En dicha publicación podemos encontrar una serie de capítulos, la mayoría, dedicados al análisis de la obra o fragmentos de ésta de autores ingleses o norteamericanos: “La poesía de John Donne”, “Poemes de Walter de la Mare”, “Nota sobre William Cowper”, “Poemes de H. D.”, “Tres novel·listes angleses”, “Un assaig sobre Dickens”, “L’estètica dels romàntics”, “L’antologia poètica de l’Albatross”, “Nota sobre D. H. Lawrence”, “Rimbaud i Edith Sitwell”, “Metamorfosis poètiques del rossinyol”, “Gertrude Stein i la crítica”, “Arnold i

---

<sup>46</sup> Dada la importancia concedida en Cataluña a Manent como divulgador de la literatura extranjera y su aportación en ese sentido a la crítica literaria catalana, la obra fue finalmente reeditada en 1992 por Parcir Edicions Selectes.

Gide”, “Un poema d’Archibald MacLeish”, “El tercer Mr. Joyce”. Manent se sentía a sus anchas con un considerable número de autores, épocas y géneros lo que le facilitaba la misión educativa que cultivaba a través de estos ensayos breves sobre autores clásicos y de la más reciente actualidad.

Los títulos que recogemos más arriba apuntan a los intereses de Manent, quien al principio dedicó mayor atención a los románticos ingleses, si bien progresivamente fue decantándose por autores más modernos, contemporáneos a él, a juzgar tanto por la ampliación de temas que se ofrece en este volumen como por las anotaciones en los diarios derivadas de sus incesantes lecturas. Revisando los apuntes de unos pocos días en *El vel de Maia* (1985), diario que recoge las vivencias del escritor en los años de la Guerra Civil, hallamos a un Manent infatigable e inmerso en un mar de lecturas: “Llegeixo, bo i assolellant-me, un interessanat llibre que he rebut avui: *From Anne to Victoria*, recull d’uns quaranta assaigs sobre el segle XVIII a Anglaterra, aplegats sota la cura del meu amic Bonamy Dobrée” (11-I-1938). En los días siguientes comenta los ensayos que lee sobre las figuras más dispares: Malborough y Chesterfield (11 de enero), Swift (12 de enero), Auden sobre Pope, Robert Walpole (14 de enero), Eliot sobre Byron (17 de enero), biografías de Fox, Burke y Burns (30 de enero), biografías de Pitt el joven y William Blake (31 de enero), biografías de Nelson y Walter Scott (1 de febrero), Spender sobre Shelley y Keats (3 de febrero). Ese mismo día anota: “Aquests dies espero rebre llibres y revistes d’Anglaterra. Compto el temps que falta. Vindran el *Criterion*, el suplement literari del *Times*, obres de Bonamy Dobrée”. Estas notas van salpicadas de las reflexiones de Manent acerca de otros muchos temas: autores catalanes (Carles Riba) y filósofos y escritores europeos (Rousseau, Swedenborg, Bacon, Pierre Motin, Hölderlin)); la evolución de la guerra; los últimos acontecimientos políticos en Europa, como el auge del nacionalsocialismo en la Alemania de Hitler; y entre esas líneas surgen descripciones del paisaje, de sonidos escuchados en un paseo por el campo, del color del cielo y los árboles a distintas horas del día.

Además Manent, en su afán por divulgar el pensamiento crítico de los académicos angloamericanos, incluye una serie de artículos sobre temas que éstos

abordan en su obra: “Convenció i revolta en poesia”, “Richard Aldington”, “El Professor Garrod i la poesia”, “Dos llibres de Herbert Read: I. La forma poètica, II Una infantesa”, “L’ambigüitat en poesia”, “Els assaigs de W.P. Ker: I. Història de les Balades, II. Chaucer, III. Matèria i forma, IV. La “música abstracta”, V. La dicció poètica, VI. Imaginació i fantasia” o “Darreres tendències de la poesia anglesa”, artículo en el que sintetiza de forma más personal las últimas corrientes en dicha poesía. Como se desprende de los títulos, muchos de los asuntos abordados por Manent entroncaban directamente con el pensamiento poético de Wordsworth, Coleridge, Shelley o Keats y cuando no lo hacían él, a menudo, los sacaba a colación asociando a su línea discursiva la opinión de éstos sobre temas como el origen de la poesía, la primacía de la imaginación sobre la fantasía, o la importancia de la forma en la composición poética.

Con frecuencia, Manent actuaba además como comparatista estableciendo paralelismos entre la poética o la estética de los autores extranjeros y escritores catalanes de primera fila. Aprovechaba, de este modo, no sólo para extender entre los lectores de las páginas culturales del periódico el conocimiento de los poetas ingleses sino para demostrar, que entre sus compatriotas, se habían alcanzado cotas similares de excelencia poética y que existía una voz comparable a la expresión literaria de autores procedentes de cualquier otra latitud<sup>47</sup>. Aunque en origen, los diarios no estaban pensados para la publicación en ellos también se recogen anotaciones basadas en el cotejo de escritores catalanes y autores

---

<sup>47</sup> Los artículos sobre poetas catalanes en *Cómo nace el poema* (1962) son representativos de esta doble intención. A propósito de la forma poética en la obra de Maragall asegura Manent: “Gran parte de su críticas se enderezaron a la textura verbal; propugnaba para la poesía una lengua parecida a la que prefirió Wordsworth, la de los hombres “de vida humilde y rústica”. Maragall decía: “Aprended a hablar del pueblo... Aprended de los pastores y los marineros”. La defensa de la lengua sencilla y directa no implicó nunca en sus reflexiones un prejuicio favorable a la ignorancia, a la indigencia espiritual. Quería que el poeta fuese el hombre más sutil y más culto de la tierra, a condición de saber olvidar, en el momento de expresarse, todo cuanto no fuera emoción pura y la revelación de la forma”, p. 18.

extranjeros.<sup>48</sup>

En nuestra opinión, dentro de la obra crítica de Manent se deben incluir además los estudios que anteceden a sus traducciones de la poesía inglesa tanto en versión catalana como en castellano. En rigor, los prólogos, que inauguran cada una de las tres partes de la antología (1945, 1947 y 1948) y que vuelven a presentar la edición en un sólo volumen de *La poesía inglesa* en 1958, constituyen también parte de su aportación crítica a la divulgación de la literatura inglesa en España.

---

<sup>48</sup> En el diario *A flor d'oblit* (1968) p. 53, Manent recuerda la obra del poeta y amigo Salvat-Papasseit, recién fallecido (9-8-1924): “La lírica d’en Salvat-Papasseit cantava en un pla d’eternitat, superava el temps, i la caducitat de les coses no li inspirava elegies. La negava. Deia: «Res no és mesquí –ni cap cosa és mudable.» El món tenia per a ell la brillantor segura, l’alta serenor de la immortalitat. Era afí a l’actitud expresada en el *Fairy Song* de Keats, no a la del *Glycine’s Song* de Coleridge. A més, renova la dicció de la poesia catalana amb nous matisos de «paraula viva» molt diferents dels d’en Maragall. I això sol ja és importantíssim”.

#### 4. 4. 1. Pretensiones de Manent y objeciones a su labor crítica

En cuanto a la convicción de las afirmaciones de Manent, el hecho de basar parte de sus apreciaciones en la opinión de otros autores ha llevado a algunos a tachar su crítica de falta de originalidad, de carecer de un juicio personal ya que algunos de sus ensayos pueden dar la impresión equivocada y parecer, a simple vista, una mera recopilación de citas y reflexiones hechas por escritores de mayor crédito y autoridad. Así lo expone Monserrat Roser (1998: 129) que en su estudio sobre la aportación anglófila de Manent a la cultura catalana escribe:

La crítica de Manent s'ha hagut d'enfrontar sovint amb cert grau d'escepticisme per part dels observadors, els quals –davant el que consideren un nombre desproporcionat de cites– troben a faltar la presència d'interpretacions originals i d'asseveracions clares del seu punt de vista personal

Sin embargo, una lectura atenta de sus escritos nos indica que Manent ofrece la opinión de diversos autores presentando posturas divergentes sobre un mismo asunto, utilizando los argumentos esgrimidos por ciertos críticos para reforzar lo que, en realidad, se ajusta de forma más adecuada a su propia visión del tema tratado, a menudo algún aspecto de la poesía.

En este mismo sentido se expresa Joan Teixedor en el prólogo de *A flor d'oblit* (1968):

Aquests assaigs sobre poesia no han d'esser entesos com els que podrien sorgir de la ploma del pur crític literari, o del'erudit, o de l'investigador. Pertanyen més concretament a la pròpia meditació poètica, son com un element complementari del treball més íntim. Es lliguen amb lectures que interessin i no amb coses que cal saber o aprendre. (...) Els comentaris de Manent, a vegades agudíssims, sobre altres poetes *encara* són, molt sovint, una referència a la seva mateixa poesia.

En consecuencia, cuando trata al inicio del volumen *La poesía inglesa. Románticos y victorianos* la diferencia entre clasicismo y romanticismo, presenta distintas opiniones—T.S. Eliot, Irving Babbitt, A.E. Housman, Charles Mourras, Ifor Evans— extrayendo las citas que se le antojan más oportunas. Para un escritor formado en la época de mayor exaltación noucentista, el clasicismo era un principio incontestable del que no cabía renegar. Sin embargo, su dilatado y temprano trato con los poetas ingleses encendió en él una chispa que más tarde se convertiría en verdadera admiración por la obra de Keats, Coleridge, Wordsworth o Shelley. Conciliar ambas posturas, la precisión y la medida del clasicismo y la expresión íntima propia del romanticismo, parecería empresa imposible. Manent, que en su propia poesía intentaba conjugar los opuestos, concluía en el prólogo del primer volumen de *La poesía inglesa*:

Al modo como Chaucer supo utilizar en su poesía los elementos renacentistas sin renunciar del todo a lo medieval, Shakespeare —nos dice el autor de *Tradition and Romanticism* [Ifor Evans] enlaza y funde lo “clásico” y lo “romántico”, convierte en inoperante la oposición. (Manent 1945: 7)

Por su parte, Roser (1998: 129) atribuye esta postura de adhesión a los autores que Manent cita al humilde reconocimiento de su inexperiencia en el campo de las letras angloamericanas en sus primeros años como autor de reseñas y traducciones. En épocas posteriores, la inserción de opiniones de críticos de prestigio concedía mayor objetividad a sus planteamientos al tiempo que proporcionaba a los lectores una visión plural e informada del tema. Esto es, a nuestro modo de ver, lo que persigue citando a Ifor Evans<sup>49</sup>, W. P. Ker<sup>50</sup>, T. S.

---

<sup>49</sup> Su obra *Tradition and Romanticism*, recibida en 1941 (12 de agosto) por Manent, es comentada con entusiasmo en el diario titulado *L'aroma d'arç. Dietari dispers (1919-1981)*, p. 112.

<sup>50</sup> Manent menciona en uno de los diarios que está traduciendo *Form and Style in Poetry* de W. P. Ker en 1938 (*El vel de maia*, Barcelona: Edicions Destino, 1985, p. 203), cuyos ensayos ya había comentado en “Els assaigs de W. P. Ker”, en *Notes sobre literatura estrangera* (1934) pp. 127-139.

Eliot<sup>51</sup> en su aproximación a la poética romántica o F. R. Leavis<sup>52</sup> en sus ensayos sobre las últimas tendencias de la poesía inglesa.

En realidad, habiéndose formado como noucentista el objetivo de Manent no era tanto hacerse un nombre como gran crítico, o plantear de manera taxativa una estética o poética propias sino más bien educar el gusto literario de los catalanes y enriquecer su cultura, aunque con el cambio de lengua este propósito didáctico alcanzó además a un público más extenso, sobre todo con la edición de *La poesía inglesa* de 1958 y *Cómo nace el poema y otros ensayos y notas* (1962)<sup>53</sup>. Uno de los objetivos de este último libro era divulgar entre los lectores españoles la literatura catalana de su época. Pese a todo, como señala Alex Susanna en un artículo titulado “Manent, intérprete de MacLeish”<sup>54</sup> la labor crítica de Manent se ha valorado básicamente como una aportación a la cultura catalana:

Frente al peligro de convertirnos en una cultura que sólo se alimenta de sí misma, Manent, desde un buen comienzo, ha sido uno de quienes más ha hecho para dotarla de un nivel digno de cualquier otra. Desde muy pronto se convirtió en uno de nuestros puentes de enlace más sólido con otras culturas

En verdad, hemos de señalar que exceptuando *Cómo nace el poema y*

---

<sup>51</sup> Las referencias de Manent son constantes en los diarios publicados del poeta, traductor y crítico catalán. En *El vel de maia*, p. 168, se refiere a la magnífica impresión que le causa el ensayo de Eliot sobre Byron en *From Anne to Victoria*, volumen de ensayos sobre la literatura del XVIII editado por Bonamy Dobrée, que recibe Manent en enero de 1938. Otra alusión a las opiniones de Eliot en *The Sacred Wood* aparece, por ejemplo, en *L'aroma d'arç. Dietari dispers (1919-1981)*, p. 75. Estas reflexiones eran luego elaboradas y ofrecidas a los lectores en las reseñas y estudios críticos que componen esta parte de su contribución a la cultura catalana.

<sup>52</sup> Manent conocía muy bien *New Bearings in English Poetry* de F.R. Leavis, obra citada en numerosas ocasiones en su ensayo “Darrerres tendències de la poesia anglesa” (en *Notes sobre literatura estrangera* (1992) pp. 188).

<sup>53</sup> Los únicos volúmenes de ensayos críticos escritos por Manent en castellano y que han podido tener mayor resonancia entre el público fuera de Cataluña por esa misma razón, han sido *Como nace el poema y otros ensayos y notas* (1962), Madrid: Ensayistas Hispánicos Aguilar y *Palabra, poesía y otras notas críticas* (1971), Madrid: Seminarios y ediciones.

<sup>54</sup> *Vanguardia*, 4-III-1982, p. 40.

*otros ensayos y notas* (1962), los prólogos a las antologías de *La poesía inglesa* y *La poesía irlandesa* (1952), las reseñas de libros ingleses realizadas esporádicamente en la revista *Ínsula* entre 1946 y 1959, y *Palabra y poesía y otras notas críticas* (1971)<sup>55</sup> la tarea realizada por el catalán en este sentido, a diferencia de lo que sucede con sus traducciones, permanece con excepciones prácticamente desconocida entre los lectores españoles fuera de Cataluña<sup>56</sup>.

Sin embargo, la lista de obras críticas en catalán continúa ampliándose hasta los últimos años de vida de Manent. En 1982 publica el volumen *Llibres d'ara i d'antany* en el que regresa de nuevo a los autores de lengua inglesa y por último, en 1987 recopila en *Rellegint* otros tantos artículos aparecidos en diversas publicaciones periódicas, culminando así su labor como crítico literario.

---

<sup>55</sup> En esta publicación se recogen doce ensayos entre los que se incluyen artículos sobre Rilke, Maragall, Carner, Lowell, Riba y el “realismo histórico” (A. Manent 1995: 203).

<sup>56</sup> Entre quienes han mostrado interés por Manent en sus múltiples facetas en el resto de España cabe destacar al poeta Carlos Clementson, quien publicó un interesante resumen de la tarea como traductor y poeta realizada por el catalán y una serie de bellas traducciones al castellano de su obra poética en el nº7 de la revista *Alfinge* (1997), titulado “Marià Manent, ocaso de un poeta. Aproximación a su obra plural”, pp. 189-225.

#### 4. 4. 2. Concepción de lo poético

Otro aspecto que nos interesa abordar en relación con el pensamiento crítico de Manent es su concepción de la poesía. Ésta se insinuará en sus selecciones de poesía inglesa así como en sus traducciones. Su visión sobre el tema conjuga los flujos estéticos y literarios provenientes de distintas vertientes ya mencionadas: el noucentismo, el simbolismo, el romanticismo inglés, la poesía china y el imaginismo. Una de éstas versiones de lo poético aparece, por ejemplo, en un ensayo titulado “Us de la poesia”, en donde el polifacético catalán manifiesta:

Potser és en un temps d'inquietud i de crisi quan sembla més necessària la poesia. Recordo haver llegit que va a ser precisament durant la segona guerra mundial que es van assolir a Anglaterra les cotes més altes de venda de llibres de poemes, que en temps normals tenen un públic reduït. La violència terrible, la inexplicable follia dels homes, el risc de la mort, llavors tan freqüent, feien sentir més vivament als anglesos els enigmes de la condició humana, i eren molts els qui cercaven resposta i potser conhort en la poesia<sup>57</sup>

A juzgar por estas palabras, la poesía para Manent cumple una función social y ética. Puede devolver la paz al ser humano y enseñarle una vía de consuelo. Manent cree que la poesía debe poseer una belleza intrínseca que se puede utilizar en beneficio de la sociedad, ya que es capaz de ayudar al desarrollo moral del individuo. Pero, ante todo, la poesía es un vehículo único de expresión del alma. Buena muestra de esta visión es su predilección por la forma lírica tanto en su faceta de poeta como en la de traductor. En la nota preliminar que antecede a *La ciutat del temps* (1961) en donde ensaya varias definiciones de lo que para él es poesía se pregunta: “Y a més –qui sap? –potser la poesia, com volia Richards, és un instrument de progrés biològic, perquè resol en harmonia els conflictes

---

<sup>57</sup> Manent, M. “Us de la poesia” en *Quart creixent*, num. 2 (verano 1981).

emotius y ens prepara així millor per a la vida”<sup>58</sup>

Su afinidad con la poesía entendida como “bello exceso” de Keats, o como huida del tiempo presente, visible en la poesía del primer Yeats, que buscaba refugio en las leyendas del pasado celta, indican el gusto de Manent por la poesía como evasión de un mundo inhóspito hacia un lugar en el que la belleza y el ensueño crean un hábitat armónico. Su devoción por la obra de Walter de la Mare, en especial, los poemas para niños apuntan a esa mirada melancólica, romántica que considera la infancia como un momento privilegiado en que sueño y realidad se confunden. Vemos pues cómo, aparte de la herencia noucentista y simbolista que se le ha atribuido, Manent recibe también en su poética la influencia de los poetas ingleses. De hecho, el propio Manent afirmaba abiertamente que las tres figuras que más le habían influido en su propia poesía eran Rilke, Yeats y W. de la Mare<sup>59</sup>. Esta influencia resulta palpable sobre todo a partir de la publicación de *L’ombra i altres poemes* (1931).

El concepto de poesía en Manent es además una noción de tipo trascendental en el sentido en que nos revela los más profundos misterios expuestos ante el hombre: “la poesia ens espera de vegades al cor del silenci, en objectes, en éssers i concordances que inexplicablement se’ns tornen símbols i semblen condensar el misteri del món” (Manent 1986: 77). La poesía adquiere así tintes religiosos algo que concuerda con las hondas creencias espirituales de este hombre de letras.

---

<sup>58</sup> Esta nota fue publicada también en *Cómo nace el poema y otros ensayos y notas* (1962) Madrid: Aguilar, pp.45-51.

<sup>59</sup> Güell, L. (1988) “Entrevista con Manent” en *Cuadernos de Traducción e interpretación*, 10, U.A.B, pp. 117-130 y los comentarios de Manent al respecto en *Llibres d’ara i d’antany* (1982), pp. 129-141.

#### 4. 4. 3. Método de aproximación a la obra literaria

En cuanto al método de análisis literario, Manent se define contrario a los planteamientos de los *new critics* norteamericanos, contra los que arremete en varias ocasiones por limitarse al aséptico análisis textual sin considerar en modo alguno datos biográficos del autor en cuestión. Para Manent la comprensión del poema pasa por la familiaridad del lector con las vivencias de su autor. Así de explícito se muestra a propósito de un libro sobre Rilke de W. L. Graff (Manent 1962:253):

He releído el penetrante estudio del profesor W. L. Graff *Rainer Maria Rilke: Creative Anguish of a Modern Poet* (Princeton University Press). Es una de las mejores interpretaciones publicadas en estos últimos años. Su método no se adapta a los principios de la crítica estrictamente textual, tan difundida en Norteamérica; sería difícil aplicarlos con provecho a un poeta cuyas creaciones están, como recuerda Graff, “enraizadas en su sangre”. En realidad, y sin proponérselo, este sustancioso estudio que tan sagazmente señala los reflejos biográficos de la obra de Rilke, demuestra la insuficiencia de la “nueva crítica” (que ahora no resulta ya tan nueva) y la utilidad de un análisis literario que parta de la más matizada biografía.

Y al abordar la poesía de Emily Dickinson el crítico catalán insiste (Manent 1962: 226):

Si existe una poesía que no puede abordarse con el criterio puramente textual y antibiográfico que ha privado en ciertos sectores de crítica contemporánea (especialmente en Norteamérica) es ésta la poesía de Emily Dickinson.

Es decir, la poesía debe responder a una experiencia vivida por el poeta y el retorno a ésta ayuda a desvelar los enigmas presentes en el texto. El criterio biográfico, de una parte, y la contextualización histórica de la obra, de otra, son aspectos que deben integrarse con el estudio intrínseco del texto, postulado por el

*New Criticism*, a juzgar por el tipo de análisis llevado a cabo por Manent. Esta forma de acercarse a la obra literaria es una crítica “orgánica”, según Eudald Tomasa (1992)<sup>60</sup>, y en nuestra opinión está en consonancia con su concepción de la obra literaria como reflejo de la psicología del autor y con la crítica impresionista que se cultivaba en sus años de crecimiento intelectual. No obstante, consciente de que no podía aislarse de las últimas tendencias críticas incorpora el análisis textual a los datos históricos y vitales del autor.

Para concluir este apartado citamos las palabras de M. Roser (1998:170), quien señala acertadamente que en Manent sobresale “la negativa del autor a presentarse como crítico original cargado de aportaciones eruditas” aunque por otra parte su deseo es el de “asegurar que el lector se vea provisto de los medios necesarios para formar sus propias opiniones y ello gracias a la exposición de ideas bien variadas procedentes de fuentes fidedignas de renombre internacional.” En definitiva, la crítica de Manent intenta acercar la poesía extranjera –la angloamericana– al lector, explicar las nuevas tendencias de la poesía moderna, y plantearla como parámetro para los jóvenes escritores catalanes.

---

<sup>60</sup> E. Tomasa en la introducción de la 2ª edición de *Notes sobre literatura estrangera* (1992), Manresa: Parcir, pp.7-12.

#### 4. 5. CONCLUSIONES

Al objeto de situar el estudio de la antología *La poesía inglesa* y a su autor en contexto hemos querido presentar a lo largo de estas páginas un simple esbozo de la ingente labor de difusión de las letras en lengua inglesa que este catalán llevó a cabo a través de diversos medios durante toda su vida. Ello obedecía claramente a su deseo de ampliar el horizonte cultural de los lectores catalanes y dar a la cultura de su país un aire más cosmopolita a la altura de cualquier otra, de ahí que la mayoría de sus ensayos y traducciones fuera redactada en su lengua materna.

Sin embargo, a diferencia de algunos de sus compatriotas, quienes a raíz de la prohibición del uso del catalán dejaron prácticamente de publicar durante unos años, Manent, con el sentido pragmático de la vida que le caracterizaba, sacó provecho de la situación al saber amoldarse a las circunstancias del momento y tradujo y publicó obras críticas en español ofreciendo así al lector no catalán la posibilidad de enriquecerse con todo el saber que había acumulado sobre la literatura en lengua inglesa y que apenas tenía parangón en los años cuarenta y cincuenta con lo publicado por otros autores españoles al respecto.

**CAPÍTULO 5:**  
**CRITERIOS DE SELECCIÓN EN**  
***LA POESÍA INGLESA***

## 5. 1. INTRODUCCIÓN

La poesía inglesa, filtrada a través del tamiz literario, estético e ideológico de Manent en una Cataluña en plena efervescencia cultural y nacionalista durante los años veinte y treinta, surge con una imagen concreta y singular ante el lector español. La fase de preparación y elaboración de la obra durante los primeros años de la posguerra queda asimismo enmarcada en un contexto caracterizado por un ambiente de restricciones entre las que sobresalen la presión de la censura y la prohibición de usar el catalán como lengua literaria. Todos estos factores determinan, por una parte, los énfasis y los posibles silencios de su antología, y por otra, el hecho de que la lengua a la que se traducen los textos sea el castellano.

A las filiaciones literarias e ideológicas que engendran una versión concreta de la poesía inglesa hay que añadir otro factor, ajeno a la voluntad del antólogo y del editor, que repercute significativamente en la recepción de *La poesía inglesa*: la selección de la lengua meta. La imposibilidad de publicar en catalán en los años siguientes al final de la guerra ?hecho desafortunado desde cualquier punto de vista? posibilitó, no obstante, mediante la traducción al castellano, una mayor difusión de la antología de Manent entre los lectores españoles de aquella época.

Conocer las influencias que Manent recibe durante sus años formativos tanto desde el punto de vista literario como ideológico resulta esencial y puede ayudarnos a explicar los posibles desequilibrios que se le hayan achacado a la selección, los cuales deben ser entendidos, según los postulados de la teoría del polisistema (Even-Zohar 1990), bien como un intento por modificar los gustos literarios en el polisistema receptor o como un reflejo de que tal transformación se ha producido de hecho en su seno. En este sentido, un caso paradigmático de recanonización por parte del antólogo catalán puede ser el nuevo y desigual trato que dispensa a los poetas románticos ingleses si se compara su selección con las que le precedieron. Mientras que de las colecciones de poesía traducida en el primer tercio del siglo XX (Maristany (1918) y Sánchez Pesquera (1915-1924)) se

deduce una notable admiración por la obra y la figura del Lord Byron<sup>1</sup>, en cambio, en *La poesía inglesa* de Manent comprobamos que el antólogo se recrea en la poesía de Keats y Wordsworth en detrimento de la de Lord Byron, quien pese a haber ocupado un lugar preeminente en el canon desde el siglo XIX hasta el primer tercio del siglo XX queda relegado en un segundo plano. Por el contrario, algunas reseñas atacan a Manent por obviar a Robert Southey, poeta del “Lake District” ausente en esta antología. Asimismo, resulta sorprendente el hecho de que haya dedicado un número generoso de páginas a algunos autores de poco renombre como la poetisa católica Alice Meynell o la escritora Kathleen Raine—quien ha destacado más por su labor crítica? y textos y fragmentos de éstos aparentemente menos representativos o que hasta la fecha no han recibido el beneplácito de otros antólogos. En el Capítulo 4 ya se ha apuntado al origen de sus propios planteamientos, sus intereses y su concepción de lo poético anticipando una justificación de los criterios de selección que guían a Manent. En este capítulo pretendemos profundizar en la relación que la selección de determinados poetas y obras guarda con la poética y el perfil ideológico de Manent.

No obstante, desenmascarar tales criterios no es tarea fácil, pues en una colección en la que están representados más de ciento ochenta autores, en una antología bilingüe aún sin parangón tanto por la amplitud temporal como por la heterogeneidad de estilos y autores<sup>2</sup>, todos los grandes periodos han tenido cabida y son muchas las presencias. Entre esa multitud se hace necesario discernir los poetas que, según Manent, debían de aparecer de forma ineludible de aquellos que pueden haber sido seleccionados bien por mantener un criterio más o menos objetivo de representatividad, obedeciendo al juicio unánime de la crítica anglosajona conocida por Manent, o bien, a causa de políticas promocionales de las editoriales —en particular, en el caso de *Los contemporáneos*— con las que el

---

<sup>1</sup> Nótese la herencia de esta enorme influencia en la obra de Esteban Pujals (1972) *Espronceda y Lord Byron*, Madrid: CSIC.

<sup>2</sup> Angel Rupérez ha publicado una nueva colección (*Antología esencial de la poesía inglesa* (2000) Madrid: Espasa Calpe) de poemas ingleses en versión monolingüe española que incluye a cuarenta y ocho poetas frente a los ciento ochenta y dos (46 en *De los primitivos a neoclásicos*, 34 en *Románticos y victorianos* y 102 en *Los contemporáneos*) de la selección de Manent.

antólogo tenía contacto como escritor de reseñas. Del mismo modo, resulta forzoso considerar los títulos de las obras incluidas de cada poeta, o en su caso, de los fragmentos seleccionados ya que ayudarán a precisar el tipo de poesía con el que el antólogo se siente más identificado.

Para esclarecer los criterios de selección, además de vigilar la presencia/ausencia de autores y textos, el espacio asignado a cada uno y los textos escogidos, debemos dejarnos guiar por la información contenida en los prólogos de la antología y las obras críticas del traductor catalán (en especial *Notes sobre literatura estrangera* (1934) y *Cómo nace el poema y otros ensayos* (1962)) en donde el antólogo deja entrever de forma más explícita sus criterios poetológicos y estéticos aunque en ningún momento aluda a su poética de traducción.

Por esa misma razón, hay que tener presentes las antologías elaboradas por Manent en los años posteriores a la primera edición de *La poesía inglesa* (1945-48), ya que en ellas se puede apreciar la evolución de sus intereses o una mayor profundización en la obra de autores como Emily Dickinson, William Blake, S. T. Coleridge, y entre los autores contemporáneos, Walter de la Mare, Dylan Thomas, Kathleen Raine y Archibald MacLeish. Su dedicación a éstos autores confirma nuestra hipótesis sobre los filtros utilizados por Manent en la selección que lleva a cabo años antes en *La poesía inglesa*.

Pese al hecho inevitable de la subjetividad subyacente en cualquier selección, Manent se esfuerza por ofrecer una historia completa de la poesía inglesa por medio de textos y traducciones representativos de los estilos, tendencias y voces que resuenan en el vasto panorama de la poesía inglesa en el periodo comprendido entre los siglos VII al XX. A nuestro modo de ver, esa exhaustividad obedece un claro propósito: educar el gusto de los lectores en

consonancia con los principios ideológicos fomentados por el noucentism<sup>3</sup>, entre los que destacaba un deseo de evitar el retraso cultural y el excesivo ruralismo mediante la incorporación al catalán de las mejores obras de la literatura universal. Paradójicamente, dadas las circunstancias sociopolíticas ya mencionadas, además de instruir al lector catalán logra, gracias a las traducciones al castellano, hacer accesible un corpus amplísimo de la poesía inglesa a los lectores de poesía española. En este sentido, baste mencionar que el número de autores antologados en el volumen de *Los contemporáneos* asciende a ciento dos, muchos de los cuales figuran de manera testimonial, representados con una brevísima composición apenas útil para transmitir una ligera noción al lector de la naturaleza de su obra, aunque suficiente para dar la impresión de objetividad y proporcionar una idea de variedad y riqueza expresiva en la poesía inglesa.

Pese a esta clara intención didáctica, resulta evidente que Manent no quiere o no puede disimular su pasión por ciertos temas, estilos y autores por lo que bajo esa pretendida objetividad subyace una selección que responde a un horizonte estético e ideológico personal. Éste, emparentado originariamente con la estética noucentista, sigue su propio curso y discurre a la sombra de otras influencias como el simbolismo francés, el romanticismo inglés, y la poesía ideográfica china gracias a las cuales Manent desarrolla una estética propia acorde con su personalidad refinada y ecléctica.

Como veremos a continuación, las mayores interferencias en la selección responden a esos focos de influencia literaria, aunque no debemos olvidar la

---

<sup>3</sup> El programa político-cultural de los noucentistas cuyo objetivo final era contribuir activamente a la progresiva normalización de la cultura catalana y situarla al mismo nivel que otras culturas europeas, incluía la creación de una serie de instituciones educativas (*Institut d'Estudis Catalans*, Biblioteca de Cataluña, red de Grupos escolares), la sistematización lingüística propuesta por Pompeu Fabra y la incorporación al catalán de las obras más brillantes de la literatura universal huyendo así del defecto del regionalismo y el localismo. Dentro de este último punto hemos de situar el auge del movimiento editorial al que se adhirió Janés, quien en aras de esa meta había trazado un proyecto editorial consistente en la publicación de antologías de obras de la literatura universal entre las que se encuentra *La poesía inglesa* de Manent. Véase Carlos d'Ors (2000) *El Noucentisme. Presupuestos ideológicos, estéticos y artísticos*: Madrid: Ediciones Cátedra y de Joan Tusquets (1989) *L'imperialisme cultural d'Eugeni d'Ors*, Barcelona: Columna

relevancia que adquiere en la visión manentiana la temática espiritual y religiosa. Hasta tal punto esto es así, que el propio Manent llega a declarar que toda poesía es en el fondo religiosa. Su atracción por textos de tipo confesional encuentra un claro eco en las selecciones de autores católicos que jalonan las páginas de la colección como Crashaw, Hopkins, Thompson o Eliot junto a otros de menor relieve, aunque hay que reconocer que Manent amplía el espectro de lo místico espiritual e incluye textos de procedencia quizás menos ortodoxa como los de Donne, Milton, Blake o Dickinson. En las páginas que siguen pretendemos comprobar que los criterios estéticos e ideológicos del antólogo, ya expuestos en otro capítulo, han cribado efectivamente la selección y pueden explicar la prevalencia de algunos periodos, poetas y motivos sobre otros.

## 5. 2. DE LOS PRIMITIVOS A LOS NEOCLÁSICOS

En el volumen titulado *La poesía inglesa. De los primitivos a los neoclásicos* (1947), Manent desde el principio encauza la atención del lector hacia los que él considera grandes escritores del vasto periodo resumido (siglos VII al XVIII). De este modo, tanto en el prólogo como en el cuerpo de la antología, destaca a algunos poetas ya sancionados por la crítica literaria universal al objeto de caracterizar distintas fases en la historia de la poesía inglesa: Chaucer, figura que dominaría la etapa medieval; Shakespeare, representante del período renacentista; Donne como autor “barroco” junto a los demás metafísicos; y, por último, Milton, quien cerraría el ciclo como máximo exponente, con su *Paradise Lost*, de la poesía escrita en la época de la República y la Restauración. Las omisiones también resultan significativas. Así, Dryden y Pope, cuyos nombres no figuran en el prólogo, pasan prácticamente inadvertidos pese a que el antólogo los introduce al final con algunos textos como mera ilustración del tipo de poesía escrita a finales del XVII y principios del XVIII.

Manent no se limita a proporcionar exclusivamente ejemplos de la poesía escrita por las figuras más celebradas, sino que, consciente de la heterogeneidad de estilos y guiado por una intención educativa, ofrece una muestra de la abultada nómina de autores ingleses del periodo antologado haciendo calas, por lo general, superficiales. En consecuencia, añade un número considerable de composiciones anónimas medievales –entre los que hemos de destacar la primera traducción al español de un fragmento de *Beowulf* y *The Dream of the Rood*<sup>47</sup>? junto a canciones y piezas pertenecientes al folklore inglés de raigambre medieval. Este volumen es además una carta de presentación para ciertos autores que hasta la fecha habían permanecido inéditos en castellano, a excepción de algún poema aislado traducido en revistas: John Donne y los poetas agrupados bajo la denominación de “metafísicos” como Henry Vaughan o Richard Crashaw. Junto a los grandes

protagonistas, el antólogo proporciona a modo de pincelada dos o tres poemas en versión bilingüe de figuras de gran peso, omitidas en el prólogo, como Edmund Spenser (“The Tamed Deer”, A Ditty in Praise of Eliza, Queen of the Shepherds”) Sir Walter Raleigh (“the Silent Lover”. “His Pilgrimage”, “The Conclusion”), o Ben Jonson (“Hymn to Diana”, “To Celia”, “Dirge for Narcissus, “Aeglamour’s Lament”), y hacia el final surgen las figuras postergadas de John Dryden (“One Happy Moment”) y Alexander Pope (“Elegy to the Memory of an Unfortunate Lady” y un fragmento de “The Rape of the Lock”). Además escoge textos de otros poetas cortesanos seguidores de Ben Jonson, los llamados “*Cavalier poets*”, como Robert Herrick, al cual otorga mayor espacio, traduciendo once composiciones, así como piezas líricas extraídas de las obras dramáticas de algunos coetáneos de Christopher Marlowe, los “*University wits*” –John Fletcher, John Webster, Francis Beaumont– junto a otros poetas de menor trascendencia.

En efecto, hemos de atribuir a Manent el mérito de ser el primer traductor en ofrecer en castellano una amplia selección de la poesía de John Donne y otros metafísicos como Crashaw, Vaughan, o Marvell. La suya fue la primera recopilación bilingüe (inglés-español) de la “escuela de Donne”, si se puede denominar así por la variedad de estilos que incluyó, anticipándose a la primera edición dedicada exclusivamente a poesía metafísica inglesa traducida en nuestro país por Maurice y Blanca Molho titulada *Poetas ingleses metafísicos del siglo*

---

<sup>4</sup> Ambas están basadas en traducciones al inglés contemporáneo:

<sup>5</sup> George Herbert era el único de los metafísicos que había sido traducido con anterioridad en las antologías de Maristany (1918) –con el poema *Virtud*– y de Sánchez Pesquera (1924) –con “¡*Oh, dulces nupcias del cielo!*”– aunque ambas versiones se deben a Fernando Maristany.

<sup>6</sup> Decía Eliot en “The Metaphysical Poets”: “It is difficult to find any precise use of metaphor, simile, or other conceit, which is common to all poets and at the same time important enough as an element of style to isolate these poets as a group”. (Eliot, T.S. (1932) *Selected Essays*, p. 282)

XVII (1948), obra que ve la luz justo un año después de que Josep Janés publicara el volumen de *La poesía inglesa. De los primitivos a los neoclásicos* (1947)<sup>7</sup>.

A nuestro juicio, el interés de Manent por la obra de John Donne se debe principalmente a la recuperación de que es objeto la poesía metafísica inglesa por parte de la crítica en el primer tercio del siglo y cuyos principales artífices son Herbert J.C. Grierson, T. S. Eliot y posteriormente Helen Gardner y Joan Bennet<sup>8</sup>. El magisterio ejercido por Eliot tampoco dejó indiferente a Manent y éste se hizo eco de su crítica, aunque sus poéticas respectivas no fueran coincidentes.

Manent en sus *Notes sobre literatura estrangera* (Manent 1992:16-17) corrobora esta hipótesis. Advierte al lector en su artículo sobre John Donne que la atracción suscitada en la Inglaterra de los años treinta se explica por el hecho de que la poesía y la actitud espiritual del metafísico representan una reacción de realismo, sinceridad e intensidad vital frente al sentimentalismo de Spenser y los líricos isabelinos del mismo modo que la mentalidad inglesa del momento suponía una reacción contra el sentimentalismo del periodo victoriano. Manent se refería a una afinidad entre la poesía de Donne y buena parte de la poesía contemporánea del momento, la cual se debía a la concurrencia de dos características: por un lado,

---

<sup>7</sup> En el diario titulado *A flor d'oblit* (1968) Manent recoge con fecha de 1 de abril de 1943 su encuentro con el joven Molho y hace referencia a su interés por los que él denomina "primitivos" en esta antología: "A casa d'Ester De Andreis hi havia el crític literari francès André Chérvrillon amb la seva muller i un jove, també francès, de vint anys, d'un talent extraordinari, que està escrivint un llibre sobre la literatura del Renaixement. Es diu Molho." Manent, que se encontraba por entonces elaborando la antología de poesía inglesa, había ya traducido a los metafísicos. La antología de los Molho pudo haber sido elaborada simultáneamente, aunque las traducciones de Manent fueran editadas un año antes.

<sup>8</sup> La edición de 1912 de los poemas de John Donne a cargo de Grierson fue durante más de 50 años la edición aceptada en el Reino Unido. Sin embargo, fue T.S. Eliot quien verdaderamente recuperó la figura de Donne para sus contemporáneos en su ensayo de 1921 titulado "The Metaphysical Poets" en sus *Selected Essays* (1932). Para Eliot "Mr. Grierson's book is in itself a piece of criticism, and a provocation of criticism; and we think that he was right in including so many poems of Donne, elsewhere (though not in many editions) accessible, as documents in the case of 'metaphysical poetry'". El volumen titulado *The Varieties of Metaphysical Poetry by T.S. Eliot* ((1993) London: Faber & Faber) incluye las *Clark Lectures* y las *Turnbull Lectures* de 1926 y 1933 respectivamente en las que Eliot profundizaba sobre el tema. Por su parte H. Gardner publicó los *Divine Poems* (1952) y editó varias colecciones de artículos sobre la poesía metafísica. Una fuente directa de Manent es la 1ª edición de Joan Bennet (1934) *Four Metaphysical Poets*. C.U.P., cuya 2ª edición (1953) titulada *Five Metaphysical Poets* incluye a Marvell.

la presencia de un contenido complejo y, por otro, la de una expresión sencilla. Para Manent lo que es a menudo “oscuro” en la poesía de Donne es su pensamiento, nunca su lenguaje. En este mismo sentido, Manent hace hincapié en un aspecto que él denomina “moderno” en la poesía de John Donne: la “extraordinaria extensión del registro de sus imágenes” que le permite, por ejemplo, comparar a dos amantes con un compás y una “actitud poco solemne, a veces irreverente y sarcástica, ante la naturaleza”. El antólogo encuentra que dicho tono no se aleja demasiado del de Eliot y señala la poderosa atracción que Donne ha ejercido además en poetas como Yeats u Osbert Sitwell.

Al mismo tiempo, el traductor catalán hace un esfuerzo de presentación de este tipo de poesía ignorada hasta entonces por el lector español paragonando la poesía donneana con la de Quevedo y sugiriendo la posibilidad de que Donne estuviera más que familiarizado con la poesía española de la época ya que, según su biógrafo Izaak Walton<sup>9</sup>, había visitado España y era un buen conocedor de nuestro idioma como prueba el hecho de que su biblioteca tuviera más libros españoles que de otras lenguas. En tal coyuntura, Manent encuentra justificado hablar de “conceptismo” para referirse a la poesía metafísica de Donne, hecho que permite al lector establecer en su mente ciertos paralelismos entre los dos escritores, facilitando la asimilación de un autor hasta entonces inédito en nuestro país. En realidad, las traducciones de Manent emulan el estilo quevediano y, hacen que la revalorización de Donne por parte de las letras anglosajonas sea admitida por analogía con la poesía barroca española, más concretamente con la condensación de imágenes, la agudeza mental y la sutileza verbal características de la obra poética de Quevedo.

La inclusión de Donne y los demás metafísicos en la antología obviamente obedece a ese impulso crítico recibido de Inglaterra a través de los ensayos de Eliot. Pero, además, da cumplimiento a ese criterio de amplia representatividad ya mencionado y confiere una impresión de objetividad en la selección de Manent, puesto

---

<sup>9</sup> La fecha de publicación de la primera edición de *Life of Donne* de Izaak Walton es 1640.

que la poesía de Donne presupone unos planteamientos radicalmente distintos a la retórica usada por sus más admirados románticos y victorianos. Insistimos: aparte de su deseo de proporcionar al lector un registro de estilos lo más variado posible, el énfasis en Donne obedece no tanto a la afinidad estética o poéticoestilística de Manent con el poeta como a un deseo de hacerse eco de la gran influencia ejercida por este poeta del siglo XVII sobre las promociones de escritores ingleses contemporáneos a Manent. No menos importante para incrementar la selección de Donne y los demás metafísicos resulta el hecho de que prevalezca en ellos una temática religiosa y espiritual: además de introducir la poesía amorosa de los *Songs and Sonnets*, Manent selecciona varios de los *Holy Sonnets* (VII, X, XIII, XIV, XIX) y tres himnos (“A Hymn to Christ at the Author’s Last Going into Germany”, “Hymn to God, My God, in my Sickness” y “A Hymn to God the Father”) de Donne; tiende a seleccionar aquellas composiciones que denotan un mayor misticismo al estilo español, todo lo que le pueda sonar a San Juan de la Cruz ¿el más excelso poeta de la lengua española a juicio de Manent? sobre todo en Vaughan; y se deja seducir por determinados datos biográficos de ciertos autores que como Crashaw, convertido al catolicismo en 1646, le suscitaban una mayor simpatía. Estos detalles suponían para un hombre fervientemente religioso como Manent un atractivo añadido a la vigencia de dicho grupo en el panorama crítico y literario británico. De hecho, en el caso de Crashaw, Manent se decanta por un poema cuyo tema es la representación del éxtasis de Sta. Teresa (“Upon the Book and Picture of Seraphical Saint Teresa”), tan afín a la cultura española. Manent acostumbra en muchas ocasiones a seleccionar fragmentos aislados de los textos que traduce. En el caso concreto de esta composición sobre Sta. Teresa escoge una sección con la que el lector español podría sintonizar más debido a la familiaridad de éste con los arrebatos extáticos de la santa castellana y la imaginería sumamente barroca propia de la prosa de Santa Teresa.

Es necesario hacer hincapié en el hecho de que uno de los criterios que priman en la elección de gran número de textos traducidos en la antología, y no sólo en el volumen titulado *De los primitivos a los neoclásicos*, es la presencia de una temática que más que estrictamente doctrinal se puede calificar como

espiritual. Es decir, muchos de los textos elegidos no se ciñen a la ortodoxia desde la perspectiva católica, sino que de forma más general incluyen cualquier conflicto metafísico que retrate la inquietud humana acerca de la fe en un Ser superior, ya sea el Dios católico o el protestante o la duda sobre la resurrección. Diferencias doctrinales a parte, la poesía devocional inglesa del siglo XVII había adoptado un lenguaje y una retórica heredados de la tradición meditativa española, lo que Manent debió vislumbrar como una oportuna coincidencia<sup>10</sup>

Con respecto a los textos de Shakespeare, resulta curioso observar cómo Manent se inclina claramente hacia composiciones líricas en verso breve, canciones de gran musicalidad y sencillez procedentes de las obras dramáticas, tan frontalmente opuestas a la seriedad, compresión metafórica y rigidez formal de los sonetos de los cuales ofrece, en comparación, una parca muestra (sonetos 18, 73, 97, 98, 102, 106 y 146). Manent traduce piezas breves en las que pululan seres sobrenaturales –los textos titulados *Fairy Songs*–, canciones de tono desenfadado como la “Morning Song” o “The Pedlar’s Song”, las de tema pastoril y amoroso –“Sigh No More, Ladies, Sigh No More...” o “Lovers Love the Spring”– e himnos de difuntos (*funeral dirges*) como la conocida “Full Fathom Five” procedente de *The Tempest* o “Fear No More” extraída de *Cymbeline*. También selecciona *The Phoenix and the Turtle* poema sobre la lealtad en el amor ilustrativo de ese talante extremadamente lírico que tanto complace al antólogo. En nuestra opinión, dicha recopilación responde a la preferencia del antólogo por los ritmos más musicales y el verso breve de las canciones de regusto medieval, por su temática popular y amorosa y ese gusto por lo mágico que está ausente en los *Sonnets*, tan traídos y llevados hoy en traducción.

Chaucer es también traducido por Manent. Creemos, no obstante, que su presencia en la antología es meramente testimonial y tiene más que ver con el papel

---

<sup>10</sup> Véase sobre la relación de Donne con la literatura española en Valente, J. A. (1991) *La piedra y el centro y Variaciones sobre el pájaro y la red*, Barcelona: Tusquets. Asimismo Julián Jiménez, en su libro *La palabra emplazada: Meditación y contemplación de Herbert a Valente* analiza con penetrante sutileza todo un complejo entramado que ilustra las conexiones entre los escritos teresianos y los de Crashaw y las coincidencias entre la retórica del fundador de los jesuitas y el lenguaje usado, por ejemplo, en los *Holy Sonnets* de Donne.

desempeñado por Chaucer en la historia de la literatura inglesa como primer gran “autor” en una incipiente lengua literaria y por su contribución como traductor e introductor de obras latinas, francesas e italianas en el desarrollo posterior de la tradición escrita inglesa. A este efecto, Manent nos advierte en el prólogo (Manent 1947: 14-15)

Chaucer y Godwin reflejan igualmente en su poesía amorosa la convención trovadoresca. Chaucer tradujo *Le Roman de la Rose*, fue influido por Machaut, Froissart y Deschamps, mezcló en sus obras pasajes de Petrarca y trajo de Florencia manuscritos de Dante, de Boccaccio y del poeta de las *Rime*. La poesía inglesa acusa, pues, el influjo francés desde el siglo XIII y XIV; acoge luego la gracia y el hálito primaveral del Renacimiento italiano y se mueve otra vez, en el siglo XVII, en la órbita de Francia, al acoger la influencia de Ronsard y sus seguidores (contra la cual reacciona la poesía de Donne). Pero, gracias a geniales artífices como Chaucer, la poesía inglesa vivifica las convenciones más exhaustas. El molde es el mismo, pero los detalles son nuevos. Un crítico ha señalado la gracia con que Chaucer, evitando la monotonía de los símiles ‘rosas, lirios, rubíes’ que usaban los poetas franceses de los siglos XIII y XIV al evocar la belleza de su dama, recoge nuevas imágenes, no en los libros sino en el ambiente de la campiña inglesa.

A excepción de esta acertada mención en el prólogo, la presencia de Chaucer se reduce a seis páginas en versión bilingüe, en las que traduce ciertas secciones de *The Canterbury Tales* (el principio del Prólogo y la famosa descripción de la priora) y de *The Legend of Good Women* dejando aparcado el que es probablemente su mejor poema *Troilus and Creseyde*.

Mucho más significativa resulta la atención otorgada en este volumen a la poesía anónima medieval, a esos “primitivos” a los que se alude en el subtítulo de este volumen. El término, procedente de la Historia del Arte ¿recordemos también que otra de las grandes aficiones de Manent era la pintura?, se ha utilizado con referencia a las escuelas pictóricas flamenca e italiana que florecieron entre los siglos XIV y XV, la época que transcurre entre la obra de Giotto y la de Raphael.

En el ámbito literario la palabra posee una serie de connotaciones que resulta conveniente puntualizar aquí. Básicamente el escritor “primitivo” es, en palabras de Horacio un *laudator temporis acti* que expresa una suerte de nostalgia por una forma de vida paradisíaca, ya lejana, por una “Edad de Oro” en la que la vida transcurría plácidamente en plena armonía con la Naturaleza, ajena a la degradación humana impuesta por el progreso, a la decadencia de nuestra civilización (Cuddon 1991)<sup>11</sup>. Este talante “primitivo” se encuentra plasmado en la poesía de tradición arcádica que los románticos rescatan en su absorta contemplación de la Naturaleza y en la recuperación que éstos hacen de su pasado. Manent con su espíritu ensoñador y nostálgico, por el enorme componente romántico de su personalidad, no se sustrae a los poderosos encantos de la poesía anónima medieval y fascinado por este tipo de literatura proporciona generosas muestras de composiciones anónimas de las cuales hemos de distinguir dos grupos. Por un lado, con claro propósito divulgativo, traduce de la literatura escrita en inglés antiguo dos fragmentos del poema épico *Beowulf* y parte del poema religioso *The Dream of the Rood* y, por otro, y con obvio deleite por parte de Manent se dedica a traducir *in extenso* baladas y canciones populares. A este segundo grupo pertenecen las baladas “Tomas o’Bedlam”, “Lord Randal”, “The Wife of Usher’s Well” o “Sir Patrick Spens” producto de la tradición folklórica del norte de Inglaterra y Escocia con un aliento típicamente medieval. Se trata de piezas compuestas durante el periodo que va de 1200 a 1700, transmitidas oralmente durante siglos y recopiladas de forma escrita a partir del siglo XVIII de manos de Percy<sup>12</sup>. En su mayoría son poemas compuestos en tetrametros y trimetros, los metros más característicos de este tipo de poesía, basados en incidentes trágicos y muertes, con un elemento sobrenatural en numerosas

---

<sup>11</sup> Cuddon, J:A, A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, Oxford: Blackwell. 3<sup>rd</sup> ed., pp. 742-746.

<sup>12</sup> Estas baladas aparecen por primera vez en forma escrita en *Reliques of Ancient English Poetry* gracias a Thomas Percy (1729-1811). Esta antología llevó a personajes como Walter Scott a recopilar de manera impresa las baladas antiguas que el pueblo cantaba. Sin embargo la mejor antología es la de F.J. Child, *The English and Scottish Popular Ballads* publicada en 1882.

ocasiones, en donde la tensión narrativa es sostenida por la repetición de los estribillos y refranes al final de cada estrofa. Pero, en realidad, en este interés por los productos literarios medievales como la balada subyace también, a nuestro modo de ver, su afinidad con la causa nacionalista catalana, ideología que ensalza las manifestaciones de rancia ascendencia popular, que definen la historia de un pueblo y le confieren identidad diferenciada.

Pese a todo, la de Manent no es la primera antología española de poesía inglesa en ofrecer al lector este tipo de poesía de raíces populares. Sánchez Pesquera, como editor de *Antología de líricos ingleses y angloamericanos* (1915-1924), recopila entre las traducciones españolas algunas canciones y baladas inglesas de tradición folklórica. El valor de la antología de Manent en este apartado reside en el hecho de que Manent presenta de manera cronológica los textos traducidos –a diferencia de la antología de Sánchez Pesquera– aportando además la versión original. No obstante, son varios los títulos que la antología de Manent incorpora en su selección.

A la luz de las antologías de poesía inglesa que se traducen en la actualidad puede resultar paradójico que Manent dedique su esfuerzo a ofrecer en traducción un extenso repertorio poético del folklore inglés, cuyo carácter anónimo contrasta con la tendencia cada vez mayor a exaltar las genialidades y el estilo característico de un autor en cuestión. Consideramos que ello responde tanto al interés de Manent por instruir al lector con una muestra de todas las manifestaciones de la poesía inglesa desde sus orígenes, como a la apreciación romántica del antólogo de la tradición folklórica de las baladas en donde se produce una extraña fusión de lo popular, lo amoroso y lo sobrenatural, así como en los ecos primitivos de composiciones medievales de *Beowulf* o *The Dream of the Rood*. Lo medieval se identificaría así con lo auténticamente original, con el germen del “genio” inglés, que como bien sintetiza Manent es fruto de un cúmulo de elementos de origen francés e italiano que han germinado sobre un humus celta y anglosajón.

En las antípodas de este tipo de poesía se encuentra la obra elaborada y erudita de John Milton, quien es destacado por Manent como el más excelso

representante de los siglos XVII y XVIII junto con John Donne, a juzgar por el lugar que les concede en el prólogo y el cuerpo de los textos. Si atendemos a las divergencias ideológicas entre Milton, puritano radical, y Manent, católico convencido que se define así mismo dentro de la más estricta ortodoxia<sup>13</sup>, como a las preferencias románticas de Manent, la atención dedicada a este autor puede sorprender.

No obstante, los fragmentos más elogiados por Manent de la obra miltoniana son sus más tempranas composiciones *L' Allegro* e *Il Penseroso*, en los cuales el antólogo vislumbra atisbos de experiencia directa del poeta reflejada en su poesía, a pesar de la crítica de que fue objeto la obra miltoniana por parte de Dryden (Manent 1947: 11) y más tarde de Eliot y Pound; entre las secciones elegidas de *Paradise Lost* destaca la invocación a la luz del libro III (*Light*), y sorprendentemente otra acerca del encuentro entre Eva y la serpiente del libro IX; de los sonetos traduce "On His Blindness" mientras que el pasaje seleccionado de *Samson Agonistes* reincide de nuevo en el tema de la ceguera. Dicha selección evidencia la atracción de Manent hacia aquellas composiciones cuyo trasfondo corresponde a la más íntima experiencia del escritor.

Por el contrario, la impresión que la poesía de Dryden o Pope pudiera dejar en Manent resulta de mucha menor intensidad si se compara con la sencilla sinceridad del lenguaje de Wordsworth, el ritmo y la musicalidad en *The Rime of the Ancient Mariner* de Coleridge, y ese esteticismo exacerbado de que Keats hace gala en sus odas y hacia los que Manent se siente claramente más inclinado. La absoluta pulcritud formal reflejada en una férrea disciplina métrica, la subyugación de las emociones al control de la razón y predominio del tono satírico junto al distanciamiento del objeto poético son, en resumen, las características más notables de la poesía de Dryden y de su heredero, Pope, los dos grandes nombres en el

---

<sup>13</sup> Monserrat Roser Puig (1998:60-61) hace referencia a la correspondencia de Manent con algunos escritores ingleses en donde confirma su condición de católico ortodoxo. En una carta a Thomas MacGreevy sobre los poemas de éste escribe: "Com vostè sap jo sóc catòlic (i precisament no pas un dels lliberals): és per això que molts dels símbols dels seus poemes em resulten familiars".

panorama poético de la segunda mitad del siglo XVII y la primera del XVIII. Nada más alejado de los gustos del antólogo, para quien el poema que revela la experiencia del autor se acerca a su ideal de la verdadera poesía<sup>14</sup>. Es evidente que en el prólogo ambos autores son minusvalorados en comparación a los cuatro protagonistas de *La poesía inglesa. De los primitivos a los neoclásicos* (1947), hecho que obedece a la gran devoción sentida por Manent hacía la poesía inmediatamente posterior—la de Wordsworth, Coleridge, Keats, Shelley— la cual supone una reacción frente a la dicción y el tratamiento de los temas llevado a cabo por los poetas de las épocas augusta y neoclásica. Aun así, Manent ofrece en aras de mantener cierta imparcialidad un par de textos representativos de ese tipo de poesía —entre los que destaca un fragmento del conocido poema cómico-heroico *The Rape of the Lock* de Alexander Pope.

---

<sup>14</sup> De hecho, como ya hemos señalado a propósito del método crítico de Manent, éste siempre aboga por la interpretación de la obra literaria, en contra de la moda impuesta por los *new critics*, a través del conocimiento de ciertos aspectos vitales del autor. De ahí que el factor humano ocupe un lugar primordial tanto en su selección de textos como en sus ensayos y reseñas. Inconscientemente esto supone oponerse al extremo representado por la teoría de la impersonalidad de Eliot en "Tradition and the Individual Talent" La mayoría de artículos críticos que publica hacen siempre referencia a la biografía del autor. Véase, por ejemplo, "‘Epipsychidion’, de Shelley" en *Como nace el poema y otros ensayos y notas*, (1962) Madrid: Aguilar, pp. 221-225.

### 5. 3. LOS ROMÁNTICOS INGLESES

El hecho de dedicar un volumen exclusivamente a la poesía inglesa del siglo XIX indica de forma innegable dónde halla Manent mejores y más atractivas muestras de esta literatura. El vértigo sentido ante el extraordinario número de autores recopilados en *Los contemporáneos* y la amplitud temporal en *De los primitivos a los neoclásicos* contrastan con la minuciosa dedicación del antólogo a tratar temas del periodo romántico en el prólogo y la pausada presentación de los poetas que escribieron desde finales del XVIII y a lo largo del XIX en el volumen titulado *La poesía inglesa. Románticos y victorianos* (1945).

Pese al carácter objetivo que desea imprimir a su antología, Manent deja también aquí su propio sello en los desequilibrios de la selección. No alude en lugar alguno del prólogo a ninguno de los llamados “victorianos” aunque ofrezca versiones de los Browning, Tennyson, Hardy o Arnold-y, en cambio, dedica esa sección de la antología a hacerse eco del debate crítico existente en torno a los conceptos “clásico” y “romántico” en literatura, argumentando la inexistencia de una ruptura completa entre el periodo romántico y los que le preceden<sup>15</sup> e intentando presentar una imagen conciliadora en la que ambas nociones se complementan. Manent, siguiendo al crítico Ifor Evans (1940) en *Tradition and Romanticism*, explica que ya antes del Romanticismo se pueden identificar casos en la literatura inglesa en donde el autor conjuga rasgos clásicos y románticos. En este sentido Manent (1945: 7) afirma:

---

<sup>15</sup> Manent aboga en muchos otros lugares por la defensa de unos valores románticos en ciertas obras y autores de la poesía moderna. Véase como muestra “La estètica dels romàntics” o “Darreres tendències de la poesia anglesa” en *Notes sobre literatura estrangera*, pp. 93-94 y 188-209 respectivamente.

Si se considera “clásico” al que adopta temas tradicionales, Shakespeare utilizó las más altas figuras de la historia inglesa y del mundo antiguo; pero por otra parte, creó en *Macbeth* un rebelde romántico, que arremete contra el orden moral y sufre indecibles angustias. Si es “romántica” la exploración de una sensibilidad singular o anormal, ahí la hallaremos, pero los valores de un mundo moral le sirven de fondo. Si se considera como “clásico” el expresar con claridad sentimientos tradicionales, los personajes de Shakespeare nos brindan verdaderos ensayos sobre la caridad, la misericordia, el suicidio y la muerte, todo un *vademecum* de la experiencia humana. Pero observaremos en su lenguaje y en sus imágenes esa unión de los elementos conscientes e inconscientes, que aparece más tarde como uno de los rasgos distintivos de la dicción romántica.

No en vano hace Manent una defensa de lo romántico, pues no sólo en el prólogo sino diseminada a lo largo de las páginas de la antología se confirma una clara predilección del antólogo por la poesía del periodo, resultado de sus más tempranos contactos con la literatura inglesa a través de traducciones, reseñas y continuas lecturas sobre el Romanticismo<sup>16</sup>. Sin embargo, las preferencias románticas de Manent no se identifican únicamente con los principios poéticos y filosóficos defendidos por los poetas románticos ingleses con los que guarda estrecha vinculación, sino que más bien podríamos hablar de un romanticismo "acrónico" que ha surgido en diversos momentos de la historia y que comparte como rasgos definitorios una serie de actitudes recurrentes como la del regreso constante al pasado, la mirada que añora algo irrecuperable, la búsqueda de la felicidad y la armonía en la fusión con el entorno natural en su virginal estado.

Manent admite en diversos lugares que se siente más identificado con los postulados expuestos por Wordsworth y Coleridge en el prefacio a la 3ª edición de *Lyrical Ballads* (1802) que con el nuevo tipo de poesía que escribe, por ejemplo, el grupo de Oxford en Inglaterra en torno a 1920-1940. Plenamente consciente de la corriente antirromántica que predominaba en la poesía de dicho período, Manent

---

<sup>16</sup> Sólo en el prólogo Manent cita algunas de sus lecturas más recientes en torno al Romanticismo: Irving Babbitt (1919) *Rousseau and Romanticism*; J. G. Robertson (1929) *Studies in the Genesis of Romantic Theory*; Ifor Evans (1940) *Tradition and Romanticism*; o T. E. Hulme (1924) *Speculations: Essays on Humanism and the Philosophy of Art*.

íntimamente revelaba en uno de sus diarios que, pese a que los poetas jóvenes ingleses preferían a otros poetas como Pope, para él “els romàntics representen un dels moments d’or de la poesia inglesa” (Manent 1985: 167)<sup>17</sup>.

En efecto, comparte con los románticos ingleses inquietudes y determinados aspectos de su poética. Si recordamos la declaración wordsworthiana de que el objeto de la poesía debía ser “incidents and situations from common life” y que en su experimento poético debían él y Coleridge escribir:

to relate or describe them, throughout, as far as possible, in a selection of language really used by men; and at the same time, to throw over them a certain colouring of imagination, whereby ordinary things should be presented to the mind in an unusual way; and, further, and above all, to make these incidents and situations interesting by tracing in them, truly though not ostentatiously, the primary laws of our nature: chiefly as far as regards the manner in which we associate ideas in a state of excitement<sup>18</sup>.

hallaremos diversos puntos de conexión entre la poética de estos autores y la de Manent.

En primer lugar, y a pesar de esa tendencia antirromántica de las generaciones jóvenes, Manent encuentra en la crítica contemporánea algunos defensores de valores románticos en la poesía moderna<sup>19</sup>, ocasión que le resulta muy oportuna para elogiar la poesía de los románticos ingleses y hablar de su vigencia. Buen ejemplo de ello es una serie de ensayos recopilados en *Notes sobre literatura estrangera* (1934), donde Manent brinda, a propósito de la obra de

---

<sup>17</sup> La anotación publicada en el diario titulado *El vel de Maia* (1985) Barcelona: Ed. Destino, con fecha 14-1-1938 corresponde al periodo en que Manent trabajaba en su antología de poesía *Versions de l’angles* (1938).

<sup>18</sup> R. L. Brett & A. R. Jones (eds.) (1963) *Wordsworth and Coleridge. Lyrical Ballads*, London/New York: Routledge, pp. 244-45, corresponde a la versión final del *Preface* (1802).

<sup>19</sup> Véase el prólogo de *La poesía inglesa. Románticos y victorianos* (1945) y “Darreres tendències de la poesia inglesa” en *Notes sobre literatura estrangera* (1992).

autores catalanes o extranjeros, sus opiniones sobre la poética de los románticos ingleses, proponiéndola como modelo de dicción y tratamiento temático.

Por otra parte, una de las mayores preocupaciones estéticas de Manent gira en torno al tema tan discutido por Wordsworth y Coleridge de la dicción poética, aspecto en el que existía una verdadera ruptura entre la poesía neoclásica y los “experimentos” románticos. En realidad, Manent se aproxima más a las opiniones de Wordsworth, para quien

the language of a large proportion of every good poem, even of the most elevated character, must necessarily, except with reference to metre, in no respect differ from that of good prose.<sup>20</sup>

que a Coleridge quien declaraba que “poetry of the highest kind may exist without metre”, cuando afirma que el poeta “vive, ciertamente, en el centro de la continua tensión que se produce entre la estructura musical y la estructura de la lengua hablada” (Manent 1962:46). Manent trata con insistencia el tema en diversos ensayos recopilados en *Notes sobre literatura estrangera*. Tal es el caso de “Convenció i revolta en poesia” acerca del libro del mismo título de John Livingston Lowes, en donde Manent recoge la importancia del ritmo y la rima como agentes creadores citando a Lowes: “Alguns del toms de pensament i d’expressió poètica més reeixits són el resultat d’un esclat d’inspiració sota el guiatge feliç d’una rima” (Manent 1992:40). Más referencias a la dicción y la importancia de las formas poéticas surgen en el breve ensayo dedicado al ensayista Herbert Read titulado “La forma poètica” (Manent 1992:117-119). Las constantes reflexiones diseminadas en estos títulos y su afán por ofrecer versiones en verso medido –en sus traducciones de *La poesía inglesa* al español– o con metro y rima

---

<sup>20</sup> R.L. Brett & A. R. Jones (eds.) (1963) *Wordsworth and Coleridge. Lyrical Ballads*, London/New York: Routledge, p. 252.

–en sus versiones al catalán– evidencian la trascendencia que Manent atribuye a la forma en poesía (Véase también el Capítulo 4. 4. La crítica de Manent)<sup>21</sup>.

Otro nexo de unión con los románticos es la idea propugnada por Wordsworth en el *Preface* a *Lyrical Ballads* y Coleridge en su *Biographia Literaria* de que la poesía surge cuando al contemplar los incidentes de la vida cotidiana se establece una asociación de ideas en un estado de excitación y que mediante “a certain colouring of the imagination (...) ordinary things should be presented to the mind in an unusual way”. Este principio poético encuentra su eco en el prólogo a la colección de poemas de Manent titulada *La ciutat del temps*<sup>22</sup>:

Y recordé que la poesía nace, esencialmente, de un impulso metafórico, del misterioso júbilo de quien advierte la relación profunda entre los seres y sabe que existe una secreta afinidad entre realidades alejadas, aún entre los seres y las cosas más discordantes.  
(Manent 1962:48)

o también cuando afirma:

La poesía nos aguarda a veces en el corazón del silencio, en objetos, seres y concordancias que inexplicablemente se nos vuelven símbolos y parecen condensar el misterio del mundo. (Manent 1962:47)

Estos testimonios evocan ciertamente una forma de entender la poesía y la inspiración: esa manera en que se asocian en un estado de excitación los seres y las cosas cotidianas exponiéndolos así bajo una nueva luz.

---

<sup>21</sup> Otros ensayos en los que Manent se afana por exponer tesis favorables a la importancia de la forma poética dentro del mismo volumen son “Matèria i forma” y “la dicció poètica” en un capítulo titulado “Els assaigs de W. P. Ker”, pp. 125-137.

<sup>22</sup> La versión española del prólogo a *La ciutat del temps* se encuentra en *Cómo nace el poema y otros ensayos y notas* (1962), Madrid: Aguilar, pp.45-49.

Advertimos también resonancias en Manent de la discusión de Coleridge en su *Biographia Literaria* en torno a los conceptos de “imagination” y “fancy”, tema de gran trascendencia en las diversas poéticas de los románticos<sup>23</sup> y observamos en algunas de las selecciones de Manent la inclusión de composiciones que incorporan claras alusiones al poder benefactor de la fantasía (“To Fancy” de Keats), la cual permite evadirse de una realidad más árida y dolorosa que el mundo que recrea la poesía. Asimismo, Manent sabía de las vicisitudes del poeta en ausencia de la inspiración, de las penosas dificultades que podía entrañar el proceso de creación poética<sup>24</sup>, ya que el volumen de su obra como crítico y traductor sobrepasa con mucho la de poeta. La parquedad con que se prodigó como tal ha sido atribuida a veces a su falta de inspiración, problema del que habla sin tapujos en el prólogo a *La ciutat del temps* (Manent 1962: 47). Allí nos descubre Manent su experiencia como creador:

Sumando numerosas experiencias podríamos deducir el carácter involuntario de la “inspiración” y también la excepción implicada en esta regla; observaremos entonces la intuición poética surgiendo como una recompensa ofrecida a la tenacidad, a la paciencia de un arte involuntario y humilde

Por otra parte, la noción de lo poético en Manent guarda cierta afinidad con las tesis expuestas por los románticos acerca de la función que desempeñan la

---

<sup>23</sup> Manent reviste sus ensayos de las teorías románticas con las que tan familiarizado estaba acerca de la poesía y la personalidad del poeta, el proceso de creación y la organicidad de la obra poética ?discutidos en el *Preface* de Wordsworth, la *Biographia Literaria* de Coleridge, *A Defence of Poetry* de Shelley y la correspondencia de Keats? adoptando muchas de sus ideas y valores.

<sup>24</sup> Manent aborda también la distinción entre “fancy” en “imagination” en un breve ensayo sobre W.P. Ker intitulado “Imaginació i fantasia” en *Notes*, pp.137-139.

imaginación y la fantasía<sup>25</sup>. Su visión no responde tanto ese “spontaneous overflow of powerful feelings” que de forma explícita definió Wordsworth sino que se acerca más a la descripción de Coleridge de la actividad creativa del poeta<sup>26</sup>

[he] brings the whole soul of man into activity, with the subordination of its faculties to each other, according to their relative worth and dignity. He diffuses atone and spirit of unity that blends and (as it were) *fuses*, each into each, by that synthetic and magical power to which we have exclusively appropriated the name of imagination. This power, first put into action by the will and understanding and retained under irremissive, though gentle and unnoticed, control (*laxi seffertur habenis*) reveals itself in the balance or reconciliation of opposite or discordant qualities (...).

La visión de Manent sobre el asunto está ligada a esa función reconciliadora de contrarios que desempeña la imaginación en el acto creativo y queda plasmada en la siguiente afirmación (Manent 1962: 46):

Las realidades evocadas por los poetas tienen a menudo ese misterio extrañamente luminoso con que de improviso nos sorprenden, bajo un borrascoso cielo otoñal, las cosas iluminadas por la breve mirada de un sol blanco y violento, pero ceñidas de sombra.

Pero es sobre todo en determinados temas del romanticismo donde Manent halla materia más afín a sus propios gustos e intereses. Podemos decir sin temor a errar que Manent es un “neorromántico” en este sentido.

---

<sup>25</sup> A propósito del origen y evolución de las teorías románticas sobre el papel del poeta, la creación poética, el objeto de la poesía, o la imaginación en cada uno de los autores románticos antologados por Manent debe consultarse el extraordinario trabajo de M. H. Abrams (1953) *The Mirror and The Lamp. Romantic Theory and Critical Tradition*. London/Oxford/New York: O.U.P. En dicha obra se sintetiza de manera magistral la génesis y el desarrollo de los temas trascendentales para los creadores y filósofos románticos así como las similitudes y diferencias entre ellos.

<sup>26</sup> Véase en Watson, G (ed.) (1965) S. T. Coleridge, *Biographia Literaria*, London: Everyman., capítulo XIV.

Un motivo omnipresente en las composiciones de estos escritores es la comunión del hombre con su entorno natural. Wordsworth definía la poesía como “the image of man and nature”<sup>27</sup>. Esa búsqueda de armonía espiritual en la Naturaleza, recurrente en muchas composiciones románticas, es un eje fundamental en la propia vida y obras de Manent. Muestra clara de ello son muchas de las anotaciones de sus diarios que plasman con frecuencia escenas en las que el paisaje y el hombre que las contempla adquieren un protagonismo absoluto. La función reconfortante, catártica de la Naturaleza en una composición como “Ode: Intimations of Immortality from Recollections of early Childhood” de Wordsworth se asemeja en algunos fragmentos a las anotaciones de sus dietarios. Y la fascinación que produce en Manent la minuciosa descripción de las aves—en “O Nightingale! Thou Surely Art!” o en “Water Fowl” de Keats— o de contrastes en el paisaje con el cambio de las estaciones —en la última estrofa de “Frost at Midnight” traducida también en la antología<sup>28</sup>— guarda estrecha relación con la proclividad de Manent a la contemplación de la sencilla vida silvestre. Manent era un gran amante de la Naturaleza, aficionado a la cacería y conocedor íntimo de pájaros, flores y árboles lo que le permitía describirlos con todo lujo de detalles en su propia obra poética<sup>29</sup>. El escritor catalán pone de manifiesto en sus diarios esta natural disposición suya a buscar la paz interior en plena Naturaleza, en especial en momentos de amargo desorden como testimonia el siguiente fragmento escrito durante la Guerra Civil (Manent 1985:68):

---

<sup>27</sup> W. Wordsworth, en el prefacio a *Lyrical Ballads*, edición de R.L.Brett & A.R. Jones (1963) London/New York:Routledge, p.257.

<sup>28</sup> Compárese “Frost at Midnight” con el poema de Manent titulado “A la meva filla Maria quan tenia un any en temps de guerra” en M. Manent (1986) *Poesia completa*, Barcelona: Columna, p. 114: “Se’ns acosten al ràfec les branques de l’avet/ i, lluny, quin so pregon fa estremir la finestra?/ És trista aquesta olor de la pobra minestra. /Com la rel, com el fruit en la boira del’hort,/ damunt la sina clara vas nodrintte, adormida,/ i s’assembla al silenci de la mort/ aquest tebi silenci de la vida”.

<sup>29</sup> Véase por ejemplo, “Elogi de les glicines” en Manent, M. (1920)*La collita en la boira* o “A mitjan setembre” en Manent, M. (1961)*La ciutat del temps*.

Anys enrera, durant una grip molt llarga, al cor mateix de la febre i del malestar, pensava amb delícia en els dies de convalescència camperola que m'esperaven: en els tarongers florits, els ceps de brot tendre, els rossinyols, els estèpes de flor morat pàl·lid vora el camí, la mar viva al fons del paisatge (...) Ara també la guerra, aquesta infecció horrible, m'ha portat a un món de pau i d'idil·li on mai no m'havia estat possible de viure tant de temps. Un extrem d'angoixa i de tragedia m'ha dut a un extrem d'oasi i de quietud. Sempre havia somniat com una benaurança inabastable de viure una llarga temporada al camp, amb lleure dilatat per la lectura, en la intimitat amb els núvols i els arbres.( 26 de abril, 1937)

cita que podría recordarnos la época de malestar que llevó a Wordsworth a refugiarse en el campo donde consiguió restablecerse física y emocionalmente tras su estancia en Europa.

Otro poeta romántico en el que Manent descubre que “para evocar sus exaltaciones y angustias, el poeta se convierte a sí mismo en naturaleza<sup>30</sup> es Shelley en su “Epipsychidion”, del cual traduce un fragmento de considerable extensión en la antología. En concreto, Manent selecciona los versos 407564 del citado poema, en los que Shelley procede a una exuberante e idílica descripción de una bellísima isla mediterránea, un verdadero paraíso casi virgen, poblado de humildes pastores y animales en el que los protagonistas, el poeta y Emily, pueden alcanzar la felicidad disfrutando del medio natural que les rodea, fundiéndose con él. El resto de composiciones –como “Orpheus” o fragmentos de “The Daemon of the World” y “Ode to Naples”– seleccionadas de la obra de Shelley abundan en descripciones de la Naturaleza real o imaginada.

Shelley es uno de los poetas que por su ideología podría presentarse como más antitético a la concepción religiosa del antólogo. La descontextualización y selección fragmentada de muchos de los textos conllevan en el poema una radical transformación, ya que adquieren mayor relieve ciertos aspectos temáticos o estilísticos que en la composición original no tendrían tanto peso como en la

---

<sup>30</sup> Prólogo a P.B. Shelley, *Epipsychidion*, (1946) Barcelona: Helikon; también en *Cómo nace el poema y otros ensayos y notas*, Madrid: Aguilar, p. 225.

traducción bilingüe. Este es un recurso habitual en las selecciones de Manent. Así, por ejemplo, en el caso de Shelley, Manent se decanta por una serie de textos (“To a Skylark”, “Wine of the Fairies”, “Hym of Pan”) en los que la fusión del protagonista, ya sea mitológico o el “yo” lírico del poeta, con la Naturaleza adquiere un realce extraordinario y omite aquellos otros que puedan resultar censurables políticamente o problemáticos desde una cierta ortodoxia religiosa<sup>31</sup>.

No obstante, el poeta romántico que mayor huella deja en Manent es Keats. En el prólogo a *Sonnets i odes de John Keats* (1985), edición revisada de sus primeras traducciones de este poeta, escribe:

Em sobtà el realisme de moltes de les seves evocacions de la natura, de versos sobre flors, arbres, ocells o peixos, i vaig concloure que només l'observació directa, la convivència atenta i llarga podia donar aquell to de realitat viva i clara.

Según Manent, esa descripción de la Naturaleza se distingue en Keats además de por ser resultado de la experiencia misma, por esa “impersonalidad” ese “impulso de identificación [del poeta] con los seres y las cosas” que muestra en su poesía. La Naturaleza como origen de toda poesía (“I Stood Tip-toe on a Hill”), como fuente de armonía (“To One Who Has Been Long in City Pent”), como bálsamo que alivia el dolor (“To a Nightingale”) como reflejo de lo que acontece en el alma<sup>32</sup>, tal y como la tratan los románticos ingleses, supone para Manent un poderoso estímulo creativo y una lectura muy en consonancia con su propia

---

<sup>31</sup> Obviamente, Manent evita composiciones en las que el ateísmo y el escepticismo de Shelley son más evidentes (en ciertas secciones de su *Prometheus Unbound*) brindando textos cuya temática no compromete el trabajo del antólogo, quien en verdad tampoco debía sentirse demasiado atraído por dichos aspectos de la obra shelleiana. Manent en su visión de Shelley se deja influir por la obra de Francis Thompson ((1928) *Shelley*, London: Burns Oates & Washbourne, 10ª ed.).

<sup>32</sup> A propósito de la evolución del concepto de poesía como *mimesis* o imitación de la Naturaleza o del mundo real o ideal hacia una teoría expresiva sobre la poesía que culmina durante el periodo romántico véase “The Development of the Expressive Theory of Poetry and Art” en M. H. Abrams (1953) *The Mirror and The Lamp. Romantic Theory and Critical Tradition*, London/ Oxford/New York: O.U.P. pp. 70-99.

experiencia vital. La poesía de Manent está llena de fragancias, sonidos, colores del paisaje natural algo que se encuentra también en las composiciones de los románticos ingleses, sobre todo en Keats y Shelley.

Sin embargo, en la antología la presencia de Keats es muy superior a la de los demás románticos. Algunos de los poemas antologados versan sobre el hallazgo en la Naturaleza de esa belleza anhelada de manera permanente por el poeta, como muestran las líneas entresacadas de “I Stood Tip-toe Upon a Hill”:

Linger awhile upon some bending planks  
That lean against a streamlet's rushy banks,  
And watch intently Nature's gentle doings

o más adelante:

Thee I must praise above all other glories  
That smile us on to tell delightful stories.  
For what has made the sage or poet write  
But the fair paradise of Nature's light?

Ya desde sus primeras incursiones en la literatura inglesa es la obra poética de Keats la que deslumbra a Manent por su esteticismo y su “capacidad negativa”, concepto que el poeta definía en la citada carta a George y Thomas Keats (1817) como el estado “when a man is capable of being in uncertainties, Mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason”. Esta noción y en especial la de la impersonalidad del poeta, analizadas en detalle por W. J. Bate (1963: 233-263) en su obra *John Keats*, calan en el Manent poeta de manera profunda, aunque se alejen en cierto modo de las premisas de orden y medida propugnadas por el noucentismo en el que se educó Manent.

Manent se adhiere, con otros miembros de su generación, a esa corriente de la “poesía pura”<sup>33</sup>, carácter que él mismo atribuye a la obra de Keats. Esa anhelante búsqueda de la belleza que Keats presenta en *Endymion*, símbolo de la felicidad humana:

A thing of beauty is a joy for ever:  
 Its loveliness increases; it will never  
 Pass into nothingness; but still will keep  
 A bower quiet for us, and a sleep  
 Full of sweet dreams, and health, and quiet breathing.

es también una realidad en la poética de Manent.

De la obra poética de John Keats elige para su traducción las grandes odas ?“To a Nightingale”, “On a Grecian Urn”, “To Psyche”, “To Fancy”, “To Autumn”, “On Melancholy”? el ya citado *Endymion*, considerado por el propio autor como ejercicio poético carente de la excelencia de las mejores composiciones de un poeta, la balada de *La Belle Dame sans Merci*, inspirada en un poema medieval y otras composiciones de menor envergadura.

---

<sup>33</sup> Aunque como bien señala Estébanez Calderón (1996) en su *Diccionario de términos literarios* (pp. 856-7) se trata de “una expresión ambigua, utilizada por diferentes poetas y críticos para referirse a un tipo de poesía ‘químicamente pura’ (P. Valéry), ‘desnuda de artificios retóricos’ (J. R. Jiménez), ‘quintaesenciada’, (A.C. Bradley), ‘simple’, es decir, la que aparece en un ‘poema compuesto únicamente de elementos poéticos en todo rigor de análisis’ (J. Guillén)” se trataría de una poesía “esencial”, libre de “estorbos”, entendiéndose por tales “no sólo anécdotas, fines monitorios, verdades prácticas, moralidades, sentimientos vulgares, sino también la embriaguez del corazón y hasta las mismas cosas” (G. Siebenmann, 1973). La concepción de Manent de la “poesía pura” es más cercana a la desarrollada por el abate H. Bremond en una conferencia en 1925 y en su libro *La poésie pure* (1926), en los que considera la poesía como una experiencia inflexible, un “estado” (análogo al que se produce en los místicos, abiertos, en el silencio, a la inspiración interior) que el poeta se esfuerza por transferir o plasmar en el poema a través de los ritmos, imágenes e ideas. Así, al acercarse a un texto poético, habría que trascender su sentido inmediato, derivado del contenido de ideas y sensaciones (“l’impur”), para acceder al sentido profundo, a la poesía “pura” reflejo de aquella experiencia. *Revista de Poesía*, creada por Manent, se hacía eco de esta influencia y citaba en sus páginas algunos de dichos principios: “La poesía es una realidad misteriosa i unificadora”, “es irreductible al coneixement racional”, “es una màgica mística pròxima a l’oració”, etc. (Véase E. Bou (1987) “Entre l’alba i el vent: Marià Manent en la poètica postsimbolista” en *Els Marges*, 36, p.7).

Manent, hombre enfermizo y de carácter aprensivo, podía sentirse fácilmente identificado con el joven Keats, un espíritu sensible acechado por la muerte. La fórmula ofrecida por Keats, esa búsqueda incesante de lo bello en todo lo que contemplaba y la urgencia de encontrar una vida más amable y reconfortante que la cruda realidad, hacía de la poesía un camino compartido. Ambos buscaban en su poesía alcanzar la felicidad en la fusión con lo bello, evitar la sordidez de la realidad con la entrega incondicional a un mundo idílico, el ideal de la urna griega de Keats. La huida del mundo real es posible gracias a la actitud del poeta que se troca en lo que medita, esa “impersonalidad” que se resume en el poder de compenetración con el objeto poético del poeta, que lo era todo, al mudarse en lo que contemplaba, y no era nada<sup>34</sup>. Trazas de esta compenetración con Keats las ofrece Manent en un poema como “Noia francesa a la National Gallery”<sup>35</sup>.

Por otra parte, esas potentes fuerzas ya aludidas, la imaginación y la fantasía, engendran entre los poetas románticos, también en Keats, poemas acerca de personajes enigmáticos, visiones terribles y sucesos extraños. Manent, queriendo presentar esta otra faceta incluye *The Rime of the Ancient Mariner* de Coleridge, quien había sido el encargado de desarrollar este tipo de composiciones en *Lyrical Ballads*, y por parte de Keats la estremecedora balada de *La Belle Dame sans Merci*, traducidos ambos en su totalidad.

---

<sup>34</sup> Véase la carta de Keats a Richard Woodhouse (27 de octubre de 1818) donde expone su teoría sobre la impersonalidad del poeta definiéndose a sí mismo: *As to the poetical Character (...) it is not itself—it has no self— it is every thing and nothing—It has no character—it enjoys light and shade; it lives in gusto, be it foul or fair, high or low, rich or poor, mean or elevated—It has much delight in conceiving an Iago as an Imogen. What shocks the virtuous philosopher, delights the camelion Poet. (...) A Poet is the most unpoetical of any thing in existence; because he has no Identity—he is continually in for—and filling some other Body—The Sun, the Moon, the Sea and men and Women who are creatures of impulse are poetical and have about them an unchangeable attribute—the poet has none; no identity—he is certainly the most unpoetical of all God’s Creatures’*. Citado en W. J. Bate (1963) *John Keats* Cambridge (Mass.): Harvard University Press, p.260.

<sup>35</sup> Compárese “To a Lady Seen for a Few Moments at Vauxhall” de Keats con el poema “Noia francesa a la National Gallery” en Manent (1986) *Poesía completa*, p.111.

Por otra parte, la exaltación romántica de que es objeto la niñez como estado de inocencia y virginal perceptividad constituye otro tema de especial interés para el antólogo. En términos de selección de textos, hemos de referirnos a la inclusión del poema ya citado “Ode: Intimations of Immortality from Recollection of Early Childhood”, la traducción de *The Book of Thel* de Blake, composición en la vena de *Songs of Innocence*, y los *Lucy poems*, incluidos éstos últimos también en la selección de la poesía wordsworthiana. Como es sabido, la infancia constituía para los románticos un estado perfecto de inocencia, un momento extraordinario de excitación de los sentidos y descubrimiento del mundo por cuanto que “la gloria y el esplendor”, la fuerte impresión dejada por los objetos y las escenas contemplados en esta etapa pierden todo su vigor y frescura con el paso del tiempo. Ciertamente es que “Intimations of Immortality” está traducido en *La poesía inglesa* de Manent de manera parcial y fragmentaria, pero justamente en esa traducción se conservan los pasajes en los que la niñez es exaltada frente a la madurez, llegándose al final del texto a una reconciliación personal del autor mediante su contemplación de la Naturaleza con su estado actual.

Fuera del ámbito de *La poesía inglesa* hay que señalar la sentida devoción del antólogo hacia la literatura para niños patente en su dedicación a la traducción de títulos tan conocidos como *The Jungle Books* de Kipling. El antólogo trabajó en este campo con la editorial Juventud desde principios de los años cuarenta hasta la caída del franquismo y el resultado fue un total de catorce volúmenes de literatura juvenil traducidos al castellano. Con motivo del centenario de su nacimiento se ha publicado además la segunda edición de *Espigol blau: poemes anglesos per a infants* (1998)<sup>36</sup>, antología de versos ingleses traducidos al catalán por Manent, prueba fehaciente de esta gran afición. Notoria es también su admiración por Walter de la Mare y sus poemas para niños a los que dedica un artículo en *Notes*

---

<sup>36</sup> M. Manent (1998) *Espigol blau: poemes anglesos per a infants*, Barcelona: Barcanova. La primera edición fue publicada en 1980.

*sobre literatura extranjera*<sup>37</sup>. Asimismo, y a propósito del libro de Herbert Read titulado *The Innocent Eye*, Manent escribía una reseña titulada “Una infantesa” (Manent 1992: 119-121) plagada de citas y referencias a Blake, Wordsworth y otros poetas ingleses que han exaltado la infancia en su obra. Manent se erige así en acérrimo defensor de la literatura infantil por su inagotable potencial como tema literario ante las críticas que la tachan de inconsciente “literatura de evasión” en un mundo azotado por la guerra y la deshumanización en el que hombre debe aprender a enfrentarse a problemas más trascendentales.

Estas afinidades explican porqué los románticos superan en número y extensión a sus sucesores en la historia literaria. No obstante, la selección de Manent es atípica si la comparamos con la de otros antólogos españoles. En la antología de Manent detectamos una tendencia a enfatizar el papel primordial de la Naturaleza en la poesía romántica inglesa, la búsqueda de la belleza *per se*, en particular en los fragmentos escogidos de Shelley y Keats (“Endymion”), en detrimento de otros temas como el de la alienación social, la rebeldía o anormalidad del héroe romántico, prácticamente inexistentes en la selección de Manent, de ahí la ausencia casi absoluta de fragmentos de la obra del lord inglés. Al contrastar *Románticos y victorianos* con las antologías colectivas que le precedieron (Sánchez Pesquera 1915-24 y Maristany 1918) observamos en éstas una predilección por Lord Byron, autor al que se dedica de forma casi exclusiva el segundo volumen de la antología de Sánchez Pesquera. Esto refleja a las claras la enorme fascinación ejercida por este personaje, prototipo del héroe romántico rebelde entre nuestros compatriotas de finales del XIX y principios del XX. Por el contrario, la presencia de Byron en la antología de Manent se reduce a dos poemas “The Wild Gazalle” y “The Destruction of Senacherib”. Manent es más proclive a ofrecer la poesía corte meditativo y descriptivo, esos *musings* de que hablaba

---

<sup>37</sup> Manent reseña un libro de poemas para niños *Poems for Children* obra de Walter de la Mare y declara atacando a quienes desprecian este tipo de literatura: “Walter de la Mare sent, vivísima, aquella fe que ha inspiratants poetes: la fe en la infantesa com a categoria superior i insuperable de la vida humana; la convicció que l’infant és el que viu la fase millor, mes pura i més intensa, i que tota vida posterior de l’home és acarada a la infantesa com al record d’un paradís perdut” en *Notes sobre literatura estrangera*, pp.22-27.

Unamuno, más acordes con su talante comedido y contemplativo dedicando únicamente dos páginas a la obra de Byron. La antología de Manent revela en este sentido un cambio en los gustos del lector o, al menos, la intención por parte del antólogo de exaltar, por encima de los prototipos rebeldes de Don Juan o Childe Harold, “otro tipo” de poesía. En este sentido, la antología de Manent pretende ser “novedosa”, introduciendo un tipo de poesía romántica alternativa a la del poeta muerto en Grecia.

En definitiva, la poesía romántica ejerce un poderoso influjo en Manent no sólo en términos creativos, es decir, como fuente de inspiración para su propia obra, sino desde una perspectiva más amplia en la que cabe una concepción muy particular de lo poético. Manent se acercará sin duda a la literatura de otras épocas con un cierto prejuicio ideológico en el que confluyen la herencia literaria del Noucentismo catalán junto a la temática y la estética romántica inglesa que determinan su selección en los otros volúmenes de la antología.

No obstante, hemos de señalar la presencia en la selección de *Románticos y victorianos* de otros escritores de gran estatura en la historia de la poesía inglesa. Bajo la denominación de “victorianos” se nos presenta un tercio de las composiciones antologadas pertenecientes a poetas que vivieron y escribieron en la segunda mitad del siglo XIX entre los que cabe destacar a tenor del número de páginas asignado a su obra a Lord Tennyson (17 pp. incluidas secciones de “In Memoriam”), Robert Browning (9 pp.), Thomas Hardy (9 pp.), Alice Meynell (14 pp.) y Francis Thompson (34 pp.), aunque Manent también brinda muestras de la obra de otros poetas como los representantes de la escuela prerrafaelista, Dante Gabriel (10 pp.) y Christina Rossetti (7 pp.) ? quienes en su juventud atrajeron en gran medida la atención de Manent? Matthew Arnold (4 pp.), o Gerald Manley Hopkins (2 pp.). De la poesía escrita durante el siglo XIX en Estados Unidos, Manent hace una muy escueta selección en la que se exhiben composiciones de W. Cullen Bryant (“Thanatopsis”), Emerson (“Days”, “The Snowstorm”), Longfellow (“Chaucer”, “Nature”, “Milton”) –rezumantes de panteísmo en los que surge a los ojos del hombre una Naturaleza amable y maternal junto a homenajes literarios, Poe (“The Valley of Unrest”, “Fairy Land”) –quien recrea dos parajes típicamente

románticos, encantados y brumosos, llenos de vida misteriosa y hermosura, y Whitman, el gran bardo americano (con fragmentos de “Song of Myself” y “Memories of President Lincoln”). Esta menguada recopilación de poetas estadounidense evidencia en el antólogo un fugaz y más superficial trato con la poesía norteamericana en la época de composición de la antología. Así lo demuestra, por ejemplo, la escasa atención prestada a la figura de Emily Dickinson de la que sólo nos ofrece un poemita (“Go Not Too Near a House of Rose”). Dicho desequilibrio quedaría compensado años más tarde cuando en 1957, fascinado por la extraña y misteriosa poetisa, Manent publica la primera antología bilingüe de la obra poética de Dickinson en España.

Muchos de los textos del llamado periodo victoriano incorporados por Manent exhiben un marcado contenido espiritual o religioso. Esto explica la selección de piezas de Francis Thompson, entre las que sobresale el poema “The Hound of Heaven”, o del jesuita Gerald Manley Hopkins de quien ofrece en traducción “Heaven-Haven” y “Spring”, autores ambos dedicados a la vida religiosa de reconocida valía por su aportación literaria, en especial en el caso de Hopkins, cuya poesía sobrepasa los alardes técnicos de todos de sus contemporáneos. En cambio, la excesiva atención otorgada a la poesía de Alice Meynell, autora poco conocida hoy en día, podría inducir a engaño sobre su posición en el canon. Este exagerado homenaje obedece, en primer lugar, a la temática confesional que tanto agradece Manent y luego, a la temporal apreciación de que gozó la escritora católica durante su vida. Así lo atestigua su mención junto a figuras de la talla de Thompson, Blake, Dowson, Symons o Yeats en el prólogo de Díez Canedo a la antología de Maristany<sup>38</sup> o la alusión a la poetisa como

---

<sup>38</sup> “¿Qué le resta a la poesía de tiempos más avanzados, de los días de hoy? Solo le queda reducir el campo, elevarse más, o profundizarse más. Y está haciendo lo uno y lo otro. De los poetas post-victorianos, nadie se elevó tanto como Francis Thompson, un Keats católico, un Blake más puro, un Patmore más intenso. Con Ernest Dowson y Arthur Symons toman valor insular las corrientes artísticas de la Europa de “fin de siglo”. Alice Meynell tiene en su canto de mujer la severidad y la majestad de un antiguo retrato de familia. Con William Butler Yeats, el alma celta aporta sus ensueños y sus símbolos a la poesía nacional.” en *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua inglesa* (1918), Valencia: Cervantes, p.xiii.

escritora católica en varios lugares de la *Historia de la literatura inglesa* de Esteban Pujals<sup>39</sup>.

Sin embargo, Manent en ese empeño de ofrecer al lector poesía devocional busca y encuentra entre las páginas de la poesía inglesa del periodo un gran número de composiciones de corte meditativo-espiritual.

En el caso de Robert Browning selecciona un poema como “Evelyn Hope” en el cual la fe en la resurrección conforta de la pérdida de un ser en plena juventud. El tema es tratado con el optimismo de quien cree ciegamente en una vida eterna tras la muerte y en un Dios bondadoso, algo con lo que Manent probablemente comulgaba. De principio a fin, “Prospice<sup>40</sup>”, muestra también una actitud valiente del poeta ante la muerte. La fe en Dios le redime de todos sus miedos. En el mismo sentido, puede entenderse la selección de fragmentos de “In Memoriam” obra compuesta por Tennyson a lo largo de muchos años y en la que el poeta medita sobre la pérdida de un amigo, describiendo sus fluctuaciones entre la duda y la fe? y “Crossing the Bar” auténtica metáfora sobre la muerte, tras la que el poeta espera ver a Dios ?”my Pilot””? cara a cara.

A pesar de que Manent, a juzgar por su biografía, no sufrió crisis de fe, sentía una gran predilección por aquellos autores que se debatían entre mil dudas. Esta tendencia explica en parte, por ejemplo, la gran atracción que ejerció una figura como Emily Dickinson, obsesionada con la muerte y con dilemas existenciales. Montserrat Roser (1998) atribuye el peso de este aspecto en las selecciones literarias de Manent a la estrecha relación que guardaban las órdenes religiosas con las instituciones educativas en los años de mayor expansión noucentista, lo que explicaría la asimilación de valores espirituales y la consiguiente promoción entre los estudiantes, entre los que se contaba Manent en la segunda

---

<sup>39</sup> Pujals, E. (1984) *Historia de la literatura inglesa*, Madrid: Gredos, pp. 422, 428 y 553.

<sup>40</sup> El poema comienza así “Fear death? ?to feel the fog in my throat” y prosigue con una descripción de sensaciones imaginadas por el poeta ya enfentado en el momento supremo a la realidad de la muerte. El “Arch Fear” al que debe enfrentarse será vencido gracias a valor y a una firme creencia: “O thou soul of my soul! I shall clasp thee again,/ and with God be the rest!”.

década del siglo, de literatura religiosa. Hay que recordar que una de las primeras traducciones de Manent al castellano es la vida de S. Francisco de Asís de Chesterton (1924). Además, los valores de la comunión con la Naturaleza promovidos por San Francisco eran perfectamente compatibles, en realidad, complementarios, con la visión del hombre compenetrado con la Naturaleza que la poesía romántica había alimentado.

#### 5. 4. LOS CONTEMPORÁNEOS

*La poesía inglesa. Los contemporáneos* (1948) puede ser calificada de obra pionera en su género. Este último tomo tiene el mérito de ser la primera recopilación bilingüe publicada en España de la poesía inglesa de la primera mitad siglo XX. Su mayor aliciente para el lector de la época residía en la contemporaneidad del repertorio reunido si tenemos en cuenta que el antólogo se aventura a ofrecer una copiosa selección de la poesía que se escribía de forma casi simultánea a la labor de compilación y traducción. Muchos de los autores en ella representados tenían en la traducción de Manent su carta de presentación ante el público español –poetas de la generación de Auden, modernistas norteamericanos como e.e. cummings, poetas del movimiento imaginista, Dylan Thomas y los poetas del *New Apocalypse*– y de hecho son numerosos los autores que tras este bautismo en español de la mano de Manent siguen inéditos en nuestra lengua.

Si bien es cierto que en las dos primeras décadas del siglo habían aparecido las dos antologías de poesía inglesa de Maristany y Sánchez Pesquera, en ambos casos se trata de obras monolingües que únicamente ofrecen la versión española, siendo además muy escasas las traducciones de sus contemporáneos con lo cual los antólogos evitaban los riesgos de selección asumidos por Manent ante la novedad de tendencias y autores representados. Este atrevido gesto demuestra, pese al respaldo que se procuraba con opiniones favorables de la crítica sobre los autores escogidos, la seguridad y el criterio personal con que actuaba Manent en su labor de selección. Su antología es un buen anticipo y una vía de descubrimiento de una larga lista de poetas modernos angloamericanos. Tendrían que transcurrir catorce años para que una publicación de similares características, nos referimos a la *Antología de poetas ingleses modernos* a cargo de Dámaso Alonso, viera la luz en el panorama editorial de nuestro país. En definitiva, esta última entrega de la antología informa al lector acerca de las tendencias más significativas de la poesía escrita en lengua inglesa en la primera mitad del siglo XX, recoge “el pulso de los tiempos” de acuerdo con los principios d’orsianos y por su contemporaneidad y

envergadura supone un esfuerzo único de síntesis y actualización por parte de Manent en el género de las antologías.

A pesar de la inevitable influencia ideológicaestética y poética que ejercen los principios noucentistas y la poesía romántica inglesa en la selección, el antólogo no permanece ajeno a otras y nuevas corrientes literarias –simbolismo, imagismo– que le afectan también en su trabajo como poeta y cuya huella se deja sentir en la antología. Con su selección de poesía del siglo XX informa de la contribución realizada por cada una de las nuevas corrientes en la poesía inglesa, dedicando especial atención al modernismo de Eliot, pese a su desvinculación personal de éste, y a la obra de los poetas de las generaciones de Auden y de Dylan Thomas

El conocimiento e interés de Manent por la literatura inglesa del siglo XX había quedado ampliamente demostrada antes de publicar *Los contemporáneos*. Desde la década de los veinte había verido dedicando su pluma a comentar distintos aspectos de la obra de D.H. Lawrence, Gertrude Stein, Archibald Macleish, James Joyce, Walter de la Mare o Virginia Woolf, poetas, narradores y ensayistas angloamericanos, amén de otros autores europeos como Rilke, Proust o Gide en la páginas de diversas publicaciones periódicas catalanas, ensayos que, como es sabido, fueron recopilados en *Notes sobre literatura estrangera* (1934)<sup>41</sup>. A mediados de la década de los cuarenta Manent poseía un bagaje más que suficiente para elaborar una antología variada y de calidad sobre sus contemporáneos.

Contamos con varias fuentes para conocer los criterios de selección de *Los contemporáneos*. El prólogo de este último volumen es una de ellas, pero resulta

---

<sup>41</sup> El valor de esta publicación era comentado por Pere Gimferrer en 1978 en el prólogo a *Antologia poètica de Marià Manent*: “No crec que gaires persones, a Catalunya o a la resta de la Península, fossin capaces de signar en aquella data un llibre com aquest. La informació de Manent era de primera mà i els seus dots analítics, tan precisos con la tensa vibració de la prosa en la qual s’expressava”. Según el crítico Eudald Tomasa (1993) “Aproximació a l’obra crítica de Marià Manent” en *Els Marges*, núm. 48, Barcelona, 1993, pp. 7-22 estos artículos pretendían recoger el pulso de su tiempo siguiendo los consejos d’orsianos de incorporar a la cultura catalana la modernidad europea más inmediata y proponer un modelo literario y cultural amplio, complejo, diverso pero coherente con unos valores constructivos y creativos de cultura y de refinamiento.

útil contrastar la información presentada en éste con algunos de los artículos publicados por Manent durante aquellos primeros años como escritor de reseñas. En 1934 Manent había publicado un ensayo en catalán titulado “Darreres tendències de la poesia inglesa”<sup>42</sup> en el cual ya expone de alguna manera –aunque se deje siempre guiar por el sabio magisterio de críticos como F. R. Leavis, Edmund Wilson, Geoffrey Grigson, o T. S. Eliot– su valoración de la poesía que se escribe en la primera mitad del siglo XX en el contexto angloamericano. La selección de textos y autores de *Los contemporáneos* corrobora en gran medida las opiniones expresadas en dicho trabajo y nuestra opinión de que Manent manifiesta claramente unas preferencias estéticas enraizadas en los presupuestos románticos por un lado y, por otro, hacia autores en su mayoría anglocatólicos cuya obra muestra una notable preocupación espiritual o religiosa.

En “Darreres tendències de la poesia anglesa”, haciéndose eco de los juicios de valor expresados por F. R. Leavis en *New Bearings in English Poetry* (1932)<sup>43</sup>, Manent explica que para las nuevas promociones inglesas la poesía escrita por victorianos y georgianos es “una derivació immediata del Romanticisme decadent, i la situen al mateix pla de dues altres escoles igualment rebutjades: l’imatgisme i el purismè” (Manent 1992: 189). La principal acusación que se vierte en contra de la poesía victoriana y la inmediatamente posterior es la de “escapismo”. No obstante, Leavis salva de la quema a Hardy, Yeats y Walter de la Mare<sup>44</sup>, gesto que sirve a Manent para justificar la cantidad de espacio concedido a este último poeta en la antología, al cual dedica trece páginas, o la prevalencia de piezas más románticas sobre otros textos de la época más madura y hermética de

---

<sup>42</sup> Publicado por primera vez en *Revista de Catalunya*, 14, núm.79 (1934), 197-220 se encuentra también en la nueva edición de *Notes sobre literatura estrangera* (1992), pp. 181-198.

<sup>43</sup> F.R. Leavis (1932) *New Bearings in English Poetry*. London: Chatto and Windus. Usamos para citas la nueva edición de 1950 en su cuarta reimpresión (1971).

Yeats. En concreto, de los diez textos yeatsianos traducidos, cinco proceden de obras anteriores a *The Green Helmet* (1912), fecha en que el irlandés empezó a modernizar su poesía por influencia de su secretario Ezra Pound, y ninguno pertenece a su obra más simbólica *The Tower*. Se echan en falta los poemas de la última etapa y más frecuentemente antologados de Yeats como “No Second Troy”, “Leda and the Swan”, “Sailing to Byzantium”, “The Tower” o “Byzantium”.

Apoyándose básicamente en la opinión de Leavis, Manent abre el prólogo de *Los contemporáneos* explicando que “no toda la poesía inglesa y norteamericana del siglo actual es propiamente ‘moderna’”(Manent 1947:1). Decidir qué era lo decididamente distinto e innovador en la poesía escrita por sus contemporáneos, operación que con el distanciamiento temporal apenas requiere esfuerzo, debía resultar algo complejo para Manent. Sin embargo, nuestro antólogo recurre a la crítica más prestigiosa para comprobar sus hipótesis y reforzar sus argumentos concediendo, no obstante, una desigual atención a los personajes elogiados por Leavis como forjadores de dicha poesía.

El crítico inglés señala los rasgos que caracterizan la poesía moderna inglesa pasando revista a la obra de T. S. Eliot, E. Pound, W. B. Yeats y G. M. Hopkins como ejemplos de distintos modos de innovación en la tradición poética angloamericana<sup>45</sup>. Se trata, según la concepción de Leavis, de poetas dotados de un genio y sensibilidad especiales, que expresan las inquietudes del hombre

---

<sup>44</sup> De Yeats elogia incluso su poesía primera aunque sea romántica; sitúa la grandeza de Hardy “in the integrity with which he accepted the conclusion, enforced, he believed, by science, that nature is indifferent to human values (...). He was betrayed into no heroic postures”; mientras que califica la poesía de W. de la Mare “by admission a poetry of withdrawal, cultivating a special poetical ‘reality’(...) Mr de la Mare, as a matter of fact, is a great deal given to contemplation of the human plight which desolates him. (...) [He] cultivates subtler (and more dangerous) illusions than it professes” (Leavis 1971: 2774).

<sup>45</sup> “All that we can fairly ask of the poet is that he shall show himself to have been fully alive in our time. The evidence will be in the very texture of his poetry.(...) To invent new techniques that shall be adequate to the ways of feeling, or modes of experience, of adult, sensitive moderns is difficult in extreme. (...) That is the peculiar importance of Mr.Eliot.(...) It is mainly due to him that no serious poet or critic to-day can fail to realize that English poetry in the future must develop (if at all) along some other line than that from the Romantics through Tennyson, Swinburne, *A Shropshire Lad*, and Rupert Brooke. He has made a new start, and established new bearings” (Leavis1971: 24-26).

moderno mediante un lenguaje y una técnica renovados que se adecuan a los temas de cada autor. No obstante, Manent crea su juicio independiente ajustado a su propia poética y distanciándose de Leavis y del propio Eliot, y aún reconociendo a Pound “una certa influència damunt les joves promocions angleses” Manent censura a este último por ser

més fragmentari, menys segur [que Eliot] en la força unificadora de la seva imaginació en el seu darrer llibre, els *Cantos*. És una poesia d'impecable tècnica, però llibresca i moribunda, un museu de fragments rarament vivificats per un alè personal. (Manent 1992:195)

Manent podía asumir y admirar más fácilmente la poesía de Eliot que la de los *Cantos* de Pound, en particular la poesía correspondiente a su etapa más tardía, la que corresponde a la elaboración de *Four Quartets*. En éstos se observa, según la opinión de la crítica, una regresión de tipo técnico que disminuye la desarticulación de un discurso coherente presente en *The Waste Land*<sup>46</sup> a favor de un texto que se puede leer siguiendo una mayor secuenciación lógica y en la que existe una configuración formal muy estricta a la que se amolda el discurso ideológico y teológico del autor. Este tipo de escritura presenta “para quienes [como Manent] pensaban que un poema era ante todo un discurso con un ‘contenido’ que su forma no debía desdibujar sino ayudar a presentar lo más lógicamente posible” (Pujals Gesalí 1987:55)<sup>47</sup> cualidades mucho más atractivas. Al incentivo formal y técnico, se suma el contenido religioso, místico y trascendental con los que Eliot impregna su obra de madurez, de ahí que, a pesar

---

<sup>46</sup> Manent en el prólogo de *Los contemporáneos* a propósito de *The Waste Land* afirma: “Se trata, pues, de un poema en el que espejea una extensa erudición literaria(...). Así como corrientemente, el poeta capta símbolos en el mundo de la Naturaleza, los que usa Eliot son predominantemente “culturales”, indirectos: el poeta manipula a menudo cristalizaciones literarias ajenas para expresar sus propios problemas y estados de ánimo”. Manent valora esta innovación de Eliot pero no se adecua a su visión de la poesía de la experiencia a la que él es adepto.

<sup>47</sup> Véase la introducción a la versión de Esteban Pujals (1987) *Cuatro Cuartetos*, Madrid: Cátedra, p. 55.

de las distancias, la evolución ideológica y última etapa literaria del escritor británico sean más del gusto del catalán.

Por consiguiente, Manent tanto en “Darreres tendències de la poesia anglesa” como en el prólogo a *Los contemporáneos* hace un expreso reconocimiento de figuras como Yeats, Eliot o Pound cuya obra supone un verdadero punto de inflexión en la historia de la poesía inglesa moderna y escoge y traduce varias piezas de los mismos, aunque Pound frente a los otros dos poetas es minusvalorado al ser presentado con solo tres breves composiciones de carácter imaginista que no proceden de los famosos *Cantos*.

De igual modo, Manent comenta la relevancia de la obra de otros poetas, menos afines a su estética e ideología, que dominan la escena literaria de la década de los treinta como Auden, Spender, Day Lewis o MacNeice. El énfasis en el realismo, la colectividad, el paisaje urbano, la máquina, la importancia de la historia para el presente y la defensa de la democracia como motivos poéticos en las obras de estos escritores implica el abandono de modos de expresión más íntimos e individualizadores y de la visión nostálgica con los que Manent se sentía más identificado. Con todo, tampoco niega su correspondiente espacio a la generación y ofrece un conjunto de textos representativo de este tipo de poesía, aunque dada la época de composición de la antología los poemas sobre la Guerra Civil española como “Spain” de Auden, “The Volunteer” de Day Lewis y las alusiones de tipo ideológico y político en éstos y otros poetas (Hugh MacDiarmid en “In Memoriam García Lorca” o George Barker en “Elegy on Spain”) fueron obviamente evitadas.

Sin embargo, es de igual manera cierto que nuestro antólogo se decanta en la selección preferentemente por piezas que o bien la misma crítica que él recoge tilda de “poesía de evasión”, o que manifiestan un motivo religioso o una experiencia espiritual de base. Buen ejemplo de esta afirmación es la amplia muestra que Manent brinda de la obra de Walter de la Mare de quien traduce nueve poemas de temática poco realista y cercanos a la visión infantil y ensoñadora que caracteriza su obra, como “The Sleeping Beauty”, o la preferencia por los poemas del primer Yeats. Creemos que el interés por Yeats y la posición destacada

que le otorga Manent en *La poesía inglesa* responde también a motivos ideológicos. La denodada defensa hecha por Yeats de la causa nacionalista irlandesa mediante proyectos culturales impulsores de un renacimiento literario irlandés –como la creación del *Irish National Theatre* en 1902, o la publicación de *The Celtic Twilight*, cuyo propósito era forjar una identidad nacional basada en la cultura celta–, debieron suponer en la mente de Manent un ejemplo admirable de afirmación nacionalista a través de la literatura

Por consiguiente, Manent con sabio criterio y persiguiendo la máxima objetividad ofrece pinceladas, a veces esbozos más generosos, de la poesía georgiana, imaginista, modernista y social de las décadas anteriores, aunque hay que señalar que la mayoría de sus selecciones se encuentra bastante alejada de la poesía rica de “sentiment col·lectiu, sovint socialment rebel i proselitistà (Manent 1992), más en boga en la década anterior a la publicación de la antología<sup>48</sup>, una poesía que se enfrenta a los problemas y las angustias del mundo contemporáneo.

En efecto, a pesar de ser consciente de la pujante tendencia antirromántica prevaleciente en el panorama poético inglés en la década de 1930 y de tratar de brindar una muestra copiosa y objetiva de lo que aconteció en la primera mitad del siglo, Manent guiado por una poética y estética concretas sigue manipulando al lector de esta historia-antología de la poesía inglesa y lo lleva siempre a su terreno. De este modo, aunque “los poetas jóvenes empezaron a admirar la obra de Yeats cuando dejó esas rutas de la mitología y del sueño en *The Green Helmet* (1912)” (Manent 1948: 6), nuestro antólogo insiste en seleccionar y traducir textos

---

<sup>48</sup> Acerca de la heterogeneidad de estilos poéticos en la década de 1930 véase la publicación de Peter Childs (1999) *The Twentieth Century in Poetry. A critical Survey*, London: Routledge. Asegura el autor al respecto: “As great a variety of poetry was produced in the 1930’s as at any other time in the twentieth century, and yet the decade’s heterogeneity has frequently been undervalued. Because the decade is often considered to belong to Auden and his circle, I want to begin by stressing the breadth of verse published in the 1930’. Para ilustrar esto a continuación menciona que en aquella década se llevo a cabo la publicación de los mejores versos de Yeats y Eliot, y la reedición y re-evaluación de Hopkins como modernista, la presencia aún de los poetas de la guerra como Graves, Sassoon, Blunden, Jones y Gurney y de escritores como Kipling, Masefield y Symons, la práctica de una poesía surrealista de Gascoyne, Roughton y Read. Sobre todos estos destacaron Auden y su círculo.

procedentes en su mayoría de libros anteriores: *Crossways* (1889), *The Rose* (1893) y *The Wind Among the Reeds* (1899)<sup>49</sup>.

En el mismo sentido, cuando llega el turno de Eliot, a propósito de su técnica afirma:

Uno de los recursos más frecuentes en la poesía de Eliot es el contraste irónico entre la heroica nobleza del pasado y la sórdida vida contemporánea. En cierto modo podríamos, pues, atribuirle esa nostalgia romántica de que no estuvieron exentos los naturalistas y los simbolistas.

Manent encuentra lo que quiere ver –esa nostalgia del pasado– también en Eliot y, sobre todo, le seduce su evolución técnica y profundización mística pues en *Four Quartets* a la afinidad temática hay que sumar que “la impresión de unidad es superior a la del poema que refleja la fase amarga y negativa de Eliot” (Manent 1948:9). Se refiere obviamente a *The Waste Land*, obra de la que, no obstante, extrae “A Game of Chess” y “Death by Water” para su traducción.

De forma similar, al comentar fragmentos de la obra de Spender, representante claro de una poesía social que huye de vaguedades románticas, señala a propósito del poema “The pylons” (Los postes)

[Spender en *The pylons*] hace resurgir, en una sola imagen, el olvidado mundo de la poesía “romántica” y tradicional:

---

<sup>49</sup> Manent selecciona “Down by the Salley Gardens” en *Crossways* (1889), “A Dream of Death” de *The Rose* (1893), “The Heart of the Woman”, “The Lover Asks Forgiveness Because of his Many Moods” y “He Thinks of His Past Greatness When a Part of the Constellations of Heaven” procedentes de *The Wind Among the Reeds* (1899), “Fallen Majesty” en *Responsibilities* (1914), “An Irishairman Foresees his Death” de *The Wild Swans at Coole* (1919), “The Mother of God” en *The Winding Stair and Other Poems* (1929) y “Love’s Loneliness” publicado por primera vez en *New Republic* en 1930. La mitad de los textos proceden de obras anteriores a 1912. Aquel año publicó con la publicación de *The Green Helmet*, obra que es valorada por la crítica como un cambio de orientación hacia un nuevo tipo de poesía.

...ciudades donde, a veces,  
descansarán las nubes blancos cuellos de cisne.

Estos cisnes rompen el hechizo de la acerada modernidad y enlazan con su blancura dos esferas de poesía que parecían antagónicas.

Junto a las grandes figuras del modernismo y de la poesía de tipo materialista de los años treinta, Manent hace especial mención en *Los contemporáneos* de los poetas de las dos grandes guerras del siglo destacando en el prólogo los nombres de Edith Sitwell, Sidney Keyes y Alun Lewis y como representantes más excelsos de la última generación, la que escribe a finales de los cuarenta, destaca a Dylan Thomas, Frederic Prokosch y Henry Treece, autores que han sido identificados con un “Romantic Revival” por la crítica (Perkins 1987<sup>50</sup>).

Manent identifica claramente en la poesía “apasionada y bárdica” de Dylan Thomas a quien augura (¡acertadamente!) que “será una de las grandes figuras en la próxima fase de la lírica inglesa” una vuelta a una especie de romanticismo plagado de “ecos milenarios, los prestigiosos símbolos, las figuras brumosas del mito y la leyenda”. Los poemas seleccionados de la obra del galés son “Poem in October” y “Fern Hill” ambos de un enorme lirismo, y “In My Craft and Sullen Art”.

---

<sup>50</sup> Perkins, D. (1987) *A History of Modern Poetry*, Cambridge(Mass.) /London: Harvard University Press.

## 5. 5. CONCLUSIONES

En suma, podemos afirmar que los gustos literarios de Manent se identificaban mucho más con lo que precisamente se criticaba hacia el año 1930, un “neorromanticismo” plasmado en una poesía de “evasión” patente en una gran parte de las selecciones que recoge *La poesía inglesa*, que con la literatura más vanguardista y arriesgada desde el punto de vista técnico, más apegada a la realidad y a la problemática que ésta plantea al individuo en el mundo contemporáneo. Pese a la variedad, el énfasis recae en autores y textos en los que se rehuyen “los acuciantes problemas del presente para refugiarse en una esfera de impávida belleza o delicada fantasía” (Manent 1948) ajenos a la poesía que elogia Leavis como realmente moderna. De ahí que su selección dé más extensa cuenta de la poesía de Walter de la Mare, poeta georgiano “que busca el refugio en la infancia y en las inmemoriales sugerencias del *Folk-lore*” que de la de Pound ?a quien dedica tres páginas en traducción?, de la Yeats que de la de Auden? del que selecciona “Musée (Palais) des Beaux Arts”? o MacNeice. Dentro del grupo de Auden, Manent curiosamente dedica más páginas a traducir textos de Spender, personaje hacia el que siente mayor simpatía y de quien asegura que es (Manent 1992:200)

el veritable temperament líric d’aquest grup (...). La seva poesia, encara que acusi indubtablement la influència d’Eliot, representa un matís nou: es, a moments, més amarga, més cruament desesperada; però sap decantar-se, també, al fervor i a la joia.

clasificación que puede obedecer a la genuina gratitud personal sentida hacia el escritor inglés por sus muestras de apoyo durante la Guerra Civil.

La visión neorromántica de la vida, a través de la cual Manent filtra la poesía inglesa, se descubre sobre todo en el tratamiento de los temas a los que ya se ha aludido en este capítulo como característicos del movimiento filosófico y

literario de la primera mitad del siglo XIX inglés. Esta tendencia se hace especialmente visible en la conclusión del artículo “Darreres tendències de la poesia anglesa” en la cual Manent induce al lector a pensar que, después de todo, la poesía inglesa que se escribe en el siglo XX no supone una ruptura absoluta con el pasado literario del Romanticismo al que Manent se siente tan apegado.

Les darreres tendències de la poesia anglesa, que deriven, com hem vist, d’una oposició a l’esperit romàntic, tenen, però —almenys en aquest aspecte de rebel·lió, i d’esperança en noves estructures socials—certs punts de contacte amb els romàntics. Una de les característiques essencials de l’escola d’Eliot és la revalorització dels “metafísics” del segle XVII i dels dramaturgs elisabetins, així com la defensa d’un llenguatge i d’uns ritmes de poesia més propers al llenguatge corrent, enfront de la “dicció poètica” creada pel Romanticisme. Però, com ha constatat el crític nordamericà Franklin Gary (*The Symposium*, octubre, 1932), en realitat els romàntics també es revoltaren contra una cosa pròxima al “costum d’explotar la llengua com una mena de medi musical”, i també rebutjaren la limitació dels temes, derivada del prejudici que certs temes són intrínsecament poètics. El mateix crític recorda que els romàntics estudiaren amb passió, comentaren i reeditaren la literatura dramàtica elisabetina: és a dir, que no es mostraren pas insensibles a la importància d’un dels períodes de la literatura anglesa que més ha influït les tendències d’avui.

La selecció de *Los contemporáneos* ofereix també una impressió similar. Queda en el lector la idea de varietat i modernitat però, sobre tot, de que certa poesia de tints romàntics té també cabida? o ¿diríem millor un lloc “preeminent”? en el segle XX. El pròleg justifica aquesta inclusió i posició en relleu de poesia romàntica menys característica del segle XX que s’afegeix als autors i textos que la crítica anglosaxona considera ineludibles en una història de la poesia anglesa contemporània. Aun así, Manent, com és natural, amolda la opinió de la crítica a els seus criteris personals i d’aquí el èmfasi en certs poetes que, comparats amb figures de talla d’Eliot, Pound i Auden, han deixat una empremta menys duradera i visible en generacions posteriors.

El perfil ideológico-religioso de Manent desempeña también un labor esquematizadora a la hora de extraer lo más representativo en el canon de la poesía inglesa. Resumiendo su visión al respecto, se pueden trazar varias líneas conductoras de la vertiente espiritual elegida por Manent en *La poesía inglesa*: por una parte, encontramos una religiosidad casi panteísta, sacralizadora de la Naturaleza que le lleva a recoger la poesía lírica romántica. Al mismo tiempo, su admiración por los valores cristianos como la aceptación del designio divino presente en la poesía heredera de filosofía de la consolación medieval, la humildad monástica y esa actitud optimista ante la vida –que bien puede representar un figura admirada por Manent como es la del santo de Asís– le atrae hacia la poesía descriptivo-meditativa que exalta las pequeñas cosas y recrea los detalles más nímios de un paisaje o un instante tras cuya aparente intrascendencia se esconden los secretos del mundo, los enigmas de la vida y todo lo que se escapa a la comprensión humana, algo que se encuentra en la poesía de A. Meynell, R. Browning y K. Raine. Otra vena más mística, relacionada con la admiración de Manent por la poesía de San Juan de la Cruz y la recuperación de Donne y otros metafísicos en los primeros decenios del siglo, explica la gran amplitud dispensada a la poesía religiosa de los metafísicos del XVII, la de poetas victorianos católicos como Thompson, Hopkins y Patmore, y los *Four Quartets* de Eliot. Este último tipo de poesía, de corte netamente católico, había ya tenido una recepción muy favorable en versiones traducidas como las de J.A. Muñoz Rojas en la revista *Cruz y Raya*. Además, resultaba perfectamente aceptable desde el punto de vista ideológico en los años de posguerra.

Esta decantación general de Manent hacia motivos poéticos religiosos quizás podría explicar la excesiva presencia de la obra de Kathleen Raine en *Los contemporáneos* creando las falsas expectativas de haber sido una figura relevante cuyo influjo se dejaría sentir entre poetas posteriores. Este es un ejemplo de los errores de juicio a los que antólogos se arriesgan cuando tocan la poesía del momento. Parece que aquí Manent a pesar de sus muchos aciertos se dejó guiar demasiado por su intuición y las convicciones religiosas. Ni la técnica, ni los temas de la poetisa y crítica británica han despertado suficiente entusiasmo entre los

escritores de generaciones posteriores como para colocar a la poetisa en los “altares” literarios.

Por último, la reivindicación de señas de identidad nacionales como la mitología, la historia, o la literatura propias de un pueblo se manifiesta de manera muy discreta en la selección hecha por Manent. Como es lógico, Manent se aplicaba una autocensura al no incluir, por ejemplo, los poemas de Yeats que como “Easter 1916” pudieran ser más conflictivos por las referencias al problema de la independencia de Irlanda. Con todo, se puede entrever su filiación a estas ideas en el interés que intenta despertar en torno a la persona y la obra de Yeats tanto en el prólogo como con amplitud concedida en el cuerpo de la antología a sus poemas. El sentimiento nacionalista albergado por Manent y Janés era común en el entorno intelectual y burgués del que formaban parte, por lo que una discreta llamada de atención al lector que compartiera con ellos esta ideología sería suficiente para sugerir la lectura de su autobiografía ?mencionada por el propio Manent en el prólogo? y el seguimiento de su trayectoria completa, no solo como poeta sino como activista político con un proyecto cultural y nacionalista similar al planteado en Cataluña por los noucentistas.

**CAPÍTULO 6:**

**ANÁLISIS DE ESTRATEGIAS Y NORMAS DE  
TRADUCCIÓN EN *LA POESÍA INGLESA* DE  
MANENT**



## 6. 1. INTRODUCCIÓN

En este capítulo procedemos al examen pormenorizado de un número de textos extraído del corpus seleccionado por Manent en *La poesía inglesa* al objeto de reconstruir las normas y estrategias que han regido la traducción de los textos poéticos recopilados por el traductor. Dicha reconstrucción pasa por las siguientes fases:

En primer lugar, se procede a una descripción textual y estilística del TO (Análisis del TO), señalando las características prominentes de éste y destacando aquellos rasgos que nos parecen definitorios del poema y del estilo de su autor. En segundo lugar, llevamos a cabo un examen del TM ofrecido por Manent en su antología (Análisis del TM), lo que implica, por un lado, describir las características del TM en cuanto texto (poético) producido en la LM y, por otro, someter al TM a un análisis contrastivo en el que se vislumbran los cambios operados en dicho texto mediante las estrategias básicas de traducción utilizadas por Manent (transferencia, transposición, modulación, etc.). En definitiva, mediante dicha comparación se explicitan las transformaciones o desplazamientos de traducción más frecuentes que tienen lugar en los TTMM analizados en lo que Lambert y Van Gorp (1985) denominan el “microlevel”, a saber, cambios que se producen en los niveles fónico, léxicosemántico, morfosintáctico, estilístico y pragmático. Tras esa fase de identificación de desplazamientos de traducción, las diversas transformaciones de que es objeto el TO serán consideradas entonces en el macro-nivel, lo que afecta básicamente a los cambios provocados en el TM durante el proceso de traducción en la función ideacional, interpersonal y textual del TO siguiendo la taxonomía propuesta por M. A. K. Halliday (1985) en *An Introduction to Functional Linguistics*.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Halliday, M. A. K. (1985) *An Introduction to Functional Linguistics*, E. Arnold: London, (en especial pp. 33-37).

La tercera fase de este análisis (Norma inicial y tipo de equivalencia) es consecuencia de las operaciones anteriores y determina de manera precisa la jerarquía de criterios que dominan las traducciones de Manent. Intentamos por tanto establecer cuál es el criterio o norma inicial al que se supeditan el resto de las decisiones del traductor y ello inevitablemente apunta al tipo de equivalencia perseguido por éste para ese par de textos concretos.

La cuarta y última fase del análisis (Comparación con otros TTMM) consiste en una confrontación de TTMM ofrecidos por otros traductores anteriores, coetáneos o posteriores a Manent en diversos lugares (básicamente antologías colectivas aunque también hemos recurrido a antologías de autor) y momentos del siglo XX. El objetivo perseguido es contextualizar las normas y criterios de traducción empleados por Manent en un amplio marco histórico que detalle tanto la posible evolución en las normas de traducción de poesía del inglés al español como la posición que adquieren los TTMM de Manent en el polisistema meta.

Para llevar a cabo la segunda fase del análisis (Análisis del TM) consistente en parte en un examen puramente contrastivo TO y TM, hemos recurrido, como ya se anticipó en el Capítulo 2, a la terminología clásica heredada de Vinay y Darbelnet y aplicada, entre otros autores, por Vázquez Ayora o Newmark, que algunos tildarán de desfasada pero que permite distinguir las transformaciones lingüístico-textuales mediante una serie de etiquetas genéricas, que a nuestro modo de ver simplifican la tarea en comparación a otros métodos de análisis.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> En concreto, el exhaustivo e interesante modelo propuesto por Kitty van Leuven-Zwart (1989) basado en la gramática funcional de S. C. Dik resulta de bastante utilidad en el estudio de textos narrativos. No obstante, las categorías básicas establecidas por esta autora (“modulación semántica” (generalización o especificación), “modulación estilística” (generalización o especificación), “modificación semántica”, “modificación estilística”, “modificación semántico-sintáctica”, “modificación sintácticøestilística” (procedimientos que se corresponden *grosso modo* con la “modulación” de la terminología clásica), “modificación sintáctico-pragmática” (que equivale a la transposición) y “mutación” o traducción libre en la que no existen elementos de “conjunción” entre los transemas del TO y del TM) vienen a coincidir, en esencia, con los desplazamientos descritos por Vinay y Darbelnet y sus sucesores (Vázquez Ayora) por lo que aparecen –en particular cuando se trata de modificaciones semánticas y estilísticas– en los términos tradicionales empleados por dichos autores.

Al comparar los TTOO y los TTMM podremos observar que en los textos traducidos por Manent se han producido una serie de cambios, algunos de los cuales son necesarios u “obligatorios”, dadas las diferencias formales existentes entre el inglés y el español, mientras que otros son más bien de carácter estilístico (“opcionales”), es decir, formas de expresar el mismo mensaje por las que opta el traductor por razones diversas en casos en los que la traducción literal sería posible. Mediante el análisis contrastivo procedemos primero a reconocer los lugares en los que se producen dichos cambios para luego intentar dar una explicación de los mismos.

En cuanto a nuestra elección de TTMM con vistas al análisis de estrategias y normas de traducción dentro del vasto compendio que ofrece *La poesía inglesa* de Manent hemos seguido tres criterios básicos. Entre todos ellos prima la importancia concedida por el propio antólogo a cada poeta, tomando como referencia las notas del prólogo en cada uno de los volúmenes de la antología y la presencia de la obra de dichos autores en los ensayos críticos de Manent. Dado que lo que perseguimos es una muestra suficiente de textos que ejemplifiquen dichas estrategias, un número de tres autores y textos por volumen nos parece suficiente para ilustrarlas y lograr nuestros objetivos. En consecuencia, hemos seleccionado para nuestro corpus de análisis los siguientes autores: William Shakespeare, John Donne y John Milton en *De los primitivos a los neoclásicos*; William Wordsworth, John Keats y S. T. Coleridge de *Románticos y victorianos*; y William Butler Yeats, T. S. Eliot y Dylan Thomas del volumen *Los contemporáneos*.

El segundo criterio atiende al número de páginas asignado a cada poeta lo que nos lleva de nuevo a incidir en los mismos autores. Por último, en cuanto a los poemas recopilados para llevar a cabo el análisis de estrategias y normas de traducción la elección no ha sido fácil. El hecho de que Manent no siempre seleccione los textos más antologados o conocidos de cada autor debido a sus preferencias temáticas, estéticas e ideológicas nos ha llevado a decantarnos por poemas que, sin ser lo mejor o más representativo de la obra del autor, permitían la comparación con otros TTMM seleccionados en otras antologías editadas en español. La re-evaluación de que son objeto los productos literarios según los

cánones de cada época hace que la posición concedida a los poetas y a su obra fluctúe con el paso del tiempo<sup>3</sup>. Un caso prototípico de este proceso de recalificación podría ser la gradual desmitificación que han experimentado la figura y la obra poética de Lord Byron en nuestro sistema literario. Este hecho queda patente en el gradual equilibrio observado en las selecciones de antologías publicadas en la segunda mitad del siglo XX, en las que poco a poco se ha ido concediendo un espacio similar al resto de poetas románticos<sup>4</sup>. Aun conscientes de que algunos de los textos no resultan paradigmáticos ni de la perfección estilística alcanzada por el autor ni quizás de su temática, la existencia de otros TTMM nos ha llevado a seleccionarlos puesto que ello nos permitía cotejar las estrategias de Manent con las empleadas por otros traductores enfrentados al mismo TO, lo cual resultaba prioritario.

---

<sup>3</sup> Un interesante debate acerca de las implicaciones de la elaboración del canon es el que presenta Enric Sullà (ed.) (1998) *El canon literario*, Madrid: Arco Libros. El libro recopila una serie de ensayos sobre el tema entre los que cabría destacar el de W. Harris (“La canonicidad”, pp. 37-60), quien plantea una posible lista de los criterios y funciones de los cánones selectivos; de H. Bloom selecciona “An elegy for the canon” procedente de su obra *The Western Canon* (1994) (pp. 189-222; F. Kermode escribe sobre “El control institucional de la interpretación” (pp. 91-114); W. Mignolo en su artículo –titulado “Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales (o ¿de quién es el canon del que hablamos?)” (pp. 237-270)– expone la problemática suscitada por la ampliación de los cánones tradicionales (“epistémicos”) ante la reivindicaciones de las tradiciones y valores regionales y “vocacionales” y habla de los cánones como “actividades cultural autoorganizadas”; y JM<sup>a</sup> Pozuelo (en “I. Lotman y el canon literario”, pp. 223-236), aplicando la teoría del polisistema, se refiere a la necesidad de elaborar una teoría de los cánones basada en el dinamismo que imprimen los momentos y procesos históricos concurrentes con la elaboración de un canon determinado.

<sup>4</sup> Según las antologías de poesía romántica inglesa consultadas, la recepción de la obra de Byron adquiere diversas valoraciones a medida que progresamos del siglo XIX al XX. Sánchez Pesquera en su *Antología de líricos ingleses y angloamericanos* recoge un número elevadísimo de versiones que datan del siglo anterior y los primeros años del XX de textos byronianos en sus siete volúmenes. Las traducciones de Byron ocupan dos tercios del volumen I (1915) y la mitad del volumen II (1916). En la antología de F. Maristany (1918) *Las cien mejores poesías líricas de la lengua inglesa* se observa, en cambio, una visión más equilibrada del periodo romántico dedicando un espacio similar a la poesía de los poetas ingleses de la primera mitad del XIX, con una media de cinco o seis poemas por autor. La antología de Manent demuestra una clara exaltación de los poetas románticos en comparación con sus sucesores y una significativa silenciación de Byron, representado escasamente con cuatro páginas frente a las decenas de páginas asignadas a Wordsworth, Keats, Coleridge, Shelley o Blake. En *Poetas románticos ingleses* (1989) a cargo de J.M<sup>a</sup> Valverde, hay una representación equitativa de los cinco poetas traducidos, aunque Byron es el que ocupa un menor número de páginas; A. Rupérez (1987) en *Lírica inglesa del siglo XIX* y Silva-Santisteban (1993) en *La música de la humanidad. Antología poética del Romanticismo inglés* se extiende en Keats y concede menor atención a Wordsworth y a Byron, aunque todos los poetas están ampliamente representados.

## 6. 2. ANÁLISIS DE LA POESÍA INGLESA. DE LOS PRIMITIVOS A LOS NEOCLÁSICOS (1947)

De la amplísima selección ofrecida por Manent en este tomo (“doce siglos de poesía inglesa”)<sup>5</sup> vamos a examinar las traducciones de una serie de textos pertenecientes a Shakespeare, Donne y Milton. Como ya se ha señalado, la elección de los textos que componen nuestro corpus de análisis viene determinada principalmente por la existencia de traducciones paralelas en obras antológicas (traducciones al español) y la atención dispensada por Manent a distintos autores en el prólogo. El hecho de que Manent sólo tradujera dos páginas de la obra de Geoffrey Chaucer en la antología nos han llevado a descartar las traducciones de sus textos como posible parte del corpus de análisis.

Para llevar a cabo la selección de poemas traducidos en el primer volumen hemos recurrido a una serie de antologías de poesía inglesa publicadas en este siglo:

- Maristany, Fernando (ed.) (1918) *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua inglesa*, Valencia: Ed. Cervantes
- Molho, Maurice y Blanca Molho (1948, 1970) *Poetas ingleses metafísicos del siglo XVII*, Barcelona: Barral editores.
- Núñez Roldán, Francisco (1986) *El siglo de oro de la lírica inglesa*, Madrid: Visor.
- Ramos Orea, T. (1989) *Antología opcional de poemas emocionales ingleses*, Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.
- Sánchez Pesquera, Miguel (ed.) (1917), (1922), *Antología de líricos ingleses y angloamericanos*, Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando Tomos III y V.

---

<sup>5</sup> Manent, M (1947) Prólogo a *De los primitivos a los neoclásicos*, Barcelona: Ed. Lauro, p.5.

### 6. 2. 1. WILLIAM SHAKESPEARE

William Shakespeare surge en este volumen como uno de los autores más representativos de la literatura inglesa a quien Manent dedica cuarenta páginas de su antología. El antólogo lo presenta en el prólogo como “gran renovador de formas exhaustas” (Manent 1947:15) y en el cuerpo de los textos bilingües con tres tipos de textos diferentes.

Por un lado, encontramos una selección de canciones procedentes de las obras dramáticas de Shakespeare que, curiosamente, ocupan la mayor parte del espacio asignado al isabelino en esta antología como la titulada “Fear No More”, un himno de difuntos incluido en *Cymbeline*. Además nos ofrece la traducción de *The Phoenix and the Turtle*, y por último, dedica unas pocas páginas a la parte más celebrada hoy en día de la producción lírica del poeta de Stratford e incluye siete sonetos de su conocido ciclo. En éste se desarrolla una compleja red de relaciones entre los tres personajes protagonistas, tratando temas como el amor y los celos, el poder devastador del tiempo y la búsqueda de la inmortalidad a través de la poesía. De esta parte de su obra hemos escogido *Sonnet 18*, ya que a la hora de realizar un estudio contrastivo hemos hallado mayor número de versiones de éste poema en las antologías consultadas. Otra razón a favor del análisis de dicho poema es que ilustra una de los muchos refinamientos literarios que alumbró el gran dramaturgo de Stratford: la elaboración de un ciclo de sonetos relatando diversas fases de una relación múltiple entablada entre tres personajes, dos hombres y una mujer, admitiendo la interpretación de un triángulo amoroso. Según la tradición petrarquista que Shakespeare había heredado de sus más directos antecesores, Spenser y Sydney, la relación amorosa consistía en la adoración enfermiza por parte del enamorado de una inaccesible amada de suma belleza. El poeta, animado por ciertas insinuaciones, pero en la mayoría de las ocasiones frustrado por la indiferencia y los continuos rechazos de la distante amada, se lanza a una conquista imposible narrada en los sonetos que componen el ciclo.

A diferencia de sus antecesoras más inmediatas, la mujer destinataria de los versos amorosos de Shakespeare no es ni un dechado de belleza, ni un ser celestial e impasible, sino una mujer de carne y hueso, lasciva y mentirosa, criticada por sus vicios y defectos así como por su infidelidad. Para compensar esa ausencia de un receptor objeto de la adoración del poeta, como elemento esencial del soneto amoroso, surge en el ciclo shakesperiano la figura del amigo. Éste adquiere las cualidades tradicionalmente atribuidas a la inaccesible amada. Shakespeare enriquece y expande así las posibilidades referenciales y expresivas del soneto, retomando una tradición iniciada con el idealismo platónico que otros, como Miguel Ángel en sus sonetos a Tommaso Cavalieri, habían rescatado. En los *Sonnets* Shakespeare ahonda en la complejidad de las relaciones personales y elabora un código propio de imágenes que se imbricarían en el repertorio literario inglés, convirtiéndose con el tiempo en metáforas y símbolos universales para evocar temas que como el amor, la fidelidad, la vida, la muerte, el paso del tiempo o la inmortalidad constituyen las preocupaciones más íntimas del ser humano<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Entre los estudios más destacables acerca de los sonetos shakesperianos podemos citar los siguientes: Nicoll, A. (1962) *Shakespeare Survey 15*, Cambridge: Cambridge University Press; Winny, J. (1968) *The Master-Mistress. A Study of Shakespeare's Sonnets*. London: Chatto and Windus; Muir, K. (1979) *Shakespeare's Sonnets*, London: George Allen; Ferry, A. (1983) *The Inward Language. Sonnets of Wyatt, Sidney, Shakespeare, Donne*, Chicago: The University of Chicago Press; Pequiney, J. (1985) *Such is my Love. A Study of Shakespeare's Sonnets*, Chicago: The Chicago University Press; Greene, R. (1991) *Post-petrarchism. Origins and Innovations in the Western Lyric Sequence*, Princeton: Princeton University Press.

**6. 2. 1. 1. Sonnet 18**

SHALL I compare thee to a summer's day?  
Thou art more lovely and more temperate;  
Rough winds do shake the darling buds of May,  
And summer's lease hath all too short a date:  
Sometimes too hot the eye of heaven shines,  
And often is his gold complexion dimm'd:  
And every fair from fair sometime declines,  
By chance, or nature's changing course, untrimm'd:  
But thy eternal summer shall not fade  
Nor lose possession of that fair thou owest;  
Nor shall Death brag thou wanderest in his shade  
When in eternal lines to time thou growest.  
So long as men can breathe, or eyes can see  
So long lives this, and this gives life to thee.

### a) Análisis del TO

El poema presenta la típica estructura del soneto inglés (*abab cdcd efef gg*), también denominado “shakesperiano”, y desde el punto de vista prosódico predomina el decasílabo o pentámetro yámbico con posibles variaciones en los versos 1, 2, 5 y 11, en donde por cuestiones de énfasis y, según se lean los versos podemos encontrar pies trocaicos (verso 1: “Sháll I...”, verso 2 “Thóu art...” y 5 “Sómetime” / ‘ - /) y espondeos (verso 2 “...móre lóvely and móre témperate” y 11 “...déath brág...” / ‘ ‘ /). Observamos además algunos efectos aliterativos en los versos 3 (/d/), 7 (/f/), 8 (/t?/, /n/), 12 (/n/, /t/), 13 (/n/) y 14 (/l/) que contribuyen a realzar las cualidades armónicas del texto subrayando el valor de las palabras en las que aparecen. La organización argumental y temática del texto sigue la estructura de los cuartetos y el pareado final.

El poeta abre el texto con una pregunta retórica (“Shall I compare thee to a summer’s day?”) y la resolución a ésta (“Thou art more lovely and more temperate”). En los versos que siguen se hace hincapié en la inmutabilidad de las cualidades atribuidas (“lovely” y “temperate”) al destinatario del soneto por comparación con la naturaleza cambiante de las estaciones (“And summer’s lease hath all too short a date”) mediante una metáfora en la que se recurre a analogías de tipo económico y bancario. La segunda estrofa expande el tema del cambio y la decadencia haciendo referencia a procesos naturales (con una metáfora que presenta el ocultamiento del sol tras las nubes en el quinto verso) y biológicos (envejecimiento y pérdida de la belleza en el sexto). El tercer cuarteto plantea con un giro adversativo introducido por “But” la predicción del poeta contra todo pronóstico lógico (versos 9-11) –marcada por un cambio de tiempo verbal (futuro) en cláusulas coordinadas por la negación “nor” y el adverbio “when”– de que la belleza y plenitud del destinatario no sucumbirán ante el tiempo ni la muerte gracias al poder immortalizador que el autor atribuye a la poesía cuyo referente en el duodécimo verso (“in eternal lines”) es reiterado mediante el demostrativo “this” del último verso.

El pareado insiste en la permanencia de la belleza y la vida del “amigo”-si admitimos la interpretación de una gran parte de la crítica de que los veinte y seis primeros sonetos están dedicados a la enigmática figura de Mr. W. H., quién quiera que fuese—como con la reiteración de “So long as” al principio de cada uno de los versos que lo componen, el uso de otros mecanismos como la repetición de estructuras paralelas (“men can breathe or eyes can see”) coordinadas y el juego producido por la aliteración en “lives”/ “life” y “this”/ “this”/ “thee” y la repetición de /ʒvz/ en “lives”/ “gives”, que provoca la impresión de rima interna en el último verso. Esta conjunción de recursos formales en los niveles fónico, sintáctico y léxico enfatizan aún más la conclusión a que se llega en el pareado: la consecución de la inmortalidad y la victoria ante el inexorable transcurso del tiempo es posible gracias a la poesía, tema recurrente en los sonetos de Shakespeare de los que éste es tan sólo un ejemplo.

Desde el punto de vista léxico-semántico, el poema resulta muy densamente ensamblado. La presencia constante del sustantivo “summer” como ideal de plenitud y vida en los versos 1, 4 y 9 así como numerosas referencias al campo semántico del “tiempo” (“date”, “sometime”, “sometimes”, “often”, “eternal”) subrayan los cambios y mutaciones que los seres vivos experimentan expresadas mediante varias metáforas que resultan típicas de la imaginería shakesperiana. El poeta construye otra serie de imágenes basándose en otro campo semántico en torno a la idea de la extinción como concepto opuesto a la supervivencia, sugerido esencialmente mediante verbos como “dimmed”, “declines”, “fade”, “lose possession”, “grow’st”. Shakespeare resalta así la decadencia y el fin de cuanto el ojo percibe frente a la inmutabilidad de la belleza y la inmortalidad adquirida por el amigo.

Como puede apreciarse las metáforas y el uso de símbolos forman parte del repertorio inconfundible del Shakespeare lírico y dramático, es decir, las imágenes surgen por analogía con procesos biológicos o naturales, como el paso de las estaciones, el cambio de clima o el ocultamiento del sol tras las nubes, u otros ámbitos de la experiencia humana como las transacciones financieras. Asimismo, el

uso de símbolos, como la sombra (“shade”) de la muerte<sup>7</sup> y la personificación de ésta son elementos recurrentes en toda su obra<sup>8</sup>.

El pareado final es explicativo de la contradicción lógica desarrollada en los cuartetos precedentes, aunque de nuevo la ambigüedad referencial de “this” puede inducir a interpretaciones diversas. En nuestra opinión “this” tiene un valor claramente catafórico y metapoético, haciendo alusión, de una parte, a los versos que anteceden (“lines”) y, de otra, a toda la poesía escrita por el autor. La resolución de la aparente paradoja que plantea el poeta en el soneto reside en un término clave, “lines”, vocablo polisémico en inglés que puede evocar las “arrugas” dejadas en el rostro por el paso del tiempo, referirse a los “versos” en los que el destinatario del poema es perpetuado, por mencionar sólo algunos de los sentidos que tiene. Sin embargo, “lines” en este contexto parece jugar con el significado de “versos” y de “líneas de descendencia” o “linajes”, y denota “los versos” con los que el poeta desea inmortalizar al ser elogiado.

En definitiva, se pueden destacar una serie de elementos definatorios del texto shakesperiano que acabamos de analizar sucintamente. Desde un punto de vista formal, el poema se caracteriza por la existencia de un formato retórico (soneto inglés) muy nítidamente codificado en el sistema literario origen, empleado para el desarrollo de un tema tradicional (relación de admiración-amor-amistad) cuyo tratamiento es resulta, en cierto modo, novedoso. La estructura del soneto presenta una distribución en tres cuartetos y un pareado final, el esquema característico del soneto denominado shakesperiano. En cuanto a la estructura lógica y temática, el soneto se divide en dos partes, ocupando la primera los ocho primeros versos e iniciándose la segunda al comienzo del tercer cuarteto con el típico giro adversativo con el que se introducen los argumentos que desmontan las verdades inamovibles de la primera sección del soneto, uno de los posibles

---

<sup>7</sup> Nótese la referencia bíblica en “Nor shall...shade” a *Salmos* 23,3.

<sup>8</sup> Véase al respecto la obra de C. Spurgeon (1996) *Shakespeare's Imagery and What it Tells us*, Cambridge: Cambridge University Press.

<sup>9</sup> Nos remitimos a los comentarios de la edición crítica de John Kerrigan (1986) *The Sonnets and a Lover's Complaint by William Shakespeare*, London: Penguin, pp.196-197.

esquemas argumentativos típicos de los sonetos de Shakespeare. Asimismo, partiendo de la concepción amorosa del petrarquismo, el poeta elabora una trama amorosa-amistosa sumamente original en la que los personajes involucrados desempeñan un papel distinto al que otorgaba la tradición inmediata a la amada y al amante, al presentar un tercero en discordia, un varón, que asume las cualidades típicamente asociadas con la idealizada dama inspiradora de la poesía. Desde una perspectiva tropológica, las imágenes empleadas para el desarrollo argumentativo, se basan en facetas de la experiencia humana que apuntan de manera concreta a situaciones que ilustran la idea de decadencia, pérdida de la hermosura y la muerte presentes a cada paso en el repertorio shakesperiano.

**b) Análisis del TM: Manent**

(18)

¿PODRÍA compararte con un día de estío?  
Más suave eres tú, tienes mayor belleza:  
el viento rudo agita dulces brotes de mayo  
y el ocio del estío apenas dura. A veces  
brilla el ojo celeste con ardor excesivo,  
a veces caen sombras en su color dorado;  
y a menudo en los bellos declina la hermosura,  
que marchitó el azar, la Natura cambiante:  
pero tu estío eterno nunca estará marchito,  
ni perderá el dominio de tu belleza; nunca  
se jactará la Muerte de que vas por sus sombras,  
cuando, en versos eternos, tú crezcas con los días;  
mientras el hombre aliente y puedan ver los ojos,  
vivirán estos versos y te darán la vida.

Este soneto, como todos los del ciclo shakesperiano, ha sido traducido en numerosas ocasiones al español y el resultado naturalmente han sido TTMM muy diferentes entre sí. Las versiones analizadas en el siguiente apartado, presentan variaciones de todo tipo que van desde la traducción rimada en endecasílabos, adoptando el esquema formal del soneto petrarquista (José Méndez Herrera 1976) e inglés (Agustín García Calvo 1974), pasando por traducciones que respetan la distribución en versos sin rima, como ocurre con el texto ofrecido por Manent y otros traductores, hasta traducciones enteramente en prosa (Luis Astrana Marín 1930), en las que las dificultades para producir un texto poético en verso de calidad similar al TO llevan al traductor a la renuncia consciente de cualquier intento de versificación y al traslado más o menos literal del contenido semántico con abundantes notas a pie de página<sup>10</sup>.

En el caso de los textos (original y traducción) ofrecidos en la antología de Manent hemos de resaltar que en esta edición no se respetan las divisiones formales entre las distintas estrofas, ignoramos si por expreso deseo de Manent o por un descuido del editor. Ello podría deberse a la serie de encabalgamientos que encontramos en el TM producido por Manent entre los versos 4-5 (...A veces/ brilla el ojo celeste con ardor excesivo) y 10-11 (...nunca/ se jactará la Muerte de que vas por sus sombras) que obedecen a la autoimposición por parte del traductor del alejandrino como metro equivalente al pentámetro yámbico del TO. Desde el punto de vista prosódico, contamos pues con un texto de catorce alejandrinos blancos a los que, salvo excepciones ya mencionadas, corresponde una unidad sintáctica y de sentido completa.

Desde el punto de vista del contenido, observamos en el TM un desarrollo muy similar de tropos, metáforas y símbolos a los ya analizados en el TO. El tema del paso inexorable del tiempo y los cambios que acarrea es contrapuesto a la

---

<sup>10</sup> Véase al respecto el estudio sobre las traducciones de los sonetos de Shakespeare realizado por Ian MacCandless en su tesis doctoral (inédita) *Estrategias para la traducción de la poesía: estudio de la problemática de la traducción de la poesía mediante el análisis de las traducciones al castellano de los sonetos de Shakespeare*, 1986, Universidad de Granada.

permanencia de las virtudes del amigo gracias a la alabanza de que éste es objeto en los versos que ilustran dicha contradicción. El planteamiento de esta paradoja se establece a base de una serie de premisas lógicas en las que vemos cómo cualquier indicio de estabilidad o de inmutabilidad de lo hermoso y apacible queda descartado con numerosos ejemplos que demuestran justo lo contrario: que nada es imperecedero.

El “estío”, variante léxica de “verano”, como emblema de la belleza y la constancia inaugura el texto (v. 1: “¿Podría compararte a un día de estío?”) y es explotado a lo largo éste (v. 4: “y el ocio del estío apenas dura. A veces”, y v. 9: “pero tu estío eterno nunca estará marchito”) en donde la comparación de dicha estación con el destinatario de estas líneas favorece al “tú” del verso segundo. El carácter cambiante de las estaciones como de todos los ciclos naturales es tratado en los versos tercero y cuarto mediante alusiones a fenómenos naturales (viento) y a la brevedad incluso de la época con la que se establece la comparación, lo que realza las cualidades positivas (“suavidad” y “belleza”) del inspirador del poema.

Los dos siguientes versos (5-6) insisten en la mutabilidad de todas las cosas por referencia metafórica al sol (“ojo celeste”)—que en la simbología shakesperiana representa poder y estabilidad—astro que no permanece ajeno a perturbaciones (“brilla”/ “caen sombras”), para dejar paso en los dos siguientes versos a una declaración más explícita de la fugacidad de cualquier estado ideal (belleza), ya sea por causa del azar o de la naturaleza.

El verso noveno introduce un giro inesperado en el desarrollo lógico del tema del soneto mediante la conjunción adversativa “pero” y un nuevo motivo que se hace explícito en los versos 12 (“versos eternos”) y 14 (“estos versos”) del TM. La poesía surge en esta segunda parte del texto como un poder redentor de la inevitable mutabilidad que afecta a todo a pesar de la insistencia en los versos 38 en la naturaleza cambiante del estado de las cosas: el “estío eterno”—metáfora de la placidez y la belleza constantes del amigo—no acabará, ni la muerte borrará jamás su recuerdo gracias al poder eternizante de los versos en los que el poeta elogia a

su amigo. La función del pareado es la de reiterar esta idea de vida eterna para el amigo gracias a la poesía.

El texto resulta, por tanto, no sólo un elogio a las bondades del amigo admirado sino que se convierte en un instrumento de reflexión metapoética acerca de las virtudes de la poesía –como la consecución de la fama y la inmortalidad– insertándose así en una tradición cuyas raíces se remontan a la poesía clásica de Roma.

El TM sigue fielmente tanto la disposición de la información en el TO verso por verso mas el orden habitual de elementos oracionales es alterado en ocasiones sin que el TO lo imponga. Así sucede en los versos 5, 7 y 13 en los que se aprecia la inversión del sujeto y el verbo sin que ello resulte demasiado ostensible en el contexto, son “mínimos” recursos que el lector español esperaría hallar en un texto “poético” del siglo XVI. Más bien dichos hipérbatos redundan en una dicción más cuidada o armoniosa acorde con el valor estético que Manent desea imprimir a su versión del soneto shakesperiano. En cuanto al vertido de las metáforas<sup>11</sup> todas son trasladadas mediante una traducción literal (“the eye of heaven shines” se convierte en “brilla el ojo celeste”; “thy eternal summer shall not fade” es traducido como “pero tu estío eterno nunca estará marchito”) excepto en el caso del verso cuarto:

TO: And summer's lease hath all too short a date:

TM: y el ocio del estío apenas dura.(...)

La originalidad de la metáfora basada en el término bancario “lease” se pierde en el trasvase y Manent ofrece, en cambio, un vertido explicativo del sentido transmutándose en otra expresión con menor fuerza expresiva aunque fiel al TO.

De acuerdo con esta tendencia a la traducción semántica o del contenido Manent decide explicitar “lines” en el duodécimo verso del TO, optando por el sentido más adecuado en el contexto y buscando la coherencia con el valor que le asigna a “this” en el último verso del soneto, traduciendo ambos elementos por “versos”. En un análisis del plano léxico apreciamos la general inclinación de Manent a optar por unidades léxicas más o menos equivalentes aunque habitualmente asociadas a un registro poético incluso arcaizante, tal es el caso de “Natura” en el verso octavo (“nature”), y el inusual empleo de “aliente” (“men can breathe”) en el verso decimotercero como forma verbal. De igual modo podrían explicarse las transposiciones de número en ciertos sustantivos cuando de ello no depende el ajuste métrico de los versos, lo que aclara por qué “rough winds” es vertido como “el viento rudo” o “men” traducido por el singular “hombre”.

---

<sup>11</sup> Véase acerca de las posibilidades de traducción de la metáfora el artículo de Raymond van den Broeck "The Limits of Translatability Exemplified by Metaphor Translation" en *Poetics Today*, Vol. 2:4 (1981), 73-87. El estudio de Eva Samaniego [(1996) *La traducción de la metáfora*, Valladolid: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid] es el más exhaustivo de los hasta ahora publicados, pues recopila de manera crítica los trabajos precedentes sobre el tema (Dagut, Newmark, Van den Broeck,...).

### c) Norma inicial y tipo de equivalencia

El criterio que ha modelado la producción del TM parece ser el de la adecuación de los versos al esquema del alejandrino (normas de versificación del polisistema meta), lo que ha suscitado varios encabalgamientos donde no existían en el TO, produciendo versos castellanos de magnífica factura poética (vv.1011), y alguna explicitación innecesaria (en “So long lives this and this gives life to thee” en donde “this” ha sido traducido o interpretado para el lector meta como “estos versos”) u omisiones (“So long...”) como las que observamos en el verso 14. Por lo demás, la traducción resulta bastante literal, exceptuando algunas modificaciones de tipo semántico y la modulación de la metáfora bancaria del verso 4 del TO (“And summer’s lease hath all too short a date”) que ha sido reemplazada por una expresión no lexicalizada en español (“y ocio del estío apenas dura(...)”) provocando cierta pérdida estilística.

Podemos afirmar que la norma inicial es adaptarse al polo meta en lo que concierne a características prosódicas, y en segundo término, la traducción semántica (en el sentido en que Peter Newmark utiliza el término)<sup>12</sup> o del contenido del TO, recurriendo a transposiciones y modulaciones, en la mayoría de los casos optativas, que encuentran su justificación precisamente en la necesidad de ajustarse a un cómputo silábico reconocido por el lector español dentro del sistema meta. Al traducir el soneto de Shakespeare en verso medido, Manent satisface al menos ciertas expectativas del lector español, ya que no se atreve a añadir la rima.

---

<sup>12</sup> Newmark, P. (1988) *Approaches to Translation*, London and New York: Prentice Hall, pp. 38-56 (“Semantic translation attempts to recreate the precise flavour and tone of the original: The words are ‘sacred’, not because they are more important than the content, but because form and content are one (...). The syntax in semantic translation which gives the text its stresses and rhythm (...) is as sacred as the words, being basically subject to standard transpositions (Vinay and Darbelnet) or shifts (Catford) from one language to another” p. 47). En realidad, habría que matizar esta definición para aplicar este término a las versiones de Manent ya que las restricciones sintácticas del TO pasan a un muy segundo plano en favor de la imposición de un criterio métrico o prosódico, aunque mantener el tono y el estilo del original, creando efectos análogos, es claramente la intención del traductor.

Aun así, se da en este TM un buen equilibrio entre la inteligibilidad la transferencia del sentido y el respeto a un tipo de formato, el soneto en alejandrinos blancos perfectamente admisible como molde para un texto poético español.

#### d) Comparación con otros TTMM

En cuanto a la norma inicial y el tipo de equivalencia obtenidos por otros traductores<sup>13</sup> (véase el Apéndice I: Textos paralelos) se detectan diversos criterios que no siempre coinciden con la norma predominante en Manent.

En concreto, hemos manejado seis textos meta procedentes de las antologías y traducciones de Fernando Maristany (1918), Luis Astrana Marín (1930), Agustín García Calvo (1974), Fátima Auad y Pablo Mañé (1975), José Méndez Herrera (1976) y Francisco Núñez Roldán (1986) respectivamente.

La traducción de Luis Astrana Marín se distingue de todas las demás por ser una versión en prosa. Convendría señalar que el criterio que guía a Astrana Marín está íntimamente relacionado con el hecho de ser también el gran traductor al castellano de las obras dramáticas de Shakespeare, factor que probablemente ha influido de forma decisiva en la jerarquía de prioridades que le han guiado en su labor traductora, incluso cuando se trataba de la producción lírica del escritor inglés. En sus traducciones publicadas bajo el título de *Obras completas de William Shakespeare* ha primado la transferencia del contenido semántico y de aspectos situacionales (carga pragmática de la obra dramática) sobre la transmisión de otros aspectos del texto como es la reproducción analógica de elementos de carácter formal en el caso de los sonetos (verso rimado en estrofas fácilmente identificables, aliteraciones y otros juegos fónicos) cuya presencia añadiría cierto

lirismo y poeticidad al TM. Por el contrario, Astrana apoya sus traducciones en numerosas y excelentemente documentadas notas al pie, que suelen explicar las diferencias culturales y temporales advertidas en el proceso de traducción así como las equivalencias halladas. Dichas anotaciones tienen como fin familiarizar al lector español con la imaginería usada por Shakespeare encontrando siempre el parangón con la propia de nuestro sistema literario, expresiones idiomáticas del inglés, o situaciones exclusivas de la cultura origen que han de ser adaptadas a la cultura meta para acrecentar el conocimiento del lector.

En consecuencia, el TM de Astrana resulta bastante literal y sus pretensiones literarias disminuyen al tratarse de un vertido en una prosa carente del ritmo, recursos fónicos y los efectos de la línea poética de que otros traductores hacen gala. Podríamos decir que las traducciones de Astrana, más que por un afán poético, se caracterizan por cumplir un propósito instructivo y filológico, logrando un texto explicativo del “genio de Shakespeare” y de los contrastes y afinidades entre ambos sistemas lingüísticos y literarios con la ayuda de todos los elementos paratextuales que complementan la traducción en prosa. Este tipo de traducciones son las que Ortega y Gasset denominaría “feas fieles”, aquellas en las que las notas del erudito traductor ocupan casi tanto como el cuerpo principal del TM al objeto de completar las lagunas de conocimiento, los huecos que la traducción no ha logrado cubrir por sí sola, con el consiguiente enriquecimiento del TM y de su lector, aunque dicha traducción adolezca de otras virtudes encontradas en un texto poético original. El lector es consciente de que lee una traducción de Shakespeare

---

<sup>13</sup> Es necesario aclarar, que no está en nuestro ánimo ofrecer un listado exhaustivo con todas las traducciones que se hayan publicado del soneto 18 de Shakespeare, ni del resto de TTMM que conforman el corpus. Simplemente, hemos escogido para el cotejo de las versiones algunas muestras representativas del tipo de traducciones que han sido editadas en España en el periodo estudiado. En el caso de los sonetos shakesperianos se publican constantemente reediciones de traducciones ya conocidas como las seleccionadas, por lo que nos limitamos aquí a señalar algunas ediciones posteriores a 1986: Shakespeare, W. (1990) *Los sonetos*, Sant Cugat del Vallés: Ediciones 29.(tr. Atilio Petimalli); Shakespeare, W. (1991) *Sonetos*, Madrid: Visor, 2ª ed. (tr. Manuel Mújica Lainez); Shakespeare, W. (1994) *Sonetos*, Madrid: Hiperión (tr. Gustavo Falaquera); Shakespeare, W. (1998) *Sonetos*, Valencia: Pre-Textos; Shakespeare, W. (2000) *Sonetos de Shakespeare*, Madrid: Edaf (ed. lit. Alfredo Gómez Gil); otras reimpresiones y reediciones: García Calvo (2000), Falaquera (1999), Mújica Lainez (1997).

producida con la intención no de sustituir al TO sino de guiar al lector y acercarle lo más posible al autor original, su lengua y su cultura.

El TM ofrecido por Fernando Maristany, a diferencia del de Astrana, resulta prácticamente un texto nuevo vagamente relacionado con el TO, aunque en este caso con pretensiones poéticas. Este TM dista mucho de ser una versión fiel a la letra como podría calificarse el de Astrana, pues en cuanto a la adopción de estrategias se aleja en gran medida del vertido literal del original. Para ilustrar las operaciones que realiza Maristany en su traducción podemos mencionar, por ejemplo, la determinación genérica del “Thou” del soneto y su clara identificación con un referente femenino, una mujer (“Tú eres más atractiva y más suave” en el verso segundo), lo que conlleva una alteración ostensible en el tipo de relación que mantienen los participantes en el contexto de situación presentado en este soneto: en el TM la mujer surge como objeto de la admiración del poeta en vez de mantenerse la indeterminación genérica del pronombre inglés o la identidad del joven amigo característica en otras versiones españolas)<sup>14</sup>. Otro rasgo destacable en este TM son las numerosas mutaciones que Maristany introduce en su traducción. Así, por ejemplo, el verso 3 “Rough winds do shake the darling buds of May” se convierte en “El huracán desflora el albedrío” y el cuarto verso “And summer’s lease hath all too short a date;” se transforma en “y el paso del verano es del ave”, lo que nos da una idea de las licencias del traductor al objeto de producir un texto más rítmico y ajustado a un tipo de verso rimado, en definitiva un texto

---

<sup>14</sup> Desconocemos la razón de dicha decisión pero podría obedecer al hecho de que el soneto aparece desvinculado del resto del ciclo amoroso, aunque claramente como soneto de amor, y resultaría poco decoroso dirigir este tipo de discurso a un hombre según los códigos contemporáneos a los lectores de la traducción. La determinación del género masculino para el destinatario del poema, sin referencia alguna a la existencia de un triángulo amoroso amistoso que encuadre las relaciones, equivaldría a atribuir al poeta ciertas tendencias sexuales poco aceptables socialmente en la España de los años veinte. Otra explicación puede ser el desconocimiento por parte de Maristany de la identidad masculina atribuida por la crítica al destinatario de los sonetos iniciales del ciclo, o a la irrelevancia del sexo del destinatario para la composición de un texto de cualidades poéticas. Toury (1995: 118) alude a una alteración idéntica en las primeras versiones al hebreo de Jacob Schwartz del “Soneto 18” de Shakespeare.

más poético, según su criterio, que el que habría derivado posiblemente de haberse aplicado una estrategia de traducción más literal. De tal suerte, Maristany mantiene el esquema de rima del soneto inglés (ABABCDCDEFEGG), ajeno a nuestra tradición, es decir, por un lado, “exotiza” el TM adoptando la disposición de los versos en tres cuartetos y un pareado y otras convenciones tipográficas (uso de mayúscula inicial en cada verso) del sistema literario inglés. Sin embargo, el traductor al mismo tiempo mantiene como parámetro la necesidad de producir un texto en verso español, el endecasílabo con rima consonante. Como puede comprobarse tras un análisis contrastivo se dan más casos de modulaciones semánticas y estilísticas, omisiones y adiciones de elementos ausentes en el TO que de traducción literal. Ello indica el laxo criterio acerca de la fidelidad al original del texto poético que sostienen Maristany y otros miembros de su generación<sup>15</sup>, quienes se basan en el poema original para “recrear” un nuevo poema en castellano. Por tanto, la norma inicial en este caso se aleja considerablemente de la de Astrana. Para Maristany la norma inicial no es hacer el poema inglés accesible y comprensible al lector español, sino producir un texto poético autónomo aproximado e inspirado en el soneto de Shakespeare que se caracterice por un determinado esquema métrico y estrófico, aun a costa de la literalidad, y que se lea como tal, es decir, como un poema y no como una traducción. Para ello, Maristany evita la edición bilingüe y el posible contraste de TO y TM en su edición. La asunción de dicho criterio, aceptando las constricciones del endecasílabo como metro elegido para verter el TO en español, obliga al traductor a ser más conciso en la expresión, a interpretar en exceso para el lector, lo que resulta en la aplicación de estrategias de traducción oblicua y en numerosas mutaciones de carácter semántico y estilístico discernibles en el TM de Maristany.

---

<sup>15</sup> En el prólogo a *Las cien mejores poesías líricas de la lengua inglesa* (1918) Enrique Díez Canedo, a su vez traductor de otras antologías de poesía en el segundo decenio del siglo, señala que “el verso, en la poesía, es esencial; una traducción en verso puede ser equivalente al dechado, aunque no sea esto lo que suele ocurrir; una traducción en prosa, por buena que sea, queda siempre en un grado inferior”, p. vi.

En el caso de los TTMM elaborados por García Calvo y Méndez Herrera nos encontramos con una norma inicial también opuesta a la de Astrana y más cercana a la de Maristany, lo que supone dar una gran importancia a la traducción o transferencia de los recursos formales (mantenimiento del esquema del soneto, ya sea el inglés (García Calvo) o el español (Méndez Herrera), recreación de un esquema de rima y metro análogos) tan rígidamente codificados en el caso del soneto y que sirven para identificar este tipo de texto. Ambos traductores consideran esencial no sólo que se produzca la mera transferencia de contenido, sino que el TM se ajuste en la medida de lo posible a los moldes formales que en el sistema literario meta resultan identificables para el soneto y que hacen al TM aceptable como traducción de un texto poético. Lo que fundamentalmente distingue la traducción de García Calvo de la de Méndez Herrera es que mientras que la primera se aleja mucho más del TO desde el punto de vista semántico al explicitar de forma excesiva elementos ambiguos en el TO y se recurre al verso tridecasílabo, poco frecuente en castellano, la de Méndez Herrera logra un vertido muy cercano a la traducción literal en endecasílabos con rima consonante, por lo que en este caso se da un mayor grado de equivalencia formal y funcional que en cualquiera de los otros TTMM, incluida la versión de Marià Manent.

Por último, el TM de Auad y Mañé es una composición en catorce versos en los que están ausentes metro o esquema de rima alguno. Se trata de un texto en el que el único rasgo respetado desde el punto de vista formal es la disposición del TM en idéntico número versos y el producto está cercano a lo que entendemos por una traducción en prosa del contenido, en el que se echa en falta la intención de producir un texto con cualidades poéticas, sirviendo básicamente como guía a la lectura.

Podemos apreciar tras este examen contrastivo que las normas de traducción varían de una época a otra y según la intención del traductor. Las versiones de los primeros decenios del siglo XX se afanaban por la aceptabilidad del TM en el polo meta sacrificando la fidelidad al contenido y favoreciendo la equivalencia de rasgos formales, básicamente prosódicos, en aras de dicha aceptabilidad. Manent representa un avance hacia otro tipo de norma en la que se

da un mayor equilibrio entre las convenciones y las expectativas de los lectores del polo origen y meta. Esa es la norma que, con excepciones (como la de Astrana), siguen la mayoría de los traductores cuyas versiones hemos revisado. Dicha norma otorga gran valor a la obtención de un texto compuesto en verso (ya sea blanco o rimado) cuando se trata de formato retórico como el del soneto, común a ambos sistemas aunque exhiban diferencias entre sí. La dicción (orden de palabras) y la elección de unidades léxicas apropiadas desempeñan un papel relevante en la obtención de un texto con aspiraciones poéticas para todos los traductores que comparte norma con Manent. Existe, por último, una tendencia hacia la traducción en verso libre, por llamar de alguna manera a la traducción en prosa dispuesta en líneas poéticas, cada vez más aceptada. Sin embargo, los lectores utilizan dichos TTMM como guías de lectura y no los leen por su valor poético intrínseco. Ello demuestra, que en el caso de géneros tan estrictamente fijados y tan fácilmente reconocibles en el sistema literario meta los lectores valoran en gran medida la presencia de los rasgos formales más típicamente asociados al soneto español.

### 6. 2. 2. JOHN DONNE

El agudísimo poeta “metafísico” destaca como el verdadero protagonista en *De los primitivos a los neoclásicos*. Ello es debido tanto al número de páginas asignadas a la traducción de su obra cuanto a la extensa introducción—viniendo a ocupar prácticamente la mitad del prólogo— acerca del estilo de Donne y del grupo de escritores que más tarde la crítica denominó “escuela metafísica”. Manent establece además un paralelismo estilístico y temático entre la poesía del metafísico inglés y la de Quevedo, con lo que predispone un mayor acercamiento del lector español hacia la poesía de Donne<sup>16</sup>.

Asimismo Manent permite que “el gran influjo que ha ejercido la obra de John Donne en la poesía inglesa contemporánea” le afecte también a la hora de la selección y justifica la enfática presencia del poeta inglés por la “riqueza de elementos, unida a su agilidad mental y a la intensidad de su temperamento apasionado” y “por ese tono vehemente y personal que raramente hallaremos en los sonetos isabelinos” (Manent 1947: 5-10). Como es su costumbre, Manent recoge la opinión de uno de los mejores especialistas acerca de la poesía del metafísico, H. Grierson<sup>17</sup>, para sostener su destacada posición en esta parte de *La poesía inglesa*: “Pero Donne trata el amor de un modo que nada tiene de convencional, salvo cuando maneja con cierta ironía el convencionalismo de la adoración petrarquesca” (Manent 1947: 9). Buen conocedor de la obra de este poeta, tampoco olvida mencionar las innovaciones de carácter formal además de las de tipo retórico-filosófico y tropológico y alude a la “flexibilidad rítmica del lenguaje” empleado por Donne que “abandona la regularidad de las cadencias

---

<sup>16</sup> Véase al respecto el estudio de Hoover, L. Elaine (1978) *John Donne and Francisco de Quevedo: Poets of Love and Death*, Chapel Hill: University of North Carolina.

<sup>17</sup> La primera edición de Grierson data de 1912, habiéndose reeditado y revisado la obra poética de Donne en varias ocasiones. En concreto, la edición de H. J. C. Grierson (1971) *Donne's Poetical Works* que hemos consultado se basa en la edición de 1929.

musicales para hacerse intrincado o sencillo, lento o raudo, según las exigencias de la emoción”<sup>18</sup> (Manent 1947:10).

Según el esbozo pintado por el catalán, quien como otros muchos se contaminaría de los juicios eliotianos, Donne se muestra como un poeta mucho más moderno y cercano al lector contemporáneo que otros autores posteriores, de ahí que Manent se deleite en ofrecer una vasta selección de su obra poética: una parte sustanciosa de sus más conocidas composiciones amorosas incluidas en *Songs and Sonnets* (1635) como “The Good-Morrow”, “The Canonization”, “Air and Angels”, “The Anniversary”, “The Funeral”, “The Relique”, o “The Expiration”, y varios de sus *Holy Sonnets* e himnos religiosos. No obstante, dado el profundo sentimiento religioso que se perfila como parte de la personalidad del traductor lo que más pudo atraerle personalmente quizás fuera que “el mismo tono personal [propio de la poesía amorosa] caracteriza la poesía religiosa de Donne, que revela un alma atormentada y voluble” (Manent 1947:10). De toda la obra traducida hemos optado por analizar un texto representativo de la temática amorosa en la obra de deán de San Pablo: “The Sun Rising”.

En cuanto a la valoración de la poesía de John Donne como poesía oscura y difícil, hemos de remontarnos a la acuñación del término “metafísico” aplicado por primera vez por John Dryden hacia 1693 (Gardner 1957)<sup>19</sup>. La impresión que tal calificativo pueda ofrecer, aparte de la explicación aportada por Dryden, no es del todo acertada pues da a entender que se trata de una poesía que versa acerca de la

---

<sup>18</sup> Cita en este caso la opinión de Joan Bennet autora de *Four Metaphysical Poets* (1934), cuya obra que fue ampliada y titulada en 1964 *Five Metaphysical Poets: Donne, Herbert, Vaughan, Crashaw, Marvell*, Cambridge: C.U.P.

<sup>19</sup> “He affects the metaphysics, not only in his satires, but in his amorous verse, where nature only nature should reign, and perplexes the minds of the fair sex with nice speculations of philosophy, when he should engage their hearts, and entertain them with the softness of love” (Dryden, John (1693) *A Discourse Concerning the Original and Progress of Satire* en Kinsley, J. (ed.) (1958) *The Poems of John Dryden*, 2. vols. Oxford: O.U.P.) en Gardner, H. (ed.) (1972) *The Metaphysical Poets*, 2<sup>nd</sup> ed., p. 15.

naturaleza del universo. A este respecto Joan Bennett (1974: 14)<sup>20</sup> recogiendo lo que ya había expuesto Eliot en “The Metaphysical Poets” explica:

The word ‘metaphysical’ refers to style, rather than subject-matter; but the style reflects an attitude to experience. Experience to the metaphysical poets was, as it were, grist to an intellectual mill. They looked for a connection between their emotion and mental concepts (...) The peculiarity of the metaphysical poets is not that they relate, but that the relations they perceive are more often logical than sensuous or emotional, and that they constantly connect the abstract with the concrete, the remote with the near, and the sublime with the commonplace.

La poesía de Donne y sus seguidores supuso, por tanto, un avance ostensible en relación con la lírica que le había precedido sobre todo en cuanto al tratamiento de los temas (relaciones amorosas). Las emociones cobran forma y son expresadas mediante un razonamiento lógico; se valora la complejidad, la condensación de ideas, el “conceit”. Éste se convierte en instrumento de definición, de razonamiento o de persuasión en el modo argumentativo que suelen adquirir los poemas. Se recurre al lenguaje coloquial y al de determinadas jergas propias de actividades y disciplinas en auge entre finales del XVI y principios del XVII, como la astronomía, la geografía o la alquimia. En cuanto a la áspera dicción que caracteriza el verso de Donne y a los ritmos empleados, se pretende que el énfasis vaya acorde con el sentido, desviándose de la herencia clásica y los requisitos de la música que se habían adoptado en la lírica isabelina. Tanto el sonido como las imágenes creadas están destinadas a apoyar los argumentos esgrimidos por el poeta en la discusión o la defensa de su causa.

Por último, debemos recordar que la poesía metafísica surge en el momento de máxima productividad y calidad del teatro inglés y como tal deriva de la prosa y el verso de la última década del sigloXVI. Ello explica en la poesía de JohnDonne

---

<sup>20</sup> Bennet, Joan (1964) *Five Metaphysical Poets. Donne, Herbert, Vaughan, Crashaw, Marvell*. Cambridge / Oxford: C.U.P. pp. 13-48.

la recurrencia de monólogos dramáticos que representan una experiencia o situación que inducen a la discusión o a la persuasión (Gardner 1957: 22)<sup>21</sup>. “The Sun Rising” ilustra de manera precisa los rasgos estilísticos que brevemente hemos esbozado como típicos de su poesía amorosa<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> “Argument and persuasion, and the use of the conceit as an instrument are the elements or body of a metaphysical poem. Its quintessence or soul is the vivid imagining of a moment of experience or of a situation out of which the need to argue, or persuade, or define arises”, *Ibid*, p. 22.

<sup>22</sup> Debemos añadir como bibliografía esencial a las obras ya citadas en esta breve introducción los estudios de C. M. Coffin (1937) [*John Donne and the New Philosophy*, New York: Columbia University Press]; T.S. Eliot (1993) [*The Varieties of Metaphysical Poetry*, London: Faber & Faber]; y H. Gardner, (ed.) (1962) [*John Donne. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs: Prentice-Hall].

### 6. 2. 2. 1. The Sun Rising

Busy old fool, unruly Sun,  
 Why dost thou thus,  
 Through windows, and through curtains call on us?  
 Must to thy motions lovers' seasons run?  
 Saucy, pedantic wretch, go chide  
 Late school-boys, and sour prentices,  
 Go tell Court-huntsmen, that the King will ride,  
 Call country ants to harvest offices;  
 Love, all alike, no season knows, nor clime,  
 Nor hours, days, months, which are the rags of time.

Thy beams so reverend, and strong  
 Why shouldst thou think?  
 I could eclipse and cloud them with a wink,  
 But that I would not lose her sight so long:  
 If her eyes have not blinded thine,  
 Look, and to-morrow late, tell me,  
 Whether both th' Indias of spice and mine  
 Be where thou left'st them, or lie here with me.  
 Ask for those kings whom thou saw'st yesterday,  
 And thou shalt hear, All here in one bed lay.

She's all States, and all Princes, I,  
 Nothing else is.  
 Princes do but play us; compar'd to this,  
 All honour's mimic; all wealth alchemy.  
 Thou, Sun, art half as happy as we,  
 In that the world's contracted thus;  
 Thine age asks ease, and since thy duties be  
 To warm the world, that's done in warming us.  
 Shine here to us, and thou art everywhere;  
 This bed thy center is, these walks, thy sphere.

### a) Análisis del TO

El TO seleccionado para el análisis procede de la poesía amorosa de Donne en *Songs and Sonnets*. El vertiginoso comienzo de *The Sun Rising* nos emplaza en medio de una situación íntima en la que dos enamorados se ven sorprendidos por la inoportuna salida del Sol y presentan una violenta batalla al resto del mundo por boca del ofendido amante. El poema recoge la tradición de las “albas”, de origen provenzal<sup>23</sup>. En este tipo de composiciones los enamorados lamentan que la noche sea tan breve y que la llegada del día les impida prolongar el encuentro amoroso. A diferencia de lo que ocurre en la tradición lírica petrarquista, en la que la amada es un ser idealizado e inaccesible, la relación amorosa presentada en los poemas de Donne pone de manifiesto los aspectos físicos y más humanos de la unión entre los sexos. El tratamiento del amor lejos de ser la convencional queja del amante rechazado, se transforma en una relación carnal y un motivo para ejercitar una inteligente dialéctica basada en conexiones originales ausentes en la tradición literaria que hereda.

En “The Sun Rising” la escena de la reprimenda obedece a la irreverente irrupción del Sol en la alcoba de los amantes cuya relación ha superado, obviamente, el estadio puramente platónico. En la concepción de Donne la experiencia carnal cobra tanta o más importancia que la espiritual (un ejemplo de ello lo da el poema “Air and Angels”) y la voz del amante reclama un espacio (“This bed ...”) y un tiempo infinito (“Love, all alike, no seasons knows, nor clime,/ Nor hours, days, months, which are the rags of time”) para el disfrute de la pasión.

La situación presentada en forma de invectiva adquiere tintes teatrales, pues la impresión es la de una acalorada discusión entre dos interlocutores: el Sol y los amantes, instaurados como centro del universo (“This bed thy center is, these walls, thy sphere”), cuyo derecho a amarse no admite interferencias. El tema

---

<sup>23</sup> Aunque, en realidad, se trata de una tradición que se remonta a la literatura griega y latina (Ovidio, *Heroidas*, XVIII, 114) en incluso a la china.

resulta, en realidad, ser una variante de la batalla humana contra el paso del tiempo y la rebelde reacción del amante ante la interrupción natural de todos los momentos de placer concretados aquí en las relaciones amorosas. La respuesta ante el inevitable transcurso del tiempo, precisado en el poema con la salida del Sol, es la de un airado monólogo en el que el amante reprueba al sol mediante una lógica abigarrada de imágenes extraídas de las ciencias pujantes de su tiempo: la astronomía, la geografía o la alquimia. Donne seguía atentamente los avances científicos del momento y utilizaba diversas teorías, aunque éstas fueran contradictorias, para demostrar con argumentos lógicos las relaciones que percibía entre las ideas y las cosas más dispares (“conceits”), provocando así el retorcimiento intelectual del que ha sido acusado en ocasiones.

Si prestamos atención a la composición del texto, vemos que se estructura en tres estrofas de diez versos cada una con un esquema de rima abbacdcdee que podríamos analizar en dos cuartetos y un pareado final. En cuanto al ritmo hay que señalar en Donne la tendencia a alejarse de las constricciones del verso en ritmo regular y este texto justamente ilustra dicha libertad acorde con el tono vehemente que domina un poema en el que los acentos recaen en aquellas unidades que lo requieren dando sentido al verso. El efecto conseguido es el de un discurso más espontáneo y fluido, el de un lenguaje conversacional. A pesar de la aparente falta de esquema, los versos, no obstante, se agrupan siguiendo el siguiente patrón métrico en cada una de las tres estrofas:

- tetrámetro (a)
- bímetro (b)
- pentámetro (b)
- pentámetro (a)
- tetrámetro (c)
- tetrámetro (d)
- pentámetro (c)
- pentámetro (d)
- pentámetro (e)
- pentámetro (e)

El brusco inicio del poema coincide con una increpación, salpicada de insultos, en forma de dos preguntas retóricas al astro en el primer cuarteto. El apóstrofe inicial (vv.1-3) va seguido de una pregunta en la que se parte de la concepción tolemaica del universo por la que la Tierra es el centro alrededor del cual giran los demás cuerpos celestes, entre ellos el Sol. La irritación del amante no parece, sin embargo, causada por la insolencia del Sol al querer contravenir dicho orden natural (“Must to thy motions lover’s seasons run?”) sino porque, de acuerdo con la adaptación privada que elabora Donne de dicha teoría a la situación concreta del poema, los amantes son el centro alrededor del cual debe rotar el Sol mas, paradójicamente, sin marcar el paso del tiempo. El segundo cuarteto se abre de nuevo con vocativos al Sol seguidos de órdenes (vv. 5, 7 y 8) en donde se enumeran todos los estamentos que están bajo la jurisdicción solar–“Late school-boys, and sour prentices”/ “Court-huntsmen”, “the king”, “country ants”– mientras que en el pareado se explica porqué los amantes no se someten a los dictados de la Naturaleza: las leyes naturales no deben ser aplicables a los enamorados en contra de lo que dice la razón.

La segunda estrofa repite el uso de la interrogativa manteniendo el tono de insolencia de la estrofa anterior. En los cuatro primeros versos el amante se burla del poder del Sol (“Thy beams so reverend, and strong”) y lo reta (“I could eclipse and cloud them with a wink”). En el quinto verso se recupera la imagen tradicional –útil para el desarrollo argumental– de la amada cuya mirada cegadora puede eclipsar la luz solar a la que suplanta y por la que el Sol pierde todo su poder. De ahí en adelante (vv. 6-10) las órdenes dadas al astro ilustran el uso de referencias geográficas para el desarrollo del “conceit”. Los territorios recorridos por el Sol en su marcha diaria son comparados con el lecho, que se convierte así en un estado cuyos únicos monarcas son los amantes (“Ask for those kings...”/ “...All here in one bed lie”), y la riqueza de los estados más abundantes (“Th’Indias of spice and mine...”) resulta insignificante (“...lie here with me”) al ser cotejada con la fortuna de los enamorados. En definitiva, se produce una inversión en todos los órdenes que se ajusta a las necesidades de espacio y de tiempo de los amantes, aunque ello suponga una vulneración de las leyes naturales y de la lógica.

Los dos primeros versos de la última estrofa son una declaración de principios extraída como conclusión de los argumentos desarrollados en los versos precedentes. Además sirven para mantener la coherencia lógica y temática del poema. La metáfora utilizada para tal fin presenta a la amada en términos de posesión territorial-poseedor (“She’s all States, and all Princes, I”). Ésta refleja la concepción acerca de la relación hombre-mujer habitual en la época así como el afán de exploración y expansión territorial patente en las diversas empresas transoceánicas que se promovieron (véase “To his Mistress Going to Bed”)<sup>24</sup>, ampliando de forma considerable los confines del mundo hasta entonces conocido. La autenticidad de esta afirmación (“She’s all States, and all Princes, I”), se sustenta argumentalmente en la inversión de la realidad normalmente aceptable que efectúa el poeta a lo largo de todo el texto, visible por ejemplo en “All honour’s mimic; all wealth alchemy” del cuarto verso. En éste Donne equipara, mediante un enfático paralelismo sintáctico, el honor y la riqueza a creaciones artificiales (“mimic”, “alchemy”), despojándolas de un valor intrínseco y real. Frente a esa artificiosidad, se presenta la realidad del amor compartido por los amantes. Todas las comparaciones basadas en la metáfora extendida en las dos últimas estrofas sirven para demostrar que la felicidad y el poder de los amantes son superiores a los de todos los términos de comparación mencionados (el poder de los rayos del Sol, las riquezas de especias y minas, el honor y el poder de reyes y príncipes), elementos utilizados tradicionalmente como *tertium comparationis*, resaltando así las cualidades positivas de aquello que se elogia de forma hiperbólica. En los cuatro últimos versos el amante adopta una actitud más condescendiente y conciliadora (“Thine age asks ease...”), que no obstante confirma la posición de superioridad que a lo largo de la discusión han adquirido los amantes con respecto al resto de los participantes (el Sol, los reyes...), quienes en el contexto sociohistórico de la época ocuparían la posición dominante conforme al orden natural establecido. De

---

<sup>24</sup> La imagen del descubrimiento del cuerpo femenino como territorio rico e inexplorado surge concretamente en los versos. 27-30: “O my America! My new-found-land,/ My kingdome, safeliest when with one man man’d,/ My Myne of precious stones: My Emperie, How blest am I in this discovering thee!”. (Patrides, C.A. (ed.) (1985) *The Complete English Poems of John Donne*, London: Everyman’s Library, p.184).

acuerdo con esto, el Sol prevalece sobre el resto de cuerpos celestiales y el monarca es dueño y señor de sus súbditos.

El último verso hace explícitos los argumentos en los que el amante se ha basado para rebelarse contra la llegada del día que dicta la separación de los amantes y de forma general el paso del tiempo. El hablante considera que el centro del universo no son ni la Tierra ni el Sol—contraviniendo así las dos teorías astronómicas coexistentes en su tiempo— sino su lecho, y que la Tierra —cuya ampliación quedaba empíricamente probada por los descubrimientos geográficos de la época— se reduce a su alcoba.

En suma, el TO se caracteriza por un tratamiento que supera los planteamientos petrarquistas del tema amoroso surgiendo a los ojos del lector actual de manera menos convencional y más moderna por su espontaneidad. Dicho ejercicio se basa en el recurso a condensaciones metafóricas extremas denominadas “conceits”, elaboradas por analogía a los conceptos vigentes en las disciplinas científicas de la época. Otro rasgo propio y definitorio de la poesía metafísica que claramente se manifiesta en el TO es el uso de un registro coloquial junto a un tono vehemente e insolente ya comentados. El reflejo de dicha tonalidad se halla en la irregularidad métrica y prosódica cuyo propósito es conferir la impresión de espontaneidad y realismo.

**b) Análisis del TM: Manent**

## LA SALIDA DEL SOL

ATAREADO Sol, viejo loco y rebelde,  
 ¿por qué de esa manera,  
 a través de ventanas y cortinas, nos llamas?  
 ¿Estaciones de amor a tu paso han de unirse?  
 Pedantesco y procaz, sea tu engaño  
 para escolares tardos y huraños aprendices;  
 anda, di a los monteros que el Rey saldrá de caza,  
 y llama a las campestres hormigas a sus mieses;  
 pero el amor no tiene estaciones ni climas,  
 horas, días, ni meses, que andrajos son del Tiempo.

¿Tan temidos y fuertes  
 imaginas tus rayos? Yo podría eclipsarlos  
 y nublarlos cerrando un momento los ojos;  
 Pero, así, ya estaría demasiado sin verla.  
 Si ella, con su mirada, tus ojos no ha cegado,  
 mañana, al declinar la tarde, mira, y dime  
 si las Indias de minas y de especia  
 están en su lugar o aquí, conmigo.  
 Pregunta por los reyes que ayer viste  
 y te dirán «Ya todos tienen un mismo lecho».

Ella es los estados del mundo; yo soy todos  
 los príncipes, y nada más existe.  
 Nos imitan los príncipes; si al nuestro se compara,  
 es falso todo honor y alquimia la riqueza.  
 También feliz serás tú, Sol, como nosotros,  
 al reducirse de este modo el mundo.  
 Tu edad pide reposo; si tu deber consiste  
 en dar calor al mundo, ya en nosotros lo cumples.  
 Para nosotros brilla, y estás en todas partes;  
 este lecho es tu centro, tu esfera son los muros.

El TM ofrecido por Manent conserva la estructura formal en tres estrofas de diez versos, prescindiendo de la rima que se observa en el TO. La traducción respeta en la medida de lo posible el límite de los versos del TO, aunque se producen algunos encabalgamientos ausentes en aquel provocados por el empeño del traductor en atenerse a un tipo de verso combinable con el endecasílabo. Los versos del TM varían en longitud –de 7, 11 y 14 sílabas– sin que se produzca una distribución idéntica en cada estrofa de los heptasílabos, endecasílabos o alejandrinos (versos éstos, por cierto, pulcramente contruidos en castellano). En suma, el TM se amolda a algunas restricciones de carácter prosódico (versos blancos de ritmo endecasilábico) que, sin embargo, no encorsetan el sentido, facilitando un discurso bastante fluido y espontáneo análogo al del TO.

El TM presenta bastantes desplazamientos de traducción en comparación con el “Soneto XVIII” de Shakespeare ya analizado. Tras un análisis contrastivo comprobamos que se trata en su mayoría de mutaciones de carácter semántico, es decir, la traducción libre de determinados elementos léxicos (v. 7: “ride”-“cazar”; v.9: “knows”-“tiene”, v.25 “Thou, Sun, art half as happy as we”-“También feliz serás tú, Sol, como nosotros”), algunas expansiones (v. 13: “with a wink”-“cerrando un momento los ojos”), reducciones (v. 27: “...that’s done in warming us”-“ya en nosotros lo cumplés”) y modulaciones basadas en una inversión del punto de vista adoptado (v.20: “And thou shalt hear...”- “y te dirán...”) que dan la impresión de una traducción más libre que en el caso anterior aunque en términos generales sigue manteniendo fielmente los contenidos. En nuestra opinión, ello se debe a la mayor libertad que ofrece una estrofa heterométrica y el tipo de verso del TO –moldes prosódicos– a lo que hay que sumar el tono informal y vehemente como rasgos esenciales del poema original que se han de transmitir en la traducción. Junto a la mayor flexibilidad formal (prosódica) detectada en el TO, la mayor frecuencia de desplazamientos de traducción obedece al deseo de obtener un verso medido en el TM y de producir mayor fluidez de expresión reflejando el tono coloquial del TO.

Del análisis sintáctico-semántico y pragmático del TM destaca el abundante uso de vocativos (vv. 1, 5, y 25) e imperativos (vv. 5, 7, 8, 16, 19 y 29) que

confieren un tono dramático al texto, así como la presencia de interrogativas con valor retórico en la primera y segunda estrofas. El uso del presente de indicativo como tiempo verbal predominante confirma la inmediatez de las declarativas y las órdenes expresadas por el amante, y la frecuencia de condicionales coincide con el tono amenazador y desafiante empleado por el hablante, fácilmente identificable como el “yo” del poema (vv.12 o 21).

La complejidad del poema reside, sin embargo, en la condensación de imágenes en torno a conceptos astronómicos (las “estaciones”, la marcha del sol, eclipsar, la “esfera” y el centro del universo) y referencias geográficas (“las Indias de minas y especias”) y su superposición con objetos o lugares cotidianos (el “lecho” o los “muros”) lo que requiere en el TM cierto conocimiento compartido con el lector meta que posibilite la comprensión de algunas metáforas más típicamente “metafísicas”. La referencia a la órbita del sol en la palabra “esfera” provoca, por ejemplo, la transposición de términos astronómicos al mundo íntimo de los amantes lo que conlleva una transgresión de las teorías tradicionales sobre el universo. Los nuevos descubrimientos (presentes en las obras de Copérnico (1543) *De Revolutionibus Orbium Coelestium*, Kepler (1606) *De Stella Nova* y (1609) *De Motibus Stellae Martis* y Galileo), según la lógica en que se ha basado toda la argumentación del poema, justifican la belicosa defensa de un lugar reservado para los amantes. La comprensión y disfrute de los juegos de ingenio del poema dependen justamente del reconocimiento de las teorías astronómicas vigentes a principios del siglo XVII en Inglaterra<sup>25</sup>, por lo que el lector meta contemporáneo debe estar algo familiarizado con los debates científicos de dicha época para entender el alcance de la imaginería de Donne.

En general, el TM sigue desde el punto de vista del contenido fielmente el TO a excepción de algunos versos (v. 5 o v. 25 (“Thou, Sun, art half as happy as

---

<sup>25</sup> Sobre la evolución de las ciencias (teoría astronómicas de Copernico, Kepler y Galileo y recientes descubrimientos geografía) y sus implicaciones filosóficas en la obra de John Donne puede consultarse el volumen recopilatorio de William Empson, editado por John Haffenden (1993) *Essays on Renaissance Literature: Donne and the New Philosophy*, Cambridge: Cambridge University Press.

we” traducido “También feliz serás tú, Sol, como nosotros”)) en donde el traductor ha interpretado libremente el sentido, cuando existía la posibilidad de una versión literal como la ofrecida por otros traductores (por ejemplo en el verso 25: “Tú eres, sol, la mitad de feliz que nosotros;” Francisco Nuñez, 1988:166).

### c) Norma inicial y tipo de equivalencia

En “La salida del sol”, el TM que acabamos de analizar, hemos observado una mayor libertad en el empleo de estrategias de traducción no obligatorias. Es decir, aún cuando existe la posibilidad de una versión más literal, procedimiento que el traductor no rechaza en principio como hemos comprobado en el análisis del primer texto, Manent se decanta por la aplicación de técnicas de traducción oblicua (modulaciones que en algunos casos hemos denominado “modificaciones semánticas”) conducentes a la producción de equivalentes funcionales (mismo tono discursivo, registro...). La norma inicial sigue determinarla, en cierto modo, por pautas formales (métricas) del polisistema meta, pues el traductor tomando como unidad de traducción el verso medido procura obtener un TM que mantenga el ritmo endecasilábico. Sin embargo, al tratarse de un TO en el que no existe un molde tan rígido como en el caso del soneto en cuanto a la rima o el ritmo, o análogo a otro en el polisistema meta, el traductor se permite una mayor flexibilidad en este sentido, prestando bastante atención a la reproducción de los efectos de tipo pragmático y estilístico, y concediéndose ciertas licencias para poder reproducirlos. En la traducción de “The Sun Rising” el tipo de equivalencia al que aspira el traductor es el de preservar un equilibrio entre el efecto pragmático-discursivo del TO (tono conversacional, espontaneidad y vehemencia en la expresión), la adecuación al sentido del original y el reflejo de ciertas restricciones prosódicas en el poema de John Donne. En este sentido, prevalece una equivalencia funcionalformal.

#### d) Comparación con otros TTMM

Los TTMM recogidos para el estudio contrastivo de estrategias y normas de traducción en el caso de “The Sun Rising” son las traducciones de Maurice y Blanca Molho (1948), Francisco Núñez (1986) y Purificación Ribes<sup>26</sup> (1996)

La traducción (“La Salida del Sol”) de M. y B. Molho procede de la primera antología dedicada exclusivamente a los metafísicos ingleses publicada en España en 1948. Se trata de un texto de mayor longitud que el TO, pues a cada una de las tres estrofas se les añade una o varias líneas lo que da como resultado un TM de treinta y siete versos frente a los treinta del TO. Ello se debe fundamentalmente a la división de un determinado número de versos en dos con el fin de obtener así versos de 14, 11 y 7 sílabas. La traducción sigue desde el punto de vista léxico-semántico bastante fielmente el TO mediante la aplicación de traducción literal y transposiciones obligatorias, aunque se aprecian ciertos desplazamientos de traducción que transforman algunos versos del original provocando ciertas mutaciones del sentido. Es lo que sucede en la tercera estrofa (TM: v. 31: “Thou, Sun, art half as happy as we,” traducido por “Tú, sol, gozas también parte de nuestra dicha”) en donde la interpretación de los traductores se aleja del vertido literal del TO aunque manteniendo la coherencia del discurso, o con la omisión de “...that’s done in warming us.” (TO: v. 28).

La de Núñez, titulada “El Sol Naciente”, también cuenta con una adición de nueve versos con respecto al TO, por lo que tampoco se produce una correspondencia verso a verso como en la versión de Manent. Las arbitrarias divisiones de algunos versos del TO provocan, por ejemplo, que el verso quinto del TO ocupe dos líneas (6-7) en el TM, o que el séptimo verso se corresponda en el TM con los versos 9-10. Pese al evidente anisomorfismo estrófico, se observa una gran equivalencia semántica en cada estrofa y la tendencia a traducir de forma

---

<sup>26</sup> Ribes, P. (1996) *John Donne. Canciones y sonetos*, Madrid: Cátedra.

bastante literal. No obstante, desde el punto de vista estilístico, se producen varias modulaciones como la del título o la del verso diecinueve del TO (TM: v. 25) o modificaciones semánticas (“courthuntsmen” en el verso 7 del TO se convierte en “cortesianos”, “princes” en el verso veintiuno es traducido como “monarcas”) expansiones (v. 15 o v. 38 del TM) para explicitar determinados elementos sobreentendidos en el TO, e incluso alguna mutación (“leftst” en el TO (v.18) se traduce como “viste”(TM: v. 24); “saw’st” en el verso diecinueve como “alumbraste”).

La aplicación de dichas estrategias de traducción oblicua obedecen tanto en esta versión como en la del matrimonio Molho no sólo al gusto personal del traductor sino a su aparente deseo de atenerse a un metro fijo (versos de ritmo endecasilábico) predominando en los versos de arte menor (5, 7 y 9 sílabas) los heptasílabos y en los de arte mayor (11 y 14 sílabas) los alejandrinos. A diferencia del TO el uso de distintos tipo de metro en el TM no se somete a ningún esquema fijo, no dando lugar a ningún tipo de estrofa. Con las características prosódicas recreadas en el TM, tales como la variación en la longitud de los versos, se produce un efecto de fluidez y espontaneidad en la dicción similar a las del TO.

La versión de Purificación Ribes (“El amanecer”) procede de una edición dedicada exclusivamente a *Songs and Sonnets* de John Donne a la que antecede un estudio crítico de la obra en cuestión. Se trata de una traducción de tipo filológico, criticada por su “avitaminosis poética”, con notas al pie añadidas para aclarar e interpretar partes del TO. Esta más reciente versión no cuida tanto como las anteriores las cuestiones de tipo formal ya que no se procura un TM en verso blanco de ritmo endecasilábico, la tendencia dominante en otras antologías. En este TM la norma inicial no es un criterio estético ligado a la reproducción del contenido, figuras y tropos que mantenga en la medida de lo posible un ritmo análogo sino, por el contrario, la traducción literal con fines didácticos en la que el contenido de cada verso del TO se corresponde con la misma línea del TM, sin importar el cómputo silábico o la longitud del verso. Es decir, la traductora no aspira a elaborar un texto que pueda ser leído como poema en la cultura meta, no pretende que el TM se convierta en lo que Holmes llamaría un metapoema, sino en

una guía para la lectura que facilite un acercamiento a la poesía de Donne, de ahí la adición de las notas explicativas al pie.

En suma, podemos afirmar que en estas versiones se observan dos tendencias diferentes: la primera, persigue criterios similares a los que guían la traducción de Manent, el único que consigue un TM con igual número de versos. La intención de dichos traductores es recrear un texto con cualidades poéticas con mayor o menor acierto y para ello la recreación de ciertos parámetros prosódicos (metro y ritmo) es clave. La otra tendencia, seguida por Ribes, prescinde de las normas de versificación españolas en aras de una traducción filológica, que podríamos casi calificar de “literalista” en vez de “literaria”.

### 6. 2. 3. JOHN MILTON

John Milton marca otra etapa en la poesía inglesa<sup>27</sup> y Manent, juzgándole como representante de ésta, le adjudica un par de páginas en el prólogo, recopilando las críticas de que fue objeto por “haber corrompido la lengua inglesa con una infusión excesiva de latinismos; [po] haber iniciado una ‘disociación de la sensibilidad’ y [por] no guía[r] la evolución de sus periodos el sentido, sino el sonido de las palabras” (Manent 1947: 11).

Manent enfatiza también que en la obra de Milton destaca “una idea de mayor apartamiento y elaboración artística; el acento espiritual y el ritmo miltoniano implican una distancia entre la poesía y la vida; poseen el encanto de una grave y sosegada música o de un majestuoso tapiz” (Manent 1947:12). Mas, nos dice Manent desvelando su propia visión, “los líricos de hoy, que abominan de la poesía concebida como una huida, prefieren el ritmo y la dicción de Donne, que parecen surgir de lo cotidiano y recuerdan más la viva voz que la música”. Milton sale así peor parado que el elogiado metafísico aunque Manent traduce un considerable número de textos o fragmentos de aquel como “Hymn on the Morning of Christ’s Nativity”, “L’Allegro”, “Il Penseroso” y algunos extractos del gran poema épico *Paradise Lost* (Libros I, III y IX), y de su obra dramática *Comus*, *Samson Agonistes* junto al famoso soneto del autor sobre su ceguera. Ofrecemos un fragmento de la traducción de *Paradise Lost*, libro III (*La luz*) como muestra de las estrategias y normas que rigen las traducciones de Milton elaboradas por Manent.

---

<sup>27</sup> Sobre la obra de Milton véanse los siguientes títulos: C. Ricks (1963) *Milton’s Grand Style*, Oxford: Clarendon Press; C. S. Lewis (1942) *A Preface to Paradise Lost*, London: Oxford University Press; y H. Bloom (ed.) (1986) *John Milton*, New York: Chelsea.

### 6. 2. 3. 1. *Paradise Lost*, Book III

Hail holy light, offspring of Heaven firstborn,  
 Or of the Eternal coeternal beam  
 May I express thee unblamed? Since God is light,  
 And never but in unapproachèd light  
 Dwelt from Eternity, dwelt then in thee,  
 Bright effluence of bright essence increate.  
 Or hear'st thou rather pure ethereal stream,  
 Whose Fountain who shall tell? Before the Sun,  
 Before the Heavens thou wert, and at the voice  
 Of God, as with a mantle invest  
 The rising world of waters dark and deep,  
 Won from the void and formless infinite.  
 Thee I re-visit now with bolder wing,  
 Escaped the Stygian pool, though long detained  
 In that obscure sojourn, while in my flight  
 Through utter and through middle darkness borne,  
 With other notes than to the Orphean lyre  
 I sung of Chaos and Eternal Night,  
 Taught by the heavenly Muse to venture down  
 The dark descent, and up to reascend,  
 Though hard and rare; thee I revisit safe,  
 And feel thy sovran vital lamp; but thou  
 Revisit'st not these eyes, that roll in vain  
 To find thy piercing ray, and find no dawn;  
 So thick a drop serene hath quenched their orbs,  
 Or dim suffusion veiled. Yet not the more  
 Cease I to wander where the Muses haunt  
 Clear spring, or shady grove, or sunny hill,  
 Smit with love of sacred song; but chief  
 Thee *Sion* and the flowery brooks beneath  
 That wash thy hallowed feet, and warbling flow,  
 Nightly I visit; nor sometimes forget  
 Those other two equalled with me in fate,

So were I equalled with them in renown,  
Blind Thamyris and Maeonides,  
And Tiresias and Phineus, prophets old.  
Then feed on thoughts, that voluntary move  
Harmonious numbers; as the wakeful bird  
Sings darkling, and in shadiest covert hid  
Tunes her nocturnal note. Thus with the year  
Seasons return, but not to me returns  
Day, or the sweet approach of even or morn,  
Or sight of vernal bloom, or summer's rose,  
or flocks, or herds, or human face divine;  
But cloud instead, and ever-during dark  
Surrounds me, from the cheerful ways of men  
Cut off, and for the Book of knowledge fair  
Presented with a universal blank  
Of Nature's works to me expunged and rased,  
And wisdom at one entrance quite shut out.  
So much the rather thou celestial light  
Shine inward, and the mind through all her powers  
Irradiate, there plant eyes, all mist from thence  
Purge and disperse, that I may see and tell  
Of things invisible to mortal sight.

### a) Análisis del TO

El fragmento seleccionado corresponde al principio del Libro III de *Paradise Lost* (1667), el gran poema épico que Milton escribió como la obra que había de demostrar tanto su madurez poética como la de la lengua inglesa. Milton se inspiró en modelos griegos (*La Iliada* y *La Odisea* de Homero) y latinos (*La Eneida* de Virgilio) pero su obra mostraba una gran distancia con respecto a los mayores poemas épicos de la Antigüedad<sup>28</sup>.

A diferencia de sus predecesoras, esta larga composición épica pretendía “to justify the ways of God to men” para lo cual desarrollaba un tema cristiano: la caída del hombre por su desobediencia a Dios en el jardín del Edén y su expulsión de éste aunque con la reconfortante promesa de salvación para el futuro que reciben Adán y Eva antes de abandonar definitivamente el Paraíso. Las *dramatis personae* se presentan en dos bandos enfrentados: por un lado, Dios, su Hijo, y los ángeles y, frente a ellos, una corte de demonios y figuras alegóricas (el Pecado y la Muerte) alrededor de Satanás quien, con rencor por haber sido expulsado al infierno, planea una venganza contra Dios incitando al hombre, su criatura predilecta, a pecar al tomar el fruto del árbol prohibido. Adán y Eva se hallan en medio del drama épico y se convierten en víctimas del plan tramado por Satanás, pero también son juzgados responsables y, por consiguiente, reciben un castigo que todos sus descendientes heredarán hasta que sean redimidos del pecado por la figura del Hijo encarnado en Cristo.

Hay una voz que presenta la historia que acabamos de esbozar, es la voz del narrador, Milton, quien al iniciarse el Libro III invoca “la luz sagrada” (“the holy light”) –símbolo de Dios, según el apóstol San Juan (“..Since God is light”

---

28 A este respecto deben consultarse C. S. Lewis (1942) *Preface to Paradise Lost*, London.; B. Lewalski (1983) “The Genres of Paradise Lost: Literary Genre as a Means of Accommodation,” en S. Elledge (ed.) *Paradise Lost. An Authoritative Text, Background and Sources. Criticism*. London /New York: Norton & Company, pp.569-587; y Christopher Ricks (1963) *Milton's Grand Style*, Oxford: O.U.P.

recogido en el verso 3)– para superar la oscuridad física, real en que el poeta está sumido, y la ceguera espiritual o necesidad de inspiración que le permita narrar con maestría los acontecimientos presentados en el tercer libro (lo cual supone un cambio de escenario ya que los dos primeros se presenta el *pandemonium* y el proyecto de Satanás). El poeta podrá “see and tell / Of things invisible to mortal sight” (vv. 54-55) gracias a la inspiración divina simbolizada por la luz.

El estilo en que está escrito este extenso poema épico ha sido calificado por críticos como G. K. Hunter (1980:99)<sup>29</sup> de opuesto al dramático de Shakespeare:

The univocal poetry that remains can then be described as opposite to Shakespeare, not as parallel to him, as classic versus romantic, Latinate versus vernacular, grand versus subtle, artful versus natural.

Ese clasicismo de pose y sentimientos controlados, ese estilo recargado por pomposos latinismos, y la complejidad sintáctica y sonora que muchos críticos (F. R. Leavis, Eliot) han visto como rasgos definitorios del estilo de Milton en *Paradise Lost* han supuesto una pesada carga para su adecuada apreciación como uno de los mejores poetas de la lengua inglesa. Hunter (1980:96-120), contrario a tachar la obra miltoniana de excesivamente clasicista y retórica, revisa la crítica y defiende su postura argumentando que si se analiza en distintos niveles (impersonalidad de la voz narradora, imágenes, sintaxis o símiles utilizados) el estilo de Milton se caracteriza por la ambigüedad que surge de la superposición de niveles al hacer una lectura atenta del texto, más que por excesivo apartamiento de las estructuras y ritmos de la lengua inglesa.

Lo cierto es que el estilo miltoniano es fácilmente reconocible y el fragmento elegido por Manent resulta ser uno de los que los críticos han valorado como más típicamente clásico (Hunter 1980: 100) por su “pose, control y simplicidad”.

---

<sup>29</sup> G. K. Hunter (1980) *Paradise Lost*, London: George Allen & Unwin Ltd.

El fragmento que aquí nos ocupa (vv.1-55) está compuesto en “blank verse” tal como corresponde al género épico. A lo largo del texto aparece un motivo clásico de las narraciones épicas—la invocación a las Musas buscando la inspiración poética— que Milton imbuye de un sentido cristiano: el poeta ciego invoca la luz, símbolo divino, para poder ver y contar una verdad suprema de la fe cristiana (la caída del hombre y su futura redención) que ni sus ojos, a causa de su ceguera, ni los de los demás mortales le permiten narrar, pues la luz que él necesita es una luz interior.

El texto está salpicado de numerosas referencias clásicas a profetas o bardos ciegos a los que Milton se compara (“Tiresias” o “Maeonides” (Homero)... vv. 35-36), lugares legendarios (clásicos como “the Stygian pool”, v. 14 o bíblicos “Sion”, en el v. 30), alusiones a personajes míticos (“Heavenly Muse” (Urania), “Orphean lyre”) y citas que evocan fragmentos bíblicos (v. 3) o procedentes de la obra de Virgilio (*Eneida* en los vv. 19-21 y *Georgicas* en el v. 29). Esta profusión de elementos clásicos y religiosos caracteriza esta parte del poema y marca en el conjunto de *Paradise Lost* un cambio de escenario (la transición del infierno al paraíso que se produce con el libro III) y de tono. Milton necesitaba un estilo que elevara la mente del lector por encima de temas más pedestres a la contemplación de los sucesos y momentos trascendentales en la historia de la humanidad vista desde un ángulo religioso. Con ese fin elabora el estilo de su narración empleando como recursos básicos comparaciones, numerosas alusiones y rasgos latinizantes en sintaxis y léxico que distingan su *Paradise Lost* de otras composiciones de tema pagano y, en opinión de Milton, de menor provecho espiritual y mérito literario.

Así, por ejemplo, si analizamos el fragmento desde el punto de vista sintáctico hallamos algunas construcciones extrañas a la lengua inglesa, más propias del estilo latino como pueden ser la expresión “Or hear’st thou rather pure ethereal stream” en el v. 3 o la construcción de sustantivo postmodificado por adjetivo (“prophets old” v. 36) junto a periodos muy largos en los que abundan grupos coordinados y aposiciones con una ostensible intención erudita y ornamental que pueden acaso hacer perder el hilo de la argumentación.

Como rasgo estilístico también es digna de mención la elevada frecuencia de un sinnúmero de voces cultas<sup>30</sup> de significado opaco por su etimología en términos como “effluence”, “increate”, “obscure”, “reascend”, “nocturnal”, “expunged” o “irradiate”. Asimismo, desde el punto de vista semántico, debemos señalar la continua presencia de unidades léxicas pertenecientes a campos semánticos contrapuestos que ilustran la transición de escenario y, por tanto, el ascenso espiritual y temático que se produce al comienzo del libro III. En concreto, nos referimos a los campos semánticos de la luz (en grupos nominales como “holy light”, “coeternal beam”, “bright essence”, “Sun”, “vital lamp”, “piercing ray”, “dawn”, “clear spring”, “sunny hill”, “day” o verbos como “shine” o “irradiate”) y el sentido de la vista (“eyes”, “sight”, “see”)—ilustrados con vocablos relacionados con la inspiración y el saber divinos—y frente a éstos otra serie de términos asociados al campo semántico de la oscuridad (“dark”, “obscure sojourn”, “darkness”, “eternal night”, “dim”, “veiled”, “shady grove” o “nightly”), simbolizando la ignorancia y el caos reinantes en el infierno, y el abandono de la verdad cristiana a causa del pecado junto al alejamiento de la fuente de luz o inspiración, que es Dios. Ambos campos confieren una enorme cohesión léxica al fragmento y ayudan a mantener el hilo discursivo en esta sección del texto.

Para el lector contemporáneo el discurso lanzado por el poeta podría resultar excesivamente formal y retórico ya que la tendencia constante a la modificación nominal por medio de adjetivos en su mayor parte de origen latino, los largos periodos, así como sus alusiones a personajes o lugares de la mitología clásica producen una dicción alejada de la mayor naturalidad o espontaneidad estilística a las que el lector de poesía está acostumbrado. No obstante, esa elevación de estilo respondía, como ya se ha señalado, a la intención comunicativa del autor de distinguir el tema tratado en esta composición épica de naturaleza cósmica y religiosa de los asuntos abordados en las narraciones homéricas y

---

<sup>30</sup> Ricks (1963) alude a que esta preferencia por los términos latinos no debe entenderse como un afán de pedante ostentación por parte de Milton sino, en realidad, como un mecanismo de énfasis y ampliación o enriquecimiento mediante la superposición de significados en una misma unidad léxica, intentando añadir a la palabra en inglés su valor etimológico clásico.

virgilianas a partir de las cuales modela su gran poema. Su llamado “grand style” (Ricks 1963) se caracteriza por una sutileza peculiar, por un deseo de aludir mediante símiles, referencias indirectas, cuyo propósito es generar una enorme red de anticipaciones y ecos que reverberan a lo largo de *Paradise Lost*.

## b) Análisis del TM: Manent

### Del “Paraíso perdido”, libro III

¡SALVE, sagrada luz, del Cielo primogénita!  
 ¿Coeterno fulgor del Eterno podría  
 llamarte, sin censura, pues Dios es luz y sólo  
 en luz inabordable  
 moró desde lo eterno, moró en ti misma, claro  
 efluvio de increada y clara esencia?  
 ¿Te llamaría, acaso, etéreo y puro arroyo,  
 de fuentes ignoradas? Antes que el sol y el cielo  
 ya existías y, oyendo  
 la voz de Dios, cubriste como un manto  
 el mundo de las aguas profundas y sombrías,  
 conquistado al vacío infinito y sin forma.  
 De nuevo te visito, con alas más osadas,  
 huyendo del estigio lago, aunque largamente  
 me detuve en la obscura mansión, y aquellas vagas  
 y profundas tinieblas atravesé en mi vuelo,  
 y, con notas que en nada recordaban la lira  
 de Orfeo, canté la Noche sempiterna y el Caos,  
 y la celeste Musa me enseñó a aventurarme  
 por el sombrío paso descendente y la nueva  
 subida, rara y ardua: a ti vuelvo, seguro,  
 y siento en mí tu lámpara vital y soberana;  
 pero tú no me visitas estos ojos, que buscan  
 tu rayo penetrante y no encuentran la aurora:  
 tal gota serena sus orbes ha apagado  
 o un velo tenebroso. Mas nunca dejaría  
 de errar por los lugares que frecuentan las Musas:  
 fuentes claras, sombríos sotos o soleadas  
 lomas, enamorado de sacras melodías;  
 y a ti, Sión, de arroyos floridos, que, en lo hondo,  
 lavan tus pies sagrados y, susurrando, fluyen,

visito cada noche; y tampoco me olvido  
de los dos que conmigo el Destino ha igualado  
(ojalá yo con ellos me igualara en renombre):  
Támiris y Meónidas, los ciegos; y recuerdo  
a Fineo y Tiresias, los profetas de antaño.  
Y me nutren así pensamientos que llevan  
a melodiosos números, cual pájaro despierto  
que, obscurecido, canta y, perdido en las sombras,  
modula sus gorjeos nocturnos. Con el año  
vuelven las estaciones, pero hacia mí no vuelve  
el día, ni se acercan, dulces, tarde o mañana,  
ni veo flor de abril ni rosa del estío,  
ni rebaños, ni el rostro divino de los hombres;  
las nubes solamente, la noche perdurable  
me rodean, cerrados para mí los senderos  
jubilosos del hombre; y me ofrecen por Libro  
de la Sabiduría un vacío completo,  
borradas ya las obras de la Naturaleza,  
y el Saber queda fuera, con el umbral cerrado.  
Brilla, pues, luz celeste,  
dentro de mí, y la mente irradie tu pujanza;  
pon en ella unos ojos, y las nieblas, dispersas,  
la dejen limpia: y así vea y cuente  
las cosas invisibles a los ojos mortales.

El TM ofrecido por Manent está escrito en su mayor parte en alejandrinos blancos, combinados en muy contadas ocasiones con endecasílabos y heptasílabos, con lo que se obtiene un texto en verso medido que procura mantener un equilibrio entre la adecuación a los rasgos prosódicos del TO (“blank verse” en decasílabos yámbicos) y una combinación de medidas (1411-7) aceptable en el polisistema meta, opción que puede sorprender ya que el traductor pudo haberse decantado por el alejandrino blanco de manera exclusiva, respetando la isometría del original. La razón probablemente estriba en la mayor versatilidad vislumbrada en el empleo de distintas medidas, lo que le concede al traductor, dentro de que existen ciertas restricciones formales, un mayor margen de maniobra a la hora de verter la carga semántica del TO.

Este fragmento, inicio del Libro III, aparece en la antología bajo el título de “La luz”, tema en torno al cual gira esta parte del texto escogida por Manent. Al analizar otros poemas (Soneto “On his Blindness”) de Milton en la antología, comprobamos que el motivo de la ceguera física frente a la luz interior de la inspiración divina es algo recurrente en las selecciones de Manent. Al antólogo parecen interesarle los aspectos biográficos de la obra de Milton y hace así destacar la ceguera como experiencia determinante en la obra del autor inglés. En realidad, el catalán se siente más atraído por la temática espiritual y religiosa, que por la recargada dicción y la profusa ornamentación de Milton. La metáfora de la luz interior como signo de conocimiento de Dios a través del Espíritu es también un motivo en la mística castellana que recoge por ejemplo la obra de Juan de Valdés<sup>31</sup>, lo que supone una afinidad temática para el lector español. La selección de los textos a lo largo de las numerosas páginas que componen la antología apuntan, de hecho, en esa dirección. Junto al componente espiritual que pueda atisbarse, la elección de este fragmento posiblemente obedecía a la fascinación que ejercen sobre el antólogo aquellos pasajes que más claramente vierten la experiencia vital

---

<sup>31</sup> T. Idígoras (ed.) (1975) *Las ciento diez divinas consideraciones de Juan de Valdés*, Salamanca: Universidad Pontificia. Dice Valdés en su consideración cincuenta y siete: “Que aquellos que caminan por el camino christiano sin la luz interior del espíritu santo son semejantes a aquellos que caminan de noche sin la luz del sol”.

del autor, pese a la impersonalidad que se pueda achacar a la narración épica en su conjunto. Esta invocación posiblemente sea, a los ojos de Manent, uno de los pasajes de *Paradise Lost* más íntimamente relacionados con la realidad personal de Milton, pese a que el autor podría identificarse más, según algunos críticos<sup>32</sup>, con el personaje del rebelde e inconformista Satán que se enfrenta a Dios.

En cuanto a los rasgos estilísticos más sobresalientes y característicos de este TM hemos de mencionar el uso recurrente de construcciones apositivas, que provocan el distanciamiento entre elementos clausales (SVO) perdiéndose a veces las conexiones entre ellos, lo cual puede crear en ocasiones cierta ambigüedad o retraso en la percepción del significado de los versos. Asimismo, desde el punto de vista sintáctico, observamos cierta tendencia al hipérbaton y destaca el polisíndeton como forma fundamental de conexión entre frases y oraciones, lo que agiliza el ritmo de la exposición que, por otro lado, parece ralentizarse por la abundancia de sustantivos modificados por adjetivos, participios de pasado y elementos en aposición. Con ello el traductor pretende emular el estilo de Milton adaptándolo al castellano.

En cuanto al desarrollo discursivo y temático, se mantienen la invocación inicial y los campos semánticos en torno a la luz, símbolo central de todo el pasaje, (“fulgor”, “luz”, “claro efluvio”, “sol”, “lámpara vital”, “rayo penetrante”, “aurora”, “fuentes claras”, “soleadas lomas”, o “día”) y la visión (“ojos”, “vea”) asociados ambos a la inspiración. Frente a éstos aparecen términos pertenecientes al campo semántico de la oscuridad (“aguas profundas y sombrías”, “obscura mansión”, vagas y profundas tinieblas”, “noche”, “sombrió paso”, “apagado”, “velo tenebroso”, “noche”, “ciegos”, obscurecido, “borradas”, “nieblas”) que enfatizan la incapacidad de ver o entender las verdades trascendentales del cristianismo: la redención y la salvación final por intercesión del Hijo tras el pecado original y la expulsión del paraíso.

---

<sup>32</sup> Empson, W. (1965) *Milton's God*, London.

La cohesión interna del texto se basa en gran medida en el mantenimiento de dichos campos semánticos (reiteración y colocación léxica) así como en la conexión por medio de la conjunción aditiva “y” y la iteración de correlativos “ni” en numerosas ocasiones. No obstante, los recursos estilísticos adoptados por el traductor como los largos periodos, debidos fundamentalmente al abundante recurso a construcciones de tipo apositivo, y los numerosos encabalgamientos, que provocan interrupciones del sentido y cierto desconcierto resuelto en la línea siguiente, responden a un deseo de Manent de emular el estilo de Milton en español.

### c) Norma inicial y tipo de equivalencia

Tras examinar en el análisis contrastivo las estrategias de traducción aplicadas por Manent podemos afirmar que ésta se rige como es habitual por una jerarquía de normas que moldean el resultado final. En primer lugar, la traducción está condicionada a la producción de un TM compuesto sobre la base de un metro fijo en español, es decir, el alejandrino blanco. Dicho criterio procura compatibilizarse con una traducción de contenidos verso por verso lo más cercana posible al original. Para ello el traductor debe recurrir a la aplicación de estrategias (tales como la transposición, la modulación, la expansión o explicitación o la reducción de elementos redundantes o sobreentendidos de la expresión inglesa) al objeto de obtener el alejandrino respetando el contenido, el sentido y el tono del TO y a ser posible reproduciendo estructuras análogas a las del TO en la lengua meta.

Manent busca una equivalencia en la que se dé un equilibrio entre forma (correspondencia verso a verso en alejandrinos) y fondo, es decir, procura obtener una forma análoga al tipo de verso que usa Milton, conservando el isomorfismo intertextual, al tiempo que logra una traducción bastante literal con excepciones contadas en las que se acoge a la posibilidad de expresar lo mismo desde un punto de vista diferente (modulaciones), o mediante adaptaciones (usando un término más aceptable y reconocido en el contexto de la lengua meta), reducciones o expansiones que no añaden ni omiten ningún elemento semántico esencial del original.

#### d) Comparación con otros TTMM

De las numerosas traducciones existentes en español de *Paradise Lost*, hemos escogido dos: el fragmento de Jerónimo Roselló, procedente también de una antología colectiva de poesía (Sánchez Pesquera 1917) y la traducción completa que realizó Esteban Pujals publicada en 1986. Ambas ejemplifican dos formas de traducir muy diferentes entre sí siendo la de Pujals la que sigue una norma de traducción más parecida a la de Manent.

El TM de Roselló tiene una extensión de ciento cincuenta y siete versos frente a los cincuenta y cinco del TO. A primera vista, ello indica una total asimetría entre ambos desde el punto de vista formal, pero si analizamos el contenido de cada una de las líneas del TM observamos que dicha expansión no obedece a la necesidad de explicitar partes que quedan ambiguas o a transposiciones obligatorias, lo que en numerosos casos puede traducirse en una mayor longitud textual. Dichas expansiones son, en realidad, elaboraciones del contenido del TO, adiciones de elementos ausentes en el texto de Milton cuya única justificación se halla en el afán del traductor por “lucirse” creando un texto que parezca compuesto originariamente en castellano al cual dota de una rima consonante, bastante pobre por cierto, poco apropiada al tono épico del poema original. No obstante, podría pensarse en principio que dichas amplificaciones obedecen a una norma inicial que obliga a recrear características de tipo prosódico –la rima– ajustando otros aspectos del texto a dicha imposición. Sin embargo, esta no parece ser la causa ya que el TM no está compuesto en ningún metro fijo, con lo que el criterio para dividir, por ejemplo, un verso en dos o más, como hace Pujals a veces, no es el de obtener un tipo de estrofa o verso ya codificado en el repertorio meta sino obtener versos rimados de forma bastante irregular y añadir libremente unidades de contenido que el TO evoca en el traductor. Así frente a:

...Yet not the more

Cease I to wander where the Muses haunt

Clear spring, or shady grove, or sunny hill,  
Smit with love of sacred song;...

John Milton, *Paradise Lost*, III, vv. 26-29

la versión de Roselló dice:

Mas yo asimismo el vacilante paso	
dirijo a la fontana, al lago, al río,	65
de la espesura a la apacible sombra,	
al valladar cubierto de ancha alfombra	
y al enhiesto collado,	
con resplandor de sol verde y dorado.	
allí donde las musas,	70
de casto amor ilusas,	
solas y sin cuidado	
corren con paso alado,	
porque sensible el pecho todavía	
ama el sagrado canto y la armonía.	75

J. Roselló, *Paraíso perdido*, III, 64-75

Observamos, tras la comparación, la adición de versos completos (67, 69 ó 71-73) amén de elementos pertenecientes a ciertos campos semánticos presentes en el TO cuyo resultado es que, “the clear spring” del verso 28 del TO se convierta mediante una expansión en la versión de Roselló en “la fontana, el lago, el río”; o “the sunny hill” en un “enhiesto collado/ con resplandor de sol verde y dorado”; mientras que en el TO “the Muses haunt” en el TM “...las musas/ de casto amor ilusas,/ solas y sin cuidado/ corren con paso alado”.

Comprobamos así que el traductor se inspira en el texto de Milton para escribir su propio *Paraíso perdido* en forma de una silva, algo que visto a la luz de la norma imperante en traducciones como la de Manent, bastante escrupuloso con establecer una correspondencia verso a verso, o la de Pujals parece poco ortodoxo

hoy en día. En la poesía contemporánea –digamos a partir de la segunda mitad del siglo XX– hay un predominio del verso blanco y libre mientras que la composición en estrofas clásicas y con rima resulta menos común. Sin embargo, en la época de elaboración de la antología (1917), lo que cabía esperar de un texto presentado en sustitución del poema épico de Milton era una composición rimada y con regusto barroco como la ofrecida por Roselló. La “fidelidad” de la versión no era puesta en tela de juicio, ya que la edición de la antología de poesía inglesa de Sánchez Pesquera era monolingüe, evitando así cualquier intento de confrontación posible entre el TO y el TM y la aceptabilidad del TM quedaba así asegurada.

Por el contrario, la versión de Pujals resulta bastante literal como demuestra el siguiente fragmento:

No ceso de vagar donde las Musas  
 Rondan las fuentes claras, las umbrosas  
 Enramadas, las soleadas colinas,  
 De amor herido por el sacro canto;

Esteban Pujals, *El paraíso perdido*, III, 36-39

apreciándose únicamente ciertas modulaciones estilísticas que en modo alguno se alejan del tono y el contenido del poema original. En cuanto al número de versos, en el caso de Pujals se produce un incremento de veinte versos con respecto al original debido a que el TM está escrito en endecasílabos blancos. Por el contrario Manent escoge el alejandrino como medida aunque se ayude de otros tipos de verso combinables con aquel. La mayor longitud del alejandrino le permite mantener el mismo número de líneas que el TO. A diferencia de la versión de Manent, la de Pujals es monolingüe e incluye algunas notas a pie de página al objeto de aclarar al lector ciertas referencias culturales. Probablemente ello se daba a una mayor orientación filológica en la traducción de Pujals.

En conclusión, se aprecia un esmero por parte de Manent en cuidar los aspectos métricos, rasgo relevante en un texto poético en especial cuando en el

polo origen el tipo de verso lo es también, al tiempo que procura traducir al pie de la letra y en directa correspondencia verso a verso el componente semántico, manteniendo la cohesión interna y la coherencia discursiva. Manent tiende al equilibrio entre forma y contenido sin someter en extremo este último a la imposición de la rima. De las otras dos versiones, podemos decir que la de Pujals comparte esa norma inicial (sometimiento a formas métricas reconocidas y aceptadas en el sistema literario meta) al objeto de conseguir un TM aceptable y adecuado al polo origen en términos de contenido, mientras que el de Roselló compuesto en una época en la que las normas de lo aceptable en traducción de poesía eran diferentes parte de una norma inicial bastante distinta. Ésta consiste en producir a toda costa un texto rimado en forma de silva (aspecto esencial de lo “poético” según el traductor), aspecto ése indispensable para cualquier composición con aspiraciones estéticas aunque el TM se aleje de manera ostensible del TO en el plano semántico mediante numerosas expansiones y adiciones de elementos ausentes en éste.

### 6. 3. ANÁLISIS DEL SEGUNDO VOLUMEN: ROMÁNTICOS Y VICTORIANOS

*La poesía inglesa. Románticos y victorianos* se publicó en 1945, siendo el primer volumen de la antología editado por Janés, bajo la discreta nomenclatura de Ediciones Lauro, aunque su contenido correspondiera según el orden cronológico a la segunda entrega de esta historia de la poesía inglesa en versión española a la que Manent se había comprometido en dar voz. La cercanía en el tiempo del periodo compilado (finales del siglo XVIII y XIX), el considerable conocimiento de autores y obras por parte de Manent— ya había traducido textos de poetas románticos y victorianos previamente al catalán en *Versions de l'angles* (1938),— así como el mayor número de traducciones existentes sobre dicho periodo ya publicadas y conocidas por los lectores hacia 1947 hacen de este volumen un objeto interesante para el análisis.

Para proceder a la selección de los textos del segundo volumen y poder establecer cierto contraste entre las estrategias de traducción de otros traductores y las de Manent hemos utilizado las siguientes antologías:

- López Ortega, Ramón y Román Álvarez Rodríguez (1991) *Antología de poesía inglesa: siglos XVI-XX* (bilingüe) Salamanca:
- Maristany, Fernando (ed.) (1918) *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua inglesa*, Valencia: Ed. Cervantes
- Rupérez, Ángel (1987) *Lírica inglesa del siglo XIX*, Madrid: Trieste.
- Rupérez, Ángel (2000) *Antología esencial de la poesía inglesa*, Madrid: Espasa-Calpe.
- Sánchez Pesquera, Miguel (ed.) (1914-24), *Antología de líricos ingleses y angloamericanos*, Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando Tomos III, V, VI y VII.

- Siles Artés, José (1979) *Poesía inglesa: antología bilingüe*. Barcelona: Marfè-Aragón.
- Silva-Santesteban, Ricardo (1993) *La música de la humanidad. Antología poética del Romanticismo inglés*, Barcelona: Tusquets.
- Valverde, José M<sup>a</sup> y Leopoldo Panero (1989) *Poetas románticos ingleses: Byron, Shelley, Keats, Coleridge, Wordsworth*, Barcelona: Planeta.

### 6.3.1. WILLIAM WORDSWORTH

Como ya se vio en el capítulo relativo a los criterios de selección de autores y textos de la antología, la poesía de Wordsworth ocupa un lugar destacado junto a la S.T. Coleridge, P.B. Shelley y John Keats<sup>33</sup>. Las afinidades poéticas y estéticas de Manent con los románticos ingleses, ya analizadas, se corresponden, en esencia, con determinados aspectos de la poética wordsworthiana, pero sobre todo prevalece una concepción catártica de la Naturaleza y una exaltación de la infancia patentes en la oda “Intimations of Immortality from Recollections in Early Childhood”. La revolución poética que venía fraguándose lentamente en la poesía de sus antecesores se desata irrumpiendo en la poesía de Wordsworth y se reafirma de manera explícita en el Prefacio a *Lyrical Ballads*. Fue ésta una de las poéticas aparentemente más radicales y felices de la historia literaria por su pretendida ruptura con la tradición en su denodado esfuerzo por convertir la poesía en un cristalino vehículo expresivo mediante el cual el poeta con absoluta sinceridad, y en un lenguaje sencillo podía transmitir su sentir más íntimo. Vista en perspectiva, la una vez innovadora poesía romántica no pasa de ser otra retórica más basada en una serie de convenciones literarias que con el tiempo resultarían igual de manidas que aquella dicción, pomposidad y convencionalidad contra la que Wordsworth, Coleridge y los demás poetas románticos reaccionaron.

Dentro de la singularísima selección de poesía wordsworthiana ofrecida por Manent en la cual excepto los “*Lucy poems*” e “Intimations” los demás textos raramente aparecen antologados –“Pure Elements of Waters”, “O Nightingale”, “Water Fowl”, “The Faëry Chasm”, “A Parsonage in Oxfordshire” y “A Place of Burial in the South of Scotland”– la oda elegida para analizar las estrategias y normas de traducción presenta los rasgos definitorios de una vena, la descriptivo-meditativa, de la variada y prolífica poesía romántica inglesa.

---

<sup>33</sup> Una visión contemporánea acerca del periodo romántico lo constituye el indispensable volumen de ensayos editado por Harold Bloom (1970) *Romanticism and Consciousness. Essays in Criticism*, New York/ London: Norton & Company.

### 6.3.1.1. Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood

[The Child is the Father of the Man;  
And I could wish my days to be  
Bound each to each by natural piety]<sup>34</sup>

THERE was a time when meadow, grove, and stream,  
The earth, and every common sight,  
To me did seem  
Apparelled in celestial light,  
The glory and the freshness of a dream.  
It is not now as it hath been of yore;  
Turn wheresoe'er I may,  
By night or day,  
The things which I have seen I now can see no more.

The Rainbow comes and goes,  
And lovely is the Rose,  
The Moon doth with delight  
Look round her when the heavens are bare,  
Waters on a starry night  
Are beautiful and fair;  
The sunshine is a glorious birth  
But yet I know, where'er I go,  
That there hath past away a glory from the earth.

Now, while the birds thus sing a joyous song,  
And while the young lambs bound  
As to the tabor's sound,  
To me alone there came a thought of grief:  
A timely utterance gave that thought relief,  
And I again am strong:  
The cataracts blow their trumpets from the steep;

---

<sup>34</sup> Insertamos entre corchetes aquellos fragmentos (cita inicial y estrofas 4, 6, 7 y 8) que Manent omite del TO y del TM, presentando, de este modo, una traducción parcial de la oda al lector de la antología.

No more shall grief of mine the season wrong;  
 I hear the Echoes through the mountains throng,  
 The Winds come to me from the fields of sleep,  
 And all the earth is gay';  
 Land and sea  
 Give themselves up to jollity,  
 And with the heart of May  
 Doth every Beast keep holiday; –  
 Thou Child of Joy,  
 Shout round me, let me hear thy shouts, thou happy Shepherd-boy!

[Ye blessed Creatures, I have heard the call  
 ye to each other make; I see  
 The heavens laugh with you in your jubilee;  
 My heart is at your festival,  
 My head hath its coronal,  
 The fulness of your bliss, I feel-I feel it all.  
 Oh evil day! if I were sullen  
 While Earth herself is adorning,  
 This sweet May-morning,  
 And the Children are culling  
 On every side,  
 In a thousand valleys far and wide,  
 Fresh flowers; while the sun shines warm,  
 And the Babe leaps up on his Mother's arm:–  
 I hear, I hear, with joy I hear!  
 –But there's a Tree, of many, one,  
 A single Field which I have looked upon,  
 Both of them speak of something that is gone:  
 The Pansy at my feet  
 Doth the same tale repeat:  
 Whither is fled the visionary gleam?  
 Where is it now, the glory and the dream?]  
 Our birth is but a sleep and a forgetting:  
 The Soul that rises with us, our life's Star,  
 Hath had elsewhere its setting,  
 And cometh from afar.

Not in entire forgetfulness,  
 And not in utter nakedness,  
 But trailing clouds of glory do we come  
 From God, who is our home:  
 Heaven lies about us in our infancy!  
 Shades of the prison-house begin to close  
 Upon the growing Boy,  
 But he beholds the light, and whence it flows  
 He sees it in his joy;  
 The Youth, who daily farther from the east  
 Must travel, still is Nature's Priest,  
 And by the vision splendid  
 Is on his way attended;  
 At length the Man perceives it die away,  
 And fade into the light of common day.

[Earth fills her lap with pleasures of her own;  
 Yearnings she hath in her own natural kind,  
 And, even with something of a Mother's mind  
 And no unworthy aim,  
 The homely Nurse doth all she can  
 To make her Foster-child, her Inmate Man,  
 Forget the glories he hath known,  
 And that imperial palace whence he came.]

[Behold the Child among his new-born blisses,  
 A six years' Darling of a pigmy size!  
 See, where 'mid work of his own hand he lies,  
 Fretted by sallied of his mother's kisses,  
 With light upon him from his father's eyes!  
 See, at his feet, some little plan or chart,  
 Some fragment from his dream of human life,  
 Shaped by himself with newlylearnèd art;  
 A weeding or a festival,  
 A mourning or a funeral;  
 And this hath now his heart,  
 And unto this he frames his song:

Then will he fit his tongue  
 To dialogues of business, love, or strife;  
 But it will not be long  
 Ere this be thrown aside,  
 And with new joy and pride  
 The little Actor cons another part;  
 Filling from time to time his "humorous stage"  
 With all the Persons, down to palsied Age,  
 That Life brings with her in her equipage;  
 As if his whole vocation  
 Were endless imitation]

[Thou, whose exterior semblance doth belie  
 Thy Soul's immensity;  
 Thou best Philosopher, who yet dost keep  
 Thy heritage, thou Eye among the blind,  
 That , deaf and silent, read'st the eternal mind,—  
 Mighty Prophet! Seer blest!  
 On whom those truths do rest,  
 Which we are toiling all our lives to find,  
 In darkness lost, the darkness of the grave;  
 Thou, over whom thy Immortality  
 Broods like the Day, a Master o'er a slave,  
 A Presence which is not to be put by;  
 Thou little Child, yet glorious in the might  
 Of heaven-born freedom on thy being's height,  
 Why with such earnest pains dost thou provoke  
 The years to bring the inevitable yoke,  
 Thus blindly with thy blessedness at strife?  
 Full soon thy Soul shall have her earthly freight,  
 And custom lie upon thee with a weight,  
 Heavy as frost, and deep almost as life!]

O joy ! that in our embers  
 Is something that doth live,  
 That nature yet remembers  
 What was so fugitive!

The thought of our past years in me doth breed  
 Perpetual benediction: not indeed  
 For that which is most worthy to be blest;  
 Delight and liberty, the simple creed  
 Of Childhood, whether busy or at rest,  
 With new-fledged hope still fluttering in his breast:  
 Not for these I raise  
 The song of thanks and praise;  
 But for those obstinate questionings  
 Of sense and outward things,  
 Fallings from us, vanishings;  
 Blank misgivings of a Creature  
 Moving about in worlds not realised,  
 High instincts before which our mortal Nature  
 Did tremble like a guilty Thing surprised:  
 But for those first affections,  
 Those shadowy recollections,  
 Which, be they what they may,  
 Are yet the fountain-light of all our day,  
 Are yet a master-light of all our seeing;  
 Uphold us, cherish, and have power to make  
 Our noisy years seem moments in the being  
 Of the eternal Silence: truths that wake,  
 To perish never:  
 Which neither listlessness, nor mad endeavour,  
 Nor Man nor Boy,  
 Nor all that is at enmity with joy,  
 Can utterly abolish or destroy!  
 Hence in a season of calm weather  
 Though inland far we be,  
 Our Souls have sight of that immortal sea  
 Which brought us hither,  
 Can in a moment travel thither,  
 And see the Children sport upon the shore,  
 And hear the mighty waters rolling evermore.  
  
 Then sing, ye bird, sing, sing a joyous song!

And let the young Lambs bound  
 As to the tabor's sound!  
 We in thought will join your throng,  
 Ye that pipe and ye that play,  
 Ye that through your hearts to-day  
 Feel the gladness of the May!  
 What though the radiance which was once so bright  
 Be now for ever taken from my sight,  
 Though nothing can bring back the hour  
 Of splendour in the grass, of glory in the flower;  
 We will grieve not, rather find  
 Strength in what remains behind;  
 In the primal sympathy  
 Which having been must ever be;  
 In the soothing thoughts that spring  
 Out of human suffering;  
 In the faith that looks through death,  
 In years that bring the philosophic mind.

And O, ye Fountains, Meadows, Hills, and Groves,  
 Forebode not any severing of our loves!  
 Yet in my heart of hearts I feel your might;  
 I only have relinquished one delight  
 To live beneath your more habitual sway  
 I love the Brooks which down their channels fret,  
 Even more than when I tripped lightly as they;  
 The innocent brightness of a new-born Day  
 Is lovely yet;  
 The Clouds that gather round the setting Sun  
 Do take a sober colouring from an eye  
 That hath kept watch o'er man's mortality  
 Another race hath been, and other palms are won.  
 Thanks to the human heart by which we live,  
 Thanks to its tenderness, its joys, and fears,  
 To me the meanest flower that blows can give  
 Thoughts that do often lie too deep for tears.

### a) Análisis del TO

Esta oda epitomiza lo que el crítico M. H. Abrams<sup>35</sup> denomina “the greater romantic lyric”, es decir, una composición de extensión variable y carácter meditativo en la poesía de Wordsworth y de otros románticos. Otro término alternativo sería el de “poema meditativo-descriptivo”. En efecto, esta composición despliega el conflicto interior del poeta quien describe con añoranza la frescura de sus sentidos y la estremecedora impresión con que percibía las cosas en su infancia frente al desvaimiento que las caracteriza en la madurez, motivo que le conduce a reflexionar sobre su situación actual.

Este planteamiento se inspira en las ideas platónicas sobre el alma, que preexistía al cuerpo con el que se unía en el nacimiento, momento en que aquélla olvida todo lo que sabía. De acuerdo con la teoría platónica, tras el nacimiento los conocimientos se sumen en el alma postergados, yacen allí aletargados y despiertan por medio de la percepción del mundo y las ideas a través de los sentidos, siendo las realidades, en consecuencia, un mero reflejo de lo que existe. No obstante, Wordsworth reelabora a su modo este mito y ensalza la capacidad perceptiva de la infancia, pues según su visión, que podría calificarse de neoplatónica, el alma sólo pierde gradualmente la visión espléndida (“the vision splendid” del verso setenta y tres) tras el nacimiento, lo que otorgaría a los niños una especial disposición a recordar con mayor nitidez y a percibir más vivamente. En suma, la infancia se transforma en una época de dichosa intensidad y emoción gracias al mayor impacto de las sensaciones y, en consecuencia, de mayor felicidad. Esa capacidad para entrar en íntima comunión con la Naturaleza que admite paladear cada experiencia e intuir la verdad apuntaba, según Wordsworth, a los instintos de inmortalidad que todos experimentamos alguna vez en nuestra infancia.

---

<sup>35</sup> M. H. Abrams (1970) “Structure and Style in the Greater Romantic Lyric” en Harold Bloom (ed.) *Romanticism and Consciousness. Essays in Criticism*, Norton & Company. Inc.: New York/ London.

En esta oda, una composición de extensión variable en estrofas heterométricas e irregular esquema de rima, se produce un movimiento del presente al pasado y vuelta al presente o como lo describe Abrams (1970: 202) un “repeated out-in-out process in which the mind confronts nature and their interplay constitutes the poem”. El hablante situado en un algún lugar al aire libre sostiene un coloquio bien consigo mismo o con el paisaje que contempla o bien con un receptor silencioso. En este poema, al igual que en otros de su misma clase, el hablante comienza la oda describiendo un aspecto o un cambio de apariencia en el paisaje natural que evoca un proceso completo de memoria, pensamiento, anticipación y sentimientos derivados de la escena contemplada y descrita. En el curso de esta meditación el poeta llega a comprender algo o se enfrenta a una trágica pérdida, resuelve un conflicto emocional o toma una decisión. El poema a menudo termina como empezó, en la escena al aire libre aunque a través de la meditación el poeta ha llegado a aprehender aquello que se escapaba a su comprensión o finaliza en un estado de ánimo distinto al del inicio del poema, superando un conflicto interno<sup>36</sup>.

“Intimations of Immortality” comienza con una mirada nostálgica al pasado cuando todo, según el poeta, conservaba la gloria y la frescura de un sueño (v. 5), en claro contraste con el momento presente (“It is not now as it hath been of yore;”). Es en la segunda estrofa cuando el poeta procede a describir la belleza del mundo tal y como lo contempla ahora, pero aún así lamenta la pérdida de su fulgor en comparación con momentos de contemplación pretérita. El sentido de la vista (patente en el uso de palabras como “sight”, “dream” o “see”) es el que permite al poeta adentrarse en el proceso meditativo en las primeras estrofas del poema. Cada objeto de la maravillada contemplación adquiere vida propia como resultado de un continuo proceso de metaforización animística desarrollado por el poeta a lo largo

---

<sup>36</sup> A este respecto debe consultarse Hartman, G. H. (1987) *The Unremarkable Wordsworth*, London: Methuen, en especial el capítulo titulado “‘Timely Utterance’ Once More”, pp. 152-162. Otra obra ineludible de Hartman (1964) es *Wordsworth’s Poetry: 1787-1814*, New Haven: Yale University Press, 1964.

de la oda. Así sucede, por ejemplo, con el arcoiris, la luna o las aguas en esta estrofa:

The Rainbow comes and goes,  
 And lovely is the Rose,  
 The Moon doth with delight  
 Look round her when the heavens are bare,  
 Waters on a starry night  
 Are beautiful and fair;

La tercera lleva al poeta de vuelta al presente. Instalado ahí, medita sobre los tristes pensamientos que le asaltan (“To me alone there came a thought of grief”). La poesía surge entonces como un instrumento liberador que es capaz de descargar al poeta de su pesadumbre. Una vez recobrada la entereza concurren en la meditación los elementos que percibe con sus sentidos en especial a través del oído (“...while the birds sing...”; “The cataracts blow their trumpets...”; “I hear the Echoes through the mountains throng”; “...let me hear thy shouts”...) llegando a la conclusión de que la naturaleza está en uno de esos instantes de esplendorosa hermosura y bendición (“And all the earth is gay;/ Land and sea/ Give themselves up to jollity/ And with the heart of May/ Doth every Beast keep holiday”). Esta percepción le incita de forma contagiosa a su propia alegría, animando en sus pensamientos a un pastorcillo a gritar en torno a él. Todas las reacciones se producen por simpatía.

En la siguiente estrofa el poeta en comunión directa ya con la naturaleza gracias a lo que percibe a través de los sentidos (“I have heard the call” “I see the heavens”, “I hear, I hear, with joy I hear!) singulariza esta íntima conexión, concentrándose en ejemplares concretos que aparecen ante él (“the Tree”, “A single Field”), los cuales le devuelven al estado de añoranza ya expresado anteriormente (“The Pansy...whither is fled the visionary gleam?/ Where is it now, the glory and the dream?”). Entonces, tras un vaivén de la nostalgia a la alegría y del presente al pasado, el tono del poema se torna más filosófico. Wordsworth

recurre a las teorías de Platón sobre el nacimiento y sus consecuencias para el alma, es decir, un alejamiento de la verdad y de la realidad, pero adaptándolo a su propia sensibilidad y dándole cierto toque religioso y panteísta en la quinta estrofa. El poeta, enfrascado en este proceso de meditación, se distancia de los objetos concretos aludidos en estrofas anteriores y en ésta describe metafóricamente las distintas fases que atraviesa el ser humano desde que nace hasta que envejece:

Our birth is but a sleep and a forgetting,  
The Soul that rises with us, our life's Star,  
Hath elsewhere its setting,  
And cometh from afar.(...)

destacando la especial capacidad de ver del niño que el adulto ya ha perdido mediante alusiones en las que se contrasta la luz (“our life’s Star”, “Upon the growing Boy/, But he beholds the light”) del conocimiento y el gradual desvanecimiento de ésta (materializado en “the trailing clouds”, “shades of the prison-house”) como resultado del crecimiento que supone un alejamiento progresivo de la luz primitiva que iluminaba nuestra capacidad cognoscitiva antes de nacer. Se exalta así mediante una metáfora extendida en torno a la luz la infancia como estado ideal del individuo. En la breve estrofa que sigue, el poeta enumera los placeres que la Tierra ofrece al hombre para que olvide el estado de perfección del que partió haciéndole gradualmente perder la frescura. Sin embargo, en las dos siguientes estrofas el poeta vuelve a centrar su atención en la descripción de un niño entusiasmado en juegos y afanado en planear su futuro imitando lo que hacen los adultos. El poeta que ya ha experimentado la pérdida de la madurez invoca al niño atribuyéndole con una serie de títulos (“best Philosopher”, “Mighty

Prophet”) el poder visionario y virginal propio de la infancia. El poeta anticipa lo que necesariamente le ha de venir también a ese niño<sup>37</sup>.

La novena estrofa abandona la desazón que embargaba al poeta, dejando escapar un grito de alegría. La capacidad de remontarse con la imaginación al pasado le brinda la posibilidad de vislumbrar aún los primeros afectos y recuerdos que son aún la guía de su alma, devolviéndole la visión de “that immortal sea”. El poeta ha encontrado el consuelo que buscaba tras de un largo proceso de rememoración y meditación que le ha hecho comprender que aunque el esplendor se haya desvanecido, aún queda el recuerdo. La última estrofa explicita los lugares que permiten al poeta volver a sentir como antaño “Fountains, Meadows, Hills and Groves”, “the Brooks” y tan sólo esas emociones le reaniman alejando de él ese estado de pesadumbre por lo que no ha de retornar. La conclusión del poema es optimista aunque el inicio melancólico pueda sugerir lo contrario. En este sentido son destacados dos valores fundamentales: la infancia, como estado óptimo de gracia y capacidad perceptiva, y la naturaleza, como elemento que incita al recuerdo y a recuperar incluso la alegría que ha expresado el poeta al fundirse en íntima comunión con lo que le rodea.

El desarrollo de la oda desde un punto de vista tropológico lo construye Wordsworth sobre imágenes en las que la luz (“celestial light”, “sunshine”, “the fountain-light”) y el esplendor (“the radiance that was once so bright”, “the splendor in the grass”, “the innocent brightness of a newborn Day”) van asociadas al nacimiento y la infancia en claro contraste con las sombras o la pérdida de la visión (“The things which I have seen I now can see no more”) que simbolizan la madurez. A ello añade abundantes alusiones a las sensaciones percibidas por el

---

<sup>37</sup> En “The Eye among the Blind” (en Davie B. Pirie (1982) *The Poetry of Grandeur and of Tenderness*, London /New York: Methuen, pp.126-162) Pirie sugiere que la “Immortality Ode” es, al igual que “The Idiot Boy”, una composición en la que el poeta de forma consciente contrapone, lamentándose, la frescura de la infancia, el poder visionario del niño al abotargamiento de los sentidos en la madurez. Sin embargo, Pirie plantea que la oda también revela –si se somete a análisis el lenguaje empleado para rememorar el esplendor de la visión infantil– que la progresiva pérdida de la capacidad de reacción ante las maravillas del universo se produce como consecuencia de la adquisición de unas dotes verbalizadoras, ausentes en el niño, que facultan al adulto a clasificar la experiencia, automatizándola de algún modo.

oído, sentido por el que la Naturaleza y la vida penetran en el poeta inundándole y haciéndole progresar en el curso de su meditación. El efecto acumulativo de imágenes y sonidos provoca la impresión de embriaguez de los sentidos.

**b) Análisis del TM: Manent****ATISBOS DE INMORTALIDAD EN LOS RECUERDOS DE LA PRIMERA INFANCIA**

HUBO un tiempo en que prados, bosquecillos y arroyos  
la tierra y sus visiones cotidianas,  
todo me parecía  
con luz celeste ornado,  
con el frescor y gloria de los sueños.  
Pero como fué antaño no es ya ahora,  
y dondequiera vuelvo la mirada,  
en la noche o el día,  
no me aparecen ya las cosas de otros tiempos.

Surge y se apaga el iris  
y está linda la rosa;  
la luna, con delicia  
contempla en derredor, por el cielo sin nubes;  
aguas, en noche de luceros,  
son hermosas y dulces;  
es glorioso nacer el sol que se levanta:  
mas dondequiera vaya, bien advierto  
que un esplendor ya se apagó en el mundo

Ahora, mientras cantan las aves dulcemente  
y saltan corderillos  
como a son de tambor,  
sólo hasta mí llegaba un pensamiento triste:  
pero en sazón lo dije y me he aliviado  
y soy fuerte otra vez.  
Cascadas en la sima, sus trompetas  
tocan: no turbará mi pena al tiempo claro.  
Oigo los ecos juntos, en los montes,  
y los vientos me llegan de bancales de sueño

y está alegre la tierra.  
 Tierra y mar  
 se dan al alborozo:  
 con el latir de mayo,  
 ya toda bestezuela retoza, en su vagar.  
 ¡ Oh tú, mocillo alegre!  
 Chilla en torno, y tus gritos oiga, zagal feliz.

Nuestro nacer es sólo un sueño y un olvido:  
 el alma, al despuntar, estrella de la vida,  
 en otra parte tuvo ya su ocaso  
 y de muy lejos llega;  
 no en un entero olvido  
 ni del todo desnudos,  
 sino arrastrando nubes de gloria,  
 nos venimos de Dios, que es nuestro hogar.  
 El cielo nos circunda en nuestra infancia;  
 las sombras de la cárcel se le acercan,  
 en cuanto crece el niño,  
 pero la luz ve aún y su nacer,  
 pues brilla en su alborozo.  
 El mozo, más lejano de Oriente cada día,  
 es sacerdote aún de la Naturaleza,  
 y la visión magnífica  
 sus sendas acompaña;  
 el hombre, al fin, advierte que se apaga  
 y el día cotidiano la absorbe entre su luz.

¡Oh alborozo, pensar que en nuestras brasas  
 hay algo que perdura,  
 y que recuerda la Naturaleza  
 lo que era tan fugaz!  
 Rememorar mis días de antaño me sugiere  
 perpetuas bendiciones; y no aquello  
 más digno de alabanza:  
 delicia y libertad y el credo simple  
 de la niñez, en calma o dada a sus tareas,

con reciente esperanza volándole en el pecho:  
no por ello levanto  
el canto de alabanza y gratitud,  
sino por las preguntas obstinadas  
del sentido y las cosas exteriores,  
lo que se nos desprende y desvanece;  
brumas e incertidumbres de quien anda  
por mundos irreales,  
altos instintos, que nuestra mortal esencia  
temblar hicieron, como en culpa sorprendida;  
sino por las primeras afecciones  
y borrosos recuerdos,  
que, sean lo que fueren,  
son aún manantial de luz de nuestro día,  
son aún luz maestra de todo nuestro ver  
y levantan y amparan, haciendo que parezcan  
los bulliciosos años momentos en el ser  
del eterno silencio, verdades que despiertan  
para no morir más;  
que ni la indiferencia, ni los empeños locos  
ni el hombre, ni el muchacho,  
ni aquello que es hostil a la alegría,  
podría enteramente borrar ni destruir.  
Por eso, en la estación del tiempo claro,  
aunque muy tierra adentro nos halleemos,  
nuestras almas columbran aquel mar inmortal  
que aquí nos trajo un día,  
y en un instante vuelven a surcarlo  
y a los niños divisan, que jueganen su playa  
y oyen las fuertes aguas, meciéndose sin fin.

¡Alzad, pájaros, pues, el canto alborozado!  
¡Que jueguen corderillos  
como a son de tambor!  
Iremos en espíritu con vuestro gran cortejo,  
con los del juego y la zampoña,  
con los que sienten en su corazón la alegría de mayo.

Pues, aunque el esplendor, tan encendido antaño,  
se quite para siempre de mi vista,  
aunque nada pudiera devolverme las horas  
de luces en la hierba y de gloria en la flor,  
no habré de entristecerme, y hallaría  
fuerzas en lo que aun queda:  
en aquella primera simpatía,  
que, habiendo sido, durará ya siempre;  
en aquellos pensares tranquilos, que brotaron  
de las humanas cuitas;  
en la fe que traspasa las lindes de la muerte;  
en los años que traen la mente reflexiva.

Y vosotros, ¡ oh fuentes, prados, colinas, bosques,  
no dejéis que se aparten amores de otros días!  
Pero siento en lo hondo del alma vuestra fuerza.  
Abandoné tan sólo una delicia  
para vivir en vuestro dominio habitual.  
Me gustan los arroyos que tiemblan en sus cauces,  
aun más que cuando yo brincaba como ellos;  
el inocente brillo del día, cuando nace,  
tiene aún sus hechizos;  
las nubes que se ciernen en torno al sol poniente  
reciben un color severo de aquel ojo  
que contempló nuestra mortalidad.  
Corrióse otra carrera; ganáronse otras palmas.  
Gracias al corazón que nos da vida,  
gracias a sus ternuras, alegrías y miedos,  
la flor más apagada, al abrirse, me brinda  
pensares demasiado hondos para las lágrimas.

En primer lugar, hay que llamar la atención sobre el hecho de que el TM de Manent sea una traducción parcial del TO. De las once estrofas que componen la oda el traductor omite cuatro: la cuarta, la sexta, la séptima y la octava. No es éste un caso aislado en la antología, pues cuando se trata de poemas de larga extensión Manent en ocasiones lleva acabo su propia selección de fragmentos y ofrece al lector aquellos retazos poéticos que se le antojan más significativos, más acordes con sus preferencias o más bellos. Así, hemos visto cómo escogía determinados fragmentos del *Paradise Lost* de Milton. También con los románticos, se decanta por poemas largos y excluye a veces partes del TO en su versión bilingüe. En el caso de esta composición Manent decide excluir estrofas completas traducidas en el resto de los textos paralelos manejados. La hipótesis de que omitiera secciones del TO debido a la excesiva longitud de éste es poco probable puesto que Manent incluye textos completos de mucha mayor extensión, tal es el caso de *The Rhime of the Ancient Mariner*, o fragmentos que abarcan decenas de páginas cuando el TO en cuestión le interesa. En tales circunstancias no duda en brindar una muestra de aquello que considera esencial del poeta. Su traducción del *Endymion* de John Keats es un ejemplo de ello. Una explicación más acertada de la traducción parcial es que obedece al deseo del traductor de enfatizar ciertos rasgos del TO, alterando en cierto modo el tono más pesimista del TO mediante un realce de aquellos pasajes en los que el poeta se regocija en lo que queda de la visión infantil.

Lo cierto es que en su traducción de “Intimations” se presenta una versión mutilada en la que determinados aspectos temáticos son excluidos en favor de otros. De su fragmentaria traducción parece evidente que Manent pretende suavizar el tono melancólico y resaltar lo positivo de la visión wordsworthiana. El talante meditativo del poema perdura, sin embargo, al escoger aquellos pasajes en los que se produce la comparación de presente y pasado (estrofas primera, segunda y tercera) de forma más explícita. Manent evita una excesiva insistencia en el motivo del *ubi sunt* (“Whither is fled the visionary gleam?/ Where is it now, the glory and the dream?”) por referencia directa a una entidad concreta (“a Field”, “a Pansy”) por lo que excluye la cuarta estrofa en su totalidad. En cambio, Manent se concentra en aquellos fragmentos en los que se trata de forma más abstracta el

tema del desvanecimiento perceptivo de los sentidos y así podría quizás explicarse que tras la tercera estrofa, proceda con la quinta. Ahí Wordsworth presenta al lector su adaptación del mito platónico donde resuenan versos como este: “Heaven lies about us in our infancy!”. A Manent le importa más destacar una visión optimista, ensalzando la infancia como momento de máxima intimidad con el instinto natural, de excepcional intuición y especial capacidad sensorial y reprime el tono negativo del TO al no redundar tanto en la pérdida de dichos poderes. Respeta no obstante esa exaltación de la infancia pero evitando la insistencia machacona del TO en las estrofas siguientes (sexta, séptima y octava) en las cuales se desarrolla mediante una metáfora extendida esa concepción platónica de la existencia al tiempo que particulariza en la figura de un niño en la séptima estrofa (“Behold the Child among his newborn blisses”) y enfatiza en la octava la capacidad visionaria de éste (“Thou best Philosopher.../... thou Eye among the blind,/...Mighty Prophet! Seer blest!”) frente a la ceguera perceptiva de los adultos. Manent retoma el TO en la novena estrofa dando a entender al lector de su versión que el autor sostenía una actitud más conformista con la noción del envejecimiento y la pérdida de facultades de la que en realidad refleja en el TO. Las últimas estrofas (novena a undécima) suponen la adopción de un nuevotalante por parte del poeta, quien gracias al proceso meditativo y al contacto con la Naturaleza, ha podido reconciliarse consigo mismo en un momento de su madurez, aceptando la precariedad de sus sentidos (“Those shadowy recollections, /Which, be they what they may,/ Are yet the fountain-light of all our day/Are yet a master-light of all our seeing”), que aún le permiten deleitarse en la contemplación de los seres y las cosas naturales, revelándole de algún modo las formas y los placeres primitivos. La Naturaleza, referente constante en todo el poema, se plasma en aspectos concretos de ésta (el arco iris, la rosa, la luna, las aguas, la salida del sol en la segunda estrofa) percibidos fundamentalmente por los sentidos de la vista y el oído (el canto de los pájaros, las cataratas, los ecos del monte, el sonido del viento...en la estrofa tercera). Manent intensifica mediante la omisión de aquellos fragmentos que insisten en la pérdida de facultades, la alegría que siente el poeta, superada la crisis melancólica que le atenazaba. Esa aceptación humilde y jubilosa de la

realidad (“Though nothing can bring back the hour/ of splendour in the grass, of glory in the flower; We will grieve not, rather find/ Strength in what remains behind;... In the faith that looks through death, in years that bring the philosophic mind”) concuerda mejor con la postura vital de Manent, con su concepción personal de una Naturaleza con efectos regeneradores, con su inquebrantable fe en Dios. El sentimiento que la Naturaleza inspira en el traductor queda claramente reflejado en los dos últimos versos: “To me the meanest flower that blows can give/ Thoughts that do often lie too deep for tears.”

Aparte de la visión sesgada, más sosegada y optimista, que Manent ofrece al lector del TM habría que perfilar las estrategias básicas que han moldeado el TM en los diferentes niveles de análisis. En cuanto a la versificación hay que señalar que el TM está compuesto en versos blancos de longitud variable con predominio de los alejandrinos, endecasílabos y heptasílabos junto a la ocasional aparición de algún que otro eneasílabo y pentasílabo (v. 31 del TM: “Tierra y mar”) correspondiendo éstos a versos sumamente breves del TO. Ningún esquema de rima por irregular que éste sea incluso en la oda inglesa es reproducido como suele ser habitual en las versiones de nuestro traductor.

La traducción sigue bastante fielmente el sentido y en la medida de lo posible mantiene un vertido al pie de la letra transfiriendo de ese modo la mayoría de las expresiones figuradas:

TO: Our birth is but a sleep and a forgetting

TM: Nuestro nacer es sólo un sueño y un olvido

TO: But for those first affections,  
 Those shadowy recollections,  
 Which, be they what they may,  
 Are yet the fountain-light of all our day  
 Are yet a master-light of all our seeing.

TM: sino por las primeras afecciones  
 y borrosos recuerdos, que, sean lo que fueren,  
 son aún manantial de luz de nuestro día,  
 son aún luz-maestra de todo nuestro ver

La distribución de contenidos verso a verso es prácticamente idéntica, aunque con algunas excepciones, en las que final del verso no coincide con la conclusión de la unidad sintáctica y de sentido, que se alarga hasta el verso siguiente obedeciendo básicamente al criterio prosódico.

Pese a todo, el traductor también recurre a las estrategias oblicuas (transposiciones y modulaciones opcionales:

Shades of the prison-house begin to close  
*Upon the growing Boy,*  
 But he beholds the light, and *whence it flows.*  
*He sees it in his joy;*

las sombras de la carcel se le acrecan,  
*en cuanto crece el niño,*  
 pero la luz ve aún y *su nacer,*  
*pues brilla en su alborozo.*

y algunas equivalencias y adaptaciones situacionales en los versos finales de la tercera estrofa “Con el latir de mayo,/ ya toda bestezuela retoza, en su vagar./¡Oh tú, mocillo alegre!/Chilla en torno, y tus gritos oiga, zagal feliz.”) al objeto de mantener un metro aceptable dentro de la combinación utilizada y persiguiendo obtener equivalencias de carácter estilístico y, en definitiva, un TM de cualidades poéticas en la cultura receptora.

Con tales pretensiones, Manent en lugar de traducir las unidades léxicas por términos en la LM con un mero valor denotativo –lo que implicaría seguir la técnica básica de la traducción literal– opta en el plano léxico por sustituir la

unidad del TO por variantes (sinónimos) con mayor poder evocativo, que según el traductor provocarían un mayor placer estético que el equivalente exento de connotaciones poéticas. Así, por ejemplo, en el verso cuarto “apparelled” es remplazado por “ornado” (frente a “adornado”), “jolllity” en el trigésimo verso se convierte en “alborozo” (en vez de “alegría”) al igual que “joy” presente en varios versos del TO, y “joyous” (v. 167) es traducido por el derivado correspondiente, “alborozado”; por idénticas razones –además de por lograr un computo silábico concreto– “rainbow”(v. 10) se transforma en “iris”, “sound” (vv. 21 y 169) aparece como “son”, “starry night” (v. 14) se convierte en “noche de luceros”, “fields of sleep” (v. 28) en “bancales de sueño”, y “human suffering” (v. 183) en “humanas cuitas” por mencionar únicamente alguno de los numerosos ejemplos de modulación resultantes en modificaciones semánticas. Otro mecanismo frecuentemente empleado con la misma intención estética, en este TM como en otros ya analizados, es la nominalización de la forma de infinitivo en sustitución de algún elemento con valor nominal del TO. Por ejemplo, “our birth is but a sleep (...)” se traduce como “Nuestro nacer es sólo un sueño (...)” y “the soothing thoughts” es vertido como “aquellos pensares tranquilos”.

Otras variaciones semánticas afectan aspectos pragmáticos del texto, en concreto, la función interpersonal. Nos referimos en particular a la serie de invocaciones que jalonan el TO en donde el valor emotivo de los versos es reproducido en el TM con los medios expresivos propios de la LM, es decir, mediante adaptaciones y equivalencias funcionales que preservan la intencionalidad del autor. Baste mencionar para ilustrar este punto, un par de ejemplos. Un caso interesante de equivalencia es la sustitución de grupos nominales del tipo “the young lambs” (v. 20) o “Child of Joy” (v. 34) por sustantivos con una carga emotiva similar gracias a la adición a la raíz de la palabra de sufijos con valor diminutivo:

Ahora, mientras cantan las aves dulcemente  
y saltan *corderillos*  
como a son de tambor,

.....

¡Oh tú, *mocillo* alegre!

Chilla en torno, y tus gritos oiga, zagal feliz.

habiendo de destacar en el segundo ejemplo la adición de otros recursos, como la adición de la interjección “oh”, con valor intensificador. Este tipo de estrategia es incluso introducido en lugares del TM en donde no existe un marcador explícito de carga emotiva en el TO. Así el primer verso del TO:

There was a time when meadow, *grove*, and stream

es vertido:

Hubo un tiempo en que prados, *bosquecillos* y arroyos

o el verso 33:

And with the heart of May

Doth every *Beast* keep holiday;

traducido a su vez del siguiente modo:

con el latir de mayo,

ya toda *bestezuela* retoza, en su vagar.

versos que, entre otras estrategias, ilustran la introducción de elementos de intensificación (diminutivos) en lugares en los que no aparecen en el TO pero que puede compensar la pérdida de carga emotiva en otros segmentos del TM. El efecto es que el TM adquiere un tono más castizo y popular, más bucólico evocando el sabor de composiciones medievales castellanas.

Por otra parte, pese a la importancia concedida a los aspectos formales del TO, que Manent muestra cierto empeño en reproducir de manera fiel, en el plano sintáctico se pueden observar alteraciones frecuentes del orden habitual de los elementos oracionales que responden, asimismo, al deseo del traductor de embellecer el TM o de acercarlo más hacia lo que en el polysistema meta puede asociarse más fácilmente a un lenguaje poético lleno de “desviaciones” de la norma. Así, podría explicarse la inversión de orden de los adyacentes con el verbo (S-Adv-Od-V) en los versos 25-26 del TM y el encabalgamiento entre ambos versos:

Cascadas en la sima, sus trompetas  
tocan: no turbará mi pena al tiempo claro.

para traducir

The cataracts blow their trumpets from the steep;  
No more shall grief of mine the season wrong;

Sin embargo, el recurso al hipérbaton no es tan obvio como en los TTMM correspondientes a TTOO que hemos escogido para analizar sus estrategias de traducción de la poesía del siglo XX. La espontaneidad y fluidez del verso en el TO se acerca al ideal wordsworthiano de reflejar el lenguaje corriente, lo que se traduce en el TM en un verso en el que tampoco caben demasiadas contorsiones que disloquen el sentido y el fluir de una dicción más natural acorde con la intención del autor.

**c) Norma inicial y tipo de equivalencia**

Como se ha verificado en TTMM anteriormente analizados, Manent observa como norma inicial la obtención de un TM en verso medido, recurriendo para ello a un cómputo silábico variable en el que combinan versos blancos alejandrinos, endecasílabos y heptasílabos y, muy excepcionalmente, versos de nueve y cinco sílabas emulando así el anisomorfismo versal del TO. Consigue con ello Manent un TM con cualidades prosódicas aceptables y valoradas favorablemente en el polisistema meta lo que de igual manera permite que el verso fluya con la naturalidad del verso en la composición original. En cuanto a la estructura formal del TM, el traductor logra que los versos de las estrofas traducidas se correspondan en igual número de versos y, por lo general, verso a verso, excepto en contadas ocasiones en que el final de la unidad sintáctica ocupa parte del siguiente.

La norma inicial, como viene sucediendo en los demás TTMM analizados, se basa en la adopción del criterio métrico como punto de partida en el proceso de traducción y el tipo de equivalencia responde a un equilibrio constante entre a la correspondencia formal verso a verso y el respeto al sentido del TO. Así, mientras que por el criterio métrico se obtiene una equivalencia formal y textual, gracias a la traducción del sentido y a la clara intención de producir un texto con valor estético en el polisistema meta se obtiene una equivalencia de tipo funcional. Ambos polos (forma/ sentido, equivalencia formal/ funcional, adecuación /aceptabilidad) se encuentran bastante equilibrados en este TM de Manent.

#### d) Comparación con otros TTMM

Los TTMM escogidos para la comparación de estrategias de traducción proceden de *Poesía inglesa* (1979) de José Siles, *Poetas románticos ingleses* (1984) de José M<sup>a</sup> Valverde y Leopoldo Panero, de *La música de la humanidad* (1993) de Ricardo Silva-Santisteban y de *Antología esencial de la poesía inglesa* (2000) de Ángel Rupérez. Se trata, por consiguiente, de versiones todas ellas posteriores a la de Manent publicadas en las tres últimas décadas.

Tanto Valverde como Silva-Santisteban siguen un criterio métrico al que acomodan el resto de decisiones de traducción. Siles y Rupérez se desentienden de tan doblegada restricción formal. Siles intenta ofrecer un vertido bastante literal del TO, incurriendo en algún caso en la omisión de un versocompleto (“Heaven lies about us in our infancy!”) probablemente por descuido o error de transcripción. Tampoco respeta la distribución del TO e incrementa o disminuye discretamente el número de versos en su traducción. Se echan en falta las modulaciones y transposiciones opcionales observadas en los TTMM de Manent, Valverde y Silva-Santisteban que los traductores han introducido con fines estilísticos y el deseo de permear el TM con cierto valor estético. En resumen, el TM de Siles persigue una equivalencia de contenido lo que resulta en una traducción falta de tono poético. Igualmente, en el texto ofrecido por Rupérez comprobamos, como él mismo admite en el prólogo, que escoge “prescindir de las formas métricas para perseguir el rastro de los significados y las formas retóricas que los apuntaban”, sencillamente porque cree que “es la opción más razonable y la que acepta sin disimulos la evidencia pragmática de que toda traducción es un trasvase con pérdidas” (A. Rupérez, 2000:52)<sup>38</sup>. De nuevo, la renuncia a la producción de un texto en el que se da el equilibrio entre el predominio de rasgos formales y de fondo favorece un vertido del contenido que respeta el número de versos del TO, mas no así la distribución del contenido del TO, anticipando y

---

<sup>38</sup> Rupérez, A. (2000) *Antología esencial de la poesía inglesa*, Madrid: Espasa Calpe.

postergando la información y alterando de ese modo la estructura temática del TO en el TM. El producto resultante, pese al expreso objetivo del traductor de “salvamento de aspectos esenciales del poema que tienen que ver con el respeto a su sentido o sentidos” mediante “una fidelidad afanosa y esforzada (...) [y] una sonoridad convincente, o una armonía suficiente” es, a nuestro modo de ver, una paráfrasis aproximativa del original en un lenguaje bastante coloquial, sin el pretendido efecto eufónico o estético que desprenden las versiones de Manent, Silva-Santisteban o Valverde. Sin embargo, Rupérez coincide con Manent en ofrecer únicamente una traducción parcial del TO dando cumplida cuenta de la primera, quinta y novena estrofas y sólo fragmentos de las dos últimas estrofas.

Por el contrario, la versión de Silva-Santisteban debe bastante a la de Manent, se somete a la misma norma inicial, al igual que la de Valverde, y son numerosos los versos que el traductor ha tomado intactos de la versión de Manent, obteniendo asimismo un verso medido que fluye con naturalidad en castellano. Este traductor también recurre a otros procedimientos de naturalización (aceptabilidad) del TM tales como la introducción de variantes léxicas (“arroyuelos”, “corderillos”) en las que los sufijos diminutivos aportan la emotividad percibida en el TO por el traductor.

Valverde presenta otra versión métrica, sosteniendo que “cabía dar una versión literal exacta, pero entonces se habría traicionado a la poesía misma, quitándole todo ingrediente formal y sonoro” (Valverde 1994: XXXIII). Esta norma coincide plenamente con el criterio de Manent. Las estrategias de traducción oblicua obedecen a la imposición de la consabida norma y así puede explicarse también la fusión ocasional de dos versos en uno del TM o la distribución del contenido de un mismo verso del TO a lo largo de dos o tres del TM de Valverde. Su propósito de brindar un texto con pretensiones literarias le lleva, como a Manent, a emplear estrategias no obligatorias de traducción, transposiciones, modulaciones, equivalencias que redundan en definitiva en una versión más poética que las que prescinden de la reproducción de algún tipo de rasgo prosódico en el TM.

### 6. 3. 2. SAMUEL TAYLOR COLERIDGE

El un tiempo íntimo amigo y colaborador de Wordsworth en *Lyrical Ballads*, S. T. Coleridge, ocupa un considerable número de páginas (sesenta y tres) en el volumen dedicado a *Románticos y victorianos*. Ello se debe a la inclusión del largo poema narrativo "Rime of the Ancient Mariner", una composición sumamente sugerente para el traductor a tenor de las anotaciones que figuran en sus diarios (A. Manent 1995: 90)<sup>39</sup>, de la primera versión en catalán que ya había compuesto Manent antes de la guerra (A. Manent 1995: 64) y de la edición bilingüe del *Poema del vell mariner* en el año 1982<sup>40</sup>. A diferencia de la traducción parcial a la que Manent somete a veces los poemas seleccionados, la composición se conserva íntegramente en la antología, aunque sin las notas marginales, que otros traductores conservan, añadidas por el propio Coleridge tras la primera edición del poema en 1798.

La obra poética de Coleridge<sup>41</sup> es representada en *La poesía inglesa. Románticos y victorianos* por fragmentos como el final (vv. 65-74) de "Frost at Midnight" de carácter meditativo y descriptivo, o "The Nightingale", la totalidad de "Kubla Khan", otro poema de tono visionario que ha fascinado por el aura de misterio que lo envuelve, "Glycine's Song", "The Keepsake", "The Picture or the Lover's Resolution", "Lines Composed in a Concert-Room", "Rime of the Ancient Mariner" e "Inscription for a Fountain on a Heath".

---

<sup>39</sup> Manent en sus diarios anotaba que discutía con Bofill i Ferro las dificultades de traducir en verso catalán la balada del poeta inglés.

<sup>40</sup> Véase el prólogo en Manent, M. (1982) *S.T. Coleridge, Poema del vell mariner*, Sant Boi de Llobregat: Edicions del Mall, pp. 97-101.

<sup>41</sup> Estudios recomendables para acercarse a la obra (incluido un análisis detallado de "The Ancient Mariner") y teoría literaria de Coleridge son los ya clásicos de J. L. Lowes (1927) *The Road to Xanadu: A Study in the Ways of the Imagination*, Boston: Houghton Mifflin; y I.A. Richards (1935) *Coleridge on Imagination*, London: Kegan Paul. Más recientes y también clarificadores resultan la selección de ensayos editada por R. Jones y W. Tydeman (eds.) (1973) *Coleridge: The Ancient Mariner and Other Poems*, London: Macmillan y R. Holmes (1989), quien dedica un capítulo a "The Ancient Mariner" en *Coleridge: Early Visions*, London: Hodder & Stoughton.

Hemos elegido la Parte III de la conocida balada "Rime of the Ancient Mariner" para ilustrar estrategias y normas de traducción basándonos, por una parte, en la existencia de un mayor número de traducciones procedentes de las otras antologías sobre el periodo romántico con las que poder cotejar aquellas y, sin duda, intentando reflejar otro tipo de composición que diera cuenta de la temática misteriosa y demoníaca sobre la que ciertos poetas románticos también quisieron escribir y que, contrariamente a lo que pudiera pensarse, Manent no eludió en sus selecciones.

### 6. 3. 2. 1. The Rime of the Ancient Mariner

#### PART III

There passed a weary time. Each throat  
Was parched, and glazed each eye.  
A weary time! a weary time!  
How glazed each weary eye,  
When looking westward, I beheld  
A something in the sky.

At first it seemed a little speck,  
And then it seemed a mist;  
It moved and moved, and took at last  
A certain shape, I wist.

A speck, a mist, a shape, I wist!  
And still it neared and neared:  
As if it dodged a water-sprite,  
It plunged and tacked and veered.

With throats unslaked, with black lips baked,  
We could nor laugh nor wail;  
Through utter drought all dumb we stood  
I bit my arm, I sucked the blood,  
And cried, A sail! a sail!

With throats unslaked, with black lips baked,  
Agape they heard me call;  
Gramercy! they for joy did grin,  
And all at once their breath drew in,  
As they were drinking all.

See! see! (I cried) she tacks no more!  
Hither to work us weal;

Without a breeze, without a tide,  
She steadies with upright keel!

The western wave was all a-flame.  
The day was well nigh done!  
Almost upon the western wave  
Rested the broad bright Sun;  
When that strange shape drove suddenly  
Betwixt us and the Sun.

And straight the Sun was flecked with bars,  
(Heaven's Mother send us grace!)  
As if through a dungeon-grate he peered  
With broad and burning face.

Alas! (thought, I, and my heart beat loud)  
How fast she nears and nears!  
Are those her sails that glance in the Sun,  
Like restless gossameres?

Are those her ribs through which the Sun  
Did peer, as through a grate?  
And is that woman all her crew?  
Is that a Death? and are there two?  
Is Death that woman's mate?

Her lips were red, her looks were free,  
Her locks were yellow as gold:  
Her skin was as white as leprosy,  
The Night-mare Life-in-Death was she,  
Who thicks man's blood with cold.

The naked hulk alongside came,  
And the twain were casting dice;  
'The game is done! I've won! I've won!'  
Quoth she, and whistles thrice.

The Sun's rim dips; the stars rush out  
At one stride comes the dark;  
With far-heard whisper, o'er the sea,  
Off shot the spectre-bark.

We listened and looked sideways up!  
Fear at my heart, as at a cup,  
My life-blood seemed to sip!  
The stars were dim, and thick the night,  
The steersman's face by his lamp gleamed white;  
From the sails the dew did drip—  
Till clomb above the eastern bar  
The horned Moon, with one bright star  
Within the nether tip.

One after one, by the star-dogged Moon,  
Too quick for groan or sigh,  
Each turned his face with a ghastly pang,  
And cursed me with his eye.

Four times fifty living men,  
(And I heard nor sigh nor groan)  
With heavy thump, a lifeless lump,  
They dropped down one by one.

The souls did from their bodies fly—  
They fled to bliss or woe!  
And every soul, it passed me by,  
Like the whizz of my cross-bow!

### a) Análisis del TO

“The Rime of the Ancient Mariner” narra una travesía llena de sucesos sobrecogedores por boca de un misterioso marinero que aborda a los invitados a una boda a punto de ser celebrada. Como es sabido el poema fue publicado en el mismo volumen de *Lyrical Ballads* (1798), constituyendo un claro representante, tanto por los rasgos distintivos de su protagonista como por la historia relatada, del componente sobrenatural y maligno de la colección. La turbadora presencia del viejo marino impresiona desde el principio, más si cabe por contraste con la felicidad del momento que los invitados están a punto de festejar. A ello se suman las diversas apariciones espectrales que jalonan la espeluznante narración del fantasmagórico marino. Su relato discurre bajo el nefasto presentimiento de que algo horrible acontezca. El poema puede entenderse también como un reflejo estados psicológicos de anormalidad prototípicos de algunos de los personajes pintados por los poetas románticos. En este retrato surgen con gran fuerza el componente rebelde e impulsivo del individuo y el sentimiento de culpa que caracterizan la personalidad del viejo marino. Por esta y otras razones esta balada surgía con un efecto radicalmente distinto al provocado por el tipo de poesía aportada por Wordsworth en la obra conjunta de los dos poetas, *Lyrical Ballads*. El lenguaje de la composición originaria era sumamente arcaico, hecho visible en la grafía del texto. Esta peculiaridad fue “subsanaada” en ediciones posteriores en las cuales se modernizaron grafía y dicción. Incluso, el propio Wordsworth consideraba la obra defectuosa y creía que “The Ancient Mariner” había perjudicado la edición de 1798<sup>42</sup> pese a que en principio el poema había germinado como una composición que ambos poetas escribirían con el fin de sufragar los gastos de un viaje. Según anotaciones procedentes del capítulo XIV de *Biographia*

---

<sup>42</sup> En una carta a J. Cottle fechada el 24 de junio de 1799 afirma: “From what I can gather it seems that “The Ancient Mariner” has upon the whole been an injury to the volume. I mean that the old words and the strangeness of it have deterred readers from going on” en Shaver, C. L. (ed.) (1967) *The Letters of William and Dorothy Wordsworth*, Oxford/ London: Oxford University Press.

*Literaria*, Wordsworth había sugerido algunos de los motivos principales de la historia como la muerte del albatros y la navegación con la tripulación muerta. Pese a todo, Coleridge escribió un poema mucho más largo de lo que originariamente habían concebido y éste exhibía claramente su propio sello

El poema consta de siete partes y la forma poética adoptada para desarrollar la historia es la balada. Aunque el poema es íntegramente traducido por Manent (a excepción de los resúmenes que la composición original exhibe al margen) hemos escogido para nuestro análisis únicamente la Parte III (vv. 143-223), lo que será suficiente para dar una idea de la norma y tipo de equivalencia que rige su traducción en este caso.

Centrados ya en el análisis pormenorizado del fragmento señalado del TO, cabe señalar, pese a la modernización a que fue sometida la composición original, el tono arcaico del poema y su estilo reiterativo en los diversos planos de realización lingüística (prosódico, morfosintáctico y léxicosemántico) como rasgos más sobresalientes desde un punto de vista formal. En cuanto al planteamiento del tema debemos mencionar el potente componente simbólico<sup>43</sup> y alusivo sobre el que se cimenta la recreación de un escenario sobrecogedor en el que pululan seres espectrales más que de carne y hueso. Ello favorece la expresión de incertidumbre y terror que dominan la composición.

Un análisis prosódico del TO indica la existencia de un esquema de rima y ritmo propios de la balada. Coleridge adopta este molde de origen medieval por su adecuación estilística a una composición de carácter narrativo en la que confluyen elementos populares, románticos y sobrenaturales aunque introduce algunas modificaciones alargando la extensión de algunas estrofas. Para ilustrar su estructura estrófica podemos afirmar que en las diecisiete estrofas que componen la Parte III alternan grupos de 9, 6, 5 y 4 versos con la siguiente distribución estrófica: 6-4-4-5-5-4-6-4-4-5-5-4-4-9-4-4-4. Los versos combinan tetrametros

---

<sup>43</sup> Puede consultarse a este efecto el clásico de J. Livingstone Lowes (1927) *The Road to Xanadu: A Study in the Ways of the Imagination*, obra que indaga en las fuentes y el proceso de composición de *The Ancient Mariner* y *Kubla Khan*.

con trímetros, pudiendo considerarse, si se prefiere, que éstos últimos funcionan como tetrámetros con tres acentos fuertes y un acento silente (“unrealised beat” o “silent stress”) (Attridge 1982: 90-91)<sup>44</sup>. El ritmo de los versos es predominantemente yámbico y la rima se da en versos alternos (a-a-a), encadenando, a veces, una estrofa a la siguiente. El fragmento seleccionado muestra las características propias de la balada.

A la flexible regularidad prosódica hay que añadir la tendencia a la reiteración léxica y sintáctica como marcas distintivas del estilo del poema. Desde una perspectiva textual, dicho rasgo sirve de nexo entre las distintas partes del poema en los diversos niveles de realización lingüística, pero la repetición de estructuras léxicas y sintácticas también es indicativa del estado de angustia en que se halla el viejo marino al revivir la pesadilla narrada a sus hipnotizados oyentes. El relato es una especie de remedio terapéutico para recobrase del terror y recuperar la cordura. La machacona reiteración de algunas de sus expresiones concuerda con el estado de alucinación en el que se encuentra sumido el marino. Su agitación espiritual tiene un claro eco en su lenguaje. Si analizamos a modo de ilustración las estrofas iniciales de la Parte III observaremos la repetición de “weary” modificando a “time” en tres ocasiones (vv. 143 y 145) y a “eye” en una (v. 146). “Glazed” aparece como atributo de “eye” en los versos 144-145. Entre la segunda y tercera estrofas de este fragmento también se producen numerosas reiteraciones léxicas (“speck”, “mist”, “shape”, “wist”) y sintácticas (“moved and moved” (v. 151), “neared and neared” (v. 154), “tackeld and veered” (v. 156). Diversos tipos de paralelismo verbal como los que aquí señalamos se suceden de manera insistente a lo largo de toda la composición. La repetición como peculiaridad estilística sugiere la cantinela nerviosa de un individuo fuera de sí y constituye, por tanto, un procedimiento claro de caracterización del protagonista.

Existe otro rasgo peculiar en “The Ancient Mariner” que merece atención por el efecto estilístico que produce. Se trata de la presencia de una serie de arcaísmos que jalonan el TO permeándolo de un regusto antiguo y extraño. Basten

---

<sup>44</sup> Attridge, D. (1982) *The Rhythms of English Poetry*, London /New York: Longman, pp. 90-91.

como ilustración algunos ejemplos entresacados de esta Parte III como los arcaísmos léxicos en “wist” (“know”) repetido en la segunda y tercera estrofas, “gramercy” (“thanks”) en la quinta, “betwixt” (“between”) en la séptima, “twain” en la duodécima; y morfosintáctico visibles en “aflame” (“in flames”), “agape” (“gape”) o “clomb” (“climbed”) para comprobar su notoria presencia. Su uso intencionado por parte de Coleridge es un aspecto que influye en la percepción de la historia narrada aumentando el distanciamiento del protagonista del mundo real y presente. El arcaísmo es otro recurso que contribuye a la extrañación de los personajes, situando al marino y los protagonistas de su historia más próximos a un universo lleno de visiones y quimeras, en donde lo sobrenatural de las apariciones y lo delirante del narrador impera sobre cualquier atisbo de normalidad y realidad. Recordemos igualmente que la adopción de la balada como formato poético durante el siglo XIX inglés responde a un deseo de recuperar el pasado medieval o de retrotraerse a épocas pretéritas.

Desde un punto de vista tropológico, el poema presenta una serie de símbolos que operan tejiendo un sólido entramado de imágenes conducentes a provocar el suspense, la fascinación, el miedo y la desesperación. Uno de esos símbolos es el albatros, ave pacífica y de buenos augurios, encarnación de la acción benéfica de la Naturaleza contra la que actúa impulsivamente el viejo marino, convocando sobre sí mismo y los demás tripulantes una pesadilla que se torna en una travesía de tintes malditos.

Frente al pájaro, surgen en la Parte III de manera alegórica la Muerte, personificada en “the Nightmare Life-in Death” dirigiendo la fantasmagórica nave y, jugando a los dados, otra mujer que quizás pueda representar la Mala Suerte. Las imágenes asociadas a la ausencia de vida como la sequedad (“utter drought”) en la garganta (“throats unslaked”) en los vv. 157-159, la quemazón en los labios (“black lips baked”) por falta de agua en los vv. 157 y 162, la ausencia de brisa (“Without a breeze”), el barco-espectro (“spectre-bark”) y la apariencia leprosa de sus gobernantes se suman a la creación de una atmósfera de desesperanza, confusión, pavor y muerte inminente. A ello contribuye también una profusa condensación de imágenes premonitorias (otros símbolos como el juego de los

dados representando el azar en “casting dice”, o el triple silbo en “whistles thrice”) y macabras (“And straight the Sun was flecked with bars/(...) As if through a dungeon-grate he peered”, “restless gossameres”, “her skin white as leprosy”, “the naked hulk”) expresadas a menudo mediante símiles y metáforas que anuncian la llegada de la Muerte y del Mal intensificando ese clima de desesperación y terror en la narración del marino.

A este estado de incertidumbre y malos augurios debe sumarse la insistencia, en las estrofas segunda y tercera, en la indefinición de todo lo que el marino describe en un primer intento de descifrar las señales, los símbolos que surcan su horizonte. La vaguedad e incertidumbre acerca de la verdadera naturaleza de las figuras vistas en la distancia se concreta en símbolos como la niebla (“mist”) y la confusión respecto a lo que se vislumbra (“At first, it seemed a little speck, / And then it seemed a mist”), causada en parte por la sed y el cansancio, producen el efecto visionario y de mal sueño en que parecen estar sumidos los oyentes de la narración y el lector de la balada.

Asimismo, varios símiles salpicados en el texto enfatizan la claustrofóbica situación del marino y sus compañeros, aislados en medio del océano y sin posibilidad de retorno. Imágenes evocadoras de una prisión, de la reclusión impuesta a los navegantes en mar abierto como pena por un pecado cometido aparecen en los vv. 177-180:

And straight the Sun was flecked with bars,  
 (Heaven's Mother send us grace!)  
 As if through a dungeon-grate he peered  
 With broad and burning face

y más adelante en los vv. 185-186.

Otra hermosa e impactante metáfora sobre el terror sentido por el marino aparece en los vv. 204-205:

Fear at my heart,as at a cup,  
My life-blood seemed to sip!

Los elementos figurativos del poema de Coleidge lo impregnan de un aroma gótico, de un clima de terror e incertidumbre que destaca como una de las características más llamativas de la composición.

## b) Análisis del TM: Manent

### PARTE III

Pasó un tiempo angustioso. Estaban secas  
 las gargantas y vidriosos los ojos.  
 ¡Oh! ¡Qué angustioso tiempo, qué angustioso!  
 ¡Qué vidriosos los ojos fatigados!  
 Miré de pronto hacia poniente,  
 y algo advertí en el cielo, en lontanaza.

Parecía, primero una mancha menuda  
 y, luego, una neblina;  
 avanzaba, avanzaba, y, al fin, hubiera dicho  
 que cobraba ya forma.

¡Una mancha, una niebla, una forma!—pensaba;  
 y cada vez más cerca,  
 como huyendo de algún espíritu marino,  
 viraba, sumergíase, daba súbitas vueltas.

Con las gargantas secas y labio negro, ardiente,  
 ni reír ni exhalar una queja podíamos:  
 aquella sed terrible nos mantenía mudos.  
 Mordí mi brazo, pues, bebí mi propia sangre  
 y grité: «¡Una vela! ¡Una vela!»

Con las gargantas secas y labio negro, ardiente,  
 boquiabiertos oyeron mi grito.  
 ¡Oh, San Telmo! ¡Qué muecas de alegría!  
 Y todos el aliento recobraron,  
 como si ya bebiesen.

«¡Mirad! ¡Mirad! (grité) ¡No ha mudado su rumbo!  
 Se acerca aquí, a salvarnos;  
 sin leve brisa ni reflujo,  
 se viene en derechura, con quilla levantada.»

A poniente, las olas eran fuego.  
Ya muy poco faltaba para apagarse el día.  
Casi sobre las olas de poniente,  
hundíase ya el sol, enorme y encendido,  
cuando la extraña forma navegó, de improviso,  
entre el sol y nosotros.

Y viéronse en el sol unas barras oscuras  
(¡que la Virgen nos valga!),  
como si tras la reja de una prisión mirase,  
con faz ancha y ardiente.

¡Ay! (pensé, y me latía fuertemente  
el corazón) ¡qué rápida se acerca!  
¿Serán sus velas eso que centellea al sol  
cual telaraña inquieta?

¿Se asoma el sol, tal vez, por entre sus costillas,  
como tras una reja?  
¿Y será esa mujer su solo tripulante?  
¿es aquella la Muerte, o serán dos, acaso?  
¿Es de aquella mujer compañera la Muerte?

Sus labios eran rojos, su mirar insolente,  
como el oro sus bucles amarillos,  
y su piel, como lepra, era blanca.  
Era Vida-en-la Muerte, aquel sueño terrible  
que la sangre del hombre vuelve espesa y helada.

Muy cerca nos pasó el desnudo casco  
y a los dados jugaban las mujeres.  
«¡Acabó el juego ya, y es mía la partida!»  
dijo una, y silbó por tres veces.

Se hundió el sol; las estrellas salieron con gran prisa;  
dando un paso, se vino la noche;

con rumor que de lejos se oía, por el mar  
huyó la barca-espectro.

Escuchamos, miramos hacia arriba y en torno.  
Y como en una copa, bebió en mi corazón  
el miedo, vida y sangre, sorbo a sorbo.  
Eran vagos los astros, muy oscura la noche.  
La faz del timonel resplandecía, lívida,  
junto a su luz; rocío goteaban las velas,  
hasta que vi el creciente de la luna, a estribor,  
con un lucero ardiente  
en su punta más baja.

Uno tras otro, bajo la luna, con su estrella  
única, demasiado pronto para quejarse  
o suspirar, volviéronse hacia mí con terrible  
dolor y me maldijo su mirada.

Doscientos hombres vivos  
(y no oí ni un suspiro, ni una queja),  
con fuerte batacazo, así un inerte leño,  
cayeron, uno a uno.

Les huyeron del cuerpo las almas,  
a la paz o al tormento.  
Todas aquellas almas pasaron junto a mí  
como el zumbar de mi ballesta.

Como de costumbre el TM se presenta en versos blancos en combinaciones de catorce, once, nueve y siete sílabas lo que lo acerca al polo de aceptabilidad en el sistema literario meta en el nivel prosódico. Para ello, Manent se acoge a las posibilidades que le ofrecen las técnicas o procedimientos secundarios de traducción, bastante habituales en este TM. Algunos consisten en reducciones o expansiones del verso y en la compensación por la pérdida de ciertos elementos lingüísticos en otras partes del texto. Las constricciones métricas justificarían así la omisión de “at once” y “all” en los siguientes versos:

And all *at once* their breath drew in,  
As they were drinking *all*.

Y todos el aliento recobraron,  
como si ya bebiesen.

o la adición de un elemento ausente en el TO:

When looking westward, I beheld  
A something in the sky.

miré, de pronto, hacia poniente,  
y algo advertí en el cielo, *en lontananza*

o la amplificación de un verso a causa de una modulación con efecto estilístico:

With throats unslaked, with black lips baked,  
We could not laugh nor wail;

Con las gargantas secas y labio negro, ardiente,  
ni reír ni *exhalar una queja* podíamos:

o por la pérdida de la reiteración léxica con valor intensificador en la versión que ofrece Manent del verso 154:

TO: And still it *neared and neared*

TM: *y cada vez más cerca*

en donde además de la obligatoriedad de la transposición efectuada por la ausencia de una estructura similar con el mismo valor en castellano (aunque se podría recurrir a "cada vez más y más cerca"), se produce una pérdida del efecto fónico por la reiteración léxica y sintáctica de "neared" del TO. La solución aportada por Manent, sin embargo, le permite acomodar el verso del TO a un cómputo silábico apropiado a sus fines y compensa mediante "cada vez más" el valor intensificador de la reduplicación léxica. La ausencia de un paralelismo verbal en un caso aislado no implica que el estilo acumulativo del TO se disipe en el TM. Por el contrario, el traductor consigue reproducirlo confiriéndole a su versión mayor naturalidad que la que la mera reproducción literal hubiera permitido.

En este mismo sentido se observa mayor libertad en la distribución de los paralelismos verbales en esta versión de Manent, quien busca ante todo la eufonía en su TM y ello en castellano implica una mayor versatilidad y variedad frente al inglés. Así en la siguiente estrofa (vv. 190-194):

Her lips were red, her locks were free,  
 Her locks were yellow as gold:  
 Her skin was as white as leprosy,  
 The Nightmare Life-in Death was she,  
 Who thickens man's blood with cold.

se produce la reduplicación del primer verso y de los versos segundo y tercero, lo que traduce Manent omitiendo el verbo copulativo ("era") en la segunda oración que compone el primer verso, invirtiendo el orden de las palabras en el segundo y

elidiendo el verbo de nuevo. En cambio, mantiene el efecto del hipérbaton en el tercer verso, lo que resulta en un mecanismo de reiteración similar al de la estrofa de Coleridge. Al paralelismo sintáctico hay que sumar el equilibrio rítmico del primero y los dos últimos versos de esta estrofa en el TM: tres alejandrinos con su cesura tras el primer hemistiquio, que se adhieren a los diversos recursos empleados por el traductor para crear un efecto armónico y equilibrado sin caer en un exceso verbal, que denotaría falta de sentido poético en castellano. Se pierde, en cambio, al evitar las numerosas iteraciones del TO el intenso efecto hipnotizador provocado por el poema de Coleridge. Nos preguntamos si para lograr dicho efecto no hubiera podido recurrir como estrategia de compensación a algún tipo de estrofa española de extensión variable que, como el romance, se adaptase mejor al ritmo machacón mediante una rima asonante.

Sus labios eran rojos, su mirar insolente,  
 Como el oro sus bucles amarillos,  
 y su piel, como lepra, era blanca.  
 Era Vida-en-la -Muerte, aquel sueño terrible  
 que la sangre del hombre vuelve espesa y helada

Aunque en el plano léxico resulta difícil identificar en el TM un uso arcaizante equivalente al ya señalado en el TO, en cambio, se detecta el empleo de estructuras morfosintácticas típicamente asociadas al uso escrito en determinados versos del TM. El efecto –recordemos que en el propio TO se había moderado el tono arcaizante mediante una modernización de grafía y expresión– no se desvanece por completo en la versión de Manent, aunque dicha marca redunde en la impresión que recibe el lector español de estar ante una composición de cualidades poéticas, en la que se ha cuidado la selección de los términos empleados. El resultado es un TM adornado de un léxico evocativo y un ritmo armonioso en el sistema meta. La estrategia a la que aludimos es la habitual enclisis del pronombre átono “se” frente a la adición de pronombres proclíticos de uso más

frecuente en la lengua hablada<sup>45</sup>. Las estructuras a las que afecta este tipo de inversión de elementos oracionales son construcciones de pasiva refleja y con valor impersonal. También la adición del verbo pronominal en “se viene en derechura, con quilla levantada” en la modulación del verso 170 del TM—en sustitución de “She steadies with upright keel!”— provoca un realce de la expresión con fines estéticos y arcaizantes. Veamos el efecto resultante en la traducción correspondiente a los vv. 169-180 del TO:

sin leve brisa ni reflujo,  
*se viene* en derechura, con quilla levantada.»

A poniente, las olas eran fuego.  
 Ya muy poco faltaba para apagarse el día.  
 Casi sobre las olas de poniente,  
*hundíase* ya el sol, enorme y encendido,  
 cuando la extraña forma navegó, de improviso,  
 entre el sol y nosotros.

Y *viéronse* en el sol unas barras oscuras  
 (¡que la Virgen nos valga!),  
 como si tras la reja de una prisión mirase,  
 con faz ancha y ardiente.

Con la pretensión de crear un TM que pueda ser apreciado por su valor literario y no como una simple traducción cuyo objetivo sea el mero trasvase de contenidos, Manent aplica las habituales estrategias de traducción oblicuas cuando la traducción literal da como resultado líneas demasiado prosaicas o faltas de resonancia poética. Las transposiciones no obligatorias (cambio de número, la sustitución de sustantivos por formas verbales entre otras) son constantes y las

---

<sup>45</sup> Véase a este respecto Alarcos Llorach, E. (1994) *Gramática de la lengua española*, Madrid: Espasa-Calpe. p. 198 y ss.

modificaciones (especificaciones o generalizaciones) semánticas resultantes en la modulación estilística del verso salpican todo el TM.

También recurre a numerosos hipérbatos alterando la disposición natural de los elementos oracionales y modifica la distribución de éstos con respecto al TO cuando una traducción palabra por palabra que respetara el orden del original sería factible:

The naked hulk alongside came  
And the twain were casting dice

Muy cerca nos pasó el desnudo casco  
y a los dados jugaban las mujeres.

En este mismo sentido, como estrategia estilística, Manent tiende aquí como en otros muchos TTMM a separar mediante comas, a modo de aposición, los adjetivos del sustantivo al que modifican. Así:

With throats unslaked, with *black lips baked*  
We could nor laugh nor wail:

Con las gargantas secas y *labio negro, ardiente*  
ni reír ni exhalar una queja podíamos

.....

Almost upon the western wave  
rested the broad bright Sun

Casi sobre las olas de poniente,  
hundíase ya *el sol, enorme y encendido*

El resultado es que la cualidad aludida por el elemento pospuesto adquiere mayor realce y se produce un efecto de mayor elaboración que complica a veces la

simplicidad narrativa de Coleridge. Además mediante la introducción de la pausa entre el sustantivo y el adjetivo se divide la unidad prosódica del hemistiquio en el alejandrino de forma que se contraviene la expectativa rítmica del lector. Esta práctica se ha asociado a menudo a los experimentos modernistas importados por Rubén Darío a la poesía española (D. Alonso 1988: 58-61).<sup>46</sup>

En cuanto a la traslación de figuras tropológicas, Manent traduce en la mayoría de las ocasiones de manera prácticamente literal, en particular cuando la metáfora es un producto original de la imaginación del poeta que conviene transferir al lector meta. Esto es lo que sucede en el TM de Manent al vertir la imagen ya citada en los versos 204-205:

Fear at my heart, as at a cup,  
My life-blood seemed to sip!

Y como en una copa, bebió en mi corazón  
el miedo, vida y sangre, sorbo a sorbo.

En ocasiones, también reemplaza una expresión no figurada por otra que sí lo es en castellano, aunque en tales casos la metáfora o comparación es casi un cliché en el sistema literario meta y no sorprende por su novedad:

The western wave was all a-flame.  
*The day was well nigh done!*

A poniente, las olas eran fuego.  
*Ya muy poco faltaba para apagarse el día*

En cuanto a las expresiones idiomáticas que aparecen en el TO en forma de exclamaciones e invocaciones señalando un momento de intensa emoción tales

---

<sup>46</sup> Alonso, Dámaso (1988) *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid: Gredos, 3ª ed. aumentada.

como "Gramercy" o "Heaven's Mother send us grace!", Manent prefiere modificarlas adaptándolas a la cultura meta: "Gramercy" se convierte en "¡Oh, San Telmo!" –aunque ignoramos la causa que le induce a no traducir la expresión de agradecimiento del TO como ¡Santo Cielo! o ¡"Gracias a Dios!", como lo hacen Valverde o Rupérez– y naturaliza la segunda exclamativa "¡que la Virgen nos valga!", evitando en ambos casos una traducción literal. De igual modo, el verso 216 ("Four times fifty living men") es adaptado al modo de expresión de cantidad propio del castellano "Doscientos hombres vivos", evitando así la menor aceptabilidad que en nuestra opinión puede tener la traducción literal que ofrece Valverde ("Cuatro veces cincuenta marineros").

### c) Norma inicial y tipo de equivalencia

En definitiva, Manent valora las características formales de la balada de Coleridge tanto como las de contenido y partiendo de la traducción métrica del TO como norma inicial elabora un TM que evoque discretamente entre otros aspectos el rancio sabor del lenguaje empleado por Coleridge así como la reiteración en los diversos planos lingüísticos como mecanismo de realce de ciertos elementos clave en el TO. Con tal objetivo en mente aplica en este texto quizá más que en ninguno otro de los que hemos analizado estrategias de traducción oblicua manteniendo a la vez la adecuación al polo meta, sin alterar en demasía los rasgos que hemos identificado como característicos del TO.

#### d) Comparación con otros TTMM

Las versiones recopiladas para el contraste de estrategias proceden de *Poesía inglesa* (1979) de José Siles, de la antología *Poetas románticos ingleses* (1984) de José M<sup>a</sup> Valverde y Leopoldo Panero y de *Lírica inglesa del siglo XIX* (1987) de Ángel Rupérez.

Sólo el TM de Valverde ofrece una versión métrica alternando versos alejandrinos, endecasílabos y heptasílabos en un texto de igual extensión. Sin embargo, su opción no le lleva a desdeñar la posibilidad de una traducción literal en la mayoría de los casos. Pese a que el conjunto resulta aceptable como texto literario hay versos que denotan un excesivo apego a las palabras del TO y quizás poco acierto en el resultado. Así nos parece que ocurre con la traducción del verso 201:

With far-heard whisper, o'er the sea,  
*Off shot* the spectre-bark.

con susurro escuchado de lejos, sobre el mar,  
 el espectro de nave *se alejó disparado*.

Pese a observar la misma norma inicial, la versión de Valverde resulta mucho más adecuada desde el punto de vista léxico-semántico al TO, aunque la expresión de determinados versos derivada de aplicar como estrategia predominante la traducción literal raye en los límites de aceptabilidad en el polo meta. A esta tendencia obedece la traducción palabra por palabra del verso 178 (“¡que la Madre del Cielo nos envíe la gracia!”) que Manent sustituye por una adaptación de la expresión. Ello no implica que cuando sea necesario Valverde no aplique otras estrategias como las numerosas modificaciones semánticas que se aprecian en su texto (“ribs” se traduce por “cuadernas”), transposiciones y

modulaciones con efectos estilísticos, u omisiones intentando evitar elementos redundantes.

Por su parte Rupérez abandona cualquier criterio métrico y acomete una traducción que se caracteriza por la tendencia a desviarse de la traducción literal por sistema en un intento de producir un texto con cualidades estéticas aceptables en el polisistema meta basándose fundamentalmente en modificaciones de tipo léxico-semántico, modulaciones y transposiciones no obligatorias. El traductor también se toma ciertas licencias: elidir ciertas unidades como “I wist” en los versos 152-153 o “black” en los versos correspondientes a “With throats unslacked, with black lips baked”; sustituye al igual que Manent expresiones lexicalizadas por otras metáforas como ocurre en el verso 172 (“¡A punto estaba de morir el día!” como sustituto de “The day was well nigh done!”) o a la inversa en el verso 198 (“Se puso el sol...” para reemplazar a “The Sun’s rim dips...”) Un análisis contrastivo de los tres textos evidencia un buen conocimiento de las versiones de Manent y Valverde como punto de partida para esta nueva versión.

Por último, el TM de Siles incluye sólo los versos 143161. El traductor no mantiene el criterio métrico y, en cambio, busca una equivalencia de contenido, sin cuidar demasiado los rasgos estilísticos ni el posible efecto estético del TM y sin pretender ofrecer un texto que sustituya en modo alguno el TO. Por ello, se ofrece en versión bilingüe, al igual que los TTMM de Manent y Rupérez, pero a diferencia de éstos la versión de Siles meramente puede servir de guía en la lectura de la composición original.

### 6.3.3. JOHN KEATS

La selección realizada por Manent para representar al poeta romántico por antonomasia comprende las famosas odas (“To Psyche”, “To a Nightingale”, “To Fancy”, “To Autumn”, “On Melancholy” an “On a Grecian Urn”) el largo poema narrativo “Endymion” y la balada titulada “La Belle Dame Sans Merci” junto a otras composiciones menores (canciones y sonetos del repertorio keatsiano menos conocidos).

En *La poesía inglesa. Románticos y victorianos* el poeta John Keats destaca entre todos los demás pues Manent le dedica nada menos que ciento una páginas de la antología, además de las notas del prólogo. Una de las razones que nos han movido a analizar sus traducciones del romántico inglés, aparte de su representatividad en el conjunto de volumen, es la predilección que desde su juventud manifestó Manent por Keats. Ya hemos señalado en el Capítulo 4 que sus sonetos y odas componían el primer tomo de traducciones publicadas por el joven Manent. El texto escogido para el análisis contrastivo es “On a Grecian Urn”, pues es representativo de las grandes odas del autor y se trata además de la composición que ha sido traducida en mayor número de ocasiones de acuerdo con las antologías colectivas manejadas<sup>47</sup>.

---

<sup>47</sup> Son numerosos los estudios publicados acerca de la vida y obras de John Keats. Como obras de referencia fundamentales citamos los siguientes títulos: Bate, W. J. (1963) *John Keats*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press y Vendler, H(1983) *The Odes of John Keats*, Harvard University Press.

### 6. 3. 3. 1. Ode on a Grecian Urn

Thou, still unravish'd bride of quietness!  
 Thou, foster-child of Silence and slow Time,  
 Sylvan historian, who canst thus express  
 A flowery tale more sweetly than our rhyme:  
 What leaf-fringed legend haunts about thy shape  
 Of deities or mortals, or of both,  
 In Tempe or the vales of Arcady?  
 What men or gods are these? What maidens loath?  
 What mad pursuit? What struggle to escape?  
 What pipes and timbrels? What wild ecstasy?

Heard melodies are sweet, but those unheard  
 Are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on;  
 Not to the sensual ear, but more dear'd,  
 Pipe to the spirit ditties of no tone;  
 Fair youth, beneath the trees, thou canst not leave  
 Thy song, nor ever can those trees be bare;  
 Bold Lover, never, never canst thou kiss,  
 Though winning near the goal—yet, do not grieve,  
 She cannot fade, though thou hast not thy bliss,  
 For ever wilt thou love, and she be fair!

Ah, happy, happy bough! that cannot shed  
 Your leaves, nor ever bid the Spring adieu;  
 And happy melodist, unwearied,  
 For ever piping songs for ever new;  
 More happy love! more happy, happy love!  
 For ever warm and still to be enjoy'd,  
 For ever panting and for ever young;  
 All breathing human passion far above,  
 That leaves a heart high sorrowful and cloy'd,  
 A burning forehead, and a parching tongue.

Who are these coming to the sacrifice?  
 To what green altar, O mysterious priest,  
 Lead'st thou that heifer lowing at the skies,  
 And all her silken flanks with garlands drest?  
 What little town by river or sea-shore,  
 Or mountain-built with peaceful citadel,  
 Is emptied of its folk, this pious morn?  
 And, little town, thy streets for evermore  
 Will silent be; and not a soul to tell  
 Why thou art desolate, and e'er return.

O Attic shape! Fair attitude! with brede  
 of marble men and maiden overwrought,  
 With forest branches and trodden weed;  
 Thou, silent form!: Cold Pastoral!  
 When old age shall this generation waste,  
 Thou shalt remain, in midst of other woe  
 Than ours, a friend to man, to whom thou say'st,  
 "Beauty is truth, truth beauty", –that is all  
 Ye known on earth, and all ye need to know.

### a) Análisis del TO

El texto es representativo de la temática y el talante del poeta romántico que más prematuramente murió. El gusto por lo helénico, el toque neoplatónico, y esa “impersonalidad” del poeta que le permitía identificarse con los seres y las cosas de su entorno– rasgos apuntados por Manent en su prólogo como características esenciales del poeta inglés– junto a la voluntad “escapista” están presentes en este poema.

Se trata de una de las grandes odas de John Keats compuestas en 1819 después del fracaso crítico que supuso su *Endymion*. El tema en torno al cual gira la composición es el anhelo de belleza y felicidad eternas que el poeta sólo halla en las obras de arte, cuyo epítome es en este caso una urna griega en la cual contempla escenas que le llevan a la meditación.

La oda<sup>48</sup>, en el uso que hace de ella Keats, es un vehículo de expresión perfecto para la meditación del poeta. Con la novedosa forma (cuarteto shakesperiano y sexteto petrarquista) que le adjudica el joven poeta en “On a Grecian Urn” la estrofa se repite cinco veces y el orden *cdecde* sólo se conserva en la tercera y cuarta estrofas, mostrando la primera (*cdedce*), segunda (*cdecde*) y quinta (*cdedce*) cierta modificación en el esquema de la rima. En cuanto a otros rasgos fónicos como el ritmo se observa un predominio del yámbico en los pentámetros que componen los diez versos de cada estrofa, a excepción de los versos 7 y 8 de la primera estrofa en los que se percibe una alteración del tipo de verso al ser sustituidos los pentámetros por dos trímetros

---

<sup>48</sup> La oda, género originario de la literatura griega (Alceo, Safo, Anacreonte, Píndaro) y latina (Horacio), se venía cultivando en la poesía inglesa desde hacía tiempo. “On a Grecian Urn” presenta desde una perspectiva estrictamente formal una innovación por parte del poeta, quien descontento con la forma del soneto, adaptó los modelos isabelino y petrarquista a sus necesidades expresivas creando una nueva forma poética de diez versos que, con algunas variaciones sobre todo en el sexteto, presenta el siguiente esquema: *abab* (cuarteto shakesperiano) + *cdecde* (sexteto petrarquista).

En “On a Grecian Urn” el joven e idealista escritor acechado de continuo por el fantasma de la muerte se sume en un proceso de pensamiento iniciado por la contemplación de un objeto de arte. El anhelo de felicidad, belleza y permanencia imposibles en el mundo que el ser humano habita se manifiesta casi como una posibilidad, como un deseo factible en el transcurso de la oda. Ésta, dedicada primero al escrutinio de la urna y luego al descubrimiento de ciertas conclusiones que derivan del proceso de meditación al que se lanza el observador, relata paso a paso las fases por las que atraviesa la mente del poeta en su fascinada contemplación de un hermoso vestigio del pasado. Desde el punto de vista retórico la oda se caracteriza por la reiteración de los apóstrofes que inauguran tres de las cinco estrofas. En la primera el poeta se dirige a la urna (“Thou” vv. 1 y 2, “Sylvan historian” v. 3) dotándola de vida propia en los cuatro primeros versos a los cuales sigue una serie de preguntas retóricas. Éstas funcionan como una primera aproximación de conjunto algo confusa a las imágenes. Las acciones dibujadas en la urna irán de forma gradual siendo descifradas en las siguientes estrofas, cada vez de forma más nítida y con mayor detalle. La inmediatez con que estos vocativos introducen al lector en el meollo de las acciones establecen así el tono inicial del poema. La urna aparece como medio de enlace con el pasado, un instrumento que narra historias de gran hermosura para el poeta. Las imágenes cinceladas presentan una serie de personajes que el poeta es incapaz de identificar con claridad (v. 6: “Of deities or mortals” y v. 8: “What men or gods are these?”), una sucesión de acciones y sonidos que a medida que avanza en el proceso de contemplación y meditación el escritor empieza a interpretar como procuradoras de ese “wild ecstasy” (v. 10) que tan hondamente le fascina.

En la segunda estrofa el poeta, recurriendo al mismo artificio retórico de la invocación –al dirigirse en el cuarteto a “ye soft pipes”(v. 2), o ya en el sexteto al “Fair youth” (v. 5) o al “Bold lover” (v. 7)–, dota a los personajes y objetos a los que habla de vida, aunque ciertamente se trate de una existencia “estática” y, por tanto, sea el suyo un estado “inalterable” propio de un objeto de arte como es la urna. En ella contempla el poeta a los personajes involucrados en acciones que no pueden finalizar o llegar a concluir jamás, dándose así la paradoja de un deseo

eterno por la consumación de éste (por ejemplo, besar a la amada en “Bold Lover, never, never canst thou kiss,/ Though winning near the goal...” vv. 67 ) y, al mismo tiempo, una posibilidad eterna de amar, besar y gozar o conservar la belleza de la juventud (“...–yet, do not grieve, / She cannot fade, though thou hast not thy bliss,/ For ever wilt thou love, and she be fair!”), que aumenta la voluntad de satisfacer el deseo experimentado.

En la tercera estrofa Keats celebra la dicha eterna que puede producir una primavera que no pasa, un esplendor eterno, una melodía infinita y siempre nueva, un amor siempre cálido pero no consumado todavía y una juventud, un deseo y una pasión inagotables como la que gozan los personajes dibujados en la piedra. Se trata de un momento de exaltación de los sentidos como queda patente por el uso del lenguaje hiperbólico (“a heart high sorrowful and cloy’d”, “a burning forehead, and a parching tongue”) y las numerosas repeticiones (de “happy” y “for ever” en varios versos) que jalonan la expresión, aparentemente menos controlada, de las emociones evolucionando hacia un tono más sereno al final de la oda

En la cuarta estrofa la confusión del poeta se adivina de nuevo en una serie de versos en los que predomina el modo interrogativo. El poeta continúa intentando descifrar el significado de las bellas escenas admiradas. Las preguntas retóricas dirigidas a los personajes en torno a las actividades que llevan a cabo en las escenas de la urna quedan sin posibilidad de respuesta. Los moradores de la obra esculpida en piedra carecen de vida fuera del arte, no pueden ser objeto de cambio o de la evolución propia de los seres vivos con los que el poeta los compara de forma implícita. La paradoja surge cuando, soslayada la felicidad que puede producir la inmutabilidad de los momentos más deliciosos, el poeta subraya al mismo tiempo la irrealidad de dicha situación en el mundo al que él pertenece y, por tanto, la falacia de creer en una dicha duradera y la posibilidad de la ausencia del dolor.

En la última estrofa Keats resume este sentimiento de desengaño tras haber contemplado y meditado sobre las escenas esculpidas en la urna (“Thou silent form! Dost tease us out of thought/ As doth eternity: Cold Pastoral!”). El anhelo

de eternidad del poeta se confunde momentáneamente con la utópica felicidad que disfrutaban esas criaturas de ficción. La “forma ática” queda como recordatorio de la enseñanza que el poeta extrae de la contemplación de la urna griega para el hombre (“«Beauty is truth, truth beauty», –that is all/ Ye know on earth, and all ye need to know”), a saber, que la belleza es verdad y la verdad belleza.

## b) Análisis del TM: Manent

### SOBRE UNA URNA GRIEGA

Tú, novia intacta aún de la quietud,  
 prohijada del silencio y de las lentas horas,  
 selvático rapsoda, que refieres un cuento  
 florido, con dulzura mayor que en nuestra rima:  
 ¿qué leyenda, ceñida de verdor, en tu forma  
 tiembla? ¿Será de dioses o mortales, o de ambos,  
 En el Tempé o en valles de Arcadia? ¿Quiénes son  
 esos hombres o dioses? ¿Qué doncellas resisten  
 al loco perseguir? ¿Qué pugna es ésa, huyendo?  
 ¿Qué flautas y tambores? ¿Qué éxtasis salvaje?

Las músicas oídas son dulces, pero más  
 dulces son las no oídas. Seguid sonando, pues,  
 ¡oh , caramillos blandos!, no al sentido: más tiernas  
 suenan en el espíritu las canciones sin notas.  
 Doncel, bajo los árboles, abandonar no puedes  
 tu canto y no podrían desnudarse esas ramas;  
 enamorado audaz, no podrás besar nunca,  
 aunque tan cerca estás; mas no te apenes: ella  
 no puede marchitarse; tu ventura no alcanzas,  
 pero siempre amarás y será siempre hermosa.

¡Ah! ¡Felices, felices ramas, que vuestras hojas  
 no podéis esparcir, ni de abril despediros!  
 Y músico feliz, que no te cansas nunca  
 de modular canciones siempre nuevas. Empero,  
 más feliz, más feliz ese amor venturoso,  
 cálido siempre y no gozado todavía,  
 y jadeante siempre y para siempre joven:  
 todos alientan lejos de la pasión humana,  
 que deja el corazón tan saciado y tan triste

y una frente de fuego y la lengua abrasada.

¿Quiénes son esas gentes que al sacrificio acuden?  
 ¿A qué altar de verdores, ¡oh, extraño sacerdote!,  
 esa ternera guías, que hacia los cielos muge,  
 con los flancos sedeños cubiertos de guirnaldas?  
 ¿Qué pequeña ciudad, de la playa o de un río,  
 o alzada en la montaña, con una ciudadela  
 pacífica, quedóse sin gente esa devota  
 mañana? Ya tus calles, ¡oh villa!, para siempre  
 se verán silenciosas, y ni un alma a decirnos  
 por qué estás tan desierta, podrá ya volver nunca.

¡Forma ática, hermosa actitud! Guarnecida  
 con progenie de hombres y doncellas de mármol,  
 con ramas de los bosques y con hollada hierba.  
 Tu empeño, ¡oh, silenciosa forma!, nuestros pensares  
 vence, como lo eterno: ¡oh tú, pastoral fría!  
 Cuando a los hoy lozanos ya la vejez consuma,  
 te quedarás aún en medio de otras cuitas,  
 como amiga del hombre diciendo: “La belleza  
 es verdad; la verdad, belleza” y eso es cuanto  
 en la tierra sabéis, y ya más no precisa.

La versión proporcionada por Manent mantiene la estructura formal del TO, respetando igual número de estrofas y versos en cada una de ellas. En cuanto a la traducción de rasgos en el plano fónico debemos señalar la ausencia de rima en el TM, aunque el traductor intenta una traducción en verso en la que el pentámetro inglés es traducido por versos alejandrinos blancos a excepción del primer verso. Esto condiciona otros aspectos de la traducción, como el léxico o el sintáctico. De hecho se producen, varios encabalgamientos y la fusión en una sola oración de lo que en el TO son dos o más oraciones resultado todo ello de adoptar el verso alejandrino en la traducción al español. De tal suerte, se observa una tendencia a la aplicación de estrategias de traducción oblicua y una serie de desplazamientos de traducción.

Entre estas estrategias se cuentan las omisiones del vocativo “thou” en la primera estrofa, o de “ye” en la segunda, que pueden considerarse completamente admisibles ya que no redundan en pérdidas de contenido, aunque sí de los marcadores estilísticos de tiempo (uso arcaico de pronombres). Asimismo, hay que señalar la adición de elementos que no modifican el TM desde el punto de vista del contenido, cuyo objeto es el añadido de sílabas necesarias para la composición del alejandrino (“Empero” en el verso 24, o “venturoso” en el verso 25 en donde a pesar de todo se conserva la repetición de “happy” que caracteriza al TO, aunque disminuyendo el número de repeticiones de “feliz”). Observamos un buen número de modulaciones consistentes en el paso, por ejemplo, de lo abstracto a lo concreto (en el v. 2 “slow Time” se convierte en “lentas horas”) o la sustitución del efecto por la causa (“A burning forehead” es en el TM “una frente de fuego”), en especificaciones de tipo semántico (en el v. 3 “historian” se transforma en “rapsoda”), o en generalizaciones (“leaf-fringed” en el v. 5 pasa a ser “ceñida de verdor”); también son frecuentes aquellas modulaciones consistentes en la presentación del mensaje desde otro punto de vista alternativo al del TO como sucede en los versos 44-45:

Thou, silent form! dost tease us out of thought  
As doth eternity: Cold Pastoral!”

traducido por Manent como:

Tu empeño, ¡oh, silenciosa forma!, nuestros pensares  
vence, como lo eterno: ¡oh tú, pastoral fría!

A veces la modulación consiste en expresar lo contrario negatvado como en los vv. 23-24:

And happy melodist, unwearied,  
For ever piping songs for ever new.

Y músico feliz, que no te cansas nunca  
de modular canciones siempre nuevas”.

El traductor recurre a menudo a transposiciones opcionales y a modificaciones semánticas como la especificación introducida al sustituir “spring” por “abril” en aras de conseguir un texto métricamente regular. Creemos que además del criterio métrico, la consecución de un registro más poético es determinante en la aplicación de las diversas estrategias de traducción que Manent aplica sin que a ello obligue el consabido anisomorfismo entre las lenguas inglesa y española. Este objetivo perseguido implícitamente por Manent a tenor de los resultados derivados del análisis contrastivo de TTOO y TTMM examinados hasta ahora se logra en numerosas ocasiones mediante la introducción de variantes léxicas más ricas desde un punto de vista expresivo o típicamente asociadas a un uso poético de la lengua en el polisistema meta.

En cuanto a la correspondencia del contenido de cada verso al comparar TO y TM, observamos que Manent se permite la licencia de añadir encalbagamientos, en lugares en donde este recurso no aparece en el TO. Esto se produce, por ejemplo, entre los vv. 7 y 9 de la primera estrofa (“Quienes son/ esos hombres o dioses? ¿Qué doncellas resisten/ al loco perseguir?”) frente a la

coincidencia de los límites del verso o del hemistiquio con el final de la unidad sintáctica del TO (“What men or gods are these? What maidens loath?/ What mad pursuit? (vv. 8-9). También apreciamos la alteración del orden de los elementos oracionales en determinados casos, no por necesidades propias de la construcción sintáctica en la LM, sino por la obligatoriedad que se impone al traductor de hallar un verso alejandrino que se ajuste al contenido del TO y obtener un texto que “suene” poético en castellano. Para ello, sacrifica la contundencia del poema original basada en la coincidencia sintáctico-versual.

### **c) Norma inicial y tipo de equivalencia**

Como en el análisis de otros TTMM observamos en la traducción de “Ode on a Grecian Urn” una tendencia a equilibrar la equivalencia de rasgos formales y de contenido. No obstante, la norma inicial sigue siendo el mantenimiento de un tipo de verso reconocible en el repertorio del sistema literario, el alejandrino blanco. Este factor condiciona el resto de decisiones del traductor y el resultado es la aplicación de una serie de estrategias de traducción oblicua conducentes a la consecución de un verso con metro fijo. En suma, aunque Manent no rechaza un vertido literal, con frecuencia se aparta del TO en el plano léxico y sintáctico recurriendo a las diversas estrategias anteriormente apuntadas con las que consigue un texto meta coherente que mantiene de manera adecuada el tono y la intención del TO. Al mismo tiempo, se presenta un TM siguiendo una serie de pautas (traducción métrica, léxico y construcciones apropiados o asociados al uso poético) que en el polisistema meta se consideran criterios mínimos de aceptabilidad, que deben cumplirse si se desea que el TM sea reconocido por su valor “literario”.

#### d) Comparación con otros TTMM

Los TTMM escogidos (véase Apéndice I) para el cotejo de estrategias, tipo de equivalencia y norma inicial son los siguientes: Sánchez Pesquera (1917), Valverde (1984), Rupérez (1987) y Silva-Santisteban (1993).

Se advierte una clara diferencia de criterios entre el TM de Sánchez Pesquera y el de los demás traductores, quienes adoptan una norma más afín a la de Manent. En concreto, en la traducción de Miguel Sánchez Pesquera, la norma que determina el resto de decisiones de traducción es de carácter formal, a saber, la obtención de un texto que muestre algún tipo de rima y de verso en metro constante, admitiendo para ello todo tipo de adiciones y mutaciones de carácter semántico y textual. En consecuencia, este TM consta de cinco estrofas de longitud variable (lo que excluye la posibilidad de una correspondencia verso por verso e indica que la unidad de traducción no es la línea poética) en ritmo endecasilábico, con rima consonante en algunos de los versos quedando sueltos otros. Para conseguir tal objetivo, el traductor no duda en añadir el número de versos que sea necesario a cada estrofa e incorpora elementos de distinta extensión –adjetivos, como en “la *docta* rima” para traducir “our rhyme” en el cuarto verso del TO; grupos nominales (“*tierra y cielo*” en el octavo verso del TM) o adverbiales; cláusulas coordinadas (“no sufreni se *inquieta*” para “–yet do not grieve”) o de relativo (en “Though winning near the goal(...)” “y él no alcanza/ la dicha *que le finge la esperanza*”) por mencionar sólo unos ejemplos– para lograr las rimas o metro adecuados. De tal suerte, modifica el contenido de los versos introduciendo varias mutaciones léxicosemánticas (como sustituto de “What *leaf-fringed* legend haunts about thy shape” encontramos “¿qué *truncada* leyenda en torno vaga?” o para “...*nor ever can those trees be bare*” la traducción es “*menos/ substraerte a la sombra nemerosa*”), omitiendo hasta tres versos de la primera estrofa (vv. 8-10) e incurriendo en faltas de cohesión interna y, por ende, de coherencia discursiva como las que ilustra la segunda estrofa en donde el vocativo (“Bold lover”) junto a los pronombres personales de 2ª persona singular (“thou”)

son sustituidos por un pronombre personal de 3ª persona, volviendo acto seguido a retomar las mismas referencias personales que aparecen originariamente en el TO. Mientras que en éste el poeta interpela al “Bold Lover” como “Thou”, en el TM la interpelada es una “joven garrida” y la frase de consuelo que en el TO va dirigida al atrevido amante (“–yet, do not grieve”) se plantea en 3ª persona singular en el TM (“y ya no lejos de la meta,/ no sufre ni se inquieta”) lo que supone además un mayor distanciamiento del poeta con respecto a los personajes.

En el mismo sentido la omisión de distintos elementos (por ejemplo, adverbios como el reiterado “never” en “Bold lover, *never, never* canst thou kiss”) sustrae al TM de la intensidad emotiva logrados en el TO mediante la iteración léxica. De igual modo, entre las mutaciones observadas destaca la interpretación de los versos 38-40 del TO :

And, little town, thy streets for evermore  
Will silent be; and not a soul to tell  
*Why thou art desolate, and e'er return*

traducidos del siguiente modo:

Minúscula ciudad, tus calles, mudas  
por siempre lo estarán; de allí no parte  
voz a decirnos, descifrando dudas,  
*por qué no torna el extinguido Arte.*

Por el contrario, los demás traductores, incluido Manent se muestran mucho más respetuosos tanto con el formato (cinco estrofas de diez versos cada una) y la conservación de rasgos fónicos y prosódicos (aceptabilidad del TM en términos métricos prescindiendo de la rima) como con los aspectos semánticos del TO. En definitiva, se da un mayor equilibrio entre forma y fondo, lo que indica una concepción más “orgánica” del texto poético aunque al mismo tiempo se da un intento de “naturalizar” el TO acercándolo a la tradición de la cultura meta

mediante la adopción de una forma métrica analógica (alejandrino o endecasílabo para sustituir el pentámetro yámbico del TO)<sup>49</sup>. Así por ejemplo, la versión compuesta en verso alejandrino blanco por J. M<sup>a</sup> Valverd<sup>50</sup> recurre a encabalgamientos en una traducción bastante literal en la que registramos en muy contadas ocasiones modulaciones que afectan al punto de vista en la expresión del mensaje (“... y nunca pueden perder su hoja los árboles” frente a “...nor ever can those trees be bare” (v. 16), o adiciones y omisiones de conjunciones, preposiciones, adverbios o interjecciones sobreentendidos en el contexto. De igual forma, Silva-Santisteban se somete a las mismas normas prosódicas y obtiene un poema en alejandrinos blancos con hemistiquios perfectamente equilibrados en todos y cada uno de los versos. La versión, cuyo verso y expresión resultan sumamente fluidos en castellano, presenta como cabe esperar la aplicación de numerosas estrategias oblicuas de traducción, siendo mucho más frecuentes las equivalencias y adaptaciones, modulaciones, omisiones y adiciones en éste que en el TM de Valverde.

Rupérez, distanciándose en cierto modo de algunos de los criterios formales, prescinde de las pautas métricas y rítmicas en la elaboración de un TM, pese a incluir varios alejandrinos (vv. 3, 10, 14, 17, 21, 33, 35...) y resulta el más literal de los aquí analizados, aunque se somete al formato de las cinco estrofas estableciendo una correspondencia matemática verso por verso.

---

<sup>49</sup> Recuérdense las posibilidades de traducción de los TO en verso sugeridas por Holmes (1988): “mimética”, “analógica”, “orgánica” y “desviada o extraña”.

<sup>50</sup> Valverde da a conocer su criterio de forma explícita en la introducción a sus traducciones y las de Panero señalando que “Cabía dar una versión literal exacta, pero entonces se habría traicionado a la poesía misma, quitándole todo ingrediente formal y sonoro. Por otro lado, al dar alguna forma rítmica o métrica surgía el inconveniente de la mayor longitud (...)había que usar el ritmo alejandrino, pero incluso éste dejaba rebabas que, en algunos momentos, ha habido que solventar, bien sea añadiendo un medio verso—un hemistiquio—, por más que esto diera lugar a la necesidad de un “encabalgamiento”, pasando al verso siguiente, hasta poder cuadrar las cuentas varias líneas más abajo. Y estas libertades obligatorias han debido incluir un sentido métrico, por lo que toca a la cuenta del ritmo en la distribución de las palabras, que aprovecha las elasticidades que en su día enseñó el maestro Rubén Darío. Miserias del rabajo de traducir; pero lo más importante, aquí, como siempre, era imitar el tono, el acento expresivo del autor.” (en *Poetas románticos ingleses* (1989) Barcelona: Planeta, p XXVII.).

#### 6. 4. ANÁLISIS DEL TERCER VOLUMEN: LOS CONTEMPORÁNEOS

En este volumen encontramos una larga y heterogénea lista de autores de los que resulta difícil establecer una selección para la elucidación de estrategias y normas de traducción. No obstante, el principio que gobierna nuestra elección de los textos es como ya se ha apuntado, el hecho de que Manent como antólogo les haya adjudicado a los autores un espacio mayor tanto en el prólogo como en la antología. También pesa el interés mostrado por el antólogo hacia estos autores en otras obras al margen de esta antología. Del volumen de *Los contemporáneos* hemos escogido para el análisis textos del primer Yeats, de los *Four Quartets* de Eliot y una composición del galés Dylan Thomas. Estos tres autores representan distintas fases en la evolución de la poesía inglesa de la primera mitad del siglo XX, aunque debemos señalar que en ningún caso Manent escoge los poemas más complejos del repertorio de cada poeta.

Los textos paralelos (antologías) utilizados como término de comparación para el análisis de los TM de Manent son los que figuran a continuación:

- Alonso, Dámaso (ed.) (1962) *Antología de poetas ingleses modernos*, Madrid: Gredos
- García Martín, José L. (1993) *Poesía inglesa del siglo XX* Gijón: Llibros del Pexe.
- Rupérez, Ángel (2000) *Antología esencial de la poesía inglesa*, Madrid: Espasa-Calpe.

Dado que a medida que avanza el siglo XX la tendencia a elaborar antologías acerca de un grupo o periodo deja paso a compilaciones dedicadas a un solo escritor, en el caso de los poetas contemporáneos ingleses y americanos del tercer volumen también se utilizarán textos procedentes de obras y antologías dedicadas a un único autor (Véase Apéndice I). En concreto, las versiones empleadas para el análisis contrastivo han sido extraídas de la traducción de “The

Dry Salvages” de Vicente Gaos (1951) [*Cuatro Cuartetos. T. S. Eliot*, Madrid: Rialp]; la de J. M<sup>a</sup> Valverde (1978) [*T. S. Eliot . Poesías reunidas.(1909-1962)*, Madrid: Alianza.], la de Esteban Pujals (1987) [*T. S. Eliot. Cuatro Cuartetos*, Madrid: Cátedra] y la recién publicada de Jordi Doce y Jaime Malpartida (2001) [*T. S. Eliot. La tierra baldía. Cuatro Cuartetos y otros poemas*. Barcelona: Círculo de Lectores], y para “Poem in October” hemos acudido a Esteban Pujals (1998) [*Dylan Thomas. Poemas (1934-1952)*, Madrid: Visor, 4<sup>a</sup> ed.].

#### 6. 4. 1. W. B. YEATS

Según declaraciones de Manent, W. B. Yeats fue uno de los autores contemporáneos que junto a Rilke mayor influjo ejerció en su propia obra poética, aunque pese a la mayor apreciación crítica de la poesía de madurez de W. B. Yeats (Perkins 1976:577)<sup>51</sup>, para Manent la obra primeriza del poeta prevalece sobre sus escritos posteriores como se desprende de la selección de textos que lleva a cabo, la mitad de los cuales proceden de los libros publicados con anterioridad a 1912. Como apunta en el prólogo Manent (1948: 7), “desde entonces la poesía de Yeats afirmó cada vez más su austeridad, su desnudez y cristalizó en formas verbales más próximas al lenguaje corriente”. En cambio, la poesía más temprana de Yeats no dejaba de irradiar una visión esteticista y romántica del mundo heredada fundamentalmente de Walter Pater y de Dante Gabriel Rossetti (Manent 1948: 6)<sup>52</sup> tan afín a las preferencias del antólogo catalán quien desde 1920 comienza a leer a Yeats, comentando con asiduidad su figura y su obra en las páginas de su diarios desde 1925<sup>53</sup>. Recordemos también la influencia que la pintura de los prerrafaelitas había tenido en la formación del joven Yeats a través de su propio

---

<sup>51</sup> Perkins, D. (1976) *A History of Modern Poetry. From the 1890s to the High Modernist Mode*, Cambridge (Mass.)/ London: Harvard University Press. En un intento de definir el cambio de estilo experimentado en Yeats consolidado hacia 1914 señala el autor: “Gentle dreamy Willie Yeats, with his sweet and wistful melody and his beautiful symbols, had died into a larger, more formidable poet, amazingly articulate in all his many moods, though not necessarily more attractive in personality”, p. 577.

<sup>52</sup> En el prólogo de *La poesía inglesa. Los contemporáneos* (1948) Manent transcribe la concepción que Yeats tenía de la poesía: “En lo íntimo del corazón ¿escribió?, pensaba que sólo debe pintarse lo bello, y que sólo son bellas las cosas antiguas y la substancia de los sueños”. Más adelante afirma el antólogo: “Acaso ningún otro lírico contemporáneo ha realizado tan plenamente la poesía como hechizo, como *charme*, en el sentido de Valéry” (Manent 1948: 6).

<sup>53</sup> A propósito de sus primeras traducciones de poesía china, apuntaba Manent en su diario con fecha 9-5-1923: “Jo he anat versificant les traduccions xineses tots aquests dies. És una poesia senzilla i colpidora, d’un dolç dramatisme, d’una melangia tendra o d’un plàcid benestar com el que suggeria La Fontaine en parlar de *ces objets si doux et si charmants*. També s’assembla una mica a certs moments de la moderna poesia anglesa: la d’un sentiment contigut, expressat en paraules simples i clares. Així ‘Down by the Salley Gardens’ de W. B. Yeats, ‘The Difference’ de Thomas Hardy o certs poemes de W.H. Davies o de Walter de la Mare.” (Manent, M. (1968) *A Flor D’oblit*, p 47).

padre, el pintor J. B. Yeats, admiración que Manent también comparte con el poeta irlandés. A ese romanticismo hay que añadir la dedicación de Yeats a desarrollar en su obra literaria la mitología celta como base cultural del nacionalismo irlandés, actitud que el líder independentista John O’Leary tanto fomentara entre sus seguidores. Ambos focos de interés junto al tema del amor frustrado por la hermosa actriz y activista Maud Gonne sobresalen en las selecciones de Manent en *La poesía inglesa*. Sin embargo, la cuestión nacionalista queda relegada a un segundo plano en la selección de Manent por razones obvias de censura, aunque una velada alusión aparece en “An Irish Airman Foresees his Death”, uno de los poemas del irlandés más frecuentemente antologados. Ya hemos visto al tratar los criterios de selección que la mitad de los textos elegidos por Manent para su traducción pertenecen de hecho a la primera fase en la carrera del poeta irlandés debido principalmente a la afinidad estética del antólogo con los primeros resultados de la obra de Yeats, pese a que el propio poeta renegaría de su estilo juvenil años más tarde<sup>54</sup>, según afirma Richard Ellmann en uno de los más completos estudios biográficos sobre el poeta: *Yeats. The Man and the Masks* (1948). Es en época posterior cuando se advierte una auténtica evolución en la poesía de Yeats hacia un lenguaje más inmediato y menos decadente en el que los símbolos adquieren mayor definición y fuerza. Por tanto, haciéndonos eco de las preferencias de Manent por poemas nebulosos, empapados de sentimentalismo y mitología celta en los que la personalidad más bien pasiva y ensoñadora del joven poeta es el rasgo que sobresale, vamos a analizar “Down by the Salley Gardens” un poema procedente de *The Crossways* (1889), una composición ilustrativa del tono melancólico que adquieren las quejas por el amor no correspondido de un joven apasionado e idealista. A pesar de ser la suya una selección en la que predomina la visión romántica, Manent, paradójicamente, omite el tan antologado “The Lake

---

<sup>54</sup> Ellmann, R. (1948) *Yeats. The Man and the Mask*, London: Penguin. Citamos de la 2ª edición (1979): “Yeats himself recognized that his early verse had not done what he intended, when he wrote in 1908: ‘I had set out on life with the thought of putting my very self into poetry, and had understood this as a representation of my own visions and an attempt to cut away the non-essential, but as I imagined the visions outside myself my imagination became full of decorative landscape and of still life’, p.166.

Isle of Innisfree”, poema de inspiración thoreauiana que sintetiza la natural atracción del poeta por su refugio irlandés en Sligo frente a la vida urbana de Londres.

A lo largo de su trayectoria personal y literaria Yeats evoluciona creándo una imagen pública de sí mismo, la de un hombre más fuerte y comprometido con la causa nacionalista, que admira como héroe al hombre de acción y cuyo estilo se acerca progresivamente a la potencia simbólica e intelectual, a la contundencia verbal de su poesía en *The Tower* (1928) y *The Winding Stair* (1933). En estos últimos libros la torre, las espirales y las escaleras de caracol se transforman en símbolos que conectan con la filosofía de la historia y de la personalidad que había construido Yeats a lo largo de muchos años de introspección y de intentos de resolver sus dilemas personales<sup>55</sup>. Nada de eso surge en la selección de Manent.

---

<sup>55</sup> La bibliografía sobre el irlandés es amplia pero deberíamos citar como obras de obligada referencia respecto de la biografía y la obra poética de Yeats junto a la de Ellman (1961) el trabajo de N. A. Jeffares (1949) *W.B. Yeats: Man and Poet*, London: Routledge, el de T. R. Henn (1950) *The Lonely Tower, Studies in the Poetry of W. B. Yeats*, London: Methuen y el H. Bloom (1970) *Yeats*, Oxford: Oxford University Press.

**6. 4. 1. 1. Down by the Salley Gardens**

Down by the salley gardens my love and I did meet;  
She passed the salley gardens with little snow-white feet.  
She bid me take love easy, as the leaves grow on the tree;  
But I, being young and foolish, with her would not agree.

In a field by the river my love and I did stand  
And on my leaning shoulder she laid her snow-white hand  
She bid me take life easy, as the grass grows on the weirs;  
But I was young and foolish and now am full of tears.

### a) Análisis del TO

El hecho de que Manent abra la selección de la poesía de Yeats con este poemita es bastante significativo ya que impone al lector una visión eminente romántica de la obra poética del irlandés. En dicha “lectura” de Yeats predomina la poesía de su época más temprana aunque, con la pretensión de ser objetivo, Manent inserta aisladas manifestaciones de su evolución literaria procedentes de *Responsibilities* (1914) con el poema “Fallen Majesty”, *The Wild Swans at Coole* (1919) con “An Irish Airman Foresees his Death” y otra composición incluida en *The Winding Stair and Other Poems* (1933) como “The Mother of God”.

El poema “Down by the Salley Gardens” está estrechamente vinculado a las vivencias juveniles de Yeats en el condado de Sligo, lugar relacionado en la mente del poeta con una especie de paraíso arcádico en el que los anhelos de fusión con la vida natural y alejamiento de la más árida realidad cotidiana eran factibles. De hecho, el poema se tituló originariamente “An Old Song Resung” lo que indica que partía de unos versos sueltos cantados por una campesina de Sligo sobre los que Yeats intenta reconstruir un poema.

En “Down by the Salley Gardens” el poeta lamenta la inexperience de la juventud, que incita a vivir y a enamorarse apasionadamente, al tiempo que añora la inocencia y el ardor que nos arrastra al primer amor. El desencanto se presenta como la conclusión lógica de dicha pasión idealista. El poema fue publicado en 1889, fecha en torno a la cual sitúan los biógrafos el inicio de la relación entre Yeats y Maud Gonne<sup>56</sup>, la hermosa actriz y activista nacionalista de la que estuvo perdidamente enamorado durante largos años. Con sencillez y brevedad Yeats recupera un canto popular lleno de melancolía en el que, con su tendencia innata al ensoñamiento, fácilmente podía identificarse como el inexperto enamorado desencantado ante los constantes rechazos que sufrió por parte de Maud Gonne.

---

<sup>56</sup> MacBride White, A. & A. N. Jeffares (eds.) (1993) *The Gonne-Yeats Letters (1893-1938)*, London: Pimlico.

Un análisis estilístico revela una gran simplicidad en los distintos niveles del texto acorde con el tema y el origen folklórico del poema. En el nivel prosódico, el TO muestra una organización estructural que huye de complejidades: está compuesto de dos estrofas consistentes en dos cuartetos o cuatro pareados (aabb ccdd) en hexámetros a excepción del quinto verso que, según se lea, puede estar compuesto por cinco pies métricos (dos anapestos y tres yambos) o por seis (con dos troqueos y cuatro yambos). El ritmo predominante es yámbico aunque en la segunda estrofa se encuentran varios pies anapésticos, lo que dota al texto de una gran regularidad rítmica y le confiere ese tono de poesía amorosa popular.

Dicha regularidad rítmica refuerza el valor lírico del TO. Se trata de una canción reelaborada por el poeta basándose en la repetición de estructuras y motivos en ambas estrofas: localización de los enamorados en el entorno natural en el primer vers; descripción estilizada de la amada o de sus acciones observadas por el enamorado en el segundo verso; una premonitoria advertencia de la amada sobre la necesidad de controlar la pasión en los terceros versos; y la renuncia a la contención y la racionalidad en el cuarto verso que concluye en una lección dolorosamente aprendida por el joven, quien queda embargado por la frustración y el sufrimiento tras la experiencia del amor no correspondido en el verso octavo.

El texto así organizado se basa en el nivel sintáctico en la reiteración de estructuras muy similares, estableciendo correspondencias ente cada verso de la primera y la segunda estrofas gracias a las cuales se anticipa la desastrosa experiencia final de desengaño. La ilusión de que triunfe el amor junto a la placidez de los acontecimientos narrados en tiempo pasado desde el primer verso hasta la primera mitad del octavo, contrastan con el empleo del presente al final de dicho verso (“...and now am full of tears”), destacando la sensación de frustración en el momento actual que ya anticipaba la conjunción adversativa “but” al principio de los versos cuarto y octavo. Mas la recurrencia de paralelismos no se limita a la repetición anafórica (vv. 3 y 6) o final de la estructura sintáctica (vv.1 y 4, 2 y 5, 3 y 6) sino que ésta queda implementada por la reiteración léxica que insiste en la localización en el entorno natural en los “salley gardens” (además de la creación de un campo léxico afín: “leaves”, “grow”, “tree”, “field”, “river”, “grass”, “weirs”),

la actitud inconsciente y apasionada del joven enamorado mediante “taking (love/life) easy”, “being young and foolish”, la reticencia de la amada (“she bid me...”) y la imagen idealizada que de ella proyecta el enamorado (“little snow white feet”, “snow-white hand”) al describir sus apariciones en el escenario que el poeta reconstruye.

Resulta evidente en este poema de Yeats la presencia de elementos típicamente románticos que lo sitúan, pese a su proximidad con el siglo XX y la posterior evolución poética del autor, dentro del marco de referencia de la poesía lírica del XIX: la localización en un enclave natural que potencia la belleza de la amada y de los encuentros amorosos, la fogosidad de los sentimientos del joven que contrastan con la actitud controlada de la amada, quien recurre a analogías con procesos naturales para explicar la necesidad de aprendizaje mediante la exposición a la experiencia en la vida y el amor (“as the leaves grow on the trees”, “as the grass grows on the weirs”), y finalmente el tono melancólico y desilusionado con que el joven concluye su narración de aquel primer amor (“But I was young and foolish, and now am full of tears”), destacando la inexperiencia y la pasión como origen del dolor. La retrospectiva de todo el episodio desde un momento presente lleva al poeta a la contemplación nostálgica de aquellos momentos de hermosa ignorancia, de inconsciencia del fracaso, tras cuya experiencia no hay posibilidad de retorno.

**b) Análisis del TM: Manent**

## JUNTO AL JARDÍN DE LOS SAUCES

JUNTO al jardín de los sauces yo me encontré al amor mío;  
por el jardín pasó ella con pies denieve, chiquitos.  
«Como el crecer de las hojas sea paz tu amor», me dijo;  
mas yo , joven y alocado, tuve un pensar muy distinto.

En un bancal, junto al río, estaba un día con ella;  
sobre mi hombro inclinado puso su mano de nieve.  
Dijo: «Paz tu vida sea, como hierba junto al agua» ;  
yo alocado y joven era, y ahora me entrego al llanto.

El TM ofrecido por Manent mantiene como criterio preliminar o norma inicial de traducción la traducción métrica, dada la importancia que este aspecto cobra en un poema de Yeats con obvias raíces folklóricas. Consciente del ritmo y la musicalidad del TO, Manent compone su versión en versos blancos de dieciseis sílabas con una cesura entre los hemistiquios tras la octava sílaba, a veces marcada mediante el correspondiente signo de puntuación. Si regresamos al TO se detecta también una posibilidad de división en hemistiquios de cada uno de los versos, subrayada por la reiteración de estructuras sintácticas y unidades léxicas que posibilitan una lectura del texto en trímetros, un verso más breve y adecuado a la canción popular.

Para cumplir el criterio métrico Manent introduce algunas notables modificaciones en el TM que podrían resumirse brevemente en la casi absoluta eliminación de paralelismos sintácticos, la introducción de estrofas directas cuando se emplea el indirecto en el TO y la omisión de una conjunción adversativa al principio del octavo verso, con la consiguiente pérdida de cohesión interna (cronológica) entre las dos estrofas y, sobre todo, de la regularidad rítmica que dichas iteraciones imprimen en el TO.

De tal modo, la repetición de “my love and I did meet” / “my love and I did stand” al final de los versos iniciales de cada estrofa se convierte en “...yo encontré al amor mío” (verso 1º TM) y “...estaba un día con ella” (verso 5º TM) en donde aparte de la ausencia en el TM del ritmo provocado por la reiteración de tres pies yámbicos del TO, se pierde el eco verbal y se produce un cambio de tipo pragmático bastante significativo. La acción del verbo intransitivo “meet” es llevada a cabo por los dos sujetos coordinados (“my love and I”) en el TO, lo que confiere una idea de acuerdo previo en el encuentro y aceptación mutua de la relación entre los jóvenes amantes.

Radicalmente distinta resulta la lectura de “yo me encontré al amor mío”, en donde el único sujeto activo es “yo” y la transitividad del verbo “encontrar” sugiere una búsqueda por parte del sujeto y el encuentro del objeto afectado, la amada. Algo similar podría decirse de “my love and I did stand” traducido por

“estaba un día con ella”, donde la compenetración entre los amantes que sugiere la estructura coordinada del sujeto da paso en la versión española a una amada mucho más desinteresada y pasiva, lo cual resta efectividad al desengaño del joven al final de la relación. Ésta, según lo que se desprende del TM, no ha superado la fase de admiración y entrega del joven enamorado y se ha frustrado antes de la aceptación de ese amor de parte de la amada, lo que contrasta con la idea de correspondencia, al menos temporal, entre los amantes que el TO sugiere en los dos primeros versos de cada estrofa.

La necesidad de mantener un metro constante obliga también al traductor a recurrir al estilo directo en el tercer verso de cada estrofa. En consecuencia, desaparece el paralelismo creado en el TO entre ambos versos. Éstos recogen las advertencias de boca de la amada “...take (love/life) easy, as the (leaves/grass) grow(s) on the (tree/weirs)” que en una traducción idiomática al castellano que transmitiera de la forma más adecuada posible la intención de la hablante se traduciría por “toma con calma el amor /la vida...” o “no te apresures en el amor /la vida”. Frente a esta interpretación, Manent traduce del siguiente modo:

“Como el crecer de las hojas sea paz tu amor”, me dijo:

Dijo: “Paz tu vida sea, como hierba junto al agua”;

La traducción de Manent denota claramente un deseo de evitar una excesiva repetición alterando incluso el orden de elementos oracionales en la exhortación (“...sea paz tu amor...”/ “... Paz tu vida sea...” ) e invirtiendo el orden de la cláusula principal y la subordinada para introducir un efecto de variación. Asimismo, desde un punto de vista pragmático “bid” implica un deseo o una petición que desaparece en “decir” mucho más neutro con respecto a la intencionalidad del sujeto. Sin embargo, esa pérdida es compensada por el uso de la forma de subjuntivo “sea” que exhorta al joven amante a una determinada conducta, lo que introduce de nuevo esa intencionalidad. Sin embargo, la impresión que se obtiene tras la lectura del TM es la de un registro mucho más

formal, quizás debida tanto al uso del subjuntivo desiderativo como a la inversión innecesaria en el orden de elementos y a la introducción del término “paz” con connotaciones casi evangélicas (por asociación con expresiones como “la paz sea con vosotros”) ausentes en el TO, lo que aleja la petición de la amada en el TM del registro más informal o coloquial que una cita de sus palabras exactas podría indicar.

En definitiva, la relación entre los dos jóvenes sufre una transformación en el proceso de traducción al que Manent somete el texto. Mientras que el TO presenta a los jóvenes unidos en una relación amorosa que poco a poco acaba por desvanecerse, en el TM dicha unión no llega a confirmarse ni siquiera en el primer verso, lo que provoca una imagen distinta tanto del joven, que surge como mero pretendiente desde el principio, como de la amada mucho más lejana e inaccesible en el TM.

Ciertas omisiones perceptibles en el TM también obedecen a la necesidad de condensar en dieciséis sílabas el contenido del verso del TO: así se explica la omisión de “salley” en el segundo verso, “on the tree” en el tercero, “and” en el sexto, “grows” en el séptimo y “but” en el octavo, que no redundan en pérdidas significativas de contenido pero sí eliminan algunas reiteraciones de tipo sintáctico y léxico características del TO.

De igual modo Manent introduce ciertas transposiciones y modulaciones de tipo estilístico al efecto de embellecer con una lengua más poética lo que traducido de forma literal rayaría en un estilo prosaico y superaría los límites de verso medido que el propio traductor se impone. Así deben entenderse las modulaciones al final del cuarto verso “with her would not agree” traducido por “tuve un pensar muy distinto” y el final del último verso “And now am full of tears” traducido como “y ahora me entrego al llanto”.

### c) Norma inicial y tipo de equivalencia

A modo de conclusión podemos afirmar que Manent sigue adoptando como norma inicial el criterio métrico, aunque ello suponga introducir ciertas transformaciones de tipo estilístico y pragmático en otros niveles del texto. Así mismo el tipo de equivalencia perseguida se basa en un equilibrio entre la forma con la adopción del verso blanco medido y el respeto a la distribución de contenidos verso por verso, sin expandir la extensión del TO y la traducción del sentido. Manent sigue manteniendo el verso como unidad de traducción.

### d) Comparación con otros TTMM

El TM que vamos a usar para el contraste de estrategias procede de la *Antología de poetas modernos ingleses* (1962) y su traductor es Dámaso Alonso. El criterio predominante en el TM de Alonso es también métrico. La norma que condiciona la traducción es la misma que la de Manent aunque el resultado es bien diferente. La versión de Alonso consta de cuatro pareados en verso medido, también compuestos de dos octosílabos por línea, pero se introduce además como rasgo prosódico relevante la rima asonante. Por consiguiente, se observa una mayor preocupación por reproducir el máximo número posible de rasgos prosódicos.

La conservación de paralelismos sintácticos y léxicos surge a continuación como segundo criterio en importancia en el TM de Alonso quien intenta reproducirlos con idéntica distribución excepto en el verso 2º en donde altera el orden de aparición de los hemistiquios. Dada la extrema simplicidad léxica y sintáctica del TO la traducción no implica grandes dificultades en la búsqueda de equivalencias léxicas más allá de las que puedan surgir al tratar de imponer un criterio métrico. Sin embargo, detectamos una tendencia a la naturalización en la

expresiones como “Allá por los salguerales” sustituyendo “Down by the salley gardens” y “no le quise hacer caso” como equivalente de “with her would not agree”. En el TM de Alonso se observa una mayor propensión a producir un TM en lenguaje más corriente, más cercano a la prosa mediante la selección de términos y giros propios del lenguaje hablado. No obstante, alternan expresiones tendentes a naturalizar la expresión inglesa al castellano con otras que respetan en demasía el orden de palabras del TO lo que provoca expresiones forzadas como la del verso 3 “Tomar el amor me dijo cual crece la hoja en el árbol”. Aún así predominan las estrategias que acomodan el significado del TO a un lenguaje más inmediato y llano, mediante la selección de giros equivalentes, más idiomáticos o coloquiales como sucede con la traducción de “little snow-white feet” que se convierte en “piececitos de nieve” en el TM de Alonso mediante la introducción del diminutivo (frente a “con pies de nieve, chiquitos” en el TM de Manent); la expresión “y no le quise hacer caso” de Alonso (frente a “tuve un pensar muy distinto” en el TM de Manent), o “Toma la vida cual crece la hierba junto a las aguas” expresión que comparada a “Dijo: ‘Paz tu vida sea, como hierba junto al agua’” resulta mucho más directa y espontánea.

En cuanto al componente pragmático en este TM, a diferencia de lo que ocurre en el TM de Manent, se produce una relación de mutuo afecto entre los dos enamorados en los versos 1 y 5 como sucede en el TO. El verbo “encontrarse” en el segundo hemistiquio del verso 1º “...yo me encontré con mi amor” implica reciprocidad, una búsqueda en ambos sentidos mientras que el TM de Manent daba a entender que la intención de encontrar procedía únicamente del “yo” (“...yo me encontré al amor mío”). De igual modo, el sujeto coordinado que Alonso mantiene en su TM (“...estábamos yo y mi amor”) en el quinto verso indica la voluntad de ambos participantes de estar juntos, impresión que desaparece por completo en el TM de Manent.

En definitiva, el TM de Alonso busca una equivalencia basada en los rasgos formales (prosódicos, sintácticos, léxicos) del TO que se traduce a su vez en una mayor cercanía del TM al TO desde un punto de vista pragmático y de sentido, aunque el estilo sea más coloquial y directo. Por su parte Manent busca recrear el

TO partiendo de un criterio métrico (formal) pero sin dejarse dominar por las estructuras sintácticas del TO, buscando la equivalencia verso por verso mediante un uso de hipérbatos y términos más cultos o formales que se alejen del registro más espontáneo del TO. Ello también altera la relación entre los participantes y, por tanto, la intensidad del sentimiento de fracaso presentado en el poema. Manent persigue mediante la estilización del léxico un lenguaje más poético que compense de la ausencia de rima.

#### 6. 4. 2. T. S. ELIOT

La estatura que había adquirido la figura de Eliot en la poesía y en la crítica contemporáneas obligaba a Manent a reservarle un espacio considerable (veintidós páginas) en la antología. Aunque *The Waste Land* era ya de sobra conocida hacia 1948 en España gracias tanto a las traducciones publicadas –en especial la de Vicente Gaos– como al reconocimiento recibido por Eliot con el Nobel, Manent decide hacer su contribución traductora personal a la difusión de este clásico de la poesía contemporánea y entre los títulos que seleccionó de su obra incluyó los siguientes: “Morning at the Window” y “Aunt Helen” publicados en *Prufrock and Other Observations* (1917), “The Journey of the Magi” procedente de *Ariel Poems* y un fragmento de *Murder in the Cathedral* –poemas que la editorial Faber & Faber cedió a Manent, por intercesión del propio Eliot<sup>57</sup>, para que los tradujese sin cargo alguno en la antología al catalán *Versions de l’anglès* (1938)–, dos secciones de *The Waste Land* (algo más de la mitad de “A Game of Chess” y “Death by Water”), “A Song for Simeon” también en *Ariel Poems* y parte de “Landscapes” (“New Hampshire”, “Virginia” y “Usk”) así como el primer movimiento de “The Dry Salvages”, uno de los poemas de *Four Quartets*.

En tal circunstancia, podemos afirmar que la opción hecha por Manent ante la obra de Eliot responde a sus propios criterios sólo en el caso de algunos de los poemas y fragmentos seleccionados, otros fueron cedidos generosamente al traductor y éste aprovechó la ocasión. Obviamente el prestigio que Eliot había adquirido como poeta se

---

<sup>57</sup> Acerca de la relación entre Eliot y Manent resulta curiosa la correspondencia de carácter profesional que ambos mantuvieron durante más de tres décadas. Véase el artículo de A. Manent (1994) “Relació literaria entre T.S. Eliot y Marià Manent” en *Miscel·lània d’homenatge al Dr. Esteve Pujals*, Barcelona: Columna, pp. 229-240. En éste así como en las cartas que contiene se relatan los intercambios entre autor y traductor (el envío a Eliot de las distintas entregas de *La poesía inglesa* o del artículo sobre *Four Quartets*, la recepción de “Notes Towards a Definition of Culture” o la carta de recomendación de Eliot para Manent al director de la revista *The New Yorker*). Además se cuenta el gran aprecio que Eliot tenía hacia Manent como traductor de su obra al catalán y al castellano y el encuentro que tuvieron en el Club Atheneum de Londres cuando Manent visitó el Reino Unido en 1949.

debió sobre todo a *The Waste Land* (1922), y Manent debió de sentirse obligado a ofrecer aunque fuera una mínima muestra de la obra que consagró al gran poeta. Lo que sí sabemos a ciencia cierta es que Manent valoraba *Four Quartets* como una de las mejores creaciones de Eliot a tenor de sus manifestaciones tanto en la revista *Ínsula* en la sección “Crónica de libros ingleses” (Manent, 1946)<sup>58</sup> como en el prólogo de *La poesía inglesa. Los contemporáneos*.

Esta obra de madurez apareció primero de forma fragmentada y a intervalos, empezando con la publicación de “Burnt Norton” en 1935 al final del volumen *Collected Poems (1909-1935)*, y siendo posteriormente publicada como una sola obra bajo el título *Four Quartets* en 1944. Las cuatro composiciones se revelaban finalmente como un poema unificado en donde se podía establecer una estrecha relación temática, formal y simbólica entre las cuatro partes. Aunque en los “cuartetos” se mezclan las grandes corrientes de la tradición europea y del misticismo oriental también hay que señalar una menor frecuencia de alusiones literarias en estos poemas si se comparan con la profusión de citas que caracteriza *The Waste Land*, obra que incluso terminó publicándose con las notas del propio Eliot. Ello implicaría una mayor accesibilidad del lector a los “cuartetos” quien, no obstante, siempre que se viera involucrado en la lectura de un texto eliotiano agradecería a los críticos “su guía entre las bellezas de un mundo alusivo y simbólico” (Manent, 1946). Su relativa sencillez y coherencia textual así como su temática religiosa, que rescataba la tradición mística castellana, convertía los *Four Quartets* a los ojos de Manent en una obra con mayores atractivos para ofrecerla en traducción.

De los “cuartetos”, denominados así por su estructura musical al modo de una sonata, Manent seleccionó el primer movimiento del tercer poema, “The Dry Salvages”. Resulta cuando menos curioso que Manent se decantara dentro de una obra de tono tan hondamente espiritual por un fragmento de tipo paisajístico, mucho menos significativo para la comprensión de ese misticismo que Eliot despliega a lo largo de las páginas de los *Four Quartets*.

---

<sup>58</sup> M. Manent “Crónica de libros ingleses” en *Ínsula*, nº 11, 1946.

El título de este cuarteto hace referencia al igual que “Burnt Norton”, “East Coker” y “Little Gidding” a un lugar concreto y cargado de significación para el poeta. Estos emplazamientos situados bien en su tierra natal (The Dry Salvages) o en el Reino Unido (Burnt Norton, East Coker y Little Gidding), patria adoptiva del poeta, sirven de punto de partida para una exploración sobre significado del tiempo y la historia.

A juicio de Eliot, las paradojas temporales del cambio y la permanencia, o de lo que pudo haber sido y no fue, pueden y deben ser trascendidas mediante una nueva concepción del tiempo a la cual se accede instalándose fuera del tiempo mismo y adoptando una actitud de humildad como predica en “East Coker”. Dicha intemporalidad ayuda a comprenderse a uno mismo, a aceptar el pasado y se adquiere en lugares concretos que inducen a la meditación y de ahí que cada uno de los cuartetos lleve por título el nombre de un paraje que Eliot asocia a su vida o a su historia, trascendiendo el nivel de lo particular y fusionando presente, pasado y futuro. Esta preocupación con la historia y el tiempo es un trasunto recurrente en la obra de Eliot y surge también en ensayos como “Tradition and the Individual Talent”:

But the difference between the present and the past is that the conscious present is an awareness of the past in a way and to an extent which the past’s awareness of itself cannot show<sup>59</sup>.

transformándose en *Four Quartets* en una inspirada meditación filosófica y lírica con voces de origen diverso (Sto. Tomás de Aquino, Dante, San Juan de la Cruz y el *Bhagavad-Gita*) adaptadas a la visión eliotiana.

“The Dry Salvages”, como ya indicaba el propio autor en una nota al principio del poema, hace alusión a un grupo de rocas situado frente a la costa de

---

<sup>59</sup> Eliot, T. S. “Tradition and Individual Talent” en *Selected Essays*, London /Boston: Faber & Faber, 1932, p. 16.

Nueva Inglaterra que sirven de referencia a los marineros y como tal se convierte en un símbolo de salvación ante un posible naufragio. Como ya se ha anunciado, el tema que desarrollan los *Four Quartets* es “la relación del tiempo con la eternidad, o con el significado de la historia, o con la redención del tiempo y del mundo del hombre” (Helen L. Gardner: 1942)<sup>60</sup>. El fragmento seleccionado presenta ese tema central basándose en dos grandes metáforas sobre el tiempo que sirven de hilo conductor en la meditación: el río, que representaría el tiempo como evolución, como suma de acontecimientos en la vida del ser humano y el mar, simbolizando el tiempo desde un punto de vista global, macrocósmico, como repetición intemporal o eterna. Es cierto que en el contexto más amplio de los *Four Quartets* el fragmento escogido adquiere un significado que conduce a la reflexión mística tan explícita en otros lugares del poema

En cambio, el pasaje tomado aisladamente pierde mucha de esa trascendencia a la que aspira el poeta y se convierte así, como señala Helen Gardner (1978)<sup>61</sup>, más en un texto basado en la propia experiencia del autor que refleja la realidad del río y el mar tal y como Eliot los había entendido a través de sus vivencias infantiles y de juventud. El río para Eliot era el Mississippi; el mar, el Atlántico norte frente a las costas de Cape Ann en Nueva Inglaterra. Ambos lugares son referencias ancestrales para el poeta y los pequeños detalles que aparecen al describir uno y otro corresponden a recuerdos personales del autor que los estudiosos de la obra como Helen Gardner (1978) identifican entre la bibliografía y la correspondencia de Eliot.

En este sentido, en una conferencia leída en Estados Unidos en el invierno de 1959-1960 titulada “The Influence of Landscape upon the Poet”, que concluyó con la lectura de “The Dry Salvages”(Gardner 1978: 47), el propio Eliot confesaba:

---

<sup>60</sup> Gardner, H. (1949) “Four Quartets: A Commentary” en Robert Wooster Stallman (ed.) *Critiques and Essays in Criticism* (1920-1948) New York: Ronald Press Company, pp. 181-197.

<sup>61</sup> Gardner, H. (1978) *The Composition of Four Quartets*, London/ Boston: Faber & Faber.

this poem begins where I began, with the Mississippi; and that it ends where I and my wife expect to end, at the parish church of a tiny village in Somerset

Conociendo la atracción que Manent sentía por la poesía que transmitía la experiencia íntima del autor, el antólogo probablemente se hubiera sentido complacido al leer éstas y las siguientes afirmaciones de Gardner:

The major sources of *Four Quartets* are experiences:-'it was autumn.' The experiences are both actual experiences and experiences revived in memory. These last come back with a new power as their meaning is apprehended:

We had the experience but missed the meaning,  
 And approach to the meaning restores the experience  
 In a different form, beyond any meaning  
 We can assign to happiness.

The experiences, whether actual or remembered, arise from, or are connected with, certain places recreated as they were at certain seasons. The places and seasons give rise to memories of what has been and what might have been: the actualities and the potentialities of the past.

En consecuencia, por encima de la esencia religiosa de los *Four Quartets* que por descontado Manent reconoce en los poemas, hay una serie de factores que prevalecen a la hora de valorar la elección de este fragmento en *La poesía inglesa*. En primer lugar, se trata de un pasaje eminentemente descriptivo, cuyo objeto es la propia naturaleza, el río y el mar. En segundo lugar, aunque ambos lugares adquieren la categoría de símbolos, la descripción que Eliot hace de ellos emana directamente de un paisaje que forma parte de su vivencia personal. Ello supone un claro incentivo para el antólogo. A nuestro modo de ver, lo que es quizá más relevante aún es que el río y el mar, como símbolos (presentes también en la

tradición española, por ejemplo, en las *Cantigas a la Muerte de su Padre* de Jorge Manrique) casi universales, vehiculan dos conceptos diferentes y complementarios del tiempo y la historia, cobrando un significado más profundo y trascendental de lo que a primera vista pudiera parecer. Al tratarse de una traducción parcial del “Cuarteto”, este significado escapa probablemente de la atención del lector español del TM brindado por Manent<sup>62</sup>.

---

<sup>62</sup> Además de los monográficos a cargo de Gardner señalamos otras útiles obras de consulta sobre la poesía eliotiana: H. Kenner (1959) *The Invisible Poet: T.S. Eliot*, New York: Citadel, y del mismo Kenner (ed.) (1962) *T.S. Eliot: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs: Prentice Hall; la colección de ensayos recogida por B.C. Southam [(1978) *T.S. Eliot: “prufrock”, “Gerontion”, “Ash Wednesday” and other Poems*, London: Macmillan] aporta comentarios críticos del propio Eliot y de otros coetáneos suyos como Pound, F.R. Leavis, I.A. Richards, Yeats, Tate o Frye.

### 6. 4. 2. 1. The Dry Salvages ( *Four Quartets*)

#### FROM “THE DRY SALVAGES”

(The Dry Salvages –presumably *les trois sauvages*– is a small group of rocks, with a beacon, off the N.E. coast of Cape Ann, Massachusetts. *Salvages* is pronounced to rhyme with *assuages*. *Groaner*: a whistling bouy)

#### I

I do not know much about gods; but I think that the river  
 Is a strong brown god –sullen, untamed and intractable,  
 Patient to some degree, at first recognised as a frontier;  
 Useful, untrustworthy, as a conveyor of commerce;  
 Then only a problem confronting the builder of bridges.  
 The problem once solved, the brown god is almost forgotten  
 By the dwellers in cities–ever, however, implacable,  
 Keeping his seasons and rages, destroyer, reminder  
 Of what men choose to forget. Unhonoured, unpropitiated  
 By worshippers of the machine, but waiting, watching and waiting.  
 His rhythm was present in the nursery bedroom,  
 In the rank ailanthus of the April dooryard,  
 In the smell of grapes on the autumn table,  
 And the evening circle in the winter gaslight.

The river is within us, the sea is all about us;  
 The sea is the land’s edge also, the granite  
 into which it reaches, the beaches where it tosses  
 Its hints of earlier and other creation:  
 The starfish, the hermit crab, the whale’s backbone;  
 The pools where it offers to our curiosity  
 The more delicate algae and the sea anemone.  
 It tosses up our losses, the torn seine,  
 The shattered lobsterpot, the broken oar  
 And the gear of foreign dead men. the sea has many voices,  
 Many gods and many voices.

The salt is on the briar rose,  
The fog in the fir trees.

The sea howl  
And the sea yelp, are different voices  
Often together heard: the whine in the rigging,  
The menace and caress of the wave that breaks on water,  
The distant rattle in the granite teeth,  
And the wailing warning from the approaching headland  
Are all sea voices, and the heaving groaner  
Rounded homewards, and the seagull:  
And under the oppression of the silent fog  
The tolling bell  
Measures time not our time, rung by the unhurried  
Ground swell, a time  
Older than the time of chronometers, older  
Than the time counted by anxious worried women  
Lying awake, calculating the future,  
Trying to unweave, unwind, unravel  
And piece together the past and the future,  
Between midnight and dawn, when the past is all deception,  
The future futureless, before the morning watch  
When time stops and time is never ending;  
And the ground swell, that is and was from the beginning,  
Clangs  
The bell.

### a) Análisis del TO

El título asignado a este poema, “The Dry Salvages”, hace referencia como ya anticipamos a un lugar real cargado de significado y trascendencia histórica para Eliot. Según Gardner (1978: 52-53), Eliot asociaba las rocas con el naufragio en el siglo XVII de un tal William Eliot, que bien podía ser miembro de su familia como su antecesor Andrew Eliot de East Coker. Tal creencia le llevaba a establecer en su conciencia nexos personales con dicho paraje, conexiones que superaban los límites de lo actual y le lanzaban a un proceso meditativo en el que pasado, presente y futuro confluían en una misma realidad. Como marcas topográficas, las rocas de “Dry Salvages” son un escollo que hay que salvar para llegar a Cape Ann al tiempo que ponen sobreaviso al navegante de los riesgos que el mar esconde. Del mismo modo, en un nivel simbólico, el poema advierte de la necesidad de efectuar una transformación en la manera de enfrentarse a la historia personal.

El primer movimiento de “The Dry Salvages” manifiesta una vocación descriptiva del paisaje, situando al lector en el emplazamiento que Eliot ha elegido a modo de emblema para iniciar su meditación. El río adquiere todo el protagonismo en los catorce primeros versos. Eliot lo presenta como una fuerza divina al comienzo del poema (vv. 1-2: “...but I think that the river/ Is a strong brown god...”) y como forma discernible del transcurso efectivo del tiempo (vv. 11-14: “His rhythm was present in the nursery bedroom,/ In the rank ailanthus of the April dooryard,/ In the smell of grapes on the autumn table,/ And in the evening circle in the winter gaslight”). Los detalles que acumula Eliot para ilustrar el paso implacable del tiempo están ligados a recuerdos personales de su infancia junto al río Mississippi. El río, como el tiempo, actúa inexorablemente marcando el paisaje al ritmo de las estaciones (“...ever, however, implacable,/ Keeping his seasons and rages, destroyer, reminder/ Of what men choose to forget...”). El río indica progresión en nuestra existencia (“The river is within us...”), un origen y un

destino, un principio y un fin, idea repetida una y otra vez en los *Cuartetos*<sup>63</sup>. El río destructor nos recuerda que todo se mueve y nada permanece, que hay un principio y un fin. El río, como el Mississippi, también representa en la conciencia del poeta una frontera (verso 3), noción típicamente asociada al pionero americano y compartida por el poeta como parte de su historia familiar.

Frente al río surge otra presencia. El mar con su ubicuidad (vv. 15-18):

...the sea is all about us;  
The sea is the land's edge also, the granite  
Into which it reaches, the beaches where it tosses  
Its hints of earlier and other creation

representa otro modo de concebir el tiempo (vv. 39-40: “a time/ older than the time of chronometers...”). Frente al tiempo marcado por el río (“The river is within us,...”), el tiempo simbolizado por el mar supera nuestra concepción vital de éste: se trata de un tiempo que nos antecede y nos sobrevive.

En el contexto del mar, como símbolo temporal, las “pérdidas” son relativas porque todo lo que perdemos (oportunidades, vida, tiempo) nos es arrojado de nuevo por el mar (vv. 22-24):

It tosses up our losses, the torn seine,  
The shattered lobsterpot, the broken oar  
And the gear of foreign dead men...

El mar, como el río, cobra personalidad, adquiere voz. En realidad distintas voces (“The sea howl/ And the sea yelp...”) que Eliot, aficionado a navegar, se siente capaz de identificar y cuyo significado revela al lector. Se trata de voces a un

---

<sup>63</sup> Un ejemplo claro lo hallamos en el uso que hace Eliot del lema de María Estuardo (“In my beginning is my end”/ “In my end my beginning”) como principio y fin de “East Coker”.

tiempo amenazantes y protectoras. El tiempo que marca el mar supera la ansiedad humana por el futuro, la melancolía o el arrepentimiento por el pasado simbolizado en esas mujeres que como Penélope intentan

...to unweave, unwind, unravel  
 And piece together the past and the future,  
 Between midnigt and dawn, when the past is all deception,  
 The future futureless, before the morning watch  
 When the time stops and time is never ending;

Sobre este paisaje a la vez real, personalísimo y simbólico se onstruye el primer movimiento de “The Dry Salvages”.

Eliot elabora un texto en el que las características prosódicas y sintácticas refuerzan la presentación del contenido. El léxico y las construcciones empleadas por Eliot son de una sencillez e inmediatez propias del lenguaje coloquial al que habitualmente recurre. El texto además resulta sumamente reiterativo. Sobre el tema o motivo objeto de la descripción se acumulan datos objetivos, detalles mezclados con valoraciones personales que van sumándose para reforzar o refutar la perspectiva presentada anteriormente a base de una serie de paralelismos verbales que retornan a la misma idea y estructura introduciendo a cada paso variaciones. El orden oracional se sigue conforme a las reglas de construcción sintáctica habitual, no se omiten elementos oracionales ni se juega con la ambigüedad léxica o sintáctica. El método seguido por el poeta para revelar sus descubrimientos acerca del río y del mar y así progresar en sus razonamientos se basa en la yuxtaposición de unidades similares de tipo léxico (por ejemplo, v. 2: “Is a strong brown god? *sullen, untamed and intractable*”) y sintáctico (v. 15: “*The river is within us, the sea is all about us*”) las cuales bien insisten en la idea presentada en la palabra (“sullen”) que inicia la serie o que introducen una cierta variación de perspectiva (“within us”/ “all about us”), en ocasiones una idea antitética, con respecto a la unidad anterior. El texto está plagado de estructuras

anafóricas que hacen reverberar la noción presentada en la primera mitad del verso o en el verso anterior:

His rhythm was present *in the nursery bedroom,*  
*In the rank ailanthus* of the April dooryard,  
*In the smell of grapes* on the autumn table,  
 And the evening circle *in the winter gaslight.*

Algo parecido ocurre en el plano prosódico. El texto con su apariencia de verso libre se atiene a una estructura métrica y rítmica bastante regular con excepciones ostensibles en determinados versos. Básicamente en el primer movimiento encontramos versos con cinco acentos principales ¿pentámetros yámbicos que combinan con versos compuestos de pies anapésticos y dactílico? y tetámetros con ritmo trocaico. Pero como ya hemos anticipado al referirnos a la construcción del texto, el ritmo de la composición va ligado además a la iteración de distintas unidades e imágenes. Como afirman Harvey Gross y Robert McDowell en *Sound and Form in Modern poetry* (1968) “The music of *Four Quartets* originates at a deeper level than that of meter and rhyme; it is implicit, as we have shown in our earlier analysis, in syntax, the rhythm of thought itself<sup>64</sup>. Los ritmos del primer movimiento en “The Dry Salvages” evocan la música del río y el movimiento del mar. Recordemos a este respecto también la opinión de F. O. Matthiessen (1971)<sup>65</sup> uno de los más célebres estudiosos de la obra sobre el pasaje de “The Dry Salvages” que estamos examinando el cual “arroja luz sobre las fuentes rítmicas del poeta, a través de una superficie de detalles, para ordenar su experiencia esencial”.

---

<sup>64</sup> H. Gross y R. MacDowel (1996) *Sound and Form in Modern Poetry*, University Press of Michigan, 2<sup>nd</sup> ed., p.192: “Eliot’s methods in the *Quartets* are more strictly musical; we find the pervasive repetitions of themes, images and rhythms.”

<sup>65</sup> Véase la introducción de F.O. Matthiessen a la versión española de Vicente Gaos de los Cuatro Cuartetos (Gaos, V. (1971) *Cuatro Cuartetos. T. S. Eliot*, Barcelona: Barral): “Porque *The Dry Salvages* se abre con el contraste entre el río y el mar, las dos fuerzas que más han condicionado el sentido del ritmo de Eliot”, p. 24.

## b) Análisis del TM: Manent

DE "LOS DRY SALVAGES"

(Los *Dry Salvages* ?probablemente *les trois Sauvages*? son un grupito de rocas, con un faro, frente a la costa NE del cabo Ana (Massachussetts). *Salvages* se pronuncia de modo que rime con *assuages*. *Groaner*: una boya silbante.)

No sé mucho de dioses; mas pienso que el río  
 es un fuerte dios pardo ?hosco, bravío, intratable,  
 aunque algo paciente, por frontera tenido al principio;  
 útil y poco seguro acarreando el comercio:  
 entonces, sólo un problema para quien edifica lospuentes.  
 Y ya resuelto, olvidan casi al dios pardo  
 los que habitan ciudades; pero sigue implacable,  
 guardando sus estaciones y enojos, destructor que recuerda  
 lo que olvidan los hombres. Sin honores ni culto  
 de quienes la máquina adoran, pero esperando, alacecho, esperando.  
 Su ritmo estaba presente en la estancia del niño;  
 a la puerta del cercado de abril, en el ailanto frondoso;  
 en el olor de las uvas, sobre la mesa, en otoño;  
 y, ya anochecido, en el corro, con luz de gas, del invierno.

Está en nosotros el río, y el mar está en torno;  
 también el mar es el borde de la tierra, el granito  
 que alcanza, las playas donde va echando  
 vestigios de lo que se creó en otros tiempos remotos:  
 la estrella de mar, el paguro, el espinazo de alguna ballena.  
 Los charcos donde a nuestros ojos curiosos ofrece  
 el alga más delicada y la anemone marina.  
 Al aire lanza lo que perdemos: la jábega rota,  
 la maltrecha nasa para langostas, el remo quebrado  
 y la ropa de muertos de extrañas tierras. Posee el mar muchas voces,  
 muchos dioses y voces.

La sal está en la rosa silvestre,  
 en los abetos, la bruma.

El aullar de los mares

y su ladrido son voces distintas,  
que muchas veces se oyen a un tiempo: el gemir de las cuerdas,  
la amenaza y caricia en la ola que rompe encima del agua,  
el murmullo lejano en los dientes graníticos,  
y, quejumbroso, el aviso del cabo cercano,  
todas son voces marinas, y la boya que silba y jadea,  
hacia el hogar agitándose, y también la gaviota;  
y en la opresión de la niebla callada,  
la campana que dobla  
mide un tiempo que no es nuestro tiempo, y la tañe sin prisa  
la marejada de tierra; es un tiempo  
más vetusto que el de los cronómetros, más viejo  
que el tiempo contado por ansiosas, cuitadas mujeres,  
que yacen despiertas, calculando el futuro, intentado  
deshilar, desatar, deshacer el ovillo  
del pasado y del porvenir, y juntarlos,  
entre la medianoche y la aurora, cuando el pasado es engaño,  
y no tiene futuro el futuro, antes de la guardia del día,  
cuando el tiempo se para y nunca termina;  
y la marejada de tierra, que existe desde el principio,  
hace sonar  
la campana.

El texto presentado por Manent es una traducción bastante literal del sentido en el que el criterio métrico observado en otras traducciones deja paso a otra serie de parámetros básicos que son tomados como norma inicial. En este texto el criterio seguido es claramente la reproducción del contenido encajando la versión en el mismo número de versos para lo cual Manent recurre a estrategias básicas como las transposiciones gramaticales en las que, por norma un sustantivo se convierte en una cláusula de relativo:

Then only a problem confronting *the builder of bridges*  
 entonces, sólo un problema para *quien edifica los puentes*

Construcción que se repite con insistencia a lo largo del primer movimiento de "The Dry Salvages" como ilustra la aplicación de este procedimiento opcional en los siguientes versos:

It tosses up *our losses*, the torn seine  
 Al aire lanza *lo que perdemos*: la jábega rota  
 .....  
 Keeping his seasons and rages, destroyer, *reminder*  
 of what men choose to forget. Unhonoured, unpropriated  
  
 guardando sus estaciones y enojos, destructor *que recuerda*  
 lo que olvidan los hombres. Sin honores ni culto

Otra técnica del traductor recurrente en este texto son las modulaciones estilísticas que suelen emplearse en castellano para dotar de mayor naturalidad a la expresión del contenido en español. Así encontramos, por ejemplo, la transformación de una construcción pasiva a activa, siendo ésta última más

frecuente que la activa y la expansión innecesaria del sustantivo “dwellers” por otra cláusula de relativo:

The problem onced solved, the brown god *is* almost *forgotten*

*By the dwellers* in cities...

Y ya resuelto, *olvidan* casi al dios pardo

*los que habitan* las ciudades...

La aplicación de tales procedimientos no resulta siempre absolutamente necesaria ni obedece al intento de reproducción de ningún esquema fónico ni prosódico ?como ocurría en otros TTMM de Manent cuando éste se enfrentaba a la traducción de otras formas, como el soneto, nítidamente distinguibles por ciertos rasgos como el esquema estrófico, la rima y el metro ?aunque el traductor se atiene a la distribución del contenido, estableciendo una correspondencia exata verso a verso con el TO.

En realidad, la preferencia del traductor por tales procedimientos opcionales (transposiciones y modulaciones) indica que las decisiones son de carácter estilístico. En consecuencia, aunque hemos afirmado la ausencia como norma inicial en este TM de un criterio métrico al que se subordinen el resto de decisiones, el traductor procura respetar, sin embargo, el ritmo debido a la reiteración léxica y sintáctica pese a que Manent a veces elimina las repeticiones en favor de variantes léxicas y estructurales que suelen ir asociadas a un registro poético. Por ejemplo, el ritmo sintáctico producido mediante la iteración de grupos preposicionales (“...in the nursery bedroom,/ In the rank ailanthus..../In the smell of grapes.../... in the winter gaslight”) con valor adverbial en los versos 11-14 del TO se mantiene gracias a la aparición de una estructura similar en distintas posiciones del verso en el TM de Manent:

Su ritmo estaba presente *en la estancia del niño*;  
 a la puerta del cercado de abril, *en el ailanto frondoso*;  
*en el olor de las uvas*, sobre la mesa, en otoño;  
 y, ya anochecido, *en el corro*, con luz de gas, *del invierno*.

En cambio, el ritmo provocado por la iteración de unidades léxicas no es siempre reproducido como podemos observar en los versos 28-29 en donde “The sea howl/ And the sea yelp, are different voices” es traducido:

El aullar de los mares  
 y su ladrido son voces distintas

en donde se evita la repetición de “mar”, y de “time” en el verso 47:

When time stops and time is never ending

cuando el tiempo se para y nunca termina

decantándose por el uso de “porvenir” como variante léxica de “futuro” en el verso 44:

And piece together the past and the *future*  
 Between midnight and dawn, when the past is all deception,  
 The future futureless...

del pasado y del *porvenir*, y juntarlos,  
 entre la medianoche y la aurora, cuando el pasado es engaño  
 y no tiene futuro el futuro...

Por otro lado, se observa como procedimiento de traducción recurrente la tendencia constante a alterar innecesariamente el orden de elementos oracionales, posponiendo el sujeto al final de la oración y anteponiendo el verbo, un adyacente



léxicas que esquiven términos con mero valor denotativo y expandiendo el verso si le parece necesario. De este modo ante los versos 16-18 :

The sea is the land's edge also, the granite  
 Into which it reaches, the beaches where it tosses  
*Its hints of earlier and other creation:*

los demás traductores han optado por una traducción palabra por palabra:

TM Gaos: sus insinuaciones de una creación anterior y distinta:  
 TM Valverde: sus insinuaciones de una creación anterior y diversa:  
 TM Pujals: sus insinuaciones de una distinta  
 y anterior creación:...  
 TM: Doce: sus indicios de ajena y temprana creación:

traduciendo Manent mediante una expansión en la que se observan varias transposiciones ?entre ellas una del tipo cláusula de relativo convalor nominal (“de lo que se creó”) en lugar de un sustantivo (“creation”)? y la modificación semántica de “hints” que se convierte en “vestigios”:

también el mar es el borde de la tierra, el granito  
 que alcanza, las playas donde va echando  
 vestigios de lo que se creó en otros tiempos remotos

**c) Norma inicial y tipo de equivalencia**

En suma, el criterio fundamental en un texto en el cual Manent no otorga demasiada importancia a los rasgos prosódicos clásicos como el metro ¿aunque procure recuperar muchos de los paralelismos verbales del TO que confieren ritmo al poema? es traducir el fondo introduciendo leves modificaciones de forma (inversión del orden de elementos, transposiciones opcionales en la traducción de sustantivos, adición de pausas gramaticales y signos de puntuación) de manera que el resultado sea una composición que evoque en el lector español un lenguaje poético que se aleje del prosaísmo en el que incurriría el TM sin esos giros e inversiones que Manent se empeña en introducir. Podríamos incluso decir que se trata de una traducción “correctora” en aras de una mayor aceptabilidad. Las cualidades rítmicas del poema original—logradas en el poema de Eliot mediante la repetición de estructuras léxicas y sintácticas, así como por la introducción de variaciones y pausas (con frecuentes encabalgamientos) en mitad de la unidad, no son siempre reproducidos, aunque la tendencia exagerada a la transposición de sustantivo en cláusulas de relativo quizá revela la intención del traductor de provocar ese efecto estilístico de redundancia por otros medios alternativos de creación de un ritmo interno empleados por Eliot.

#### d) Comparación con otros TTMM

Las versiones recopiladas para contrastar con el TM de Manent son las de Vicente Gaos (1951); José M<sup>a</sup> Valverde (1978); y Esteban Pujals Gesalí (1987) y Jordi Doce (2001).

El TM de Gaos y de Valverde prescinden del verso medido en sus versiones no siguiendo, por tanto, un criterio métrico sino el de la fidelidad al sentido, lo que da lugar a un texto en prosa que se distribuye en correspondencia exacta al TO en cincuenta versos. Frente a ellos, Pujals y Doce ofrecen respectivamente un TM en verso blanco. El de Pujals aumenta considerablemente en número de versos en un intento de presentar al lector una versión en la que prevalece la traducción métrica como norma inicial de la traducción. Para ello, Pujals recurre a la combinación de varias medidas (heptasílabos, enneasílabos, endecasílabos y alejandrinos), dividiendo con tal pretexto algunos versos en dos y obteniendo como resultado de dicha estrategia un texto de mayor extensión que el TO. El vertido es bastante literal. Doce sigue un criterio similar, aunque ateniéndose al mismo número de versos del original con predominio en su versión de alejandrinos y endecasílabos, pese a que algunos versos han de leerse con ayuda de las pausas introducidas mediante los signos de puntuación, como combinación de tres heptasílabos (TM v. 16: “el mar es, asimismo, el borde de la tierra, la laja de granito) o si se quiere de un alejandrino y medio; de endecasílabo y heptasílabo (TM v 9: “cuanto prefieren olvidar los hombres. No adorado, no apaciguado”) o de enneasílabo y heptasílabo (TM v 30: “que con frecuencia se oyen juntas: el lamento en las jarcias”).

Al contrastar las cinco versiones de que disponemos se observan algunas discrepancias de interpretación en lugares fundamentales del poema. Por ejemplo el “unhurried/ Ground swell” de los versos 38-39 del TO es traducido de la siguiente manera:

- TM Manent: la campana que dobla  
mide un tiempo que no es nuestro tiempo, y la tañe *sin prisa*  
*la marejada de tierra; ...*
- TM Gaos: La campana que tañe  
Mide un tiempo que no es nuestro tiempo, al ser repicada  
Por *la lenta hinchazón de la tierra,...*
- TM Valverde: el redoble de la campana  
mide tiempo, no nuestro tiempo, hecha sonar por *la ola de fondo*  
*que se hincha sin prisa, ...*
- TM Pujals: ...y tañe en la niebla  
callada y opresiva la campana  
que cuenta un tiempo que no es nuestro tiempo,  
repicada por *el sereno alzarse*  
de las aguas,...
- TM Doce: el son de la campana  
mide un tiempo, tocado por *el lento*  
*mar de fondo del agua,...*

Este ejemplo, sirve para ilustrar que Manent y Gaos son más literales, pero mientras que Manent traduce “swell” como “marejada” manteniéndose dentro del campo semántico de términos marinos que domina la segunda parte de este movimiento, Gaos se inclina por una traducción (“hinchazón”) que, siendo también literal, se aleja de dicho campo. En cambio, Valverde, Pujals y Doce optan por una interpretación más libre: Pujals con “el sereno alzarse de las aguas” y Doce “el lento/ mar de fondo del agua” pierden o evitan por completo la referencia terrestre de “ground” mientras que Valverde traduce “la ola de fondo/ que se hincha”.

Tras el análisis, observamos que cuando el formato del TO abandona los moldes prosódicos tradicionales los traductores que, al igual que Manent, conceden gran relevancia a la forma poética, se concentran más en la reproducción de los contenidos, en la creencia de que en el TO la elaboración de una textura

rítmica que acompañe la presentación de ideas, tan determinante en el fragmento que acabamos de examinar, no ha sido un factor determinante para la composición del original.

Otra hipótesis es que sostengan la creencia de que en la poesía contemporánea que no se somete a los límites de formatos prosódicos fácilmente reconocibles es aceptable traducir en verso libre, con lo que se pone mayor cuidado en la reproducción del contenido. La continua innovación de recursos formales tan sutiles como los que incorpora Eliot en sus composiciones no es siempre claramente discernible y ello puede explicar el abandono de un criterio formal, seguido por Manent en la mayor parte de sus traducciones, como es la imposición de una norma inicial como la traducción métrica.

### 6. 4. 3. DYLAN THOMAS

Tras las brillantes manifestaciones vanguardistas del modernismo angloamericano representado por escritores como Pound, W. Carlos Williams, e. e. cummings o Eliot y la factura de la poesía de corte social y realista de Auden, McNiece o Spender, Thomas junto a otra saga de jóvenes escritores representaba, a finales de los años cuarenta, un nuevo avance o quizás podría hablarse de retorno hacia lo que algunos han denominado un “Romantic Revival”. Ya en el prólogo de *La poesía inglesa. Los contemporáneos* Manent augura un brillante futuro literario al poeta galés. Sin embargo, el autor falleció pocos años después de forma prematura cuando se encontraba en Estados Unidos, aunque la obra que dejó a sus treinta y siete años de edad fue más que suficiente para su figura que detente un lugar preeminente como uno de los más brillantes y hábiles artesanos de la poesía del siglo XX escrita en lengua inglesa.

En el instante de elaborar la antología el nombre de Dylan Thomas apenas había sonado en España y no había sido traducido al castellano. Fue Manent quien tanto mediante sus elogios en el prólogo como con su selección dio a conocer al poeta galés a un sector más o menos amplio del público de finales de la década de los cuarenta y principio de los cincuenta. Las composiciones emblemáticas del autor para Manent son dos ejemplos de sus más edénicos, léase "románticos" poemas “Poem in October” y “Fern Hill” y otro texto, “In my Craft or Sullen Art”, en el que precisamente se toca el tema de la creación poética aludiendo a ella como si de una paciente tarea artesanal se tratara. Ésa es precisamente la marca de estilo en la poesía de Thomas: la atención prestada al potencial expresivo de la lengua, la contorsión verbal llevada hasta límites arriesgados y el realce de los elementos

sonoros y musicales de sus composiciones y, en suma, la desmedida pulcritud formal que le llevaba a reescribir y pulir sin fin<sup>66</sup>.

---

<sup>66</sup> A este respecto es recomendable el libro de A. Bold (1990) *Dylan Thomas. Craft or Sullen Art*, London: Vision Press. También resulta muy útil para la exégesis de los poemas la de W. Y. Tindall (1984) *A Reader's Guide to Dylan Thomas*, New York: Octagon Books. Los dos estudios de J. Ackerman [(1980) *Welsh Dylan*, St. Alban's: Granada Publishing; y (1991) *A Dylan Thomas Companion. Life, Poetry and Prose*, London: Macmillan] aportan una buena revisión de corte biográfico sobre la obra de Thomas.

### 6. 4. 3. 1 Poem in October

It was my thirtieth year to heaven  
 Woke to my hearing from harbour and neighbour wood  
 And the mussel pooled and the heron  
 Priested shore  
 The morning beckon  
 With water praying and call of the seagull and rook  
 And the knock of sailing boats on the net webbed wall  
 Myself to set foot  
 That second  
 In the still sleeping town and set forth.

My birthday began with the water-  
 Birds and the birds of the winged trees flying my name  
 Above the farms and the white horses  
 And I rose  
 In a rainy autumn  
 And walked abroad in a shower of all my days.  
 High tide and heron dived when I took the road  
 Over the border  
 And the gates  
 Of the town closed as the town awoke.

A springful of larks in a rolling  
 Cloud and the roadside bushes brimming with whistling  
 Blackbirds and the sun of October  
 Summery  
 On the hill's shoulder,  
 Here were fond climates and the sweet singers suddenly  
 Come in the morning where I wandered and listened  
 To the rain wringing  
 Wind blow cold  
 In the wood far away under me.

Pale rain over the dwindling harbour  
And over the sea wet church the size of a snail  
With its horn through the mist and the castle  
Brown as owls  
But the gardens  
Of spring and summer were blooming in the tall tales  
Beyond the border and under the lark full cloud.  
There could I marvel  
My birthday  
Away but the weather turned around.

It turned away from the blithe country  
And down the other air and the blue altered sky  
Streamed again a wonder of summer  
With apples  
Pears and red currants  
And I saw in the turning so clearly a child's  
Forgotten mornings when he walked with his mother  
Through the parables  
Of sun light  
And the legends of the green chapels.

And the twice told fields of infancy  
That his tears burned my cheeks and his heart moved in mine.  
These were the woods the river and sea  
Where a boy  
In the listening  
Summertime of the dead whispered the truth of his joy  
To the trees and the stones and the fish in the tide.  
And the mystery  
Sang alive  
Still in the water and singingbirds.

And there could I marvel my birthday  
Away but the weather turned around. And the true  
Joy of the long dead child sang burning  
In the sun.

It was my thirtieth  
Year to heaven stood there then in the summer noon  
Though the town below lay leaved with October blood.  
O may my heart's truth  
Still be sung  
On this high hill in a years' turning.

### a) Análisis del TO

Este poema es para Manent uno de los mejores de la obra de Dylan Thomas a quien define como poeta oscuro y difícil sobre todo en su primera etapa. “Poem in October”, composición publicada en *Deaths and Entrances* (1946) representa, sin embargo, para Manent el resultado de un proceso de “simplificación” similar al que siguió Yeats en su carrera poética.

“Poem in October” es una meditación del poeta con motivo de su trigésimo cumpleaños. La celebración de esa fecha le lleva a contemplar su presente, instalado en un paisaje nublado y lluvioso (“And I rose/ In rainy autumn”) y descrito en las dos primeras estrofas, en claro contraste con unos más dulces y hermosos recuerdos de la infancia que aparecen con toda nitidez a partir de la cuarta estrofa (“But all the gardens/ Of spring and summer were blooming in the tall tales”) bajo la luz del sol (Through the parables/ Of sun light) y un cielo azul. El poema se construye así sobre una serie de imágenes en las que la contraposición entre el pasado estival, soleado y amable, y el presente, anodino y lluvioso, son la tónica dominante hasta que se produce al final una reconciliación con la fusión en un mismo momento de presente y pasado en la última estrofa:

It was my thirtieth  
Year to heaven stood there then in the summer noon  
Though the town below lay leaved with October blood.

El poema es un canto a una niñez ya pasada (“O may my heart’s truth/ Still be sung/ On this high hill in a year’s turning”), a los cuentos infantiles, al paseo con la madre, a los bosques, el río y el mar de su infancia, planteamiento que engarza con la temática romántica que exalta la vida infantil como un momento culminante en nuestra experiencia vital. La naturaleza en todas sus facetas (animales marinos, paisajes costeros, granjas, montes y caminos, nubes, lluvia, viento, sol y frutos) está omnipresente en la composición y las transformaciones que se producen con

los cambios de estación (verano/ otoño) acompañan las vivencias infantiles y de madurez del poeta respectivamente. La añoranza de esos instantes mágicos de la infancia es, como ya sabemos, un motivo preferido en las selecciones de Manent. De ahí nuestra decisión de elegir “Poem in October” como parte del corpus de análisis.

Junto a esa visión neorromántica destaca la audaz técnica compositiva de Thomas, que sin llegar a provocar la incompreensión en el lector, espesa la textura del poema y no sólo por la naturaleza incompatible, a veces surrealista, de las imágenes a las que recurre. Los extremos a los que lleva las posibilidades de la lengua expandiendo los límites de la composición léxica, la sintaxis y la prosodia como recursos poéticos obligan a una lectura sumamente atenta si desea apreciar en su plenitud las sutiles y ambiguas conexiones entre distintas partes. Esto supone una ralentización de la interpretación y, por consiguiente, un arduo proceso de traducción en el que estarán presentes obstáculos de difícil resolución, en particular, por la importancia que Thomas otorga al componente formal en su poesía. No es que “Poem in October” sea una de sus más intrincadas creaciones pero sí es una buena ilustración de la “dialéctica de imágenes” a la que alude Manent (1962: 263) y de otros rasgos formales que caracterizan la mayor parte de las creaciones del galés.

Una de las más cualidades sobresalientes de su poesía es su admirable capacidad para crear una estructura fónica complementaria a la secuenciación de imágenes y del sentido. Haciendo honor a su origen galés, Thomas conjugaba una inusual voz y una extraordinaria habilidad para la declamación, impresionando a cuantos le oían recitar sus poemas<sup>67</sup>. Esta natural tendencia a percibir los ritmos y

---

<sup>67</sup> Véase el volumen recopilatorio editado por E.W. Tedlock (1960) *Dylan Thomas: The Legend and the Poet*, London: Mercury. John Lehman relata ahí su percepción del “bardo” a propósito de un recital de Thomas en un programa de la BBC: “What struck me particularly then was the immense trouble he took over every detail of timing, volume, expression, and the incantatory gestures he used to work himself up to the right pitch. And yet, heard at the other end, all was divine ease and haunting melody, captivating innumerable listeners who could not have told you afterwards what the logical meaning of the poem was. How fortunate we are that so many records of his reading of his own poems exist, for, more than with any other poet of our time, the voice heightened and illuminated the power of the word”, p 47.

la musicalidad de la lengua incita a Thomas a resaltar en el nivel fónico todo tipo de artificios reforzando con ello las conexiones entre palabras y diversas secciones en sus composiciones.

Uno de los medios que emplea para ello es un recurso típicamente asociado al verso galés, el *cynghanedd* (H. Gross & R. Macdowel 1996: 254)<sup>68</sup>, pese a que Thomas negaba conocer la lengua galesa y su estricto formalismo métrico. Aun así, es fácil encontrar en sus poemas correspondencias aliterativas y rimas internas constantes que sugieren su afinidad con dicha tradición y la del verso aliterativo anglosajón:

Woke to my **h**earing from **h**arbour and neighbour **w**ood

Este tipo de simetrías y paralelismos fónicos se repite a lo largo de todo el poema creando una riquísima textura sonora. El recurso a la aliteración es el más frecuente (verso 2: *hearing-harbour*; verso: 7 *webbed wall*; verso: 11 *birthday-began*; verso 22: *bushes brimming*; verso 26: *sweet singers suddenly*; verso 42: *sea-size-snail*; verso 46: *spring-summer, tall tales*; verso 57: *when-walked-with*; verso 61: *twice told*; verso 69: *still-singingbirds*; verso 77: *below-blood, lay leaved*), aunque Thomas no duda en emplear cadenas de asonancias (verso 2: *harbour- neighbour /?/*; verso 17: *high tide- dived /a?/*; verso 20: *town-town /a?/*, *closed-awoke /o?/*, verso 44: *brown-owls / a?/*), crear rimas internas (versos 6-7: *praying-sailing*, verso 17: *tide-dived*), y acudir a vocablos de cualidades onomatopéyicas (verso 7: “And the *knock* of sailing boats on the net webbed wall”; verso 12: “Birds and the birds of the winged trees *flying* my name”; versos 21-22: “A springful of larks in a *rolling*/ Cloud and the roadside bushes *brimming* with *whistling*”; verso 28: “To the rain *wringing*”) que unidos a un ritmo envolvente, arrastran con su musical cadencia al lector hasta el final del poema.

---

<sup>68</sup> H. Gross y R. MacDowel (1996) *Sound and Form in Modern Poetry* University Press of Michigan, 2<sup>nd</sup> ed. pp. 252-258.

En términos prosódicos, “Poem in October” está construido a base de estrofas heterométricas de diez versos en los que se produce una efectiva simbiosis entre un metro silábico –característico de gran parte de la poesía de Thomas (D. Jones 1971:245)<sup>69</sup>– siguiendo el esquema 9-12-9-3-5-12-12-5-3-9 sílabas en los diez versos de cada una de las estrofas –lo que permite un avance fluido entre los momentos de calma y de climax– y un ritmo acentual, cuyo modelo es “The Wreck of the Deutschland” de Hopkins en donde a menudo se agolpan varios acentos seguidos:

And the knock of the sailing boats on the *nét wébbed wáll* (v. 7)

Beyond the border and under the *lárk fúll clóud* (v. 36)

And the *twíce tóld fíelds* of infancy (v.61)

El esquema acentual es, por tanto, irregular aunque sí observamos regularidad en la aparición de trímetros en los versos primero y tercero de cada estrofa; hexámetros en los versos segundo, sexto y séptimo; dímetros en los versos cuarto, quinto, octavo y noveno; y tetrámetros en el último verso.

Por otro lado, Thomas compone el texto mediante una técnica de acumulación. Las imágenes van surgiendo así de manera abigarrada y progresan gracias a un continuo proceso de subordinación de elementos sintácticos y semánticos. La incardinación ilimitada de elementos oracionales y clausales, la elisión frecuente de ciertos constituyentes básicos como el sujeto o el verbo principal y el recurso habitual al encabalgamiento convierten la lectura en un proceso de descubrimiento en el que las ambigüedades surgen a cada paso. A

---

<sup>69</sup> Jones, D. (ed.) (1971) *Dylan Thomas. The Poems*, London: J.M: Dent & Sons Ltd. El editor en “A Note on Verse Patterns” afirma: “Though Thomas never entirely abandoned the orthodox metrical form of English verse, based on the position of stressed and unstressed syllables, he gradually used it less often in his later work, except in satire and occasional poems. A system based on syllabic count without regular stress pattern eventually took its place in his most serious poetry”, p. 245 (1991).

veces, éstas se deben a la dislocación sintáctica, evidente, por ejemplo, en la primera estrofa:

It was my thirtieth year to heaven  
 Woke to my hearing from harbour and neighbour wood  
 And the mussel pooled and the heron  
 Priested shore  
 The morning beckon  
 With water praying and call of seagull and rook  
 And the knock of sailing boats on the net webbed wall  
 Myself to set foot  
 That second  
 In the still sleeping town and set forth

No se sabe a ciencia cierta quién es el sujeto de “woke” en el segundo verso: podría ser “heaven” o “The morning beckon” (aunque éste último también podría ser objeto de “woke”); ni qué sujeto y verbo preceden a “Myself to set foot(...) and set forth”. Con esta indeterminación respecto de los agentes que inician la acción, la cohesión interna se pierde a veces lo que permite al lector establecer múltiples vínculos entre las distintas partes de la estrofa que enriquecen aún más la textura de la composición.

Como parte de esa técnica que consiste parcialmente en destruir las expectativas del lector, Thomas fuerza numerosos encabalgamientos que nutren el texto con el aumento de posibilidades de significación:

My birthday began with *the water-*  
*Birds* and the birds of the winged trees flying my name  
 Above the farms (...)  
 .....  
 A springful of larks *in a rolling*  
*Cloud* and the roadside bushes *brimming with whistling*  
*Blackbirds* and the sun (...)  
 .....  
 It was *my thirtieth*  
*Year* to heaven stood there then in the summer noon

Por otro lado, la ya mencionada incardinación *ad infinitum* de adyacentes nominales, adjetivales y complementos verbales es otro rasgo característico que cobre notoriedad en la cuarta y sexta estrofas:

Pale rain [[[over [the dwindling [harbour]]  
 And [over [the sea [wet [church] the size] of a snail]  
 With its horns] through mist] and [the castle  
 [Brown as owls]]]]]  
 .....  
 These were the woods the river and sea  
 [Where a boy  
 [In the listening  
 [Summertime] of the dead] whispered the truth [of this joy]  
 To the trees and the stones and the fish [in the tide]]

A todo ello hay que añadir el polisíndeton copulativo mediante “and” ?repetida una y otra vez casi como exclusivo conector lógico? y “but” que raya en el zeugma. Veamos el siguiente ejemplo:

It was my thirtieth  
Year to heaven stood there then in the summer noon

En estos versos se combinan varias licencias como la elisión de signos de puntuación, el asíndeton y la fragmentación del primer verso (“It was my thirtieth year to heaven”) en dos actualizando nuevos vínculos entre distintos elementos oracionales y abriendo la posibilidad a diversas interpretaciones en el segundo verso (“My thirtieth year stood to heaven”, “heaven stood there” o “(I) stood there”). Esta característica compele al lector a deducir el tipo de relación lógico-semántica que une distintos fragmentos de texto como sucede entre la quinta y la sexta estrofa:

And I saw in the turning so clearly a child’s  
Forgotten mornings when he walked with his mother (...)

And the twice told fields of infancy  
That his tears burned my cheeks and his heart moved in mine

en donde “that” puede ser interpretado como “so that” con valor causal si focalizamos nuestra atención en el último verso citado, o como un simple pronombre relativo cuyo antecedente sería “the twice told fields of infancy”.

Asimismo, Thomas evita el uso corriente de signos de puntuación afectando la cohesión interna del texto así como ciertos rasgos del nivel prosódico, sugiriendo un determinado ritmo de lectura como en las enumeraciones de los versos destacados en cursiva:

*These where the wood the river and sea*  
Where a boy  
in the listening  
Summertime of the dead whispered the truth of his joy  
*to the trees and the stones and the fish in the tide*

Aunque en ciertos lugares la falta de cohesión y coherencia pueden llegar a alcanzar cotas peligrosas, el poeta reduce dicho riesgo dejando como pista numerosos paralelismos verbales que con distinta distribución van repitiendo la misma idea. Dichos paralelismos, y otras figuras retóricas basadas en la adición, la supresión o el cambio en la disposición apuntan al carácter marcadamente oral de la poesía de Thomas, en donde muchas de estas ambigüedades quedarían resueltas durante la recitación gracias a la adecuada entonación de las unidades en cuestión. Así sucede, por ejemplo, al final de la cuarta estrofa:

There could I marvel  
My birthday  
Away but the weather turned around.

y la séptima:

And there could I marvel my birthday  
Away but the weather turned around. And the true...

Desde un punto de vista lexico-semántico "Poem in October" presenta acuñaciones *ad hoc* típicas del estilo de Thomas: la creación de neologismos—que nos recuerdan los experimentos de un cumings— a partir de reglas habituales de formación de palabras como la composición de “springful” (v. 21) basada en la estructura de “handful”; la generación de conceptos que no se encuentran lexicalizados en la lengua inglesa por un proceso de conversión, como el uso nominal de “beckon”(v. 5), o la adición de “away” a “marvel” creando un nuevo verbo “marvel (my birthday) away” en la cuarta y séptima estrofas; la acuñación de un verbo denominal como “to leaf” en “the town below lay *leaved* with October blood”; y la explotación de la polisemia de “flying” (volar/ ondear) en el verso duodécimo, o the “still”, que bien podría interpretarse con valor adjetival (inmóvil, quedo) o adverbial (todavía) en “And the mystery/ Sang alive/ Still in the water and the singing birds” (vv. 58-60). Éstos son algunos de los ejemplos de manipulación léxica a la que Thomas somete al sorprendido lector.

Otra notable fuente de ambigüedades aparece en el empleo de los tropos al crear y manejar con destreza imágenes insólitas como “...the heron/ priested shore”, “...and the birds of the winged trees flying my name”, “...the water praying...”, “...the rain wringing/ Wind blow cold” o “And the mystery/Sang alive”. Así, por ejemplo, en el verso 17 “High tide and heron dived (...)” tiende a interpretarse a causa del zeugma como un sujeto compuesto de dos miembros. Desde una perspectiva lógico-semántica, no hay nada que objetar a “heron dived” pero “High tide (...) dived” no admite interpretación lógica alguna, creando una imagen de gran originalidad pese a ser totalmente incompatible con la realidad conocida. Tampoco parece coherente la combinación de un sujeto “no animado” con un verbo que indica acción intencionada por parte del agente como sucede en los versos 40 y 62 “(...) but the weather turned around” en donde la personificación de “weather” permite, en un alarde de la imaginación, visualizar la acción de “turning around”. Thomas también emplea un lenguaje paradójico en consecución de ese efecto desconcertante que persigue en todos los niveles lingüísticos ya analizados. En “Poem in October” el uso de la paradoja puede ser ilustrado en expresiones como “that his *tears burned* my cheeks(...)” o “the *long dead child sang* (...)” en un intento del poeta de conciliar realidades aparentemente opuestas.

Como es lógico un poema con tan densa textura, lleno de indeterminaciones y rico en ambigüedades de origen léxico y sintáctico sugiere a cada verso varias interpretaciones y en este sentido supone un enorme reto para cualquier traductor.

**b) Análisis del TM: Manent**

## POEMA DE OCTUBRE

Era el año en que los treinta cumplía, a los cielos  
despertando, no lejos del puerto y del bosque vecino,  
y la playa con charcas de mejillones, y garzas reales  
a modo de clérigos;  
la mañana hacía señales  
con el agua rezando, y el grito de los grajos y las gaviotas,  
y el ludir de las barcas en el muro cubierto de redes;  
de pie me puse  
en seguida,  
en la villa aún dormida, y salí de la casa.

El día de mi cumpleaños empezó con los pájaros  
acuáticos y con los pájaros de alados árboles, que enarbolaban mi nombre  
sobre las granjas y los blancos caballos;  
y me levanté  
en el otoño lluvioso,  
y, al andar, me inundaban todos mis días como un chubasco.  
Era en la pleamar, y se zambullían las garzas cuando el camino emprendía,  
la frontera cruzando,  
y las puertas  
de la villa cerradas aún, cuando ya despertaba la villa.

Toda una primavera de alondras en el rodar de una nube,  
y los matojos, bordeando el sendero, rebosantes de mirlos  
silbando, y el sol de octubre,  
como estival,  
en lo alto del cerro;  
climas apasionados y dulces cantores súbitamente  
llegaron aquella mañana en la que iba errante escuchando  
la lluvia que se retorció; frío, el viento soplaba  
a mis pies, en la lejanía del bosque.

Pálida lluvia sobre el puerto encogido  
 y sobre la iglesia, mojada del mar y como un caracol  
 pequeñita,  
 con los cuernos envueltos en niebla, y sobre el castillo  
 pardo como los buhos;  
 mas los jardines  
 de primavera y estío florecían en fábulas áltas, allende  
 la frontera y bajo la nube llena de alondras.  
 allí podía asombrarme,  
 en tanto que el día de mi cumpleaños  
 se deslizaba, mas daba vueltas el tiempo.

Me aparté del país jubiloso  
 y bajando por otro aire y por el cielo, de un azul ya mudado,  
 chorreaba de nuevo una maravilla de estío,  
 con manzanas,  
 peras y rojas grosella;  
 y tan claramente vi, en le rodar del tiempo, aquellas mañanas  
 olvidadas de un niño que con su madre se iba,  
 paseando por entre parábolas  
 de luz de sol  
 y leyendas de verdes capillas,

y por los campos de la niñez, ya dos veces contados,  
 que mis mejillas quemaron sus lágrimas y su corazón sentí moverse en el río.  
 Aquellos eran los bosques, el río y el mar  
 donde un muchacho  
 en el atento verano de los ya muertos murmuró la verdad de su gozo  
 a las piedras, a los árboles, al pez y al reflujo.  
 Y el misterio  
 cantaba aún, vivo  
 en el agua y en el gorjera de los pájaros.

Y allí podía asombrarme, entanto que el día de mi cumpleaños  
 se deslizaba, mas daba vueltas el tiempo. Y la verdadera  
 alegría del niño, muerto años hacía, enardecida cantaba al sol.  
 Era el año en que treinta

cumplía, irguiéndose debajo del cielo, en el mediodía de estío,  
aunque al fondo cubriese la villa, como un follaje, la sangre de octubre.  
¡Ah! Que pueda cantarse  
la verdad de mi corazón todavía,  
en este cerro elevado, cuando dé el año otra vuelta.

El texto que ofrece Manent mantiene la disposición de versos en siete estrofas, aunque a diferencia de lo que ocurre en otras traducciones suyas, la norma inicial de traducción no es conseguir una versión métrica sino lograr, mediante una traducción más o menos literal, la transferencia de algunas metáforas e imágenes, objetivo que resulta difícil de alcanzar dadas las cualidades y lo abigarrado del TO. Esta decisión de abandonar su habitual norma inicial ante la intrincada e irregular estructura prosódica del TO probablemente se debe a la dificultad vislumbrada por el traductor de conjugar en un TM la originalidad de las imágenes, el sentido y los artificios formales presentes en el TO. Puestos a elegir Manent, se queda con la brillantez tropológica de Thomas y con la reproducción del sentido, aunque hace lo posible por mantener algo de la textura fónica del TO y de la violencia sintáctica que caracteriza los poemas del galés.

Con respecto al nivel fónico, Manent, consciente de la importancia de los efectos acústicos en “Poem in October” y tras desechar la posibilidad de traducir en verso medido, procura reproducir la rica estructura aliterativa del TO mediante la reiteración de ciertos sonidos consonánticos. El fonema más repetido es el sonido vibrante /r/ en sus diversas realizaciones alofónicas [r] y [ʀ], evocando el murmullo de la playa, los pájaros y los sonidos de las barcas en el puerto:

Era el año en que los treinta cumplía, a los cielos  
despertando, no lejos del puerto y del bosque vecino,  
y la playa con charcas de mejillones, y garzas reales  
a modo de clérigos;  
con el agua rezando, y el grito de los grajos y las gaviotas,  
y el ludir de las barcas en el muro cubierto de redes;  
de pie me puse  
en seguida, en la villa aun dormida, y salí de la casa.

A esa aliteración de sonidos vibrantes se suman las repeticiones de otros sonidos plosivos como el de la velar sorda /k/ en “bosque”, “charcas”, “clérigos”, “barcas”, “cubierto”, “casa”, imitando un chapoteo del agua, el de la bilabial sorda

/p/ en “de *pie* me *puse*” o del sonido velar sonoro /ʔ/ en “con el *agua* rezando, y el grito de los *grajos* y la *gaviotas*”.

Prescindiendo, por tanto, de las restricciones más inflexibles impuestas por el metro y la rima aunque reproduciendo otros rasgos de tipo fónico más asequibles como la aliteración, el traductor se ve liberado para formular un texto fluido que se acerca bastante a la traducción literal.

Pese a ello, se observa una serie de desplazamientos que apuntan a una intención por eliminar la ambigüedad de determinados grupos de palabras ubicados en las transiciones entre versos o de una estrofa a otra. Esto implica que el traductor, lejos de mantener el potencial de significación e interpretación del TO, elabora un texto más cohesivo ofreciendo un único sentido a algunas de las secciones que quedaban al arbitrio comprensivo del lector en el TO. Uno de los mecanismos utilizados para ello es la introducción de signos de puntuación donde no existían en el TO.

Así en la primera estrofa del TM el traductor no logra reproducir la indeterminación al optar por añadir una pausa (;) entre los versos 7 y 8

y el ludir de las barcas en el muro cubierto de redes;  
de pie me puse

Otro procedimiento que destruye esa indeterminación semántica de algunas de las palabras consiste en escoger un significado en el TM cuando el TO planteaba varias posibilidades. Para ello a veces fragmenta una unidad sintáctica y de sentido del TO con la excusa de que en el TO existe un encabalgamiento y les asigna un único significado como sucede en la cuarta estrofa en los versos:

There could I marvel  
My birthday  
Away but the weather turned around

traducidos por Manent:

Allí podía asombrarme,  
 en tanto que el día de mi cumpleaños  
 se deslizaba, mas daba vueltas el tiempo

en donde “to marvel (sth.) away” ha sido diseccionado en dos unidades: por un lado “marvel” como verbo reflexivo (“asombrame”) aunque fuera en el TO un verbo transitivo y por otro, “birthday” que se une a “away”. Este adverbio precedido de un verbo puede adquirir varios significados entre los que sobresalen según el *Collins Cobuild English Language Dictionary* (1987): 1) que algo se extiende o expande en la distancia; 2) que algo se esconde en un lugar secreto y a salvo; o 3) que algo desaparece de forma gradual. Manent parece haberse decantado por el último de estos sentidos al traducir “se deslizaba”.

Otro ejemplo en el que desaparece la ambigüedad del TO lo encontramos en la sexta estrofa entre los versos 4-6:

Where *a boy*  
*In the listening*  
*Summertime* of the dead whispered the truth of his joy

Aquí el poeta provoca un encabalgamiento entre los segmentos señalados en cursiva, induciendo una doble lectura: “the boy was in the listening” que podríamos traducir como “el niño escuchaba atento” y “in the listening summertime”, es decir, “en el atento verano”. Manent omite la conexión entre “a boy /in the listening” a favor de la segunda opción de traducción y traduce el fragmento:

donde un muchacho  
 en el atento verano de los ya muertos murmuró la verdad de su gozo

Otro ejemplo en el que Manent disminuye el potencial semántico del verso lo encontramos en su traducción de verso<sup>17</sup> en donde “High tide and heron dived when I took the road” es traducido mediante una estructura atributiva (“Era la pleamar...”) coordinada con una estructura transitiva (“...y se zambullían las garzas...”) minando con la explicitación de “era” la pretensión del poeta de crear una imagen absurda y falta de lógica mediante el zeugma, al formular en el verso “high tide and heron” como sujeto de “dived”, pese a la incongruencia entre ambos miembros.

En cambio, Manent logra transmitir las imágenes creadas mediante procedimientos de transferencia de significado recurriendo a la traducción palabra por palabra de muchas de las metáforas acuñadas por Thomas. Así sucede en “with the water praying” que traduce “con el agua rezando”, “the winged trees” traducido por “alados árboles” o “And the mystery/ Sang alive/ Still” vertido como “Y el misterio /cantaba aún /vivo”. Pero quizás sea más frecuente la sustitución de la expresión metafórica por otra no metafórica (“On the hill’s shoulder” se convierte en “en lo alto del cerro”) o el recurso a un símil (“Though the town below lay leaved with October blood” se convierte en “aunque al fondo cubriese la villa, como un follaje, la sangre de octubre”) lo que hace a la imagen perder parte de su vigor y originalidad expresivas.

También observamos que Manent ha optado en el TM por un procedimiento de compensación de elementos que, como “abroad”, no se traducen junto a la sustitución de una metáfora por otra:

And I walked *abroad* in a shower of all my days  
y, al andar, *me inundaban* todos mis días como un chubasco

Por un lado, tenemos “walk abroad” cuyo sentido queda infratraducido por “andar” y, por otro, “in a shower of all my days” que es sustituido por la expresión “me inundaban todos mis días como un chubasco” en donde se combinan la

metáfora y el símil logrando incluso un efecto estético que, en nuestra opinión, llega a superar al TO.

### c) Norma inicial y tipo de equivalencia

En este poema de Dylan Thomas la mayor preocupación de Manent es transmitir esa visión nostálgica de la niñez mediante la reproducción de las imágenes que el poeta desarrolla en su planteamiento del tema. Se trata de reproducir esa “dialéctica de imágenes” a la que se refiere en su ensayo “La dialéctica poética de Dylan Thomas” (Manent 1962: 262-269) donde Manent asegura que:

Casi toda la obra de Dylan Thomas es extrañamente rica y apasionante en su misterio o en su paradisiaca luz; sus mejores poemas –Fern Hill, Poema de Octubre– pertenecen, sin embargo, al período en que esta poesía no es llama artificiosa ni se propone asombrar a nadie, sino que expresa, con la compresión de imágenes que siempre caracterizó a Thomas, pero con símbolos de más comunicativa emoción, la aventura de un hombre en el mundo.

De esta suerte, los aspectos formales del texto quedan en cierto modo subordinados a la consecución de ese objetivo (o norma inicial): plasmar la compresión de imágenes y los símbolos del poema, lo cual intenta mediante una traducción semántica, cercana a la traducción literal en ciertas ocasiones. Por tanto, Manent no se siente en absoluto constreñido por cuestiones prosódicas, como el metro y el ritmo, muy irregulares en el TO. En cambio, se esfuerza en reproducir la ruptura del sentido entre versos mediante los encabalgamientos que no siempre resultan tan lucidos como en el TO y la recurrencia de sonidos tan importante en “Poem in October”, meta que alcanza con bastante éxito. Vemos cómo, cuando en poesía moderna inglesa la reproducción de los rasgos formales del TO como el ritmo, el metro o la estrofa hace peligrar la cohesión interna y la coherencia, Manent se decanta claramente por la reproducción del sentido, aunque siempre que le es posible rescata otros recursos formales como hemos visto en esta traducción. Además Manent procura respetar la disposición de los versos del TO

en el TM, aunque el verso usado por el traductor carezca de un ritmo regular. Esto no parece especialmente grave en una fase de la historia literaria como la era postmodernista en la que existe mucha mayor libertad formal y el tratamiento del tema no va inexorablemente ligado en el sistema literario origen a un género poético o tipo de estrofa y verso concretos.

#### d) Comparación con otros TTMM

La única versión que hemos localizado para establecer una comparación de estrategias y, en suma, de normas de traducción es la de Esteban Pujals Gesalí.

Este traductor se arriesga más en la traducción del TO, atreviéndose, a costa de comprometer la legibilidad del TM, a acuñar nuevos términos cuando Thomas aporta neologismos. Así, “the heron/ *priested* shore” es traducido por “la playa.../ *ensacerdotada* de garzas”; “the net *webbed* wall” aparece como “la pared *enmenbranada* de / redes...” y “A *springful* of larks” se convierte en “Una *primaverada*”. El traductor recupera, de algún modo, esa tendencia a la innovación léxica tan típica del estilo de Thomas.

Otro rasgo, que a diferencia de la decisión adoptada por Manent caracteriza la traducción de Pujals es un mayor respeto a la omisión intencionada por parte del poeta de comas, puntos y otros signos de puntuación –con excepciones como la pausa (;) al final del primer verso del TM– que hubieran ayudado quizás a crear un texto más fuertemente cohesionado. Sin embargo, Pujals opta por transferir este rasgo del TO, invitando al lector del TM a imitar la aceleración en la lectura de los versos que, de acuerdo con las reglas ortográficas y gramaticales al uso, deberían ir puntuados. Esta licencia es una cualidad que Manent no toma en cuenta ni transfiere precisamente debido a su afán de cerrar el sentido del texto poético.

En cambio, al igual que Manent, Pujals procura reproducir los numerosos encabalgamientos, marca inconfundible del estilo poético de Thomas, que además afectan la interpretación del sentido del verso. Así es como logra Pujals traducir el siguiente par de versos:

To the rain wringing

Wind blow cold

el viento que escurría la lluvia

soplar frío

creando al tiempo una inusitada imagen.

En cuanto a las estrategias adoptadas ante la aparición de tropos Pujals resuelve muchas veces el problema creando palabras nuevas como ya hemos visto, y casi siempre traduciendo de forma literal una imagen insólita, es decir, transfiriendo la metáfora. Optando por la traducción literal se corre el riesgo de incurrir en expresiones un tanto pedestres como sucede en los versos 23-25 del TM : “un sol de octubre/ estival/ al hombro de la colina” es claramente una traducción palabra por palabra de “and the sun of October/ Summery/ On the hill’s shoulder”. Con la traducción literal se logra transmitir la imagen intacta, independientemente de que sea congruente o no.

En definitiva, mientras que Manent tiende a usar estrategias de traducción que buscan, en primer lugar, una equivalencia del contenido, digamos mejor de las imágenes, procurando crear un texto cohesivo y cerrado, Pujals es más atrevido y reproduce las imágenes dejando al lector de su traducción mayor espacio para la interpretación. Con este propósito Pujals crea neologismos, casi siempre traduce literalmente las metáforas y evita por norma los signos de puntuación que establezcan los límites exactos entre unidades lingüísticas como sucede en el TO, aunque de ello resulte un texto menos cohesivo.

## 6.5 CONCLUSIONES

El análisis de las traducciones de Manent así como su comparación con otros TTMM recogidos de antologías publicadas en diversas épocas del siglo XX revelan una serie de tendencias en las estrategias de traducción de los textos poéticos. Éstas apuntan a unas normas que gobiernan el proceso de traducción desde su inicio y que, como señala la teoría bajo la que desarrollamos este estudio, vienen determinadas básicamente por la poética del traductor aunque otros factores como las normas de producción literaria del polisistema meta desempeñan un papel sumamente relevante. Asimismo, al contextualizar el estudio en un periodo relativamente extenso de tiempo y poder comparar las estrategias y las normas de traducción preferidas por Manent con las de otros traductores hemos podido establecer algunas conclusiones acerca del modo en que han evolucionado las normas de comportamiento de los traductores de poesía inglesa frente a los TTOO.

En resumen, el estudio del corpus ha revelado lo siguiente:

1. En primer lugar, hemos de señalar que Manent tiende a traducir textos breves y en el caso de textos de mayor extensión no siempre realiza traducciones completas del TO. En nuestra opinión, esto obedece por un lado, a su deseo de exhaustividad y variedad en la antología, pero sobre todo a su inclinación a resaltar ciertos aspectos temáticos de los textos que traduce de forma parcial. A menudo los fragmentos escogidos presentan pasajes descriptivos, llenos de minuciosos detalles, con cualidades pictóricas en los que se dibuja un paisaje, o se congela un instante a veces reflejando la Naturaleza vista a través de la mente reflexiva del poeta. Esto no supone que no seleccione textos narrativos y dramáticos, pero en el caso de muchas de las traducciones parciales observamos una tendencia en Manent a preferir textos líricos y bucólicos en los que descuellan los pasajes descriptivos y meditativos.

2. Independientemente del tipo de traducción (parcial/ total) que lleve acabo, Manent parte generalmente de un criterio irrenunciable, ligado a su propia poética, que insta la norma inicial o restricción a partir de la cual se toman las demás decisiones de traducción. Dicha norma no es ni más ni menos que la imposición de un criterio métrico en los TTMM, normalmente consistente en la reproducción de un cómputo silábico determinado (primando en su elección el verso alejandrino y el endecasílabo) en cada línea o en la alternancia de varios metros combinables según las normas prosódicas del polisistema meta (eneasílabos, heptasílabos y pentasílabos como versos complementarios). En cambio, Manent desecha toda posibilidad de traducir los versos con rima a excepción de algunas baladas medievales en las que introduce rimas asonantes o consonantes en los pareados<sup>70</sup>. Mientras que sus versiones al castellano se caracterizan por la adopción del verso blanco o la ausencia de rima, la norma habitual en su obra de traducción de poesía inglesa al catalán 'al igual que su propia obra poética' son poemas en verso rimado<sup>71</sup>. El verso blanco empleado en *La poesía inglesa* le permite liberarse de una excesiva constrictión formal que forzaría al traductor a alejarse del TO tanto en el plano del contenido como en el textual-formal, lo que redundaría en un anisomorfismo estrófico y textual o falta de correspondencia verso por verso entre TO y TM. La

---

<sup>70</sup> Los casos más representativos de esta tendencia a la traducción en verso en la que Manent persigue la rima asonante aparecen en *La poesía inglesa. De los primitivos a los neoclásicos* (1945): "Old May Song" (pp. 36-39), "Sir Patrick Spens" (pp. 80-85) son traducidos en una combinación de alejandrinos, endecasílabos y heptasílabos procurando la rima asonante, mientras que en la traducción de otras baladas y canciones como "Bring Us Good Ale" (pp. 42-45), "The Holy and the Ivy" (pp. 50- 53), "The Nightingale" (pp. 64-67) Manent se apoya también en la reiteración de uno o varios versos en el original para crear esa impresión de conexión mediante rima entre estrofas. Lo habitual, sin embargo, es la traducción en la que está ausente la rima como ilustra la traducción de "The Wife of Usher's Well" (pp. 7681).

<sup>71</sup> Ya hemos visto en otro lugar de este trabajo (Capítulos 4 y 5) que para Manent la forma en poesía adquiere enorme relevancia y si la rima es prescindible, el metro no lo es en absoluto. La propia obra poética del catalán manifiesta esta necesidad de hacer del poema un todo armónico en el que forma y fondo crezcan de manera orgánica. Sus traducciones poéticas del inglés al catalán, lengua con la que se siente más cómodo, evidencian esa necesidad de armonizar mediante los ritmos, la rima y el verso finamente construido la imagen, la idea o el paisaje descrito. La casi absoluta ausencia de la rima en las traducciones al castellano responde probablemente tanto a una falta de confianza en sí mismo como creador en esta lengua como al hecho de que a mediados de siglo, la rima constituye de hecho un rasgo poético ya en declive según las normas del sistema literario español.

estrategia habitual adoptada por Manent es lo que A. Lefevere (1975) en *Seven Strategies and a Blueprint* denomina "traducción métrica". No obstante, habría que matizar más esta tendencia de Manent a reproducir los aspectos prosódicos del TO por una forma análoga en sus traducciones. Esa es la norma en la mayor parte de los TTMM que componen los tres volúmenes de la antología, pero a medida que nos acercamos al final del tercer volumen, *La poesía inglesa. Los contemporáneos* (1948), se observa un cambio en las estrategias. En muchos casos el traductor abandona el criterio métrico como norma inicial en favor de un criterio semántico y tropológico, aunque Manent siempre se esmera en la reproducción de los aspectos formales del TO, poniendo un especial cuidado en mantener idéntico número de versos, la distribución de los contenidos verso a verso y la recuperación de figuras de expresión esenciales del TO o características del estilo de su autor. La paulatina renuncia al verso medido responde, a nuestro modo de ver, por un lado, a la cada vez menor importancia otorgada en la poesía contemporánea a determinados aspectos formales de la poesía como la rima o el metro en ambos sistemas literarios y, por otro, a la mayor preocupación de Manent por hacer ¿en el caso de textos poéticos contemporáneos? el TM accesible al lector meta, ya que algunos de los TTOO cada vez se vuelven más crípticos dentro de determinadas corrientes poéticas como el modernismo angloamericano, por ejemplo. Manent muestra entonces mayor afán por trasladar el TO privilegiando la transferencia del sentido, cerrando el texto, limitando con ello en ocasiones las posibilidades interpretativas o las incongruencias intencionadas del TO, de manera que el TM adquiriera un significado discernible para el lector de la traducción aunque pierda en cierta medida parte del potencial significativo que caracterizaba al TO. Por el contrario, el traductor se decanta claramente por el verso medido en todos aquellos casos en los que el formato estrófico del TO está nítidamente codificado en ambos sistemas literarios. Así ocurre, por ejemplo, con un género como el soneto<sup>72</sup>. En tal circunstancia, Manent elige habitualmente un verso de

---

<sup>72</sup> Véase a modo de ilustración la traducción de Manent de los sonetos de Shakespeare, o del soneto "On his Blindness" de Milton.

mayor extensión que el verso del TO al objeto de disponer del espacio necesario para formular su versión del correspondiente verso del TO. De este modo, si el verso del TO es un decasílabo o pentámetro yámbico, el TM estará compuesto en alejandrinos blancos o si el TO presenta tetámetros, se decantará por endecasílabos blancos, y así sucesivamente.

3. Otro aspecto esencial que cabría resaltar es que por lo general las estrategias de traducción empleadas por Manent no alteran en exceso ni el contenido ni la distribución de segmentos informativos en el TM con respecto al TO. Ello indica que recurre a la traducción literal siempre que es posible, aunque su deseo de intensificar el efecto estético de la versión española?al que le “falta” la rima? le induce a recurrir habitualmente a otras estrategias como la transposición, la modulación o la equivalencia y la adaptación en mucha menor medida. En concreto, el recurso a la modulación (modificaciones semánticas, estilísticas) y la transposición (cambio opcional de categorías gramaticales como el número, la persona, o la sustitución de formas verbales por cláusulas de relativo, adverbios por verbos, etc.) suele responder a las preferencias del traductor por otras variantes léxicas dentro del mismo campo con una carga semántica aproximada aunque más ricas en connotaciones, percibidas como unidades léxicas con mayores posibilidades expresivas en el contexto. Suelen ser palabras que se asocian a un registro poético de épocas pasadas<sup>73</sup>. Asimismo, la tendencia a los hipérbatos en algunos TTMM indica un deseo de alterar la dicción más prosaica que resultaría de una traducción palabra por palabra<sup>74</sup>. Estas mismas inversiones del orden habitual de elementos oracionales se deben a veces a cuestiones de tipo rítmico, cuando el traductor intenta

---

<sup>73</sup> Recuérdese la traducción de Manent de la “Intimations” de Wordsworth, comentada en las páginas 365 y ss.

<sup>74</sup> La traducción del fragmento de “The Dry Salvages” evidencia esta necesidad, a juicio de Manent, de alterar constantemente el orden presente en el TO o la disposición habitual de elementos oracionales en la lengua española. El tono de discurso directo y meditación se ven en este sentido algo alterados en el TM.

introducir en el verso pausas no esperadas, irregularidades rítmicas que resalten el valor expresivo de un determinado elemento. No aplica Manent la estrategia de adaptación con asiduidad, reproduciendo generalmente mediante transferencia los nombres propios de personas y lugares. Mas cuando se trata de expresiones idiomáticas como interjecciones expresivas e invocaciones a Dios, la Virgen o a algún personaje u objeto Manent tiende a la naturalización del elemento en cuestión, de tal forma que si es necesario sustituir la expresión por otra empleada en una situación similar para que la emotividad de la exclamación se transmita con mayor efectividad, entonces recurre a este procedimiento, consiguiendo que el resultado sea más aceptable desde el punto de vista comunicativo para el lector español<sup>75</sup>.

4. Tipo de equivalencia: Dado que la norma inicial adoptada por Manent suele favorecer la reproducción o recreación de rasgos formales en el TM, más concretamente prosódicos, podemos afirmar que, en lo que concierne a la mayor parte de la poesía traducida hasta el Modernismo, Manent procura mantener un equilibrio entre la traducción de los aspectos formales y semánticos y pragmáticos del texto. Con el advenimiento de las tendencias más vanguardistas del siglo XX, Manent se decanta por la traducción semántica cuando a su parecer pelagra la integridad comunicativa del texto, es decir, cuando percibe que una atención excesiva a cuestiones formales de la naturaleza que sean no le permite transferir de manera aceptable el sentido y el significado del TO. No obstante, dado que según nuestra concepción de la traducción, la equivalencia es una noción relacional, funcional y dinámica que ha de establecerse para cada par de textos (TO y TM) comparados de forma exclusiva, no podemos concluir que se dé un único tipo de equivalencia en todos y cada uno de los TTMM producidos por Manent, puesto que algunos requieren por sus peculiaridades una mayor atención a la forma y otros al

---

<sup>75</sup> Ejemplos notables de "naturalización" o "domesticación" aparecen en la traducción de "The Rime of the Ancient Mariner" de S.T. Coleridge.

contenido, según demuestran las traducciones de *La poesía inglesa*. Además la excepcional diversidad de autores, estilos y técnicas recopilados en la antología de Manent requiere en cada caso la adopción de unos criterios concretos para traducir cada TO.

Al comparar la norma inicial que determina las actuaciones de Manent con las de otros traductores enfrentados a los mismos textos poéticos hemos comprobado que a lo largo del siglo XX se produce una clara evolución en las jerarquías de prioridades que guían el proceso de traducción, lo que afecta de manera determinante los resultados, es decir, las versiones de cada época. Las antologías y traducciones escogidas representan respectivamente y de manera esquemática, los criterios de traducción predominantes en cada época. Así, las recopilaciones de poesía inglesa traducida de Maristany (1918) y Sánchez Pesquera (1915-24) representarían un mayor apego a una norma inicial que consiste en la recreación del TO preservando rima y metro (o creando una forma análoga con rima y metro en español), mientras que la última antología de las mismas características, editada en el año 2000 por Ángel Rupérez, muestra criterios mucho más permisivos en ese aspecto, decantándose de manera clara por la traducción semántica y obviando casi por completo restricciones de carácter formal (prosódico). Un lugar intermedio entre esos dos extremos es el que ocupa Manent (1945-48) en los años centrales del siglo, cuyos criterios traductológicos son seguidos por otros muchos traductores de su misma generación o de otras inmediatamente posteriores (Dámaso Alonso, José Antonio Muñoz Rojas, J. M<sup>a</sup> Valverde) en las décadas centrales del siglo. Tras comparar las normas predominantes en sus traducciones al castellano con las de los traductores coetáneos y comprobar el prestigio de que gozaban sus antologías así como su éxito editorial –hecho atestiguado por las continuas reediciones de la antología ya sea en su totalidad o por partes–, podemos sostener que su práctica traductora se insertaba dentro de las normas dominantes para la traducción de poesía en las cuatro décadas que ocupan los años centrales del siglo XX, es decir entre 1935 y 1975 aproximadamente. En realidad los criterios dominantes en traducción poética

respondían a normas conservadoras dentro del panorama poético autóctono, en otras palabras, podía considerarse que en traducción poética se producía un retorno a poéticas más clásicas que valoraban muy favorablemente el rescate de formas y esquemas prosódicos tradicionales.

En concreto, entre quienes compartían sus criterios, se consideraba que los TTOO caracterizados por moldes retóricos tradicionales debían mostrar unos “mínimos” rasgos prosódicos (verso blanco, ritmo versual) para alcanzar cierto grado de aceptabilidad como textos poéticos. Las normas de traducción poética actuales también coinciden a este respecto.

De hecho, en la actualidad conviven dos normas de traducción para los textos poéticos: por un lado, se mantiene la traducción que pretende un equilibrio entre forma y contenido con predominio de algún criterio prosódico, en concreto el verso blanco, ya que éste permite cierta flexibilidad a la hora de verter la carga semántica del TO. Es el criterio generalmente seguido en el caso de géneros fuertemente arraigados en la tradición literaria meta como el soneto. Por otra parte, se ha producido tanto en el sistema literario meta como en el origen un desplazamiento en las normas de composición poética más conservadoras que favorecen requisitos formales distintos. Ello es debido a las nuevas normas implantadas de manera progresiva en el centro del sistema por las tendencias poéticas contemporáneas (poetas ultraístas en torno a 1918 y novísimos en la década de los setenta). Las sucesivas generaciones de poetas han ido liberándose de las restricciones prosódicas más clásicas (metro y sobre todo rima) a favor de otras convenciones poéticas más novedosas y menos evidentes que requieren otro tipo de sensibilidad o sutileza por parte de lector para ser reconocidas. Esta evolución invita al lector de las antologías de poesía traducida a admitir como "poema" casi cualquier texto compuesto en verso libre, incluso en prosa, que refleje de manera adecuada el sentido del TO y cuide mínimamente el uso de léxico. Sin embargo, los aficionados a la lectura de poesía prefieren por lo general versiones medidas, que se someten a la norma inicial algo más conservadora que la de Rupérez– de Manent, quien mantiene ciertas convenciones prosódicas (metro y el ritmo) como requisitos indiscutibles para la traducción poética en general.

En suma, la labor traductora de Manent se ajusta a los cánones de traducción prevalentes en el sistema literario español durante la mayor parte del siglo XX, los cuales sancionan la traducción métrica como ideal de la traducción poética, condicionando a ello la aceptabilidad del TM. La traducción en este caso sigue, según los estudios de I. Even-Zohar (1981) y G. Toury (1995), una tendencia conservadora, en el sentido de que se adhieren a normas de producción poética en la LM aún vigentes pero en obvio y progresivo retroceso para las nuevas generaciones. Las traducciones, pese a lo novedoso de las selecciones de Manent, no introducen grandes primicias desde el punto de vista formal pues los textos seleccionados evitan las manifestaciones más radicales y el experimentalismo de los poetas más difíciles y atrevidos, o si las muestran, la traducción de Manent las diluye, creando un texto con mayor cohesión y coherencia discursiva que el TO, como ha demostrado, por ejemplo, el análisis del poema de Dylan Thomas en traducción de Manent. Las mayores novedades, si acaso, derivan de un nuevo tratamiento de los temas ya que es este aspecto el que más parece interesar a Manent, quien se esfuerza por lograr traducciones legibles y comprensibles en su presentación de las nuevas corrientes de la poesía escrita en lengua inglesa.

## **CONSIDERACIONES FINALES**

Uno de los principales objetivos de este trabajo era demostrar la idoneidad del enfoque descriptivo para el estudio de la traducción literaria. Así tras recorrer en el Capítulo 1 los acontecimientos clave que jalonan la historia de la traducción con especial atención al desarrollo teórico de ésta desde la Antigüedad hasta el siglo XX, en el Capítulo 2 planteábamos los principios teóricos básicos sobre los que se asientan los estudios descriptivos de traducción, esbozando las posibles vías de investigación que éstos ofrecen. Hasta hace muy poco tiempo, la mayoría de los estudios dedicados a la traducción literaria han pecado, en nuestra opinión, de una grave descontextualización de los TTMM como objetos de estudio, de una excesiva polarización hacia las pautas y normas dictadas únicamente desde el polo origen, gracias a las cuales autor, texto, sistema literario y cultural originales se instauran como exclusivos parámetros de referencia en la elaboración y valoración de las traducciones como textos equivalentes. Este trabajo ha pretendido seguir una línea de investigación alternativa, la más adecuada cuando se trata de valorar la traducción de textos poéticos, impulsada por los teóricos de la manipulación y la teoría del polisistema que nos ha llevado a incluir en el análisis de un corpus de textos traducidos y recopilados en *La poesía inglesa* de Manent el examen de factores ligados al contexto cultural meta que influyen tanto en la formulación de los textos traducidos como en su presentación en forma de antología.

La teoría de la recepción ha contribuido en gran medida a desmitificar esa preeminencia del significado del TO, pues el texto en cada lectura se reinterpreta de manera distinta, dependiendo del bagaje del lector, de sus expectativas, de sus necesidades y de su motivación. Algo muy similar ocurre cuando el traductor trasvasa un poema a otra lengua ¿quizás con intenciones adicionales al lógico propósito de provocar en el lector de un cierto placer estético? para otro tipo de lector. Los procesos de traducción y antologación de un determinado material cultural no dependen únicamente de la voluntad del traductor sino del impulso de los mecenas culturales y de las carencias detectadas en el polisistema meta, por mencionar solo algunas causas. Un concepto más flexible y relativo de la equivalencia y de lo que es “traducir” encuentra un mayor respaldo con el advenimiento de las teorías deconstructivistas que impregnan tanto la teoría

literaria como la de la traducción. Desde esta perspectiva, decíamos en el Capítulo 1, la traducción deja ya de entenderse como mera reproducción del TO: no se busca la identidad absoluta en la traducción porque obtener un TM exactamente igual en todos y cada uno de sus aspectos al TO resulta un empeño imposible. Como decía Octavio Paz, toda traducción es un texto nuevo y como tal único. Algunos años antes, Roman Jakobson también enunciaba ese principio al declarar que la poesía por definición es intraducible y que lo único que cabe hacer es una transposición creativa. Tal y como se concebía el traducir en aquella época, no iba en absoluto descaminado pues según la concepción más extendida de la “equivalencia” por entonces vigente dicho término era sinónimo de “reproducción”. Desde la perspectiva que planteamos el estudio de las traducciones de poesía, traducir implica interpretar, transformar, manipular y recrear un TO en una o varias de sus dimensiones, observándose siempre pérdidas y ganancias. En este sentido, la traducción es posible y a los hechos podemos remitirnos.

La transformación implícita en el acto de traducir, la manipulación de que es objeto el TO no es en modo alguno gratuita y obedece a las presiones ejercidas por diversos elementos del polisistema en el que se inserta la traducción como producto. Dichas fuerzas afectan al traductor, quien no siempre se deja dominar por completo por las normas primarias o dominantes del polisistema, aunque consciente o inconscientemente su actuación como reescritor se ajuste a los cánones y criterios que determinan en un momento dado lo que es aceptado como traducción, lo que es valorado como poético y lo que es permisible desde la perspectiva ideológica dominante. En ocasiones, el traductor se acoge a normas secundarias del polisistema literario meta, que o bien van retrocediendo ante los nuevos repertorios y estilos literarios que se van imponiendo en el centro del sistema o luchan por encontrar un pequeño hueco dentro de éste con la pretensión de introducir innovaciones que si se aceptan pasarán a modificar antiguos cánones.

Así las cosas, el estudio de los productos resultantes de la reescritura tales como la traducción o la antologación solo tienen cabida en un marco que excluya del análisis una evaluación de las traducciones basada exclusivamente en la ~~mayor~~

o menor fidelidad al TO, ya sea ésta de tipo formal, semántico, o pragmático. Por este motivo, en el estudio de la antología de Manent proyectamos la mirada sobre lo que se hacía al traducir poesía inglesa en épocas inmediatamente anteriores, y a lo largo de este estudio y de manera específica en el Capítulo 3, también consideramos las características que definen el género de la antología, refiriéndonos de manera breve a las obras recopilatorias de poesía inglesa traducidas que preceden a la de Manent.

Hemos podido constatar que existen diferencias entre la selección de textos y las normas básicas de traducción seguidas por Manent y las utilizadas por otros antólogos y traductores y es ahí donde reside el interés de un estudio pormenorizado de la antología. Las decisiones del traductor catalán tanto en términos de selección como de traducción se sometían a una finalidad determinada: la antología editada por Janés cumple una función eminentemente instructiva y divulgativa. Por otra parte, tanto la selección de autores y textos como la adopción de estrategias y normas de traducción se llevaron a cabo en función de criterios personales del antólogo: su poética y su ideología. Con el propósito de recrear en sus aspectos fundamentales dichos criterios, determinantes en la configuración definitiva de *La poesía inglesa*, hemos dedicado el Capítulo 4 a revisar brevemente la trayectoria vital y profesional del antólogo-traductor y del crítico-poeta. La formación literaria y estética de Manent se iniciaba de la mano de los noucentistas e influyó decisivamente en su actuación como antólogo y traductor. Manent fue incorporando a su propia poética elementos de procedencia diversa (poesía romántica inglesa, poesía ideográfica china, simbolismo). A ello hay que añadir la profunda espiritualidad de Manent, que adoptó la forma de franciscanismo y un pensamiento católico ortodoxo, junto a su simpatía por la causa nacionalista catalana como los otros dos focos de influencia ideológica más sobresalientes en el perfil de Manent. Ciertamente es también que pese a una prevalencia lógica de aspectos propios de la cultura catalana en la personalidad poética e ideológica del antólogo-traductor, el constante flujo e interacción entre la cultura catalana y española permite que se den rasgos comunes entre ambos sistemas literarios y que los debates sobre cuestiones estéticas y creación poética fueran en cierto modo

coincidentes, en especial en el momento sociopolítico que vivía España con la dictadura franquista con la imposición del castellano como único vehículo oficial de comunicación y publicación en todo el Estado. De este modo, aunque los orígenes de la poética de Manent hayan de ser situados en una de las culturas de la Península (la catalana), no podemos obviar el hecho de que la antología *La poesía inglesa* no sólo iba destinada al lector catalán? a quien el promotor editorial Janés pretendía formar haciéndole partícipe de un proyecto cultural aperturista hacia otras realidades extrapeninsulares? sino que puso en circulación un material en su mayor parte inédito en el resto de España del que se beneficiaron todos aquellos lectores que en la posguerra se acercaron a la poesía inglesa en las traducciones de Manent.

En el Capítulo 5 se desgranán los principales criterios de selección en la reinterpretación o reescritura del canon de la poesía inglesa que Manent brinda en castellano a los lectores catalanes y del resto de España. En realidad, hasta el momento de publicación de *La poesía inglesa* no existía ninguna obra recopilatoria que recogiera la poesía contemporánea angloamericana. La poesía del momento se hacía eco únicamente en los círculos minoritarios de las revistas, por lo que verdaderamente hay que considerar que, en ese sentido, la antología de Manent constituye un hito por su carácter innovador y por establecer en España un canon poético de la poesía escrita en lengua inglesa. Manent formado en plena eclosión noucentista se imbuyó en los años de juventud de las premisas de orden, medida y armonía que propugnaba Eugenio d'Ors, quien había encarrilado a Cataluña en un proyecto que la convertiría en una comunidad más europea y cosmopolita. Su propósito era liberar a Cataluña del excesivo ruralismo reinante y, en lo artístico, evitar los excesos impresionistas y vagos que el modernismo. A juicio de d'Ors, Cataluña estaba sumida en un estado de inoperancia que no permitía ningún progreso y su misión era construir una nación moderna instruyendo al pueblo y favoreciendo el desarrollo de sus manifestaciones culturales más significativas como la literatura en lengua catalana. Pese a esta gran influencia en los años formativos de Manent, su tendencia innata a la ensoñación y su experiencia personal en contacto constante con el medio natural, predispusieron

favorablemente al catalán a una aceptación de los valores románticos ¿objeto de los ataques de d'Ors? cuando el traductor descubrió a los poetas románticos ingleses, en especial, los poetas “lakistas” y Keats. Su “romanticismo”, vena perceptible en la literatura catalana en la obra de figuras como J. Verdaguer y J. Maragall, es más bien temático y puede ser identificado en su obra y en sus selecciones de poesía inglesa gracias a la presencia de ciertos rasgos que no son exclusivos de los poetas románticos ingleses más extensamente divulgados en las antologías de Manent. Los vestigios románticos que perviven en su poética son ciertos motivos y actitudes ¿las más contemplativas de Wordsworth y Keats? del Romanticismo tales como la exaltación del paisaje y la proyección del estado de ánimo del poeta sobre éste, discernible en la amplia selección de textos de los poetas del siglo XIX; la recuperación del pasado histórico, palpable en la amplia extensión concedida en *De los primitivos a los neoclásicos* a las baladas medievales, en estrecha conexión con la recuperación de lo popular y el folklore; el gusto por las leyendas y los mitos que plagan las selecciones de poesía inglesa del catalán de elfos y seres sobrenaturales; la esfera de lo inconsciente, el sueño, lo oculto, lo misterioso como vía de evasión; y por último, el cultivo de lo lírico frente a lo épico y lo narrativo, aunque en la vasta recopilación de *La poesía inglesa* no faltan algunos ejemplos de poesía narrativa o épica como el gran drama miltoniano.

Las características de la poética manentiana (preferencias genéricas, tratamiento temático, criterios estético-poéticos), que consideramos principal criterio de selección, tienen un claro eco en *La poesía inglesa* y quedan de manifiesto no sólo en la superior posición de que gozan tanto los poetas del siglo XIX en el volumen *Románticos y victorianos*, o en el peso específico de la poesía medieval en *De los primitivos a los neoclásicos*. La estética neorromántica es también discernible en las selecciones de poesía inglesa del siglo XX en *Los contemporáneos*. En este sentido, son elocuentes sus preferencias por la poesía yeatsiana más temprana, la atención prestada a los poetas georgianos y de la 1ª Guerra Mundial, al movimiento imaginista de H. D. Richard Aldington y Herbert Read— quien se definió así mismo como romántico— la especial dedicación a los

poetas del "Romantic Revival" –como Dylan Thomas, Sidney Keyes, Frederic Prokosch y Henry Treece– en quienes reaparecen, según cuenta Manent en el prólogo de *Los contemporáneos*, "los ecos milenarios, los prestigiosos símbolos, las figuras brumosas del mito y la leyenda", en definitiva, el ímpetu de lo lírico. Esta vertiente de la poética del catalán obedecía también a la influencia de la poesía oriental a la que el propio Manent se ha acercado elaborando versiones de poetas chinos como Wang Wei. Incluso aquellos autores clasificados por la crítica como más distintivamente "antirrománticos", póngase el ejemplo de Eliot o Spender, son reinterpretados por Manent en sus prólogos en clave romántica, confiriéndoles ciertas actitudes afines a esa corriente tales como la visión nostálgica del pasado o el reflejo de la belleza del mundo natural frente a la expresión de admiración que produce el mundo mecanizado. Asimismo, la abundancia de textos de motivo religioso en las selecciones responde tanto a la concepción manentiana de que toda poesía verdadera es, en el fondo, religiosa como a la tendencia generalizada en la época a traducir composiciones de autores católicos. La producción de los poetas católicos ingleses había tenido una recepción aceptable en las traducciones que, ya en los años treinta, había difundido la revista *Cruz y Raya*. Dirigida por José Bergamín, contaba con la colaboración de José A. Muñoz Rojas, excelente conocedor y traductor de Francis Thompson ("The Hound of Heaven" texto también incluido en *Románticos* y victorianos) y G. M. Hopkins, del filósofo francés Jacques Maritain y de Antonio Marichalar, traductor de ensayos de Eliot y de Coventry Patmore, personalidades todas ellas de marcado carácter religioso y obra de corte católico (Gallego Roca 1996: 257-290). Las selecciones de textos y autores católicos en esta revista resultan coincidentes con las de Manent, quien debió imaginar la buena acogida de aquellas traducciones que respondieran a las expectativas e inquietudes del lector católico al tiempo que se contentaba a la censura del régimen desde el punto de vista ideológico.

Finalmente, en Capítulo 6 dedicado al análisis de un reducido corpus de los textos traducidos por Manent en *La poesía inglesa*, hemos podido comprobar que, por lo general, Manent persigue un tipo de equivalencia en los TTMM cuyo propósito es lograr un equilibrio entre los criterios que Toury (1995) denomina de

*adecuación* ?respeto a los parámetros (normas, modelos, relaciones intertextuales, códigos estilísticos, etc.) del sistema origen? y *aceptabilidad* al polo meta. Para ello, busca un trasvase del contenido del TO de manera que el poema traducido transmita un "mensaje comprensible" al lector de la traducción, ya sea éste la evocación de un paisaje, de un momento, de un conflicto interno del "yo" poético o una simple conjunción de imágenes, y de acuerdo con el tipo de TO que traduzca le otorga una forma poética que sea en lo posible reconocible como tal dentro de las normas del sistema literario español. A mayor antigüedad en los textos se da por lo general una mayor importancia a los formatos y a la recreación de elementos prosódicos asociados a un determinado tratamiento del tema poético en cuestión. Así en las traducciones de textos medievales, es notorio el cuidado que pone Manent en reproducir formas prosódicas y estróficas análogas a las del TO, lo que resulta en traducciones que se someten a pautas métricas muy estrictas y a la introducción de rima en ciertos casos. La mayor atención a la recreación de rasgos de tipo prosódico se da, por consiguiente, con mayor frecuencia en los textos (baladas) del volumen titulado *De los primitivos a los neoclásicos*, pese a que los sonetos traducidos por Manent se presentan en verso blanco con un exquisito empleo de uno de los metros típicamente asociados al soneto en nuestra tradición literaria como es el alejandrino, aunque este tipo de verso haya caído desde 1914 en progresivo desuso y se vincule fundamentalmente a la poética modernista (Baehr 1970:174) y sobre todo a partir de 1918 con la eclosión de las vanguardias en torno a revistas como *Grecia*, *Cervantes*, *Vltra* y *Alfar*<sup>1</sup>. Esto indica que, desde la perspectiva de la versificación, las traducciones de Manent siguen normas conservadoras, si se comparan con las poéticas más experimentales e innovadoras que se abrían paso (no pertenecían a la poética dominante aún) en el sistema literario español para la producción poética autóctona. Manent, muy escrupuloso

---

<sup>1</sup> Díez de Revenga, F. J. (ed.) (1995) *Poesía española de vanguardia*, Madrid: Castalia, pp. 13-66. Dichas revistas aglutinaban a una serie de poetas (Rafael CansinosAssens, Guillermo de Torre, Adriano del Valle, Vicente Huidobro, Antonio Espina, Gerardo Diego, Jorge Luis Borges...) cuya obra refleja el experimentalismo poético de la época. Asimismo, importaban en traducción el más reciente dadaísmo francés, el futurismo italiano y ofrecían una serie de escritos programáticos a favor de una renovación del arte literario en España.

en lo referente a la forma poética, como se ha visto en los Capítulos 4 y 6, otorgaba un enorme valor a la conjunción de elementos que realizaban la armonía del texto poético cuando éstos crecían de manera orgánica con el tema y no se imponían de manera forzada. Por ese motivo, aunque los aspectos formales (prosódicos y de versificación) del texto ocupan un lugar preeminente en las decisiones del traductor, llegándose a instaurar como norma inicial la traducción en verso blanco en la mayoría de los textos, sin embargo, la imposición de la rima supone para Manent forzar en exceso la formulación del contenido semántico del TO y la imposibilidad de obtener la correspondencia en el mismo número de versos. De esta suerte, el verso se convierte en unidad de traducción, y el verso blanco en el vehículo idóneo en su poética de la traducción, lo que al tiempo admite una mayor fidelidad semántica y estilística al TO. No era ésta la norma dominante en las antologías de poesía inglesa traducida entre los años 1915-1924. Para sus predecesores la reproducción de la rima suponía una norma esencial en la obtención de un texto equivalente o aceptable como artefacto poético a los ojos del lector español. Ello obedecía a la poética de los traductores, cuyo representante más paradigmático quizás fuera Fernando Maristany junto a Miguel Sánchez Pesquera. Su poética seguía códigos poéticos epigonales en los años de publicación de sus varias antologías—entre las que se encuentra la de poesía inglesa (1918)—, ya que los movimientos vanguardistas habían hecho su aparición y pronto triunfaría nuevas formas de poesía, con su multiplicidad de estilos, (por ejemplo, la de la Generación del 27). Así se desterrarían del centro del sistema literario español aquellos excesos ornamentales con que se había revestido la poesía de corte modernista.

En el caso de Manent, quien como poeta se involucra en el debate en plena vigencia todavía en la década de los cuarenta sobre la “pureza de la poesía”, la norma inicial seguida por sus predecesores en las antologías —la excesiva elaboración y el estilo recargado en versiones con rima— es abandonada en favor de un estilo más depurado y apegado a la literalidad del poema con ciertas concesiones estilísticas. En cambio, el ritmo y el metro eran casi irrenunciables

para el traductor como prueban la mayoría de las traducciones analizadas. A este respecto señalaba Manent:

El traductor de poesía que también es poeta profesional s'adonará que, en traduir un poema rimat, la primera cosa de la cual pot prescindir és la rima, i la segona el metre; en canvi, l'amateur, escèptic miserable com és, no creu que la poesia pugui existir sense aquest aparat exterior. (Terry 1990:121)

Consultadas las antologías inmediatamente posteriores, se confirma que las normas (iniciales) que rigen la traducción poética en Manent siguen vigentes en las décadas siguientes, como así lo demuestra la *Antología de poetas modernos ingleses* (1962) en la que Dámaso Alonso reunió al por entonces mejor grupo de poetas-traductores de los años centrales del siglo. Entre ellos se cortaba Manent. Curiosamente es el catalán el que aporta mayor número de traducciones a esta compilación. Gran parte de esos traductores siguen como norma inicial la traducción en verso blanco, pauta que sigue rigiendo la traducción poética de nuestros días como demuestran, por ejemplo, las traducciones de *Four Quartets* de Jordi Doce (2001), recientemente publicadas<sup>2</sup>. Sin embargo, la tendencia recurrente a los hipérbatos, y a la adopción de unidades léxicas con sabor arcaico detectadas en muchas de las versiones de Manent son pautas que, de manera generalizada, van desapareciendo conforme avanzamos en el siglo XX dando paso a una dicción más espontánea, acorde con las nuevas formas de escribir poesía que favorecen cada vez más el empleo del verso libre, aunque todo depende del poeta traducido y del traductor

En cuanto a la traducción de contenidos, Manent otorga gran importancia al mantenimiento de los tropos y las metáforas del TO dado que éstos, como el mismo traductor afirma acerca de la poesía de Dylan Thomas, apuntan las

---

<sup>2</sup> Agradecemos al traductor el habernos facilitado su versión de la obra eliotiana meses antes de su publicación (Juan Malpartida y Jordi Doce (2001) *T.S. Eliot. La tierra baldía, Cuatro cuartetos y otros poemas. Poesía Selecta (1909-1942)*, Barcelona: Círculo de Lectores).

peculiaridades de estilo del poeta. Para verter los tropos y otras figuras, el traductor se aleja de la traducción semántica del TO en muy contadas ocasiones. A este respecto, Manent procura mantener intactas las metáforas, ofreciendo en un alto porcentaje de casos una traducción lo más literal posible, en especial cuando se trata de imágenes y símbolos privados del poeta y se decanta por una traducción semántica o explicativa de la imagen cuando no es posible la primera estrategia. Las mayores licencias que Manent se permite como traductor afectan al orden o distribución de elementos oracionales en el verso, provocando continuos hipérbatos con el propósito de elevar el tono poético de su versión. A ello hay que añadir una tendencia a dividir unidades fónicas y de sentido del original, dentro de los límites del metro escogido, decisión que obedece, sin lugar a dudas, a su exigente criterio rítmico y a su pretensión de recrear el TO en verso español. Manent es muy consciente de que en versión bilingüe el traductor se expone a un contraste exhaustivo de original y traducción. Creemos que también por esa razón, se esfuerza en presentar traducciones en idéntico número de versos y, dentro de los límites impuestos por el verso blanco, pretende un verido lo más literal posible.

Por último, debemos hacer referencia tanto a la función de esta antología en el polisistema literario meta como a su recepción. En cuanto al primer aspecto, podemos afirmar que *La poesía inglesa* (en especial el tomo de *Los contemporáneos*) ha servido de carta de presentación de un nutrido grupo de escritores angloamericanos pertenecientes a las jóvenes generaciones de la primera mitad del siglo XX, influyendo en este sentido a los poetas en formación en la época de aparición de la antología. Algunos de los testimonios (J. M<sup>a</sup> Valverde, A. Crespo, M. d'Ors...) recopilados en el Capítulo 3 así lo confirman. Por otra parte, la acogida de la antología, patente en numerosas reseñas críticas, fue en su día muy favorable. Tras la primera edición (1945-1948), *La poesía inglesa* fue reeditada en un sólo volumen en 1958. Posteriormente, ciertas secciones y poemas han sido publicados a lo largo de las décadas de los sesenta y ochenta. La excelente recepción que *La poesía inglesa* tuvo a finales de los años cuarenta y los cincuenta denotan el grado de aceptabilidad de las versiones y las normas de traducción (verso blanco), adoptadas por Manent. Según los teóricos del polisistema, las

normas de traducción en sistemas literarios fuertes, con una larga tradición como el español, suelen ser conservadoras, ateniéndose a los criterios ya en declive o aún vigentes en el centro del sistema. Las traducciones de Manent no son, en modo alguno, innovadoras en lo que respecta a experimentación literaria (eludiendo la poesía visual o los juegos formales más radicales de la poesía de e.e. cummings, por ejemplo) aunque lo sean en la novedad de los poetas contemporáneos que presenta a los lectores.

## APÉNDICE: Textos Paralelos

### 1. DE LOS PRIMITIVOS A LOS NEOCLÁSICOS

#### 1. 1. William Shakespeare:

##### 1. 1. 1. Sonnet 18

###### a) TM: Maristany

###### Soneto XVIII

¿Te puedo comparar con el estío?

Tú eres más atractiva y más suave;  
El huracán desflora el albedrío,  
y el paso del verano es del ave.

La pupila del cielo es harto cálida;  
La faz de oro a menudo palidece;  
La más pura belleza queda pálida,  
Pues todo en la Natura descaece.

Más tú no puedes nunca marchitarte,  
Tu belleza jamás se velará,  
Y la muerte en sus sombras ocultarte,  
Cuando acabes la senda no podrá.

Mientras la humanidad no esté extinguida  
Tu estío vivirá y te dará vida.

Trad. Fernando Maristany (1918) *Las cien mejores poesías líricas de la lengua inglesa*,  
Valencia: Ed. Cervantes.

**b) TM: Astrana**

## Soneto XVIII

¿Te compararé a un día de primavera? (1). Eres más deleitable y apacible. La violencia de los vientos desgarran los tiernos capullos de mayo, y el arriendo de la primavera vence en fecha demasiado corta.

A veces brilla el sol del cielo con resplandor excesivo, y a menudo disminuye su tinte dorado; toda belleza pierde, tarde o temprano, su belleza, marchita por accidente o por el curso cambiante de la Naturaleza.

Mas nada ajará tu eterna primavera, ni perderás la posesión de tu reconocida hermosura; ni la muerte se jactará de verte errar en su sombra, cuando en versos inmortales se acrecienta tu nombre de edad en edad.

Mientras palpiten los corazones o vean los ojos, estos versos serán vivientes y te harán vivir.

(1)*To a summer's day* "a un día de verano", en el texto original; pero de este modo la frase no tiene sentido con la comparación a mayo, que sigue. Y ello es fácil de explicar, aunque ningún comentarista ni traductor haya intentado esclarecerlo. En tiempo de Shakespeare las estaciones no eran cuatro, como ahora, sino cinco; y el verano, que hoy se ha fundido con el estío, correspondía a parte de lo que actualmente llamamos primavera, extendiéndose desde mediados de ésta hasta fines de junio. Por ello mismo la célebre comedia *Sueño de una noche de verano*, cuya acción se desarrolla en la noche del 30 de abril y en la alborada del 1 de mayo, viene traducándose erróneamente por *El sueño de una noche de verano*, en significación canicular o de estío. Un pasaje del *Quijote*, donde dice Cervantes que "a la primavera sigue el otoño, al otoño el invierno y al invierno la primavera" probará suficientemente la existencia y diferencia de estas cinco estaciones.(...)

Trad. L. Astrana Marín (1932) *William Shakespeare: Obras Completas*, Madrid: Aguilar.

**c) TM: García Calvo**

## Soneto XVIII

¿A un día de verano habré de compararte?  
Tú eres más dulce y temperado: un ramalazo  
de viento los capullos de Mayo desparte,  
y el préstamo de estío vence a corto plazo;

tal vez de sobra el ojo de los cielos arde,  
tal vez su tez de oro borrones empañan,  
y toda gracia pierde pronto o tarde,  
que ya accidente o cambio natural la dañan.

Mas tu verano eterno ni jamás se agosta  
o pierde prenda de esa gracia en que floreces,  
ni Muerte ha de ufanarse que a su negra costa  
vagues, que cara al tiempo en línea eterna creces.

En tanto aliente un hombre o ver el ojo pida,  
vivo estará este verso, y te dará a ti vida.

Trad. A. García Calvo (1974) *Shakespeare. Sonetos de amor*. Barcelona: Anagrama, 2ª ed. 1983.

**d) TM: Auad y Mañe**

## Soneto XVIII

¿Debo compararte a un día de verano?  
Tú eres más adorable y mejor templado;  
rudos vientos baten los suaves capullos de mayo  
y el arriendo del verano vence en fecha demasiado corta;  
demasiado ardiente a veces brilla el ojo del cielo  
y a menudo está velado su dorado semblante;  
y toda belleza alguna vez decae de su estado,  
despojada por el caso, o por el mudable curso de la naturaleza;  
pero tu verano eterno no se desvanecerá  
ni perderá la posesión de tu belleza,  
ni la Muerte podrá envanecerse de tenerte en su sombra,  
cuando tú crezcas en el tiempo en versos eternos:  
mientras respiren hombre y ojos vean  
así vivirá éstos y a ti te darán vida.

Trad. F. Auad y P. Mañé Garzón (1975) *William Shakespeare. Obra completa en poesía*  
(ed. bilingüe) Barcelona, Ediciones 29.

**e) TM: Méndez Herrera**

## Soneto XVIII

¿Te habré de comparar a un día estivo?  
Tú eres más adorable y más templado.  
En mayo, el viento yemas ha arrancado  
y el plazo del verano es harto vivo.

Del cielo el ojo, ardor tiene excesivo  
o a veces núblase el rostro dorado;  
todo primor, su encanto ha marchitado  
o la Natura o el azar esquivo.

Mas tu verano no podrá mustiarse  
ni perderse las gracias que hoy ostentas;  
ni de hundirte la muerte ha de jactarse

si en los versos por siempre te acrecientas.  
Si hombres que alientan hay, y ojos que vean,  
los versos vivirán que te recrean.

Trad. J. Méndez Herrera (1976) *William Shakespeare. Sonetos*, Barcelona: Plaza y Janés.

**f) TM: Núñez**

## Soneto XVIII

¿Habré de compararte a un día del estío?  
Tú eres más amable y más equilibrado.  
Los capullos de mayo mueve el viento bravío  
Y el plazo del verano nos llega ya cortado.

Más que cálido a veces del cielo el ojo luce  
Y otras veces resulta su tez de oro menguada,  
Y toda la belleza su belleza reduce  
Por obra de natura o fortuna mudada.

Más tú no has de agostarte en eterno verano  
Ni será más menuda la gracia que poseas  
Ni se jactará muerte de que andes de su mano  
Cuando tu crecimiento en línea eterna leas.

Mientras respire un hombre o un ojo vea fiel  
Vivirá mi poema y vivirás en él.

Trad. F. Núñez Roldán (1986) *El Siglo de Oro de la lírica inglesa*, Madrid: Visor.

## 1. 2. John Donne:

### 1. 2. 1. The Sun Rising

#### a) TM: Molho

##### La salida del sol

Viejo loco afanoso, irrefrenable sol,  
 ¿por qué llamarnos siempre  
 a través de cortinas y ventanas?  
 ¿Es que las estaciones del amor  
 deberán ajustarse a tu carrera?  
 Pobre diablo, pedante, descarado,  
 ve a reñir a chicuelos dormilones,  
 y a huraños aprendices;  
 díles a los monteros de la corte  
 que quiere cabalgar Su Majestad,  
 y llama a las hormigas campesinas  
 a llenar sus graneros.  
 Amor no reconoce ni estaciones ni climas,  
 horas , días ni meses, los harapos del tiempo.

¿Por qué juzgas tus rayos tan sagrados y fuertes?  
 Yo podría eclipsarlos y nublarlos  
 con sólo un parpadeo.  
 Mas, para no dejar de contemplarla,  
 si sus ojos no cierran a los tuyos,  
 mira y dime, mañana por la tarde,  
 si ambas Indias de minas y de especias  
 donde tú las dejaste permanecen,  
 o están aquí conmigo. Pregunta por los reyes  
 que mirabas ayer, y te dirán  
 que yacen aquí todos en un lecho.

Ella es todos los reinos, yo soy todos los príncipes.

Y nada más existe.  
Los príncipes tan sólo nos imitan.  
Comparado con esto cualquier honor es mímica,  
toda riqueza alquimia.  
Tú, sol, gozas también parte de nuestra dicha,  
pues el mundo en tal forma se contrae;  
tu edad pide descanso, y, ya que tu deber  
es calentar al mundo, brilla para nosotros  
y será como estar en todos lados.  
Este lecho es tu centro y tu esfera estos muros.

Trad. M. y B. Molho (1970) *Poetas ingleses metafísicos del siglo XVII*, Barcelona: Barral, 2ª ed.

**b) TM: Roldán**

## El Sol Naciente

Viejo loco, afanoso y terco sol,  
¿Por qué de esa manera nos visitas  
a través de cortinas y ventanas?  
¿Deben las estaciones del amante  
Correr a ti parejas?

Truhán, pedante y descarado,  
Ve y regaña  
A tardos colegiales y tercos aprendices;  
Ve y di a los cortesanos  
Que quiere cabalgar su Majestad,  
Y llama a las hormigas campesinas  
A llenar sus graneros.  
El amor , por igual, ignora climas,  
Estaciones y meses, días y horas,  
Que harapos son del tiempo solamente.

Esos rayos, tan fuertes y sagrados,  
¿Qué imaginas?  
Bien pudiera eclipsarlos con un guiño,  
Mas no, que perdería  
La visión de mi amada mucho tiempo;  
Y si aún no te has cegado con sus ojos  
Ve y cuéntame mañana si las Indias  
De minas y de especias  
Siguen donde las viste o están aquí, conmigo  
Pregunta por los reyes que ayer aún alumbrabas  
Y oirás que todos ellos aquí conmigo yacen.  
Ella es todos los reinos,  
Yo, todos los monarcas,  
Y nada más existe.

Los príncipes juegan a ser nosotros.  
Con esto comparado, todo honor es teatro,  
Toda riqueza, alquimia.  
Tú eres sol, la mitad de feliz que nosotros;  
El mundo está hecho así.  
Tu edad pide descanso, y ya que es tu tarea  
El dar calor al mundo,  
Cumple tu compromiso dándonoslo a nosotros.  
Brilla aquí entre los dos, y estás en todas partes;  
Esta cama es tu centro y estos muros tu esfera.

Trad. F. Núñez Roldán (1986) *El Siglo de Oro de la lírica inglesa*, Madrid: Visor.

**c) TM: Ribes**

El amanecer

Viejo afanoso, tonto, Sol inquieto,  
 ¿Por qué entre las ventanas  
 y cortinas nos visitas?  
 Las estaciones de los amantes ¿deben seguir tus movimientos?  
 Infeliz, pedante, descarado, ve y riñe  
 a escolares rezagados, a avinagrados aprendices;  
 ve y di a los cazadores de la Corte que el rey cabalgará;  
 convoca a las hormigas campesinas a tareas de cosecha.  
 El amor, siempre igual, no conoce estaciones, clima,  
 horas, días, meses, harapos tan sólo del tiempo.

Tus rayos, tan dignos de reverencia y poderosos  
 ¿por qué ibas a creerlos?  
 Podría eclipsarlos y nublarlos con un guiño,  
 no quisiera yo tan largo plazo estar sin verla.  
 Si sus ojos los tuyos no han cegado,  
 mira , y mañana por la tarde , dime  
 si ambas Indias, la de especias, la de minas,  
 yacen donde las dejaste, o a mi lado.  
 Pregunta por los reyes que ayer viste,  
 y oirás decir: “Todos aquí, en un lecho, yacen.”

Ella es todos los Estados; yo, todos los Príncipes.

Nada más es.

Los príncipes nos imitan. Comparado con esto,  
 todo el honor es fingido; toda riqueza, oropel.  
 Tú, Sol, eres la mitad de feliz que nosotros  
 al contraerse así el mundo.

Tu edad pide descanso, y , pues que tu deber es  
 calentar el mundo, eso, al calentarnos está hecho.  
 Brilla aquí para nosotros y estarás en todas partes.

Esta cama es tu centro; estos muros, tu esfera.

1 -3 *Busy old fool, unruly Sun/ Why dost thou thus,/ Through windows and through curtains, call on us?* El comienzo de este poema, en el que se queja al Sol por ser molestado cuando se encuentra con su amada recuerda los *Amores* 1, I, xiii, de Ovidio (“*Quo properas, Aurora...Quo propera, ingrata viris, ingrata puellis*”), donde a la Aurora se le recrimina de forma similar, aunque Donne supera al modelo por la energía de su verso, y lo hiperbólico de sus alusiones a las molestas consecuencias del amanecer para su vida.

7 *Go tell court-huntsmen that the King will ridek.* Verso alusivo a la afición del rey Jacobo I por la caza, actividad que se iniciaba al amanecer. Esta referencia situaría la fecha de composición del poema en algún momento posterior a 1603, año de su ascenso al trono.

*Love, all alike, no season knows, nor clime/ Nor hour, days, months, which are the rags of time.* La experiencia humana del tiempo es fragmentada, y se contrapone a la divina –aquí compartida por el Amor, inmutable como dios, y quienes lo experimentan.

*If her eyes have not blinded thine.* Donne, siguiendo la tradición petrarquista, eleva a la dama por encima de los astros. [Vid. Sidney, *Why dost thou haste away?*; Shakespeare: *Romeo and Juliet*, “The brightness of her (Juliet’s) cheek would shame those stars/ As daylight doth a lamp” (II,ii, 19-20); Ronsard, soneto 100 de *Amours de cassandre*, entre otros.]

17 *both Indias, of spice and mine.* Las Indias Orientales (India y Pakistán en la actualidad), famosas por su abundancia de especias, y las Indias Occidentales (América Central y del Sur), asociadas al mito de Eldorado por su riqueza de metales preciosos.

Spenser en *Amoretti*, XV, también se sirve de una comparación similar referida a su amada. R. Tuve (1947: 64 ss) comparaba ambos poemas.

19-21 La imagen de los amantes como monarcas también es epleada por Donne en *The Anniversaries*, estrofas 2 y 3 y en la Elegía: *To His Mistress Going to Bed*, versos 28-29.

*alchemy*, «imposture, hence figuratively meaning “glittering dross”», OED, 4c.

25-26 *Thou, sun, art half as happy as we, / In that the world’s contracted thus.* Idea del mundo de los amantes como microcosmos, también desarrollado en *The Good Morrow*. La menor felicidad del Sol probablemente se deba a que éste, a diferencia de los amantes, carece de alguien con quien compartir su alegría.

30 *This bed thy centre is, these walls, thy sphere.* Donne establece una compación entre la tierra (centro del sistema ptolemaico) y la cama en que se encuentran los amantes, por un lado, y entre los muros de la habitación y la esfera de influencia del Sol, por otro. Dado que el universo se ha reducido a la pareja, las tareas del anciano Sol se han simplificado. Sus rayos vivificadores sólo tienen que dirigirse a ellos dos.

Trad. P. Ribes (1996) *John Donne. Canciones y sonetos*, Madrid: Cátedra.

### 1. 3. John Milton

#### 1. 3. 1. Paradise Lost, Book III

##### a) TM: Roselló

A la luz (Fragmento del Canto III)

¡Gloria! Gloria a ti, ¡oh luz! ¡A ti del cielo  
 hija inmortal y rayo coeterno  
 de Dios santo y eterno!  
 ¡Porque Dios es la luz, y Dios en ella  
 la mansión tiene que con él destella  
 fulgor inextinguible!  
 ¡Morada inaccesible  
 a todo lo creado;  
 refulgente efusión de lo increado!  
 foco que en Dios reside  
 y toda eternidad llena y preside!

Acaso te pluguiera  
 que de éter puro te llamase;  
 mas. ¡ay!, ¿y quién pudiera  
 indicar nunca el manantial? Muy antes  
 de ser el sol, antes de ser el cielo,  
 tú ya existías, el fulgente velo  
 ya eras de Dios; y a su palabra, dócil  
 tú diste el bello manto  
 de fiesta al triste mundo,  
 cuando en el gran vacío tenebroso y profundo,  
 en el vacío inmenso  
 mostró reverberante su atavío.

¡Ay!, ya de las tinieblas  
 substraerme alcancé, en que estuve envuelto;  
 de aquel caos revuelto  
 de espectros habitado

retorno a ti con vuelo más osado;  
porque cuando la noche  
y el caos he cantado,  
con lira no pulsada por Orfeo,  
vuelve a ti mi deseo,  
y una musa divina  
a volar me ha impelido  
más alto y poderoso;  
y ascender he podido  
desde la sima horrenda  
hasta el trono de Dios esplendoroso.

Al fin salíme intacto  
del antro negro; al fin el vuelo tiendo  
al en que tú dominas, claro espacio.  
Véome en tu palacio,  
y puesto a tu presencia,  
siento ya en mí la plácida influencia  
de la lumbre que esparce  
la lámpara eternal de la existencia.  
Mas, ¡ay!, ella no viene  
a iluminar mis ojos,  
ni el vuelo me sostiene  
el estro que me han roto los enojos.  
Vanamente en sus órbitas rodando,  
busca de claridad un solo rayo  
de los que tú irradiás,  
tesoro de infinitas alegrías.  
Ellos jamás alcanzan  
romper la obscuridad que por doquiera  
me envuelve; y nunca puedo  
ver en mi desventura  
ni la luz del crepúsculo siquiera.  
Una negra cortina  
ante ellos se ha corrido  
y vivo en las tinieblas,  
y hasta el perfil de la belleza olvido.

Mas yo asimismo el vacilante paso  
dirijo a la fontana, al lago, al río,  
de la espesura a la apacible sombra,  
al valladar cubierto de ancha alfombra  
y al enhiesto collado,  
con resplandor de sol verde y dorado.  
allí donde las musas,  
de casto amor ilusas,  
solas y sin cuidado  
corren con paso alado,  
porque sensible el pecho todavía  
ama el sagrado canto y la armonía.  
Y a ti, Sión, sobre todo,  
a ti que en dulce modo  
soltando vas tus ríos  
con gratos murmuríos,  
y mientras corren, cantas  
bañando las raíces sacrosantas  
de bosques y florestas,  
con mi dolor a cuesta  
de noche te visito  
y holgado me recreo  
de hallar tu suelo, para mí bendito.  
Me acuerdo allí de Tarnepís el ciego,  
y del famoso griego  
que a Ilión cantó atrevido  
rescatando su nombre del olvido  
y grabando en la tierra su memoria.  
¡Secretos de la altura!  
¿Por qué les parezco en desventura,  
ya que igualarles no puedo en gloria?  
Me acuerdo de Tiresias de Phileo,  
de los profetas de la antigua tierra,  
y el ánimo sereno,  
nutrido de elevados pensamientos,  
y en dulces y en armónicos acentos

sin esfuerzo concibo;  
a solas gozo y vivo,  
con estro puro canto,  
como en la umbría el ruisñor de noche  
entre el fresco arrayán y el lauro santo.

En vano se suceden estaciones;  
¡ay!, yo nunca veré rayar el día,  
nunca veré la aurora,  
ni veré, tardo el paso,  
morir la última luz del ocaso.  
Para mí se ha perdido  
todo el encanto del abril florido,  
cuando se viste de alegría y fiesta,  
abriendo en el collado, en la llanura,  
una y otra floresta.

Y vosotros, rebaños triscadores  
de mansas corderillas  
paciendo en las orillas  
de arroyos que murmuran entre flores;  
y tú, imponente faz del ser humano,  
semejanza y destello  
del Sumo Soberano,  
¡qué triste y negra suerte,  
que momentos tan fieros,  
nunca, nunca jamás podré ya veros!

Densa nube os oculta de mis ojos,  
llenos de obscuridad y sombra fría,  
y así infeliz estoyme  
por aciagos destinos  
vedados los caminos  
deleitosos y amenos  
que siguen los demás de lumbre llenos.  
En lugar del gran libro  
de la universal ciencia,  
se extiende a mi presencia

página colosal. pero vacía.  
Por desventura mía,  
ella borradas tiene,  
extintas para mí, de la Natura  
las obras milagrosas;  
a la sabiduría  
mi angustia no permite  
que a mí llegue, en la sed que me derrite,  
por la vía que llega  
a los demás mortales,  
llena de sus fulgores celestiales.

Redobla tu esplendor, ¡oh luz del cielo!;  
brilla en mí más intensa,  
mi espíritu penetra, en lo que piensa  
refulja tu pujanza en mi vuelo  
aleja las sombrías  
nubes del alma, y santas alegrías  
la esclarezcan, libértenla de enojos.  
Al alma dale ojos,  
miradas venturosas,  
que vean desde aquí tan altas cosas  
y conceptos me inspiren tan subidos  
cual jamás escucharon los nacidos.

Trad. Jerónimo Roselló en M. Sánchez Pesquera (1917) *Antología de líricos ingleses y angloamericanos*, Madrid: Suc. de Hernando, tomo III.

**b) TM: Pujals**

Salve, sagrada Luz, tú, primogénita  
Hija del Cielo, o rayo coeterno  
Del Eterno ¿te llamaré impoluta?  
Puesto que Dios es luz, y nunca mora  
Sino en medio de luz inaccesible  
Desde la eternidad, en ti reside,  
Brillante efluvio de la increada esencia.  
¿O prefieres se te llame corriente  
Pura y eterna cuyo manantial  
Quién podrá desvelar? Antes que el sol  
Y los Cielos tú existías, y a la voz  
De Dios, vestiste como con un manto  
Al Mundo que emergía de las aguas  
Obscuras y profundas, arrancado  
Del vacío y el infinito informe.  
A ti de nuevo te visito ahora  
Con alas más osadas, escapado  
de la laguna Estigia, si bien tiempo  
Retenido en esa lóbrega mansión,  
Mientras llevado de mi vuelo por la  
Total y la parcial obscuridad,  
Con notas distintas a las de Orfeo  
Canté del Caos y la eterna Noche,  
Amaestrado por la Musa celeste  
A aventurarme hacia el descenso opaco,  
Y de nuevo a ascender, empeño ese  
Difícil e infrecuente. A visitarte  
Vuelvo seguro, y siendo tu vital  
Y soberana lámpara; mas tú  
Nuevamente no vienes a estos ojos  
Que se entornan en vano para hallar  
Tu rayo penetrante, y no encuentran  
Aurora; tan espesa la serena  
Gota ha secado sus órbitas o las

Ha velado en turbia sufusión. No obstante  
No ceso de vagar donde las Musas  
Rondan las fuentes claras, las umbrosas  
Enramadas, las soleadas colinas,  
De amor herido por el sacro canto;  
Mas ante todo, Sión, a ti visito  
De noche, y los floridos torrentes  
Que lavan debajo tus santos pies  
Y murmurando fluyen, sin que olvide  
A veces a aquellos dos que me igualan  
En destino, y ojalá yo pudiera  
A ellos igualarme en el renombre,  
Los ciegos Tamiris y Meónides (1),  
Y los profetas de la Antigüedad  
Tiresias(2) y Fineo(3): luego me nutro  
De pensamientos que espontáneamente  
Incitan armoniosos versos, como  
El ave en vela, cuando ha anochecido,  
Canta, y , oculta en la más densa sombra,  
Entona sus nocturnas notas. Así  
Con el año las estaciones vuelven;  
Mas para mí nunca retorna el día,  
Ni el dulce avecinarse de la tarde  
O la mañana, ni signo vernal  
De floración, rosa estival, rebaño,  
Manada, o la divina faz humana;  
Sino que me circunda en su lugar  
Una nube de obscuridad perpetua,  
Que me separa del quehacer alegre  
De los hombres, y me presenta en vez  
Del libro de la bella sapiencia, un  
Universal vacío de las obras  
De la Naturaleza, borradas y  
Tachadas, y el saber completamente  
Cerrado frente a una de sus puertas.  
Brilla tanto más tú, celeste Luz,  
En mi interior, que irradie mi alma en todas

Sus potencias, coloca ojos allí,  
Funde y dispersa de ahí toda la niebla  
Para que pueda yo ver y contar  
Lo que se oculta a los ojos mortales.

(1) Tamiris, mítico poeta tracio; Meónides (homero), por ser oriundo de Meonia, en el Asia Menor.

(2) Ciego poeta tebano.

(3) Ciego rey y profeta de Tracia.

Trad. E. Pujals (1986) *John Milton. El paraíso perdido*, Madrid: Cátedra.

## 2. ROMÁNTICOS Y VICTORIANOS

### 2. 1. William Wordsworth

#### 2. 1. 1. Ode : Intimations of Immortality from recollections of early Childhood<sup>1</sup>

##### a) TM:Siles

Oda: Signos de inmortalidad en los recuerdos de la temprana infancia

El niño es el padre del hombre,  
y yo desearía que mis días estuviesen  
entre sí ligados por la bondad natural.

##### I

Hubo un tiempo en que prado, arroyo y arboleda,  
la tierra y todo espectáculo cotidiano,  
me parecían ornados de luz celestial,  
el esplendor y la frescura de un sueño.  
No es ya como antaño,  
adondequiera que miro,  
sea de noche, sea de día,  
no veo lo que veía.

##### II

El arco iris viene y se va,  
bella es la rosa,  
y la luna con deleite  
mira a su alrededor cuando el cielo está raso;  
las aguas en la noche estrellada  
son hermosas y claras;  
el sol es un parto grandioso;  
mas yo sé, dondequiera que esté,

---

<sup>1</sup> Por razones de espacio, presentamos únicamente aquellos fragmentos que sirven para establecer contrastes con el TM de Manent. Además no todos los traductores presentan una versión completa del TO.

que de la tierra un esplendor se fue.

### III

Ahora, mientras los pájaros cantan gozosa canción,  
 y mientras los corderitos saltan  
 como al son del tambor,  
 estando yo solo, sentí una aflicción;  
 un oportuno canto me dio consuelo  
 y ya soy fuerte de nuevo:  
 suenan sus trompetas las cataratas sobre el abismo,  
 mi pena ya no ofenderá la estación,  
 oigo tropel de ecos por las montañas,  
 me llegan auras de la región del sueño,  
 y toda la tierra está feliz;  
 tierra y mar  
 se regocijan,  
 y con corazón de Mayo  
 todo animal hace fiesta.  
 Tu niño de la alegría,  
 ¡Oh feliz pastor, grita a mi alrededor, grita que te oiga yo!

### V

Nuestro nacimiento no es más que un sueño y un olvido.  
 El alma que se alza con nosotros, la estrella de nuestra vida,  
 ha tenido en otro lugar su ocaso,  
 y procede de un ámbito lejano  
 No en completo olvido,  
 ni en total desnudez,  
 sino arrastrando nubes de esplendor, venimos  
 de Dios, que es nuestro hogar.  
 Crece el niño  
 y las sombras de la prisión  
 empiezan a acosarle,  
 pero él ve la luz y su fuente,  
 la ve en su gozo.  
 El joven, que de Oriente se aleja cada día,  
 es sacerdote de la Naturaleza todavía,  
 y en su caminar le acompaña,

la dorada visión.

Finalmente, ante los ojos del hombre, el esplendor mengua  
y se confunde con la luz natural.

## IX

¡Oh alegría, que en nuestros rescoldos Pervive!

¿qué la naturaleza aún recuerda

lo que fue tan fugaz!

El evocar los tempranos años me inspira

perpetua bendición; no en realidad

por lo que más merece ser bendecido:

la alegría y la libertad, el simple credo

de la infancia, en actividad o en reposo,

con las tiernas alas de la esperanza

batiendo aún en el pecho

No por estas cosas entono

el canto de gratitud y alabanza,

sino por aquellas pertinaces preguntas

sobre sensaciones y el mundo exterior,

desprendimientos en blanco de una criatura

que vivía en mundos ireales,

elevados instintos ante los que nuestra naturaleza mortal

temblaba como sorprendida y culpable.

Por aquellas primeras emociones,

aquellos brumosos recuerdos

que, sean lo que sean,

son aún fuente de luz en nuestra vida,

son aún faro de toda nuestra visión,

nos sostienen, protegen y tienen fuerza para que

nuestros ruidosos años parezcan instantes en el ser

del eterno silencio: verdades que despierten

para nunca perecer,

que ni apatía ni loco intento,

ni hombre ni muchacho,

ni cosa que se oponga a la alegría

pueden anular ni matar.

Desde ahí, en época de bonanza,

aunque muy tierra adentro estemos,  
 nuestras almas divisan el mar inmortal  
 que nos trajo acá,  
 y ven a los niños jugar en la playa  
 y escuchan el eterno rodar del potente mar.

## X

Así pues, ¡cantad, cantad, oh, pájaros, cantad!  
 ¡Y dejad que los corderitos salten  
 como al son del tambor!  
 Nosotros nos uniremos con la intención,  
 ¡a vosotros que trináis y que jugáis,  
 a vosotros que con todo el corazón  
 sentís hoy la alegría de Mayo!  
 Y aunque ya está negada a mi vista  
 la luz que antaño fue tan intensa,  
 aunque nada puede restituir su esplendor  
 a la hierba, y a la flor su grandeza,  
 no nos apenaremos, sino que buscaremos  
 fortaleza en lo que queda detrás:  
 en la primigenia comprensión  
 que, habiendo sido, debe siempre ser;  
 en el consuelo que brota  
 del sufrimiento humano,  
 en la fe que se encara a la muerte,  
 en los años de madura razón.

## XI

Y vosotros prados, fuentes y arboledas,  
 ¡no auguréis conclusión en nuestros amores!  
 Todavía, en el corazón de mi corazón,  
 siento vuestro poderío.  
 Yo sólo he renunciado a un deleite:  
 vivir bajo vuestro más natural imperio.  
 Amo los arroyuelos que brincan sobre sus lechos,  
 más que cuando yo corría ligero como ellos.  
 El resplandor inocente del amanecer

es bello todavía;  
las nubes que se juntan alrededor del sol poniente  
adquieren un colorido sobrio para los ojos  
que han velado la muerte de un ser humano.  
Es otra lid, y se ganan otras palmas.  
Gracias al corazón humano que nos hace vivir,  
gracias a su ternura, sus gozos, sus miedos,  
la más humilde flor que se abre, puede inspirarme  
pensamientos demasiado profundos para las lágrimas.

Trad. José Siles Artés (1979) *Poesía inglesa*; Barcelona.

**b) TM: Valverde**

Oda: Insinuaciones de inmortalidad por recuerdos de la temprana niñez

## I

Hubo un tiempo en que prados, bosquecillos, arroyos,  
la tierra, y toda vista acostumbrada,  
me parecían ser, en luz celeste  
adornados, la gloria, la frescura de un sueño.  
Hoy ya no es como fue,  
me vuelva a donde quiera,  
de día o por la noche:  
las cosas que veía no puedo verlas ya.

## II

El Arco Iris sale y se retira,  
deliciosa es la Rosa,  
la Luna, con deleite,  
mira en torno si el cielo está sin nubes;  
en la noche estrellada, el agua corre  
hermosa y deliciosa;  
el Sol brilla en glorioso nacimiento,  
pero, por donde vaya,  
sé que se fue una gloria de la Tierra.

## III

Hoy que las aves cantan un canto alegre, así,  
y brincan los borregos como al son del tambor,  
me vino, en soledad, una doliente idea:  
y oportunas palabras aliviaron mi mente  
y otra vez tengo fuerzas: desde el borde  
del precipicio suenan trompetas de cascadas;  
no ofender otro agravio mío a la primavera:  
oigo por las montañas los ecos en tropel,  
llegan a mí los vientos de los campos del sueño,

la Tierra está gozosa:  
 mar y tierra se entregan  
 al regocijo: todo  
 animal, con el ánimo de mayo,  
 hace su vacación:  
 ¡hijo de la Alegría,  
 grita en torno de mí, déjame oír tus gritos,  
 tú, feliz pastorcillo!

## V

Nuestro nacer es sólo un dormir y olvidar:  
 el Alma que se eleva con nosotros, la Estrella  
 de nuestra vida, tuvo su ocaso en otro sitio,  
 y llega de muy lejos:  
 no en un entero olvido,  
 no del todo desnudos,  
 sino arrastrando nubes de gloria hemos llegado  
 de Dios, que es nuestro hogar;  
 ¡en torno nuestro hay Cielo en nuestra infancia!  
 Sombras de la prisión se empiezan a cerrar  
 sobre el Niño que crece,  
 pero él mira la luz y de dónde le afluye,  
 en su gozo lo ve;  
 el Joven, aunque a diario debe andar alejándose  
 del Este, es sacerdote de la Naturaleza  
 todavía, y su espléndida visión  
 le sigue, acompañando su camino;  
 al fin, el Hombre nota cómo muere  
 y se extingue en la luz del común día.

## IX

¡Oh gozo! en nuestras ascuas  
 hay algo que está vivo,  
 que la naturaleza recuerda todavía  
 cómo fue tan fugaz.  
 Pensar en nuestros años pasados en mí engendra  
 perpetua bendición: no ciertamente

por lo más digno de ser bendecido;  
deleite y libertad, el simple credo  
de la Infancia, en reposo o atareada,  
con la esperanza nueva aleteando en el pecho;  
no por ello levanto  
el canto de alabanza agradecida;  
sino por las preguntas obstinadas  
del sentido y las cosas exteriores;  
algo que de nosotros cae y se desvanece,  
sospechas sin perfil de una Criatura  
que se mueve por mundos sin realizar, instintos  
altos, antes los cuales nuestra naturaleza  
mortal tembló, así un Ser culpable sorprendido;  
sino por las primeras afecciones,  
esos vagos recuerdos,  
que, sean lo que sean,  
son la fuente de luz de todo nuestro día,  
son la luz dominante en todo nuestro ver;  
nos sostienen y abrigan, con poder para hacer  
que estos años ruidosos parezcan sólo instantes  
en el ser del eterno Silencio: las verdades  
que despiertan a nunca perecer:  
que ni desatención, ni esfuerzo loco,  
ni el Hombre, ni el Muchacho,  
ni todo lo enemigo de la dicha  
pueden borrar del todo o destruir.  
Por eso, en la estación de tiempo claro,  
aunque estemos muy tierra adentro, nuestras  
Almas tienen visiones de ese mar inmortal  
que nos trajo hasta aquí;  
y hasta allí pueden ir en un momento  
para ver a los Niños que juegan en la orilla  
y oír las poderosas aguas siempre dar vueltas.

## X

Así pues, cantad, Pájaros, ¡cantad un canto alegre!  
¡Y salten los borregos

como al son del tambor!  
 En nuestros pensamientos iremos agolpados  
 con vosotros, flautistas, vosotros que jugáis,  
 los que sentís en vuestro corazón  
 la alegría de mayo.  
 Aunque el fulgor que fue tan claro en otro tiempo  
 se quite para siempre de mi vista,  
 aunque nada pueda devolver esas horas  
 de esplendor en la hierba, de gloria entre las flores,  
 no me voy a afligir, sino más bien a hallar  
 fuerza en lo que atrás queda:  
 en esa simpatía primigenia  
 que , habiendo sido, debe siempre ser;  
 en los suavizadores pensamientos que brotan  
 del sufrimiento humano;  
 en la fe que contempla a través de la muerte,  
 en los años que traen la mente filosófica.

## XI

¡Vosotros, Fuentes, Prados, Colinas, Bosquecillos,  
 no presagiéis que se separen nunca  
 nuestros amores! Siento e el corazón, hondo  
 vuestro poder: tan sólo he perdido un deleite,  
 el vivir bajo vuestro más habitual dominio.  
 Al Arroyo que baja, ruidoso, lo amo ahora  
 más que cuando, ligero como él, me tropezaba;  
 el fulgor inocente de otro día que nace  
 me sigue siendo amable;  
 las nubes que se juntan en torno al sol poniente,  
 toman su colorido sobrio de una mirada  
 que ha velado la humana mortalidad: ha habido  
 otra carrera, y otras palmas se han conquistado.  
 Gracias al corazón que nos hace vivir,  
 gracias a su ternura, sus gozos, sus temores,  
 la menor flor me puede ofrecer pensamientos  
 a veces demasiado hondos para las lágrimas.

Trad. J. M<sup>a</sup> Valverde y L. Panero (1984) *Poetas románticos ingleses*, Barcelona: Planeta.

**c) TM: Silva-Santisteban**

Oda: Indicios de inmortalidad en los recuerdos de la primera infancia

El Niño es el padre del Hombre;  
y quisiera mis días se concierten  
unidos por auténtica piedad.

I

Hubo un tiempo en que prados, arroyuelos y bosques,  
la tierra y sus visiones cotidianas,  
a mí me parecían  
aureolados por una luz divina,  
por la gloria y frescura de algún sueño.  
ya no es lo mismo ahora como antaño;  
doquiera que me vuelva,  
ya de noche o de día,  
aquello que yo viera ya no me es dado verlo.

II

El Arco iris surge y se disipa,  
y está bella la Rosa,  
la Luna, con deleite,  
en derredor contempla, por el cielo sin nubes,  
que en la estrellada noche son las aguas  
cristalinas y hermosas;  
el resplandor del sol es un nacer glorioso;  
mas doquiera que vaya sé, por cierto,  
que murió un resplandor sobre la Tierra.

III

Ahora, mientras cantan las aves su alborozo,  
y brincan corderillos  
al son de un tamboril,  
sólo a mí me ha llegado cuitado pensamiento:  
pero un lamento diome gran alivio,  
y de nuevo soy fuerte:

en el abismo tañen clarines de cascadas;  
 no ofuscará mis cuitas el clima esplendoroso;  
 oigo vibrar los Ecos a través de los montes,  
 y me llegan los vientos de los prados del sueño,  
 y está alegre la tierra;  
 tierra y mar  
 se entregan al contento,  
 y a mediados de mayo  
 todos los Animales se alborozan,  
 Hijo de la alegría,  
 grita en derredor mío, grita, pastor feliz.

## V

Nuestro nacer es sólo un sueño y un olvido:  
 el Alma, con nosotros, la estrella de la vida,  
 en otra parte ya su ocaso tuvo,  
 y desde lejos llega  
 no en un entero olvido,  
 ni en total desnudez,  
 pues arrastrando nubes de gloria, descendemos  
 de Dios, nuestra morada:  
 ¡el Cielo, en nuestra infancia, nos circunda!  
 Las sombras de la cárcel se aproximan  
 Sobre el Niño que crece,  
 mas contempla la luz de donde mana,  
 en su gozo la observa;  
 el Joven, cada vez más lejos del Oriente,  
 de la Naturaleza es sacerdote,  
 y la visión espléndida  
 su camino acompaña;  
 el Hombre, finalmente, percibe que se extingue,  
 la ve desvanecerse entre la luz del día.

## IX

¡Qué júbilo saber que en nuestras brasas,  
 hay algo que aún vive,  
 que la naturaleza aún recuerda

lo que fue tan fugaz!  
 Al pensar en mis años del pasado, alimento  
 perpetuas bendiciones, no por cierto  
 por aquello más digno de alabanza;  
 deleite y libertad, el simple credo  
 de la Niñez, tranquila o atareada  
 con reciente esperanza agitándole el pecho;  
 no es por esto que entono  
 el canto de alabanza y gratitud;  
 sino por las preguntas obstinadas  
 del sentido y las cosas exteriores  
 que emergen de nosotros y se esfuman;  
 confusos titubeos de Algún ser  
 que se mueve por mundos ilusorios,  
 elevados instintos que nuestro Ser mortal  
 cual Cosa estremecían en culpa sorprendida; y recuerdos oscuros,  
 que, fueren lo que fueren,  
 son manantial de luz, aún en nuestro día,  
 y aún faro de luz a nuestra entera vista;  
 nos elevan, preservan y transforman  
 nuestros años vivaces, momentos en el ser  
 del eterno Silencio: verdades que despiertan  
 para nunca morir;  
 ¡que ni la indiferencia, ni los locos esfuerzos,  
 ni el Hombre ni el Muchacho, ni nada que es hostil a la alegría  
 abolir o asolar pueden del todo!  
 Por eso en estaciones de apacible sosiego,  
 aunque muy tierra adentro penetremos,  
 vislumbran nuestras Almas aquel mar inmortal  
 que s este lugar nos trajo,  
 hasta allí pueden ir en un instante,  
 y observar a los Niños que juegan en la playa,  
 y oír las recias aguas que por siempre se agitan.

X

¡Cantad, cantad, oh Pájaros, un canto jubiloso!  
 ¡Que brinquen corderillos

al son de un tamboril!  
 ¡Yendo en vuestro cortejo con sólo el pensamiento,  
 sea con los que canten, sea con los que juegan,  
 con aquellos que sienten en su pecho  
 la alegría de mayo!  
 Pues aunque el esplendor, que tan brillante fuera,  
 sea ahora apartado de mi vista,  
 aunque ya nada pueda devolverme el instante  
 de esplendor en la hierba y de gloria en las flores;  
 no nos lamentaremos, y más bien  
 hallamos nuevas fuerzas en lo que aún perdura;  
 en esa simpatía primigenia  
 que, habiendo existido, existirá por siempre;  
 en los parsimoniosos pensamientos que brotan  
 del sufrimiento humano;  
 en la fe que penetra a través de la muerte,  
 y en los años que forman la mente reflexiva.

## XI

¡Y vosotros, Colinas, Fuentes, Prados y Bosques,  
 no intentéis separar nuestros amores mutuos!  
 En mi corazón arde vuestra fuerza;  
 tan sólo una delicia abandoné  
 para vivir así bajo el imperio vuestro.  
 Adoro los Arroyos, que en sus cauces se agitan,  
 más ahora que cuando como ellos serpenteaba;  
 todavía es hermoso el inocente brillo  
 del Día cuando nace;  
 las Nubes que se agrupan en torno al sol poniente,  
 reciben los templados colores de los ojos  
 que del hombre observaron la mortal condición;  
 corrióse otra carrera, ganáronse otros lauros.  
 Gracias al corazón mortal que nos da vida,  
 gracias a sus ternuras, temores y alegrías,  
 a la flor más humilde que puede producirme  
 pensamientos a veces muy hondos para el llanto.

Trad. Ricardo Silva-Santisteban (1993) *La música de la humanidad. Antología poética del Romanticismo inglés*, Barcelona: Tusquets.

**d) TM: Rupérez**

Sugerencias de inmortalidad en los recuerdos de la niñez  
(fragmentos)

El niño es el padre del hombre  
y me gustaría que estuvieran mis días  
unidos por una piedad natural.

I

Hubo un tiempo en que los prados, las arboledas, los ríos,  
la tierra y el más normal paisaje,  
me parecieron  
ataviados con una luz celestial,  
la gloria y el frescor de un sueño.  
Nada es ahora lo mismo:  
vaya adonde vaya,  
de noche o de día,  
ya no puedo ver aquello que vi entonces.

V

Un sueño y un olvido es nuestro nacimiento:  
El Alma que nos sigue, la Estrella que nos guía,  
procede de otra casa  
y viene de muy lejos:  
no en completo olvido  
ni en completa desnudez,  
porque arrastramos nubes de gloria  
y venimos de Dios, que es nuestro hogar:  
¡el Cielo nos rodea en nuestra infancia!  
Sombras de una prisión empiezan a abatirse  
sobre el Niño que crece,  
pero él contempla la luz y de dónde procede

y la ve con alegría.

La Juventud, que día a día tiene que viajar  
desde tan lejos, y que a la Vida sirve,  
sigue su camino en compañía  
de una visión espléndida  
que al final se desvanece y acaba disolviéndose  
en la luz de cada día, y el Hombre se da cuenta.

## IX

¡Qué alegría que haya algo  
en nuestras brasas que todavía viva,  
que la naturaleza aún recuerde  
lo que fue tan efímero!  
El pensamiento de los años pasados cría en mí  
perpetua bendición: no especialmente  
por lo que es más digno de esa reverencia,  
la libertad, la dicha, los simples convencimientos  
de la infancia agitada o tranquila,  
las nuevas esperanzas que en su pecho aún laten:  
no por todo eso elevo  
el canto de alabanza y gratitud  
sino por esas preguntas obstinadas  
sobre la vida y las cosas  
que surgen de nosotros y se desvanecen:  
perplejidad y dudas de una Criatura  
que se mueve por mundo no reales,  
elevados instintos antes de que nuestra mortal naturaleza  
tiemble como alguien culpable que ha sido descubierto:  
y también por los primeros afectos,  
y esos difuminados recuerdos,  
que, fueran lo que pudieran ser,  
son todavía un manantial de luz de todos nuestros días,  
son todavía un maestro de luz de todo nuestro ser.  
Nos abrigan, nos protegen, y tienen el poder de hacer  
que nuestros ruidosos años parezcan momentos en el ser  
del eterno Silencio: verdades que despiertan

para no morir nunca  
y que ni la apatía, ni los locos esfuerzos,  
ni el Niño ni el Hombre,  
ni todo lo que menoscaba la alegría  
pueden en absoluto destruir o abolir.  
Por eso en esos días de tranquila bonanza,  
aunque nos hayamos alejado tierra adentro,  
pueden nuestras almas vislumbrar el mar inmortal  
que nos trajo aquí  
y en un instante viajar hacia allí.  
y ver a los niños que juegan en la playa  
y oír las grandes olas rodando eternamente.

## X

...aunque el resplandor que brilló tanto un día  
esté ahora para siempre lejos de mis ojos,  
aunque nada pueda devolverme el instante  
del esplendor en la hierba, de la gloria en las flores,  
en vez de llorar, saquemos  
fortaleza de todo lo que vimos,  
de esa primordial simpatía  
que existió entonces y siempre existirá;  
del pensamiento en calma que surge  
del sufrimiento humano,  
de la fe que es capaz de mirar a través de la muerte  
y de los años que forjan la mentalidad meditativa.

## XI

Y vosotras, Fuentes, Praderas, Colinas, Arboledas,  
no anunciéis rupturas de nuestro mutuo amor.  
Muy dentro de mi corazón siento aún vuestra fuerza;  
sólo un placer he abandonado  
para vivir bajo vuestro más habitual influjo.

[...]

El inocente brillo de una nueva mañana  
es todavía hermoso.

Las Nubes que se reúnen cuando se pone el sol  
reciben un soberbio color de esos ojos  
que conocen muy bien la muerte de los hombres.

Otras carreras ha habido; se han ganado otras palmas.

Gracias al corazón humano que nos hace vivir;  
gracias a su ternura, a sus miedos y sus alegrías.

Los pensamientos que provoca la más pequeña flor  
yacen en honduras adonde no llegan las lágrimas.

Trad. Ángel Rupérez (2000) *Antología esencial de la poesía inglesa*, Madrid: Espasa.

## 2. 2. S.T. Coleridge

### 2. 2. 1. The Rime of the Ancient Mariner

#### a) TM: Siles

#### **La balada del viejo marino**

3ª parte (143-161)

Pasaban agotadoras las horas. Teníamos las gargantas  
secas, brillantes los ojos.  
¡Qué agotadoras las horas, las horas!  
cómo brillaban los agotados ojos  
cuando, mirando a Poniente observé,  
contra el cielo una cosa.

Al pronto fue manchita,  
luego fue nubecilla,  
se movía sin cesar, y al fin  
tomó cierta forma, yo la vi.

Manchita, nubecilla, forma, yo la vi.  
¡Y se acercaba más y más!,  
y como si burlara una deidad del agua,  
se sumergía, derrotaba y viraba.

Teníamos las gargantas secas, los labios negros y yertos,  
no podíamos reír ni gemir,  
¡no podíamos hablar de sed!  
me mordí un brazo, me chupé sangre  
y grité: “Una vela, una vela!”

Trad. J. Siles Artés (1979) *Poesía inglesa*, Barcelona.

**b) TM: Valverde**

La rima del anciano marinero

Parte III

Pasó así un tiempo fatigoso. Toda  
garganta estaba seca,  
y los ojos vidriosos. ¡Qué tiempo de fatiga!  
¡Cómo quedaron todas las vidriosas miradas  
cuando mirando el Oeste vi  
en el cielo una cosa!

Una pequeña mota pacería al principio  
luego un poco de niebla;  
se movía y movía, hasta tomar al fin  
cierta forma: lo supe.

Una mota, una niebla, una forma, ¡lo supe!  
Más y más se acercaba:  
igual que si esquivara un fantasma del agua,  
se hundía y se desviaba.

Con reseca garganta, quemados labios negros,  
ni reír ni gemir pudimos ya:  
mudos de sequedad habíamos quedado.  
El brazo me mordí y me chupé la sangre:  
grité: ¡Una vela! ¡un barco!

Con reseca gargantas, quemados labios negros,  
pasmados me escucharon:  
¡gracias a Dios!, de gozo sonrieron,  
y de pronto el aliento les volvió  
igual que si bebieran.

–¡Mirad, mirad! –grité– ¡ya no deriva más!  
¡Hacia acá, en nuestra ayuda,

sin brisa, sin marea,  
avanza con la quilla bien derecha!

Las olas de poniente eran todas de fuego,  
ya se acababa el día:  
casi en el horizonte reposaba  
el sol, ancho y brillante,  
cuando esa extraña forma se cruzó de repente  
entre el sol y nosotros.

Y al punto quedó el Sol con sombras de una s barras  
(¡que la Madre del Cielo nos envíe la gracia!),  
como mirando por rejas de cárcel  
con faz ancha y ardiente.

Ay –pensé y me latió ruidoso el corazón–  
¡qué de prisa se acerca!  
¿Son *sus* velas aquella que flotan ante el sol  
como “hilos de la Virgen” en el viento?  
¿Son *sus* cuadernas ésas por las que el Sol miró  
como por una reja?  
¿Y es su tripulación entera esa Mujer?  
¿Es una MUERTE? ¿Hay dos?  
¿Es la MUERTE quien va con la Mujer?

*Sus* labios eran rojos; *sus* ojos, descarados;  
sus rizos eran de oro,  
su piel era tan blanca como lepra,  
era la pesadilla de la VIDA-EN-LA-MUERTE,  
que con su frío cuaja la sangre de los hombres.

Ese casco desnudo pasó por nuestro lado;  
jugaban a los dados aquellas dos figuras  
“¡Se acabó! Yo he ganado, yo he ganado”,  
ella dijo, y por tres veces silbó.

Se hunde el borde del Sol: las estrellas, de prisa

salen; de un solo paso llega la oscuridad;  
con susurro escuchado de lejos, sobre el mar,  
el espectro de nave se alejó disparado.

¡Escuchamos mirando de medio lado arriba!  
¿Miedo en mi corazón, como en un vaso,  
parecía absorber la sangre de mi vida!  
Las estrellas estaban borrosas, y la noche  
es espesaba: la cara del timonel blanqueaba  
en su luz: de las velas goteaba al rocío:  
hasta que por encima de la línea de Oriente  
subió la astada luna, con una sola estrella  
en su punta brillando.

Uno tras otro, bajo la luna perseguida  
por la estrella, sin tiempo de suspiro o gemido,  
cada cual se volvió con espectral punzada,  
maldiciéndome al verme.

Cuatro veces cincuenta marineros  
(y no escuché suspiro ni gemido)  
con un pesado golpe, en un bulto sin vida,  
se fueron desplomando uno tras otro.

las almas escaparon volando de sus cuerpos,  
a bienaventuranza o aflicción.

Y cada alma pasó junto a mí, igual  
que el zumbido al tira con mi ballesta.

Trad. J. M<sup>a</sup> Valverde (1984) *Poetas románticos ingleses*, Barcelona: Planeta.

**c) TM: Rupérez**

## De Balada del Viejo Marino

## Parte III

Fueron momentos angustiosos. Abrasadas  
gargantas y vidriosos ojos.  
¡Qué angustiosos momentos, qué angustiosos!  
Qué mirada vidriosa en los ojos cansados,  
cuando pude observar hacia poniente  
algún signo en el cielo.

Al principio parecía una mancha  
y luego una especie de niebla  
que avanzaba acercándose y que al fin  
parecía ir cobrando forma.

Una mancha, una niebla, una figura, me decía,  
que más y más se acercaba:  
como si huyera de un hado marino,  
giraba, daba vueltas, se hundía.

Con resecas gargantas y abrasados labios  
no podíamos quejarnos ni reírnos.  
¡Aquella horrible sed nos dejó mudos!  
Mordí mi brazo, sorbí mi sangre  
y grité: “¡Un velero! ¡Un velero!”.

Con resecas gargantas y abrasados labios  
oyeron mi grito boquiabiertos:  
¡Santo Cielo!, con gestos de alegría  
recobraron el aliento todos al tiempo  
como si estuvieran bebiendo.

¡Mirar, mirad –grité–, no cambia de rumbo!  
Viene hacia aquí a salvarnos;

¡sin olas, sin brisa,  
viene derecho con quilla decidida!

Eran una llama las olas de poniente.  
¡A punto estaba de morir el día!  
Sobre las olas del ocaso  
luminoso se retiraba el vasto sol,  
cuando se movió aquella extraña forma  
entre el Sol y nosotros.

Atravesaron entonces al sol unas barras  
(¡Que la Madre de Dios nos ampare!)  
como si mirara por las rejas de una cárcel  
con su enorme rostro en llamas.

¡Ay! (pensé, latiéndome agitado el corazón)  
¡con qué rapidez viene acercándose!  
¿Son esas sus velas que centellean al Sol  
como inquietas telarañas?

¿Y son sus cuadernas aquella por donde el Sol  
se asoma como si fueran rejas?  
¿Y es su tripulación esa Mujer?  
¿Es eso la Muerte? ¿O son dos?  
¿Es la Muerte su sola compañera?

Sus labios eran rojos, su mirar transparente,  
como el oro eran sus bucles amarillos,  
igual que la lepra era su piel blanca  
Era la Pesadilla de la Vida y Muerte  
que enfría y espesa la sangre de los hombres.

El casco desnudo se acercó a nosotros  
y las dos estaban jugando a los dados.  
“¡Se acabó el juego! ¡He ganado! ¡He ganado!”,  
dijo una y silbó tres veces.

Se puso el sol; salieron las estrellas:  
vino la noche con su larga zancada.  
Con un susurro que se oía a los lejos  
se fue alejando aquel barco espectral.

¡Miramos y escuchamos a lo alto, a los lados!  
¡El miedo en mi corazón, como de una copa  
parecía sorber la sangre de mi vida!  
La noche era cerrada, opacas las estrellas;  
el fanal alumbró la faz del timonel;  
gotas de rocío caían de las velas  
hasta que trepó la luna  
con un fulgente astro  
en su punta más baja.

Uno tras otro, a la luz de la Luna  
y de su único astro, sin quejas ni suspiros,  
se volvieron hacia mí con dolor espectral  
y me maldijo su mirada.

Doscientos hombres vivos  
(y no oí ni quejas ni suspiros)  
como bultos sin vida, con un ruido sordo,  
cayeron uno a uno.

Las almas volaron de sus cuerpos-,  
¡volaron hacia la paz o hacia el tormento!  
Y pasaban las almas a mi lado  
¡con el mismo silbido que hacía mi ballesta!

Trad. Ángel Rupérez (1987) *Lírica inglesa del siglo XIX*, Madrid: Trieste.

## 2. 3. John Keats

### 2. 3. 1. On a Grecian Urn

#### a) TM: Sánchez Pesquera

Ante los bajorrelieves de una urna griega

Despierta y muda esposa del Descanso,  
del Tiempo y del Silencio hija mimada,  
rústica historia que expresar consigues,  
con más dulzura que la docta rima,  
graciosa narración. De tus relieves,  
¿qué truncada leyenda en torno vaga  
de mortales o dioses,  
o de ambos juntamente, tierra y cielo,  
bajando a Tempe o al arcadio valle?

Si dulce es la escuchada melodía,  
la no escuchada es más; seguid tocando  
cuanto de dulce avena se derrama,  
no para humano oído,  
mas lo que al pensamiento es más querido,  
concento alado de invisible gama.  
Joven, bajo los árboles garrida,  
cesar no puedes en tu canto; menos  
substraerte a la sombra nemesa;  
el audaz amador besar no puede  
tu rostro, y ya no lejos de la meta,  
no sufre ni se inquieta,  
ella no se disipa, y él no alcanza  
la dicha que le finge la esperanza;  
él siempre amante y ella siempre hermosa.

Feliz ramaje, cuyas hojas nunca  
marchitas muestra, y a quien no abandona

la primavera, ni ventisca trunca  
 su perenne corona;  
 dichoso melodista, no cansado  
 y mil veces dichoso, amor dichoso,  
 férvido siempre y tácito su goce,  
 siempre joven y siempre palpitante,  
 que rebosando de pasión humana  
 melancoliza el corazón amante,  
 la lengua ardiendo y la cabeza insana.

Estos que al sacrificio se encaminan,  
 ¿quiénes son? Misterioso sacerdote,  
 ¿a qué ara verde la mugiente al cielo,  
 blanca ternera, en cintas y guirnaldas  
 ceñido flanco lleva?  
 ¿De qué ciudad marítima o de río  
 salió esta procesión, cuyo atavío  
 hoy tan piadoso matinal renueva?  
 Minúscula ciudad, tus calles, mudas  
 por siempre lo estarán; de allí no parte  
 voz a decirnos, descifrando dudas,  
 por qué no torna el extinguido Arte.

¡Oh divina actitud! ¡Ática norma  
 de vírgenes y de hombres,  
 en mármol, tronco o rama superada!  
 Bríndanos inmortales pensamientos.  
 ¡Oh fría pastoral! Callada forma,  
 cuando huyan cenizas en los vientos  
 de esta generación que el tiempo agota,  
 como deidad amiga  
 tú quedarás a flote,  
 para que al hombre en lo futuro diga  
 que belleza es verdad, verdad lo bello.  
 De nuestra ciencia corta,  
 tal es solo perennal destello  
 y cuanto al hombre conocer importa.

M. Sánchez Pesquera (1917) *Antología de líricos ingleses y angloamericanos*, Madrid:  
Suc. de Hernando

**b) TM: Valverde**

Oda sobre un ánfora griega

I

Tú, novia intacta aún del silencio, adoptiva  
 hija del lento tiempo y de la paz en calma,  
 silvestre historiadora, que así puedes contar  
 un relato florido más dulce que mis versos,  
 ¿ qué cuento enguinaldado de hojas tu forma anima  
 con dioses o mortales, o unos y otros, en Tempe  
 o en los valles de Arcadia? ¿Qué hombres o dioses son  
 éstos? ¿y qué doncellas esquivas? ¿Y qué loco  
 perseguir? ¿Y qué lucha para escapar? ¿Qué son  
 estas flautas y sistros? ¿Y este éxtasis tan loco?

II

La melodía oída es dulce, pero más  
 dulces son las no oídas; sonad, pues, suaves flautas,  
 no al oído sensual, sino, más apreciadas,  
 tocad para el espíritu melodías sin tonos;  
 bello joven, entre árboles, nunca puedes dejar  
 tu canto, y nunca pueden perder su hoja los árboles;  
 osado Enamorado, nunca podrás besar,  
 aunque casi en la meta, pero no lo lamentes;  
 ella no se ajará aunque sigas sin dicha;  
 siempre has de amarla, y ella siempre seguirá bella.

III

Felices ramas, nunca se podrán desprender  
 de vosotras las hojas, en primavera siempre;  
 y, feliz melodista, incansable, sin fin  
 entonando en tu flauta siempre nuevas canciones:  
 ¡aún más feliz amor, amor aún más feliz,  
 siempre cálido, y siempre de su gozo en espera;  
 jadeando sin tregua y para siempre joven;

todos hacia la altura su pasión exhalando,  
que deja el corazón de alta pena atascado,  
con una frente ardiente y una lengua reseca!

## IV

¿Quiénes son los que vienen al sacrificio? ¿A cuál  
verde altar, sacerdote misterioso, conduces  
la ternera que muge hacia el cielo, adornados  
con guirnaldas sus flancos sedeños? ¿Qué pequeña  
ciudad junto a la orilla del mar o junto a un río,  
o alzada, con pacífica ciudadela, en un monte,  
se vació de su gente esta piadosa aurora?  
Tú, pequeña ciudad; tus calles para siempre  
estarán silenciosas, y ni un alma que cuente  
por qué estás desolada, puede volver jamás.

## V

¡Ática forma! ¡Hermosas actitudes! De raza  
marmórea, de doncellas y de hombres rebosante,  
con sus ramas del bosque y sus juncos hollados;  
tú, forma silenciosa, del pensar nos arrancas,  
como la eternidad: ¡oh fría pastoral!  
Cuando la vejez gaste esta generación  
tú quedarás entre otros dolores que los nuestros,  
amiga de los hombres, diciéndoles: «Belleza  
es verdad, y verdad es belleza»: tan sólo  
sabéis eso en la tierra, sin necesitar más.

Trad. J. M<sup>a</sup> Valverde y L. Panero (1984) *Poetas románticos ingleses*, Barcelona: Planeta.

## c) TM: Rupérez

## Oda a una urna griega

1

Tú todavía inviolada esposa de la quietud,  
 criatura del silencio y del pausado tiempo,  
 narradora del bosque que así puedes contar  
 una historia florida con mayor dulzura que mi canto,  
 ¿ qué leyenda orlada de hojas despierta tu figura  
 de dioses o mortales o de ambos,  
 en el Tempe o en los valles de Arcadia?  
 ¿Qué hombres son éstos o qué dioses? ¿Qué doncellas  
 [esquivas?  
 ¿Qué loca persecución? ¿Qué afán por huir?  
 ¿Qué tímboles y flautas? ¿Qué éxtasis salvaje?

2

Son dulces las canciones oídas pero aún más dulces son  
 las que no oímos; seguid, pues, flautas sonando:  
 no para el oído, con más embeleso,  
 tocad para el espíritu esas mudas canciones.  
 Hermoso adolescente, debajo de esos árboles no puedes dejar  
 tu canción, ni nunca esos árboles se quedarán desnudos.  
 Nunca, audaz amante, nunca podrás besarla  
 aunque cerca de ella estés... pero no sufras;  
 aunque no logres tu deseo no podrá marchitarse,  
 ¡porque siempre la amarás y siempre será hermosa!

3

¡Felices, ah, felices ramas que no podéis  
 esparcir vuestras hojas ni decir adiós a la Primavera  
 Y tú, feliz músico, incansable,  
 siempre tañendo canciones eternamente nuevas.  
 ¡Amor más feliz! ¡Más feliz, felizamor!  
 Cálido siempre y aún por ser gozado,  
 anhelante siempre y joven para siempre;

todo aquí respira muy por encima de la pasión humana  
 qué deja el corazón dolorido y hastiado,  
 la frente enfebrecida y la lengua abrasada.

## 4

¿Quién es esa gente que va hacia el sacrificio?  
 ¿A qué verde altar, misterioso oficiante,  
 conduces esa vaquilla que muge a los cielos,  
 con sus lomos sedosos cubiertos de guirnaldas?  
 ¿Qué pequeña ciudad junto a un río o el mar  
 o en el monte erigida, con una ciudadela,  
 se ha quedado sin gente en esta piadosa mañana?  
 Pequeña ciudad, quedarán para siempre tus calles  
 silenciosas, y no habrá alma que regrese a ti  
 para explicar por qué están tus calles desiertas.

## 5

¡Oh forma ática! Hermosa compostura  
 de hombres y doncellas en mármol cincelados,  
 guarnecidos de ramas y de maleza hollada.  
 Tú, figura silenciosa, atormentas  
 nuestra alma como lo hace la eternidad: ¡fría Pastoral!  
 Y cuando la vejez devaste a esta generación,  
 tú quedarás entre otros dolores  
 distintos de los nuestros, amiga del hombre a quien dirás:  
 «La belleza es la verdad y la verdad belleza». Eso es todo  
 y no otra cosa necesitáis saber sobre la tierra.

Trad. Á. Rupérez (1987) *Lírica inglesa del siglo XIX*, Madrid: Trieste

**d) TM: Silva-Santiesteban**

Oda sobre un ánfora griega

Tú, intacta todavía, oh novia del reposo,  
hermana del silencio y del tiempo indolente,  
rústica historiadora que puedes referirnos  
un florido romance más dulce que mis versos.  
En redor de tu forma, ¿qué bordada leyenda  
de dioses o mortales, o ambos, rememoras  
en el Tempe o en los valles de Arcadia? ¿Qué deidades  
son ésas o qué hombres? ¿Qué doncellas esquivas?  
¿Qué loco acosamiento? ¿Qué pertinaz huida?  
¿Qué flautas o tambores? ¿Qué éxtasis salvaje?

Dulces las melodías si fueron escuchadas,  
pero mucho más dulce las no oídas; oh flautas,  
tañed, mas no al oído, sino, más tentadoras,  
tañed para el espíritu vuestras mudas canciones.  
Hermoso adolescente, tu canción será eterna  
bajo árboles umbrosos que por siempre florecen;  
nunca, audaz amante, podrás besarla a ella  
aunque casi la alcances... pero no te laments,  
nunca habrá de extinguirse aunque no advenga el gozo,  
¡por siempre habrás de amarla y siempre será bella!

Ah dichoso follaje, tus hojas sempiternas  
nunca despedirán la dulce Primavera;  
y tú, dichoso músico, tenaz, infatigable,  
siempre en tu flauta tañes nuevas canciones siempre;  
¡oh , amor tan dichosos!, ¡amor más que dichosos!,  
con un fuego perenne y aún sin ser gozado,  
por siempre sin aliento, y joven para siempre;  
toda pasión humana sobrepasa tu vuelo  
y deja al corazón afligido y saciado,  
con la frente abrasada y una lengua reseca.

¿Y quiénes son aquellos que al sacrificio acuden?  
¿Hasta qué verde altar, oh preste misterioso,  
esa ternera guías que muge hacia los cielos,  
con sus flancos sedeños ornados con guirnaldas?  
¿Qué pequeño poblado junto al río o la playa,  
o alzado en la montaña con calma ciudadela,  
esta sacra mañana quedose sin su gente?  
Oh pequeño poblado, para siempre tus calles  
quedarán silenciosas; y no existirá un alma  
que retorne a explicarnos por qué está desolado.

¡Oh, ática figura! ¡Bella actitud! Con casta  
de doncellas y de hombres cincelados en mármol,  
con ramajes de bosque y hierba pisoteada;  
tú forma silenciosa, nuestro pensar excedes  
como la eternidad. ¡Oh tú, pastoral fría!,  
cuando pasen los años y el tiempo nos consuma,  
tú permanecerás entre cuitas distintas  
como amiga del hombre, a quien has de decirle:  
“La belleza es verdad, y la verdad, belleza”,  
y eso es cuanto requieres saber sobre la Tierra.

Trad. R. Silva- Santiesteban (1993) *La música de la humanidad. Antología poética del Romanticismo inglés*. Barcelona: Tusquets.

### 3. LOS CONTEMPORÁNEOS

#### 3. 1. W. B. Yeats

##### 3. 1. 1. Down by the Salley Gardens

###### a) TM: Alonso

###### Allá por los salguerales

Allá por los salguerales yo me encontré con mi amor;  
con piececitos de nieve, por el salgueral pasó.

Tomar el amor me dijo cual crece la hoja en el árbol.  
Pero yo era loco y joven, y no le quise hacer caso.

En un campo junto al río estábamos yo y mi amor;  
sobre mi espalda inclinada, su blanca mano apoyó.

“Toma la vida cual crece la hierba junto a las aguas.”  
Pero yo era loco y joven, y ahora estoy lleno de lágrimas.

Trad. Dámaso Alonso (1962) *Antología de poetas ingleses modernos*, Madrid: Gredos.

### 3. 2. T. S. Eliot

#### 3. 2. 1. The Dry Salvages

##### a) TM: Gaos

#### The Dry Salvages

##### I

No sé mucho de dioses; pero creo que el río  
 Es un fuerte dios pardo –adusto, indómito, intratable,  
 Paciente hasta cierto punto, reconocido al principio como frontera;  
 Útil, indigno de confianza, como un viajante de comercio;  
 Sólo, pues, un problema que se opone al constructor de puentes.  
 Una vez resuelto el problema, el pardo dios es casiolvidado  
 Por los moradores de las ciudades– siempre, sin embargo, implacable,  
 Conservando sus épocas y sus iras, destructor, recordando  
 Lo que los hombres prefieren olvidar. Despreciado, desfavorecido  
 Por los adoradores de la máquina, pero esperando, vigilando y esperando.  
 Su ritmo estaba presente en la alcoba del niño,  
 En el lozano ailanto del cercado abrioleño,  
 En el aroma de uvas sobre la mesa de otoño,  
 Y en el círculo vespertino de la luz de gas del invierno.

El río está en nuestro interior, el mar nos cerca por todos lados;  
 El mar es también el borde de la tierra, el granito  
 En el cual penetra, las playas sobre las que arroja  
 Sus insinuaciones de una creación anterior y distinta:  
 La estrella de mar, el cangrejo eremita, el espinazo de ballena;  
 Los charcos en donde ofrece a nuestra curiosidad  
 Las algas más delicadas y las anémonas marinas.  
 Él nos devuelve todas nuestras pérdidas, la jábega rota,  
 La olla de langosta en añicos, el remo partido  
 Y la ropa de extranjeros muertos. EL mar tiene muchas voces,  
 Muchos dioses y muchas voces.

La sal está en la rosa silvestre,

La niebla está en los abetos.

## El bramido del mar

Y el gáñido del mar, son distintas voces  
Oídas a menudo juntas; el gemido de las jarcias,  
La amenaza y la caricia de la ola que estalla enagua,  
La distante memoria rutinaria en los dientes de granito,  
Y el lamento amonestador que llega del promontorio cercano  
Todo son voces del mar, y la boya silbante  
En deriva hacia la costa, y la gaviota.  
Y bajo la opresión de la callada bruma  
La campana que tañe  
Mide un tiempo que no es nuestro tiempo, al ser repicada  
Por la lenta hinchazón de la tierra, un tiempo  
Más viejo que el tiempo de los cronómetros, más viejo  
Que el tiempo contado por las ansiosas y preocupadas mujeres  
Que yacen despiertas, calculando el futuro,  
Tratando de destejer, devanar, desenmarañar  
Y remendar juntamente el pasado y el futuro,  
Entre la medianoche y al aurora, cuando el pasado es todo decepción,  
El futuro infuturible, antes de que la mañana esté alerta  
Cuando el tiempo se para y el tiempo nunca termina;  
Y la hinchazón terrestre, que es y fue desde un principio,  
Hace sonar  
La campana.

Trad. Vicente Gaos (1951) *Cuatro Cuartetos*. T.S. Eliot, Madrid: Rialp

## b) TM: Valverde

## Las Dry Salvages

[Las Dry Salvages –es de suponer *les trois sauvages*– es un pequeño grupo de rocas con un faro , al largo de la costa N.E de Cape Ann, Massachussetts.]

## I

Yo no sé mucho de dioses, pero creo que el río  
 es un fuerte dios pardo –huraño, sin domar, intratable,  
 paciente hasta cierto punto, al principio reconocido como frontera;  
 útil, poco de fiar, como transportador de comercio;  
 después sólo un problema con que se enfrenta el constructor de puentes.  
 Una vez resuelto el problema, el dios pardo queda casi olvidado  
 por los que viven en ciudades–siempre, sin embargo, implacable.  
 Observando sus estaciones y cóleras, destructor, recordador  
 de lo que los hombres decidieron olvidar. Sin honores, sin propiciación  
 de los adoradores de la máquina, sino esperando, observando y esperando.  
 Su ritmo estaba presente en la alcoba de los niños,  
 en el rancio ailanto ante la puerta en abril,  
 en el olor de uvas en la mesa de otoño,  
 y el círculo al anochecer en la luz de gas del invierno.

El río está dentro de nosotros, el mar está alrededor de nosotros;  
 el mar es también el borde de la tierra, el granito  
 a que alcanza, las playas a donde arroja  
 sus insinuaciones de una creación anterior y diversa:  
 la estrella de mar, el cangrejo de herradura, el espinazo de la ballena;  
 las pozas donde ofrece a nuestra curiosidad  
 las algas más delicadas y la anémona de mar.  
 Arroja muestras pérdidas, la red desgarrada,  
 la nasa de langostas destrozada, el remo roto  
 y las pertenencias de extranjeros muertos. El mar tiene muchas voces,  
 muchos dioses y muchas voces.

La sal está en la rosa silvestre,  
 la niebla está en los abetos.

## El aullido del mar

y el gáñido del mar son diferentes voces  
que a menudo se oyen juntas: el gemido en los aparejos,  
la amenaza y la caricia de la ola que rompe mar adentro,  
el lejano rugir repetido en los dientes de granito,  
y el quejido que avisa del promontorio que se acerca,  
son todas voces del mar, y la sacudida boya con silbato,  
doblada rumbo al puerto, y la gaviota:  
y bajo la opresión de la silenciosa niebla  
el redoble de la campana  
mide tiempo, no nuestro tiempo, hecha sonar por la ola de fondo  
que se hincha sin prisa, un tiempo  
más viejo que el tiempo de los cronómetros, más viejo  
que el tiempo contado por ansiosas mujeres preocupadas  
despiertas en la cama, calculando el futuro,  
tratando de destejer, desenrollar, desenredar  
y remendar juntos el pasado y el futuro,  
entre medianoche y amanecer, cuando el pasado es todo engaño,  
y el futuro sin futuro, antes del cuarto de la mañana  
cuando se detiene el tiempo y el tiempo nunca acaba;  
y la ola de fondo, que es y era desde el principio,  
hace sonar  
la campana.

Trad. J. M<sup>a</sup> Valverde (1978) *T.S. Eliot. Poesía reunidas (1909-1962)* Madrid: Alianza.

## c) TM: Pujals

## Las Dry Salvages

## I

Yo entiendo poco de dioses; pero me parece  
 que el río es un dios fuerte y pardo: huracán, indómito  
 y adusto, paciente hasta cierto punto, admitido  
 al principio como frontera; útil  
 y desleal como vehículo del comercio;  
 y luego un problema sólo para el constructor  
 de puentes. Resuelto el problema, en las ciudades  
 casi olvidan los vecinos al dios  
 pardo, quien conserva, sin embargo, implacable,  
 sus ritmos y sus iras, destructor; quien recuerda  
 a los hombres lo que ellos prefieren olvidar.  
 Privado por los adoradores de la máquina  
 de culto y de ofrendas, está a la espera:  
 vigila y espera. Su ritmo  
 se notaba en el cuarto de los niños,  
 en el frondoso ailanto de la entrada  
 en abril, en el olor de las uvas  
 sobre la mesa otoñal y en invierno  
 en el círculo nocturno de la luz de gas.

Llevamos el río dentro y el mar  
 está a nuestro alrededor; es también  
 el mar borde de la tierra, el granito  
 que roe, las playas a las que arroja  
 sus insinuaciones de una distinta  
 y anterior creación: la estrella  
 de mar, el cangrejo ermitaño,  
 un espinazo de ballena;  
 los charcos donde ofrece anémonas  
 de mar y las algas más delicadas  
 a nuestra curiosidad. Nos devuelve  
 nuestras pérdidas: la red desagarrada,

la destrozada nasa, el remo roto  
y la ropa de ahogados extranjeros.  
Tiene el mar muchas voces; muchos dioses  
y muchas voces.

Sal en la gavanza,  
en los abetos niebla.

El bramido  
del mar y el aullido del mar  
son voces diferentes que a menudo  
se oyen juntas; el gemido en las jarcias,  
la amenaza y caricia de la ola  
que rompe sobre el agua, el estruendo  
lejano sobre el diente de granito,  
sobre el cabo cercano la sirena  
quejumbrosa, todo ello son  
voces marinas, y la boya  
ululante al volver hacia el hogar,  
y la gaviota; y tañe en la niebla  
callada y opresiva la campana  
que cuenta un tiempo que no es nuestro tiempo,  
repicada por el sereno alzarse  
de las aguas, un tiempo  
más antiguo que el del cronómetro,  
que el que cuentan, inquietas y angustiadas,  
las mujeres en vela calculando  
el futuro, intentado destejer,  
desenrollar, desenredar  
y recomponer pasado y futuro  
entre la medianoche y el alba,  
cuando el pasado es todo engaño  
y no tiene futuro el porvenir,  
antes del cambio de la guardia,  
cuando se detiene el tiempo y no tiene  
el tiempo fin, y álzase la marea  
que es y que estaba ya desde el principio  
y hace que suene  
la campana.

Trad. Esteban Pujals (1987) *T.S. Eliot. Cuatro Cuartetos*, Madrid: Cátedra.

**d) TM: Doce**

The Dry Salvages

I

Sé poco sobre dioses; pero pienso que el río  
 es un dios fuerte y pardo: huracán, indócil, intratable,  
 paciente hasta cierto punto, tenido en un principio por frontera;  
 útil, indigno de confianza como arteria comercial;  
 y para el ingeniero de puentes, un problema.  
 Aclarado el problema, la ciudad  
 se olvida de su dios; mas éste pervive, implacable,  
 preservando sus furias y estaciones, destructor que recuerda  
 cuanto prefieren olvidar los hombres. No adorado, no apaciguado  
 por los devotos de la máquina, espera, contempla y espera.  
 Su ritmo era tangible en el cuarto de juegos,  
 en el frondoso ailanto del pórtico en abril,  
 en las uvas fragantes de la mesa de otoño,  
 y en el corro nocturno bajo la luz de gas.

El río está en nosotros, el mar nos circunscribe;  
 el mar es, asimismo, el borde de la tierra, la laja de granito  
 donde bate, las playas donde arroja  
 sus indicios de ajena y temprana creación:  
 el límulo, la estrella de mar, la espina dorsal de la ballena;  
 los charcos donde ofrece a nuestra observación  
 las algas más sensibles, la anémona de mar.  
 Revuelve nuestras pérdidas, la jábega rasgada,  
 la langostera rota, el remo destrozado  
 y los pertrechos de extranjeros muertos. El mar tiene muchas voces,  
 muchos dioses y muchas voces.

El salitre envuelve el rosal de espinos,  
 la niebla los abetos.

El bramido del mar  
 y el aullido del mar son voces diferentes,

que con frecuencia se oyen juntas: el lamento en las jarcias,  
la amenaza y caricia de las olas que rompen sobre el agua,  
la resaca lejana en los dientes graníticos,  
y el gemido que avisa del cabo que se acerca  
son las voces del mar, y la boya silbante  
al volverse hacia tierra, y la gaviota:  
y bajo la opresión de la niebla callada  
el son de la campana  
mide un tiempo, no el nuestro, tocado por el lento  
mar de fondo del agua, más antiguo  
que el tiempo del cronómetro, más antiguo  
que el tiempo establecido por ansiosas mujeres  
al yacer desveladas, calculando el futuro,  
buscando destejer, deshilar, descifrar  
y remendar al fin pasado y futuro,  
entre la medianoche y la alborada, cuando el pasado es todo engaño  
y el futuro carece de futuro, antes de la vigilia matinal,  
cuando el tiempo se para y el tiempo es infinito;  
y el mar de fondo, que es y fue desde un principio,  
golpea  
la campana.

Trad. Jordi Doce y Juan Malpartida (2001) *T.S. Eliot. La tierra baldía, Cuatro cuartetos y otros poemas*, Barcelona: Círculo de Lectores.

### 3. 3. Dylan Thomas

#### 3. 3. 1. Poem in October

##### a) TM: Pujals

###### Poema de octubre

ERA mi trigésimo año camino del cielo;  
 despertó a mi oído desde el puerto y el vecino bosque  
 y la playa encharcada de mejillones  
 y ensacerdotada de garzas  
 el saludo mañanero  
 con oraciones de agua y gritos de grajos y gaviotas  
 y chocar de barcas de vela en la pared enmenbranada de  
 redes invitando a levantarme  
 al momento  
 en la aún dormida ciudad y a partir.

Mi cumpleaños empezó con aves marinas  
 y los pájaros de los alados árboles volaban mi nombre  
 sobre las heredades y los caballos blancos  
 y yo me levanté  
 en el lluvioso otoño  
 y salí a vagar en medio del chubasco de mis días.  
 La marea alta y la garza buceaban al coger yo el camino  
 y pasar los confines  
 y las puertas  
 de la ciudad se cerraban cuando ésta despertaba.

Una primavera de alondras en una flotante nube  
 y los matorrales del camino derramando silbidos  
 de mirlos y un sol de octubre  
 estival  
 al hombro de la colina,  
 aquí climas amantes y dulces cantores súbitamente

entraron la mañana en que yo salí a errar y a escuchar  
 el viento que escurría la lluvia  
 soplar frío  
 en el bosque lejano a mis pies.

Lluvia pálida sobre el puerto que se desvanecía  
 y sobre la iglesia tamaño caracol mojada por el mar  
 sus cuernos en la niebla y el castillo  
 pardo como una lechuza  
 pero todos los jardines  
 de primavera y verano florecían en los cuentos fantásticos  
 allende los confines y bajo la densa nube de alondras.  
 Allí pude vivir maravillado  
 mi día de cumpleaños  
 más el tiempo cambió en redondo.

Volvióse del país de la dicha  
 y a través del otro aire y el alterado azul del cielo  
 precipitóse de nuevo una maravilla de verano  
 con manzanas,  
 peras y grosellas rojas,  
 y vi claramente en el cambio las  
 olvidadas mañanas de un niño caminando con su madre  
 por entre las parábolas  
 de la luz del sol  
 y las leyendas de las capillas verdes

y las dos veces narrados campos de la infancia  
 que sus lágrimas quemaban mis mejillas y su corazón  
 palpitaba en el mío.  
 Estos eran los bosques, el río y el mar  
 donde un muchacho  
 en el atento  
 verano de los muertos susurraba la verdad de su dicha  
 a los árboles y a las piedras y al pez de la marea.  
 Y el misterio  
 cantaba vivo

todavía en el agua y en los pájaros cantores.

Y allí pude vivir maravillado mi día de cumpleaños  
mas el tiempo cambió en redondo. Y la pura  
dicha del muchacho muerto tiempo atrás cantó ardiente  
al sol.

Era mi trigésimo  
año camino del cielo en pleno mediodía de verano  
aunque la ciudad a mis pies yaciera deshojada en la sangre de octubre.

Ojalá pueda cantar todavía  
la verdad de mi corazón  
en esta alta colina a la vuelta de un año.

Trad. Esteban Pujals Gesalí (1998) *Dylan Thomas. Poemas (1934-1952)*, Madrid: Visor,  
4ª ed.

## **BIBLIOGRAFÍA**



## 1. FUENTES PRIMARIAS

### 1. 1. BIBLIOGRAFÍA DE MANENT

#### 1. 1. 1. Obra poética

MANENT, M. (1918) *La branca*, Sabadell: Joan Sallent.

MANENT, M. (1920) *La collita en la boira*, Barcelona: Edicions de La Revista.

MANENT, M. (1928) *L'aire daurat: Interpretacions de poesia xinesa*, Barcelona: Atenas A. G., 4ª ed., Barcelona: Proa, 1986.

MANENT, M. (1931) *L'ombra i altres poemes*, Barcelona: Atenas A.G.

MANENT, M. (1961) *La ciutat del temps*, Barcelona: J. Pedreira Editor.

MANENT, M. (1967) *Com un núvol lleuger més interpretacions de lírica xinesa*, Barcelona: Ed.Proa.

MANENT, M. (1986) *Poesia completa*, Barcelona: Columna. 2ª ed. Barcelona: Columna, 1989.

#### 1. 1. 2. Obra crítica

MANENT, M. (1934) *Notes sobre literatura estrangera*, Barcelona: Edicions de La Revista, 2ª ed. Manresa: Faig Arts, 1992.

MANENT, M. (1962) *Cómo nace el poema y otros ensayos y notas*, Madrid: Aguilar.

MANENT, M. (1971) *Palabra, poesía y otras notas críticas*, Madrid: Seminarios y Ediciones.

MANENT, M. (1982) *Llibres d'ara i d'antany*, Barcelona: Edicions 62.

MANENT, M. (1987) *Rellegint*, Barcelona: Edicions 62.

MANENT, M. (1981) *Notícies d'art*, Barcelona: Edicions 62.

### 1. 1. 3. Obra autobiogràfica

MANENT, M. (1948) *Montserrat. Zodíac d'un paisatge*, Barcelona: Atenes A. G.

MANENT, M. (1982) *L'aroma d'arç: Dietari dispers (1919-1981)*, Barcelona: Ed. Laertes.

MANENT, M. (1968) *A flor d'oblit*, Barcelona: Edicions 62, 2<sup>a</sup> ed. 1986.

MANENT, M. (1985) *El vel de maia*, Barcelona: Edicions Destino.

### 1. 1. 4. Traduccions de poesia al castellano y al catalán

MANENT, M. (1919) *Sonets i Odes. John Keats*, Barcelona: Publicacions de La Revista

MANENT, M. (1931) *Poemes. Rupert Brooke*, Barcelona: Publicacions de La Revista.

MANENT, M. (1938) *Versions de l'anglès*, Barcelona: Edicions de la Residència d'Estudiants.

MANENT, M. (1942) *El color de la vida. Interpretaciones de poesía china*. Barcelona: Maria Montserrat Borrat.

MANENT, M. (1945) *La poesía inglesa. Románticos y victorianos*, Barcelona. Ed. Lauro.

MANENT, M. (1946) *Epipsychidion. Percy B. Shelley*, Barcelona: Ed. Helikon.

MANENT, M. (1947) *La poesía inglesa. De los primitivos a los neoclásicos*,

Barcelona: Ed. Lauro.

MANENT, M. (1948) *La poesía inglesa. Los contemporáneos*. Barcelona. Ed. Lauro.

MANENT, M. (1951) *Poemas. Kathleen Raine*, Madrid: Rialp.

MANENT, M. (1952) *La poesía irlandesa*, Barcelona: Janés.

MANENT, M. (1955) *Poesia anglesa i nord-americana*, Barcelona: Ed. Alpha.

MANENT, M. (1957) *Poemas de Emily Dickinson*, Barcelona: Ed. Juventud.

MANENT, M. (1958) *La poesía inglesa*, Barcelona: Janés.

MANENT, M. (1959) *Poemas. Boris Pasternak*, Barcelona: Ed. Juventud.

MANENT, M. (1974) *Poemes de Dylan Thomas*, Barcelona: Edicions 62.

MANENT, M. (1976) *Llibres profètics de William Blake* (selecció), Barcelona: Edicions 62.

MANENT, M. (1979) *Poemes d'Emily Dickinson*, Barcelona: Edicions 62.

MANENT, M. (1980) *Espigol blau: poemes anglesos per a infants*, Barcelona: Barcanova.

MANENT, M. (1981) *Poemes d'Archibald MacLeish*, Barcelona: Edicions 62.

MANENT, M. (1982) *Poema del vell mariner. S.T. Coleridge*, Barcelona: Sant Boi de Llobregat: Ed. del Mall.

MANENT, M. (1983) *El gran vent i les heures. Versions de l'anglès*, Barcelona: Laertes.

MANENT, M. (1983) *La poesía inglesa de los siglos XVI y XVII*, Esplugas de Llobregat: Orbis.

MANENT, M. (1985) *Poemes de John Keats*. John Keats, Barcelona: Empúries.

MANENT, M. (1986) *Vell país natal*. Wang Wei, Barcelona. Ed. Empúries.

### 1. 1. 5. Estudios sobre la obra de Manent

- ABRAMS, S. (1998) “Marià Manent, traductor de poesia i memorialista” en VV. AA. *Centenari. Marià Manent (1898-1998)*, Barcelona: Institució de les Letres Catalanes, pp. 21-29.
- BATALLA i FERRANDO, M. (1993) *Bibliografía de Marià Manent*, Barcelona: Abadía de Montserrat.
- CLEMENTSON, C. (1997) “Marià Manent, ocase de un poeta. Aproximación a su obra plural” en *Alfinge*, nº 7, pp. 189-225.
- CRESPO, A. (1988) “Marià Manent, traductor” en *L’Avenç*, nº 120, Barcelona, pp. 36-37.
- GUELL, L. (1988) “La fecunda labor de Marià Manent com a traductor” en *Vanguardia* (6 de diciembre 1988), pp. 53-54.
- MANENT, A. (1994) “Relació literaria entre T.S. Eliot y Marià Manent” en *Miscel·lània d’homenatge al Dr. Esteve Pujals*, Barcelona: Columna, pp. 229-240.
- MANENT, A. (1995) *Marià Manent. Biografia íntima i literària*, Barcelona: Planeta.
- PARCERISAS, F. (1989) “Marià Manent i la traducció” en *Marià Manent, Quaderns del Finestral*, 4, ICE, Barcelona: PPU, pp. 17-23.
- ROSER i PUIG, M. (1996) “Els contactes amb l’estranger i el seu ressò en l’obra de M. Manent” en *Revista de Catalunya*, 104, pp. 87-98.
- ROSER i PUIG, M. (1998) *El llegat anglès de Marià Manent*, Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat.
- SUSANNA, A. (1998) “L’obra poètica de Marià Manent” en VV. AA. *Centenari. Marià Manent (1898-1998)*, Barcelona: Institució de les Letres Catalanes, pp. 5-19.

TERRY, A. (1990) “Marià Manent i la tasca del poeta traductor” en *Revista de Catalunya*, nº 40, pp. 117-129.

TOMASA, E. (1993) “Aproximació a l’obra crítica de Marià Manent” en *Els Marges*, nº 48, Barcelona, 1993, pp. 7-22.

VV.AA. (1979) *Homenatge a Marià Manent* en *Delta, Revista de Literatura*, nº 4, Barcelona: Universitat de Barcelona.

## 1. 2. ANTOLOGÍAS COLECTIVAS DE POESÍA INGLESA PUBLICADAS EN EL SIGLO XX

ALONSO, D. (ed.) (1962) *Antología de poetas modernos ingleses*, Madrid: Gredos.

ÁLVAREZ AMORÓS, J. A. (ed.) (1993) *Poetas “novísimos” ingleses. Antología bilingüe*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.

ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, R. (ed.) (1991) *Antología de poesía inglesa. Siglos XVI-XX*, Salamanca: Anglo-American Studies.

ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, R. y R. LÓPEZ ORTEGA (1986) *Poesía anglo-norteamericana de la Guerra Civil española*. Salamanca: Junta de Castilla y León.

CISNEROS, A. (1975) *Poesía inglesa contemporánea*, Barcelona: Barral.

DÍAZ GARCÍA, J. (1991) *Antología de poesía erótica inglesa*, Sevilla: Ed. El Carro de Nieve.

DIETZ GUERRERO, B. (1981) *Un país donde lucía el sol. Poesía inglesa de la Guerra Civil española* (ed. Bilingüe). Madrid: Hiperión.

GARCÍA MARTÍN, J. L. (ed.) (1993) *Poesía inglesa del siglo XX*, Llibros del Pexe: Gijón.

MANENT, M. (1945) *La poesía inglesa. Románticos y victorianos*. Barcelona:

Ed. Lauro.

MANENT, M. (1947) *La poesía inglesa .De los primitivos a los neoclásicos*, Barcelona: Ed. Lauro.

MANENT, M. (1948) *La poesía inglesa. Los contemporáneos*, Barcelona: E. Lauro.

MANENT, M. (1958) *La poesía inglesa*, Barcelona: Plaza y Janés.

MANENT, M. y J. G. De LUACES (1983) *Poesía romántica inglesa: Blake, Wordsworth, Taylor y otros*, Barcelona: Orbis.

MARISTANY, F. (1918) *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua inglesa*, Valencia: Cervantes.

MOLHO, M. y B. MOLHO (1970) *Poetas metafísicos del siglo XVII*, Barcelona: Barral Ed.

NÚÑEZ ROLDÁN, F. (1986) *El siglo de oro de la lírica inglesa*, Madrid: Visor

PANERO, L. y J. M<sup>a</sup> VALVERDE (1989) *Poetas románticos ingleses*, Barcelona: Planeta.

RAMOS OREA, T. (ed.) (1989) *Antología opcional de poemas emocionales ingleses*, Granada: servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.

RIBES, P. (1996) *John Donne. canciones y sonetos*, Madrid: Cátedra.

RUPÉREZ, A. (1987) *Lírica inglesa del siglo XIX*, Madrid: Triestre.

RUPÉREZ, A. (2000) *Antología esencial de la poesía inglesa*, Madrid: Espasa Calpe.

SÁNCHEZ PESQUERA, M. (ed.) (1915-1924) *Antología de líricos ingleses y angloamericanos*, Madrid: Sucesores de Hernando. 7 vols.

SILES ARTÉS, J. (1979) *Poesía inglesa: antología bilingüe*, Barcelona: Marfèl-Aragón.

SILVA-SANTISTEBAN, R. (1993) *La música de la humanidad*, Barcelona:

Tusquets.

### 1. 3. OTRAS TRADUCCIONES CONSULTADAS

ASTRANA MARÍN, L. (1932) *William Shakespeare: Obras completas*, Madrid: Aguilar, 16ª ed., 1974.

AUAD, F. y P. MAÑÉ GARZÓN (1975) *William Shakespeare. Obra completa en poesía (ed. bilingüe)*, Barcelona: Ediciones 29.

CARRACCIOLO Trejo, E. (1990) *W.B. Yeats. Antología bilingüe*, Madrid: Alianza.

GAOS V. (1951) *Cuatro Cuartetos. T. S. Eliot*, Madrid: Rialp.

GARCÍA CALVO, A. (1983) *Shakespeare. Sonetos de amor*, Barcelona: Anagrama.

MALPARTIDA J. y J. DOCE (2001) *T. S. Eliot. La tierra baldía, Cuatro cuartetos y otros poemas. Poesía selecta (1909-1942)*, Barcelona: Círculo de Lectores.

MÉNDEZ HERRERA, J. (1976) *William Shakespeare. Sonetos*, Barcelona: Plaza y Janés.

PUJALS GESALÍ, E. (1987) *Cuatro Cuartetos. T. S. Eliot*, Madrid: Cátedra.

PUJALS GESALÍ, E. (1998) *Dylan Thomas. Poemas 1934-1952*, Madrid: Visor, 4ª ed.

PUJALS, E. (1986) *John Milton. El paraíso perdido*, Madrid: Cátedra.

RIBES, P. (1996) *John Donne. Canciones y sonetos*, Madrid: Cátedra.

VALVERDE, J. Mª (1978) *T. S. Eliot. Poesías reunidas 1909-1962*, Madrid: Alianza Tres.

## 2. FUENTES SECUNDARIAS

ABRAMS, M. H. (1953) *The Mirror and The Lamp. Romantic Theory and Critical Tradition*. London/ Oxford/New York: O.U.P.

ALARCOS LLORACH, E. (1994) *Gramática de la lengua española*, Madrid: Espasa Calpe.

ATTRIDGE, D. (1982) *The Rhythms of English Poetry*, London /New York: Longman.

AUSTIN, J. L. (1982) *How to do things with words*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

BAEHR, R. (1970) *Manual de versificación española*, Madrid: Gredos.

BASSNETT, S. y A. LEFEVERE (1990) “Proust’s Grandmother and the Thousand and One Nights” en *Translation, History and Culture*, London /New York: Pinter Publishers.

BASSNETT, S. y A. LEFEVERE (eds.) (1990) *Translation, History and Culture*, London /New York: Pinter.

BASSNETT-MCGUIRE, S. (1980) *Translation Studies*, London: Methuen.

BATE, W. J. (1963) *John Keats*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

BENJAMIN, B. (1994) “La tarea del traductor” en M. A. Vega (ed.) *Textos clásicos de teoría de la traducción* (1994) Madrid: Cátedra, pp.285-296.

BENNET, J. (1953) *Five Metaphysical Poets: Donne, Herbert, Vaughan, Crashaw, Marvell*, Cambridge: Cambridge University Press.

BERGA, M. (1991), *John Langdon-Davies (1897-1971). Una biografía anglo-catalana*, Barcelona: Editorial Pòrtic.

BLOOM, H. (ed.) (1970) *Romanticism and Consciousness. Essays in criticism* Norton & Company. Inc.: New York/ London.

- BLOOM, H. (1970) *Yeats*, Oxford: Oxford University Press.
- BLOOM, H. (ed.) (1986) *John Milton*, New York: Chelsea.
- BOLD, A. (1990) *Dylan Thomas. Craft or Sullen Art*, London: Vision Press.
- BOFILL i FERRO, J. (1986) *Poetes catalans moderns*, Barcelona: Columna Edicions.
- BOUSOÑO, C. (1976) *Teoría de la expresión poética*, Madrid: Gredos.
- BRETT, R. L. & A. R. JONES (eds.) (1963) *Wordsworth and Coleridge. Lyrical Ballads*, London/New York: Routledge.
- BROECK, R. van den (1981) "The Limits of Translatability Exemplified by Metaphor Translation" en *Poetics Today*, Vol. 2:4, 73-87.
- BROECK, R. van den (1988) *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi.
- BROWER, R. A. (1959) *On Translation*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- CATFORD, J. C. (1965) *A Linguistic Theory of Translation*, Oxford: O.U.P.
- CERNUDA, L. (1986) *Pensamiento poético de la lírica inglesa del siglo XIX*, Madrid: Tecnos.
- COFFIN, C.M. (1937) *John Donne and the New Philosophy*, New York: Columbia University Press.
- CUDDON, J. A. (1991) *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Oxford: Blackwell. 3<sup>rd</sup> ed.
- CHILDS, P. (1999) *The Twentieth Century in Poetry. A Critical Survey*, London: Routledge.
- CHOMSKY, N. (1957) *Syntactic Structures*, La Haya: Mouton.
- CHOMSKY, N. (1965) *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge, Mass.: the MIT Press.

- D'ORS, C. (2000) *El Noucentisme. Presupuestos ideológicos, estéticos y artísticos*: Madrid: Ediciones Cátedra.
- DE BEAUGRANDE, R. (1978) *Factors in a Theory of Poetic Translation*, Assen: Van Gorcum.
- DE BEAUGRANDE, R. y W. DRESSLER (1981) *Introduction to Textlinguistics*, London: Longman.
- DE MAN, P. (1986) "Conclusions: Walter Benjamins's 'The Task of the Translator'" en *The Resistance to Theory*, Minneapolis: University of Minneapolis Press, pp. 73-105.
- DERRIDA, J. (1981) *Positions*, Chicago: Chicago University Press.
- DERRIDA, J. (1988) *The Ear of the Other*, Lincoln / London: University of Nebraska Press.
- DÍAZ PLAJA, G. (1975) *Estructura y sentido del Novecentismo español*, Madrid: Alianza Universidad.
- DÍAZ PLAJA, G. (1981) *El combate por la luz (la hazaña intelectual de Eugenio d'Ors)*, Madrid: Espasa Calpe.
- DIEGO, G. (ed.) (1968) *Poesía contemporánea (1901-1934)*, Madrid: Taurus, 4ª edición.
- DÍEZ DE REVENGA, F. J. (ed.) (1995) *Poesía española de vanguardia (1918-1936)*, Madrid: Castalia.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1985) *Diccionario de métrica española*, Madrid: Paraninfo.
- DURISIN, D. (1974) *Sources and Systematics of Comparative Literature*, Bratislava: Universidad Komenskeho.
- EASTHOPE, A. (1991) *Literary into Cultural Studies*, London/ New York: Routledge.
- ELLEDGE, S. (ed.) *Paradise Lost. An Authoritative Text, Background and*

*Sources. Criticism.* London /New York: Norton & Company.

ELIOT, S. T. (1932) *Selected Essays*, London: Faber & Faber.

ELIOT, T. S. (1932) "The Metaphysical Poets" en *Selected Essays*, London: Faber & Faber. pp.281-291.

ELIOT, T. S. (1932) "Tradition and the Individual Talent" en *Selected Essays*, London: Faber & Faber. pp. 13-22.

ELIOT, T. S. (1993) *The Varieties of Metaphysical Poetry by T. S. Eliot*, London: Faber & Faber.

ELLMANN, R. (1979) *Yeats. The Man and the Mask*, London: Penguin, 2<sup>nd</sup> ed.

EMPSON, W. (1965) *Milton's God*, London.

ENRIQUE MARTÍNEZ, J. (ed.) (1989) *Antología de la poesía española (1939-1975)*, Madrid: Castalia.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, D. (1996) *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Alianza.

EVEN-ZOHAR, I. (1978) *Papers in Historical Poetics*, Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics.

EVEN-ZOHAR, I. (1990) "Polysystem Theory" en *Poetics Today*, 11:1, Tel Aviv: The Porter Institute, pp. 9-85.

EVEN-ZOHAR, I. y G. TOURY (eds.) (1981) *Poetics Today*, Porter Institute for Poetics and Semiotics: Tel-Aviv.

FERRY, A. (1983) *The Inward Language. Sonnets of Wyatt, Sidney, Shakespeare, Donne*, Chicago: The University of Chicago Press.

FIGUEROLA, F., PLANELLA, R. y A. SUSANNA (eds.) (1986) *El noucentisme: selecció de textos literaris i critics*, Barcelona: Columna.

FOWLER, A. (1992) *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford: O.U.P.

FRANK, A. P. y ESSMANN, H. (1991) "Translation Anthologies: An Invitation to

the Curious and a Case Study”, *Target*, 3:1, pp.65-90.

FRAWLEY, W. (1984) (ed.) *Translation. Literary, Linguistic and Philosophical Perspectives*, Newark: University of Delaware Press. London /Toronto: Associated University Press.

GADAMER, H. G. (1977) *Verdad y método*, Salamanca: Ed. Sígueme.

GALLEGO ROCA, M. (1995) “La ordenación del caos: poesía traducida y antologada” en *Sendebarr*, nº 5, pp. 248-2.

GALLEGO ROCA, M. (1994) *Traducción y Literatura: Los Estudios literarios ante las obras traducidas*, Madrid: Júcar.

GALLEGO ROCA, M. (1996) *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España, (1909-1936)*, Almería: Universidad de Almería. Servicio de Publicaciones.

GARCÍA YEBRA, V. (1982) *Teoría y práctica de la traducción*, Madrid: Gredos, 2 vols.

GARCÍA YEBRA, V. (1983) *En torno a la traducción*, Madrid: Gredos.

GARCÍA YEBRA, V. (1994) *Traducción: Historia y teoría*, Madrid: Gredos.

GARDNER, H. (1948) “Four Quartets: A Commentary” en R. Wooster Stallman (ed.) *Critiques and Essays in Criticism (1920-1948)*, New York: Ronald Press Company, pp. 181-197.

GARDNER, H. (ed.) (1952) *John. Donne. Divine Poems*. Oxford.

GARDNER, H. (ed.) (1962) *John Donne. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs: Prentice-Hall.

GARDNER, H. (1978) *The Composition of Four Quartets*, London/ Boston: Faber & Faber.

GEEST, D. de (1992) “The Notion of ‘System’: Its Theoretical Importance and its Methodological Implications for a Functionalist Translation Theory”, en Harald Kittel. (ed.) *Geschichte, System, Literarische Übersetzung Histories*,

- Systems, Literary Translations*. Berlin: Schmidt.
- GENTZLER, E. (1993) *Contemporary Translation Theories*, London/ New York: Routledge.
- GIMFERRER, P. (ed.) (1978) *Antologia poètica de Marià Manent*, Barcelona: Proa.
- GREENE, R. (1991) *Post-petrarchism. Origins and Innovations in the Western Lyric Sequence*, Princeton: Princeton University Press.
- GROSS, H. y R. MCDOWELL (1996) *Sound and Form in Modern Poetry*, Michigan University Press, 2<sup>d</sup> ed.
- GÜELL, L. (1988) “Entrevista amb Marià Manent” en *Cuadernos de Traducción e Interpretación*, 10, Bellaterra: E.U.T.I., U.A.B., Publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona, pp. 115-134.
- GUILLÉN, C. (1985) *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona: Crítica.
- HAFFENDEN, J. (1993) *William Empson. Essays on Renaissance Literature: Donne and the New Philosophy*, Cambridge: Cambridge University Press.
- HALLIDAY, M. A. K. (1985) *An Introduction to Functional Linguistics*, E. Arnold: London.
- HARTMAN, G. H. (1964) *Wordsworth's Poetry: 1787-1814*, New Haven: Yale University Press, 1964.
- HARTMAN, G. H. (1987) *The Unremarkable Wordsworth*, London: Methuen.
- HARTMANN, R. (1980) *Contrastive Textology. Comparative Discourse Analysis in Applied Linguistics*, Heidelberg: Julius Groos Verlag.
- HATIM, B. e I. MASON (1990) *Discourse and the Translator*, London: Longman  
 trad. española de S. Peña (1995) *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*. Barcelona: Ariel?
- HENN, T.R. (1950) *The Lonely Tower, Studies in the Poetry of W. B. Yeats*,

London: Methuen.

HERMANS, T. (1985) "Translation Studies and a New Paradigm" en *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translations*, London/Sidney: Croom Helm, pp.10-11.

HERMANS, T. (ed.) (1985) *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translations*, London/ Sidney: Croom Helm.

HERNÁNDEZ GUERRERO, J. A. et al. (1996) *Manual de teoría de la literatura*, Sevilla: Ed. Algaida.

HEWSON, L. y J. MARTIN (1991) *Redefining Translation: The Variational Approach*, London / New York: Routledge.

HOBBSBAUM, P. (1996) *Meter, Rhythm and Verse Form*, London: Routledge.

HOLMES, J. S. (1978) "Describing Literary Translations: Models and Methods" en J. Holmes, J. Lambert y R. van den Broeck (eds.) *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies*. Lovaina: Acco, pp. 69-82.

HOLMES, J. S. y R. van DEN BROECK (eds.) (1988) *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam: Rodopi.

HOLMES, J., J. LAMBERT y R. van DEN BROECK (eds.) (1978) *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies*, Lovaina: Acco.

HOOVER, L. E. (1978) *John Donne and Francisco de Quevedo: Poets of Love and Death*, Chapel Hill: University of North Carolina.

HOUSE, J. (1977) *A Model for Translation Quality Assesment*, Tübingen: Narr.

HUNTER, G. K. (1980) *Paradise Lost*, London: George Allen & Unwin Ltd.

HURTADO ALBIR, A. (1994) "Perspectivas de los Estudios sobre la traducción", en Hurtado Albir, *Estudis sobre la traducció*, Universitat Jaume I, pp. 25-41.

HURTADO ALBIR, A. (1996) "La traductología: lingüística y traductología" en *Trans*, vol 1, pp. 152-160.

HURTLEY, J. A. (1992) *José Janés: editor de literatura inglesa*. Barcelona: PPU.

- IDÍGORAS, T. (ed.) (1975) *Las ciento diez divinas consideraciones de Juan de Valdés*, Salamanca: Universidad Pontificia.
- JAKOBSON, R. “On Linguistic Aspects of Translation” en Brower, R. A. (1959) *On Translation*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, pp. 232-39.
- JEFFARES, N. A. (1949) *W.B. Yeats: Man and Poet*, London: Routledge.
- JIMÉNEZ HEFFERNAN, J. (1998) *La palabra emplazada. Meditación y contemplación de Herbert a Valente*, Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba.
- JONES, D. (ed.) (1971) *Dylan Thomas. The Poems*, London: J.M: Dent & Sons Ltd.
- KADE, O. (1968) *Zufall und Gesetzmässigkeit in der Übersetzung. Beiheft zur Zeitschrift Fremdsprachen I*, Leipzig.
- KENNER, H. (1959) *The Invisible Poet: T. S. Eliot*, New York: Citadel.
- KENNER, H. (ed.) (1962) *T. S. Eliot: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs: Prentice Hall.
- KERRIGAN, J. (1986) *The Sonnets and a Lover's Complaint by William Shakespeare*, London: Penguin.
- KINSLEY, J. (ed.) (1958) *The Poems of John Dryden*, 2. vols. Oxford: O.U.P
- LAFARGA, F. (1996) *El discurso sobre la traducción en la historia*, Barcelona: EUB.
- LAKOFF, G. (1982) *Categories and Cognitive Models*, Trier: LAUT.
- LAMBERT, J. y C. ROBYNS (1980) “Translation” en Roland Posner, K. Robering y T. Sebeok (eds.) *Semiotics: A Handbook on Sign-Theoretic Foundations of Nature and Culture*, Berlin/ New York: St. Martins Press.
- LAMBERT, J. y H. van GORP “On Describing Translations” en Theo Hermans (1985) *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, Crom Helm: Londres y Sidney, pp. 42-53.

- LAMBERT, J.(1995) "Literary Translation. Research Updated" en Marco Borillo J. (ed.) *La traducció literaria*, Castelló de la Plana, Universitat JaumeI, pp. 19-42.
- LAMBERT, J., L. D'HULST y K. VAN BRAGT (1985) "Translated literature in France, 1800-1850" en T. Hermans (ed.) *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translations*, London/ Sidney: Croom Helm.
- LANGBAUM, R (1997) *La poesía de la experiencia*, Granada: Comares.
- LEAVIS, F. R. (1932) *New Bearings in English Poetry*. London: Chatto and Windus. 4ª reimp.presión (1971).
- LEECH, G. (1969) *A Linguistic Theory of Poetry*, London: Longman.
- LEFEVERE, A. (1975) *Translating Poetry. Seven Strategies and a Blueprint*, Assen : Van Gorcum.
- LEFEVERE, A. (1981) "Programmatic Second Thoughts on 'Literary' and 'Translation' or Where Do We Go From Here", en *Poetics Today* 2: 4, Tel Aviv: Porter Institute , pp. 39-50.
- LEFEVERE, A. (1990) "Translation: Its Genealogy in the West" en Bassnett-McGuire, S. y A. Lefevere (eds.) *Translation, History and Culture*, Pinter Publishers Ltd.: London.
- LEFEVERE, A. (1992) *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London: Routledge [versión española de C. A. Vidal y R. Álvarez (1997): *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*, Salamanca: Ediciones Colegio de España].
- LEUVEN-ZWART, K. M. van (1989) "Translation and Original. Similarities and Dissimilarities, I", en *Target* 1:2, 151-181, John Benjamins: Amsterdam
- LEUVEN-ZWART, K. M. van (1991)"Translation and Original: Similarities and Dissimilarities, II" en *Target* 2:1, 69-95, John Benjamins: Amsterdam.
- LEUVEN-ZWART, K. M. van y T. NAAIJKENS (eds.) (1991) *Translation*

- Studies: The State of the Art*, Amsterdam: Rodopi.
- LEWIS, C.S. (1942) *A Preface to Paradise Lost*, London: Oxford University Press.
- LÓPEZ ESTRADA, F. (1969) *Métrica española del siglo XX*, Madrid: Gredos.
- LOWES, J. L. (1927) *The Road to Xanadu: A Study in the Ways of the Imagination*, Boston: Houghton Mifflin.
- LLACER, E. (1997) *Introducción a los estudios sobre traducción: historia, teoría y análisis descriptivos*, Valencia: Universidad de Valencia.
- MACBRIDE WHITE, A. & A. N. JEFFARES (eds.) (1993) *The Donne-Yeats Letters (1893-1938)*, London: Pimlico.
- MACCANDLESS, I. (1986) *Estrategias para la traducción de la poesía: estudio de la problemática de la traducción de la poesía mediante el análisis de las traducciones al castellano de los sonetos de Shakespeare*, tesis doctoral (inérita), Universidad de Granada .
- MARCO BORILLO, J. (ed.) (1995) *La traducción literaria*, Castellón: Publicaciones de Universitat Jaume I de Castellón.
- MATEJKA, L. y L. R. TITUNIK (1976) *Semiotics of Art: Prague School Contributions*, Cambridge, Mass.: MIT Press.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1994) *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid: CSIC, ed. Facsímil, 2 vols.
- MERINO ÁLVAREZ, R. (1994), *Traducción, tradición y manipulación: Teatro inglés en España (1950-1990)*, León: Publicaciones de la Universidad de León, tesis doctoral.
- MOUNIN, G. (1971) *Los problemas teóricos de la traducción*, Madrid: Gredos.
- MUIR, K. (1979) *Shakespeare's Sonnets*, London: George Allen.
- MUKAROVSKY, J. (1977) "El arte como hecho semiológico" en J. Lloret (ed.) *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, Barcelona: Gustavo Gili.
- NAVARRO DOMÍNGUEZ, E. (1995) "Las traducciones de poesía y la

introducción del verso libre en España”, *VI Encuentros Complutenses sobre la Traducción*, Madrid. Actas en prensa.

NAVARRO DOMÍNGUEZ, F. (1996) *Manual de bibliografía española de traducción e interpretación*, Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.

NAVARRO TOMÁS, T.(1986) *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Barcelona: Labor, 7ª ed.

NEUBERT, A. (1984) “Text-bound Translation Teaching” en W. Wilss y G. Thome (eds.) *Translation Theory and its Implementation in the Teaching of Translating and Interpreting*, Tübingen: Narr, pp 61-70.

NEWMARK, P. (1988) *A Textbook of Translation*, London/New York. Prentice Hall.

NEWMARK, P. (1981) *Approaches to Translation*, Oxford: Pergamon.

NICOLL, A. (1962) *Shakespeare Survey 15*, Cambridge: Cambridge University Press.

NIDA, E. A., (1964) *Toward a Science of Translating: with Special Reference to Principles and Procedures involved in Bible Translating*. Leiden: Brill.

NIDA, E. A. y Ch. R. TABER (1969) *The Theory and Practice of Translation*, Leiden: Brill.

NORD, C. (1988) *Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*, Heidelberger Trad.inglesa de la autora *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text analysis*, Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1991?.

ORTEGA ARJONILLA, E. (1996) *Apuntes para una teoría hermenéutica de la traducción*, Málaga: Universidad de Málaga.

ORTEGA y GASSET, J. (1937) “Miseria y esplendor de la traducción” en *Obras Completas*, V, Madrid: Revista de Occidente, pp. 433-452 (1961).

- PALMER, F. R. (ed.) (1968) *Selected Papers of J. R. Firth (1952-1959)*, London: Longman.
- PATRIDES, C.A. (ed.) (1985) *The Complete English Poems of John Donne*, London: Everyman's Library.
- PAZ, O. (1971) *Traducción: literatura y literariedad*. Barcelona: Tusquets.
- PAZ, O. (1974) *Los hijos del limo*, Barcelona: Seix Barral.
- PEQUINEY, J. (1985) *Such is my Love. A Study of Shakespeare's Sonnets*, Chicago: The Chicago University Press.
- PERKINS, D. (1976) *A History of Modern Poetry. From the 1890s to the High Modernist Mode*, Cambridge (Mass.)/ London: Harvard University Press.
- PERKINS, D. (1987) *A History of Modern Poetry: Modernism and After*, Cambridge(Mass.)/London: Harvard University Press.
- PIRIE, D. B. (1982) *The Poetry of Grandeur and of Tenderness*, London /New York: Methuen.
- PLIEGO SÁNCHEZ, I. (1993) *Teoría y práctica de la traducción literaria*, Universidad de Sevilla, tesis inédita.
- PLIEGO SÁNCHEZ, I. (1996) "La medida y la estrofa: correspondencias y consideraciones para la traducción poética inglésespañol" en *Trans*, nº1, Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.
- POPOVIC, A. (1976) *Dictionary for the Analysis of Literary Translation*, Edmondton, Departament of Comparative Literature, University of Atlanta.
- POZUELO YVANCOS, J. M<sup>a</sup>, (1989) *Teoría del lenguaje literario*, Madrid: Cátedra.
- PUJALS FRONDONA, E. (1973) *La poesía inglesa del siglo XX*, Barcelona: Planeta.
- PUJALS, E. (1984) *Historia de la literatura inglesa*, Madrid: Gredos.
- QUILIS MORALES, A. (1984) *Métrica española*, Barcelona: Ariel, 1<sup>a</sup> ed.

corregida y aumentada.

- RABADÁN, R. (1991) *Equivalencia y traducción. Problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*, León: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León.
- RAFFEL, B. (1988) *The Art of Translating Poetry*, University Park /London: Pennsylvania State University Press.
- REISS, K. y H. J. VERMEER (1984) *Grundlegung einer allgemeine Translationstheorie*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag. Trad. esp de S. García Reina y C. Martín de León (1996) *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*, Madrid: Akal.
- RICHARDS, I. A. (1935) *Coleridge on Imagination*, London: Kegan Paul.
- RICKS, C. (1963) *Milton's Grand Style*, Oxford: Clarendon Press.
- ROSCH, E. (1973) "Natural Categories" en *Cognitive Psychology*, 4, pp. 328-350.
- ROSENTHAL, M. L. (1960) *The Modern Poets. A Critical Introduction*, London/Oxford/ New York: Oxford University Press.
- ROSER I PUIG, M. (1998) *El llegat anglès de Marià Manent*, Barcelona: Publicacions de l'Abadía de Montserrat.
- SAMANIEGO, E. (1996) *La traducción de la metáfora*, Valladolid: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid.
- SANTOYO MEDIAVILLA, J. C. (1985) *El delito de traducir*, León: Universidad de León. Servicio de Publicaciones, 3ª ed. 1996.
- SANTOYO MEDIAVILLA, J. C. (1986) "A propósito del término *translema*" en *Actas del 1er Congreso Nacional de Lingüística Aplicada*, pp. 255-65 [Reimpreso en *Babel*, 32 (1), pp. 50-55].
- SANTOYO MEDIAVILLA, J. C. (1995) "La traducción literaria: siete axiomas" en C. Valero Garcés (ed.) *Encuentros en torno a la traducción*, Alcalá de Henares: Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, pp. 5574.

- SCHMIDT, S. J. (1991) *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura*, Madrid: Taurus
- SCHOGT, H. (1988) *Linguistics, Literary Analysis and Literary Translation*, Toronto: University of Toronto Press.
- SCHULTE, R. y J. BIGUENET (1992) *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, Chicago/ London: The University of Chicago Press.
- SEARLE, J. R. (1969) *Speech Acts*, Cambridge: C. U. P.
- SHAVER, C. L. (ed.) (1967) *The Letters of William and Dorothy Wordsworth*, Oxford/ London: Oxford University Press.
- SELDEN, R. (1987) *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona: Ariel.
- SHKLOVSKY, V. “Rozanov: la obra y la evolución literaria” en Emil Volek (ed.) (1992) *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo de Bajtin. Polémica, historia y teoría literaria*, Madrid: Fundamentos.
- SNELL-HORNBY, M. (1988) *Translation Studies. An Integrated Approach*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- SNELL-HORNBY, M. (1995) “On Models and Structures and Target Text Cultures: Method of Assessing Literary Translations” en J. Marco Borillo (ed.) *La traducció literaria*, Castellón: Publicaciones de la Universitat Jaume I de Castellón, pp. 43-58.
- SOUTHAM, B.C. (ed.) (1978) *T. S. Eliot: Prufrock”, “Gerontion”, “Ash Wednesday” and other Poems*, London: Macmillan.
- SPURGEON, C. (1996) *Shakespeare's Imagery and What it Tells us*, Cambridge: Cambridge University Press.
- STEINER, G. (1975) *After Babel*, Oxford: Oxford University Press.
- SULLÀ, E. (ed.) (1998) *El canon literario*, Madrid: Arco Libros.
- TEDLOCK, E. W. (1960) *Dylan Thomas: The Legend and the Poet*, London:

Mercury.

TINDALL, W. Y. (1984) *A Reader's Guide to Dylan Thomas*, New York: Octagon Books.

TINIANOV, I. (1992) "Sobre la evolución literaria" en Emil Volek (ed.) *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo de Bajtin. Polémica, historia y teoría literaria*, Madrid: Fundamentos.

TORRE SERRANO, E. (1994) *Teoría de la traducción literaria*, Madrid: Síntesis.

TORRE SERRANO, E. (1995) "La traducción del verso en verso" en E. LeBel (ed.) *Le masque et la plume. Traducir: reflexiones, experiencias y prácticas*, Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, pp. 334.

TORRE, E. y M. A. VÁZQUEZ (1986) *Fundamentos de poética española*, Sevilla: Ed. Alfar.

TOURY, G. (1980) *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University.

TOURY, G. (1995) *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

UNAMUNO, M. (1987-1988) *Poesía Completa*, Madrid: Alianza, 3 vols.

VALENTE, J. A. (1983) *La piedra y el centro*, Madrid: Taurus.

VALENTE, J. A. (1991) *Variaciones sobre el pájaro y la red*, Barcelona: Tusquets.

VALVERDE, J. M<sup>a</sup> (1979) "Una deuda con Marià Manent" en *Delta 4, Revista de Literatura*, Barcelona: Edics. Universitat de Barcelona, p.73.

VÁZQUEZ-AYORA, G. (1977) *Introducción a la traductología*, Washington: Georgetown University Press.

VEGA CERNUDA, M. A. (ed.) (1994) *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Cátedra: Madrid.

VENDLER, H. (1983) *The Odes of John Keats*, Harvard University Press.

- VENUTI, L. (ed.) (1992) *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*, London: Routledge.
- VENUTI, L. (1995) *The Translator's Invisibility*, London: Routledge.
- VIDAL CLARAMONTE, C. A. (1995) *Traducción, manipulación y deconstrucción*, Salamanca: Ed. Colegio de España.
- VINAY, J. P. y J. DARBELNET (1958) *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris/ Montreal: Didier [trad. inglesa de J.C.Sager (1995) *Comparative Stylistics of French and English. A methodology for translation*, Amsterdam & Philadelphia,: John Benjamin&
- WAHNÓN BENSUSAN, S. (1988) *La estética literaria de la posguerra. Del fascismo a la vanguardia*, Amsterdam/Atlanta, GA: Rodopi.
- WEISSBORT, D. (ed.) (1989) *Translating Poetry. The Double Labyrinth*, London: Routledge.
- WELLEK, R. & A. WARREN (1953) *Teoría literaria*, Madrid: Gredos.
- WINNY, J. (1968) *The Master-Mistress. A Study of Shakespeare's Sonnets*. London: Chatto & Windus.
- WILSS, W. (1977) *Übersetzungswissenschaft. Probleme und Methoden*, Stuttgart: Klett.[trad. inglesa (1982) *The Science of Translation: Problems and Methods*, Tübingen: Narr?.