fechado pero debió publicarse en torno a 1910 ya que en ese año aparece publicado su libro *Sombra del ensueño* por la editorial parisina Garnier. Díez-Canedo vive en París de 1904 a 1911 en donde desempeña las funciones de secretario del embajador de la República del Ecuador. Las traducciones incluidas en *Imágenes* están ordenadas en dos secciones: "Rosas del tiempo antiguo", compuesta por traducciones de poetas italianos, franceses e ingleses de los siglos XII al XVI — P. delle Vigne, C. da Pistoia, P. Sasso, Ch. d'Orleans, F. Villon, P. Ronsard, E. Spenser, C. Marlowe, Sir W. Raleigh y J. Lyly — y una segunda sección titulada "Mies de hogaño" en la que incluye composiciones de poetas franceses, belgas, italianos, ingleses e irlandeses, americanos, alemanes, rusos, portugueses, brasileños y catalanes, todos ellos del siglo XIX y de los pocos años transcurridos del XX — V. Hugo, T. Gautier, Ch. Baudelaire, J. Soulary, T. de Banville, J. Richepin, J. A. Rimbaud, P. Verlaine, J. Moréas, H. de Régnier, A. Retté, A. Samain, F. Jammes, P. Fort, M. Magre, Ch. Van Lerberghe, I. Gilkin, A. Giraud, F. Séverin, T. Klingsor, O. C. de La Fayette, la Condesa M. de Noailles, L. Larguier, J. Romains, F. Mistral, J. Carducci, A. Fogazzaro, A. Graf, J. Pascoli, G d'Annunzio, P. Mastri, P. B. Shelley, D. G. Rossetti, C. G. Rossetti, W. Morris, A. Ch. Swinburne, J. Meredith, W. E. Henley, O. Wilde, H. A. Dobson, M. F. Robinson, W. Watson, R. Le Gallienne, A. Symons, S. Phillips, W. B. Yeats, J. E. Masefield, W. Whitman, D. von Liliencron, R. Dehmel, O. J. Bierbaum, D. Mrejkovski, F. Sologoub, A. de Quental, A. D. Gomes Leal, J. Brandão, Olavo Bilac, J. Maragall, J. Carner, V. Catalá —. Al igual que la antología precedente ésta también se abre con una composición titulada "Imágenes" en la que se pasea por unos ventanales culturalistas:

Larga hilera de casas a la orilla del río...
tiene aquella un balcón desbordante de rosas,
y aquélla escalinatas de mármol, suntuosas,
y aquélla un desolado cariz, hosco y bravío.
Y en una casa hay fiesta y hay duelo en otra casa,
y una está edificándose, y otra más se arruina.
Y en el agua corriente que a la mar se encamina
tiembla un punto la imagen fugaz... y el río pasa.

En 1913 publica junto a Fernando Fortún una antología de traducciones, selección de las realizadas por una Pléyade de traductores. Se trata de la renombrada *La poesía francesa moderna*[79], dividida en siete secciones en las que el núcleo central simbolista es el eje de rotación. El primer grupo lo constituyen "Los precursores": A. Bertrand, G. de Nerval, Ch. Baudelaire, T. Gautier, T. de Banville; a continuación "Los parnasianos": Leconte de Lisle, J. M. de Heredia, Sully Prudhomme, F. Coppée, Catulle Mendès, J. Lahor, L. Dierx; sigue un apartado de "Otras tendencias": E. Mikhaël, G. Vicaire, M. Rollinat, J. Richepin, E. Rostand; "Los maestros del simbolismo": T. Corbière, J. Laforgue, J. A. Rimbaud, P. Verlaine, S. Mallarmé; "El simbolismo I": G. Rodenbach, A. Samain, Ch. Van Lerberghe, J. Moréas, L. Tailhade, E. Verhaeren, G. Khan, M. Maeterlinck, Stuart Merril, H. de Régnier, F. Vielé-Griffin, P. Louys, J. Royère, P. Fort. Al frente de esta primera sección, propiamente simbolista, los editores realizan una breve presentación en la que se adhieren al carácter renovador del movimiento y se hacen eco de las célebres palabras de Mallarmé sobre la sugestión de la palabra poética:

> El simbolismo representa una completa renovación poética, no una mera escuela literaria. Esta denominación puede indicar — ha dicho Rémy de

[79] Renacimiento, Madrid, 1913.

> Gourmont — individualismo en literatura, libertad del arte, abandono de las fórmulas enseñadas, tendencia hacia lo nuevo y lo raro, aun hacia lo extravagante; puede indicar también idealismo, desdén por la anécdota social, antinaturaliamo [...] A la descripción opone la sugestión evocadora del verso y de la imagen; no nombrar, sino sugerir, según la frase mallarmeana. Su verdadera conquista fue el «verso libre», que ha cambiado la prosodia francesa[80].

Sigue una segunda promoción simbolista "El simbolismo II": Ch. Guérin, F. Jammes, P. Claudel, H. Bataille, F. Gregh, T. Klingsor, la Condesa M. de Noailles, L. Delarue-Mardrus. En la breve introducción que abre esta segunda selección simbolista los colectores subrayan el intimismo y la vuelta, con nueva luz, a los metros tradicionales:

> Muchos poetas de los que figuraron en las filas del simbolismo desde el primer momento, y desde luego los más altos, se acercan, por su obra reciente, a esta segunda fase, que se caracteriza por un mayor predominio del sentimiento de humanidad, por un tono íntimo que sale de lo profundo de la conciencia no para morir en ella, sino para derramarse en lo circunstante inmediato, y, quizá sobre todo, por un apartamiento bastante marcado del *décor*, que no faltó a los simbolistas, como no faltó a los poetas de períodos anteriores. El empleo del verso libre se hace menos exclusivo, pero los metros tradicionales aparecen muy libres de trabas[81].

También en dos secciones están divididos los representantes de las nuevas tendencias. En primer lugar "Los poetas nuevos I": A. Spire, T. Varlet, R. Arcos, Ch. Vildrac, G. Duhamel, J. Chenevière, J. Romains. El grupo se caracteriza por su admiración por la obra de Whitman y, en consecuencia, por el uso generalizado del verso libre:

---

[80] *Ibíd.*, p. 160.

[81] *Ibíd.*, p. 238.

> La más considerable y viva, la que cuenta entre sus adeptos a los poetas jóvenes más originales, nació en una agrupación de poetas, pintores y escultores, que reuniéndose en una vieja abadía en Créteil, cerca de París, trataron de vivir en comunidad artística, que denominaron *L'Abbaye*. Los mejores de ellos, con Jules Romains a la cabeza, formaron el grupo «unanimista», que Henri Ghéon ha llamado después Whitmanista. Tan grande y reconocida es, en efecto, la influencia del formidable lírico americano, que una antología de obras de estos poetas se cierra con una selección de las *Briznas de hierba* whitmanianas, cuya traducción íntegra, por León Bazalgette, en 1909, fue una revelación. A esta influencia se unen las de Rimbaud, Claudel y Verhaeren, que comparten las admiraciones de la juventud. El empleo del verso libre, sin rima ni asonancia, y su raro dinamismo verbal, ha hecho que se les reproche la dureza de la expresión, la carencia de música del verso[82].

El grupo que los editores presentan como "Los poetas nuevos II" está compuesto por obras traducidas de los sigueintes autores: L. Mandin, J. Ochsé, L. Larguier, F. Porché, E. Despax, G. Lavaud, A. Bonnard, G. A. Tournoux. La ordenación y comentarios de Díez-Canedo y Fortún dan la sensación de una evolución pendular y dialéctica de la poesía francesa. Los dos grupos simbolistas, uno innovador y otro vuelto a la tradición, se corresponden con los dos grupos de nuevos poetas, uno versolibrista y otro vuelto a la tradición simbolista:

> Si en el primer grupo de *Los Poetas Nuevos* figuran aquellos que prolongan hasta sus consecuencias últimas la teoría del verso libre, y que están unidos, además, por un anhelo común de algo nuevo, los del presente son continuadores del simbolismo o partidarios de un regreso a la tradición abandonada[83].

La antología va acompañada de una bibliografía crítica en la que se incluyen las antologías más importantes de poesía francesa, los más relevantes trabajos de carácter

---

[82] *Ibíd.*, p. 288.

[83] *Ibíd.*, p. 330.

general sobre la poesía francesa de la segunda mitad del siglo XIX — especialmente sobre el movimiento simbolista — y una bibliografía específica sobre algunos de los autores antologados.

Entre los traductores también podemos establecer dos grupos pertenecientes unos a las filas modernistas, como el poeta argentino Leopoldo Díaz, Enrique González Martínez, Guillermo Valencia, A. de Zayas o incluso Miguel Antonio Caro, y otros a una generación de transición: Ricardo Baeza, E. Carrère, Díez-Canedo, F. Fortún, A. González Blanco, Max Henríquez Ureña, Juan Ramón Jiménez, Eduardo Marquina, G. Martínez Sierra, R. Pérez de Ayala y, por fin, el joven Pedro Salinas.

La antología se ocupa de la evolución de la poesía lírica francesa desde el final del romanticismo y la mediación es la natural del modernismo y, en concreto, del universo poético abierto a los lectores de España e Hispanoamérica por Rubén Darío[84].

Respecto a los poetas jóvenes los colectores de la antología asumen los riesgos que supone una selección todavía no sancionada. Lo declaran en el breve prólogo:

> Nueva enteramente es la parte dedicada a los poetas jóvenes, de los que aún no se ha hecho la necesaria selección; en ella, sobre todo, estamos expuestos a errores y omisiones: ojalá superen éstas a aquéllos, ya que unos y otras son inevitables por la dificultad de abarcar en todos sus matices un movimiento que se está efectuando[85].

Enrique Díez-Canedo realizó una reedición de esta antología en 1945 en la

---

[84] *Vid.* A. SORIA OLMEDO, "El Rubén Darío de Salinas, y sus cartas", *Insula*, nº 540 (1991), pp. 18-19.

[85] *Ibíd.*, p.5.

editorial Losada de Buenos Aires con el título de *La poesía francesa del Romanticismo al Superrealismo*. En esa nueva edición, notablemente aumentada y reorganizada, Díez-Canedo incluye ya buena parte de las traducciones de las generaciones de vanguardia, tanto en España como en los paises hispanoamericanos. Aparecen traducciones de Rafael Alberti, Manuel Altolaguirre, Mauricio Bacarisse, Juan Larrea y Guillermo de Torre, por parte de los españoles, y, entre otros, los hispanoamericanos Mariano Brull, Joge Carrera Andrade, Rafael Lozano, Alfonso Reyes y Xavier Villaurrutia.

8.- Defensa de la traducción en verso.

Sobre los problemas de realizar una buena traducción en verso, una "recreación" según Etkin[86], y sobre la abundancia de las malas traducciones se preocupó mucho Díez-Canedo al final de la segunda década del siglo. En el prólogo a una de las antologías de Fernando Maristany defiende y justifica el esfuerzo que supone la traducción en verso, conservando la estructura del original, para el enriquecimineto de la poesía que recibe las traducciones al tiempo que denuncia las fáciles acomodaciones a los usos nativos:

[86] *Vid. supra*, E. ETKIND, *op. cit.*

> So pretexto de acomodarlo al genio del idioma o a las leyes de la versificación, se deforma el original, siendo así que las buenas traducciones han de tender a que sea compatible con el genio del idioma algo que no le era connatural; a que la versificación, lejos de ser un coto cerrado, esté siempre renovándose y ganando en flexibilidad y amplitud expresiva[87].

Por encontrar insalvables las dificultades que comporta la traducción en verso se prefiere decantarse por la prosa, traducción entonces "informativa" o "aproximativa" en la terminología de Etkind. Pero para Díez-Canedo la traducción en prosa se aleja de los fines poéticos para vincularse a fines científicos, mientras que la traducción en verso, si es buena, "infunde nueva vida al modelo":

> El verso, en la poesía, es esencial; una traducción en verso puede ser equivalente a su dechado, aunque no sea esto lo que suele ocurrir; una traducción en prosa, por buena que sea, queda siempre en un grado inferior[88].

Postura bien distinta a la que unos años más tarde defenderá Ortega en su célebre *Miseria y esplendor de la traducción*[89]. La labor de Díez-Canedo como traductor y como antólogo manifiesta una clara preferencia por la traducción en verso, excepciones hechas de los textos franceses que se importan como modelos de prosa poética o poema en prosa, como es el caso, visto en las páginas de *Prometeo*, de Paul Fort o Wilde.

Aún será Díez-Canedo más claro en una de sus colaboraciones en la revista

---

[87] E. DIEZ-CANEDO, "Prólogo" a *Las mejores poesías (líricas) de la lengua inglesa*, traducidas directamente en verso por Fernando Maristany, Cervantes, Valencia, 1918, p. VI.

[88] *Ibíd.*

[89] *Vid. supra.*

España a propósito de una antología inglesa de poetas rusos[90]. Allí no concibe otra clase de traducción poética que la que sirve de estímulo y se aleja de la tendencia a "naturalizar": "Se ha intentado, casi siempre, entre nosotros, «españolizar» la inspiración extraña: españolizar el *Fausto*, por ejemplo", afirma. La antología de Mme. Jarintsov tiene para Díez-Canedo un valor indudable al ofrecer a los lectores ingleses no versados en lengua rusa una idea clara del verso en aquella lengua. Prescindir de las leyes rítmicas de cada poeta o "acomodarlas y cambiarlas buscando el genio propio del idioma a que se traduce viene a ser lo mismo". El panorama de la traducción poética en la España de principios de siglo no parece muy halagüeño desde la perspectiva de Díez-Canedo, pues cuando no se traduce en prosa, que ya es de por sí un fracaso, se traduce en versos que recuerdan poesías nacionales que se parecen a la composición extranjera:

> Los metros más característicos de nuestra poesía, los que nacieron con ella y moldearon su espíritu, han sido empleados sin recelo en la versión de obras de muy distinta condición. Preferible es, en tales casos, una pobre y honrada versión en prosa. Pero ¿se ha de renunciar por ello a enriquecer la versificación original con esquemas de otras literaturas?[91]

La solución al etnocentrismo en traducción pasa por aceptar la idea de "ensanchamiento" de las posibilidades del verso, integrando novedad y tradición. De esa forma Díez-Canedo establece el marco adecuado para una teoría de la traducción poética que va a ser compañera de la introducción de las vanguardias europeas en

---

[90] E. DIEZ-CANEDO, "Poetas y Poemas", *España*, nº 166, 13/VI/1918, pp. 9-10. La antología comentada es *Russian Poets an Poems*, by Mme. Jarintzov, Blackwell, Oxford, s.f.

[91] *Ibíd.*

España, y que toma posiciones frente a los incesantes flujos epigonales del modernismo.

Canedo se adelanta a la claridad con la que años más tarde se teorizará sobre las vanguardias, y lo hace en un período, los años que van desde el año 10 hasta la maduración del grupo del 27, en el que las poéticas circulan entre nebulosas y certezas. Los fundamentos de su defensa e ilustración de la traducción en verso parten de que no de otra forma pueden las traducciones insertarse en la literatura que las recibe dentro del sistema primario o innovador, desvinculándose así del sometimiento a la tradición por sí misma o al abandono que supone la prosa. Es, en el fondo, una defensa del enriquecimiento de la tradición por medio del esfuerzo. Enriquecimiento de la tradición a través de la traducción:

> La traducción poética, sujetándose ceñidamente a las formas originales, ha servido y puede servir de mucho para ensanchar el campo de la versificación; y el que no sienta la necesidad de esto, no ha puesto nunca los ojos en la historia literaria[92].

[92] *Ibíd.*

CAPITULO 2

LA TRADUCCION POETICA EN LAS ANTOLOGIAS

"La vrai glorie subsiste dans les anthologies."

Laurent Tailhade.

1.- El voluntarismo y la tarea del traductor. Fernando Maristany antólogo y traductor.

Un poeta postmodernista catalán va a ser a partir de 1915 el traductor de poesía más prolífico hasta 1924, año de su muerte. Se trata de Fernando Maristany, antólogo, traductor, impulsor de colecciones de poesía extranjera, poeta él mismo con el resultado de dos libros y poesías diseminadas en revistas de la época. Colaboró con originales o con sus innumerables traducciones en la revista *Alfar* y sobre todo en *España* y *Prisma*. El caso de Maristany no es el del poeta que eventualmente traduce, sino la del traductor de poesía que eventualmente escribe su obra original.

Maristany nace en Barcelona en 1883 en el seno de una familia de la alta burguesía. Su vida se dibuja con los colores que el fin de siglo aporta desde sus "novelas de artista". El acercamiento a la poesía, en el ambiente cosmopolita de la Barcelona postmodernista, se tiñe de voluntarismo y es desde esa concepción del quehacer literario desde donde hemos de partir para estudiar su ingente labor como traductor. La conciencia artística de Maristany debió formarse de manera parecida a la que conforma la personalidad del protagonista de la novela *De Sobremesa* del colombiano José Asunción Silva, aunque el pesimismo de éste quede redimido en

Maristany por la fe en la poesía como arma de progreso de las naciones[1]. Empezó los estudios de ingeniería industrial que tuvo que abandonar a consecuencia de una larga y grave enfermedad. Durante los diez años de obligada postración sus mayores ocupaciones fueron "la poesía y la agricultura"[2]. El primer contacto con la poesía se produce en el contexto de dicha enfermedad, y en esos años inicia su dedicación a la traducción poética. La enfermedad, su cuna y su actividad como traductor cosmopolita le otorgan un verdadero "toque de elegancia" que resaltan no pocas notas de prensa, entre ellas la de Santiago Vinardell quien firma unas líneas en *La Tribina* de Madrid con motivo de la aparición de una de las antologías de Maristany en las que describe al personaje en los siguientes términos: "D. Fernando Maristany —el caballero del monóculo— es el «gentleman» que ha sabido extractar lo que hay de divino en el ocio que le brinda su posición social"[3]. Otro ejemplo de lo mismo lo brinda el anónimo autor de la correspondiente reseña a la misma antología en *El Día Gráfico* de Barcelona:

> [...] su figura muy del siglo XX y muy de gentleman, desentona ásperamente de la burguesía catalana que le rodea. Don Fernando — no sabríamos llamarle de otro modo — es ante todo un hombre elegante en su porte y manera, y en sus obras. No es ciertamente él elegante a la manera chillona y «snob»,

---

[1] El propio Fernando Maristany preparaba una "novela de artista" con el título de *Vivir despacio* que quedó inconclusa.

[2] *Cfr.* A. BONILLA Y SAN MARTIN, "Prefacio", a Fernando MARISTANY, *Florilegio. Las mejores poesías líricas griegas, latinas, italianas, portuguesas, francesas, inglesas y alemanas*, Cervantes, Barcelona, 1920, p. 10.

[3] Recogido en una sección de recortes de prensa titulada "Las traducciones de Fernando Maristany y la prensa" añadida al final de la antología *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua inglesa*, traducidas directamente en verso por Fernando Maristany, Cervantes, Valencia, 1918, p. 164.

producto de nuestras latitudes. Nuestro Don Fernando tiene mucho de «lord».[4]

A los 30 años publica su primer libro de poemas, *En el Azul...*[5] con el que se adscribe a las tendencias epigonales de la poesía modernista, junto a Carrère, Pedro de Répide o Enrique de Mesa. *En el Azul...* pretende ser "el libro", en el sentido mallarmeano, en el que el autor recoge sus diversas etapas, dos en el primer volumen y una tercera en el volumen que publica con un título paralelo: *La dicha y el dolor. En el Azul...*[6]. Para ese momento tiene publicadas ya cuatro antologías: una de poemas breves italianos, alemanes, ingleses y franceses, y sus antologías de las cien mejores poesías francesas, inglesas y portuguesas. El libro lleva un prefacio del poeta portugués Teixeira de Pascoais en el que habla de iberismo y de imperio, a la vez que resalta en Maristany su pertenencia "al restricto número de poetas verdaderamente ibéricos, porque en su arte concilia las diversas notas musicales que se elevan de las distintas Almas de la península"[7]. A continuación subraya las notas voluntaristas de su

---

[4] *Ibíd.*, p. 158.

[5] Cervantes, Valencia, 1919.

[6] Cervantes, Barcelona, s.a. Aparte de algún libro y diversos artículos y reseñas a los que me referiré más adelante, recojo aquí trabajos sobre Maristany firmados por figuras relevantes en las letras del momento: E. DIEZ-CANEDO, "En el Azul...", *El Sol*, 30/4/1919; F. MIRABENT VILAPLANA, "En el Azul...", *España*, 5/6//1919; TEIXEIRA DE PASCOAIS, "Carta de Portugal: Poetas ibéricos", *La Vanguardia*, 17/8/1920; E. CARBALLO, "Un poeta íntimo", *La Prensa*, Barcelona, 24/6/1921; Rafael ALTAMIRA, "Una antología y un poeta", *La Unión*, Bs. As., 8/11/1921; Camille PITOLLET es el autor de dos trabajos sobre Maristany en publicaciones en lengua francesa (*La Revue d'Occident*, Bruselas, febrero de 1922; *Mercure de France*, París, 15/1/1922); Retrato de Fernando Maristany por CEBREIRO y glosa de M. de MONTOLIU, *Alfar*, nº 34 (1923), pp. 12-13; y J. CASARES, "Las cien mejores poesías de la lengua francesa traducidas por Fernando Maristany", *Crítica efímera* (1919), II, Espasa, Madrid, 1944[2].

[7] Prólogo a *En el Azul...*

personalidad cuando afirma que "en él el hombre y el poeta son una única persona", y lo califica, finalmente, de "místico". Además hay motivos para la afinidad electiva ya que detecta en su obra una "tristeza inquieta y vaga" que bien pudiera equipararse a la moderna *saudade* portuguesa.

Poeta decadente — "¡Chopín, hermano, hermano,/ Veinte años ha que llevo tu divina/ Melodía en el alma!..." —, Maristany declara su condición en su soneto híbrido, entre clásico y shakespeareano, titulado "Espiritual":

A quien te hiera el alma no le guardes rencor.
Los dolores del alma, de todos los dolores,
Por menos comprendidos son siempre los mayores;
Mas las almas normales no ven si dan dolor.
Perdona a los espíritus de amor analfabeto
Que te hacen daño sólo por no saber leer;
No es maldad de los otros no ver que en nuestro ser
Su insensibilidad se abre en dolor secreto.
La hiperestesia aguda de un alma de elección
Es el dolor del mundo, que brilla en los poetas
Como un rubí de sangre de múltiples facetas,
Es el dolor del mundo llenando un corazón...
No; las almas normales no ven si dan dolor;
A quien te hiera el alma no le guardes rencor.

También dedica una de sus poesías "A los poetas excelsos por el poeta traducidos", a la manera de los sonetos en los que Díez-Canedo reflexionaba sobre la tarea del traductor:

En las jugosas horas que he pasado
Con vosotros, ¡oh, excelsos trovadores!
De vuestro huerto al muro me he asomado
Y he sentido el olor de vuestras flores.
En las vibrantes horas que he pasado
Libando con amor vuestras canciones,
Con vuestros pensamientos he pensado
Y he sentido con vuestros corazones.

El crítico catalán Manuel de Montolíu, en el prefacio a la segunda entrga de *En el Azul...*, considera la poesía de Maristany como un importante paso en el renacimiento de la auténtica poesía lírica, pues si ésta pretende renacer no tiene más remedio que acercarse a la poesía mística que Maristany representa en su dramatización lírica del choque entre su vida interior y "eso que llaman la realidad de la vida"[8]. Al margen de los movimientos artísticos que en esos momentos se están fraguando en Europa, Maristany y el grupo de críticos con los que arropa sus producciones — entre los que se encuentran algunos bien avisados como Díez-Canedo — apuestan por la profundización en la ideología poética simbolista. Para ello es preciso relanzar un ideal de poesía lírica que proviene de las zonas canónicas del sistema literario europeo, pero que ahora se desplaza hacia los márgenes a la vez que se instituye como código poético en la importación de obras extranjeras. El modernismo, al que se asimila el intertexto del decadentismo, se convertirse en código literario de traducción. Gracias a ese lenguaje artístico es posible que una figura como la de Maristany vuelque toda sus lecturas modernistas y simbolistas en una empresa de traducción e importación de la lírica europea[9]. Espíritu de síntesis que supone la existencia de un lenguaje poético universal. Fernando Maristany, desde esa ideología poética simbolista, declara en el prólogo de una de sus antologías:

> En derredor de esa suerte de poesía lírica, que hemos tomado como modelo, cabe agrupar las diversas tendencias y modalidades líricas, todas utilísimas a la verdadera lírica, de una importancia social enorme. Ayudándose

---

[8] Prólogo a *La dicha y el dolor. En el Azul...*

[9] I. Lotman advierte dos consecuencias de la utilización de un lenguaje artístico de época: la formalización del contenido y la semantización de la frase (*cfr. op. cit.*).

> sucesivamente los grandes poetas, de generación en generación, en el camino ascendente de los descubrimientos espirituales, por la mayor facilidad que han de ir encontrando en hallarse a sí mismos, por el sentimiento, pueden y deben ir acercándose cada vez más al Alma Universal[10].

Defensa de la idea de progreso en la poesía con el objetivo de alcanzar una comunicación poética universal. Esa parece ser la poética que anida tras tanta traducción. A primera vista la idea no es ajena a los programas expuestos en algunos manifiestos del vanguardismo, tomemos por ejemplo las opiniones de Juan Chabás en un artículo publicado en la revista *Cervantes* en enero de 1919:

> He aquí que se ha pensado muy poco en el porvenir del Arte, que ha de evolucionar, indiscutiblemente, impulsado por las mismas influencias bélicas que han determinado el devenir de otras muchas manifestaciones vitales de la actividad humana.
>
> Es innegable la eminencia de esa Evolución, apoyada por una ineludible necesidad histórica y biológica, que es: la ley del Progreso.[11]

Pero las consecuencias estéticas que se derivan de una y otra posición son opuestas. Sobre todo porque Chabás liga la evolución del arte a la evolución política y social mientras que Maristany habla de una "Alma universal" que parece obedecer a una evolución o a un progreso distinto al histórico, una progreso hacia la perfección, hacia la depuración no dialéctica. Desde su toma de postura Chabás se pregunta si la evolución del arte ha de ser revolucionaria o si por el contrario será lenta y calmada:

> [...] que no cabe dudar en la impetuosidad renovadora que ha de tener el Arte

---

[10] Prólogo a *Las cien mejores poesías (líricas) españolas*, Cervantes, Barcelona, 1921, p. 15.

[11] Juan CHABAS Y MARTI, "Orientaciones de la Post-guerra", en J. BRIHUEGA, *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales*, Cátedra, Madrid, 1982², p. 190.

> del Porvenir, que comience su Vida estética, imponiendo una gran marcha evolutiva a todos los valores tenidos antes como fundamentales[12].

Resulta paradójico, acostumbrados a subrayar las rupturas y las "revoluciones" literarias de la época de las primeras vanguardias, apercibirse de ciertas continuidades en el seno de círculos intelectuales y artísticos vinculados al mundo editorial. Las continuidades, pasado el tiempo, son apenas perceptibles. Acaban convertidas en establecimientos vedados para el historiador de la literatura, que en su capacidad multiplicada de convertirse en viajero del tiempo sólo asiste a las reuniones o talleres de donde salen revoluciones, quizás con el interés añadido de pretender explicar y explicarse el tiempo en el que vive.

Prueba de las continuidades pueden ser las escenas de una tertulia que tenía lugar en Barcelona en casa del literato argentino Mayol de Senillosa y a la que asistían, entre otros, Maristany, la también traductora Carmela Eulate Sanjurjo — autora de una *Antología de poetas orientales*[13] —, un novelista peruano llamado José Antonio Román y el editor catalán Gassó. Una escena nos la relata el periodista y crítico peruano José Gálvez:

> En la tertulia del señor Mayol, como en las reuniones limeñas de antaño, todos lucen alguna gracia y por privilegio de literatos medio bohemios y medio aristocráticos, ninguno se corta al leer o recitar algo. El señor Mayol nos da a conocer un capítulo de novela, muy pintoresco y sensual, en que describe una fiesta de estilo gaucho en plena Cataluña. La señorita Eulate hace leer una vibrante traducción de Vigny; de Pedro dice sucesivamente unos

---

[12] *Ibíd.*

[13] C. EULATE SANJURJO, *Antología de poetas orientales*, pórtico de Ipandro Acaico [Ignacio Montes de Oca y Obregón], Cervantes, Barcelona, 1921. Pertenecía al "Spanish American Atheneum" de Washington y a la "Academia Arcadia" de Roma.

> bellos versos líricos; y hasta a mí se me obliga a recitar unas rimas. Sólo nuestro Román, observador y novelista, se retrae, sonriente y cachazudo. Invitan todos a Maristany y accede el poeta, leyendo traducciones suyas de Poe y del gran lírico portugués Teixeira de Pascoais[14].

El pensamiento de Maristany, y de la mayoría de los críticos que lo acompañan, pretende más bien una recuperación, una vuelta a la perdida senda de la "poesía lírica", objeto literario que por otra parte parece preocupar en los años de la guerra europea y del fin de la "Belle époque".

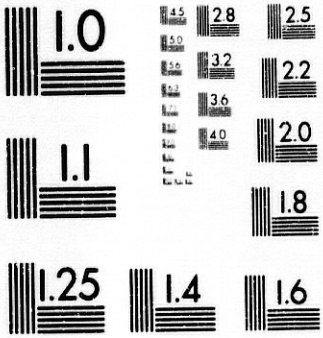
2.- La "poesía lírica": una poética fracasada.

Cuando Ramón Pérez de Ayala escribe un ensayo para la edición del *Cancionero Castellano*[15] de Enrique de Mesa establece una distinción entre "poesía lírica íntima" "púdica y distinguida", de la que Mesa sería sobresaliente representante en España, y una poesía lírica del entusiasmo o "poesía cívica", según la denominan los italianos, y

---

[14] J. GALVEZ, "Un gran poeta lírico español: Fernando Maristany", *Mercurio Peruano*, Lima, septiembre de 1919; reproducido en la sección "*En el Azul...* y la Prensa" que cierra la antología de Maristany *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua alemana*, Cervantes, Valencia, 1919, p. 129.

[15] Renacimiento, Madrid, 1917.



MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART
NATIONAL BUREAU OF STANDARDS
STANDARD REFERENCE MATERIAL 1010a
(ANSI and ISO TEST CHART No. 2)

> bellos versos líricos; y hasta a mí se me obliga a recitar unas rimas. Sólo nuestro Román, observador y novelista, se retrae, sonriente y cachazudo. Invitan todos a Maristany y accede el poeta, leyendo traducciones suyas de Poe y del gran lírico portugués Teixeira de Pascoais[14].

El pensamiento de Maristany, y de la mayoría de los críticos que lo acompañan, pretende más bien una recuperación, una vuelta a la perdida senda de la "poesía lírica", objeto literario que por otra parte parece preocupar en los años de la guerra europea y del fin de la "Belle époque".

2.- La "poesía lírica": una poética fracasada.

Cuando Ramón Pérez de Ayala escribe un ensayo para la edición del *Cancionero Castellano*[15] de Enrique de Mesa establece una distinción entre "poesía lírica íntima" "púdica y distinguida", de la que Mesa sería sobresaliente representante en España, y una poesía lírica del entusiasmo o "poesía cívica", según la denominan los italianos, y

---

[14] J. GALVEZ, "Un gran poeta lírico español: Fernando Maristany", *Mercurio Peruano*, Lima, septiembre de 1919; reproducido en la sección "*En el Azul...* y la Prensa" que cierra la antología de Maristany *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua alemana*, Cervantes, Valencia, 1919, p. 129.

[15] Renacimiento, Madrid, 1917.

ejemplificada en la obra de D'Annunzio y, por extensión, en la de tantos otros poetas italianos. Dos tipos de poetas son distinguibles según su atracción por uno de los dos polos líricos:

> El poeta lírico puede expresar sentimientos y emociones privativos suyos, o bien sentimientos generales. El primero es el poeta lírico por antonomasia. Su poesía es para leída en voz baja, y aunque mil lectores, leyéndola, participen en los sentimientos del poeta y los vivan por cuenta propia, no por eso este linaje de poesía lírica se trueca en un fenómeno de entusiasmo unánime, ni llega a componer un coro, pues su esencia es la subjetividad absoluta, la intimidad dentro de uno mismo, el aislamiento de los demás, y cada lector por sí, aunque vibrando al diapasón de los otros lectores, se reconoce distinto de todos y más él que en la sucesión acostumbrada de las horas apáticas[16].

Esta dilucidación ayaliana, de orientación fenomenológica, sobre las dos direcciones de la lírica de su tiempo nos aclara cuáles son los referentes de Maristany cuando habla de "poesía lírica".

Apunta, claro está, a la "poesía lírica íntima", absolutamente subjetiva, a la única a la que según Maristany es posible llamar "creación": "La poesía que por intuición, por sentimiento, por espontánea actividad anímica, nace bella, merece como ninguna el nombre de creación"[17]. Maristany, a continuación, establece ciertos requisitos: competencia absoluta entre el sentimiento y su expresión, delicadeza máxima en la génesis del sentimiento y profundidad infinita de todo sentimiento[18]. La"delicadeza" y la "profundidad" se muestran para Maristany imposibles de definir o, más bien, su definición sería inútil. La vaguedad y la indefinición, en el sentido que

---

[16] R. PEREZ DE AYALA, "Ensayo", en Enrique DE MESA, *op. cit.*, pp. 12-13.

[17] F. MARISTANY, *Las cien mejores poesías españolas (líricas)*, p. 11.

[18] *Cfr. Ibíd.*

Mallarmé daba a la capacidad evocadora del lenguaje, es condición indispensable de la poesía lírica: "el pensamiento definido, acabado, empaña la lírica. Y es que la lírica es movimiento hacia..., anhelo, vibración, vida; el pensamiento concreto es realización, fin, término, muerte de la lírica"[19].

Otra vertiente de lo lírico es la que defiende Díez-Canedo en su prólogo a la antología inglesa de Maristany. En su caso se trata de reivindicar "el don del canto" que caracteriza a la poesía inglesa desde sus orígenes y que la mantiene "fresca y abundante", culta y popular.

El pensamiento de Croce es el que estructura la resbaladiza teoría de la "poesía lírica". Escasamente mencionado por quienes de él se abastecen, pero leído y asimilado por los intelectuales españoles de la mano de Miguel de Unamuno, su recepción en el pensamiento poético español de la primera mitad del siglo todavía está por detallar[20]. Croce opone dos ámbitos en la teoría de la filosofía del espíritu: la lógica, a la que corresponde el conocimiento lógico, la inteligencia, las relaciones entre las cosas y lo universal; y la estética, al la que corresponde el pensamiento intuitivo, la fantasía, las cosas particulares y lo individual. En el ámbito de la estética está la poesía, definida como "pura intuición" individual. Al conocimiento intuitivo lo llama Croce poesía o arte, mientras que aquello que manifiesta un conocimiento intelectual o lógico lo llama

---

[19] *Ibíd.*, p. 11.

[20] El trabajo contrario lo realizó B. BRANCAFORTE, *Benedetto Croce y su crítica de la literatura española*, Gredos, Madrid, 1972. La obra central del pensamiento crocheano se tradujo al español en los aledaños de la segunda década del siglo prologada por Miguel de Unamuno y en traducción, corregida por el propio Croce, de José Sánchez-Rojas, *vid. supra*.

ciencia o prosa[21].

Machado recurre a la distinción de Croce para explicar la poesía de Moreno Villa. La poesía específicamente lírica, que Machado identifica con el simbolismo, estaría construida con imágenes que expresan intuiciones y dirigida a la emotividad. Frente a ella una poesía de imágenes que expresan conceptos y dirigida a la lógica. Equidistante del simbolismo y de la vanguardia, Machado pretende una poesía dirigida tanto a la intuición como al pensamiento, pero siempre de acuerdo a la ideología y la sentimentalidad del momento[22].

De igual forma, para Maristany, el verdadero poeta lírico ha de evitar los escollos de la erudición, del pensamiento filosófico y del didactismo, pues si el poeta lírico les da espacio en sus versos corre el riesgo de que prepondere el pensamiento sobre el sentimiento[23]. Uno de los críticos que aduce Maseras en su estudio sobre la poesía de Maristany[24], el peruano José Gálvez, parece situarnos ya en una realidad más contingente en la que hacen acto de presencia las filas vanguardistas, de la mano de Cansinos Assens, y los opone a las "depuración anímica" de la que es abanderado Maristany.

---

[21] *Vid.* a este respecto su trabajo sobre el siglo XIX, B. CROCE, *Poesia e non poesia: Note sulla letteratura europea del seculo decimonono*, Bari, 1923.

[22] *Cfr.* A. MACHADO, "Reflexiones sobre la lírica", en A. MACHADO, *Poesía y Prosa*, t. III, edición crítica de Oreste Macrí, Espasa Calpe/Fundación Antonio Machado, Madrid, 1989, pp. 1649-1662. *Vid.* O. MACRI, "El intimismo de *Soledades* y la metamorfosis ética del decadentismo", *Insula*, nºs 506-507 (1989), pp. 49-50.

[23] Aunque defendiendo la primacía del sentimiento subjetivo, esta teoría de la "poesía lírica" recuerda la equilibrada posición del primer verso del "Credo poético" de Unamuno (*Poesías*, 1907): "Piensa el sentimiento, siente el pensamiento".

[24] A. MASERAS, *La obra lírica de Fernando Maristany*, Cervantes, Barcelona, 1923.

> Los jóvenes que siguen a Cansinos Assens procuran libertarse de la tradición declamatoria y retumbante, pero hay en ellos cierta peligrosa tendencia al cerebralismo. La lírica pura, simple, substancialmente humana, alejada de la retórica y del alarde verbal, no corre fluidamente en España[25].

Maseras relaciona la obra de Maristany con el "renacimiento lírico" que ya se había producido en España en la obra de Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado, quienes defienden la subjetividad como actitud de defensa frente al cosmopolitismo nivelador[26].

Detrás de la teoría de la "poesía lírica" encontramos fogonazos del pensamiento de Mallarmé, presentes, por ejemplo, en algunos versos de su libro *En al Azul...*:

> La lírica más alta, a veces, queda
> Prendida de unos puntos suspensivos,
> Que cortan pensamientos, que sugieren
> Sensaciones de cosas inefables.

Maristany une a la idea de la "poesía lírica" la fe en su efectos sobre la sociedad. Se perciben en él los vientos de progreso generados en las páginas de la *Defensa de la poesía* de P. B. Shelley[27]. La poesía, para el romántico inglés, es la facultad de aproximación a lo bello, pero, sobre todo, es fuerza impulsora y motor de progreso de la sociedad hasta tal punto que llega a llamar a los poetas "legisladores desconocidos del mundo". Sin embargo las opiniones de Shelley en torno a la

---

[25] José GALVEZ, "Un gran poeta lírico español", *Mercurio Peruano*, Lima, septiembre de 1919; *Cit.* por Alfonso MASERAS, *Op. cit.*, p. 51.

[26] *Cfr.* A. MASERAS, *Op. cit.*, p. 58.

[27] Hay edición española de principios de siglo: P. B. SHELLEY, *Defensa de la poesía y otros ensayos*, Leonardo Williams, Madrid, 1904.

traducción son contradictorias. Por un lado afirma que en la poesía se establece una relación tan íntima entre pensamiento y sonido que las traducciones resultan inútiles:

> [...] sería empresa tan factible fundir una violeta en un crisol para descubrir el principio formal de su color y de su aroma, como intentar transfundir de un idioma a otro las creaciones de un poeta. La planta ha de brotar de su semilla o no tendrá flores — y esta es la pesadumbre de la maldición de Babel[28].

Más adelante, cuando se pregunta por los efectos de la poesía sobre la sociedad, plantea el problema de qué hubiera sido del mundo si nunca hubieran existido ni Dante, ni Petrarca, ni Chaucer, ni Bacon, ni Shakespeare, ni Calderón. Y, defendiendo la importancia de estos autores en el progreso de la civilización, añade el hecho de las traducciones de la poesía hebrea. No insistiré sobre la naturaleza de estas continuas contradicciones de la imposible posibilidad de las traducciones. El hecho es que Maristany vincula, de forma indudable, el progreso de la poesía — el mismo progreso y mejoramiento de la sociedad a través de la poesía —, a la labor traductora. Su antología de antologías *Florilegio* se abre con una dedicatoria que no deja lugar a dudas sobre cuál es el objetivo patriótico que anima sus traducciones: "A España con amor, fe y esperanza". Al conjunto de ellas, y a las diversas iniciativas editoriales por el emprendidas, las llama "nuestra obra poética cultural". Para cumplir el objetivo es necesario situarse al margen de escuelas y movimientos que en nada ayudan al reconocimiento de la subjetividad de cada poeta individual, verdadero motor de la poesía según Maristany:

---

[28] P. B. SHELLEY, *Op. cit.*, 17.

> Amad en poesía todo lo que es bello; saboread las tendencias más opuestas, nunca una sola; leed principalmente a los poetas que más lejanos se hallen de vuestro espíritu, pero no escuchéis otra voz que la vuestra interior. Si lleváis dentro vuestra región y vuestra patria, seréis regionales y nacionales; si lleváis el universo, universales. Si el contacto de vuestro espíritu con el de otros poetas os lleva a descubrir sentidos ocultos en vuestra alma, tanto mejor, eso más le daréis a vuestra patria, pero no dejéis jamás de ser vosotros mismos. Sed sinceros y seréis originales[29].

El mensaje se completa con la ya mencionada relación entre progreso poético y social que procedía de la *Defensa de la poesía* de Shelley: "La poesía lírica — la verdadera — es el más alto peldaño de la civilización humana"[30]. La elaboración del subjetivismo, ya no sólo en el tono sino desde la misma actitud del poeta en la sociedad, cohonesta con la afirmación modernista de Rubén Darío en las "Palabras liminares" de *Prosas Profanas*:

> Yo no tengo literatura «mía» — como lo ha manifestado una magistral autoridad —, para marcar el rumbo de los demás: mi literatura es *mía* en mí; quien siga servilmente mis huellas perderá su tesoro personal y, paje o esclavo, no podrá ocultar sello o librea[31].

Maristany a la manera de Darío, y quizá más cerca todavía de Paul Fort, no cesaba de repetir en sus prólogos y declaraciones que una poesía era bella o dejaba de serlo con independencia de las tendencias o las escuelas.

---

[29] F. MARISTANY, "Propósito", *Florilegio*, Cervantes, Barcelona, 1920, p. 16. Coincide Maristany con las opiniones del decadente Des Esseintes: "para él no existían escuelas; lo que de verdad importaba era el temperamento del escritor y la calidad de su trabajo creador, cualquiera que fuera el tema tratado" (J.-K. HUYSMANS, *A contrapelo*, edición de Juan Herrero, Cátedra, Madrid, 1984, p. 317).

[30] F. MARISTANY, *op. cit.*, p. 18.

[31] R. DARIO, *Prosas Profanas y otros poemas*, edición de Ignacio M. Zuleta, Castalia, Madrid, 1983, p. 86.

Por otro lado resulta imposible desvincular la extensa obra de traducción de Maristany del entorno catalán del que procede y que, entre el fin de siglo y los años treinta, está abierto en el mundo de las letras a todas las nuevas tendencias poéticas europeas, mucho más que en el resto del estado. La cultura catalana se adelanta en calidad y cantidad a las traducciones al español[32]. El profesor E. Bou, desde la mismas hipótesis de la teoría del polisistema, ha estudiado con detalle la introducción del simbolismo en Cataluña prestando especial atención al papel jugado por las traducciones poéticas en un ambiente en el que domina una voluntad de renovación. Las revistas, que en esos años pretenden instaurar un nuevo sistema de valores literarios y hacerse eco de las nuevas ideas estéticas procedentes de Europa, utilizan las traducciones como su mejor arma. Los autores implicados en la mencionada renovación estética acuden a lecturas extranjeras, a la incorporación de distintos autores a las obras propias en forma de citas, y, por encima de cualquier otra estrategia, a las traducciones. La renovación del canon conlleva un ensanchamiento del sistema literario y la posibilidad de conseguir definir nuevos valores a través de la diversidad, idea que resulta central en el estudio de Bou. En torno a esta situación de ensanchamiento recuerda este autor las observaciones de Carles Riba sobre la importancia de las traducciones de Carner de poetas románticos ingleses: "No hi ha dubte que comença un nou període de la moderna poesia catalana el dia que Josep Carner es posà apassionadamente a aprendre l'anglès per poder llegir en el text original els grans lírics

[32] *Vid.* E. BOU, *op. cit.*

de les dues illes", hecho que se produce hacia 1912[33].

Ese es el contexto teórico, nacido en el ambiente literario catalán, en el que hay que situar las iniciativas de Fernando Maristany. Iniciativas que se concretizan en siete antologías de poesía traducida, una más que recopila las anteriores, una antología de poesías españolas y una colección en donde va a dar cabida a los autores extranjeros y españoles que participan de su credo poético[34].

Maristany concibe lo "lírico" como algo intemporal, más allá de las circunstancias históricas pues es lo que sucede en el interior del poeta. Una impresión sobre el mundo que no está condicionada por las coyunturas históricas en las que sucede. El estado de ánimo que casa con esa poética ontológica es la nostalgia. Con ella nos situamos en el tejado de aguas que separa el "fin de siglo", como época estética, de las vanguardias. Teóricamente, y si creemos la mayoría de los manifiestos rupturistas o constructivos del vanguardismo español, el *ennui*, el *spleen*, la nostalgia, la *saudade*, o el *desassossego* quedan fuera de todo programa vital y artístico. Frente a esos sentimientos reconcentrados se aspira al aire libre, a la salud, al deporte real y mental. Sin embargo cada vez parece más claro que el tejado no tenía pendientes tan pronunciadas como en principio podía pensarse y que incluso algunas aguas quedaron

---

[33] C. RIBA, "Comentari a l'Elegia III de Bierville", ...*Més els poemes*, II, Joaquín Horta Editor, Barcelona, 1957; *cit.* por E. BOU, *Op. cit.* En otro lugar define Riba lo que para él es un acercamiento "apasionado" a la obra literaria, y por ende lo que es una "traducción apasionada" que sería aquella que no se halla movida "por interés alguno que no sea del orden del *inteletto*, del alma lanzada al descubrimiento de todo lo que necesita para saberse y sentirse viviente" (*apud* R. SANTOS TORROELLA, "La poesía absoluta de Carles Riba", en C. RIBA, *Antología*, selección, prólogo y traducción de R. Santos Torroella, Plaza y Janés, Barcelona, 1983, p. 18).

[34] *Vid.* apéndices bibliográficos.

estancadas durante más tiempo del que las crónicas nos hacen creer. Que el vanguardismo surge en principio de las filas modernistas es un hecho ya lo suficientemente probado, pero aún esto es mucho más evidente cuando tratamos las traducciones realizadas en aquella época. También hay que recordar, como veremos a continuación, que cuando Maristany traduce a los portugueses traduce a sus contemporáneos y quizá a los únicos que siendo coetáneos suyos coinciden con su ideal poético. Por ello es la única ocasión en la que decide aumentar la lista de seleccionados, que venía dada por las antologías de Gowans & Gray, con el nombre y la obra de algunos de los poetas portugueses vivos más significativos. Tampoco debe ser ajeno a este asunto el hecho de que Pessoa, y en general la vanguardia portuguesa ligada al *saudosismo* de una u otra forma, fuera tan escasamente divulgada en España en su momento y que sólo cuando Pessoa era ya un fenómeno universal, coincidiendo con la relectura de muchos de los valores ideológicos y estéticos del "fin de siglo", sólo entonces, repito, ha sido conocido en España y en el resto de Europa. Ahora reconocemos en el poeta portugués al último gran poeta del romanticismo o a un vanguardista personal, cercano al individualismo de los modernistas anglosajones.

3.- El modelo de las antologías de poesía europea de Maristany. Las antologías de Gowans & Gray.

La primera de las antologías publicadas por Maristany lleva el título de *Poesías excelsas (breves) de los grandes poetas* (1914)[35]. El mismo año del comienzo de la guerra europea Maristany comienza su carrera como antólogo y traductor. Desde el primer momento define cuál va a ser la tónica general a lo largo de sus numerosas antologías: traducción en verso; multilateralidad; y definición del concepto de poesía. En esta primera ocasión se le añade la "excelsitud" y la "brevedad" además de la "grandeza" de los autores[36]. Todas las composiciones están traducidas en verso salvo un poema de Paul Fort, "La noche en la aldea", autor que, como hemos comprobado, pronto se convierte en campo de experimentación del poema en prosa o de la prosa poética. También desde el primer momento, el objetivo de Maristany es conseguir despertar la empatía del lector hacia la obra traducida y el servicio a la cultura nacional que recibe sus traducciones:

> Ojalá que siquiera algunas de esas poesías te proporcionasen algo del deleite y emoción estética que yo he sentido al traducirlas, y que con ellas pudiera

---

[35] Fernando MARISTANY, *Poesías excelsas (breves) de los grandes poetas*, traducidas directamente en verso de sus idiomas respectivos, A. López librero, Barcelona, 1914.

[36] Hay composiciones de poetas italianos: Dante, Petrarca, Boiardo, Lorenzo de Medicis, Ariosto, Tassoni, Carducci y D'Annunzio; alemanes: Goethe, Schiller y Heine; anglosajones: Ben Jonson, Milton, Lovelace, Cowper, Wordsworth, Landor, Byron, Shelley, Poe, Tennyson; y franceses: Ronsard, Malherbe, Corneille, Desbordes-Valmore, V. Hugo, A. de Musset, Baudelaire, Coppée, Velaine, Rimbaud, Samain, Verhaeren, F. Jammes, P. Fort y la Condesa Mathieu de Noailles.

contribuir ligeramente a la cultura de mi patria[37].

Desde esta primera antología Maristany se halla ligado a la "Editorial Cervantes" con sede en Valencia y de la que era propietario Vicente Clavel. En esa editorial publica todos sus trabajos y en ella desempeña las funciones de director literario. Como tal fundó y dirigió la colección de pequeños libros de poesía "Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas". A partir de 1919 Clavel se asocia con Antonio Navarro-Sala y abre una sucursal en Barcelona con sede en la Rambla de Cataluña. Aparte de las antologías, que conocieron numerosas ediciones, y la colección de Maristany, la "Editorial Cervantes" publica una "Biblioteca de Actualidad Política", una "Biblioteca de Autores Americanos", en la que se publican obras de J. E. Rodó y Zorrilla San Martín, y una "Serie Appasionata" en la que andaban publicadas obras de Ovidio, Constant, Hugo Fóscolo, Dante y el epistolario de Abelardo y Eloísa.

Sus antologías responden todas al título de *Las cien mejores poesías (líricas)*, título al que se añadía la mención del dominio lingüístico correspondiente. La especificación entre paréntesis del tipo de poesía que se antologa, siempre "lírica", corresponde a todo un cúmulo de convicciones teóricas, estéticas y religiosas, aunque también existe una vaga justificación por la explícita exclusión de la poesía épica y dramática, lo que no descarta que ambas aparezcan en alguna selección.

El modelo para sus antologías lo tomó Maristany de una serie aparecida en Gran Bretaña en los primeros años del siglo y publicada por Gowans & Gray L[TD]. Son antologías de poesías en lengua original, nunca traducidas, destinadas a los estudiantes

---

[37] Prólogo a *Poesías excelsas (breves) de los grandes poetas*, p. 5.

de las distintas filologías nacionales y con distribución en Gran Bretaña, Alemania, Francia, Bélgica y Suiza. La primera de la serie recoge las cien mejores poesías inglesas seleccionadas por Adam L. Gowans, quien reconoce las ventajas comerciales del título pero también asume el riesgo de no coincidir con los gustos de la mayoría del público lector. En todo caso el objetivo era ilustrar la memoria y el corazón de cada lector de forma que cada poema "should be known by heart by every lover of good literature, so that each may become, as it were, a part of his inner being"[38]. Cada antología sigue unos mínimos criterios: la exclusión de poetas vivos, el respeto de la integridad de los poemas y la referencia a la edición del texto seguida en cada caso. Maristany respetará sólo el segundo de esos criterios, pues incluirá en algunos casos poetas vivos y no menciona nunca la edición seguida.

La editorial Gowans & Gray completa su colección de antologías con la dominio italiano realizada por el profesor del King's College Luigi Ricci[39], las cien mejores francesas seleccionadas por Auguste Dorchain[40], las del dominio de la lengua castellana escogidas por Marcelino Menéndez y Pelayo[41], las cien mejores poesías

---

[38] A. L. GOWANS, "Prefatory note", *The Hunderd Best Poems (Lyrical) in the English Language*, selected by..., Gowans & Gray/Brimley Johnson, Glasgow/Londres, 1903, p. viii.

[39] *Le Cento migliori Liriche della Lingua italiana*, scelte da Luigi Ricci, Gowans & Gray, Londres/Glasgow.

[40] *Les cent meilleurs poèmes (lyriques) de la langue française*, choisis par Auguste Dorchain, Gowans & Gray, Londres/Glasgow.

[41] *Las Cien mejores Poesías (líricas) de la lengua castellana*, escogidas por Marcelino Menéndez y Pelayo, Gowans & Gray, Londres/Glasgow, 1908; hay numerosas reediciones posteriores en esa británica y en otras editoriales españolas.

alemanas editadas por Richard M. Meyer[42], y las portuguesas seleccionadas por Carolina Michaëlis de Vasconcelos[43]. Menéndez y Pelayo, siguiendo las normas de la colección, no incluye poetas vivos. Tampoco composiciones anteriores al siglo XV que exigirían una comprensión filológica que no parecía pertinente para el público de aquel tipo de colección. El destino era claramente divulgativo o instrumento de estudio para aquellos que necesitaban un panorama de las líricas de las más importantes lenguas occidentales[44].

Maristany toma como base las antologías de la casa editorial Gowans & Grey y a partir de sus selecciones, realizadas por otros críticos de prestigio, introduce modificaciones, elimina o añade algunas composiciones e incluye en algún caso a autores vivos. Es consciente de la arbitrariedad del título pero lo justifica como instrumento "rápido" para el conocimiento de la tradición lírica de otras naciones. De nuevo recurre a un sentido cívico de la poesía:

> Nos damos perfecta cuenta de lo absurdo del título de estas colecciones, como se la dieron antes que nosotros los exquisitos selectores, de cuyas antologías hemos querido derivar [...] Pero a pesar de ello, hemos creído que debíamos conservar dicho título en beneficio de la cultura general[45].

---

[42] *Die hundert besten Gedichte der deutschen Sprache (lyrik)*, ausgewählt von Richard M. Meyer, Gowans/Gray, Londres/Glasgow, 1909.

[43] *As cem melhores poesias líricas da lingua portugueza*, seleccionadas por Carolina Michaëlis de Vasconcelos, Lisboa, 1910.

[44] Una intención aún más divulgadora y educativa ordena la popular *Las mil mejores poesías de la lengua castellana* (Librería Bergua, Madrid, 1935), preparada y seleccionada por José Bergua y que anuncia la inclusión de "las cien mejores poesías recopiladas por don Marcelino Menéndez y Pelayo".

[45] *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua inglesa*, traducidas directamente en verso por Fernando Maristany, prólogo de E. Díez-Canedo, Cervantes, Valencia, 1918, pp.

La elección del número 100 tiene reminiscencias clásicas, pero también es posible considerarlo como la manifestación de la preocupación, muy común tras el simbolismo, por dar una apariencia unitaria a los volúmenes de poesía organizándolos en torno a una idea o un hilo conductor, normalmente la búsqueda del ideal o *Sehnsuch*. Pero en Maristany no es una cifra obligada ya que siempre el número de composiciones incluidas en sus antologías excede la centena.

En España el destinatario no es, como en Gran Bretaña, el estudiante universitario. Lo es más bien el lector de poesía en general e incluso aquéllos que no son habituales lectores de poesía pero que se han contagiado de la exaltación lírica que supuso la recepción del simbolismo en las distintas culturas nacionales. Sus repercusiones en la apertura a otros lenguajes poéticos y la relectura de los lenguajes poéticos tradicionales y populares, ganaron nuevos lectores para la poesía[46]. El prologuista de la antología de traducciones de poesía italiana, el hispanista Carlo Boselli, deja claro que el destinatario de las versiones de Maristany no es el *connaisseur* o el intelectual, a los que en menor o mayor medida supone capacitados para "saborear las obras maestras de las literaturas ajenas, en sus textos originales"[47].

La primera publicada es *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua francesa*[48]. A partir de ella Maristany publica una nueva selección cada seis meses,

---

XV-XVI.

[46] *Vid.* Miklós SZABOLCSI, "On the Spread of Symbolism", en Anna BALAKIAN (ed.), *op. cit.*, pp. 183-189.

[47] Prólogo a *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua italiana.*

[48] Cervantes, Valencia, 1916.

aproximadamente, cada una de las cuales respeta una estructura y una ordenación de los textos incluidos. Los volúmenes se abren con un estudio sobre la lírica nacional correspondiente, firmado por críticos o académicos de considerable prestigio y a los que se considera autoridades en la literatura del país en cuestión. Unánimemente todos ellos se adscriben a una poética común. La única antología que no va acompañada por un estudio preliminar es la primera entrega dedicada a la poesía francesa, carencia que se remedia en el volumen conjunto de todas ellas, *Florilegio* (1920), donde Alejandro Plana[49] pone prólogo a dicha selección, reproducido luego de nuevo en la *Antología general de poetas líricos franceses* (1922). En los demás casos Enrique Díez-Canedo prologa la antología inglesa, Ignasi Ribera i Rovira se encarga de hacerlo en la portuguesa, Manuel de Montolíu en la alemana y Carlos Boselli en la italiana. El catedrático y erudito Adolfo Bonilla y San Martín es quien glosa la figura de Maristany y presenta el resto de antologías en *Florilegio*.

Casi a renglón seguido del prólogo Maristany, en unos párrafos que titula "Propósito", declara en cada antología sus modelos y las traiciones a los modelos, justifica ausencias o inclusiones, o apela a la "cultura general" o a la no adscripción a escuela alguna. A continuación se abre la selección ordenada cronológicamente por las fechas de nacimiento de los autores. Contrasta esto con lo habituai en las selecciones de Díez-Canedo en las que o bien encontramos a los autores ordenados por naciones, y dentro de cada nación su propia secuencia cronológica — así ocurre en *Imágenes. Versiones poéticas* —, o bien los encontramos ordenados por escuelas cuando ya se

[49] Autor de una *Antología de poetas catalanes modernos*, Societat Catalana d'Edicions, Barcelona, 1914.

limita a traducciones de poesía en una sola lengua — en *La poesía francesa moderna* —. La ordenación cronológica por la fecha de nacimiento de los autores era la utilizada en las antologías de la casa editorial Gowans & Gray, excepto en la primera selección de las cien mejores poesías en lengua inglesa, ordenada alfabéticamente por los nombres de los autores. El criterio alfabético era expresivo del uso habitual de esa clase de antologías: se trataba de una selección de los textos poéticos que un estudiante debía conocer y a los que tenía que tener acceso de forma cómoda y rápida. El paso a la ordenación cronológica introduce una nueva interpretación y sitúa a los textos en una secuencia expresiva que pone en evidencia la evolución de los lenguajes poéticos. Por otro lado, la ordenación por escuelas, preferida por Díaz-Canedo, va más allá de la mera presentación cronológica y supera la individualidad del poeta para presentar las luchas, convivencias, contrastes y semejanzas en el seno de una poesía nacional. La presentación de Maristany sigue un supuesto desarrollo orgánico de cada poesía nacional. Tal y como declara en cierta ocasión : "como este libro debe tener forzosamente un cierto valor antológico, conviene no olvidar, además del valor intrínseco de las poesías, la Historia literaria"[50].

Es posible establecer unas constantes, y dentro de ellas una tabla de excepciones, en la manera de traducir de Maristany. Con esa intención estudiaré a continuación cada una de las antologías de acuerdo a los parámetros que he dejado sentados para el estudio de la forma antología en los estudios de historia literaria.

---

[50] "Propósito"a *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua francesa*, p. 7.

4.- Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua francesa.

La primera entrega no podía ser otra que la correspondiente a la poesía francesa. Son aproximadamente cien poemas pertenecientes a cuarenta y seis poetas desde François Villon (1431-1484[51]) a Emile Verhaeren (1855-1916), a quien se le incluye en un apéndice-homenaje debido a su reciente fallecimiento. De los cuarenta y seis poetas, treinta pertenecen a las distintas corrientes poéticas que atraviesan el siglo XIX francés — aunque no hay que olvidar que Maristany evita ese tipo de clasificaciones — y del resto la gran mayoría pertenecen a los siglos XVI y XVII, salvo Villon que aparece como "fundador" del siglo XV, y una breve selección del XVIII con Rousseau, Voltaire y Chénier. La selección la había realizado A. Dorchain en su antología de la editorial Gowans & Gray.* En ella se combinan los criterios de belleza y evolución histórica. Maristany dejaba sentado en el "Propósito" — al que me referí un poco más arriba — que si bien una "selección ideal implicaría entresacarlas casi exclusivamente de entre las de unos pocos poetas, la mayor parte pertenecientes a una misma época" el valor antológico pide, aparte de preferencias personales, contenido histórico. En ese mismo "Propósito", sin duda el más programático sobre la tarea del traductor, Maristany explica las alteraciones que ha sufrido la selección de Dorchain en su paso al español. Si es necesaria cierta fidelidad al original cuando se traduce poesía, es aún

[51] En realidad se desconoce la fecha de su muerte.

más la fidelidad que el traductor se ha de exigir cuando trata con las leyes de la lengua y la poesía española:

> Pero aun en el caso de poder traducirlas todas con suficiente fidelidad no lo hubiéramos hecho tampoco por dos razones: la primera, porque entre dos poesías de similar belleza hubiésemos elegido siempre aquella cuya traducción fuera capaz de darnos un resultado más perfecto[52].

Al final prevalece la belleza del original, pero, en caso de duda, Maristany estima superior el imperativo de belleza de la lengua a la que se traduce, no tanto como problema lingüístico, como puede desprenderse de la anterior afirmación, sino como problema poético habida cuenta de que es en el poema traducido en donde se han de alcanzar unos ideales niveles estéticos.

La otra razón por la que modifica la selección de Dorchain se debe a que en el tiempo transcurrido desde la aparición de aquélla han muerto algunos poetas que, ahora, y según la norma de las selecciones de Gowans & Gray, ya pueden ser incluidos Ese es el caso de Emile Verhaeren, fallecido el año anterior a la publicación de la antología y cuya selección, mejor nutrida que la de otros poetas relevantes, aparece destacada en apéndice final y resaltada en la portada. La normativa inclusión de poetas muertos es síntoma de la intención no polémica de aquellas antologías británicas, destinadas, como vimos, a las aulas universitarias y a los círculos académicos. Sin embargo Maristany se desliza sus preferencias e introduce, con su aparentemente aséptica intención informativa, el problema de la definición de un nuevo canon de la poesía europea. Desde la misma inclusión de nuevos poetas por razón de

---

[52] "Propósito" a *Las mejores poesías (líricas) de la lengua francesa*, p. 8.

su fallecimiento ya atrae la selección al terreno de los valores de la lírica española del momento:

> [...] la segunda, porque habiendo muerto algún poeta después de la última sabia selección francesa, nos es ya posible considerar alguna nueva poesía, lo cual viene a favorecer el aspecto panorámico de esta obra, cosa muy necesaria en los actuales momentos, y más aún en un país extranjero[53].

Cuando se trata de declarar algún criterio en cuanto a la selección, en el estrecho campo que en este sentido él mismo se impone al aceptar modelos ajenos, Maristany apela de nuevo a la belleza y se coloca al margen del incipiente vanguardismo español. El criterio de belleza resulta ser el más objetivo e imparcial al no tener que participar de las directrices de las escuelas o tendencias: "hemos llegado al convencimiento de que una poesía es bella o deja de serlo con independencia absoluta de toda tendencia o escuela"[54].

La poética de la que parten las traducciones de Maristany está estrechamente ligada a la actividad divulgadora y popularizadora; el mensaje universal de la poesía se cimenta sobre la más íntima subjetividad, y ésta se expresa en un lenguaje que se halla más allá de las lenguas nacionales y las idiosincrasias localistas. La traducción ayuda a la universalización de la poesía:

> Por todo ello creemos de importancia real popularizar las mejores poesías de un parnaso que, aun sin estas consideraciones, merece un lugar de honor en todo el mundo, y más todavía si se tiene en cuenta la tendencia de la Poesía

---

[53] *Ibid.*,p. 8.

[54] *Ibíd.*

a hacerse universal[55].

Para la consecución de esos objetivos no hay mejor herramienta que el florilegio — selección y traducción en este caso — y para la Historia literaria, una vez más, no hay mejor espacio en el que aislar y relacionar valores que el de las páginas, sincopadas y jerarquizadas, de las antologías literarias.

La selección comienza con una piadosa balada de François Villon, poeta revalorizado por los románticos y elevado a la condición de clásico a partir del simbolismo. Fue considerado un *poète maudit* medieval a partir de un pasaje sobre los gustos literarios del decadente duque des Esseintes, protagonista de la novela *A Rebours* de J. K. Huysmans. Des Esseintes advierte la semejanza entre la obra y la vida de Villon y la de Verlaine a partir de *Sagesse*, ambas dominadas por la "bohemia", el crimen y el desorden, pero a la vez por el arrepentimiento y la piedad:

> Después de sus *Romances sans paroles*, publicados por la imprenta de un periódico en Sens, Verlaine había permanecido en silencio durante bastante tiempo; luego, en versos de un encanto muy especial en los que se podía percibir el acento dulce y estremecedor de Villon, volvió a hacerse oír cantando ahora a la Virgen, «lejos de nuestros días de espíritu carnal y de carne triste»[56].

Mucho después, superados los vapores del decadentismo y desde la perspectiva crítica postvanguardista, Marcel Raymond establece una línea ideal en la poesía francesa que iría de Villon a Verlaine y Apollinaire y que se continúa en Supervielle

---

[55] *Ibíd.*, p. 10.

[56] Joris-Karl HUYSMANS, *A contrapelo*, *ed. cit.*, p. 326.

o García Lorca, poetas en cuyas obras la tradición culta se renueva con el lirismo popular; es la línea que une la obra de aquellos que entienden la poesía como canto, "prolongación natural del instinto", y no como metafísica[57].

En las antologías de más difusión desde principios de siglo hasta 1936 no encontramos más que dos poemas de Villon. El otro es la "Balada de las damas del tiempo que fue", traducida por Díez-Canedo en su antología *Imágenes* (1910). También es una balada la traducida por Maristany, "Balada que hizo Villon a súplicas de su madre para implorar a la Virgen". La traduce en endecasílabos y respeta en lo demás la forma de la *grand ballade* francesa: tres estrofas de diez versos, cada una con rima ABABB:CCDCD, más un envío de cinco versos, también con rima CCDCD. Alguna rima es alterada, como en el caso de la segunda estrofa en la que su segunda parte rima CDDCD; la variación más destacable está ya presente en el original y es el envío que en español, como en el original francés, lo componen siete versos con la especial rima CCCDCCD, en este envío las primeras letras de los versos formaban el acróstico "Villone":

> Vos llevasteis, Santísima deidad,
> A Jesús, que no tiene fin ni edad;
> Tomando Dios nuestra debilidad
> Dejó el cielo y bajó a nos asistir;
> Su juventud nos dio su voluntad;
> Tal es, pues, del Señor la alta bondad.
> En esta fe vivir quiero y morir.

La selección de Dorchain seguida por Maristany es bastante ecléctica. Pudiera

---

[57] *Cfr.* Marcel RAYMOND, *De Baudelaire al surrealismo* (1933), FCE, Madrid, 1983, p. 310.

parecer a primera vista conducida por las ideas de Moréas a propósito de los principios grecolatinos de una parte de la poesía francesa, reivindicada entonces por la *école romane* que establece una tradición que se inicia en los trovadores, continúa con Ronsard y *La Pléiade*, Racine, La Fontaine y A. Chénier[58]. El espacio dedicado a esa posible tendencia contrasta con que sean Víctor Hugo y Verlaine los poetas de los que se selecciona un mayor número de poemas. A continuación, y con cuatro poemas cada uno, se encuentran Alfred de Musset y Téophile Gautier. Si comparamos la selección con otra más reciente y dedicada igualmente a popularizar las obras maestras de la poesía francesa o a establecer, según declara su presentador, una suerte de "memoria poética francesa", resulta que ambas selecciones coinciden en una cincuentena de poemas y en el hecho de dedicar el mayor espacio a Hugo, por encima de cualquier otro, luego Jean de La Fontaine, elegido por sus fábulas en verso que no se adecuan al pretendido criterio lírico de la antología de Maristany, y a continuación Musset, Verlaine y Baudelaire[59].

Los criterios de selección que dominan en los *morceaux choisis*, a cuya estructura corresponde la serie de *Las cien mejores poesías (líricas)...*, son los que emanan de la cultura escolar que asimila las nuevas propuestas estéticas o los redescubrimientos a través de la mediación jerarquizada y jerarquizante de la crítica académica[60]. Significativa a este respecto es la ausencia de Jules Laforgue, muerto en

---

[58] *Cfr.* M. RAYMOND, *Op. cit.*, p. 48.

[59] *Les Riches Heures de la poésie française*, presentación de Luc Decaunes, Seghers, París, 1979.

[60] *Cfr.* C. MOISAN, *op. cit.*, p. 106 ss., donde trata de las cuatro formas de progreso relacionadas con el texto (distribución, conservación, inscripción y selección) y el papel

1887, y no incluido en el canon hasta su lectura por los surrealistas.

El carácter escolar es el que apunta a la inclusión de los sonetos de Ronsard[61], en cuya traducción se respeta la rima francesa que ya habían introducido en el soneto español algunos modernistas:

Cuando al correr los años, ya vieja y achacosa
Os sentéis junto al fuego a devanar e hilar,
Diréis maravillada mis versos al cantar:
Ronsard me celebraba cuando era tan hermosa.
Ya no tendréis a nadie para escuchar tal cosa,
Junto a vuestra labor, a medio dormitar,
Que al ruido de mi nombre se sienta despertar,
Y vuestro nombre alabe con dicha fervorosa.
Yo estaré bajo tierra. Fantasma descarnado,
A la sombra de un mirto me hallaré reposado,
Y vos en vuestro hogar, anciana y encogida,
Lloraréis de mi amor vuestro altivo desdén.
No aguardéis a mañana para gozar del bien;
Recoged desde hoy las rosas de la vida.

Igual ocurre con uno de los sonetos escolarmente más reputados por los franceses y uno de los que surgen en las primeras posiciones cuando se trata de establecer una posible "memoria poética" del pueblo francés. Se trata del siguiente soneto de Joachim de Bellay en la versión de Maristany:

Feliz quien como Ulises da al mundo una salida,
O bien quien por la tierra va en busca del vellón,
Y luego vuelve, y lleno de amor y de razón

---

desempeñado en cada una de ellas por las instituciones críticas y académicas.

[61] La posición de Ronsard en la poesía española de principios de siglo la explican cuatro versos de Machado en *Campos de Castilla (1907-1917)* (A. MACHADO, *op. cit.*, II, p. 492): "Adoro la hermosura, y en la moderna estética / corté las viejas rosas del huerto de Ronsard; / mas no amo los afeites de la actual cosmética, / ni soy un ave de esas del nuevo gay-trinar". Es una reminiscencia del credo de la *école romane*.

Vive entre sus parientes el resto de su vida.
¡Ay! Cuándo podré ver de mi mansión querida
La alegre chimenea, y en qué dulce ocasión
Veré de mi cercado la mísera extensión,
Inmenso territorio donde la paz anida.
Prefiero de mis padres el caserón anciano
Que el frontispicio audaz del palación romano,
Más que el nevado mármol la hosca pizarra fina,
Más mi Loire francés que el Tibero latino,
Más mi abrupto Lyré que el monte palatino,
Más que el aire del mar la dulzura anjovina.

5.- Un metro para traducir poesía francesa: el alejandrino y las estrofas heterosilábicas.

En el aspecto métrico el volumen presenta una uniformidad ligada a la lectura modernista de la poesía francesa. Predomina, de forma casi hegemónica, el alejandrino, tanto en los poemas isosilábicos como en otras combinaciones. La forma más utilizada, de la que ya hemos podido apreciar algunos ejemplos de Ronsard y du Bellay, es el soneto de alejandrinos en composiciones de Baudelaire, José María de Heredia, Samain y, sobre todo, Verlaine. Frente a 28 sonetos alejandrinos tan sólo dos sonetos endecasilábicos. Los dos sonetos de Baudelaire se traducen respetando su estructura, es decir la del soneto francés adaptado a la poesía en español por algunos modernistas:

ABAB:ABAB:CCD:EDE.

Sé prudente, ¡oh Dolor!, y ten más caridad.
¿La noche reclamabas? Ya llega en su quietud...
Una atmósfera obscura envuelve a la ciudad,
Llevando a unos la paz y a otros la inquietud.
Mientras de los mortales la torpe multitud,
Bajo el Placer (verdugo de toda sociedad),
Coge remordimientos entre su esclavitud
En fiesta, ¡oh tú, Dolor!, ven cerca, por piedad.
Ve asomar lejos de ella los años caducados,
Por el balcón del cielo, con trajes anticuados;
Surgir de entre aguas la Pena sonriente;
El Sol bajo de un arco ponerse a dormitar;
Y como un gran sudario que corre hacia el Oriente,
Escucha, amigo mío, la dulce Noche andar.

La ejercitación de esa forma, de hondos ecos modernistas en la literatura escrita en español, viene de mano de la selección de poemas de Verlaine del que traduce diez sonetos tetradecasilábicos pertenecientes a *Sagesse*. En ellos Maristany renuncia a la rima y parece dejarse llevar por el ritmo y los encabalgamientos. Las modificaciones modernistas del alejandrino dan origen a lo que Henríquez Ureña denominó "alejandrino descoyuntado", en el que se suprimen o se mantienen las cesuras y se introducen versos de trece sílabas:

Tienes que amarme. Soy el beso universal.
Soy el labio y el párpado que has indicado ahora,
Oh, mi querido enfermo, y esta callada fiebre
Que te agita soy yo también. ¿Por qué no osas
Amarme? Debes osar. Mi amor sin detenerse
Sube donde no llega tu pobre amor terreno,
Y se te llevará como a una liebre un águila
Hacia los verdes sérpoles que riega un caro cielo.
¡Oh, mi noche! ¡Oh, tus ojos en mi claro de luna!
¡Oh, ese lecho de luz y de agua al caer la tarde,
Y toda esa inocencia, y toda esa mansión!...
Amame; esa palabra es mi supremo verbo,

Soy todopoderoso, y así, puedo querer,
Pero prefiero antes poder tener tu amor.

El origen de este alejandrino de estructura rítmica tan libre hay que buscarlo, precisamente, en el modelo de Verlaine y, poco antes, en la vuelta a la libertada en la acentuación del alejandrino, tras la rigidez zorrillesca, gracias la decisión de Darío. Influido por su mentor en métrica francesa y traductor de Lamartine y Hugo entre otros, el salvadoreño Francisco Gavidia, de adaptar la variedad rítmica del alejandrino de Víctor Hugo[62].

Por otra parte, es preciso no olvidar que el autor de la selección francesa en la que se basa Maristany, A. Dorchain, es el autor de un *L'art des vers* publicado en 1905. Aparte de los sonetos tetradecasilábicos rimados o blancos, encontramos pareados o cuartetos de alejandrinos, o incluso tiradas de alejandrinos también rimados o blancos. Dos de los poemas de A. Chénier seleccionados muestran los pareados y la tirada sin rima:

Pannychis, es preciso que me ames de verdad,
Tenemos igual techo, los dos la misma edad...
¡Mira cuánto he crecido, mira qué guapo estoy!
Al lado de mi choto me he puesto un rato hoy,
Y, por Minerva y Póllux, apenas si podía
Lograr hacer llegar su cara hasta la mía.
Con cáscaras de nueces un nido he fabricado
A un bello escarabajo brillante y azulado.

---

[62] *Cfr.* P. HENRIQUEZ UREÑA, "Sobre la historia del alejandrino", *RFH*, VIII, nº 1-2 (1946), pp. 1-11. Según informa este mismo autor Andrés Bello llamaba a este metro "alejandrino a la francesa". Sobre la utilización del "alejandrino descoyuntado" por Juan Ramón Jiménez *vid.* E. DIEZ-CANEDO, *Juan Ramón Jiménez en su obra*, México, 1944, pp. 46-47. En general sobre Hugo en España *vid.* A. CIORANESCU, "Víctor Hugo y España", *Estudios de literatura española y comparada*, Universidad de La Laguna, 1954, pp. 269-292.

.....
Mas por la vez postrera, lo mismo que al morir
Suspira un blanco cisne, quien con su dulce voz,
Con su voz, que muy pronto va a serle arrebatada,
Canta, al dejar la vida, su postrimer adiós.
Tal, con los ojos llenos de languidez y muerte,
En un supremo esfuerzo abrió su boca breve

Los pareados acaban convertidos en parodia mientras que el segundo caso, a pesar de la evidente falta de habilidad, manifiesta el respeto a las aspiraciones de fidelidad que en los primeras se suponen abandonadas por mor de la rima.

En poemas heterosilábicos encontramos el alejandrino combinado con trisílabos, hexasílabos, heptasílabos, octosílabos, eneasílabos y endecasílabos. Esta última combinación es la menos abundante, la más frecuentada, como no podía ser menos en un traductor tan decididamente modernista en gustos métricos como es Maristany, es aquélla de alejandrinos y eneasílabos, que encontramos en nueve ocasiones, particularmente cuando traduce a románticos como A. de Musset:

¡Ved! La luna se eleva en medio de las sombras.
Aun tiembla tu mirada, ¡oh reina de las noches!
Pero ya te despliegas y dejas suavemente
La línea gris del horizonte.
Cual de esta tierra húmeda de lluvia van surgiendo
Bajo tus verdes rayos del día los perfumes,
Tan en calma y tan puro, de mi alma enternecida
Mi antiguo amor, vivo resurge.
¿Dónde han ido a parar las penas de otros tiempos?
¡Qué lejos siento ya cuanto me ha envejecido!
Tan sólo contemplando el amoroso valle
Vuelvo de nuevo a ser niño.

El resto de los poemas isosilábicos están traducidos en octosílabos, eneasílabos o endecasílabos. Ya aisladamente encontramos algún poema compuesto en

dodecasílabos y en pentasílabos. En las escasa ocasiones que Maristany utiliza el endecasílabo en sus traducciones de poesía francesa suele o bien eliminar la rima o utilizar la asonante. Razones de espacio en el verso y la tradición del endecasílabo castellano han de pesar en esa decisión. Los logros son mayores en el único poema de Nerval por él traducido:

Conozco un aire por el cual daría
Todos los de Mozart, Rossini y Weber,
Un aire antiguo, dulce y melancólico
Que sólo para mí su encanto tiene.
Cuando tengo la dicha de escucharlo
Me transporta a los tiempos de Luis trace...
Y siento que se extiende ante mis ojos
Un ribazo, amarillo de poniente.
Luego un castillo de ángulos de piedra,
Con grandes ventanales de colores,
Rodeado de parques, con un río
Que sus pies baña y entre flores corre.
Luego, a su alta ventana, en traje antiguo,
Una rubia doncella de ojos negros,
Que tal vez en alguna otra existencia
Había un día visto — y la recuerdo.

O con rima asonante en la "Sinfonía en blanco mayor" de Théophile Gautier:

De su cuello curvando las líneas,
Suelen verse en los cuentos del Norte
Blancos cisnes-mujeres cantando
Mientras nadan del Rhin en el borde;
O en las ramas de olor suspendiendo
Su plumaje radiante de sol,
Para hacer que su blanca piel brille
Cual la nieve de su alto plumón.
Una de esas mujeres, humilde,
A nosotros a veces desciende,
Más hermosa que un claro de luna
En las cumbres cubiertas de nieve,
Invitando a la vista hechizada
Con su grato frescor boreal,

A festines de carne de nácar
Y a blancuras de inmensa beldad.

El repertorio de combinaciones se completa con dos poemas polimétricos. "La invitación al viaje" de Baudelaire incluye endecasílabos, hexasílabos, octosílabos y pentasílabos:

Niña mía, hermana,
Piensa en la dulzura
Del país que la dicha nos ofrece;
Amar a placer,
Amar y morir
Bajo el cielo que en tu alma resplandece.
Los soles mojados
De los cielos turbios
Me dicen la armonía y el encanto
Dulce y misterioso
De tus ojos pícaros
Que brillan tiernamente entre tu llanto.
Todo allí es orden y beldad
Lujo, reposo y voluptad.
Muebles relucientes
Por sus muchos años
Hicieran fastuosa nuestra estancia:
Las más raras flores
Al ámbar suave
Mezclaran su purísima fragancia;
Los techos preciosos,
Los grandes espejos,
La pompa esplendorosa y oriental,
Hablaran al alma
Sigilosamente
En su lengua magnífica natal.
Todo allí es orden y beldad,
Lujo, reposo y voluptad.
Ve en esos canales
Dormir los bajeles
Con un aire indolente y vagabundo;
Sólo por cumplir
Tu menor deseo
Han llegado hasta tí del fin del mundo.

Los soles ponientes
Revisten los campos
Y cubren con amor la villa entera
De oro y de jacinto,
Y el mundo se duerme
Bajo una luz caliente de quimera.
Todo allí es orden y beldad,
Lujo, reposo y voluptad.

El otro es uno de los poemas de Verhaeren procedente de *Les Villes tentaculaires*, titulado "Hacia el futuro". En él introduce una estrofa en la que se combinan alejandrinos, eneasílabos, heptasílabos y trisílabos, en un poema cuyo resto está compuesto por cuartetos de alejandrinos en los que se establecen esporádicas rimas asonantes:

Y sois vosotras, oh ciudades,
Que levantadas vemos
De distancia en distancia, del uno al otro extremo
De llanos y dominios,
Que lleváis en vosotras bastante humanidad,
Bastante fuerza roja y nueva claridad,
Para inflamar en fiebre y en un ardor fecundo
Los cerebros violentos, los cerebros pacientes
De aquellos
Que descubren la regla al resumir en ellos
El mundo.
El alma de los campos de Dios era el espíritu;
Temió investigaciones, temió sublevaciones,
Cayó, y he ahí que muere debajo de los ejes
De los carros de fuego de las cosechas jóvenes.

Después de repasar *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua francesa* cabe preguntarse si se trata de una estricta selección de "poesías líricas" o si la declaración de intenciones de los paréntesis del título queda resuelta en demasiadas transigencias. Si la oposición la establecemos entre épica, dramática y lírica, entonces sí es posible

decir que las expectativas quedan satisfechas. Pero es más posible que los lectores de poesía de la época plantearan asociaciones u oposiciones bien distintas a las de los géneros clásicos, y el propio Maristany, según hemos visto en sus escasas declaraciones siempre coincidentes, entendía por el adjetivo lírico un estado de percepción subjetiva elevada, una identificación con las poéticas que en aquellos tiempos desarrollaban Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado. Si lo entendemos de este modo, y estamos persuadidos de que así debemos entenderlo, entonces lo "lírico" se escapa de no pocas composiciones incluidas en las páginas de su antología de poesía francesa. Los ejemplos son múltiples, desde la inclusión de ciertos poemas a determinadas estrategias a la hora de verter los originales al español. Un caso de lo último sucede cuando las rimas forzadas hacen desaparecer el posible lirismo, más relacionado en la poesía española moderna con el ritmo versal y las asonantes.

El primer ejemplo es el de un poema de J. B. Rousseau que lleva el poco lírico título de "Oda sacada del salmo XLVIII. Sobre la ceguera de los hombres del siglo" y que constituye una alerta sobre la condición pasajera de los poderes y bienes terrenales:

Despiértese la tierra y escuche mi gemido:
Reyes, estad atentos; pueblos, prestadme oído;
Que calle el Universo y me oiga un punto hablar,
Mis cantos los acordes secunden de mi lira;
Oíd, que el Santo Espíritu penetra en mí y me inspira
Esas grandes verdades que os voy a revelar.

También pecan de poco líricas composiciones como las de Casimir Delavigne o de Alfred de Vigny. La de Delavigne es un canto épico a Cristóbal Colón:

De pronto de los mástiles bajó un grito estentóreo,
¡Tierra, tierra!, gritaron. Entonces se despierta
Y acude — ¡Oh, sí! Allá abajo la veo claramente.
¡Tierra!... ¡Dulce espectáculo! ¡Oh goce, oh dicha
[cierta!
¿Qué exclamarán Europa, Fernando con su grey...?
¡Ah! esa fecunda tierra la entregará a su rey,
Quien va a recompensarle de males y de yerros.
¿Honores y tesoros a cambio de ese mundo?
¡¿Un trono?! era muy poco. ¿Qué recibió? ¡Los hierros!

6.- Las tres versiones de la antología de poesía francesa.

De la antología francesa de Maristany existen tres versiones distintas. De las demás selecciones nacionales existen dos versiones, pues todas ellas se repiten en el volumen conjunto *Florilegio*. La francesa tiene una tercera entrega ampliada en la *Antología general de poetas líricos franceses*[63]. En *Florilegio* (1920) se producen ya algunas variaciones: corrige versos y elimina poemas pero también incluye nuevos poetas, algunos de los cuales se echaban de menos en la anterior selección y otros, fallecidos en esos años, pueden ser entonces antologados. Destacan entre los ausentes en la edición anterior Catulle Mendès, T. Corbiére. Henri de Regnier, Francis Vielé-

[63] Cervantes, Barcelona, 1922.

Griffin, Francis Jammes, Paul Claudel, Paul Fort y la condesa Mathieu de Noailles. Muchos de los incluidos en esta ocasión son poetas vivos. La decisión de incorporarloss a su antología corresponde a un Maristany que ahora, con mas fundamento, esgrime su teoría de la poesía lírica.

De Francis Jammes, si bien no se traducía ningún poema, si estaba ya representado en la antología anterior por un poema de Charles Guérin dedicado enteramente a recrear el ambiente natural y el atenuado paso del tiempo que caracteriza la obra del poeta de Béarn:

> Jammes, tu mansión campestre tu rostro me recuerda.
> Un pino le da sombra, la yedra en ella trepa
> Eternamente joven, lo mismo que tu pecho,
> A pesar de las penas, del viento y del invierno.
> El musgo dora el muro poco alto de tu patio;
> Sólo hay un piso humilde; la yerba se ha arraigado
> En el jardín, en torno del pozo y los laureles.
> Cuando oí que gemía cual pájaro que muere
> Tu verja, una inquietud en mi alma penetró.

La poesía de la que Jammes iba a convertirse en la máxima figura en España estaba también presente ya en la primera antología en un poema del belga Rodenbach, titulado "En provincia". También a la tendencia intimista corresponden los poemas de Samain, cuyas traducciones parecen parodias debido a su marcado carácter evocativo:

> Suena lejos la una. Vagando en las afueras
> Siento mi alma tan llena de Tí, ¡si tú supieras!
> Creo verte, escucharte; ante mí pasa lenta,
> Un alba aparición en la tierra soñolienta,
> Como un hada en el fondo de algún claro de luna,
> Y esa forma de amor, radiante y oportuna,
> Tiene tus mismos ojos de esmeralda, ¡oh mi vida!

Jammes convirtió en el poeta cuyas traducciones se prestaban mejor para ilustrar el ideal poético de la "poesía lírica". En estos primeros momentos de la década de los veinte quien está concentrado en las traducciones de Jammes es E. Díez-Canedo, dedicación que se materializa en libros, traducciones en revistas y traducciones para antologías[64]. Otros traductores incorporan las obra de Jammes a las publicaciones españolas, es el caso de Magda Donato — pseudónimo de Carmen Nelken —, Andrés Guilmain y Andrés Sobejano, quien lo traduce en las páginas del "Suplemento literario de *La Verdad*" de Murcia. La influencia de Jammes en los años veinte se considera un hecho anacrónico. Cuendo García de la Concha trata los inicios de la revista *Alfar* califica a su colaborador Huberto Pérez de la Ossa de "francisjamista retardado"[65].

Los tres poemas de Jammes incluidos en *Florilegio* están traducidos en alejandrinos y en falsos alejandrinos. Respecto a la rima el traductor opta generalmente por la asonante pero no faltan algunas consonantes, sobre todo el primer poema, cuyo asunto es la muerte de un perro, en el que riman los versos pares:

> ¡Mi humilde amigo, mi pobre perro fiel! Has muerto
> De esa muerte a la cual como a una abeja huiste,
> Cuando fuiste a esconderte debajo de la mesa.
> Tus ojos me miraban a la hora breve y triste...

Ejemplo del eclecticismo con el que Maristany se enfrenta al problema de la rima es el poema titulado "La vieja aldea", el más largo de los tres, ordenado en cuartetos en los que se plantean rimas consonantes entre los pares pero también entre

---

[64] *Vid. infra* capítulo VI.

[65] *Cfr.* V. GARCIA DE LA CONCHA, "*Alfar*: historia de dos revistas literarias: 1920-1927", *art. cit.*

los versos segundo y tercero. Lo mismo sucede con las asonantes:

La vieja aldea estaba toda llena de rosas,
Y yo iba andando, andando, con el grande calor,
Y luego, de repente, con el grande frescor
De los viejos caminos donde duermen las hojas.
Luego bordeé un muro largo y estropeado;
Era un parque en que había unos inmensos árboles.
Y sentí un vago olor, como olor de pasado,
Entre las rosas blancas y los inmensos árboles.
Tiempo haría que había partido todo el mundo...
Sin duda en este parque leyeron a menudo...
Y ahora, como si hubiese llovido poco antes
Los ébanos inmensos brillaban al sol crudo.

La temática predominante en la antologías traducidas de la poesía francesa realizadas por Maristany es, sin duda, la del paso del tiempo por las cosas y la adecuación de los estados anímicos al paisaje, contexto temático en el que la poesía de Jammes se convierte en estereotipo[66]. La experiencia del tiempo y la memoria en la provincia, a la que vuelven los poetas herederos de quienes experimentaron por primera vez la extrañeza de las grandes urbes, es el *Leitmotiv* y la razón temática utilizada por los traductores de Jammes al español. El poema "La vieja aldea", del que reproducíamos el comienzo, tiene el siguiente final, en la traducción de Maristany, plagado de puntos suspensivos y con ellos los vagos enlaces entre visión y memoria que se producen en el reencuentro de un viajero con su paisaje natal y con su familia:

Mas, ¡ay!, ¿dónde se encuentra ahora esta familia?
¿Ha existido jamás? ¿Cuándo ha existido, cuándo?
Ya no se ve otra cosa que unas flores que brillan

[66] *Vid.* Juan GUERRERO RUIZ, "Poesía y Verdad: Francis Jammes" (1924), *Escritos literarios*, edición e introducción de F. J. Díez de Revenga, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1983, pp. 31-35.

En los extraños árboles, igual que envenenados.
Y todo se adormece bajo el fuerte calor...
Los nogales obscuros, con el grato frescor...
Ya allí no habita nadie, ya se ha ido todo el mundo...
Y los ébanos tristes relucen al sol crudo.

Con Claudel y Paul Fort la antología de Maristany se abre a las tentativas del poema en prosa por medio de la traducción. En el caso de Claudel se trata del particular metro utilizado por este poeta, el *verset*, tomado de la tradición bíblica, y que en español tomó también el nombre de "versículo" o "línea poética"[67]. Claudel, que rimaba sus versículos, pretendía alcanzar con sus largos versos el amplio aliento, el canto, el carácter profético y visionario presente en los textos sagrados. En la traducción muchos de estos aspectos se pierden pero se ganan otros que afectan a la evolución del género de la prosa poética. Si bien el ritmo del verso queda difuminado a pesar de algunos esfuerzos realizados para mantenerlo, es sustituido por el ritmo tipográfico que hace coincidir la unidad rítmica con la unidad expresiva, ya que como afirma López Estrada la base de la métrica del verso libre "es un sintagma de índole poética, cortado en unidades que adoptan una disposición de líneas desde el punto de vista tipográfico", de forma que la línea impresa de esa forma es lo que el verso a la lírica anterior[68]. Es lo que ocurre con el fragmento de "La casa cerrada" traducido por

---

[67] Sobre el versículo en la obra de Vicente Aleixandre, instrumento expresivo del fenómeno visionario, *vid.* el todavía imprescindible estudio de C. BOUSOÑO, *La poesía de Vicente Aleixandre*, Insula, Madrid, 1950, pp. 111-128; su estudio métrico de *Sombra del Paraíso* revela las sujeciones rítmicas a las que, dentro de su libertad, está sometido el verso libre o "versículo", considerándolo, además, como el resultado lógico de las innovaciones métricas, basadas en el ritmo, introducidas por Rubén Darío y los modernistas. "Línea poética" es la expresión propuesta por F. LOPEZ ESTRADA, *Métrica española del siglo XX* (1969), Gredos, Madrid, 1983.

[68] *Cfr.* F. LOPEZ ESTRADA, *op. cit.*, p. 119.

Maristany en *Florilegio* en la que Claudel, en tono profético, relata su conversión al catolicismo en Notre Dame:

> ¿Cómo podrá entrar Dios en tu corazón si en él no tiene sitio?
> Si en él no le ofreces una estancia. No puede haber Dios para ti sin una iglesia, y toda vida comienza por la célula.
> ¿Quién pondrá un licor en un pomo que pierde?
> ¡Oh Dios mío!; recuerdo esas tinieblas en que los dos nos hallábamos Cara a cara, esas tardes sombrías de invierno en Nuestra Señora,
> Yo solo, bien abajo, iluminando la faz del gran Cristo de bronce con un cirio de veinticinco céntimos.
> Todos los hombres estaban entonces contra nosotros, y yo nada respondía. LA ciencia, la razón...
> Sólo tenía para mí la fe y te miraba en silencio, como el hombre que prefiere a su amigo.
> Y contigo bajé a Tu sepultura.

El poema finaliza con una imagen de revelación que justifica el ancho metro elegido:

> Como el Japonés, que a medida que bebe ve descubrirse poco a poco el gran paisaje natal pintado en la concavidad del bol,
> Y el nevado Fuji sobre el borde que se eleva a medida que el licor desciende,
> Y el horizonte completo al terminarse el brebaje.
> Poeta, he hallado el metro. Mido el universo con su imagen que yo construyo.

Para traducir una balada de Paul Fort Maristany vuelve a utilizar el alejandrino, aunque tipográficamente dé la sensación de traducir en prosa ya que los cuatro alejandrinos de cada estrofa aparecen como verso corrido o prosa rimada. Pero a pesar de la tipografía el verso está presente hasta el punto de que los pares riman en asonante:

> La sombra, cual perfume, se exhala de los montes, y uno cree en su

muerte; tan grande es el silencio. Esta noche se oirían los rayos de una estrella siguiendo temblorosos el curso de los céfiros.

Contempla; que tus ojos te sean la fontana que encanta de reflejos la orilla en su carrera, y en la tierra estrellada sorprende el cielo. Escucha en el musgo en rocío cantar a las estrellas.

.....

Escucha cual tus ojos se mezclan con los astros, cual se unen sus reflejos con tu mirada bella, y mezclando a tus ojos las flores de su aliento, deja que en ella se abran constelaciones nuevas.

Contempla, sé tu cosa, que piensen tus sentidos; ama en ti, que, disperso, la triste vida surcas; permite que en tus ojos ordene solo el cielo y en tu silencio crea la música nocturna.

A manera de transición el siguiente poema traducido, "El valle de las gramíneas", también de Fort, se inicia con la misma estructura de cuatro alejandrinos arromanzados, con rima asonante en los pares, pero de repente se introduce en la prosa sin que medie rastro de metro o de rima:

> En él baña la luna sus rayos ideales, su flúido tropel yerra bajo los blancos álamos. Es el mágico instante en que entre las semillas, sin turbar su oleaje, nadan los dulces rayos. Los miro... Mas su nado, ¿da acaso esas canciones que se oyen por momentos? ¿Da esas lejanas músicas que surgen del silencio cual islas en los mares? No. Eres tú, loca avena de ondas aterciopeladas, espesa y fina avena, sensible al menor viento. ¡Cuán dulces los acordes del choque en tus cabañas, por soplos irisados de Arieles invisibles! No me atrevo a vivir por siempre en esa calma, en ese eterno sueño, en esa noche eterna. Escucharía el valle... y luego... y luego... —¡No!— Nocturnas armonías, no sois mi solo amor.

En *Florilegio* se incluye el prólogo de Alejandro Plana destinado para la *Antología general de líricos franceses* que se publicó dos años más tarde. En él Plana afirma que la amplia selección de Maristany, que conforma la última antología citada, responde a su intención de seguir el desarrollo de la poesía lírica francesa igual que se sigue la evolución de un organismo vivo, desde su nacimiento hasta el estado en que lo conocemos. El prologuista evidencia que en realidad se trata de una antología de la

poesía francesa del XIX en la que se incluyen sus antecedentes. Ahora la selección se amplía de 46 que figuraban en el elenco de *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua francesa* (1916), y de 54 que aparecían en *Florilegio* (1920), a los 90 de la *Antología general de poetas líricos franceses* (1922). La mayor amplitud le permite a Maristany dar un sello más personal a la antología incluyendo nuevos poemas y nuevos poetas. Desde los albores al romanticismo las variaciones son escasas: se suman al coro, cada uno de ellos con un solo poema, Charles d'Orléans — que ocupa ahora el lugar de iniciador medieval de la poesía lírica que en la otra selección correspondía a François Villon — Remy Belleau, Varquelin de la Fresnage, Agrippa d'Aubigné, Mathurin Régnier, M.-A. de Saint-Amand, René de Chateaubriand, P. J. de Béranger y Aloysius Bertrand. Musset, con once poemas, queda tras esta nueva selección mucho mejor representado. Se combinan en él los temas más graves y rebosantes de pasión, el amor, la muerte o la amistad:

> Ella vino a apoyar en mí su testa blonda...
> ¿Sentías que en tu pecho Desdémona lloraba?
> Llorabas, pobre niña, y en tu adorable boca
> Dejaste tristemente posar mis labios trémulos,
> Y tu dolor tan sólo mi beso recibió.
> Estabas fría y pálida; tal te abracé gimiendo,
> Tal, dos meses después bajabas a la tumba,
> Tal, castísima flor, tu cuerpo se ha esfumado,
> Y tal fuiste llevada a Dios desde tu cuna.

Con los aires populares de los que es buena muestra la siguiente "Canción", en la que se combinan eneasílabos y pentasílabos:

> Al perderse por malandanza,
> Ya la esperanza,
> Ya la alegría,

Como remedio a la tristeza,
Dad ya belleza,
Ya melodía.
Vale más y es más poderoso
Un rostro hermoso
Que un hombre armado,
Y no hay canción más agradable
Que un aire amable
Que hayáis amado.

A partir de Musset nos encontramos con una nueva antología que ocupa prácticamente las dos terceras partes del volumen. Estamos ante una antología de poetas parnasianos y simbolistas franceses que incluye un panorama de la poesía francesa de todos los tiempos. La lectura de aquéllos queda contextualizada en el desarrollo a través de los siglos de la cultura poética francesa. Maristany añade composiciones a las previas selecciones de Baudelaire ("La campana rota"), de Sully Prudhomme, de Verlaine ("En el paseo", "El hogar", "La esperanza reluce...", "A Víctor Hugo") y de Mallarmé ("El azar"). La traducción de "Las ventanas" de Mallarmé, publicada en *Las cien...* había merecido una buena crítica de Andrés González-Blanco en la revista *Arte y Letras* de Barcelona[69], no sin dejar de señalar el deslucimiento de su estrofa final: "Lástima que este poema, traducido casi interlinealmente y que resulta elegante y raro como en el mismo original francés, esté deslucido por la estrofa final, dura y cacofónica". El verso al que se refería González-Blanco era: "Temiendo caer durante la eterna eternidad", corregida en su segunda versión de la *Antología general*: "Temiendo desplomarse desde la eternidad". No es más que un ejemplo de los errores

[69] La reseña de A. González-Blanco a *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua francesa* publicada en *Arte y Letras* de Barcelona se reproduce en un apéndice a *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua inglesa*: "Las traducciones de Fernando Maristany y la prensa", pp. 167-171.

que González-Blanco advierte en el aspecto fonético de las traducciones de Maristany: cacofonías, sinalefas forzadas, apócopes resueltos y durezas de acento.

El reto que suponía traducir a Mallarmé lo incrementa con un poema más ,"El azur", traducido igual que "Las ventanas" en alejandrinos arromanzados. También aumenta la selección de Rimbaud con dos poemas más, "El bufete" y "Ofelia", que se unen al ya anteriormente traducido: "Los buscadores de piojos". En éste utilizaba los cuartetos alejandrinos con rima consonante en los pares. Ahora, y según una tendencia a eliminar las rimas, Maristany traduce el soneto "El bufete" en alejandrinos blancos de diversos ritmos:

Es un ancho bufete de roble esculturado,
Que ha tomado el aspecto sensato de los viejos;
Está abierto, y esparce desde su sombra plácida,
Una ola de agradable olor a vino añejo.
Todo él es un montón de viejas antiguallas,
De ropas olorosas y secas, de guiñapos
De niños y mujeres, de encajes ya amarillos,
De chales de la abuela con pájaros pintados.
Allí pueden hallarse curiosos medallones,
Mechones de cabello, retratos, mustias rosas
Que al olor de las frutas su olor a viejo mezclan...
¡Dulce bufete antiguo! ¡Cuántas historias sabes!
Quisieras explicarnos tus cuentos, y chirrías
Cuando se abren calmosas tus grandes puertas negras.

Añade los nombres de Jean Lahor, Catulle Mendès, Tristan Corbière, Maurice Rollinat, Jean Richepin y Laurent Tailhade, del que traduce una balada en endecasílabos blancos. El resto, exceptuando Rodenbach, Verhaeren, Moréas, Samain y Guérin presentes en la anterior selección, se añaden a la nueva antología los siguientes: el conde de Montesquiou-Fezensac, Jean Lorrain, Edmond Haraucourt, Remy de Gourmont, Gustave Khan, Jules Laforgue, Charles van Lerberghe, Grégoire

le Roy, Louis le Cardonnel, Maurice Maeterlinck, Pierre Quillard, Henri de Régnier, Francis Vielé-Griffin, A. Ferdinand Hérold, Francis Jammes, Stuart Merril, Edmond Rostand, Paul Claudel, Paul Fort, Henri Bataille, Fernand Gregh, Henri Spiess, Maurice Magre, la condesa Mathieu de Noailles, Léo Larguier, Lucie Delaure Mardrus, Charles Vildrac, Georges Duhamel y Jules Romains. Una selección de esas características supone que la poesía francesa simbolista cuenta por aquellos años en España con dos grandes repertorios y que cada uno cumple funciones distintas. Uno, el de Maristany, cumple la paradoja de estar destinado a la popularización desde una poética individualista y universalizadora, y otro, la antología de canedo y Fortún, asume un carácter más histórico y su repercusión será mayor entre los jóvenes poetas.

Maristany demuestra ahora su decreciente inclinación por la traducción rimada y su cada vez más abierta preferencia por el verso blanco. La misma tendencia la advierte el historiador de la literatura Manuel de Mantolíu en el prefacio al segundo libro original de Maristany, *La dicha y el dolor. En el Azul...* La razón, por tanto, no hay que achacarla a un intento de facilitar o naturalizar el lenguaje poético de las traducciones, sino más bien el decidido paso hacia delante de una ideología poética construida sobre un subjetivismo concentrado y profundo que se aviene mal con la rima. Indudablemente, la experiencia en la traducción también debió dictarle que el ritmo acaba siendo más agradecido en las traducciones que la búsqueda de la rima[70].

---

[70] Desde una poética semejante el poeta catalán Marià Manent afirma que en general "el traductor de poesia que també és poeta professional s'adonará que, en traduir un poema rimat, la primera cosa de la qual 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"; *apud* Arthur TERRY, "Marià Manent i la tasca del poeta-traductor", *Revista de Catalunya*, nº 40 (1990), pp. 117-129.

En el prólogo de A. Plana a la *Antología general de poetas líricos franceses* se establecen las estereotípicas relaciones entre abuelos, padres e hijos: románticos y simbolistas, frente a parnasianos, representan un retorno a la vida interior que con los simbolistas se convierte en un retorno sometido a una estética purista. Plana encuentra en la filosofía de Berkeley el origen de la visión del mundo y del arte que proponen los simbolistas:

> La materia lírica de la poesía simbolista es la sensación, con sus matices, sus vaguedades y su infinito poder de sugestión. Ha podido presentársela como una prolongación estética de la filosofía de Berkeley: los únicos objetos de conocimiento de las cosas son nuestras sensaciones y su esencia está en su percepción[71].

La última antología francesa de Maristany, a pesar de ser mucho más extensa, es más homogénea. Se decanta por el simbolismo, entendiéndolo como tendencia poética que defiende una "poesía lírica". Para ello hace suya la forma berkelyana de apreciar la realidad a la que añade la posibilidad de conocer por el recuerdo de la percepción. La profundización en el lenguaje poético simbolista coincide con la preferencia creciente de Maristany por el verso blanco a la hora de traducir. Maristany, que siempre traduce en verso, en rarísimas ocasiones prosifica. Como estrategia lo

---

[71] A. PLANA, "Prólogo", a F. MARISTANY, *Antología general de poetas líricos franceses*, Cervantes, Barcelona, 1922, p. 28. Fue Stuart Mill quien subrayó los descubrimientos del filósofo irlandés: la teoría de la percepción visual (contenida en el *Ensayo sobre una nueva teoría de la visión*), la doctrina de que el razonamiento versa sobre ideas particulares y la opinión de que la realidad consiste en colecciones o grupos de sensaciones. La primera y la tercera de sus aportaciones son centrales en el pensamiento poético de los simbolistas. *Cfr.* F. COPLESTON, *Historia de la Filosofía*, V, Ariel, Barcelona, 1983[5], p. 243.

anuncia desde las mismas portadas de sus antologías; todas ellas llevan bien visible la declaración de fidelidad a al forma: "Traducidas directamente en verso por Fernando Maristany", lo que no se deja claro es a qué forma ¿la de la poesía española o la de la poesía nacional correspondiente?. En el caso de la poesía francesa casi tendría que precisar más y añadir "Traducidas directamente en versos alejandrinos", pues cuando de poesía francesa se trata es abrumadora la presencia de ese metro.

Ahora, en los simbolistas que componen el grueso de la antología de 1922, hay una estrofa dominante: los cuartetos de alejandrinos arromanzados. Son los que utiliza, por ejemplo, en el poema "Lo imposible" de Jules Laforgue:

Puedo morir hoy mismo. Tormentas, viento, sol,
Mis nervios y mis tuétanos por ahí repartirán;
Todo habrá terminado. Ni despertar ni ensueño;
Y en las dulces estrellas no habré llegado a estar.
Sé que en todos sentidos, en los lejanos mundos
Peregrinos también de obscuras soledades,
En el dulzor nocturno, tendiéndose las manos,
Sueñan por multitudes otras humanidades.
¡Oh sí! Doquiera hermanos. (Ya lo sé, ya lo sé)
Como nosotros solos. Vibrando de tristeza,
Nos llaman por las noches. ¿No iremos por allá
A consolarnos juntos de la espantosa pena?
Los astros, es seguro, se chocarán un día,
Y tal vez luzca entonces la aurora universal
Que cantan los bribones de ideas en la frente,
Y sea contra Dios la murga fraternal.
¡Ay! De ello mucho antes, tormentas, viento, sol,
Mis nervios y mis tuétanos se habrán perdido ya,
Todo se hará sin mí; ni despertar ni ensueño,
Y en las dulces estrellas no habré llegado a estar.

A ello se añade la menor rigidez en el uso de las rimas. En el caso de que sea posible seguir el ritmo del poema descuidando las rimas no duda en hacerlo. Es lo que sucede, por ejemplo, en el poema "El paseo" de Verlaine, nuevo en la selección, en

el que los cuartetos endecasilábicos suelen presentar rimas cruzadas:

El cielo pálido y los arbustos débiles
Sonríen viendo nuestras ropas claras,
Que van flotando, tenues, con un aire
De negligencia y de batir de alas.
Y el viento leve arruga los estanques,
Y la alba luz del sol, que debilita
La sombra de los tilos del paseo
Nos llega azul, suäve y mortecina.
Falaces y coquetas exquisitos,
Pechos tiernos mas libres de promesas,
Platicamos en frívolos coloquios,
Y los hombres provocan a las bellas.
De quienes sabe la pequeña mano
Dar un lindo cachete, que se cambia
Con un besito en la falange extrema
Del meñique. Mas como que esto pasa
De excesivo, y es feo, y montaraz,
Se es castigado con miradas hoscas
Mas que contrastan felizmente con
La mueca asaz clemente de la boca.

A propósito de la tendencia de Maristany a suavizar la rima hay que mencionar los sonetos en alejandrinos blancos — como los traducidos de Remy Belleau, Agrippa d'Aubigné, Marc-Antoine de Saint-Armand o Jean Lorrain — o los alejandrinos, o falsos alejandrinos, plagados de puntos suspensivos de un curioso poema, paradigma de lo que debe ser un "poema evocador", de Gustave Khan:

Tararea despacio y bajo... mi alma llora...
Aplica dulcemente el acorde menor;
Hace frío; en la hora algo hay que descaece;
Un pálido vacío se ciñe al corazón.
Párate... bien está... ¡mas es tu voz tan baja!...
¿No encuentras tú que surge como un gemido ronco?
Tararea despacio, que pasa entre las notas
La acritud enroscada de un infortunio próximo.
¡Otra vez! La canción se apaga... mi alma
[llora...

Esfuman las bujías los negros que se aunan.
Que muera ese perfume tan fuerte y doloroso,
Canto grave a la estancia, lo mismo que una tumba.
¿De dónde, pues, me llega esa emoción secreta?
¿De dónde, pues, me llega ese ritmado andante,
Que circula en el casto blancor de las cortinas
De humedades inquietas y de alas renovables?
Deja que la canción expire... mi alma llora...
Un negro hollín se arrastra junto a la luz. Solemne
Ha subido el silencio con lentitud, y apaga
Sus ruidos familiares del vacío perenne.
Deja, deja... Que callen perfumes y sonidos...
¡Punzante y melancólico ritmo! ¡Amarga pena!
¡Todo está sordo y gris! ¡Todo se va! ¡Oh, Paréntesis!
¿Abres el infinito de una desdicha eterna?

Un caso que merece atención especial es el de la traducción de poesía escrita por mujeres. Entre una romántica, Marceline Desbrodes-Valmore, y una simbolista, la condesa Mathieu de Noailles, Maristany sugiere cuál ha de ser el lugar del sujeto poético femenino. La selección de poemas evidencia un acuerdo con lo que poco tiempo después expuso Ortega y Gasset en su breve ensayo sobre la Noailles[72], publicado en la *Revista de Occidente*, donde trataba de diferenciar los efectos del lirismo femenino y los del masculino. Ortega, coincidiendo con la teoría de la poesía lírica que mueve a Maristany, afirma que el lirismo "supone una innata capacidad para lanzar al universo lo íntimo de nuestra persona"[73], capacidad que producirá una lírica trivial y prosaica cuando lo personal tiene exclusivamente un carácter privado como en el caso de las mujeres. Sólo en el varón lo personal está constituido por materias transcendentes. Pero Ortega aún da otra vuelta de tuerca al afirmar que cuando se produce el lirismo

[72] J. ORTEGA Y GASSET, "La poesía de Ana de Noailles" (1923), *Obras Completas*, IV, Revista de Occidente, Madrid, 1957⁴, pp. 429-435.

[73] *Ibíd.*, p. 432.

femenino, es decir en el momento que la mujer logra arrojar fuera lo íntimo, entonces ese lirismo es una confesión ficticia o un acto de cinismo, pues los sentimientos de la mujer se abren a lo "público", terreno siempre sospechoso para ellas. El único género en el que las mujeres pueden mostrarse como son y en el que suelen superar a los hombres es en el género epistolar. Por lo demás la subjetividad femenina es idéntica en todas las mujeres, pues ser mujer es pertenecer a un género más que ser un individuo, de forma que "la mejor lírica femenina, al desnudar las raíces de su alma, deja ver la monotonía del eterno femenino y la exigüidad de sus ingredientes"[74]. No es momento ahora de extenderse sobre las afirmaciones de Ortega, pero sí es posible incardinarlas en la selección y traducción que realiza Maristany de las dos poetisas francesas mencionadas.

En efecto, los poemas de la Desbordes-Valmore reflejan temáticamente algunos de los caracteres apuntados por Ortega: el deseo de amar ("La sincera", "Ruego de mujer"), la habitación privada y sus objetos ("La almohada de una niña", "Mi cuarto"), y el de las epístolas cruzadas entre dos amantes separados y el miedo a leer escrita la ruptura:

> ¡No escribas! Estoy triste y quisiera extinguirme;
> Los estíos sin ti son como amor sin fuego.
> Ya he cerrado los brazos que no te han de abrazar;
> Llamarás a una tumba si llamas a mi pecho.
> ¡No escribas!
> ¡No escribas! No enseñemos a todos a morir,
> Pregunta sólo a Dios... a ti, si es que me amaras.
> Oír en tu silencio que sigues adorándome
> Es escuchar el cielo dejando en tierra el alma.
> ¡No escribas!

---

[74] *Ibíd.*, p. 434.

¡No escribas! Tengo miedo. Me asusta mi memoria:
Ha guardado tu voz, que, dulce, me llamaba.
Es la letra querida como un retrato vivo;
A quien no ha de beberla, ¿por qué mostrarle el agua?
¡No escribas!
No escribas las palabras que no oso ya leer;
Parece que en mi pecho tu voz viene a verterlas,
Que las veo brillar temblando en tu sonrisa,
Y que en mi corazón las deja un beso impresas.
¡No escribas!

Un breve poema de la Desbordes-Valmore condensa toda la intención lírica que prima las sensaciones en detrimento de los pensamientos, y las ideas o los recuerdos en detrimento de la realidad. La personalidad femenina se convierte para Maristany en estereotipo del platonismo simbolista volcado hacia los recuerdos y las percepciones pasadas. El poemita se titula "El recuerdo":

¡Oh, delirio de una hora junto a él,
Queda en mi pensamiento!
¡Cuanta ventura el porvenir me ofrece
Está en ese recuerdo!
No deseo ni verle ni escucharle,
Ni a aguardarle me atrevo,
Y si por algo el porvenir soporto
Es por ese recuerdo.
No ha de curar ya el tiempo mis tristezas,
¡Oh, no! ya nada espero,
Más, por nada quisiera para siempre
Perder ese recuerdo.

La condesa Mathieu de Noailles, "hilandera mayor del lirismo francés" en palabras de Ortega[75], es, sin lugar a dudas, la poetisa de obra más relevante en el simbolismo francés. La selección de Maristany sigue el guión de la poesía femenina del

[75] *Ibíd.*

que se hace eco Ortega: el deseo de amar y, aún más, el deseo de ser deseada más allá de la muerte por medio de la escritura y de su ejercicio en la poesía lírica:

Escribo a fin que cuando mi vida haya cesado,
Sepan como el placer y el aire me han gustado,
Y que mi libro diga a otra generación
Cómo Vida y Natura colmaron mi ilusión.
Atenta a los trabajos del campo o de la casa,
Cada día he marcado la forma del que pasa,
Ya que el agua, la tierra y la llama ascendente,
No son nunca tan bellas como en mi alma ardiente.
He dicho cuanto he visto, y a más, cuanto he sentido;
Mi corazón sincero no halló, el serlo, atrevido,
Y he tenido ese ardor, por el amor instada,
A fin que tras la muerte aun pueda ser amada.
Y que un joven entonces me lea conmovido,
Y el corazón sintiendo turbado, sorprendido,
Olvide a las esposas reales aunque bellas,
Y acójame en su alma y me prefiera a ellas.

Como gesto de vampiresa la perpetuación del deseo por medio de la escritura significa una redención por medio de la poesía lírica. Una subjetividad que se expresa perdura en el tiempo y sale de la historia, incluso de la historia de las sucesivos deseos eróticos. Ya Ortega insistía en identificar a la mujer con la flor y, citando pasajes de la obra de la condesa de Noailles, afirmaba que la voluptuosidad femenina es de las impresiones humanas la más próxima a la existencia botánica[76]. La temática erótica en la que sólo están presentes las sensaciones no es una actitud privativa de la personalidad femenina, más bien pertenece a formas determinadas de percibir la realidad, común en la poesía escrita por hombres y mujeres en los años que tratamos y en otros períodos en los que se plantea la tensión entre una poesía intelectualizada y

[76] *Ibíd.*

una poesía de las sensaciones. Así es como hay que entender los siguientes versos de la Noailles traducidos por Maristany:

Tú les dirás que cuando duermo
Pliego los brazos en la testa,
Y que es mi carne igual que el oro
Que en sus violetas se recuesta.
Diles cuán dulce es poder ver
Mi cabellera azul de pruna,
Mis pies igual que dos espejos
Mis ojos cálidos de luna.
Y que en las noches indolentes,
Junto al frescor de las fontanas,
Sentí la sed de sus amores
...Y que estreché sus sombras vanas.

Es la manera simbolista de percibir el mundo a la que se refería A. Plana en el prólogo a la antología, apoyado en la idea berkeleyana de que la realidad consiste en colecciones o grupos de sensaciones: "los únicos objetos de conocimiento de las cosas son nuestras sensaciones y su esencia está en su percepción", sentenciaba Plana. En la traducción de la poesía de la Noailles se mezclan percepción y recuerdo de manera tan explícita que se convierte en dechado de la poética defendida desde la labor traductora de Maristany. Merece la pena citar varias estrofas del poema "Elevación" en las que se manifiestan tales direcciones:

...Al rozarme, la vida su fuerza ha duplicado.
Para colmar mi alma y penetrar mi sino
El espacio, los pueblos, los soles, las cortezas
Se unían a mi cuerpo quemándose conmigo.
De niña he deseado fortuna, amor y vida,
Con el arranque hermoso del río al mar... Hoy vuelvo
La vista todavía, suspensa y extrañada
A la imagen que tuve de un tan tierno universo.
.....
Serenamente me hallo tiempo há sin esperanza;

Ya no deseo nada; de mí me he despedido;
Mis penas, mis quebrantos, mis fuerzas, mis deseos,
Huyeron como el tiempo deja escapar los siglos.
A todo eco sublime abierto está mi pecho;
Los caballos del Cid parece que en él trotan;
Extiendo, con los ojos abiertos al abismo,
Ya la mano que lucha ya la otra que perdona.

La pervivencia de la poesía simbolista francesa en los círculos poéticos de los primeros años veinte queda evidenciada al repasar las revistas literarias del momento. En ellas la presencia de traducciones y artículos críticos sobre los grandes poetas simbolistas no permite desmentidos[77]. Incluso el crítico Gómez Carrillo denuncia la constante infiltración del epigonismo simbolista entre los grupos de la nueva poesía:

> Y este bloque [el de la poesía nueva], en las antologías recientes, sólo se rompe cuando, entre las obras de los verdaderos poetas nuevos, aparecen algunas estrofas de las que siguen siendo una prolongación lánguida del simbolismo[78].

A grandes rasgos la recepción del simbolismo francés en España, en el período que abarca nuestro estudio, puede estudiarse de acuerdo a dos grandes bloques[79]. Uno de fuerte contenido intelectual ligado a la obra de Mallarmé que coincide con la paulatina relectura de Góngora[80], y otro vinculado a la sección "decadentista" del

---

[77] *Vid.* las consideraciones de Mainer sobre la presencia de las literaturas europeas en algunas revistas regionales, *La Edad de Plata*, pp. 96-128.

[78] E. GOMEZ CARRILLO, "Los poetas franceses de la nueva generación", *La nueva literatura francesa*, Mundo Latino, Madrid, 1927, p. 39.

[79] Por lo demás me remito a la primera parte del estudio de J. M. AGUIRRE, *Antonio Machado, poeta simbolista*, pp. 23-186.

[80] Incluso Maristany, en su "Propósito" a la antología *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua francesa*, señala a Góngora como precursor del simbolismo francés (p. 9).

simbolismo. La doble recepción se corresponde con la división que se produce en la poesía simbolista francesa al comienzo de la última década del siglo que pondrá sobre el tapete las diferencias entre quienes quedan en la *rive gauche* del Sena, iniciando los movimientos artísticos de vanguardia, y quienes vuelven sus ojos a la provincia, cargados de melancolía con la certeza del pesimismo. El simbolismo recibido en España ligado a los primeros movimientos de vanguardia es el que se preocupa por los aspectos técnicos de la escritura y, dejando a un lado mixtificaciones, corresponde por ejemplo a las traducciones de la revista *Cervantes* o *Grecia*. El ala decadentista es la representada por éstas antologías de Maristany y no sólo porque en la selección prime esa vertiente de las obras de Verlaine o Laforgue, y porque sea dominante en su *corpus* esa tendencia — poetas de la *Jeune Belgique*, aparte de Régnier, Jammes, Fort, Samain, Montesquiou y Vicaire —, sino, sobre todo porque el tono de las obras de los demás poetas seleccionados muestran una posible traducción "decadentista" en la utilización de los mismos recurso métricos y rítmicos, y en la selección temática.

Es un caso de los muchos en los que el traductor quiere hacer compatible su traducción con un código literario que, si bien empieza a ser desplazado por el empuje teórico de las vanguardias, todavía puede arrogarse la condición de representar a la "verdadera poesía" nacida de la subjetividad de los poetas y no de un acuerdo colectivo entre escuelas y movimientos. Las traducciones de Maristany, descritas con la terminología propia de la teoría del polisistema, se acomodan entre los sistemas secundarios, ya que las normas y los códigos a los que se ajustan son generalmente

epigónicos[81].

En la selección de Maristany no hay lugar para ninguno de los representantes de la nueva poesía francesa, ni tan siquiera a un valor que a la altura de 1922 se ha convertido en un clásico como Guillaume Apollinaire. Pero, paradójicamente, el criterio de Maristany encontró con el tiempo nuevos valedores cuando T.S. Eliot, E. Pound y Auden, a los que se unirá O. Paz en el mundo hispánico, reivindiquen la obra de los secundarios del simbolismo francés junto a los poetas victorianos tardíos y a los post-modernistas del ámbito hispánico. Hoy esa tendencia continúa, aunque con matizaciones. Un ejemplo de ello puede ser el menosprecio por la obra de Verlaine en su conjunto[82].

El paisaje rural, redescubierto tras la experiencia de las ciudades, el aislamiento con la sola compañía de la propia conciencia, los placeres del hogar y el cotidiano pasar del tiempo, son los temas preferidos por Maristany. Tras ellos late un catolicismo melancólico. Los encuentra en la obra de los poetas del grupo de la *Jeune Belgique*, Rodenbach y Verhaeren, de los que ya había incluido poemas en las anteriores selecciones, y en Maeterlinck del que ahora selecciona una composición, "Deseos de invierno", traducida en eneasílabos y en la que la fuerza de las imágenes, un paisaje onírico y helado, queda asegurada en la traducción:

Lloro los labios ya marchitos

---

[81] I. EVEN-ZOHAR, "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem", *Polysystem Studies*, pp. 45-51.

[82] *Vid.* el estudio introductorio de Miguel Casado a Paul VERLAINE, *La buena canción. Romanzas sin palabras. Sensatez*, edición y traducción de Miguel Casado, Cátedra, Madrid, 1991.

Donde los besos no han morado,
Y los deseos en flor muertos
Bajo dolores cercenados.
El horizonte siempre en lluvia,
Siempre la playa envuelta en nieve,
Y en el cercado de mis sueños
Lobos dormidos en el césped.
Ven en mi alma fatigada
Con ojos tristes de recuerdos,
La sangre há tiempo ya vertida
Por los corderos, en el hielo.
Solo la luna al fin alumbra
Con su monótona tristeza,
A mis deseos de hambre enfermos,
Donde la yerba otoñal hiela.

La obra de H. de Régnier, que supone una nueva actualización del parnasianismo, cae también de manos de Maristany en los mismos contenidos del lirismo subjetivista e incluso se adecua a las mismas formas en la traducción. Maristany traduce de Régnier siete composiciones, comparativamente más que de ningún otro simbolista si exceptuamos a Verlaine y a Jammes. En las traducciones conviven los parnasianos versos de arte menor con el tono impresionista:

Aérea, límpida y pura,
De destilada superficie,
La araña ¿será el hechizado
Y claro filtro de la sílfide?
De húmeda gruta, estalactita,
O de estrellada noche, llanto,
En el silencio de la sala
Su cristal cuelga, congelado.
Del techo péndola maciza,
Mientras con grande embate afuera
Lucha la nube con el viento,
Lluvia, nieve, rayo o escarcha,
Sus centelleos insinúan
La infiltración del crudo invierno.

Y junto a ellos el aislamiento de la subjetividad frente al mundo del poema titulado "La voz":

No quiero que haya nada cercano a mi tristeza,
Ni aun tu paso querido, ni aun tu rostro adorado,
Ni tu mano indolente, que con un dedo mima
La cinta perezosa del libro mal cerrado.
Dejadme. Que mi puerta no se abra en todo el día,
Ni se abran mis ventanas al aire matutino,
Mi corazón se encuentra tan triste y miserable
Que todo me parece sombrío y mortecino.
Más allá que yo mismo se encuentra hoy mi
[tristeza:
La siento como extraña y no me pertenece,
Y todo hombre, que cante que ría o bien que llore,
A su hora va a escucharla, pues que hable le parece.
Y alguna cosa, entonces, se mueve y se despierta,
Se agita y se difunde llevando a su alma el luto,
Al escuchar la voz que dícele al oído
Que la flor de la vida ceniza es en su fruto.

De las baladas de Paul Fort, dos de ellas presentes ya en la anterior entrega traducidas en alejandrinos dispuestos en prosa o prosificadas, ahora presenta otra prosificación, con lo que se suma a la tendencia que encuentra en las traducciones de las baladas francesas un campo de experimentación de la prosa poética española, y otra la traduce en alejandrinos con rima idéntica consonante y asonante.

La poesía de Francis Jammes es la que mejor se adapta a la teoría poética propuesta por Maristany. Más bien habría que enunciarlo al revés y señalar que Maristany bebe en las fuentes poéticas de Jammes. Las traducciones de Jammes abundan en España, y particularmente en Cataluña, en los años que van del fin de siglo a los primeros veinte. Proliferan artículos críticos sobre su vida y su obra y queda ligado en Cataluña al "franciscanismo" lírico y en el resto de España a las conexiones

católicas de los epígonos "líricos" del simbolismo. En esta ocasión Maristany incluye siete poemas de Jammes, ya había incluido tres en *Florilegio*. El más significativo quizás sea el primero pues complementa un poema de A. Guérin dedicado a la figura de Jammes y que se incluía en *Las cien mejores poesías*... En esta ocasión es Jammes quien se inspira en la figura de Samain para escribir una "Elegía" que recrea esa vida de provincias, sencilla y ordenada, que resulta fantástica e idílica para el lector moderno y supone un punto de unión con la tradición elegíaca latina:

Mi querido Samain, una vez más te escribo.
Es la primera vez que hacia la muerte envío
Estas líneas, que al cielo te llevará mañana
Algún servidor viejo de una eterna cabaña.
«No, no estoy tan enfermo, la verdad, como dices».
Abre la puerta, amigo. Pasa el umbral al punto
Y dime luego al verme: «¿Por quién vistes de luto?»
Ven de nuevo. Te encuentras en Orthez. ¡Oh, qué dicha!
Deja, deja el sombrero pronto en aquella silla.
Agua hay de pozo azul y vino. ¿Tienes sed?
Mi madre va a bajar y te dirá: «Samain...»
Y mi perra en tu mano su hocico irá a esconder.
Yo hablo. Tú sonríes con tu sonrisa grave.
No existe el tiempo. Tú me dejas que hable y hable.
.....
Pienso en ti. El día muere como moría ese
Día que yo te viera en mi salón campestre.
Pienso en ti, Pienso en ti y en los montes natales,
Y en el Versalles ese donde me paseaste
Y en que dijimos versos tristes y paso a paso.
Pienso en tu caro amigo. Pienso en tu buena madre
pienso en esos corderos que enderredor del lago
Movían sus cencerros, dulcemente balando.
Pienso en ti. En el vacío purísimo del cielo,
En el agua sin fin, en el fulgor del fuego;
Pienso en la rociada que recubre los pámpanos
Pienso en ti, pienso en mí, pienso en el Dios del
[cielo...

Y para cerrar sus traducciones de poesía francesa Maristany elige una breve

composición de quien había intentado llevar a la poesía la psicología universal y común a todos los modernos habitantes de las grandes urbes a través del movimiento que se denominó "unanimismo" y que, poco a poco, regresaba al individualismo lírico. Nos referimos a Jules Romains. El último verso es toda una declaración de principios, un manifiesto contra los manifiestos de las escuelas y de las florecientes solidaridades artísticas. El pequeño poema lleva por título "Algo se ha puesto a existir" y lo copio íntegramente a continuación:

Me siento laso, muy laso,
Mis labios tiemblan un poco...
Es como si hubiese dado
Muchos, muchos besos locos...
En mi fondo sienten miedo,
Harto viento entra de pronto
Y hace batir los postigos.
Llueve una fuerza suäve...
Es preciso que me ponga,
Del pensamiento al abrigo,
Solo, en mi cuarto, conmigo.

7.- Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua inglesa.

Dos años después de la primera antología de las serie de antologías de *Las cien mejores poesías (líricas)*, publica Maristany la siguiente dedicada a la lírica inglesa. El volumen se abre con un prólogo de otro eminente antólogo y traductor, Enrique Díez-Canedo. A pesar de su propósito de no hacer juicios de valor, Canedo le concede más aciertos que errores. Entre los errores alguna inadecuación entre el espíritu de autor y el del traductor, justificable, por otra parte, por la extensión de la antología. Entre los aciertos destaca el acoplamiento de Maristany a la versificación, el estilo y hasta la disposición tipográfica de los originales. Lo acertado de la tipografía lo subraya Díez-Canedo convencido de que en su tiempo la poesía entra tanto, o más, por los ojos como por los oídos.

Lo que hace más dificultosa la empresa son las diferencias entre lo lírico inglés y lo lírico español:

> [...] desde el principio domina en el inglés el verso amplio, el endecasílabo, libre casi siempre, y en el español el verso corto de rima frecuente, vehículo fácil de la palabrería y terreno apropiado para lo conceptuoso. Lo lírico español se vuelve pronto elocuencia; lo lírico inglés brota pronto fresco y abundante[83].

El siguiente parangón con la poesía española, en su breve repaso a la historia de la poesía inglesa, lo establece Díez-Canedo en el surgimiento de la poesía

---

[83] Prólogo a *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua inglesa*, p. X-XI.

conceptuosa de los "poetas metafísicos", en concreto Donne y Crashaw, y liga el interés que en su tiempo vuelven a despertar con renovada atracción por la obra de Góngora:

> [...] Donne y Crashaw palpitan con la fiebre sintomática de la «enfermedad» reinante: exquisita enfermedad que enjoya la lírica de España con las barrocas maravillas de Góngora, y que da a los poetas ingleses un interés que ahora vuelve a despertar, después de los años[84].

La opinión de Díez-Canedo sobre las traducciones del inglés firmadas por Maristany es positiva. Sin embargo el juicio que le merece Maristany como traductor es dudoso. El hecho de que no incluyera ninguna de las traducciones de Maristany del francés en su monumental antología de poesía francesa moderna de 1945[85] es bastante explícito. La defensa del ensanchamiento del sistema poético, de la que participa Canedo, no parce concordar con una antología de poesía francesa, como la de Maristany, demasiado apegada a un código literario epigonal.

En el "Propósito", en las páginas siguientes al prólogo de Díez-Canedo, Maristany justifica la alteración de la previa selección que Adam L. Gowans realizara para la colección de antologías de su editorial. Prácticamente ochenta de las cien poesías seleccionadas por Gowans permanecen en la antología de Maristany[86]. Se

---

[84] *Ibíd.*, p. X.

[85] *La poesía francesa del romanticismo al superrealismo*, antología ordenada por Enrique Díez-Canedo, Losada, Buenos Aires, 1945. En ella incluye poemas de 98 autores traducidos por 71 traductores españoles e hispanoamericanos.

[86] *The Hunderd Best Poems (Lyrical) in the English Language*, selected by A. L. Gowans, Gowans & Gray/Brimley Johnson, Glasgow/Londres, 1903. Los poetas que Maristany suprime de la selección son W. Collins, Th. Gray, Ch. Lamb, y el anónimo autor de un madrigal. En contrapartida Maristany añade a la selección de Gowans los siguientes:

desechan algunas de Robert Burns por estar escritas en dialecto escocés[87], y otras son consideradas demasiado alejadas del temperamento meridional como para afrontar con garantías la traducción. Diferencia de carácter nacional que no le impide preparar el horizonte de expectativas de sus lectores y afirmar "que ningún parnaso extranjero de los que conocemos está tan cerca de nuestro espíritu como el parnaso inglés"[88]. Por razones que no explica se lamenta de no haber podido ofrecer traducciones de algunos poemas de Meredith, Swinburne, Wilde y Thomas Gray y promete subsanar esa carencia en otra ocasión, lo que efectivamente hace en *Florilegio*, la antología de antologías.

En un prólogo a una antología de poetas ingleses Dámaso Alonso esclarecía las semejanzas entre la poesía española y la inglesa esgrimiendo para ello el concepto de "poesía lírica" del que parte la vaguedad de Maristany:

> Son modos distintos de la llamada "poesía lírica", que en verdad abarca tantas cosas diferentes. Los poetas españoles, por lo general, escarbarán más y más directamente en su propio "yo", que es el principal paisaje mostrado; los ingleses suelen tener un lirismo, si se puede decir así, más objetivo; su poesía es, pues, una imagen del mundo exterior [...] matizada líricamente, es decir, por el "yo" del que canta[89].

W. Scott, H. W. Longfellow, W. Whitman, D. G. Rossetti, C. G. Rossetti, A. Ch. Swinburne y O. Wilde.

[87] Obstáculo que afronta Salvador de Madariaga en su *Manojo de poesías inglesas* (1919) al traducir del mismo Burns una canción en dialecto escocés. *Vid. infra*.

[88] *Ibíd.*, p. XVI.

[89] D. ALONSO, "Introducción" a *Antología de poetas ingleses modernos*, Gredos, Madrid, 1962, p. 10.

8.- Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua portuguesa. Teixeira de Pascoais y el "Saudosismo".

Apenas unos meses después de la antología inglesa aparece el volumen correspondiente a la lírica portuguesa. La coincidencia de publicación en el mismo año, 1918, no es la única entre las dos antologías. La personalidad de Maristany y su pensamiento poético se describen no pocas veces recurriendo a modelos portugueses e ingleses. Un ejemplo es el artículo de F. Mirabent Vilaplana en el que trata de ubicar al traductor catalán entre ambas culturas:

> Podríamos calificarle espiritualmente cerca de los poetas ingleses del siglo XIX y cerca de los actuales saudosistas de Portugal. Ya Maragall y Ribera-Rovira nos han hablado de la proximidad moral de Portugal y Cataluña; también Pascoais nos dice que existe un lazo aéreo y sutil entre catalanes y portugueses, sostenido por el alma noble y exquisita de los poetas de Inglaterra. Lo cierto es que Maristany está más cerca de ellos que de cualquier poeta español, sobre todo castellano[90].

La verdad es que en las anteriores líneas las afirmaciones de Teixeira están algo manipuladas. El poeta portugués defiende el iberismo[91], sin distinción, de los pueblos

---

[90] *España*, nº 217, 5/VI/1919, p. 7.

[91] Para J. A. Llardent es una idea superada ya a principio del siglo XX: "La práctica desaparición - nada deplorable - del iberismo político había arrastrado al iberismo cultural, y la «cuestión» portuguesa, en su conjunto, no era más que el recuerdo de proyectos irrealizados, lusofilias ocasionales, sueños imperialistas de rebotica y algún banquete de fraternidad (en Lhardy, por supuesto)" (nota preliminar a sus traducciones de los *Sonetos*,

peninsulares, si bien es cierto que la coincidencia entre catalanes y portugueses se canaliza por esos sutiles hilos enhebrados por los poetas ingleses. Las relaciones culturales luso-españolas son bastantes intensas en esos momentos y no son pocos los intelectuales que, de una u otra forma, acarician el proyecto político y cultural del iberismo[92], entre ellos Giner de los Ríos, Díez-Canedo[93], Eduardo Marquina, A. González-Blanco[94], Valle-Inclán o Miguel de Unamuno[95] que llegó a afirmar en carta

---

en Antero de QUENTAL, *Poesías y prosas selectas*, introducción de Oscar Lopes, traducciones de Juan Eduardo Zúñiga y José A. Llardent, Alfaguara, Madrid, 1986, p. 217).

[92] El iberismo es una idea decimonónica que tiene su mejor caldo de cultivo durante los días de la revolución de 1868 y que se lanzó unos años antes con el panfleto de Sinibaldo de Mas *A Iberia* (1851). A lo largo del tiempo se bifurca en dos tendencias una hegemonista y otra federalista. *Vid.* el tema en la prosa política de Antero de Quental y en los prólogos y notas de Oscar Lopes y Juan Eduardo Zúñiga que la acompañan, Antero de QUENTAL, *Poesías y prosas selectas*, Alfaguara, Madrid, 1986. Sobre iberismo y las relaciones culturales hispano-portuguesas en el siglo XIX *vid.* Roger L. UTT, *Some causes and consequences of luso-hispanic cultural estrangement* (tesis), University of Chicago, 1983. Para Antonio Sardinha, autor de *La Alianza Peninsular*, el "iberismo" es un concepto decadente, individualista y falto de pragmatismo. Frente a él propone el de "alianza peninsular" como unión de imperios y organización económica, basada en la tradición histórica y cultural de la unidad y el dualismo peninsular. Esa idea será la defendida por Ramiro de Maeztu y su *Acción Española*. *Vid.* Antonio SARDINHA, *La Alianza Peninsular*, traducción y prólogo del Marqués de Quintanar, prólogo a la primera edición española de Ramiro de Maeztu, Acción Española, 1939.

[93] En un artículo titulado "Líricos portugueses" (31/III/1919) trata Díez-Canedo de la atracción de su generación hacia la poesía que ese momento se escribía en Portugal. Como uno de los datos más destacados de ese interés general destaca la antología de Maristany (en *Conversaciones literarias* (1921), Joaquín Mortiz, México, 1964², pp. 232-236. Díez-Canedo tradujo y seleccionó una *Pequeña antología de poetas portugueses*, Excelsior, París, s. a.; publicó además sus traducciones de poetas portugueses en las revistas *España*, entre 1919 y 1923, y en *Alfar*, entre 1923 y 1924.

[94] Traductor de Eça de Queiroz. *Vid.* J. Mª MARTINEZ CACHERO, *op. cit.*

[95] Para sus relaciones con Eugenio de Castro, Guerra Junqueiro y Teixeira de Pascoais, *vid. Epistolario Ibérico. Cartas de Pascoaes e Unamuno*, Câmara Municipal de Nova Lisboa, 1957. Es importante el trabajo de J. GARCIA MOREJON, *Unamuno y Portugal*, Cultura Hispánica, Madrid, 1964.

a Teixeira de Pascoais "cada día me siento menos europeo y más ibérico"[96]. Más adelante, en la década de los veinte, se produce la fructífera estancia del artista Almada Negreiros en Madrid[97]. Una buena guía para esas relaciones culturales y para la recepción de la literatura portuguesa en España son los panoramas que sobre la misma publicaron las revistas *Cervantes*, *Cosmópolis*, *La Pluma*, *Alfar* y *La Gaceta Literaria*.

Lo que es indudable es que en la poesía portuguesa de su tiempo es donde Maristany encuentra mejores apoyos para su teoría de la "poesía lírica", y que a través de los portugueses le llega la poesía lírica inglesa y alemana. Esa es la razón por la que el volumen de traducciones de poesía portuguesa es el que contiene un mayor número de composiciones de poetas con obra escrita en el siglo XX. El "saudosismo" portugués coincide con otra tendencia paralela en el tiempo en la poesía catalana: el "añorantismo"[98]. El sueño y la añoranza, tan presentes en la obra romántica de Jacint Verdaguer[99], vuelve a ser asidero de quienes reivindican una manera catalana del

---

[96] *Cfr. Epistolario Ibérico. Cartas de Pascoais e Unamuno*, p. 42, lo afirmó con motivo de la reacción frente al fusilamiento de Ferrer.

[97] Resaltada por G. GARCIA MAROTO, *Almanaque de las artes y las letras para 1928*, Biblioteca Acción, Madrid, 1928.

[98] El paralelismo entre ambos conceptos o sentimientos se encargó de establecerlo J. TEIXEIRA DE PASCOAIS, *Os Poetas Lusiadas*, Renacença Portuguesa, Oporto, 1919. Doña Carolina Michaëlis de Vasconcelos lo ampliaba a otras lenguas peninsulares: "Isso vale tanto do castelhano *soledad soledades* (do mesmo modelo etimológico, evidentemente), como do asturiano *senhardade*, de *singularitate*; vale tanto do vulgarismo galiziano *morrinha*, como do catalão *anyoransa anyorament*, usado a miude por Ausias March, esse Petrarca catalão, nos seus sentidíssimos *Cants damor* e *Cants de Mort*, e usado hoje na propria Castela" (*A Saudade Portuguesa*, Renacença Portuguesa, Oporto, 1922², p. 38).

[99] *Cfr. Ocho siglos de poesía catalana. Antología bilingüe*, selección y prólogo de J. M. Castellet y Joaquim Molas, Alianza, Madrid, 1969. La recepción del simbolismo en Cataluña provoca además la distinción entre dos modelos de poesía que corresponden a dos espiritualismos contemporáneos: una poesía meridional, la portuguesa, y otra septentrional

sentimiento poético, idea opuesta a los incipientes vanguardismos. Uno de los críticos de los que se rodea Maristany , I. Ribera i Rovira[100], se ocupó de describir en qué consistía esa forma de subjetividad que es la añoranza y que acaba impregnando una pretendida forma de ser catalán, a la manera que la *saudade* define una forma de ser portugués[101]:

> [...] ese flujo y reflujo de la tradición al futurismo, del sentimiento a la razón, de la religión al ateísmo, todo este mundo de inquietudes, excelsitudes y agonías... es la *añoranza*[102].

Según señala la lusista catalana Luisa Trías, en aquellos años "Portugal y Cataluña viven un resurgimiento cultural que propicia que el nacionalismo se transforme en mesianismo" y, además, tanto Teixeira de Pascoais como sus seguidores catalanes, Maristany y Ribera i Rovira entre otros, adoptan una óptica hegeliana y

---

que tiene en el belga Maeterlinck a su más destacado representante, *vid.* E. BOU, *op. cit.*

[100] Autor de dos antología de poesías portuguesas traducidas al catalán *Poesia & Prosa*, Vilanova i la Geltrú, 1905, y *Atlàntiques*, L'Avenç, Barcelona, 1913. Sobre la figura de este lusista catalán y su identificación de la *saudade* con la *enyorança* catalana *vid.* el breve pero clarísimo trabajo de Luisa TRIAS FOLCH, "Saudade y enyorança", *Estudios románicos dedicados al prof. Andrés Soria Ortega*, II, Universidad de Granada, 1985, pp. 525-534.

[101] Es el "nacionalismo místico" del que se muestra partidario Fernando Pessoa, con sus componentes de "saudosismo" y "sebastianismo": *vid.* F. PESSOA, *Antología de Alvaro de Campos*, edición preparada por José Antonio Llardent, Editora Nacional, Madrid, 1984², p. 12. Ribera Rovira publicó un ensayo sobre el asunto, *O Génio Peninsular*, Renascença Portuguesa, Oporto, 1918. Sobre las relaciones de Cataluña y Portugal en el contexto del iberismo *vid.* F. CUCURULL, *Dos pobles ibèrics. Portugal y Catalunya*, Selecta, Barcelona, 1967.

[102] I. RIBERA I ROVIRA "La poesía lírica catalana", en la sección "*En el Azul...* y la crítica" al final de *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua italiana*, Cervantes, Valencia, 1920, p 163.

romántica desde la cual creen que la reconstrucción espiritual del pueblo es obra de los poetas[103].

Fue Ribera i Rovira quien prologó la antología portuguesa de Maristany. En él insiste en la necesidad de fortalecer el espiritualismo de aquellos pueblos que tienen un peculiar genio nacional para luchar contra el amorfismo que se impone por las tendencias sintéticas y uniformadoras de la humanidad. Un grupo de la cultura portuguesa de inicios de siglo, los que se agrupan en torno a la palabra-sentimiento *saudade*[104], vuelven a la senda de una estética nacional portuguesa, elegíaca, amorosa e idílica, y rechazan "las más locas corrientes de extranjerismo" que había caracterizado a pasadas generaciones. En las letras el *Saudosismo* está encabezado por Teixeira de Pascoais y junto a él se reúnen todos los nuevos poetas de entonces y los ya consagrados[105]: Guerra Junqueiro, Gomes Leal, Eugenio de Castro, Corrêa

---

[103] L. TRIAS FOLCH, *art. cit.*, p. 533.

[104] Sobre la presencia de la poesía portuguesa en España a través de la figura de Francisco Villaespesa *vid.* A. SANCHEZ TRIGUEROS, "Escritores portugueses en revistas modernistas españolas", *Homenaje a Camões (Estudios y Ensayos hispano-portugueses)*, Universidad de granada, 1980, pp. 371-380. En España fue Francisco Villaespesa el poeta que trasladó a su poesía con más frecuencia el concepto y el sentimiento de la saudade: en *Viaje sentimental* la sección "Saudades de Portugal" (1909); en el libro titulado *Saudades* (1910); y los poemas inéditos en vida del autor de *La Quinta de las lágrimas*. Villaespesa aplica el término tanto a la ausencia del amor en su aspecto más sensual ("Saudades, saudades / de tus suavidades") como el más hondo y metafísico ("¡Saudoso de cielo y estrellas, / infinito, insondable y voraz, / es la imagen, el mar, del Deseo / y el Deseo es la imagen del mar!"; "saudades de una saudade"). Acierta a aclimatarlo en un poema de *La Quinta de las lágrimas* titulado "La balada de la saudade": "Lágrima que sabe a beso, / voz que un suspiro recuerda... / ¡Eso es, amada mía, / la saudade portuguesa!". Cito por las *Poesías completas*, ordenación, prólogo y notas por Federico de Mendizabal, 2 tomos, Aguilar, Madrid, 1954.

[105] *Vid.* Valentín de PEDRO, "El moderno pensamiento lusitano: Teixeira de Pascoais", tr. de F. Maristany, *Cosmópolis*, nº 34, (1921), pp. 207-221.

d'Oliveira, Lopes-Vieira, Augusto Gil, Jaime Cortesão, Mario Beirão, Augusto Casimiro, Antonio Patricio, Alfonso Duarte, Ferreira Monteiro y Alfredo Brochado, presentes todos ellos en la selección de Maristany. Pero el movimiento traspasa las fronteras de las letras y llega a las artes plásticas con artistas como Soares dos Reis o Carneiro, a la música con la vuelta a la canción popular portuguesa por excelencia, el *fado*, y crea su propia tradición histórica, a través del mito del joven don Sebastião, el *Sebastianismo* como forma de mesianismo político.

La poesía de los *saudosistas* pretende volver a la lírica tradicional portuguesa, y de nuevo los tres adjetivos ya aducidos: elegíaca, idílica y amorosa. Ribera i Rovira lo ve como un "retorno a la genuidad que ha desarraigado toda casta de exotismo y extravagancias, guiando por la mano a seguro puerto el espíritu desorientado de los verdaderos poetas"[106]. La vuelta al origen supone la vuelta a un tiempo eterno, fuera de la historia, capaz de congregar en un tono lírico a poetas de todas las épocas: "dentro del Saudosismo caben todos los poetas portugueses actuales y pretéritos que han cantado la verdad de la vida, anímica y corpórea, del pueblo portugués"[107]. Sólo en dos casos es posible establecer las relaciones internacionales del grupo *saudosista*: con la poesía catalana y, sobre todo, con los espiritualistas ingleses por su valoración de lo popular y su rechazo del preciosismo francés:

> Podríamos filiarlos en la escuela de los inmortales espiritualistas ingleses: Burns, Wordsworth, Shelley, Tennyson, Browning y el propio Oscar Wilde. Indudablemente la poesía inglesa, de tan honda tradición litúrgica y celta, habrá contribuído a depurar el alma lusitana, celta

---

[106] J. RIBERA I ROVIRA, *art. cit.*

[107] *Ibíd.*

> también en sus orígenes, libertándola del academicismo ochocentista, del romanticismo exaltado y del preciosismo a la francesa. El retorno a lo genuino, a lo popular, a lo eterno, a la pureza espiritual lusitana, intensamente sensible, ingenua y panteísta, constituye la característica de la joven pléyade de poetas saudosistas[108].

Para concluir no le queda a Ribera i Rovira más que subrayar la afinidad espiritual y estética entre los poetas traducidos y el traductor Maristany, que "se adapta mejor y más íntimamente a la espiritualidad lusitana y sajona, que a la francesa y a la italiana"[109].

Como hemos dicho, la antología portuguesa de Maristany es la que tiene una mayor compromiso con su contemporaneidad y, por tanto, la más interesante con diferencia para el historiador de la literatura. Vuelve a basarse, como en las demás ocasiones, en selecciones realizadas por críticos de prestigio, en este caso la antología que realizara Carolina Michaëlis de Vasconcelos. Maristany, que no puede obviar el "renacimiento lírico" portugués del momento, altera el plan de incluir sólo a poetas muertos. Un repaso a la selección nos demuestra que se halla dividida en dos grandes bloques. En primer lugar el período de la poesía portuguesa que va desde sus orígenes hasta el siglo XVI, representado por 17 poetas; la poesía portuguesa de los siglos XIX y XX, con 26 representantes; en medio los siglos XVII y XVIII aportan tan sólo cinco poetas.

El antólogo y traductor sigue las directrices de dos grandes "creadores de gusto" en la cultura portuguesa de fines del XIX y principios del XX. Para la segunda parte

---

[108] *Ibíd.*

[109] *Ibíd.*

su mentor, y además amigo personal, es Teixeira de Pascoais. La primera parte, es decir aquella que debía trazar la historia de la poesía portuguesa, está construida sobre la selección y los criterios de la erudita doña Carolina Michaëlis de Vasconcelos. No era posible encontrar argumentos que encajaran con mayor precisión y fueran más complementarios. Teixeira era el representante del *saudosismo* y Michaëlis de Vasconcelos era la historiadora de la *saudade* portuguesa. La poesía portuguesa moderna se miraba una y otra vez en los espejos de sus sonetistas y Michaëlis de Vasconcelos era especialista en el género. La labor filológica e histórica llevada a cabo por la erudita servía de apoyo para la fundamentación nacionalista del movimiento artístico liderado por Teixeira y del que fueron frutos libros doctrinales como el conocido *Arte de ser português* (1914)[110].

La primera parte de la antología acumula tradición sobre el tema de la *saudade* y la forma del soneto a través de los poetas de los siglos XVI y XVII: Sá de Miranda, Falcao — que es el poeta portugués de los ojos y la mirada —Sá e Meneses, Ferreira, Bocage y la presidencia de Camões. Aparte de sonetos, en el repertorio histórico de poesía portuguesa, están presentes romances, tercetos encadenados y quintillas. Los poetas románticos — Almeida-Garret, Castilho y Herculano — se presentan como un paréntesis en la tradición lírica nacional, excepción hecha de los poemas nacionalistas de Mendes-Leal, pero así y todo resulta demasiado inflamado y pomposo para el gusto del *saudosismo*. El río de la tradición lírica portuguesa vuelve a aparecer con el pesimismo de João de Deus y los sonetos de Antero de Quental, para continuar luego con la libertad de metros y de rimas de Antonio Nobre que, sin embargo, aparece en

[110] *Cfr.* Luisa TRIAS FOLCH, *art. cit.*

la antología medido y rimado. La preferencia por las vertientes clásicas de los autores es, por lo demás, síntoma habitual en las antologías bilaterales de poesía traducida, a no ser que se halle adscrita a alguna escuela literaria o movimiento de vanguardia, circunstancia que es más común cuando tratamos de revistas. Sobre Antonio Nobre publicó un folleto el lusista gallego Alvaro de las Casas[111] donde lo presenta como el poeta que más profundamente encarna la tristeza nacional portuguesa y señala que hasta ese momento, 1927, las únicas traducciones de Nobre son las realizadas por Maristany en su antología, afirmación esta última que es una prueba más de la continua y rara vez superada separación entre determinados círculos poéticos, ya que Nobre había sido traducido en revistas tan relevantes como *Cervantes*, *España* y *Alfar*[112].

La obra de Teixeira de Pascoais, la más extensamente antologada, se halla flanqueada hacia delante por algunos de sus discípulos o compañeros de movimiento tales como Affonso Duarte, Jaime Cortesão o Mário Beirão, y por atrás por Antonio Patricio, Antonio Corrêa d'Oliveira, Affonso Lopes Vieira y por tres grandes figuras: Gomes Leal, Guerra Junqueiro y Eugenio de Castro. La poesía de Gomes Leal y Guerra Junqueiro traducida por Maristany acentúa las tendencias tolstoyanas e introduce el franciscanismo lírico, presente en cierto sectores del fin de siglo, que valora la

---

[111] Alvaro DE LAS CASAS, *Poetas portugueses del siglo XIX: Antonio Nobre*, Centro de Intercambio Intelectual Germano-Español, Madrid, 1927. En él de las Casas, aparte de reproducir numerosos originales, traduce poemas y fragmentos de poemas de Nobre.

[112] A. NOBRE, "*Solo* (poemas)", *Cervantes*, nº 5 (1916), pp. 179-184; "Soneto IV; Soneto X; Soneto XI", traducción de E. Díez-Canedo, *España*, nº 320 (1922), pp. 15-16; "Soneto primero", traducción de E. Díez-Canedo, *España*, nº 387, (1923), pp. 9-10; "Virgen que cantáis al sol poniente", traducción de E. Díez-Canedo, *Alfar*, nº 38 (1924), p. 6.

humildad y la despersonalización del quehacer artístico. Coincidirá con la importación de otros autores franceses que se asimilan al mismo tono, como son los casos de Francis Jammes, Samain y Paul Fort. Tanto en Gomes Leal como en Guerra Junqueiro están muy presentes las figuras simbólicas de Cristo y Buda. También en ambos es posible advertir cierto satanismo provocador. Gomes Leal ofrece las dos caras en sus tres poemas traducidos, dos de ellos sobre la figura de Cristo en la cruz y otro con este desesperado final:

Como en esa baranda enmohecida
En mi alma una flor también vegeta...
De noche por los vientos sacudida
Intima, humilde, lírica, secreta.
Como en esa baranda enmohecida...
¡Oh, acude, dolor mío, a ese palacio
Y arráncale esa flor!... Ve, sin tardanza,
Como un guerrero audaz del viejo Lacio.
Pisotéala luego... Es la esperanza...
¡Oh, acude, dolor mío, a ese palacio...

De Guerra Junqueiro traduce Maristany dos largos poemas, uno de ellos titulado "Oración a la luz" en el que se suceden diversos metros y estrofas. Es un canto panteísta a los elementos naturales y a la hermandad de todas las cosas naturales de la tierra:

Suspensa en luz y de la luz nutrida
Va la pena hacia Dios eternamente,
Rueda en la evolución de nuestra vida...
Hombre, nube, granito, onda, serpiente,
Roca, aire, buitre, flor, prado, ribera,
El mundo, todo, en fin, lo que es viviente,
De lodo en ave, de metal en fiera,
De fiera en ángel, de cubil en cruz,
Muévese todo, existe y reverbera
¡Soñando, amando, palpitando luz!...

Las ideas panteístas de Guerra son equivalentes a las que circularon en el modernismo hispánico sobre la armonía universal[113] y la búsqueda de la unidad primigenia. En sí constituyen una negación de toda posibilidad de progreso, pues no es en el futuro sino en un pasado mítico donde se encuentra el ideal de vida. El individuo es todo y parte de una entidad superior que Guerra identifica con la luz:

> Todo mi cuerpo es luz esplendorosa;
> Una canción soy de alba religiosa
> Que a la órbita de Dios se halla enlazada...
> Miles de auroras ríen en mi canto,
> Ondas de estrellas brillan en mi llanto,
> Y hay piélagos de luna en mi mirada...
> Esta carne, esta sangre, esta miseria
> Y este ideal que llévame al azur,
> Fueron ya brasa en la extensión etérea,
> Por eso exultan devorando luz...
> La luz mis penas y alegrías fragua,
> Late en la luz mi corazón y van
> Mis ojos a la luz que los reclama...
> ¡Oh luz tremente!, bébote en el agua,
> ¡Oh luz ardiente!, cómote en el pan,
> Y aspírote en el aire y en la llama...
> ¡Oh luz, oh luz, oh luz!
> ¿Cómo he de liberarte?
> ¿Cómo he de consolarte?

La selección de Eugenio de Castro queda un poco oscurecida por la importancia que Maristany concede a Teixeira y a los precedentes o discípulos del *Saudosismo*. Son cuatro los poemas que traduce, tres de ellos religiosos o piadosos — "A los ojos de Dios", "La contrahecha" y "La muerte de Constanza" — y uno de marcado erotismo decadente — "Cantiga".

La antología parece ordenada en torno al punto de fuga de Teixeira de Pascoais.

---

[113] *Vid.* Ricardo GULLON, *Direcciones del Modernismo*, Alianza, Madrid, 1990.

Este poeta portugués, amigo de escritores españoles y sobre todo de Unamuno, había encontrado en Maristany a su mayor admirador y a su mejor publicista español. Maristany, que murió dejando inconclusa una amplia antología de Pascoais, tradujo el libro *Regreso al Paraíso*[114] con un prólogo del filósofo Leonardo Coimbra, compañero de Teixeira en el grupo portuense "Renacença Portuguesa" y en la revista *A Aguia*. Coimbra puede ser considerado el pensador del grupo de intelectuales que se aglutinó en torno a la preocupación nacional Teixeira de Pascoais, y que, influido por Bergson, fundamentó el *saudosismo* sobre una teoría del intuicionismo lírico que conducía la práctica poética hacia la temática franciscana y al tono elegíaco[115]. El signo del movimiento es netamente romántico y la trayectoria de la poesía de Pascoais es buena prueba de ello: desde el egotismo lírico más radical a la disolución del sujeto poético por medio de la utilización de formas y asuntos de la poesía popular. No es ajena la introducción de un misticismo panteísta que no desentona con la tradición de la poesía de la *saudade*. El ulterior desarrollo, también romántico en su vertiente reaccionaria, caminó hacia el regionalismo tradicionalista. En ese momento es cuando Maristany se acerca a Teixeira y trata de aplicar sus conclusiones al intimismo lírico catalán de expresión española. La misma recepción evidencia la revista *Alfar*, aún con más motivo debido a la cercanía y a las concomitancias culturales, que publicó algún

---

[114] J. TEIXEIRA DE PASCOAIS, *Regreso al Paraíso* (1912), traducción de Fernando Maristany y prólogo de Leonardo Coimbra, Cervantes, Barcelona, 1923.

[115] Esta teoría la expone en su libro *O Criacionismo (esboço dum sistema filosófico)*, 1912.

que otro poema de Teixeira sin que mediara la mano de traductor alguno[116]. La ausencia del traductor en los textos portugueses es sintomática, aunque en el caso de la revista coruñesa ha de ser apreciada en su contexto particular que nada tiene que ver con los motivos que llevan a *La Gaceta Literaria* a publicar originales portugueses o catalanes y que es cifra de un cierto menosprecio del catellano-parlante que puede, con los instrumentos que le ofrece su lengua materna llegar a comprender el resto de lenguas peninsulares — excepto el vasco.

También tradujo poemas de Teixeira en la revista *España* el buen conocedor de la literatura portuguesa Enrique Díez-Canedo[117], y el mismo Maristany que ya había ofrecido las traducciones en su antología también tradujo, antes de *Regreso al Paraíso*, varias poesías de Teixeira para la revista *Prisma*[118].

Un aspecto destacable de la obra de Pascoais, en el seno de la antología traducida por Maristany, es que se trata del autor cuyas traducciones reúnen el mayor número de innovaciones métricas, con lo que su obra queda asociada con la defensa del verso libre como medio de expresión de la subjetividad lírica. En el primer poema de la selección, "Allá", Maristany traduce en alejandrinos, endecasílabos, heptasílabos y pentasílabos una experiencia mística ligada a las intuiciones percibidas a través del

---

[116] J. TEIXEIRA DE PASCOAIS, "Un diálogo", *Alfar*, nº 30 (1923) [pp. 308-309]; "Oitava", *Alfar*, nº 57 (1926), [p. 19].

[117] J. TEIXEIRA DE PASCOAIS, "La caída", traductor E. Díez-Canedo, *España*, nº 221 (1919), pp. 9-10; "Fray Juan Bernardo", traductor E. Díez-Canedo, *España*, nº 387 (1923), pp. 9-10.

[118] J. TEIXEIRA DE PASCOAIS, "Poemas", traducción de F. Maristany, *Prisma*, vol.I, nº 3 (1922), pp. 131-134; "Buda", *Prisma*, vol.II, nº 4 (1922).

lenguaje poético. Tras los puntos suspensivos se oculta el silencio o la experiencia de lo auténtico:

Y de pronto encontreme abandonado
Lejos de mí de tanto errar...
Quedé de miedos lívidos cercado,
Y era un fantasma a la claror lunar.
Y púseme a clamar
Por mí que estaba a solas... Y al momento
Me pareció un acento,
Muy remoto, en el aire oír vibrar...
Mas era un ¡ay! perdido
De la Natura, eterno, sin sentido...
Y en mi ser hondamente penetró.
Y allí quedó
Para cantar
La soledad, la luz crepuscular,
Los silencios, la sombra, el recelar inquieto...
Y esa es mi prez oculta, y es ese mi secreto.

La idea de la insuficiencia de la conciencia individual, y por tanto de la voz del poeta, y la necesidad de confundirse en el clamor general de la naturaleza o el canto eterno de una lengua a través de los siglos, es una idea que atraviesa toda la producción de Pascoais y que Maristany trató de dejar bien patente en sus traducciones. El pasado de los pueblos, las figuras de Cristo y Buda, la muerte como reisntauradora del orden universal, propician un discurso poético en el que todo referente vital se halla en un tiempo mítico, en un pasado en el que el hombre se encontraba en armonía con su entorno. En el poema "La sombra del hombre" vuelve a expresarse esa idea de la manera más explícita posible:

Y oigo voces y pasos... ¿Quién me habla?
¿Soy yo? ¿Tal vez la lluvia? ¿Acaso el viento?
¡Ah, cómo distinguir de esas mil voces

Que por el cielo van, mi propio acento!
Ya de tanto sentir a la Natura
Poco a poco con ella me confundo.
Y ahora ¿qué soy? En esta incertidumbre
Clamo por mí. ¿Quién me responde? El mundo.
Clamo por mí y respóndeme la estrella;
Clamo aún y el mar díceme: ¿quién clama?
Y díceme la flor: ¿dónde estás, dónde?
Ved la suerte terrible de quien ama.
Quien es tan sólo amor se va esfumando;
Para ser todo deja de existir;
Por esto en cuanto Amor nos entristece
Todo en redor se pone a sonreír.

El contenido filosófico de los poemas de Pascoais traducidos por Maristany es muy marcado. Se desprende una teoría de la experiencia fundamentada sobre la nostalgia de una unidad perdida — esta puede ser una de las definiciones de la *saudade* — en la que la poesía ocupa, con imperfección, el lugar de la experiencia mística. Tan volcado sobre el pasado llega a estar este discurso poético que sólo existe el recuerdo, y si existe el amor el sujeto amado ya se encuentra espiritualizado por la muerte, hasta el punto de desear morir para reintegrarse a los procesos naturales: "morir como el paisaje desfallece". Llega un momento en el que Maristany desiste de traducir el término *saudade*:

Y bajo nuestros pies
La tierra era saudade,
La flor melancolía,
La piedra, conmoción...
Hablabas de la luna,
Del bosque, del amor,
Del ciego que no ha pan,
Del pobre que no ha manto...
¡Y en cada acento tuyo
Había un tal dolor!...
Por esto tu voz dulce
Me impresionaba tanto...

Y entonces yo pensaba
Que eras tan buena y pura
que en breve, ¡oh dolor único!
te llamaría el cielo...

Esta poesía vaga e indefinida prefiere el verso libre para expresarse, de modo que aparte de algunas estrofas isosilábicas, algún soneto, la anterior tirada de cuartetos y esta "Elegía" de octosílabos blancos, lo normal es la combinación de varios metros. Así ocurre en el poema que cierra la selección en el que se combinan heptasílabos, decasílabos y endecasílabos pareados. Plantea la necesidad del dolor y la morbosidad de las reflexiones sobre el destino humano, masoquismo al fin y al cabo, como fase previa a la experiencia mística que ha de conducir a la depuración vital. Es un paso anterior a la defensa de la poesía pura que en la segunda década del siglo se empieza a formular desde posiciones religiosas:

Cuando me echo a los pies de mi dolor,
De mi Novia-fantasma, y en redor
De mi lecho la sombra se condensa,
Y veo sólo y la noche inmensa,
Ante mis ojos íntimos, pasmados,
Absortos, admirados,
Aparéceme el Reino Espiritual!...
Despojado del hábito carnal
Jugueteas allí con mi dolor,
Que no es conmigo ya, ¡oh mi antiguo amor!
Es mi amor que está conmigo allí
Como entonces yo estaba junto a ti...
Si fuese yo el dolor, ¡con qué alegría
Nuevamente tu rostro besaría!
Mas no soy el dolor, la llama etérea...
Soy la Carne que sufre; esta miseria
Que en el silencio clama:
La Sombra, el Cuerpo doloroso, el Drama.

La afinidad electiva acaba convertida en militancia poética. Fruto de ella es la

Antología de las cien mejores poesías españolas (líricas) en la que un prefacio doctrinal, del cual ya hemos glosado algunos puntos, y una selección muy decantada hacia cierta vertiente de la poesía española no dejan lugar a dudas. No hay palabras más acertadas para aplicar en esta ocasión que aquellas de Dámaso Alonso sobre las antologías: "Los antólogos siguen, claro, las vaguadas naturales por donde fluyen sus conocimientos y sus gustos, o que van a sus fines especiales"[119]. De los clásicos las preferencias de Maristany se orientan hacia Ausiàs March y Fray Luis de León. De los románticos hacia acá son Bécquer y los poetas de otras lenguas del estado como Maragall, Verdaguer, Curros Enríquez y la poetisa a la que se dedican más páginas en la antología es Rosalía de Castro. Teixeira de Pascoais le devuelve a Maristany una tradición lírica española tamizada en el *saudosismo*.

[119] D. ALONSO, "Introducción" a *Antología de poetas ingleses modernos*, p. 9.

9.- Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua alemana. Una antología de la *Sehnsucht*[120].

De nuevo hay que buscar entre los intelectuales portugueses de principios de siglo el guión de Maristany en su empresa editorial. Fue la propia Carolina Michaëlis de Vasconcelos quien en su obra clásica sobre la *saudade* trató de establecer paralelismos con palabras que en otras lenguas se refirieran a un sentimiento parecido. En su búsqueda, que concluye en la defensa de la absoluta particularidad del término portugués por razones históricas, encuentra la alemana *Sehnsucht*:

> Plena concordância ha, porêm, entre *Saudade* e a *Sehnsucht* dos Alemães, tão penetrantemente exteriorizada na figura comovedora de Mignon, a expatriada (a *heimatlose*), e nas belas conções de Goethe [...] Mas em regra a *Sehnsucht* alemã tem caracter metafísico. Aspira a estados e a regiões ideais, sobrehumanas: ao *Alêm*[121].

Manuel de Montolíu[122], autor del prólogo a la antología alemana de Maristany, une las obligadas reflexiones acerca de la "poesía lírica" con la sintonía que en la poesía moderna se establece entre los movimientos poéticos catalanes y portugueses,

---

[120] *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua alemana*, traducidas directamente en verso por Fernando Maristany, prólogo de Manuel de Montolíu, Cervantes, Valencia, 1919.

[121] Carolina MICHAELIS DE VASCONCELOS, *Op. cit.*, p. 38-39.

[122] Fue profesor de Literatura española en la Universidad de Hamburgo y director del Instituto de Filología de Buenos Aires. Tradujo al español obras de Novalis y de otros románticos alemanes. Conocido, sobre todo, por su *Literatura Castellana*, Nuñez, Barcelona, 1929, y por el estudio *El alma de España y sus reflejos en la literatura del Siglo de Oro*, Cervantes, Barcelona, s.a.

y la vinculación de ambos al subjetivismo de la lírica alemana después del romanticismo que, en palabras de Montolíu, está dominado por el sentimiento "soberano e incontrastable" de la *Sehnsucht*. Antes de llegar ahí, Montolíu busca en los estereotipos de la ideología poética del romanticismo alemán las coordenadas aplicables a la teoría de la poesía lírica de ese grupo catalán. Destaca del nuevo idealismo alemán el triple lenguaje que ha empleado en su expresión: la Poesía, la Filosofía y la Música — a las que no quito las mayúsculas con las que las entifica Montolíu —. Fruto de la vinculación de los tres modos de expresión son los *Lieder*, con sus "visiones pálidas" y sus "sutiles proyecciones del mundo interior". Montolíu reivindica la poesía que emana de las intuiciones sentimentales y de las visiones subjetivas del mundo, el "sentimentalismo", frente a quienes defienden una forma de expresión mediterránea volcada hacia lo exterior y material, el "plasticismo":

> Los hierofantes de la crítica en Francia, Italia y España, han creído descubrir que la esencia del arte mediterráneo está en el plasticismo, y han anatemizado en mil variadas formas y han satirizado acremente lo que se ha dado en llamar «sentimentalismo», confundiendo en el mismo gesto de menosprecio la expresión honda y sincera del sentimiento y la sensiblería lacrimosa de ciertas almas impotentes[123].

La operación realizada con anterioridad a propósito de la poesía inglesa y portuguesa, se repite de nuevo con la alemana y Montolíu descubre en la selección, que abarca desde el siglo XVII hasta las últimas manifestaciones, una "unidad de espíritu" cimentada sobre "un sentimiento específico del alma alemana que sólo tiene nombre en alemán, un nombre intraducible en las demás lenguas, esto es, la *Sehnsucht*". Con ella

---

[123] Prólogo a *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua alemana*, p. 6.

la poesía alemana se instala, como ocurría con la portuguesa, en un terreno aparentemente intraducible, local, pero paradójicamente universal:

> Puede intentarse traducir la *Sehnsucht* con una perífrasis filosófica y en este caso la definiríamos como «sed de lo infinito» o «sed de ideal». He aquí toda la substancia del lirismo moderno, lo mismo si se trata del pueblo alemán que del pueblo inglés: lo mismo si hablamos de los pueblos germánicos del Norte que de los pueblos latinos del Mediterráneo. Este indefinible contenido sentimental de la *Sehnsucht* es tan simbólico del lirismo, que, con ayuda de él, podemos poner a prueba los grados de facultad lírica en los diferentes pueblos modernos[124].

Sin citar sus fuentes Montolíu lo equipara a la palabra catalana *enyorança* y a la portuguesa *saudade*, ambas estímulo de los respectivos movimientos nacionalistas y causa primera de que solamente Portugal y Cataluña posean "una grande y *verdadera* poesía lírica moderna".

Retornando al asunto de la poesía alemana Montolíu, obsesionado por el asunto de las palabras-sentimiento, aplica sus juicios previos en el breve rastreo de dos temas, la muerte y el crepúsculo, claves del sentimentalismo lírico alemán. Remata su prólogo alabando las versiones de Maristany, no por su maestría técnica, sino por su adecuación espiritual. La dificultad de la traducción de la poesía alemana radica, en opinión de Montolíu, en la capacidad o incapacidad para restañar la herida causada por el cambio de lengua y de "unidad espiritual":

> ¡Tarea ímproba la de traducir los poemas de este superlirismo, de esta

[124] *Ibíd.*, p. 9.

> *Sehnsucht nach der Sehnsucht*[125] (anhelo de anhelo), que llega a producir los altos y complicadísimos juegos de este filosofismo imaginativo y sentimental de los líricos alemanes, tan abundante en perspectivas al infinito, en saltos a la nada y en recodos extraviadores, en que el alma pierde pie y se siente presa del vértigo![126]

Pero la pista de doña Carolina Michaëlis de Vasconcelos sobre las concomitancias de la *saudade* portuguesa y la *Sehnsucht* alemana era todavía más explícita. Remitía en nota a poesías contenidas en la antología *Die Hundert besten Gedichte*, ordenada por Richard M. Meyer para la casa Gowans & Gray[127], modelo de la selección y traducción de Fernando Maristany, tal y como él declara en la brevísima nota que precede a la antología[128].

En efecto, la selección de Maristany está, salvo escasas variaciones, calcada de la de Meyer en lo que concierne a poetas muertos antes de 1909. Las exclusiones, insignificantes, responden a criterios extraliterarios pues de los grandes nombres sólo quedan fuera Lutero y Wagner; el resto de los excluidos dejan espacio para poetas muertos con posterioridad a la fecha de publicación de la antología de Meyer o incluso a poetas aún vivos en 1919, con lo que de nuevo, y como ocurriera a los portugueses, Maristany se salta el criterio de no incluir poetas vivos[129]. En la ordenación

---

[125] No creo desacertado encontrar resonancias de esta expresión es el "ansia de creer que casi es una creencia" con la que J. E. Rodó retrataba la crisis religiosa de tantos modernistas.

[126] *Ibíd.*, p. 15.

[127] *Die Hundert besten Gedichte der deutschen Sprache (Lirik)*, ausgewählt von Richard M. Meyer, Gowans & Gray, Londres, 1909.

[128] *Cfr.* Carolina MICHAELIS DE VASCONCELOS, *Op. cit.*, p. 139, nota 54.

[129] El resto de los excluidos por Maristany son los siguientes: Arndt, Droste-Hülshoft, Hoftmann von Fallersleben, Körner, Lingg, Neander, Niemann, Opitz, Scheffel y

cronológica los autores que aparecen a partir de Nietzsche son selección de Maristany. Como era de esperar los criterios de selección imponen una uniformidad estilística e ideológica emanada del ideal de poesía lírica en el que milita el traductor. De los autores se escoge la parte de su obra, sus poemas a veces, más en consonancia con el intuicionismo sentimental defendido por Montolíu. Los elegidos son: Detlev von Liliencron, Gustav Falke, Otto Erich Hartleben, Johanes Schlaf, Richard Dehmel, Arno Holz, Ricarda Huch, Maximilian Dauthendey, Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke y Stefan Zweig. Sólo falta para cerrar con coherencia el índice la poesía de Stefan George, al que incluso se refiere Montolíu en el prólogo como "el poeta esotérico que representa la última palabra de la lírica alemana contemporánea"[130]. Ese hueco lo rellenará en *Florilegio* con la traducción de un único poema del autor de *Algabal*, al que titula con las palabras iniciales del primer verso "Cuando cuelgue la niebla..." Los poetas con mayor número de poemas antologodas son Goethe, considerado por Montolíu el precursor de la moderna lírica alemana; Heine, cuya recepción en España se remontaba a las traducciones de Eulogio Florentino Sanz[131], antologado por Maristany a base de pinceladas de orientalismo, patriotismo y sentimentalidad[132]; y un poeta de gran relevancia en la oposición al naturalismo junto

---

Schneckenburger. En *Florilegio* añadirá composiciones de Opitz, Neander, Bürger y Stefan George.

[130] Prólogo *cit.*, p. 8.

[131] *Vid.* el artículo de Cernuda a este propósito sobre el germanismo de Bécquer y las traducciones de E. F. Sanz, "Bécquer y el romanticismo español", *CyR*, nº 26 (1935), pp. 45-73.

[132] *Vid.* el estudio de Enrique Díez-Canedo, "Heine en España", al frente de su traducción de H. HEINE, *Páginas escogidas*, Calleja, Madrid, 1918, pp. 480-494.

a Rilke y George[133] y que pertenece a ese espacio finisecular del *Jugendstils* en el que se cultivan estética e ideológicamente los frutos tempranos del expresionismo[134]. Se trata de Richard Dehmel.

Como es norma habitual en Maristany su pluma de traductor se detiene en el umbral de las nuevas literaturas europeas. Pero el sistema literario español compensaba estos elencos de precursores o de epígonos con las antologías y las traducciones de las revistas, de modo que un año después de aparecer la antología alemana de Maristany, en 1920, las revistas *Cervantes* y *Grecia* publican agrupadas bajo los títulos generales de "Antología expresionista", "Lírica austriaca de hoy" o "Lírica expresionista", traducciones de poemas expresionistas alemanes firmadas por el joven ultraísta Jorge Luis Borges[135].

Su valor histórico está garantizado por ser una de las pocas antologías unilaterales de poesía alemana en traducción publicada en España en el primer tercio del siglo XX, y, por supuesto la única entre 1918 y 1936. El precedente más cercano lo constituyen la segunda edición de *Poesías líricas alemanas* traducidas por Jaime Clark[136].

---

[133] *Cfr.* Guillermo DE TORRE, *Historia de las literaturas de vanguardia*, p. 203.

[134] *Cfr.* Dominik JOST, "Jugendstil und Expressionismus", en Wolfgang ROTHE, *Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien*, Francke Verlag, Berna, 1969, pp. 87-106.

[135] *Vid. infra.*

[136] Se trata de una antología publicada en 1873, *Poesías líricas alemanas de Heine, Uhland, Zedlitz, Rückert, Hoffmann, Platen, Hartmann y otros autores*, vertidas en castellano por Jaime Clark, Páez y Cía., Madrid, 1873 ("Biblioteca Universal", vol. VI); la segunda edición en Hernando, Madrid, 1916.

Maristany, que había señalado las semejanzas entre la poesía inglesa, portuguesa y española, ahora no duda en advertir la distancia que separa el parnaso alemán del español y el hispanoamericano, y ello a pesar de que sus modelos más cercanos, Bécquer y Rosalía, sufrieran en el siglo pasado toda una exégesis crítica con los "suspirillos germánicos" como telón de fondo. Quizá la distancia aumenta cuando el traductor difícilmente consigue encajar la métrica alemana en los moldes métricos españoles. En sus versiones ningún poema consigue remedar estrofas castellanas. Dominan junto a los eneasílabos los versos de arte menor y las combinaciones de alejandrinos, endecasílabos, heptasílabos y pentasílabos. Son frecuentes también las tiradas de endecasílabos blancos. Por regla general dominan los versos blancos.

El tema de la *Sehnsucht* se introduce con la poesía de Goethe, aunque Maristany suprime un poema con ese título incluido en la antología de Meyer. En las dos ocasiones en que aparece, traducido como "anhelo", está referido a mundos de la imaginación. En el primer caso, el poema "Ganimedes", la emoción de la naturaleza en plena efervescencia primaveral conduce a una exaltación espiritual:

¡Hacia arriba, hacia arriba...
—Las nubes juguetean
Por debajo —. Las nubes
Dejan paso al Amor, que es todo anhelo.
Me dejan paso a mí, a mí, a mí...!
¡Hacia arriba, hacia arriba,
A tu dulce regazo,
A abrazarte, a abrazarte, Padre mío!

La balada de *Mignon* expresa la nostalgia por la patria abandonada, una nostalgia que abre las puertas a la imagen de las tierras meridionales construida por la fantasía nórdica. Es lo que se siente al otro lado de la imaginación mediterránea, la

contrapartida de la *saudade* y la *enyorança*:

¿Conoces el país donde los limoneros
Florecen y hay naranjas de oro entre el follaje?
Un viento suave emana de un cielo muy azul;
Los mirtos duermen y álzanse los lauros
[arrogantes;
Di, ¿lo conoces bien? Allí, allí,
Contigo, amado mío, anhelo ir[137].

La poesía de Eichendorff parece encajar a la perfección en el credo lírico de Maristany. Uno de sus poemas lleva la palabra-sentimiento por título, "Anhelo", pero de nuevo es un panteísmo natural exaltado el que conduce a un deseo de absoluto "en la noche calmada de esplendores", que no es otra cosa que un deseo de elevación:

¡Cuán áureas relucían las estrellas!
Me hallaba a solas junto a la ventana,
Cuando oí en el silencio de la noche
La corneta de posta, muy lejana...
El corazón ardíame en el pecho,
Y díjeme romántico y arcano:
¡Ay, quién pudiera viajar con ella
En la espléndida noche de verano!

Otro poeta del clasicismo, August Graf von Platen, en sintonía con el panteísmo de Goethe y Eichendorff, pero más cercano a las ideas decadentistas del traductor, identifica la *Sehnsucht* con la experiencia estética. Maristany se siente cómodo e introduce algunas rimas:

[137] Una traducción de este mismo poema la publica muchos años después José Moreno Villa, junto a otros poemas de Goethe en el diario mejicano *Novedades* (28/VIII/1949) con motivo del segundo centenario de Goethe. Hoy pueden consultarse esas traducciones, únicas poéticas realizadas por Moreno Villa, en la revista *Poesía*, nº 33 (1988), pp. 40-48.

Quien de frente contemple a la Belleza,
Se inclinará del lado de la muerte;
No podrá ya ser útil en la tierra,
Y empero temblará siempre a la muerte
Quien de frente contemple a la Belleza.
Perpetuo le será el dolor de amor
— Sólo el necio esperar puede en la tierra
Para su anhelo hallar satisfacción —.
Al que mire de frente a la Belleza
Perpetuo le será el dolor de amor.
Vivirá como enjuto manantial
Aquel que aspire esencia tan funesta,
Y ajena ya la tierra le será.
Quien de frente contemple a la Belleza
Vivirá como enjuto manantial.

Previamente, un breve poema de Novalis, cuyo primer verso introduce el viaje al *locus amoenus*, da una dimensión metafísica al sentimiento de inquietud e insatisfacción que en Goethe parecía ser mera nostalgia de lugares. La traducción del poema de Novalis, en cuartetas de hexámetros con rima asonante en los impares y consonante en los pares, recurre en la primera estrofa al escenario de la naturaleza armoniosa. A continuación los deseos de entrega amorosa dan paso al crepúsculo, frontera entre un mundo de luz y otro de sombras, y de ahí a "la ola de frescor" de la muerte, frontera también por la que se accede al "Amor" eterno:

Voy hacia unos Prados
Do las penas son
De puros encantos
El dulce aguijón.
¡Sólo un breve plazo
Para libre ser!
¡Para entre los brazos
Del Amor caer!
¡Oh perpetua vida
Cómo ardes en mí...!
¡Me hallo en mi colina
Tan lejos de ti...!

Desde aquesa loma
Mengua tu esplendor...
Una dulce sombra
Bríndame claror...
Bebe mi alma presto,
Dulce amado, y haz
Que halle un dulce sueño
Y una inmensa paz.
Siento de la muerte
la ola de frescor;
Ya mi sangre es Eter,
Ya es mi sangre amor.
Por el día venzo
—Venzo al ideal—,
Mas de noche muero
De ansia espiritual.

La mediación portuguesa es evidente en la utilización del termino "claror", habitual en las traducciones de la época para el mítico término intraducible *luar*. Lo que aquí se sustituye por "claror" y su contexto son dos versos del poema original: "ein Schatten bringet / den Kühlenden Kranz"[138]. El eco del término utilizado por Maristany y la búsqueda de rimas le conduce a otra palabra que concuerda con la eufonía de la traducción, "frescor", que sustituye a "verjüngende Flut"[139]. Aunque "ansia espiritual" se equipare aquí con las traducciones que Maristany ofrece de la *Sehnsucht*, el verso de Novalis se refiere a otro sentimiento: "in heiliger Glut"[140].

La filosofía poética de Novalis encontró entre algunos poetas europeos del fin de siglo un nuevo foro de lectores y traductores. La encrucijada en la que

---

[138] Eustaquio Barjau los traduce literalmente: "y una sombra te ofrece una fresca corona". *Vid.* NOVALIS, *Himnos de la Noche. Enrique de Ofterdingen*, Traducción, introducción y notas de Eustaquio Barjau, Editora Nacional, Madrid, 1981[2].

[139] Barjau traduce: "olas de juventud". Literalmente sería "marea de juventud". *Ibíd.*

[140] Barjau tarduce: "presa de un santo ardor". *Ibíd.*

históricamente se encuadra su obra, entre la Ilustración y el primer romanticismo, era especialmente atractiva para quienes como él volvían a defender la ironía y el sentimiento frente a la confianza en la razón. En España fue el modernista catalán Joan Maragall el más atraído por la obra de Novalis, atracción que, además de trasladarla a algunas de sus obras, se materializó en la traducción de *Enrique de Ofterdingen*[141]. Posteriormente en los años veinte y treinta sólo hemos encontrado las traducciones de algunos poemas realizadas por Ramón María Tenreiro y publicadas en la revista *Alfar* en 1925, y una selección de fragmentos traducidos por Hans Gebser, colaborador de Cernuda en sus traducciones de Hölderlin, publicada en *Cruz y Raya* en 1936[142].

Entre el grupo de poetas del siglo pasado, menos interesantes para el gusto de Maristany pero que respeta como pertenecientes al canon culto, aparecen autores que pueden agruparse *grosso modo* bajo el marbete del estilo *Biedermaier*. Encuentra el traductor un poema de Eduard Mörike con una imagen extraña y onírica ante la que una lectura actual no puede resistirse a contextualizar en la intersección de popularismo y vanguardia. Maristany traduce en una rara sucesión de decasílabos y pentasílabos, estos últimos rimados en consonante. En los versos que contienen la imagen de los caballos negros como heraldos de la muerte la rima se extiende a los versos de arte mayor:

> Crece un abeto. ¿Dónde? ¿En qué selva?
> ¡Quién sabe en cuál!
> Un rosal crece. ¡Quién sabe dónde

---

[141] *Cfr.* Eustaquio BARJAU, "Introducción", a NOVALIS, *Op. cit.*, p. 40.

[142] NOVALIS, "Himnos a la noche", traductor R. M. Tenreiro, *Alfar*, nº 53 (1925), pp. 15-18; "Los himnos de la noche", traductor R. M. Tenreiro, *Alfar*, nº 54 (1925), pp. 12-14; "Cármenes o fragmentos", traductor Hans Gebser, *Cruz y Raya*, nº 39 (1936), pp. 65-92.

¡Crece el rosal!
Van destinados — piénsalo, alma —
Cuando sucumba
Tu cuerpo inútil, a crecer juntos
Sobre tu tumba.
Dos potros negros sobre la yerba
Se hallan paciendo.
Vuelven a casa, vuelven alegres,
Vuelven corriendo.
Pausadamente deben llevarse
tu cuerpo en breve...
Acaso antes, aun algún día
Huellen la nieve
Que en lo alto brilla cual pedrería[143].

El crepúsculo como cambio de reino o como espejo natural de la muerte es imagen recurrente en toda la antología. Un poema de Georg Herwegh comienza con un verso que se desarrolla en todo el poema con diversas imágenes naturales: "Me quisiera extinguir como el crepúsculo / [...] / Me quisiera extinguir como la estrella / [...] / Me quisiera extinguir como el aroma". Claros precedentes de algunos versos de Pascoais pero que en la antologación de Maristany hay que narrar a la inversa: las traducciones de Pascoais son los precedentes de las presentes traducciones de poesía alemana.

Otro poema de Gottfried Keller, titulado "Canción crepuscular", aborda el ansia de mirar el mundo en el momento que empieza a oscurecer:

Con solamente el astro, que se pone,
Voy aún por el campo del crepúsculo...
Ojos míos, bebed, bebed sin tasa

---

[143] El texto del poema original lo reproduzco de la antología de Meyer (1909): "Ein Tannlein grünet wo, / wer weiss, im Walde, / ein Rosenstrauch, wer sagt, / in welchem Garten? / Sie sind erlesen schon, / denk es, o Seele, / auf deinem Grab zu wurzeln / und zu wachsen. // Zwei schwarze Rösslein weiden / auf der Wiese, / sie kehren heim zur Stadt / in muntern Sprüngen. / Sie werden schrittweis gehn / mit deiner Leiche; / vielleicht, vielleicht noch eh' / an ihren Hufen / das Eisen los wird, / das ich blitzen sehe!".

La abundancia dorada de este mundo.

De Hölderlin traduce Maristany tres poemas, los mismos que antologa Meyer: "Hyperión" — *Hyperions Schicksalslied* — "¿Por qué tan breve?" — *Die Kürze* — y "Oh, ponte, bello sol...!" — *Am Abend*. Si bien es un aspecto marginal, permitáseme hacer constar la norma constante en Maristany de traducir los títulos de los poemas, hecho que aunque parezca una obviedad no estaba generalizado en la época. Dependía en mucho del prestigio de la lengua de la que se tradujera. Y no sólo eso, sino que Maristany tiende, como en el caso de los poemas de Hölderlin a manipular el título de los mismos, bien acortándolos, bien sustituyéndolos por las palabras del primer verso de su traducción[144].

Desde 1918 hasta 1936, y antes de los renombrados poemas de Hölderlin traducidos por Cernuda con la colaboración de Hans Gebser y publicados por la revista *Cruz y Raya*[145], sólo Maristany, en su antología y en la colección de la editorial Cervantes por él dirigida[146] se había ocupado de traducir a este poeta alemán que con el tiempo acabaría convertido en precursor y maestro de variados neovanguardismos. La selección de Cernuda sólo coincide con la de Maristany en el primer poema, "Canción al destino de Hyperión".

---

[144] Sobre este aspecto aparentemente insignificante casi todo está en unas páginas de W. KAYSER, *op. cit.*, pp. 250-255.

[145] HÖLDERLIN, "Poesías", traducción de Luis Cernuda con la colaboración de Hans Gebser, *Cruz y Raya*, nº 32 (1935), pp. 113-134.

[146] HÖLDERLIN, col. "Las mejores poesías (líricas) de los mejores autores", Cervantes, Barcelona, 1921.

La poesía de Nietzsche no podía faltar en el panorama poético alemán diseñado por Maristany[147]. Sus tres breves poemas, situados en la frontera donde empiezan los poetas del siglo XX, funcionan como síntesis apretada de toda una época de la poesía alemana. A las dos composiciones incluidas en la antología de Meyer, Maristany añade la traducción de los seis versos del poema "Ecce Homo" en los que en eneasílabos trata a toda costa de remedar el plan de rimas del original:

> Sí; sé qué origen me reclama.
> Jamás saciado, cual la llama
> Quemo y deprisa me consumo.
> ¿Claror no es todo cuanto toco?
> ¿Y no es carbón cuanto revoco?
> Sí; soy la llama, ¡soy la llama![148]

El traductor introduce las interrogaciones en los versos cuarto y quinto y la afirmación del último verso, así como la reiteración exclamativa de la última frase que en original sólo se subraya con un sereno y rotundo *sicherlich*. Nótese que de nuevo

---

[147] Aparte del tomo de poesías de Nietzsche publicado en la colección "Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas", con prólogo y traducciones de Manuel de Montolíu (Cervantes, Barcelona, 1921), la traducción de poemas del filósofo alemán en los años de nuestro estudio y en el corpus que lo conforma se reduce a las publicadas en uno de los tomos de sus obras completas (*El eterno retorno (obra póstuma). El rey Gaber. La canción del príncipe Vogelfrei. Poesías inéditas (1871-1888)*, *O.C.*, t. V, traducción de E. Ovejero y Maury, Aguilar, Madrid, 1932) y la colección de poemas breves traducidos por Francisco de Icaza y publicados en la revista *La Pluma*, nº 4 (1920), pp. 165-169, que un año más tarde incluyó en *Nietzsche, poeta (Interpretaciones líricas)*, que incluía 99 poemas traducidos. *Vid.* para todo lo relacionado con Nietzsche el imprescindible Gonzalo SOBEJANO, *Nietzsche en España*.

[148] Reproduzco el texto alemán contenido en F. NIETZSCHE, *Poemas*, edición bilingüe, selección y traducción de Txaro Santoro y Virginia Careaga, prólogo de Virginia Careaga, Ediciones Peralta, 1979: "Ja! Ich weiss, woher ich stamme! / Ungesättigt gleich der Flamma / Glühe und Verzehr ich mich. / Licht wird alles, was ich fasse, / Kohle alles, was ich lasse: / Flamme bin ich sicherlich".

utiliza el término "claror" en lugar del alemán *Licht*. Este mismo poema es traducido por Manuel de Montolíu en la colección "Las mejores poesías (líricas)..." de la editorial Cervantes. En ella Montolíu elimina las exclamaciones y las interrogaciones, elimina el vocabulario mediatizado, y busca la eufonía más allá de la rima consonante. La sintaxis, por otro lado, queda desenmadejada:

> Ah, ya sé cuál es mi origen...
> Insaciable cual la llama
> Me consumo, ardiendo estoy.
> Luz es todo cuanto toco,
> Es ceniza cuanto dejo...
> Ciertamente llama soy.

Bástenos la autoridad de Gonzalo Sobejano para valorar las traducciones de Montolíu: "ha sido hasta ahora [1967], hay que reconocerlo, el mejor traductor de la poesía de Nietzsche al castellano"[149]. El autor de *Nietzsche en España* compara algunas traducciones poéticas de F. de Icaza y M. de Montolíu siendo siempre el juicio favorable para este último. Las del mejicano están imbuídas del romanticismo de su poesía original que hunde sus raíces en Bécquer y Heine, de forma que los versos de Nietzsche "tan briosos y alacres, cobran en manos de Icaza un redondeamiento de rimas, leves hipérbatos y vieja eufonía octosílaba que les quita a menudo su genuinidad"[150]. El texto de la traducción de Icaza del mismo poema que venimos comentando es el siguiente:

> Soy la llama; soy la llama,

---

[149] G. SOBEJANO, *Op. cit.*, p. 502.

[150] *Ibíd.*, p. 499.

y al alumbrar me consumo,
y lo que toco se inflama,
y queda ceniza y humo.
¡Soy la llama, soy la llama!

A pesar de que Sobejano no menciona las traducciones de Maristany, el juicio sobre las de Icaza es extrapolable a las del catalán[151]. Por el contrario destaca de la manera de traducir de Montolíu su capacidad para captar "el movimiento poético de Nietzsche: energía, ductibilidad, potencia imaginativa"[152].

El siguiente poema en la antología de Maristany lleva por título el nombre la "ciudad muerta" por excelencia y escenifica la percepción singular del artista ante la belleza. La intervención de Maristany se hace más fina en esta ocasión. Aparte de que el asunto, descriptivo en su gran parte y además crepuscular, posee menor contenido filosófico, lo que facilita la literalidad, tampoco tiene una estructura métrica y de rimas a la que deba ajustarse. Coincide, s eso sí, en rimar los versos antepenúltimo y último como en el original, prefiriendo el hipérbaton a la sintaxis serena:

Hallándome en el puente
Al expirar la tarde,
Se oyó un remoto canto...
Brotaron gotas de oro
Sobre las aguas trémulas...
Góndolas, luces, música,
Juntas bamboleáronse al crepúsculo...
Mi alma, cuerda de lira sutilísima,
Sonó pulsada por ignota mano,

---

[151] Afirma al referirse a las traducciones de Icaza, las más tempranas publicadas en 1920 en la revista *La Pluma*, que "Ningún traductor anterior (salvo el de *Humano, demasiado humano* en la edición de "La España Moderna" y el anónimo de la revista *Estudio*) se había atrevido a verter en forma métrica poemas de Nietzsche", G. SOBEJANO, *Op. cit.*, p. 499.

[152] *Ibíd.*, p. 501.

Y una canción de góndola vibró,
Dulce, radiante, trémula de dicha...
¿Acaso al alma mía alguien oyó?[153]

El tercer poema traducido lleva el título español de "Canción de Zarathustra", se trata del poema cuyo primer verso original es *O Mensch! Gib Acht!*. La solución de Maristany es torpe a pesar de que no era fácil rendir, en su doble sentido, un poema con tantas reiteraciones y con métrica harto difícil de trasladar al castellano. Se pierde en las reiteraciones y recurre a encabalgamientos, ampliaciones de versos y reducciones que dejan exhausto al poema. No se puede hablar aquí de manipulación a secas sino de torpe manipulación:

¡Oh el Hombre; ten cuidado!
¿Qué dice la profunda media-noche?
«Yo dormía, dormía
Y desperté de mi hondo sueño. El mundo
Es muy profundo, muy profundo;
Más profundo que el día lo ha juzgado.
Profundo es su dolor, y todavía
Más honda es su alegría,
Más que la honda emoción
Del corazón.
El dolor dice siempre: «Vete ya...»
Mas la alegría quiere eternidad;
Desea una profunda eternidad.[154]

---

[153] Sigo de nuevo, para el poema *Venedig*, el texto de Meyer: "An der Brücke stand / jüngst ich in brauner Nacht. / Fernher kam Gesang: / Goldener Tropfen quoll's / über die zitternde Fläche weg. / Gondeln, Lichter, Musik - / trunken schwamm's in die Dämmrung hinaus... // Meine Seele, ein Saitenspiel, / sang sich, unsichtbar beruhrt, / heimlich ein Gondellied dazu, / zitternd vor bunter Seligkeit. / - Hörte jemand ihr zu?..."

[154] "O Mensch! Gib acht! / Was spricht die tiefe Mitternacht? / «Ich schlief, ich schlief - / aus tiefem Traum bin ich erwacht! / Die Welt ist tief, / und tiefer, als der Tag gedacht. / Tief ist ihr Weh -, / Lust - tiefer nach als Herzeleid! / Weh spricht: Vergeh! / Doch alle Lust will Ewigkeit -, / will tiefe, tiefe Ewigkeit!".

10.- En los aledaños del expresionismo.

Regresa con la poesía alemana la visión desgarrada de la gran ciudad que desde la antología de poesía francesa estaba ausente tanto en las traducciones de poesía inglesa como en las de poesía portuguesa. Eichendorff habla en sus versos de tránsito inaplazable de la vida rural, infantil y paradisiaca, a la gran ciudad que aniquila los buenos sentimientos y los valores tradicionales. Pero obsérvese que la visión de Eichendorff es la de un hombre de la primera mitad del siglo XIX, equivalente por tanto a las nostalgias rurales de un Pedro Antonio de Alarcón:

Pronto habré de abandonarte,
Y, extraño en tierras extrañas,
Veré en las grandes ciudades
La tragedia del vivir;
Y en tus sensatas palabras
Hallando fuerza y amparo,
Mi corazón, siempre niño,
vivirá siempre en Abril[155].

Por la razón antes aducida no era de esperar esta visión tan negativa de la ciudad redimida por el sentimentalismo infantil. Las manipulaciones, que no

---

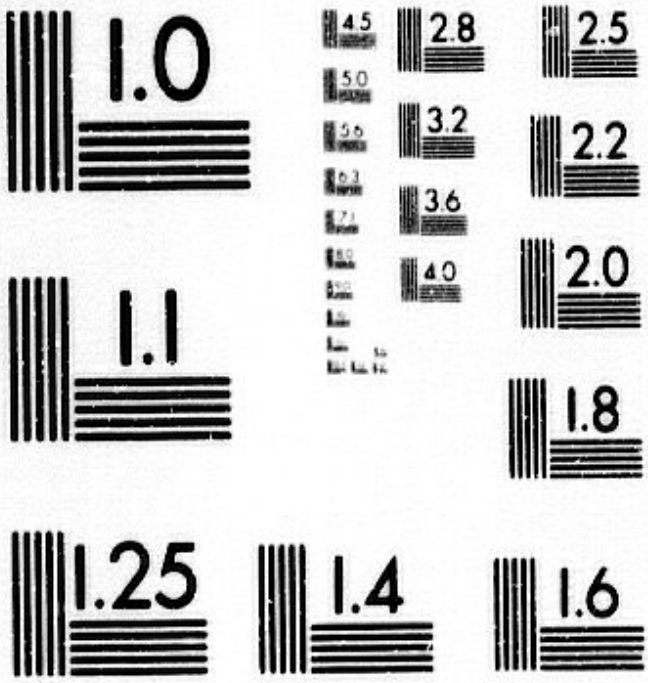
[155] Cito el original por el texto antologado por Meuer: "Bald werd ich dich verlassen, / fremd in die Fremde gehn, / auf buntbewegten Gassen / des Lebens Schauspiel sehn; / und mitten in dem Leben / wird deines Ernsts Gewalt / mich Einsamen erheben, / so wird mein Herz nicht alt".

equivocaciones, de Maristany son múltiples en el fragmento citado. En primer lugar Eichendorff no habla de "tragedia del vivir", sino más bien del "teatro de la vida" o, en todo caso "del drama de la existencia", *des Lebens Schauspiel*. El *Trauerspiel*, equivalente a la solución del traductor español, contextualiza el poema en el ambiente fin de siglo de la cultura centroeuropea[156]. Tampoco habla de grandes ciudades sino de *buntbewegten Gassen*, esa es la sensación de provinciano ante las calles bulliciosas y multicolores. No es exactamente de "palabras sensatas" de lo que se trata sino de una disposición serena y firme frente a la vida, *Ernsts Gewalt*. Tampoco hace mención alguna al mes de la primavera en el último verso, sino que espera que la confianza que hereda de su lugar de origen le rejuvenezca el corazón en los momentos difíciles, *so wird mein Herz nicht alt*. Maristany convierte un poema de confianza en la vida, de temor, sí, ante la ciudad pero también de atracción y desafío, en un poema decadente, débil y mortecino. El grado de manipulación es aún mayor desde el momento en que no ha tenido que recurrir a sustituciones u otro tipo de alteraciones en busca de una rima ausente en su traducción.

La traducción del poema de Eichendorf quiere sintonizar con la visión negativa de la ciudad que expresan en sus poemas algunos poetas preexpresionistas como Detlev von Liliencron. En ellos los protagonistas son los mendigos y pordioseros, imágenes avejentadas de aquel joven rural que caminaba confiado hacia las calles de la gran ciudad. Un poema de von Liliencron, "En una gran ciudad", en el que un paseante siente la ciudad como inhumana, concluye con estos cuatro versos en la versión de

---

[156] *Vid.* el análisis del concepto de *Trauerspiel* en Benjamin en M. CACCIARI, *Drama y duelo*, Tecnos, Madrid, 1989.



MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART
NATIONAL BUREAU OF STANDARDS
STANDARD REFERENCE MATERIAL 1010a
(ANSI and ISO TEST CHART No. 2)

equivocaciones, de Maristany son múltiples en el fragmento citado. En primer lugar Eichendorff no habla de "tragedia del vivir", sino más bien del "teatro de la vida" o, en todo caso "del drama de la existencia", *des Lebens Schauspiel*. El *Trauerspiel*, equivalente a la solución del traductor español, contextualiza el poema en el ambiente fin de siglo de la cultura centroeuropea[156]. Tampoco habla de grandes ciudades sino de *buntbewegten Gassen*, esa es la sensación de provinciano ante las calles bulliciosas y multicolores. No es exactamente de "palabras sensatas" de lo que se trata sino de una disposición serena y firme frente a la vida, *Ernsts Gewalt*. Tampoco hace mención alguna al mes de la primavera en el último verso, sino que espera que la confianza que hereda de su lugar de origen le rejuvenezca el corazón en los momentos difíciles, *so wird mein Herz nicht alt*. Maristany convierte un poema de confianza en la vida, de temor, sí, ante la ciudad pero también de atracción y desafío, en un poema decadente, débil y mortecino. El grado de manipulación es aún mayor desde el momento en que no ha tenido que recurrir a sustituciones u otro tipo de alteraciones en busca de una rima ausente en su traducción.

La traducción del poema de Eichendorf quiere sintonizar con la visión negativa de la ciudad que expresan en sus poemas algunos poetas preexpresionistas como Detlev von Liliencron. En ellos los protagonistas son los mendigos y pordioseros, imágenes avejentadas de aquel joven rural que caminaba confiado hacia las calles de la gran ciudad. Un poema de von Liliencron, "En una gran ciudad", en el que un paseante siente la ciudad como inhumana, concluye con estos cuatro versos en la versión de

---

[156] *Vid.* el análisis del concepto de *Trauerspiel* en Benjamin en M. CACCIARI, *Drama y duelo*, Tecnos, Madrid, 1989.

Maristany

En la mar ciudadana rueda un coche de muertos;
Van cruzando los hombres unos detrás de otros...
Miran mi negro féretro, y siguen su camino...
El buen organillero da vueltas al manubrio.

Richard Dehmel, a decir de la cantidad de poemas antologados por Maristany, debía congeniar bien con el talante lírico del catalán. Considerado precursor de algunos de los primeros expresionista, Ernst Stadler por poner un ejemplo, atraía en una época de desorientación estética, como lo es la de los primeros años del siglo, por el potencial visionario y profético de su poesía. No dejaba de estar atento al las tensiones que la gran ciudad producía en un ambiente intelectual que dudaba muy seriamente de la idea de progreso. Un poema de Dehmel, que además fue objeto de otra traducción el la revista *España*[157], con el título de "Voz en las tinieblas" en la antología de Maristany, sitúa en un extremo difícil de superar el vuelco interior que se defiende desde el lirismo poético en España en la segunda década del siglo, apegado a los metros clásicos de nuestra tradición poética:

No sé dónde una voz gime en las sombras...
Placiérame saber qué es esta voz...
Será que el viento quéjase a la noche.
Mas el viento se plañe menos cerca,
Y el viento por las noches siempre gime.
Es mi sangre que gime en mis oídos.
Sí, mi sangre.
Mi sangre gime, empero, de otro modo.
Su gemido es tranquilo cual la hora...
Se plañe un corazón, mas no sé en donde.

---

[157] R. DEHMEL, "Voz en las sombras", traducción de Francisco Villanueva, *España*, nº 401, (1923), p. 6.

Junto a ese tono visionario otro mucho más decadente, con ribetes de claro sadismo, vertido por el traductor en heptasílabos, pentasílabos y un endecasílabo de transición, aparentemente ordenados en pareados y un cuarteto:

A la cañada bruna
Torna la luna.
Una voz triste canta en la cascada:
«¡Oh dulce amada!,
Tu voluptuosidad
Honda y la flor
De tu dolor
Son mi felicidad.»

La poesía de Dehmel ofrece a su antólogo español otras dos vías temáticas. El paisaje impresionista de "Tarde de estío", con resonancias de los paisajes estivales juanramonianos. Es de las pocas ocasiones en que Maristany utiliza el alejandrino, práctica habitual cuando traduce a los franceses:

El aire en la llanura es suave, puro y diáfano
Lejos el lago exhálase; los juncos centellean;
Brillan entre las cañas los rayos postrimeros.
Una pálida nube se colorea apenas.

La otra vía temática es la de la poesía social de corte humanitario y tolstoyano:

Alguien va con los pies nudos, a solas,
Sobre su propia sangre por la nieve,
Mientras nosotros vamos sobre rosas...

El poeta vienés Hugo von Hofmannsthal había desempeñado en la cultura centroeuropea un papel crítico de primera magnitud y, directa o indirectamente, había alimentado gran parte de las reflexiones acerca del agotamiento de la tradición cultural

de Occidente con la consecuente desconfianza en el lenguaje. Aunque sus ideas, incluso sus frases, una y otra vez remedadas, llenaban páginas en las publicaciones españolas su poesía apenas se tradujo. De nuevo es excepción el único poema traducido por Maristany, junto al que tradujo E. Díez-Canedo en la exquisita sección de traducciones de *Indice*, la revista colectiva de Juan Ramón Jiménez[158]. Los dos poemas son una colección de imágenes de la conciencia sobre el paso del tiempo. En el que ahora nos interesa Maristany consigue un terceto, el tercero, cuya imagen es bastante extraña a la tradición española de dicho *tópos*. El alejandrino es ahora el metro elegido dispuesto en tercetos con un verso final que continúa la rima:

> Y es raro que mi yo, que nada ha retenido,
> Se haya poquito a poco de un niño ido escapando,
> Tal como un perro extraño, mudo, desconocido...

Para acabar este repaso de la única antología unilateral de poesía alemana en forma de libro publicada de 1918 a 1936, es inexcusable detenerse en los tres poemas de Rilke traducidos por Maristany.

El primero de ellos, procedente del *Libro de horas*, adquiere aislado un sentido bien distinto del que ha de tener dentro del sistema lírico que conforma el libro de Rilke. Como es sabido los protagonistas de *El libro de horas* son un monje y su diálogo con Dios en el que aquél, disintiendo de la tradición cristina, prefiere la vía del artista en su deseo de conocimiento posesivo a la de la entrega amorosa y renuncia al mundo

---

[158] H. VON HOFMANNSTHAL, "Balada de la vida exterior", traducción de E. Díez-Canedo, *Indice*, nº 4 (1922).

contingente[159]. Antologado y traducido, sin referencia alguna a su "cotexto", semeja un poema de entrega amorosa inserto en los temas y procedimientos líricos que caracterizan la antología, y en general las antologías, de Maristany. El traductor crea un nuevo "cotexto" que él mismo establece con otras poesías antologadas y traducidas en el mismo volumen. En este caso el reino crepuscular, vampírico nos atreveríamos a decir, de Novalis anda al acecho de lo que Maristany ha convertido en poema de pasión amorosa *post mortem*[160]. Traduce en endecasílabos y pentasílabos a la vez que trata de reproducir las aliteraciones y reiteraciones del poema original. Los últimos cuatro versos remedan, cambiando los heptasílabos por endecasílabos, el aire de una seguidilla:

Si aunque cierres mis ojos he de verte,
Si aunque cierres mi oído he de escucharte,
Si te he de hablar, aún con la boca inerte,
Si aunque no tenga pies iré a buscarte,
E irá [sic] a abrazarte, si no tengo brazos,
Mi corazón, y si háceslo pedazos,
Entonces mi cerebro latirá,
Y aun cuando me lo abrases, tu porfía
No te valdrá.
No te valdrá, porque la sangre mía
Te llevará.

Sigue a éste un breve poema titulado "Vigilia" con el tema del crepúsculo en el campo y la culminación de una "Luna" comparada con el lirio. Es casi un poema del

---

[159] *Cfr.* F. BERMUDEZ-CAÑETE, *Rilke*, Júcar, Madrid, 1984, p. 42.

[160] Me refiero al poema al que me he referido más arriba y que contiene los siguientes cuartetas: "Bebe mi alma presto, / Dulce amado, y haz / Que halle un dulce sueño / Y una inmensa paz. / Siento de la muerte / la ola de frescor; / Ya mi sangre es Eter, / Ya es mi sangre amor."

primer Juan Ramón, el de *Rimas* o *Arias tristes*. Para que lo fuera del todo habría que variar la adjetivación y, obviamente, la métrica. Maristany construye en esta traducción una estrofa de cuatro versos, los tres primeros eneasílabos y el último pentasílabo, con rima consonante de los pares:

La áspera tarde se ha dormido;
Mi corazón tan sólo vela;
Carga en su puerto ya la tarde
La roja vela.
¡Vigilia de álgidos ensueños...!
La Noche marcha por el llano...
La Luna, el blanco lirio tímido
Abre en su mano.

A pesar de que es difícil encontrar una "áspera tarde" en Juan Ramón, sino al contrario "tardes serenas" o las "dulzuras de esta tarde", y de que la luna suele estar relacionada en el poeta de Moguer con otras flores[161], la situación en su conjunto pertenece a la poesía de amaneceres y crepúsculos, selénica y botánica, de la primera poesía juanramoniana.

Por último Maristany traduce uno de los poemas de los *Neue Gedichte* inspirado en una figura española. *Spanische Tänzerin*, que así se titula el poema, "Bailarina española" en la traducción, ha sido, con diferencia, uno de los poemas de Rilke más conocido y versionado en nuestro país. La de Maristany es, muy posiblemente, la primera versión. La realiza en endecasílabos blancos. Queda fuera del código literario que domina la antología alemana de Maristany, pero por el interés de la pieza para un

[161] Así en *Arias tristes*: "Las noches de luna tienen / una lumbre de azucena, / que inunda de paz el alma / y de ensueño la tristeza." (J. RAMON JIMENEZ, *Arias tristes*, prólogo de Aurora de Albornoz, Taurus, Madrid, 1981).

estudio de la recepción de Rilke en España y por el intento de Maristany de comprimir la riqueza del poema original en los endecasílabos castellanos, operación por la cual ha de renunciar a los matices en beneficio de una vivacidad en ocasiones atropellada, reproducimos el poema en el apéndice e traducciones al final del trabajo[162].

Son escasísimas las traducciones de Rilke en el período que abarca el presente estudio, por lo que las tres contenidas en esta antología se convierten, en principio, en verdaderos documentos de su temprana recepción en España[163]. Sólo en 1939, en una colección de poesía de la barcelonesa editorial Yunque equivalente en sus proporciones a la dirigida por Maristany en la editorial Cervantes, se publica una antología traducida por Dorotea Patricia Latz. Además de las de Maristany, e independientemente de la traducción de un fragmento de *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*[164], sólo hemos podido localizar las traducciones prosificadas de tres poemas pertenecientes a los *Neue*

---

[162] Sigo el texto original de R.M. RILKE, *Nuevos poemas*, edición bilingüe, traducción, introducción y notas de Federico Bermúdez-Cañete, Hiperión, Madrid, 1991: "Wie in der Hand ein Schwefelzündholz, weiß, / eh es zur Flamme kommt, nacht allen Seiten / zuckende Zungen streckt -: beginnt im Kreis / naher Beschauer hastig, hell und heiß / ihr runder Tanz sich zuckend auszubreiten. // Und plötzilich ist er Flamme, ganz und gar. // Mit einem Blick entzündet ihr Haar / und dreht auf einmal mit gewagter Kunst / ihr ganzes Kleid in diese Feuersbrunst, / aus welcher sich, wie Schlangen die erschrecken, / die nackten Arme wach und klappernd strecken. // Und dann: als würde ihr das Feuer knapp, / nimmt sie es ganz zusamm und wirft es ab / sehr herrisch, mit hochmütiger Gebärde / und schaut: da liegt es rasend auf der Erde / und flammt noch immer und ergiebt sich nicht -. / Doch sieghaft, sicher und mit einem süßen / grüßenden Lächeln hebt sie ihr Gesicht / und stampft es aus mit kleinen festen Füßen."

[163] *Vid.* F. BERMUDEZ-CAÑETE, "Las traducciones de Rilke en España", comunicación presentada al curso *Poética de la traducción poética*, Granada, 11-14 de mayo de 1992, Universidad de Granada (en prensa).

[164] R. M. RILKE, "De *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*", *ROcc.*, t. XV, nº 43 (1927), pp. 102-113.

Gedichte publicados en la revista tinerfeña *La Rosa de los Vientos* con motivo del primer aniversario de la muerte del autor[165]. Figura como traductor Abelardo Moralejo[166] que opta por la prosificación métrica y tipográfica de los tres poemas: "La pantera", "Canción de amor" y "El Rey".

11.- Las cien mejores poesías (liricas) de la lengua italiana[167]. La antología doble de la poesía italiana.

El volumen está dedicado por su autor "Al sublime poeta lírico Joaquín Teixeira de Pascoaes". El prólogo es obra del hispanista italiano Carlo Boselli[168] quien, a

---

[165] R. M. RILKE, "*Neue Gedichte* (Fragmento)", traducción de Abelardo Moralejo, *La rosa de los vientos*, nº 5, (1928), pp. 6-7. Agradezco la localización de estas traducciones y la facilitación de los textos de las mismas al profesor Federico Bermúdez-Cañete.

[166] Una nota previa a las traducciones informa que era catedrático de Lengua y Literatura Latinas en Santiago de Compostela.

[167] *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua italiana*, traducidas directamente en verso por Fernando Maristany, prólogo de Carlos Boselli, carta abierta de Guido Mazzoni, Cervantes, Valencia, 1920.

[168] Autor junto a Cesco Vian de una *Storia della letteratura spagnola dalle origini ai nostri giorni*, Le Lingue Estere, Milán, 1941; y de un folleto sobre la nueva poesía española y su relectura de Góngora, "Il ritorno di Góngora", *Colombo*, Roma, II (1927), pp. 385-405. Sobre su hispanofilía desde posiciones fascistas y sus relaciones con la dictadura de Primo

diferencia de los otros críticos que habían ocupado ese puesto en las restantes antologías, realiza un repaso erudito a la historia de la poesía italiana y a las relaciones literarias hispano-italianas a la vez que señala las traducciones más relevantes en ambos sentidos[169]. Se lamenta del deficiente conocimiento al que habían llegado ambas literaturas en aquella hora cuando a lo largo de la historia habían mantenido constantes e intensas relaciones, influyéndose mutuamente en sus respectivos desenvolvimientos[170]. Respecto al traductor Boselli utiliza por primera vez el término "poeta-traductor" para referirse a él. Digo que utiliza por primera vez el término porque el concepto ya había sido utilizado en el resto de las opiniones, recensiones o prólogos a las antologías de Maristany. Llegado un momento, a partir de la escuela de Pound en el mundo anglosajón, sólo se valorarán estéticamente las traducciones de los "poetas-traductores", a pesar que todavía Octavio Paz desconfíe de sus virtudes al afirmar que en teoría sólo los poetas están capacitados para traducir poesía, pero que

---

de Rivera, *vid.* V. PEÑA SANCHEZ, *Intelectuales y Fascismo. Contribución al estudio de la cultura italiana del "Ventennio Fascista" y su repercusión en España* (tesis doctoral), Universidad de Granada, 1992, pp. 196-198.

[169] Sus datos se refieren a traductores españoles de los siglos XVIII y XIX de autores italianos desde Dante hasta Silvio Pellico. Señala de pasada a Miguel de Unamuno como traductor de algunos poemas Carducci, pero se equivocan quienes le informan que esas traducciones permanecían inéditas pues los poemas "Sobre el monte Mario" y "Miramar" de Carducci, y "La retama" de Leopardi, junto a otras traducciones de Coleridge y Maragall las incluyó al final de su libro *Poesías* (1907).

[170] Testimonio del desapego que Boselli constata de forma un poco exagerada es la ausencia de antologías de poesía italiana. La de Maristany es la única en un amplio período de tiempo. Su precedente vuelve a ser una del siglo anterior, *Antología de poetas líricos italianos (1200-1889)*, recogida ordenada, anotada y en parte traducida [en versos castellanos] por Juan Luis Estelrich, Palma de Mallorca, 1889. Sí existen antologías de poesía italiana publicadas en países hispanoamericanos; dos casos: *Antología de poetas italianos*, versión de B. Contreras, Ediciones Mínimas, Buenos Aires, 1922; *Poetas italianos de hoy*, por M. Marsicovetere Durán, Mínima, Guatemala, 1935.

en la realidad pocas veces los poetas son buenos traductores "porque casi siempre usan el poema ajeno como un punto de partida para escribir su poema"[171]. El "traductor-poeta" no puede substraerse totalmente a su personalidad, sus textos se acomodarían a la "traducción imitación" o "traducción recreación" según la terminología de Efim Etkind[172]. Boselli así lo advierte y admira la capacidad de Maristany para conjugar sus inclinaciones personales como poeta y sus deberes como traductor al realizar traducciones versificadas que "parecen, no ya reflejos maravillosos, sino admirables obras originales, aun conservando el oculto perfume exótico que las caracteriza"[173], en el respeto del estilo, metro y disposición de las rimas de los originales.

La labor de un poeta-traductor español enfrentado a la poesía italiana acarrea, desde el punto de vista de Boselli, un número indefinido de dificultades que se suavizan cuando en vez de poesía italiana se trata de poesía alemana, inglesa o portuguesa. Por un lado la afinidad entre portugués y castellano allana toda dificultad, pero con la poesía italiana "la misma analogía con la castellana constituye una dificultad por las infinitas diferencias en la construcción, en el uso de determinadas palabras o locuciones, en el sentido de vocablos en apariencia iguales"[174].

El grado de libertad en la traducción, la necesidad de adaptarse al original o la posibilidad de recrearlo, depende, a decir del hispanista italiano, de la lengua de la que se traduce. Para un traductor-poeta español la poesía francesa y la italiana parecen

---

[171] *Cfr.* O. PAZ, *Traducción: literatura y literaridad*, p. 14.

[172] *Vid. supra* capítulo IV.

[173] Prólogo, p. 7.

[174] Prólogo, p. 8.

exigir un grado de "fidelidad", es decir de adecuación al sistema origen, que es menor cuando de poesía inglesa, alemana o portuguesa se trata. Estas últimas permiten ciertas cotas de "libertad" o de "recreación", es decir de aceptabilidad al sistema receptor, que amplían la posibilidad del poeta-traductor para imponerles sus propias ideas líricas. Boselli establece unos criterios para valorar la mayor o menor dificultad de una traducción:

> En las poesías francesas hizo Maristany un gran esfuerzo por ajustarse escrupulosamente al original; siguió mientras pudo el orden sintáctico, y en gracia a la fidelidad sacrificó algo, en algún caso, la belleza del verso castellano. Con mayor libertad tradujo las portuguesas, las alemanas y sobre todo las inglesas, y son estas últimas las que hasta ahora han sido juzgadas como las más notables. Y es que en la poesía inglesa, como en la alemana, el poeta-traductor puede rehacer la poesía con cierta libertad, y así, con pericia y con lírica en el alma, logra obtener una poesía más o menos bella, de un valor siempre muy aproximado al original[175].

Una traducción de esas características responde a lo que el poeta Guido Mazzoni llama *palingenesi estetica* en la "Carta abierta" que precede a la selección. El poeta actuaría de *medium*[176], y sus recursos son semejantes a los del "cantaor" de la conferencia de García Lorca sobre el cante jondo.

Como ya es habitual el modelo de la selección de Maristany es la antología *Le cento migliori poesie liriche della lingua italiana* ordenada por Luigi Ricci y editada por la editorial Gowans & Gray. Boselli menciona también la antología de Raffaello Barbiera, *I Poeti italiani del secolo XIX*. A partir de ellas Maristany aporta sus gustos

---

[175] Prólogo, p.8.

[176] Así se titulaba la sección de traducciones poéticas del poeta-traductor catalán Alex Susanna en la revista *Serra d'Or*, tomado quizá del poema de R. Browning *The Medium*.

personales, sobre todo en lo que se refiere a poetas del siglo XX. A priori la antología promete un tono no muy diferente a las anteriores, pues el autor del prólogo nos advierte sobre la personalidad del poeta que cierra la antología, muy del gusto de Maristany. Es el "crepuscular" Guido Gozzano que "fue un poeta atribulado y profundo, tan atribulado y tan profundo, bajo la apariencia expresamente frívola de su quieto pesimismo, que le valió el sobrenombre de pequeño Leopardi"[177].

En rigor son dos antologías unidas por la identidad lingüística. La primera comprende una selección de la poesía italiana desde el *trecento* hasta los poetas del XVIII. En ella dominan las formas clásicas italianas asimiladas a formas de la tradición lírica castellana: sonetos, madrigales y otras formas estróficas compuestas por heptasílabos y endecasílabos. El petrarquismo es el criterio primordial de selección y el código recurrente en las traducciones. Se respetan las imágenes y las formas que el traductor maneja amparado en la seguridad que le ofrece la tradición castellana y ante los que raramente recurre a códigos ajenos en el tiempo o el espacio. Su proceder, por tanto, difiere en esta ocasión de las manipulaciones a las que sometió la poesía portuguesa y alemana anteriores al siglo XIX. En aquellas ocasiones la selección previa servía para establecer referentes y construir un co-texto para la poesía romántica y moderna. La poesía italiana desde el *trecento* hasta el XVIII no sirve ahora para explicar nada, no se manipula en la búsqueda de lejanos parientes de la "poesía lírica". Si surge la simpatía "lírica" no es producto de un trabajo generalizado de recodificación, sino que se debe más bien al espolvoreado de vago platonismo que se posa sobre la necesidad de refundar una "poesía lírica".

---

[177] Prólogo, p. 19.

La traducción de un soneto de Petrarca puede ser pretexto de una defensa de la singularidad emotiva del artista, pero siempre queda un algo más, que se cuela a través de la tradición petrarquista castellana, que le otorga solidez y cuyos versos resistirían muy mal unos puntos suspensivos:

Puesto que vos y yo ya hemos probado
Como nuestro esperar falaz se hace,
Hacia aquel Sumo Bien que tanto os place,
Alzad el corazón extraviado.
Esa vida terrena es como un prado,
Do la serpiente entre las flores yace,
Que si al pronto su aspecto nos complace,
Luego cansa al espíritu engañado.
Así, pues, si queréis tener la mente
Tranquila, no sigáis nunca a los más;
Seguid siempre a la excelsa escasa gente.
Bien me podréis decir: «Hermano, vas
Mostrándome el sendero de una fuente,
Por el cual te perdiste y aun lo estás»

En la selección están espigadas unas cuantas poesías satíricas y burlescas. Casi podemos decir que son excepción en el mar de papel pluma que juntas forman las traducciones de Maristany, pero, a pesar de andar él muy lejos de ese tipo de poesía, las traduce con cierta gracia. Un ejemplo de ello es la titulada "A sus parientes" de Tassoni:

Parientes (si es que alguno me ha quedado)
Dios os dé bienes y os mantenga sanos.
En cuanto a mí, aunque os coman los gusanos...
...Tiempo ha que de la lista os he borrado.

Lo mismo ocurre con otras de tipo popular en las que se juega con expresiones populares de las *canzonette* italianas. Veáse, por ejemplo, este fragmento de "Del

ditirambo Baco en Toscana":

Y si brindo por ti yo
Porque a mí,
Porque a mí,
Me haga buena, buena pro,
Arïanucha, monucha, linducha,
Cántame un poco y recántame tú
En la vïo,
En la vïo,
En la vïola la cucurucú,
La cucurucú,
En la vïola la cucurucú.

La vertiente popularista de la poesía italiana la señalaba Boselli en su prólogo remontándose a los himnos religiosos que San Francisco de Asís iba cantando de pueblo en pueblo. Con ello quedaba hecha una afirmación que de nuevo hilaba con el "lirismo" el pasado poético de todas las lenguas traducidas por Maristany.

A partir de las páginas en las que se encuentran las versiones de poemas de Ugo Foscolo, es decir allí donde se inaugura el romanticismo en la selección, parece como si hubiéramos abierto otro libro. En ese momento empiezan a funcionar de nuevo los recursos estilísticos entre los que Maristany se encuentra más cómodo. Para empezar encuentra pretextos para traducir con palabras de Bécquer a no pocos románticos menores[178]. Los siguiente versos de "A Lucrecia Marzolo de' Fabi" de Giacomo Zanella son concluyentes:

Hoy la lira está muda y polvorienta;
De una estancia en el ángulo desierto
Junto a una cuna estás sentada y llevas

[178] Sobre el intertexto simbolista en el que confluye y a al vez inaugura el verso de Bécquer "Del salón en el ángulo oscuro", *vid.* J. M. AGUIRRE, *op. cit.*, pp. 179-182.

A tus labios un dedo, sonriendo.
Con la otra mano una cortina apartas,
Y en voz que con la cuna bailotea,
Murmuras con sumiso acento breve:
¿Y este lirio no vale mil poemas?

Igual sucede con los dos tercetos finales de un soneto de Lorenzo Stecchetti:

Pensaba yo: Por sólo una sonrisa
Le daría la sangre de mis venas,
Y de las flores de mi ingenio el ramo...
Cuando de pronto alzóse ella muy pálida,
Sus manos escondió entre mis cabellos,
Y, escucha, dijo susurrante. Te amo.

Leopardi era según Cernuda uno de esos "modernos" cuya obra, situada en la encrucijada de fines del XVIII, correspondía a un lirismo que no era clásico ni romántico[179]. Aparte de las predilecciones que el gusto poético español había manifestado por la poesía de Leopardi[180] desde final del siglo anterior hasta la traducción de "La retama" por Unamuno[181], su presencia en la poesía de Cernuda y las traducciones de Miguel Romero Martínez[182], Maristany encuentra en sus versos

---

[179] *Cfr.* L. CERNUDA, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, p. 22.

[180] *Vid.* P.L. LADRON DE GUEVARA, "*L'Infinito* de Leopardi, evolución histórica de su traducción", en Brigitte LEPINETTE et al. (eds.), *Actas del primer Coloquio Internacional de Traductología*, Universidad de Valencia, 1991, pp. 135-136. No parece conocer la antología de Maristany.

[181] En el libro *Poesías*, 1907. Hoy en M. DE UNAMUNO, *Poesía Completa*, Prólogo de Ana Suárez Miramón, I, Alianza, Madrid, 1987, p. 233-241.

[182] G. LEOPARDI, *La retama*, traductor Miguel Romero Martínez, Sevilla, 1920; *Poesías*, traductor M. R. M., C.I.A.P., Madrid, 1928; "A la luna", traductor M. R. M., *Isla*, nº 10 (1937). Y las incluidas en el tomito correspondiente de la colección "Las mejores poesías (líricas) de los mejores autores", Cervantes, Barcelona, 1920.

un poderoso precedente de la percepción lírica del tiempo y el paisaje. Traduce seis largos poemas, todos ellos de tono elegíaco, que tienen por asunto una reflexión sobre el paso del tiempo, la efímera juventud y la desesperanza, provocada las más de las veces por la contemplación de un escenario natural en una de las estaciones intermedias. Todos los poemas están traducidos bien en endecasílabos rimados o blancos, bien en combinaciones estróficas de endecasílabos y heptasílabos. Más que en la traducción de "El Infinito", es preciso fijarse en otras más en sintonía con el decadentismo espiritualista al que se adscribe Maristany, por ejemplo el poema "A sí mismo":

> Ahora descansarás y para siempre,
> Mi laso corazón. Murió el engaño
> Que perpetuo juzgué. Murió. Bien siento
> Que ya de las risueñas ilusiones
> No sólo la esperanza, aun el deseo
> Marchito está. Reposa, que bastante
> Palpitaste. No vale cosa alguna
> Tus impulsos, ni es digna de suspiros
> La tierra. Aburrimiento y amargura
> Tan sólo es nuestra vida y fango el mundo.
> Tranquilízate ahora. Desespera
> Por la postrera vez. El hado, sólo
> Nos otorgó el morir. Ahora desprecia,
> Desprecia a la Natura, y al mezquino
> Poder que oculto influye en nuestro daño,
> Y a esa infinita vanidad del todo.

Otra obra poética que despertó un gran interés en España, no sólo por ella misma sino sobre todo por la postura cívica y patriótica de su autor, fue la de

Carducci[183]. El parco pero certerísimo traductor que fue Unamuno vertió dos de sus poesías en su primer libro poético[184]. En uno de sus ensayos afirmo que Carducci "como verdadero gran poeta, es un poeta traducible". Y lo es, según Unamuno, porque a pesar del carácter patriótico, que podría hacer pensar en una idiosincrasia demasiado apegada al idioma original, la poesía de Carducci es poética en su forma interna. Zorrilla es un poeta intraducible mientras que Campoamaor sí es traducible[185]. A pesar de la diferencia de criterios Maristany traduce "En el Monte Mario" en la misma forma que había utilizado Unamuno, estrofas sáficas sin rima. El ritmo es sin embargo más regular en la versión de Unamuno que respeta la acentuación propia de los endecasílabos en ese tipo de estrofa, sílabas cuarta, octava y décima. Maristany no es tan regular a la hora de guardar el ritmo y recurre, con más frecuencia de lo preciso, a términos arcaizantes y a los encabalgamientos bruscos y al hipérbaton forzado:

¡Adiós, del breve pensamiento madre,
Tierra, y del alma fugitiva! ¡Cuántas
En torno al sol harás girar perennes
Penas y glorias!
Hasta que, bajo el ecuador restricta,
Tras de las quejas del calor fuyente,
La prole lasa tenga ya una sola
Mujer y un hombre,
Que en medio erectos de las altas cumbres,
En muertas selvas con los ojos vítreos,

---

[183] *Vid.* V. VARI, *Carducci y España*, Gredos, Madrid, 1963.

[184] "Sobre el Monte Mario" y "Miramar", en *Poesías* (1907), hoy en M. DE UNAMUNO, *Poesías completas*, I, pp. 232-233 y 245-247.

[185] Sobre Zorrilla añade: "Poned a Zorrilla en inglés, alemán o francés, despojándole del halago del sonsonete, y decidme cuánta poesía queda en aquel aluvión de lugares comunes literarios y en aquel desfile de imágenes imprecisas revenidas de puro viejas", *cfr.* M. DE UNAMUNO, "A propósito de Josue Carducci", *Ensayos*, II, Aguilar, Madrid, p. 1104.

¡Oh, sol, te vean bajo el hielo informe,
Por siempre hundirte![186]

En cualquier caso Maristany se hace eco de la admiración que despertó en toda Europa su poema "A José Garibaldi" y utiliza un tono épico y declamatorio, muy decimonónico, que busca el mayor efecto heroico en las palabras esdrújulas con que suele acabar los decasílabos:

Va Garibaldi, solo, en la lúgubre
Fila primera, doblado y tácito,
Cabalgando; la tierra y el cielo
Aplomados y fríos en torno.
De su caballo los cascos óyense
Dar en el lodo. Detrás escúchanse
El andar y los hondos suspiros
De los héroes hundirse en la noche.

Pero son otras las dos notas que más han de atraer a Maristany de Carducci, distintas en absoluto, a mi entender, de las que gustaban a Unamuno: la lasitud decadente y el franciscanismo. La primera está presente en el poema "En la estación" que termina con estas tres estrofas, traducidas, como todo el poema, en cuartetos de decasílabos blancos:

Bajo la lluvia y en la calígine
Vago y fundirme quisiera en ellas.
Como un ebrio vacilo y me palpo,
Pues me creo tan sólo un fantasma.

---

[186] La versión de Unamuno para estas tres últimas estrofas es: "¡Adiós, tú, madre de mi breve espíritu, / tierra, y del alma fugitiva! ¡cuánto / en torno al sol has de llevar perenne / dolor y gloria! // hasta que bajo el ecuador rendida, / a las llamadas del calor que huye / la ajada prole una mujer tan sólo, / tenga, y un hombre, // que erguidos entre trozos de montañas / en muertos bosques, lívidos, con ojos / vítreos te vean sobre inmenso hielo / ¡oh sol, ponerte!". M. UNAMUNO, *Poesías completas*, I, p. 233.

¡Oh, qué caída de hojas continua,
Frígida y muda sobre mi alma!
¡Imagino que sólo, que eterno,
Es por todo en el mundo Noviembre!
Al que el sentido de la existencia
Perdió, ¡cuán grata le es la calígine!
Yo deseo, yo anhelo embriagarme
en un tedio que dure infinitud...

El franciscanismo lo aporta un soneto dedicado a "El buey". Resulta que en esta ocasión el cotexto de Maristany coincide ligeramente con el de Unamuno ya que éste junto a sus traducciones de Carducci, Leopardi y Coleridge incluyó un impresionante poema de Joan Maragall en el que se describe el vagar por los campos de "La vaca ciega". La grandeza y piedad que había en el poema de Maragall está ausente en ei soneto de Carducci que es tan solo un canto a lo natural:

Por el ancha nariz, húmeda y negra
Tu alma se exhala, y tu mugido alegra
Los campos y en el aire azul se pierde;
Y de los ojos glaucos en la grata
Dulzura, amplia y tranquila se retrata
La del llano divina quietud verde.

En la poesía de Giovanni Pascoli encuentra el traductor un intimismo breve propicio para la expresión de escuetos sueños sociales y sugerentes pensamientos filosóficos que, al menos en la traducción, caen en una sensiblería almibarada o, directamente, en la cursilería:

Habían florecido ya las lilas;
Ella cosía su hábito de esposa;
Las flores siderales aún se abrían
Y aún no estaba cerrada la mimosa.

Cuando de pronto, ¡oh negras golondrinas!,
Ella rió. ¿Con quien o de qué cosa?
Reía con los ángeles, reía
Con las nubes aquellas, oro y rosa.

Antes de terminar con d'Annunzio el repaso a la selección italiana de Maristany, quiero detenerme en otros tres poetas menores de los que se traduce un poema de cada uno. Ada Negri había conocido un gran éxito con su libro de poemas *Fatalitá* (1892) y sobre todo empezó a ser traducida en toda Europa como narradora. El año 20 español todavía se resiente de la moda literaria de la autora italiana. Aparte de Maristany, que traduce en su antología un poema titulado "Fatalidad", Enrique Díez-Canedo traduce para *La Pluma* otro poema titulado "El muro"[187]. Los otros dos caprichos de Maristany son los dos poetas que cierran la antología: Guido Mazzoni, el académico italiano autor de la "Carta abierta" que precede a la antología, y Guido Gozzano autor del poema que cierra la antología y que por tanto se supone representante de las últimas tendencias de la poesía italiana a comienzos de los años veinte, cuando Marinetti ya había aportado casi todo lo que de interés tenía que aportar a las vanguardias. El soneto, que no tiene desperdicio si lo situamos en es contexto, dice así:

Dulce tristeza, no hace muchos años
Eras del niño pálido y ansioso,
Que comía sin gana la merienda
Sobre el libro de griego fastidioso.
Luego, sentimental adolescente,
Nos hallamos de nuevo en el camino;
Ciego de afanes espiaba el eco
De una voz o de un paso femenino.
Hoy la tristeza se ha ido sepultando
Para siempre de mi alma corroída,

[187] Ada NEGRI, "El muro", traducción de E. D.-C., *La Pluma*, nº 6 (1920), p. 278.

Y una amarga sonrisa en mí persiste;
Una sonrisa que la boca tuérceme
Sin tregua... Ay, en verdad, no sé una cosa
Más triste que no estar ya nunca triste.

La poesía de D'Annunzio, que era el paradigma de un decadentismo menos espiritulista y sí más culturalista, ofrece a Maristany la oportunidad para poner en funcionamiento los códigos de la poesía modernista hispánica que había utilizado intensamente en las traducciones de poesía francesa parnasiana y simbolista. Camino de ida y vuelta. Ahora un juego aún más complicado pues D'Annunzio situaba su obra en un difícilmente acotable intertexto finisecular[188]. La obra de D'Annunzio ofrece pistas de código nacional que en cada caso ha de servir para su traducción. A algo así debe referirse Unamuno cuando afirma a propósito del autor de *Il piacere* que "una cosa son los escritores universales y otra los internacionales, ni se traduce primero lo mejor, sino lo más fácil de comprensión"[189]. Como es bien sabido no era D'Annunzio santo de la devoción de Unamuno y la razón de ello parece residir en esa utilización de un intertexto culturalista con el que se aseguraba una fácil recepción de su obra en Europa. En España quizá sea en las revistas *Cervantes* y *Cosmópolis* donde es posible seguir mejor la recepción española del poeta y novelista italiano como obra fronteriza entre los viejos y nuevos valores literarios. La opinión de Franco Meregalli al advertir cierta incompatibilidad psicológica entre el decadentismo y la cultura española se basa sobre todo en la valoración negativa de d'Annunzio puesta de manifiesto por Unamuno

---

[188] *Vid.* el prólogo de Rosario Scrimieri a G. D'ANNUNZIO, *El placer*, Cátedra, Madrid, 1991, pp. 9-71. No podemos olvidar el "Museo d'annunziano" estudiado por Mario PRAZ, *El pacto de la serpiente*, FCE, México, 1988, pp. 269-347.

[189] M. DE UNAMUNO, "A propósito de Josue Carducci", *Ensayos*, II, p. 1107.

y Machado — dejamos ahora aparte las complejas relaciones entre la obra d'annunziana y Valle-Inclán —, sin embargo hay toda una serie de epígonos que se acercan a la obra del italiano esperando de sus soluciones estilísticas y culturalistas una reactualización del modernismo[190].Uno de ellos es Fernando Maristany. Los tres primeros cuartetos de su traducción del poema "Consolación" están mediatizados en forma extrema por el código del modernismo hispánico:

No llores más. Vuelve el amor filial
A tu casa. Estoy laso de fingir.
Ven. Salgamos. Tiempo es de revivir.
¡Cuán blanca estás! Tu rostro está lilial.
Salgamos. El jardín abandonado
Conserva todavía algún sendero.
Te explicaré cuán dulce es el misterio
Que vela ciertas cosas del pasado.
Aun hay alguna rosa en el rosal;
Aun hay alguna hierba perfumada;
Todavía la huerta abandonada
Nos sonreirá, si ve que haces igual.

A propósito del primer verso de esta traducción, lo que constituye una excepción al olvido de las traducciones de Maristany, algún crítico ha señalado cómo la poesía de D'Annunzio parece haber sido filtrada a través de la poesía de Rubén Darío. Maristany traduce el original italiano, *il volto è quasi un lilio*, con el neologismo de Darío "lilial"[191] — en *Prosas porfanas* aparece en diversas ocasiones una de ellas en "El

---

[190] *Vid.* F. MEREGALLI, "D'Annunzio in Spagna", *L'Arte di Gabriele d'Annunzio*, Mondadori, Milán, 1968, pp. 481-503.

[191] M. N. MUÑIZ MUÑIZ, "Ancora su d'Annunzio e Valle-Inclán", *Esperienze letterarie*, XIV, nº 1 (1989), *apud*, el prologo de Rosario Scrimieri a G. D'ANNUNZIO, *Op. cit.*, p. 53.

reino interior: "Y las manos liliales agita, como infanta / real en los balcones del palacio paterno" — , termino que, por cierto, de forma satírica fue esgrimido por parte de un colaborador antimodernista del *Madrid Cómico* para arremeter contra Juan Ramón Jiménez y Francisco Villaespesa[192]. Los ejemplos serían inagotables porque, como afirma J. M. Aguirre, incluso con las equivocaciones la mediación modernista era productiva, en el buen sentido o como "floripondiez modernisas"[193]. La situación y el paradigma que condicionan las traducciones de Maristany configuran una suerte de sistema semiótico, con un componente semántico y otro sintáctico, en cuyo seno el traductor realiza decisiones. Si utilizamos la terminología de la "teoría de los juegos" esas decisiones pueden ser "necesarias y motivadas" por el contexto, o "necesarias e inmotivadas" por las convenciones[194].

---

[192] T. CARRETERO, "Lilialerías", *Madrid Cómico*, nº 4 (1901), p. 31.

[193] Aguirre analiza algunos errores de traducción de la antología *Un siglo de poesía belga*, Bruselas / Madrid, 1931, de Francisco Castillo Nájera. J. M. AGUIRRE, *Op. cit.*, p. 183-184.

[194] *Vid.* J. LEVÝ, "Translation as a Decision Process", en VV. AA., *To Honour Roman Jakobson*, II, Mouton, La Haya / París, 1967, pp. 1171-1182. Sigue la terminología de M. SHUBIK (ed.), *Game Theory and Related Approaches to Social Behavior*, Nueva York, 1964.

12.- Florilegio. La antología de antologías y la legitimidad clásica.

Una vez terminado todo su plan de antologías Maristany las reunió todas en un sólo volumen, modificando en pocas ocasiones la selección y traducciones realizadas en cada una de las antologías unilaterales.

El volumen se abre con la única antología hasta entonces no publicada: la de poesías líricas griegas y latinas. Con ellas el traductor y el antólogo cierra el circulo de la poesía europea, pues como afirma Nicolau d'Olwer, en el prólogo a la selección de clásicos, la cultura europea es continuación de la tradición grecolatina sin la cual es imposible concebir el espíritu moderno: "¿Qué quedaría de ella [la poesía moderna] — aun sin olvidar las escuelas de vanguardia —, si por un diabólico sortilegio se viera privada de toda herencia clásica?". No muy diversa es la opinión de Cernuda a la vuelta de los años cuando lamenta que la poesía contemporánea haya dejado de tener contacto con la poesía del mundo clásico. El caso español es más grave para Cernuda, pues el conocimiento del mundo clásico ha sido sustituido por la lectura de unos cuantos poetas franceses a partir del modernismo[195].

Formalmente Maristany elige para traducir a los clásicos el endecasílabo blanco y un metro de quince sílabas, con acento constante cada tres, junto a heptasílabos y otros metros de la tradición culta castellana. Al prologuista le parecen las formas mejores "para traducir la poesía artística de los clásicos", pues la acercan a la moderna sin llegar a confundirla con ella.

---

[195] *Cfr.* L. CERNUDA, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, pp. 27-28.

La traducción de poesía clásica, griega y latina, suele ser caso aparte respecto a las normas y restricciones a las que está sometida. Lo habitual es una literalidad, declarada desde las portadas, o el recurso al tono declamatorio, como en el caso de José María Aguado que declara haber traducido *La Ilíada* (Víctor Suárez, Madrid, 1935) en "orondo romance".

Es curiosa la reordenación a la que Maristany somete sus antologías. No aparecen por orden de publicación sino que se abren, como hemos dicho, con la legitimación de los griegos y latinos, continúa con las italianas, con la que también pretende granjearse una legitimación en la tradición castellana de los siglos de Oro, y continúa, por fin, con la lírica portuguesa, mediación principal en la teoría poética del traductor, para seguir con las francesas, las inglesas y las alemanas.

Tras este detenido estudio de la manera de traducir de Maristany creo haber dejado claro que su producción se sitúa en un sistema secundario del polisistema literario español de los años veinte. Sigue tendencias superadas, continúa códigos que, incluso, han sufrido procesos de parodización en la traducción de franceses e italianos. La única actualidad la aporta cuando trata de la lírica portuguesa a través de la cual importa buena parte de la lírica alemana e inglesa. En los versos de sus traducciones encontramos, si no "palabras muertas", palabras gastadas. La situación es la que el propio Maristany describe en la traducción de un poema del poeta alemán Johannes Schlaf titulado "Otoño":

> Nos sentaremos frente de la aurora
> De la luna otoñal, y dulcemente
> Mencionaremos las palabras muertas...

13.- *Manojo de poesías inglesas* (1919): el tono elegiaco en una antología de traducciones de Salvador de Madariaga.

Slavador de Madariaga se instala en Londres en 1916 donde inicia su carrera periodística como redactor del *Times*. En ese tiempo compagina su trabajo como periodista con la crítica literaria y la creación poética[196]. En ese tiempo Madariaga se familiariza con la poesía inglesa y, fruto de sus lecturas, ensaya versiones poéticas que publica reunidas en 1919 bajo el título de *Manojo de poesías inglesas*[197]. El manojo lo componen quince poesías de los siguientes autores: un anónimo del XVII (*Preparativos*), W. Shakespeare (los sonetos XXXI, XC, CIV), John Milton (*Lycidas*, *Soneto a los mártires piemonteses*), W. Blake (*El secreto de amor*, un fragmento de *El Evangelio Eterno*), Robert Burns (*A un ratón*), W. Wordsworth (*Inglaterra y Suiza*), Lord Byron (*Todo por amor*, una de sus estancias traducida en dodecasílabos pareados), P. B. Shelley (*Oda al viento del oeste*, *Remordimiento*), Lord Tennyson (*Noche de verano*) y Christina G. Rossetti (*Canción*). Los acompañan unas palabras limiares y

---

[196] Fruto de esas tres actividades son los tres libros con los que inicia en los tres ámbitos su carrera literaria: *La guerra desde Londres*, S.G.E.L., Madrid, 1917; *Shelley and Calderón and Another Essays on English and Sapnish Poetry*, Londres, 1920; y los *Romances de ciego*, Atenea, Madrid, 1922.

[197] *Manojo de poesías inglesas*, puestas en verso castellano por Salvador de Madariaga, prologuillo de R. B. Cunninghame Graham, William Lewis, Cardiff, 1919.

unas notas finales, del propio Madariaga, y un "prologuillo", en inglés en las primeras páginas y traducido al español como epílogo, que firma R. B. Cunnighame Graham[198]. En él el hispanista escocés especula sobre legitimidad estética de la traducción de poesía, recurre para ello a las comparaciones entre poesía y música: "Así como la música, por alemán, francés, italiano o ruso escrita, poco importa, llega al alma a pesar de la nacionalidad, así la poesía" (p. 37-38). Pero al igual que la música necesita del ejecutante la poesía necesita del traductor: "El poeta que pone en claro a otro poeta en una lengua extraña hace un servicio parecido al de quien, de pie ante una tumba, relata las virtudes del que yace bajo la yerba a oyentes apreciativos" (p. 38). De ahí que al traductor de poesía corresponda algún rincón del Parnaso poético, ensanchado, en esta ocasión, por el buen conocimiento de la lengua y de la literatura que se propone traducir, por lo que aduce algunos de los poemas seleccionados como muestra de excelencia: "No hubiera escogido Lycidas, los tres sonetos de Shakespeare y la Musaraña, quien no conociese íntimamente nuestra lengua y no fuese además poeta" (p. 39).

Por su parte Salvador de Madariaga, en las palabras liminares que preceden a la antología, traza una sucinta poética de la traducción poética y se define como traductor-poeta, poeta-traductor, acuñando el concepto de "transcreación": "Sentirlos fue vivirlos y vivirlos fue querer expresarlos. Más que traducciones, los poemas que forman este manojo son puras *transcreaciones*, y como tales espera el autor sean juzgadas" (p. IX). La "transcreación" no pretende otra cosa que "re-crear en castellano el estado de ánimo que inspiró la poesía y el ritmo en que fue cantada" (p. X). La

---

[198] Autor de diversos libros biográficos y literarios sobre la figura de Bernal Díaz del Castillo.

poética de Madariaga se tensa entre los extremos del respeto a la forma original, que siempre trata de cumplir en todos sus extremos, y el de la adaptación a la tradición poética española. El procedimiento de Madariaga es el contrario al de un mal traductor según Auden, es decir interpreta literalmente cuando así es debido y parafrasea cuando es necesario parafrasear[199]. Por ello, para evitar las connotaciones del excesivo apartamiento de las formas originales que puede conllevar su distinción entre traducciones, que él considera literales o instrumentales en el sentido de Ortega, y "transcreaciones" artísticas, precisa en los siguiente términos:

> La distinción no tiene por objeto recabar especial libertad de movimientos. Lejos de ello, el autor ha procurado respetar, no sólo los pensamientos e imágenes de los poemas originales, sino su forma externa y el plan de rimas, en proporción, se entiende, a la importancia que en la composición les dieron sus autores (p. IX).

Los autores traducidos aparecen ordenados cronológicamente por la fecha de nacimiento. La selección presenta una muy reducida muestra de la poesía inglesa, desde el siglo XVII en adelante, en la que los tonos predominantes son el elegiaco y el popular. Los poemas elegidos pertenecen, salvo el anónimo de principios del XVII y quizás los seleccionados de Wordsworth y Lord Byron, al corpus de los *morceaux choisis* de los estudiantes de literatura inglesa.

En todos los aspectos se trata de una colección de traducciones doblemente clásica: clásica en la selección de textos ingleses y clásica en su adecuación al sistema clásico de la poesía española.

---

[199] "A bad reader is like a bad translator: he interprets literally when he ought to paraphrase and paraphrases when he ought to interpret literally", W. H. AUDEN, *The Dyer's Hand and Other Essays*, selected by Edward Mendelson, Vintage, Nueva York, 1989, p. 3-4 (hay traducción española).

Las traducciones de los sonetos de Shakespeare son ocasión de especial tensión entre ambos clasicismos. Por una lado respeta el plan de rimas del soneto isabelino, a pesar de la dificultad que su estructura, tres serventesios y un pareado final, supone para la aceptación como soneto en sistema literario español. Gerardo Diego describió acertadamente cómo la sensibilidad poética española percibía el soneto de Shakespeare:

> [...] hasta el verso 12 inclusive como una sucesiva botadura de serventesios, navegando a rutas abiertas y divergentes [...] El soneto hasta ese momento no existe. El poeta se ha lanzado aparentemente al gran poema abierto, al océano sin límites[200].

Sin embargo admite las posibilidades estéticas que esa estructura puede tener en español, o en portugués o italiano, donde se da el mismo caso. De hecho parece haberla tenido sobre todo en lo que respecta al pareado final. Para ilustrarlo recurre a alguna traducción suya de sonetos de la escuela shakesperiana, pero también a ejemplos de la tradición española, como algún soneto de Cervantes, e incluso en su propia obra, un soneto de *Alondra de verdad*, aparecen sonetos terminados en pareado. Las traducciones de los sonetos de Shakespeare han debido ser decisivas para la aceptación el pareado final. Las dos traducciones en verso realizadas en los años que abarca nuestro estudio, ambas muy parciales, de los sonetos de Shakespeare al español coinciden en reproducir la estructura del soneto isabelino[201].

---

[200] Gerardo DIEGO, "La construcción del soneto shakesperiano", en VV. AA., *Ensayos hispano-ingleses. Homenaje a Walter Starkie*, José Janés, Barcelona, 1948, pp. 97-101.

[201] Nos referimos a los tres traducidos por Salvador de Madariaga y a los que incluye Fernando Maristany en sus antologías *Antología de las cien mejores poesías (líricas) de la lengua inglesa* (1918) y *Florilegio* (1920), y en el número 4 de la colección "Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas" dedicado a Shakespeare. Las demás traducciones están realizadas en prosa: la de Luis Astrana Marín (Aguilar, Madrid, 1933; hay ediciones parciales anteriores) y la de Eduardo Dieste (traduce los sonetos XXIV y XV en *Hoja*

Parecen serlo aún más las versiones de Madariaga. La disposición tipográfica las hace singulares pues el pareado final, junto con el último verso del último serventesio — con lo que el tercer serventesio y el pareado aparentan tipográficamente dos tercetos — , aparece siempre en la página siguiente a la del resto del soneto. Y es que el traductor reserva para los dos versos finales la mayor condensación de sentido posible, multiplicada por la decisión de rendir el pentámetro inglés en endecasílabos castellanos. A pesar de que la utilización del endecasílabo le obliga a desechar material poético y recurrir a bruscos encabalgamientos, los pareados finales se cuidan de reestablecer un orden en la entrecortada sintaxis de los serventesios, consiguiendo, como en el soneto XXXI, verdaderos hallazgos poéticos en los que pone en juego tanto el tono elegiaco de la poesía amorosa de nuestro Siglo de Oro, del que participan dos de los sonetos traducidos, a la vez que inserta, testigos de ello son el primer y el último verso del soneto XXXI, la analogía simbolista:

Amo en tu amor a todos los amores
Que por faltarme un día, dí por muertos,
Y en tu pecho reviven mis mejores
Amigos que en la tumba creí yertos.
¡Cuánto mis tristes lágrimas lloraron
Con religioso amor seres queridos
Que a tu seno en su tránsito pasaron
Y en tu seno yacían escondidos!
Ornada por amores que ya fueron,
Eres la tumba donde mi amor vive.
Lo mejor de mi ser ellos te dieron,
Lo que a tantos debí, hoy tú recibe.

---

literaria, marzo de 1933). Astrana, cuyas traducciones prosificadas de la poesía y el teatro de Shakespeare se han reeditado durante décadas, denunció el plagio de sus versiones, acción que extendió a otros casos en *Las profanaciones literarias. El libro de los plagios*, S.G.E.L., Madrid, 1920. Sobre la personalidad y obra de Astrana *vid.* G. CALLEJA MEDEL, "Luis Astrana Marín, traductor de Shakespeare", en J.-C. SANTOYO y otros (eds.), *Fidus Interpres*, pp. 333-339.

En ti su amada imagen renació
Y tú, todos ellos, eres todo yo.

Aparte de los shakesperianos traduce aún otros dos sonetos: *Soneto a los mártires piamonteses*, de John Milton, e *Inglaterra y Suiza* de William Wordsworth. El primero de ellos tiene la estructura clásica castellana, mientras que el segundo muestra un especial plan de rimas en los tercetos: CCD:EED.

Si, como vengo repitiendo, el pequeño ensayo de traducciones de Salvador Madariaga tiene en general un marcado tono elegiaco, éste alcanza su momento de mayor intensidad en la traducción de la elegía de Milton *Lycidas*. Es la única traducción en la que los versos se hallan numerados de diez en diez pues es también el único que lleva notas aclarativas de lugares y personas. Utiliza Madariaga versos endecasílabos y heptasílabos, la silva castellana, con numerosas y variadas rimas. En la nota final dedicada a esta composición resalta la musicalidad del original, cualidad siempre presente en las obras del poeta inglés en cuestión: "el verso de Milton es siempre música, y sus poemas sinfonías". Su mayor preocupación fue la imitación del ritmo lastimero del original. A ello remite cuando justifica la "libertad de versificación más moderna que clásica" con la que ha rendido la elegía, pero amoldándose en un tipo de estrofa clásica y culta como la silva evita lo que Madariaga denomina "anacronismo de estilo". Además remite al lector español a un modelo de la más alta tradición española: la *Egloga I* de Garcilaso:

> El poema sigue una convención pastoral que recordará a los lectores españoles el estilo de Garcilaso, analogía sin duda debida al uso de modelos comunes, italianos o latinos. La Egloga I, verdadera doble elegía, es quizá la poesía española que más recuerda a Lycidas, no sólo por su convención externa sino por su ternura y el delicado sentimiento de la naturaleza de que está impregnada (p. 43).

Y lo contrasta con el siguiente fragmento de su traducción de la pastoral elegiaca:

> ¿Do estábais, Ninfas, cuando, inexorable,
> El abismo cerróse sobre el rostro
> De vuestro amado Lycidás[202]? ¿Do estábais?
> Jugando en la montaña no os hallábais,
> Do reposan los Drúidas famosos,
> Ni de Mona en los altos pedregosos,
> Ni donde su corriente milagrera
> Deva extiende. Mas, ¡ay! de qué manera
> Sueño! Pues, si allí hubiéreis.
> Estado, ¿qué pudiéreis?
> ¿Qué pudo, qué, la misma musa que era
> Madre de Orfeo, por el hijo amado,
> Que la Natura universal lamenta,
> Cuando el tumulto aquel desenfrenado
> Al Hebrus arrojó su faz sangrienta,
> Que la arrastró a la Lésbica ribera?

A propósito de la tensión entre modernidad y tradición que anima la estrategia traductora de Salvador de Madariaga es preciso traer a colación algunos comentarios de G. Steiner sobre el arcaísmo en las traducciones convertido en instrumento de interiorización en la tradición receptora. La utilización de espejos enfocados hacia el pasado literario español crea una ilusión de familiar desconocido, que al ser reconocido queda inmediatamente alojado en el árbol familiar:

> El traductor hace todo lo posible por asegurar un habitat natural a la presencia extranjera que él ha introducido en su propia lengua y en su paisaje cultural. Se tiñe su estilo de arcaísmo, crea una impresión de algo ya visto (*déjà-vu*). El texto extranjero se siente, menos como un objeto importado (sospechoso, por definición), que como un elemento surgido del pasado nativo de cada cual. Ha estado allí "desde siempre",

---

[202] A propósito del nombre Lycidas Madariga dice en su nota final. "El nombre Lycidas, esdrújulo en inglés, ha sido tratado como agudo en la traducción; la cadencia esdrújula en castellano es demasiado enérgica para la elegía" (p. 43).

> y está en espera de reproducirse. Es, en realidad, un eslabón de la propia tradición, temporalmente extraviado[203].

La estrategia del traductor Fernando Maristany respecto a la traducción de la poesía inglesa antigua evita las determinaciones históricas. Reconoce que las poesías escritas en su idioma original en lenguaje arcaico ganarían siendo traducidas al español antiguo, pero ante la imposibilidad de dar con el tono y el vocabulario justo "decidimos emplear tan sólo algunos arcaísmos esenciales, empleados por todos a través de varios siglos", acepción de arcaísmo que parece contradecirse a sí misma[204].

El prolífico Maristany también tradujo partes de la elegía de Milton. En su versión, en estrofa isosilábica de endecasílabos blancos, están ausentes las preocupaciones melódicas y filológicas que demuestra Madariaga. La mera existencia de unas notas finales otorga a las versiones de éste último una dimensión histórica y un afán contextualizador que en otras traducciones hay que descubrir en el mismo texto en forma de códigos y normas. F. Jameson concede a un importante papel a todos los instrumentos de contextualización, prólogos, notas o, en nuestro caso notas de traductor, a los que denomina "tejidos de alusión tópica" y cuya no existencia evidencia una maniobra para ocultar el tiempo histórico en que se producen los textos[205]. Madariaga se muestra, entonces, como traductor histórico y consciente de la evolución

---

[203] G. STEINER, *Después de Babel*, p. 398.

[204] F. MARISTANY, "Propósito", *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua inglesa*.

[205] "...tejidos de alusión tópica que el lector ahistórico y formalizador intenta desesperadamente borrar [...] si el lector moderno se siente aburrido o escandalizado por las raíces que semejantes textos echan en las circunstancias contingentes de su propio tiempo histórico, esto es sin duda testimonio de su resistencia a su propio incosnciente político", F. JAMESON, *Documentos de cultura, documentos de barbarie*, p. 29.

del sistema literario en el que inserta sus traducciones. Maristany trata de borrar las huellas de la historia. Ahora bien, si como traductor de poesía francesa fabricaba espejos modernistas, *déjà vu* del código literario modernista, como traductor de poesía inglesa esa maniobra le resulta más complicada. En concreto, la elegía de Milton se resiste en su versión a lograr el tono familiar:

> ¿Do estabais, ninfas, cuando el velo fúnebre
> Cayó sobre la testa de Lycidas?
> Ni jugabais al borde del abismo
> Do yacen los Druidas, vuestros bardos,
> Ni en la cima del Mona gigantesco,
> Ni junto al raudal mágico del Deva.
> — ¡Ay de mí! ¿No es un sueño aquesa muerte? —
> ¿Qué podía la Musa que dio a Orfeo
> Por su hijo encantador? ¿Qué hacer podía
> Por su hijo, tan llorado por Natura,
> Cuando su faz sangrienta fue lanzada
> Al Hebrus claro, en la Lesbiana orilla?

En las dos primeras décadas del siglo Milton es exclusivamente el autor del *El paraíso perdido*, del que se realizan diversas traducciones íntegras o parciales[206]. Mención aparte merece el fragmento del capítulo segundo traducido por Manuel Altolaguirre y publicado en la revista *Cruz y Raya*[207]. En este caso es en el contexto romántico donde Altolaguirre aloja el poema, defendiendo los necesarios rigores métricos y la riqueza cultural y erudita como ejercicio frente a la que él llama "irracional poética de mi tiempo". Las palabras iniciales que acompañan su traducción

---

[206] J. MILTON, *Paraíso perdido*, traducción de Juan Mateos, Ibérica, Barcelona, 1924; *Paraíso perdido*, traducción de J. Escoiquiz, Suc. de Hernando, Madrid, 1924; *El paraíso perdido*, Iberia, Barcelona, 1932; *El paraiso perdido*, Bergua, Madrid, 1933.

[207] Número 29, agosto de 1935, pp. 64-73.

son antológicas. En ellas está sintetizada la poética de un traductor moderno ante una obra clásica recibida a través del gusto romántico. Creo que la extensión de la cita está justificada:

> El Paraíso de Juan Milton alza su verde espesura y hunde su fuego en pleno romanticismo, unos siglos después de ser compuesto, como si la obra del genial poeta necesitara de fantasías desbordantes para presentar su mundo. Para nosotros, los lectores presentes, el relato, moroso y amatorio, se eterniza más de lo debido y en ese campo lento de sus capítulos a veces nos desentendemos de los horizontes para contemplar cualquier florecilla amena, cualquier minucia sorprendente. En lucha contra esta irracional poética de mi tiempo, trato de someterme al duro endecasílabo y a la dilatada esfera de su ámbito. En esta traducción tanto me empequeñezco entre abismos y nubes, tan abrumado estoy por la grandeza del poema, que lo que escribí se fue de mis palabras y posiblemente no ha quedado en ellas otra cosa que unas breves espigas arrasadas por el vendaval de mi gran entusiasmo.

En efecto, la traducción de Altolaguirre no deja lugar a dudas de su adecuación al gusto romántico, reactualizado ahora desde de vertiente surrealista:

> Gritando *Muerte* huí. Estremecidas
> suspiraron las grutas del infierno,
> y odioso el nombre resonó de *Muerte*.
> Perseguida corrí del que inflamado,
> más de lascivia que de rabia, vino
> a cubrir a su madre extenuada,
> y no pude oponerme a sus abrazos,
> que engendraron en mí los ladradores
> monstruos que de continuo me rodean,
> esos canes que ves que nunca ceso
> de concebir y dar a luz sufriendo,
> perros que entran en mí, que me devoran,
> que aullan desde mi seno, que me roen,
> que vuelven a salir más irritados
> y sin descanso ante mis ojos giran.

No se puede olvidar que desde *Cruz y Raya* se presenta el nuevo canon de la poesía inglesa propuesto por T.S. Eliot, el de los poetas metafísicos del siglo XVII y

los victorianos de final del XIX, caracterizados por su rechazo de la tradición miltoniana y su condición, hasta cierta medida heterodoxa en el sistema ideológico y literario anglosajón. Así el Milton romántico de Altolaguirre queda reubicado en ese contexto

Con la *Oda al viento del oeste* de P.B. Shelley, el traductor Salvador de Madariaga recurre a la tradición poética española, de una forma paralela a la efectuada en el caso de Milton. En esta ocasión el espejo nos refleja la imagen de Calderón. En la nota final correspondiente a esa composición recuerda que Shelley comentó y tradujo a Calderón, labor en la que se encontraba mientras que compuso esa oda en el otoño de 1819. El lector español reconocerá el doble camino de uno de sus clásicos:

> Bajo la gracia y la libertad de movimientos que distinguen el estilo de Shelley, el lector español observará cómo se dibujan las líneas favoritas del estilo de Calderón. Un pensamiento central, expuesto en tres o cuatro imágenes sucesivas desarrolladas en tres o cuatro estrofas iguales, y por último, una estrofa que resume los argumentos o emociones en un haz final. Ejemplo típico, las décimas de Segismundo. Otro caso análogo ofrecen las admirables estrofas de la tentación de Justina en el Mágico Prodigioso, estrofas que Shelley tradujo al inglés (p. 47-48)[208].

Por tanto, es posible afirmar que Madariaga traduce a Shelley a través de Calderón, o, más de acuerdo con la inspiración romántica de la oda, que traduce a Calderón a través de Shelley. Trayecto que particulariza la traducción de Madariaga y

---

[208] Salvador de Madariaga desarrolló estas ideas en un trabajo más extenso *Shelley and Calderón and Another Essays on English and Sapnish Poetry*, Londres, 1920.

no parece aplicable al resto de las traducciones de Shelley aparecidas en la época[209]. En cuanto a la forma Madariaga reproduce, en endecasílabos, los cuatro tercetos encadenados y el pareado de cada estrofa, pareado que debe enlazar en rima con el segundo verso del terceto anterior, lo cual sucede sólo en dos de las cinco estrofas. La presencia de Calderón, según Madariaga, se manifiesta en la misma arquitectura del poema: cinco estrofas en las que las tres primeras desarrollan tres temas —hoja, nube y onda — la cuarta resume las tres estrofas previas ("¡Cual hoja, onda, nube, alza al cuitado / Que sangra en los abrojos de la vida!"), y la quinta cierra el desarrollo equiparando la inspiración artística y las fuerzas de la naturaleza personificadas en el soplo del viento del oeste:

¡Hazme tu lira, cual del bosque harías!
¿No caen también mis hojas? Tu grandioso
Tumulto de potentes armonías
En ambos tornárase nemoroso
Y otoñal. ¡Oh, tú, Espíritu Disperso,
Sé mi espíritu mismo, Oh, Impetuoso!
Como hojas muertas, lanza al universo
Mis ideas marchitas, que otra vida
Fecunden, y, al conjuro de mi verso,
Esparce, cual de hoguera inextinguida
Las ascuas, mis palabras por la entera
Humanidad. Sé a la tierra dormida
Profético clarín. Si invierno espera
Oh, viento, ¿tardará la primavera?

---

[209] P. B. SHELLEY, *Adonais. Elegía a la muerte de John Keats*, traducción de Manuel Altolaguirre, Héroe, Madrid, 1936; "A la luna", tr. de Fernando Maristany, *España*, nº 154 (1918), pp. 12-14; "A una alondra", tr. de Fernando Maristany, *Prisma*, II, nº 2 (1922), pp. 81-83; "La mar del tiempo", tr. de Gabriel de Zendegui, *Prisma*, II, nº 4 (1922), pp. 198-201; "Estancias escritas en la melancolía cerca de Nápoles. A la luna. A la noche", tr. de Fernando Maristany, *Prisma*, II, nº 4 (1922), pp. 198-201; "A una alondra", tr. de Eduardo Dieste, *Hoja literaria*, jun-jul (1933), p. 9; "A la luna", tr. de Manuel Altolaguirre, *1616*, nº 1 (1934), p. 22; "Adonais", tr. de Manuel Altolaguirre, *1616*, nº 5-6-7 (1935).

La vertiente más popular del manojo de Madariaga la protagoniza la canción escocesa de tema agrícola de Robert Burns. Se trata de la célebre composición *A un ratón, cuya madriguera deshizo el poeta con su arado. Noviembre, 1785*, en el que la anécdota que da origen al poema, que no es otra que la mencionada en el título. De nuevo Madariaga respeta la estrofa original de la canción escocesa: seis versos, trasplantados en dodecasílabos y hexasílabos, con las rimas AAAbAb:

> Tímido y sedoso, pobre animalillo,
> Qué pánico late en tu pechecillo.
> No corras, no corras, precipitadillo,
> Todo atolondrado,
> Que en asesinarte con pala o rastrillo
> Jamás he pensado.

El encuentro es ocasión de un razonamiento elegiaco sobre los destinos de ratón y ser humano, desde los aspectos más cotidianos — la comida, el refugio, la sucesión de las estaciones — hasta los aspectos más trascendentales, pero siempre dentro de los límites de contención de una forma popular:

> Y aun, si en mí te miras, por dichoso tente.
> Sólo, al fin y al cabo, te inquieta el presente,
> Mas yo, en el pasado, de recuerdos fuente,
> Hallo mi amargura,
> Y cuando el futuro mi alma presiente,
> Mas penas augura.

La *Canción* de Ch. G. Rossetti responde en su traducción a la misma doble vertiente clásica y romántica con la que Madariaga construye, con criterios muy selectivos, los versos traducidos de su antología:

> Cuando haya muerto, amado,
> Triste canción no cantes,

Ciprés umbroso ni frescas rosas
Sobre mi tumba plantes.
Cúbrame verde yerba
De la lluvia humedecida,
Y si quieres, recuerda,
Y si quieres, olvida[210].

Los objetivos de Salvador de Madariaga son provocar una doble actualización de la poesía inglesa romántica y de la poesía española del Siglo de Oro, de Garcilaso y Calderón en concreto. Para ello la elegía y la oda parecen los géneros más adecuados y a ellos recurre en el sistema literario del que traduce. Se añade la circunstancia de que la poesía española y anglosajona, a diferencia de otras, han mantenido en diversas épocas una estrecha comunicación entre poesía culta y poesía popular.

14.- La antología de José Pablo Rivas. Entre el simbolismo ruso y el francés.

La de Rivas es una antología de traductor que ensaya su arte en textos de

[210] También traduce una canción de Ch. G. Rossetti Julio Aceval en *España*, nº76 (1916), p. 11.

diversas procedencias lingüísticas. José Pablo Rivas[211] es el autor de varias traducciones literarias destinadas al gran público a tenor de las editoriales en las que se publican sus trabajos, generalmente la librería de los sucesores de Hernando y Sanz-Calleja. De entre ellas cabe destacar su traducción de uno de los primeros libros de gran éxito de Chateaubrind, *Atala o los amores de dos salvajes en el desierto*[212], y una versión de *Madame Bovary*[213]. Unos cuantos años antes ya había publicado una traducción del poema *El Cuervo* de E. A. Poe[214], autor del que tradujo otros poemas ("Los espíritus de la muerte", "El día más feliz", "El durmiente") luego incluidos en el volumen correspondiente de la colección dirigida por Fernando Maristany *Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas*[215]. Cansinos Assens lo recuerda como el típico traductor *pro pane lucrando*[216].

La selección de textos traducidos de su *Antología de poetas extranjeros*, de lo más heteróclita, responde tan sólo al capricho del traductor y al conjunto de modelos que utilizara para su trabajo, que sin duda no fueron pocos pues es posible que Rivas traduzca del inglés, del italiano, del francés o del alemán, pero para realizar las traducciones de autores rusos, húngaros, noruegos, bengalís y japoneses debió recurrir a versiones en otras lenguas. Lo normal es que Rivas echara mano de traducciones

---

[211] Poeta y traductor mejicano, modernista y bohemio, padre de José Rivas Panedas.

[212] Hernando, Madrid, 1925.

[213] Sanz Calleja, Madrid, 1924.

[214] Barcelona, 1916.

[215] Cervantes, Barcelona, s.a.

[216] *Cfr.* R. CANSINOS ASSENS, *La novela de un literato*, II, pp. 344-346.

inglesas o francesas ya que parecen ser los idiomas que mejor conoce y de los que traduce habitualmente.

Cada sección de traducciones va precedida de un extenso comentario sobre la poesía y los poetas más relevantes de esa nación, salvo en el caso la lírica japonesa, la más extensa de las diez por cierto, y en la que las traducciones, por lo general de poemas muy breves, se incrustan en un estudio en el que se glosa un teoría de la poesía oriental basada en la percepción de la naturaleza.

Las selecciones, por arbitrarias, no suelen aportar datos sobre vinculaciones estéticas. Que en la sección dedicada a la lírica italiana aparezcan tres nombres y que dos de ellos sean Michel Angelo Buonarotti y Giacomo Leopardi, es un hecho que hace despertar poco interés sobre cuál deba ser el tercero, y éste no es otro que el de una poetisa muy en boga en aquellos años y hoy olvidada: Ada Negri. Un poeta "nacional" cubre todo el expediente de la lírica magiar: Sandor Petöfi. El más conocido dramaturgo ocupa el lugar del poeta noruego: H. Ibsen. Naturalmente el poeta bengalí es Rabindranath Tagore, del que tenían la exclusiva de las traducciones el matrimonio Zenobia Camprubí y Juan Ramón Jiménez. La selección de poetas japoneses no la presenta Rivas de acuerdo a obras poéticas individualizadas sino como si se tratara de una lírica coral organizada en grandes antologías, a una de ellas es a la que se refiere y sobre la que basa su comentario Rivas: el *Kokinn-waka-shou*[217], en la que se incluyen un millar de poesías en veinte volúmenes.

La lírica alemana está representada por Heine y Goethe. La selección de la lírica inglesa culmina con Shakespeare, pasando por los dos grandes pilares del romanticismo

---

[217] La transliteración es la que se ofrece en el texto de José Pablo Rivas, p. 354.

inglés, el popular Byron y el culto P.B. Shelley. Lo curioso es el orden que impone Rivas al los textos al hacer que en primer lugar aparezcan las estrofas populares del poeta escocés Robert Burns, le sigan los versos de Byron para acabar con el romanticismo más profundo de Shelley y el clásico, reiteradamente actualizado, Shakespeare en sus sonetos. La selección de poesía escrita en inglés se completa con unas breves páginas independientes dedicadas a la lírica norteamericana que incluyen traducciones de poemas de H. W. Longfellow y E. A. Poe. Con ellos completa un paseo cosmopolita y caprichoso por las líricas de los cuatro puntos cardinales. Paseo predominantemente romántico, con algunos parajes exóticos, flanqueado por la presencia de dos grandes monolitos, Michel Angelo Buonarotti y W. Shakespeare, en los que el genio romántico busca sus modelos.

Sólo las selecciones de poesía rusa y francesa responden a una coherencia estética. A partir ellas, y de los textos allí traducidos, es posible extraer algunas consecuencias.

Las páginas dedicadas a la lírica rusa son las que abren el volumen. En ellas encontramos una larga introducción en la que Rivas acerca a los lectores la obra de los tres poetas traducidos e intenta familiarizar al lector español con un poesía para él casi desconocida. Independientemente de su valor artístico las traducciones de poetas rusos de Rivas son las únicas que se realizan aparte de las que aparecen en la época de mayor politización en las letras españolas en la revista *Octubre* de Rafael Alberti. Rivas incluye ya a un poeta, Nicolás Nekrassov, que se significó por su compromiso social y en cuya obra es posible detectar las tensiones que provocan en el poeta su conciencia de clase y los postulados autorreferencialistas del arte moderno, optando, siempre en su caso, por poner la poesía al servicio del pueblo. La obra de Nekrassov enlaza con

la del poeta húngaro Sandor Petöfi, que además le sigue en el orden de la antología, y que también personifica el problemas de los deberes cívicos del poeta. Los otros dos poetas rusos seleccionados son C. Balmont y V. Brioussov, ambos pertenecientes al movimiento simbolista ruso. Como señala Rivas en su introducción el simbolismo ruso tiene la particularidad de estar ligado a un fuerte renacimiento del idealismo y el sentimiento religioso. Brioussov fue fundador del grupo simbolista de Moscú, traductor de Verlaine y Verhaeren y autor de una antología de los simbolistas rusos. La obra poética de Balmont, por su parte, pone en juego el más extremado subjetivismo e individualismo poético de toda la escuela simbolista rusa.

La lírica rusa presentada por Rivas se explica mejor si la conectamos, unas páginas mas adelante, con la selección de la lírica francesa. Es esta la de mayor coherencia. En ellas no hay ni fracturas temporales, es decir no recurre a un Shakespeare en el contexto de una selección romántica, ni variaciones estéticas, no recurre a Nekrassov cuando se ha empezado con dos de las grandes figuras del simbolismo ruso. La lírica simbolista francesa, a la que se accede por el gran pórtico del maestro Mallarmé da paso a una sala Verhaeren seguida de otra dedicada a Maeterlinck. Tras un espacio de transición en el pasillo dedicado a Rollinat se llega de nuevo a una sala Rodenbach y, por fin, se termina el recorrido en una gran sala Verlaine. Como se ve no hay fisuras y el orden es arquitectónicamente compensado. Entre los dos grandes maestros, Mallarmé y Verlaine, la escuela de la *Jeune Belgique* y el maldito Rollinat como testimonios de su inclinación por las derivaciones decadentes del simbolismo.

De Maeterlinck destaca el sentido de obra global que tienen sus poemas y sus dramas. Refiriéndose a *Serres chaudes* los considera como "bocetos de obras más

vastas, terminados más tarde en forma de dramas" (p. 201) en los que ya es posible advertir la capacidad tan precisa y minuciosa de observación del poeta belga con la que pretende "estudiar hasta en sus matices más imperceptibles las flores, las muchachitas lánguidas y pálidas, los átomos casi incorpóreos" (p. 202). Por fin, Rivas presenta a Maeterlinck como un místico individualista, pues así fue leído y traducido en España en aquellos años, que se expresa por medio de frases muy claras y sencillas "pero de doble y triple sentido, sentidos cada vez más lejanos, sin cesar jamás de ser coherentes y de amplificarse los unos por medio de los otros" (p. 203). La figura literaria de Rodenbach cumple en el comentario de Rivas su destino de habitante de "ciudades flamencas semidespobladas, semimuertas", lo que le otorga un poder exquisito de adivinación apto para establecer secretas afinidades entre las cosas en el "silencio de los *béguinages* flamencos, de las campiñas brumosas, de las aguas descoloridas" (p. 205).

En la presentación de Rollinat Rivas despliega todo el malditismo al que se presta la figura de aquel poeta que se dio a conocer en el cabaret *Le Chat Noir*. Comenta la que llama "poesía de cementerio" de Rollinat y cómo en sus dos libros de poemas más célebres, *Dans les brandes* y *Nérvoses*, es posible percibir

> [...] las reflexiones de un letárgico enterrado vivo, los estertores de los tísicos, la putrefacción violenta, los esqueletos macabros, el sapo, la lechuza, los enmohecimientos, los aposentos sin cristales, el silencio de los muertos, a todos los «parias» de la poesía (p. 206).

De nuevo de vuelta a la campiña flamenca con Emile Verhaeren. Aquí el relato biográfico del hombre de letras vinculado a revistas y movimientos artísticos pictóricos es el que predomina. El misticismo y la exaltación del dolor en sus más tempranas obras continúa con las particulares visiones del campo y de la ciudad que manifiestan

Les campagnes hallucinées y *Les villages illusoires*, frente a *Les villes tentaculaires*. Utilizando un estudio del también poeta belga Albert Mockel, define a Verhaeren como el poeta del paroxismo pues rompe y desgarra "de un solo golpe la armonía marmórea de las imágenes y el tejido más transparente de los ensueños para unirlos en un relámpago" (p. 211-212), mezclando en su obra el sereno clasicismo y el alborotado romanticismo. En torno a Verhaeren reaparece la idea de lo "sublime"[218]. El traductor al español utiliza la obra de Verhaeren para introducir la discusión en torno a la liberación de las formas prosódicas tradicionales y la anexión de la métrica al tono personal de la poesía. Con ese fin cita unas líneas que pone en la pluma del poeta belga:

> Yo creo que el poeta — a menos que no prefiera moverse en un círculo didáctico — no tiene más móvil que expresarse con sus pasiones, sus sentimientos y sus ideas en la forma que haya elegido. Esta forma debe buscarla menos en las reglas admitidas y las prosodias oficiales que en sí mismo (p. 213).

Cierra la selección Verlaine a quien Rivas presenta en su comentario como un Villon moderno: "fue el mejor poeta de su tiempo". En la ingenuidad de Verlaine descubre los lazos entre la poesía popular y las tendencias más atrevidas y "vanguardistas" de la poesía francesa del último cuarto del siglo XIX:

> [...] de una inspiración a un tiempo ingenua y sutil, con toda la gama de los matices, evocadora de las más delicadas vibraciones de los nervios, de los más fugitivos ecos del corazón, y, sin embargo, muy natural, a veces hasta casi popular, en el cual los ritmos, libres y rotos, guardan

---

[218] El estudio al que pertenecen estas afirmaciones citadas por Rivas y al que se ha hecho referencia: A. MOCKEL, *Un Poète de l'énergie: Emile Verhaeren*, Renaissance du livre, Bruselas, 1918.

> una deliciosa armonía, en donde las estrofas giran, cantan..., y en la que los versos son casi siempre música (p. 214).

Al igual que Maristany, el traductor José Pablo Rivas, ahora en 1920, vuelve a buscar el modelo de la poesía lírica en el paisaje erosionado del simbolismo francés. Vuelve sobre los ya viejos tópicos de la dependencia del modernismo hispánico: "Nuestros poetas modernistas no hacen más que seguir con sistemático servilismo las huellas de Verhaeren, de Mallarmé, de Rollinat, de Verlaine, sobre todo de este último" (p. 197). Coloca a los poetas franceses al frente del intelectualismo y del sensualismo: "Sus grandes poetas no sólo saben hacer sentir, sino que también saben hacer pensar" (p. 198), remedando el célebre verso de Unamuno.

15.- Traducciones modernistas en tiempos de vanguardia. El caso de Mallarmé.

El proyecto poético sobre el que Rivas pretende fijar la atención del lector es el de Mallarmé. Le interesan sus investigaciones sobre los artificios verbales y rítmicos en la poesía:

> El quería hacer pensar, no por el sentido del verso en sí, sino por las ideas que pudiera despertar el ritmo, sin ninguna significación verbal;

> expresar por el empleo imprevisto anormal de la palabra todo lo que la palabra, por medio de la aparición en un punto determinado de la frase y en virtud del color especial de su sonoridad y de su propia inexpresión momentánea, puede evocar o predecir sensaciones inmemoriales o sentimientos futuros (p. 199).

No están ausentes las tentativas y fracasos del poeta francés en su empeño por realizar una poesía como síntesis de la música, el pensamiento filosófico y las artes plásticas.

Rivas relaciona, plegándose a un lugar común, la relevancia de la que entonces gozaba Mallarmé, al descubrimiento de su obra por parte del público lector de la novela *A Rebours* de Huysmans, traducida al español un año antes de la publicación de su antología[219].

Traduce cuatro poemas de Mallarmé: "Aparición", "Las flores", "El azur" y "En el abanico de la Srta. Mallarmé". Prácticamente utiliza las mismas formas que ya utilizara Maristany para la traducción de la poesía francesa moderna: alejandrinos en pareados ("Aparición"), en serventesios ("El azur"), o en cuartetos con rima asonante en los pares ("Las flores"), forma con la que se suele evitar las complicaciones de la rima en los serventesios. El mismo procedimiento lo utiliza para verter en eneasílabos el poema traducido con el titulado "En el abanico de la Srta. Mallarmé".

La selección de poemas traducidos por Rivas[220] está en la línea de lo que de Mallarmé ya se había traducido al castellano. "Aparición" estaba ya presente en *La*

---

[219] J.-K. HUYSMANS, *Al revés*, traducción de Germán Gómez de la Mata, Valencia, Prometeo, 1919. Sobre la obra de Huysmans en España *vid.* la introducción de Juan Herrero a su edición de J.-K. HUYSMANS, *op. cit.*, pp. 81 ss.

[220] Estas mismas traducciones las había publicado antes en la revista barcelonesa *Estudio*, XVIII, 53 (1917).

poesía francesa moderna de Díez-Canedo y Fortún, traducido por el colombiano Guillermo Valencia. "El azur" aparece traducido esos mismo años por Fernando Maristany. "El abanico de mademoiselle Mallarmé" lo tradujo Alfonso Reyes y lo publicó en *La Pluma* en 1920[221]. Reyes fue de los pocos que se atrevieron con Mallarmé y recuerda, en una crónica de urgencia de la presencia de Mallarmé en las letras hispánicas, cómo "los traductores castellanos han preferido la primer manera de Mallarmé, la más accesible, y se han sentido especialmente atraídos por ciertos poemas"[222], entre ellos los poemas "Aparición" y "Las ventanas", éste último traducido por Maristany en su última entrega de la antología de poetas franceses. De "Las flores" existe también una temprana traducción de Rubén Darío que no recoge Alfonso Reyes en su estudio. Como una de las excepciones a la tendencia general menciona las traducciones de "El abanico de la señorita Mallarmé", en traducciones de él mismo y de Rivas. Curiosas son, por otro lado, las consecuencias a las que llega el gran crítico Alfonso Reyes cuando repasa diversas versiones castellanas de un mismo poema de Mallarmé. Sus tres conclusiones apuntan a una teoría de la intertextualidad de las obras traducidas:

> 1º. Ante todo, el primer traductor ejerce atracción sobre el segundo; 2º. El segundo traductor, por huir de esta atracción, se obliga a veces a abandonar el recto sentido; y 3º Suelen, dentro de un mismo verso, producirse casos combinados de los dos fenómenos anteriores[223].

Define Alfonso Reyes una especie de intertexto de traducciones, que se

---

[221] Número 2, julio del 1920, pp. 49-53.

[222] A. REYES, "Mallarmé en castellano", *ROcc.*, XXXVII (1932), pp. 190-219.

[223] *Ibíd.*, p. 193.

establecería primero entre traducciones a la misma lengua, de dimensión supranacional. La existencia de intertextos de traducciones es una hipótesis de trabajo que se deriva de un estudio polisistémico de la literatura. En casos como el de las traducciones de Mallarmé, y otros semejantes caracterizados por el pudor de quienes se "atreven" a verterlo a otra lengua y ante el cual se instauran unas selección a la que una y otra vez se recurre para retraducir lo ya existente, el intertexto será mucho más recurrente y, por consiguiente, mejor definible. Es necesario puntualizar que a pesar de ser uno de los autores más citados en las discusiones teóricas del momento, es el autor cuyas traducciones se encuentran más dispersas. Coincidiendo con el vigesimoquinto aniversario de la muerte de Mallarmé el "Cónsul General de la poesía española", Juan Guerrero Ruiz, retrataba una situación bastante en precario de las traducciones al español de las obra de Mallarmé, tanto en prosa como en verso:

> En España, aparte de lo recogido por los señores Canedo y Fortún en su antología «La Poesía Francesa Moderna» sólo algunas traducciones sueltas de Mallarmé andan dispersas en distintas revistas; no existe, que nosotros conozcamos, ninguna traducción formal de su obra. Una selección que contuviera lo esencial — prosa y verso — sería muy de estimar mucho más si fuera precedida de un estudio que marcara al lector español la importancia de este escritor admirable que con Rimbaud y Verlaine forma la constelación más nítida del simbolismo[224].

A pesar de que para satisfacer los deseos de Juan Guerrero todavía habría de pasar mucho tiempo, lo que no tardó demasiado fue el balance de Alfonso Reyes, que además supone uno de los primeros testimonios de bibliografía crítica de traducciones

---

[224] J. GUERRERO RUIZ, "Tornavoz literario (notas literarias de actualidad y crítica)" (1923), *Escritos literarios*, edición e introducción de F. J. Díez de Revenga, Academia Alfonso X El Sabio, Murcia, 1983, p. 205.

del período que ocupa nuestro estudio. En un artículo publicado en 1932 en la *Revista de Occidente* y posteriormente en un libro[225], Alfonso Reyes analiza las estrategias seguidas por distintos traductores de un mismo poema, con la autoridad crítica que le otorga la inclusión de sus propias traducciones en el estudio. Además Reyes no trata de señalar las mejores versiones, sino que pretende evidenciar estrategias según se traduzca en prosa o en verso y las razones que aconsejan una u otra posibilidad cuando se trata de traducir la obra de un poeta central en la discusión teórica. Basándose en los tres puntos que hemos recogido más arriba propone confrontar las versión de "Las ventanas" de Marquina con la que posteriormente incluyera Maristany en su *Antología general de poetas líricos franceses*. Según Reyes el modelo de Marquina ejerce sobre Maristany la misma influencia que sobre un poeta la obra de un predecesor juzgado como modelo a superar[226].

Me interesa ahora más bien estudiar las versiones de "El azur" realizadas por Maristany y Rivas. Se trata de manipulaciones textuales realizadas en un mismo contexto pero que ponen en juego estrategias diversas. Sería bueno confrontar luego con la versión prosificada de "Las flores" que realizara Darío, y la casi coetánea versión de "El abanico de la señorita Mallarmé", en esta ocasión por Alfonso Reyes con las respectivas traducciones de José Pablo Rivas. Ninguna parece ser deudora de la anterior en este caso.

Desde el punto de vista métrico Maristany opta por los cuartetos de alejandrinos

---

[225] A. REYES, *Mallarmé entre nosotros*, Buenos Aires, 1938.

[226] Para estudiar estas relaciones entre traductores relativamente contemporáneos, como el caso de Marquina y Maristany, sería posible aplicar las relaciones establecidas por H. BLOOM, *op. cit.*

en los que solamente se establece rima asonante en los versos pares, forma de la hay abundantes ejemplos en todas sus antologías de poesía francesa y en la que se permite en ocasiones saltarse la rima, tal y como ocurre en el penúltimo cuarteto del poema:

> ¡En vano! El Azur triunfa, y escucho en las campanas
> Su canto... ¡Oh alma!... Se hace voz sólo para darnos
> Más miedo con la grande maldad de su victoria
> Y del metal viviente surge en azules cánticos,

Rivas sin embargo mantiene la rima cruzada del original de la que resulta una sucesión de nueve serventesios de alejandrinos. La decisión de Maristany le permitiría realizar una traducción más literal mientras que la de Rivas suele provocar la sustitución de sentidos o, sencillamente, la no consideración de algunos elementos del original que resultan insuperables a la hora de establecer las rimas consonantes. Sin embargo en Maristany nos encontramos con algunas faltas a la literalidad que parecen injustificables, poe ejemplo traducir *des étangs léthéens* por "los estanques letales", mientras que Rivas traduce por un sólo sustantivo: el mítico "Leteo". Más injustificable parece la traducción que ofrece a la expresión con la que comienza el último verso: "*Je suis hanté*. L'Azur! l'Azur! l'Azur! l'Azur![227]". Maristany traduce el anterior verso de la siguiente manera: "*Tengo prisa* ¡El Azur! ¡El Azur! ¡El Azur!" Mientras que Rivas, de quien en principio esperábamos menos literalidad, se permite casi una glosa de la expresión: "En todas partes veo: ¡Azur! ¡Azur! ¡Azur!".

La solución de Maristany lejos de ser una lectura incorrecta, o un escamoteo de la dificultad, responde más bien a las normas que gobiernan el sistema literario en el

---

[227] Las citas en francés de Mallarmé siempre por S. MALLARME, *Obra poética*, II vols., traducción y edición bilingüe de Ricardo Silva-Santisteban, Hiperión, Madrid, 1992[2].

que se quiere insertar la traducción. Es cierto que también coadyuvan motivaciones métricas que se derivan del mantenimiento de los artículos de cada golpe de "¡El Azur!", que obligan, en primer lugar, a eliminar una de las exclamaciones, ya que si se respetaran las cuatro con sus respectivos artículos el verso alcanzaría sólo con ellos las trece sílabas. Rivas opta por eliminar los artículos, con lo cual gana espacio para la expresión previa, traducida como "En todas partes veo", pero pierde el sentido singular y concreto de ese "Azur", que ya unos versos antes ha sido mencionado por Rivas en minúscula: "En vano el azur triunfa; yo presencio su gloria". Aspecto éste que Maristany se cuida de no alterar: "¡En vano! El Azur triunfa, y escucho en las campanas".

Volviendo al último verso del poema, Maristany ha de buscar, en segundo lugar, una expresión breve igual de expresiva y sucinta que *Je suis hanté*, la cual ocupe, igual que en francés, las cuatro sílabas, previas a las exclamaciones, que restan en el verso. Maristany recurrre entonces al código literario modernista que conoce y domina no sólo en sus numerosas traducciones sino en su exigua y, según sus intenciones, exquisita poesía original. Su libro de poemas, escrito en tres épocas, llevaba por título *En el Azul...*, que recuerda los puntos suspensivos del inaugural libro de Rubén Darío. En su momento Rubén Darío declaró qué significaba para él aquel azul cuando todavía no conocía la frase de Víctor Hugo *l'Art c'est l'azur*: "el azul era para mí el color del arte, un color helénico y homérico, color oceánico y firmamental"[228]. El "Azur" mallarmeano es un artificio de la trascendencia, un creación de la poesía que cuando el poeta vuelve a afrontarla muestra su inasibilidad

[228] Rubén DARIO, "Historia de mis libros. *Azul...*", *Páginas escogidas*, edición de Ricardo Gullón, Cátedra, Madrid, 1984³, p. 201.

al tiempo que muestra las limitaciones del lenguaje poético. El primer cuarteto del poema plantea la idea y Maristany la traduce:

> La serena ironía del eternal azur,
> Bella indolentemente como las flores, rinde,
> Al través de un desierto estéril de dolores
> Al poeta impotente, quien del genio maldice[229].

En el poema de Mallarmé el "Azur" se va desarrolla y amplia como una idea poética que pretende redimir de la muerte y se identifica con ella. En la traducción de Maristany se construye como una realidad sobrenatural que efectivamente redime de la muerte y lo temporal. El mismo verbo que utiliza en el segundo verso, "rendir", sugiere la idea de victoria o de derrota, que se apoya en otros cotextos de la antología en los que aparece el "azur". Tal es el caso de un poema de José Mª de Heredia que aparece traducido justamente a continuación de los de Mallarmé:

> Bajo el *azur triunfal*, al sol que resplandece,
> La trirreme de plata blanquea el negro río,
> Donde su estela deja perfumes de incensario,
> Melodías de flautas y un dulce escalofrío[230].

El verbo utilizado por Mallarmé, *accabler*, está más de acuerdo con el "abrumar" que utiliza Rivas y que nos remite a una presencia persistente e inasible de una idea, mientras que el utilizado por Maristany plantea la lucha entre dos voluntades, una lucha real. Por eso ante las preguntas sobre la dirección que ha de orientar la huida la respuesta de Mallarmé es una desorientación motivada por una obsesión, y así la

---

[229] De l'éternel azur la sereine ironie / Accable, belle indolemment comme les fleurs, / Le poète impuissant qui maudit son génie / A travers un désert stérile de Douleurs.

[230] El poema se titula "El Cyndus". El subrayado es mío.

traduce Rivas glosando el *Je suis hanté* del poema original: "En todas partes veo: ¡Azur! ¡Azur! ¡Azur!"

Maristany vuelve orientación la desorientación y señala la salvación por el "Azur", por el ideal:

> Da vueltas por la bruma ya viejo, y atraviesa
> Tu agonía nativa como un puñal de luz,
> ¿Dónde huir en la inútil y aciaga rebeldía?
> *Tengo prisa* ¡El Azur! ¡El Azur! ¡El Azur![231].

Incluso *un glaive sûr*, se transforma en "puñal de luz", de indudables resonancias místicas. Maristany transforma una experiencia poética, que se presenta como reflexión materialista sobre la muerte, en los prolegómenos de una experiencia mística. La aceleración, el deseo desbordante de plenitud está presente en toda experiencia mística. Si tratamos de localizar el intertexto modernista del que se sirve Maristany para manipular el poema de Mallarmé, es posible apuntar dos maneras distintas de tratar la aceleración: como persecución del ideal y como ansia de plenitud en el amor. La primera es la que ofrece Rubén Darío en el soneto "Yo persigo una forma..." y es la que está más cerca de la inasibilidad de la que trata Mallarmé en su poema, pues al fin y al cabo Darío también concluye obsesionado y sin respuesta: "Y no hallo sino la palabra que huye/ (...) y el cuello del gran cisne blanco que me interroga"[232]. La segunda es la que se acerca a la experiencia mística de Maristany y la ofrece Juan Ramón Jiménez aplicada a la espera amorosa en un poema de *Estío*

---

[231] Il roule par la brume, ancien et traverse / Ta native agonie ainsi qu'un glaive sûr; / Où fuir dans la révolte inutile et perverse? / *Je suis hanté*. L'Azur! l'Azur! l'Azur! l'Azur!

[232] R. DARIO, *Prosas profanas y otros poemas* (1896 y 1901), edición de Ignacio M. Zuleta, Clásicos Castalia, Madrid, 1983.

(1915):

Deprisa, tierra, deprisa:
deprisa, deprisa, sol;
descomponed el sistema,
que me espera a mí el amor.
¿Qué importa que el universo
se trastorne, tierra, sol?
Todo es humo, sólo es gloria
que me espera a mí el amor.
¡A la nieve con la espiga!
¡Anda, tierra; vuela, sol!
¡Abreviadme la esperanza,
que me espera a mí el amor![233]

Ahora bien, en la misma poesía original de Maristany contenida en sus tres entregas de *En el Azul...*, anda ya muy presente la aceleración en la huida previa a la consecución del ideal, que no es otro que la superación de la muerte y de lo temporal, es decir el acceso a un tiempo vital y positivo:

«Vámonos ya, dejemos el ocaso,
Los muertos, las penumbras y el misterio...
Aceleremos, ¡vida!, nuestro paso
Y salgamos por fin del cementerio.»[234]

Es otro poema, con título idéntico al de su libro, el que nos da la clave de su manipulación al traducir el poema de Mallarmé. Desde la percepción de la realidad más insignificante comienza a construir una espiral en la que la conciencia se va anegando como en las experiencias místicas, planteando las mismas preguntas sobre el destino de la huida y la total felicidad por el desasimiento:

---

[233] Juan Ramón JIMENEZ, *Estío* (1915), prólogo de Graciela Palau de Nemes, Taurus, Madrid, 1982.

[234] Fernando MARISTANY, *En el Azul...*, del poema titulado "Vida".

En la terraza a solas. Mediodía.
Sólo una mota flácida de espuma
Recorriendo el azul. El alma mía
Se embarca y flota y boga en la alba bruma...
Cierro los ojos... Sueño... Miro al cielo...
Ya la bruma no está... Debió filtrarse
Con mi alma en el Azul... ¿Dónde?... Y mi anhelo
Va también al Azul a anonadarse...
...Ah, Señor, ah, Señor, ¡qué fulgurante
Visión ultra-dulcísima!... ¡¿Estoy vivo?!...
¡Presto, presto; eternízame este instante!
Más Luz y más Amor no los concibo...[235].

José Pablo Rivas en su traducción se muestra confuso en cuanto a qué normas elegir. Por un lado al optar por la traducción en serventesios ha de realizar algunos malabarismos como esa "eternidad punzante" que aparece en el segundo verso del segundo cuarteto:

Con los ojos cerrados huyo, pero me mira
como un remordimiento de eternidad punzante.
¿Adónde huiré? ¿Qué noche arrojaré, con ira,
tan horrible y glacial que su desdén espante?[236].

O la "aguda segur" del último cuarteto:

Y vibra entre la bruma que la luz no dispersa
tu nativa agonía como aguda segur.
¿Dónde huir en la revuelta inútil y perversa?
En todas partes veo: ¡Azur! ¡Azur! ¡Azur!

---

[235] Fernando MARISTANY, *La dicha y el dolor. En el Azul...*, prefacio de Manuel Montolíu, Cervantes, Barcelona, 1920.

[236] Fuyant, les yeux fermés, je le sens qui regarde
Avec l'intensité d'un remords atterrant,
Mon âme vide. Où fuir? Et quelle nuit hagarde
Jeter, lambeaux, jeter sur ce mépris navrant?

El deseo por rendir la perfección del verso mallarmeano le lleva a cuidar más, en ocasiones, los parámetros rítmicos que el sentido del poema. El resultado es que al final la lectura de la traducción de Rivas no se sabe muy bien a qué atenerse, pues si bien traduce el sentido de *Je suis hanté* con una expresión paralela que remite a la idea de obsesión que envuelve todo el poema, en su afán por pulimentar elimina no pocos signos de exclamación, incluso los que resultan fundamentales para la comprensión del poema: "En vano el azur triunfa; yo presencio su gloria" Donde Mallarmé dice: "En vain! l'Azur triomphe, et je l'entends qui chante".

Por tanto se puede concluir que de las dos manipulaciones una, la de Maristany, aporta una interpretación que es reconocida por los lectores españoles en el seno del intertexto del misticismo postmodernista, mientras que la de José Pablo Rivas es una traducción deslumbrada por la forma y en la que queda difuminada toda interpretación. Sus aparentes fidelidades caen fuera de todo sistema. Más datos en ese sentido nos aporta la confrontación de las versiones de "Las flores" realizadas, con suficiente intervalo de tiempo, por Rubén Darío y José Pablo Rivas. Parece muy improbable, por no decir imposible, que Rivas conociera la traducción de Darío. El mismo Alfonso Reyes no la recoge en su primer artículo sobre "Mallarmé en castellano" de la *Revista de Occidente*.

La labor de Rubén Darío como traductor es aún un capitulo en blanco en la historia del modernismo. La razón de ello quizás se encuentre en los problemas textuales que todavía presenta la obra de Darío, y entre ellos el fundamental es las dificultades para manejar determinados textos. Difícil, muy difícil resulta localizar sus traducciones. Algunas de ellas están incluidas en el volumen de *Poesías Completas*

editado por Alfonso Méndez Plancarte y luego aumentado por Antonio Oliver Belmás[237]. Fue el crítico mejicano Méndez Plancarte quien ordenando material desconocido de Darío juntó algunas de sus traducciones en una sección a la que dio por título "Del cercado ajeno", incluida a su vez en el grueso de poesías dispersas compuestas por Darío entre 1880 y 1886, justo antes de su viaje a Chile, y a las que Méndez Plancarte otorgó el título general de *La iniciación melódica*. Entre esos años Darío traduce a Longfellow, Byron y, naturalmente, a Víctor Hugo[238]. Las traducciones de Byron y de Longfellow se suponen indirectas debido al escaso conocimiento del inglés por parte de Rubén Darío. Pero las del francés son ejercicios poéticos pues se corresponden con los años de convivencia con su maestro salvadoreño Gavidia, con quien se familiariza con la poesía francesa y experimenta con los alejandrinos a la manera francesa[239]. De la experiencia de traducir a Hugo, Darío saca las siguientes conclusiones y esboza un proyecto:

> Traducir a V. H. es tarea enorme [...] V. H. es el «dios» [...] El que estas líneas escribe, tiene en vías de publicación un estudio completo

---

[237] Rubén DARIO, *Poesías Completas*, edición, introducción y notas de Alfonso Méndez Plancarte, aumentada con nuevas poesías y otras adiciones por Antonio Oliver Belmás, Aguilar, Madrid, 1967[10].

[238] La lista completa de las traducciones, con el correspondeiente lugar de publicación cuando de ello dan noticia Méndez Plancarte u Oliver Belmás, y cuyos textos se incluyen en la sección "Del cercado ajeno" de las *Poesías completas* es la siguiente: *Cristo*, traducida del portugués. Publicada en *La Linterna*, San Salvador, 30/IX/1882. *Canción mosquita*, *El porvenir de Nicaragua*, Managua, 9/XI/1884. Poesías griegas: ERINA, *A la diosa de la fuerza*; MELEAGRO, *El beso*: ANACREONTE, *De los amantes*; *El mercado de Managua*, 4/II/1886. LONGFELLOW, *Huyó el día*. BYRON, *La eternidad*. BYRON, *A Augusta*. LA MOTTE, *Un pleito*. V. HUGO, *El banquillo*. V. HUGO, fragmentos de *Los cuatro días de Elciis* (De *LA Leyenda de los Siglos*). V. HUGO, *La entrada en Jerusalem* (del poema póstumo de V. H. *El fin de Satán*), *La Epoca*, Santiago de Chile, 15/IX/1886.

[239] Según su propia confesión en *Autobiografía*, Mundo Latino, Madrid, s.a., p. 70.

> sobre los traductores del gran francés, españoles y americanos [...] ¿cómo se debe traducir a V. H.? [...] De todos nuestros metros, ninguno cuadra [...] como el endecasílabo suelto y la silva[240].

En otra sección de la poesía no ordenada por Darío y que comprende poesías dispersas desde el viaje a Chile, 1886, a 1916, y a la que Méndez Plancarte da por título *Del chorro de la fuente*, aparecen otras traducciones de poemas de Eugenio de Castro, y de poetas simbolistas franceses tales como Francis Vielé-Griffin y Maurice Rollinat, o de casi desconocidos como Jacques de Nittis y Fernand Caussy[241]. Sin embargo los editores dejan fuera todo un florilegio de la poesías francesas por él traducidas bajo el título de "Flores primaverales. Los poetas y las flores". La antología la publicó en *La Nación* de Buenos Aires el 14 de noviembre de 1894 y en ella tradujo poemas de Verlaine (*Una dalia*), Tailhade (*Las flores de Ofelia*), Barbey D'Aurevilly (*Los nenúfares*), Robert de la Villebervé (*La canción de las rosas*), Henri Corbel (*Cricantemos*), y Stéphane Mallarmé (*Las flores*). Esgrimiendo un criterio desfasado de la poesía, aún más en el contexto modernista en el que se mueven, los editores sólo admiten recoger en las *Poesías Completas* aquellas traducciones que Darío realizó en verso medido, e incluso se justifican al incluir las traducciones de los poemas de

---

[240] Rubén DARIO, "Pedro León Gallo, poeta", *La libertad electoral*, Santiago de Chile, 5/X/1988. Recogido por Raúl SILVA CASTRO, *Obras desconocidas de Rubén Darío, escritas en Chile*, Prensas de la Universidad, Santiago, 1934, y citado en las notas a las *Poesías Completas*, ed. cit., p. 1166.

[241] Las traducciones incluidas en la sección *Del chorro de la fuente* de las *Poesías Completas* de Aguilar son las siguientes: Eugenio de CASTRO, "El ruiseñor y la monja", incluido en *Los Raros*, Buenos Aires, 1896; Fernand CAUSSY, *En Trinacria*, Buenos Aires, 24/X/1897 (recogido por E. H. DUFFAU, "Nuevos encuentros con Rubén Darío (versos y prosas nuevamente exhumadas de la prensa argentina", *Abside*, Méjico, XVII, 2 (1953)); Jacques de NITTIS, *Los Huéspedes*; Francis VIELE-GRIFFIN, *Fragmento*; M. ROLLINAT, *La Rabiosa*.

Caussy, de Nittis y Vielé-Griffin:

> [...] las incorporamos, no sin vacilación, aunque no tengan «sílabas contadas», porque R. D. las publicó con divisiones de verso, y vagamente ofrecen quizá un algo de aquella «melodía ideal» que él preconizara [...] Omitimos, en cambio, otras varias traducciones suyas que ni eso tienen, ya escritas en la más absoluta prosa y sin nada de personal en su «mot a mot»[242].

Razones falsas y un criterio absolutamente arbitrario escamotean la posibilidad de poder disponer de los textos de esas traducciones. Por las mismas razones se desechan las versiones en prosa de Eugenio de Castro incluidas en su conferencia sobre el poeta portugués, luego recogida en *Los Raros*. Sólo *La Monja y el ruiseñor* "se halla impresa como rítmica, y tiene, a la verdad, un fina música aventurera"[243]. La única que afortunadamente reproducen es la prosificación del poema *Las flores* de Mallarmé.

La confrontación de la versión de Darío con la que ofrece José Pablo Rivas en su *Antología de poetas extranjeros* revela dos estrategias bien distintas para rendir un texto poético en un sistema literario distinto al original. Darío traduce en prosa y no es una casualidad que, como se ha señalado, opte por la prosa en las traducciones de los simbolistas franceses, mientras ensaya la traducción en verso medido con poemas de Víctor Hugo y Eugenio de Castro. La prosificación le permite, como es obvio, respetar la sintaxis de poema, a pesar de que se le cuela algún error de puntuación: "y semejante a la carne de la mujer; la rosa cruel, Herodías en flor de jardín claro...".

---

[242] Rubén DARIO, *Poesías Completas*, ed. cit., p. 1215.

[243] *Ibíd.*, p. 1212. También traduce en un artículo, "Libros viejos a orillas del Sena", luego reproducido en *Opiniones* (Mundo Latino, Madrid, 1918), en prosa aunque con división de versos, una loa a la pobreza rimada por el famoso estafador François Haussy, *Los verdaderos ricos*.

José Pablo Rivas, cerca de un cuarto de siglo después, sigue su costumbre de traducir el verso en verso. Cuartetos alejandrinos arromanzados, con rima asonante a-e es la forma elegida en esta ocasión, forma habitual en los años veinte para traducir poesía francesa[244]. Las alteraciones sintácticas se suceden una tras otra, modificando, en consecuencia, el sentido del poema. Cae de nuevo en el mismo error de Darío: "El jacinto y el mirto, de adorables matices,/ cual carne de mujer, y la rosa fragante,/ Herodiades cruel...". En las dos ocasiones queda igualada la carne de mujer al jacinto y al mirto (!) en la traducción de Rivas, o sólo al mirto (!!) en la de Darío, cuando lo que Mallarmé empareja es *chair de la femme* y *rose cruelle*[245]. Por otro lado obsérvese el fácil procedimiento con le que Rivas gana una sílaba al utilizar el nombre Herodías a la francesa "Herodiades". Otras alteraciones sintácticas y de sentido en la traducción de Rivas están motivadas por soluciones fáciles a problemas métricos, tal es el caso de los siguientes dos versos:

> rojo como el talón del serafín celeste
> que tiñe las auroras con su pudor de arcángel.

Cuando en Mallarmé el pudor es una cualidad de la aurora y no del serafín: "Que rougit la pudeur des aurores foulées". De igual forma se altera el sentido del cuarto cuarteto creando imágenes absolutamente diversas:

> Tu hiciste la blancura sollozante del lirio,

---

[244] Es una de las más utilizadas por Maristany en sus antologías de poesía francesa. *Vid. supra.*

[245] L'hyacinthe, le myrte à l'adorable éclair / Et, pareille à la chair de la femme, la rose / Cruelle, Hérodiade en fleur du jardin clair, / Celle qu'un sang farouche et radieux arrose!

que roza con suspiros y lamentos los mares,
y al través del incienso del pálido horizonte
hasta la nube sube, que llora inconsolable[246].

Las dos primeras estrategias de manipulación del texto, métrica y código literario, van unidas y están motivadas por el tiempo en el que se traduce. Darío, cuando traduce *Las flores* en 1896, lo hace volcado hacia el original. Manipula lo menos posible su sentido y sus imágenes. Incluso en su afán por realizar una traducción extranjerizante calca elementos del vocabulario, atraído por sus sonido o por su adherencia a lo francés: "*escintilaciones* de los nimbos" por *scintillement des nimbes*, "una sangre soberbia y *radiosa*" por *un sang farouche et radieux*, "la blancura sollozante de los *lises*" por *la blancheur sanglotante des lys*. En esos mismos contextos José Pablo Rivas españoliza: "los nimbos *deslumbrantes*", "una vívida sangre, generosa y *radiante*", "la blancura sollozante del *lirio*".

La tendencia de Rivas es a acomodar el poema de Mallarmé en el sistema poético del modernismo y postmodernismo hispánico, para lo que, paradójicamente, ha de recurrir al código literario y lingüístico modernista que Rubén Darío está todavía construyendo en 1896 con traducciones que, precisamente, por su simplicidad se muestran mucho más innovadoras. Rivas introduce términos que pertenecen al intertexto poético del modernismo hispánico, introducidos muchos de ellos a través de la lectura de parnasianos y simbolistas, pero que ahora, en camino de vuelta, se manifiestan en el texto de Mallarmé tras su funcionamiento durante varias décadas en

[246] Et tu fis la blancheur sanglotante des lys / Qui roulante sur des mers de soupirs qu'elle effleure / A travers l'encens bleu des horizons pâlis / Monte rêveusement vers la lune qui pleure.

el sistema literario español. En la práctica de la traducción confirma la opinión de Octavio Paz según la cual el modernismo en España y la recepción de la poesía francesa moderna estuvieran vinculados a un lenguaje y no tanto a visión analógica del mundo[247]. Al igual que Noé Jitrik, basándose en la poesía de Rubén Darío, ha definido un sistema rítmico modernista, proyección de una "poética de la máquina" cuya construcción pretende que el modernismo actúe como máquina "en la medida en que no sólo produce poemas, sino series de poemas"[248], también es posible establecer unos paradigmas combinables de sustantivos y adjetivos. Ambos procedimientos pertenecen al código literario del modernismo[249]. Los sintagmas compuestos de sustantivo y adjetivo, en los que los dos componentes funcionan como variables, son de gran utilidad en las traducciones que pretenden remedar un lenguaje estereotipado. José Pablo Rivas utiliza muchos de ellos en su versión en verso. En pocas ocasiones se trata de traducciones más o menos literales: "nimbos deslumbrantes" por *scintillement des nimbes* o "pálido horizonte" por *des horizons pâlis*. Las más de las veces se trata de sustituciones o ampliaciones: "el iris leonado" por *le glaïeul fauve*; "almas errantes" por *âmes exilées*; "serafín celeste" por *séraphin*; "adorables matices"

---

[247] Octavio PAZ, "Traducción y metáfora", *Los hijos del limo*, Seix Barral, Barcelona, 1987, p. 130.

[248] *Cfr.* Alvaro SALVADOR, *Rubén Darío y la moral estética*, Universidad de Granada, 1986, p. 67. *Vid.* Noé JITRIK, "El sistema modernista (o Rubendariano)", en I.A. SCHULMAN (ed.), *Nuevos asedios al Modernismo*, Taurus, Madrid, 1987, pp. 51-61.

[249] Como he tratado en la parte teórica del presente trabajo utilizo el concepto de "código literario" en sintonía con los estudios de D.W. FOKKEMA, "The concept of code in the study of Literature", *Poetics Today*, VI, 4 (1985), pp. 643-656. El "lenguaje artístico de una época" del que trata Lotman y que presupone formalización de contenido y semantización de la frase, sería uno de los cinco códigos propuestos por Fokkema (*Cfr.* J. LOTMAN, *op. cit.*).

por *l'adorable éclair*; "rosa fragante" por *la rose / Cruelle* (sin embargo "Herodiades cruel" por *Hérodiade en fleur*); "¡Hosanna al sistro armónico y al incensario fúlgido!" por *Hosannah sur le cistre et dans les encensoirs*; "místicas noches" por *célestes soirs*; "sus senos fragantes" por *ton sein juste et fort*; "la fluente balsámica" por *la balsamique Mort*.

Otra particularidad reside en que, salvo en dos ocasiones, todos esos sintagmas bimembres aparecen en el segundo hemistiquio de los alejandrinos, lo cual confirma la implicación de las razones métricas y el recurso a un código literario estandarizado:

> y el divino laurel de las almas errantes,
> rojo como el talón del serafín celeste
> .....
> El jacinto y el mirto, de adorables matices,
> cual carne de mujer, y la rosa fragante,
> .....
> Y que mueran los ecos en las místicas noches,
> éxtasis de los ojos los nimbos deslumbrantes.
> .....
> la futura redoma en sus senos fragantes,
> y las flores enormes con la fluente balsámica

Pero a pesar de las opuestas intenciones que se deducen de las traducciones de Darío y de Rivas en su traducción de *Las flores*, ambos coinciden en una evidente manipulación: la cristianización del poema. Ya Rubén Darío prefirió sustituir *Notre Dame* por "Padre Nuestro" y *Oh Mère* por "¡Oh Padre...", con lo que eliminaba el carácter pagano del poema. Por muchas razones ya hemos dicho que resulta muy improbable que J. P. Rivas conociera la prosificación de Darío cuando realizó su traducción, pero lo cierto es que procede en su texto a idéntica manipulación. Ahora

desde el primer verso pues incluso rinde *avalanches* por "aludes" y gana espacio en el alejandrino para añadir, de modo absolutamente arbitrario pero ideológicamente intencionado, una alusión religiosa que difícilmente tiene fundamento en el original, a no ser que glosemos la alusión al Génesis:

> De los aludes de oro del viejo azur, Dios mío,
> y de la nieve eterna de tus astros, sacaste
> los cálices enormes, para aromar con ellos
> la tierra nueva aún y virgen de desastres[250].

Y a continuación realiza las mismas sustituciones que Darío: "Al jardín de los limbos, hossanna, ¡oh excelso Padre!" por " Notre Dame, hosannah du jardin de nos limbes!"; y sobre todo la siguiente mención en donde además de sustituir *O Mère* por "¡Oh, Padre!", sustituye el posesivo que acompaña a "senos" de la segunda a la tercera persona:

> ¡Oh, Padre!, que criaste los cálices que mecen
> la futura redoma en sus senos fragantes,
> y las flores enormes con la fluente balsámica
> que del triste poeta consuelan los pesares[251].

Obsérvese que en el proceso de cristianización al que somete Rivas el poema de Mallarmé también evita la referencia a *la balsamique Mort*, presente en la prosa de Darío, o prefiere hablar de "almas errantes" o de "místicas noches" y no de "almas

---

[250] Des avalanches d'or du vieil azur, au jour / Premier et de la neige éternelle des astres / Jadis tu détachas les grands calices pour / La terre jeune encore et vierge de désastres

[251] O Mère, qui créas en ton sein juste et fort, / Calices balançant la future fiole, / De grandes fleurs avec la balsamique Mort / Pour le poète las que la vie étiole.

desterradas" o de "celestes tardes", tal y como hace Darío. Pero el grado máximo de manipulación lo alcanza Rivas en los últimos dos versos. Con ellos convierte en consuelo, cristiano consuelo debido a la presencia del Padre creador de las flores, lo que en Mallarmé y Darío es una percepción sensual. Así frente a lo que posteriormente tradujo Rivas, Darío mantiene: "grandes flores con la balsámica Muerte para el poeta fatigado a quien la vida debilita".

En fin, alteraciones sin cuento en la traducción de Rivas motivadas por la confluencia de tres redes de actuaciones estratégicas: la traducción en verso, la adecuación al código literario modernista y la cristianización del poema.

Con Rivas y Maristany el discurso poético de los simbolistas sigue adherido al código literario modernista. De forma epigonal se siguen usando las estrategias que animaron a las traducciones publicadas en el año 1913 en la antología de Díez-Canedo y Fortún, firmadas por E. Marquina y Guillermo Valencia. Pero por los mismos años en que Rivas y Maristany publican sus antologías, en esas otras "microantologías" que eran para Alfonso Reyes las revistas se empieza a traducir de otra manera la obra de Mallarmé, estableciendo un nuevo corpus de sus obras. De esa nueva actitud son ejemplos la traducción de Cansinos en la revista *Cervantes* de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*[252], las de Bacarisse en *VLTRA*. Andrés Sobejano en el suplemento de *La Verdad* todavía traduce a Mallarmé con los procedimientos modernistas. La de Cansinos fue la que más repercusión crítica tuvo. Aparte de constituir un modelo legitimado de la neotipografía introducida en nuestro país a través de la obra de Apollinaire, tendía el necesario puente entre la las escuelas poéticas del fin de siglo y

[252] S. MALLARME, "Un interesante poema de Mallarmé: Una jugada de dados nunca abolirá el acaso", nota y traducción de R. C.-A., *Cervantes*, noviembre (1919), pp. 64-81.

las pujantes vanguardias. A Cansinos le interesaba explicar la evolución de la poesía en esos términos:

> [...] la poesía novísima es la prolongación de los últimos conatos del glorioso célibe [...] Por mucho que pueda engañarnos la modernidad de ciertos nombres, lo esencial de la evolución lírica que hoy se cumple está en la médula de la obra mallarmeana[253].

La de Cansinos no es una traducción preocupada por el sentido. La preocupación se traslada, en exclusiva, hacia la sintaxis, la tipografía y la construcción de imágenes. El código modernista, aún presente en el traductor español, da como resultado un discurso poético segmentado, roto, estrellado contra la superficie de la página en blanco[254]. Todavía resta una tercera lectura de Mallarmé en la poesía española de esos años: la realizada por los poetas del 27 en el contexto de la reivindicación de Góngora.

---

[253] *Ibíd.*, p. 65.

[254] Reproducimos íntegra esta traducción en al apéndice final. *Vid.* T. SAEZ HERMOSILLA, "Mallarmé en castellano (por una metodología de la traducción poética)", *CTI*, nº 3 (1983), pp. 123-129.

16.- La antología de traductores de poetas angloamericanos de Miguel Sánchez Pesquera.

La *Antología de líricos ingleses y angloamericanos* que se encarga de seleccionar Miguel Sánchez Pesquera[255] es en realidad una antología de traducciones, en razón a lo cual se cuida más de recoger todas las traducciones existentes realizadas por traductores de prestigio, que en perfilar las selecciones de cada autor inglés. Ya lo advierte el autor en la introducción al volumen primero (1915):

> En la presente obra pueda notarse deficiencia de poetas de los siglos XVI y XVII; pero téngase en cuenta que nuestro propósito ha sido, más que formar una antología completa, brindar una colección donde no falte ningún traductor español o hispanoamericano (p. 54).

La obra está editada en siete tomos publicados de 1915 a 1924. El séptimo tomo es un apéndice en el que se recogen traducciones de autores ya antologados en tomos anteriores pero no recogidas en su momento o aparecidas con posterioridad a la anterior selección. Se añaden las numerosas traducciones de Longfellow realizadas por Ruperto S. Gómez, y aparecen nuevos autores antologados: R. Kipling traducido por Domingo Perés y R. Tagore traducido por Carmela Eulate Sanjurjo.

En su gran mayoría son traducciones románticas, algunas realizadas por figuras relevantes tanto del romanticismo español como hispanoamericano. Se pueden encontrar traducciones de Alberto Lista; Eugenio de Ochoa traduce a Dryden (t. II); Vicente Wenceslao Querol, José Joaquín de Mora y Juan Valera traducen diversas

---

[255] *Antología de líricos ingleses y angloamericanos*, colección y colaboración de Miguel Sánchez Pesquera, VII tomos, Suc. de Hernando, Madrid, 1915-1924 ("Biblioteca Clásica", tomos 234, 238, 241, 246, 248, 250).

composiciones de Byron (t. I); también don Juan Valera aporta alguna traducción de Lowell (t. III) y Th. Moore (t. IV). De Thomas Moore están traducidas completas sus *Melodías irlandesas*, las *Baladas* y los *Aires nacionales*, y en su traducción, aparte de Valera, participa también el colombiano Jorge Isaacs (t. IV). Los hermanos Rossetti aparecen en traducciones de Díez-Canedo, Carmela Eulate Sanjurjo y Fernando Maristany (t. V); Maristany, traductor todo terreno, aparece como traductor de Shakespeare (t. V), Milton (t. III), Cowper (t. II), Landor (t. V) y otros muchos; la selección de traducciones de Shakespeare, la más extensa, abarca desde traducciones de fragmentos de casi todas sus piezas teatrales, a la traducción de todos sus sonetos, y entre los traductores encontramos los nombres de Moratín, Macpherson, J. Clark, Eulate Sanjurjo y el ya mencionado Maristany (t. V); Poe es traducido entre otros por Narciso Alonso Cortés y J.A. Pérez Bonalde, quien traduce su poema *El cuervo* (t. IV); los colombianos Gregorio Gutiérez González y Miguel Antonio Caro, el primero como traductor de Byron (t. I) y el segundo traduciendo a diversos poetas, también están presentes. Junto a ellos el valenciano Teodoro LLorente, traductor de Byron (t. I) y Enrique Díez-Canedo, del que se recogen traducciones publicadas con anterioridad en sus dos antologías de formación, *Del cercado ajeno* (1907), e *Imágenes* (1910), traduce a R. Browning, E. Barret Browning (t. I), Henley (t. II) y a Lyly (t. III) entre otros. Está recogida la traducción de Coleridge de Miguel de Unamuno ("Reflexiones al tener que dejar un lugar de retiro", t. II). Longfellow, del que en el tomo tercero se recogen 63 poemas traducidos, número que se aumentará con el apéndice del tomo séptimo, es traducido, entre otros, por Ruperto Gómez, R. Pombo y Carmela Eulate Sanjurjo. De Milton aparece un corpus dieciochesco presidido por las traducciones de Jovellanos y de Cadalso (t. III). Sánchez Pesquera llega a recoger la retraducción del Omar Khayam

de Fitz Gerald en versión de Guillermo Belmonte Müller (t. II).

Como antología de traducciones la colección de Sánchez Pesquera ofrece un panorama de diversas maneras de interpretar la obra de los poetas ingleses. Su ordenación alfabética por autores responde a la intención de convertirse en un manual de la poesía escrita en inglés.

Las páginas más interesantes que ofrece la *Antología de líricos ingleses y angloamericanos* son aquellas en las que diversos traductores ofrecen sus versiones de distintas piezas de un mismo autor. Es lo que ocurre, por ejemplo, con Byron del que Sánchez Pesquera selecciona 54 poemas traducidos por 30 traductores. Por su amplitud se trata de una obra fundamental para el estudio de la traducción poética en el romanticismo, así como para poder determinar cómo el arte de la traducción poética romántica se extiende, adosada a las tendencias epigonales, hasta más allá de los supuestos límites históricos. Hata tal punto es así que la traducción llega funcionar como una práctica romántica latente.

El interés de la antología es aún mayor habida cuenta que la presencia de la poesía inglesa era bastante exigua en las antologías al uso que circulaban por los anaqueles canónicos de la cultura española. Si repasamos de nuevo la antología *Poetas extranjeros traducidos por ingenios españoles*[256] llegaremos a la conclusión de que la atención por la poesía inglesa o angloamericana en nuestro país no pasaba más allá de un pequeño elenco de poetas románticos con Byron a la cabeza, seguido por el americano Longfellow y algún poema de *The Nights* de E. Young. Son los tres nombres anglosajones que aparecen en un mar de autores italianos, franceses y alemanes. El

---

[256] *Poetas extranjeros traducidos por ingenios españoles*, Biblioteca del siglo XIX, Barcelona, s.a.

colector Sánchez Pesquera expresa en la introducción al volumen su inquietud al percibir que la lírica extranjera en España se identifica exclusivamente con el modelo francés — a este respecto cita los *Etudes sur la littérature contemporaine* de Edmond Scherer como guía de todo asunto extranjero en la literatura española — salvo raras excepciones a las que se puede nombre y apellidos: M. Menéndez Pelayo y Fitzmaurice-Kelly. La *doxa* de los intelectuales y artistas españoles configura una imagen de lo anglosajón en dos polos opuestos: la pradera y la fábrica, el progreso y la tradición. Para un estudio polisistémico Sánchez Pesquera es un importante punto de referencia, y un modelo de lo que puede ser una antología que refleje las normas a las que se sujetan los traductores en un sistema literario dado. En este caso el del romanticismo español e hispanoamericano y sus resonancias en los años veinte.

17.-Antología de la lírica portuguesa, la selección de Martín Manrique[257].

Rafael Martín Manrique, del que desconocemos cualquier otro dato aparte del único que da el prologuista la presentarlo como estudioso de cuestiones de filología lusitana, es el encargado por la C.I.A.P. para editar una antología de la poesía

[257] *Antología de la lírica portuguesa*, seleccionada y traducida en parte por M. Manrique, prólogo de Alvaro de las Casas, C.I.A.P., Madrid, [1928] (col. "Las cien mejores obras de la literatura universal", vol. 8).

portuguesa de todos los tiempos. El prólogo lo firma Alvaro de las Casas, profesor de Instituto que publicó en la misma editorial una *Antología de la lírica gallega*, y constituye un repaso histórico de la lírica portuguesa desde las cantigas hasta Teixeira de Pascoais.

El autor de la antología sigue un cierto orden cronológico a la hora de ordenar las traducciones pero en ocasiones hay saltos en el tiempo sin aparente justificación temática o estilística. La selección de poesías hasta el siglo XIX coincide, salvo escasas excepciones, con la de la antología de Maristany en *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua portuguesa*. Pero si Maristany declara haberse basado en una antología de doña Carolina Michaëlis de Vasconcelos, Martín Manrique no hace la más mínima mención a posibles selecciones previas. En donde la selección de Martín Manrique es absolutamente diferente, apenas coincide en un par de poemas, es en los poetas de final del XIX y principios del XX. Hasta Antero de Quental Maristany y Marín Manrique coinciden, por tanto hasta ahí debía llegar la antología de Michaëlis de Vasconcelos. De Antonio Nobre en adelante los antólogos españoles dejan su nota personal, mucho más amplia y atenta en el caso de Maristany, más restringida y desorientada en el caso de Martín Manrique, quien recurre, en el caso de poetas del XX, a las versiones de otros traductores. Sólo Alvaro de las Casas y Andrés González Blanco[258] traducen unos sonetos de Camões, mientras que tratándose de autores cuya obra está relacionada con la actualidad poética del momento recurre a traducciones ajenas: Eugenio de Castro aparece traducido por Alvaro de las Casas y Juan G. Olmedilla; Teixeira de Pascoais

[258] Las traducciones de Andrés González Blanco de la obra de Camões, están incluidas en L. de CAMÕES, *Los Lusiadas y otras obras menores*, Bergua, Madrid, [1934], notas eruditas y traducción de *Los Lusiadas* por Pedro González Blanco, traducciones de las obras menores por Gil, Maristany y Andrés González Blanco.

también por de las Casas y Fernando Maristany; asimismo Alvaro de las Casas traduce a Antonio Nobre y Augusto Gil; A. González Blanco traduce a Gomes Leal; los poemas seleccionados de Guerra Junqueiro son traducciones de E. Marquina y R. Fernández Meto.

La antología la cierra con dos traducciones de Alvaro de las Casas de sendos poemas de Enrique Paço d'Arcos, "uno de los espíritus más interesantes de la juventud actual" en palabras del propio traductor en su prólogo a la antología. El que clausura el volumen es como un medallón simbólico del *saudosismo* al que pretendía reducirse toda la lírica portuguesa de aquel tiempo. Se titula el poema "El encubierto" y tiene como protagonista a don Sebastião:

Don Sebastián de mí mismo,
a mí mismo ando a buscar,
y un amanecer de niebla
a mí mismo he de tomar.
Yo soy aquel encubierto
que en una tarde sin fin
en lo árido del desierto
me perdí dentro de mí.
¿Cuándo vendrás, madrugada,
en que habré de resurgir
de la tarde desgraciada
de nuestro Alcazarquivir.

A pesar del carácter desabrido de la antología en algunos momentos es buen índice de la recepción de la poesía portuguesa en aquellos años.

18.- Los sonetistas portugueses en traducciones españolas.

Adelantando una conclusión que poco a poco se precipita tras haber repasado un buen número de antologías de poesía extranjera publicadas en las fechas que flanquean el período objeto de nuestro estudio, la intersección entre traducción de poesía y su antologación suele ser instrumentos de los sistemas primarios, es decir de los modelos conservadores, a los que la crítica consagrada o la academia imponen sus depuradas jerarquías. Es natural por tanto que en las antologías ocupen un espacioso y destacado lugar los temas y las formas clásicas. Así podemos explicar las numerosas traducciones de sonetos portugueses que se suceden en esos años. Pero más allá de la reconstrucción histórica de un proceso el gusto poético de la época parece coincidir en la estimación de los sonetistas portugueses modernos. El autorizado testimonio de Antonio Machado en uno de sus fragmentos de *Los Complementarios* lo atestigua:

> La emoción del soneto se ha perdido. Queda sólo su esqueleto, demasiado sólido y pesado, para la forma lírica actual. Todavía se encuentran algunos buenos sonetos en los poetas portugueses[259].

José María de Cossío traduce *Noventa y siete sonetos portugueses* de 28 autores desde Sá de Miranda hasta Eugenio de Castro[260]. 21 de esos sonetos eran de Antero

---

[259] A. MACHADO, *Los complementarios*, en *op. cit.*, t. III, p. 1153.

[260] *Noventa y siete sonetos portugueses*, seleccionados y traducidos por José María de Cossío, prólogo de Fidelino de Figueiredo, Instituto de Estudios Portugueses, Universidad de Santiago de Compostela, 1933. Traduce sonetos de Sá de Miranda, Camões, A. Ferreira, Diogo Bernardes, Frei Agostinho da Cruz, Baltasar Estaço, F. Rodrigues Lobo, F. Manuel de Mello, Pedro Antonio Correa Garção, F. Manuel de Nascimiento, Antonio Dinis, J. Xavier de Mattos, Manuel María Barbosa Bocage, M. Curvo de Semmedo, Vizconde de

de Quental y es que a partir de los comentarios de Unamuno sobre el poeta portugués vuelve a despertar interés su obra sonetística[261]. La cubana Emilia Bernal los publica traducidos y la Universidad de Santiago de Compostela los edita en portugués[262]. Según atestigua su traductor contemporáneo al castellano:

> Antero de Quental tal vez haya sido el poeta del siglo XIX portugués con mayor prestigio en España en un período bien determinado: el que media entre la recepción de los autores de la generación del 70 [...] y el comienzo del reinado de Fernando Pessoa, alrededor de 1980[263].

En cualquier caso la atracción por el soneto, que culminará en los grandes sonetistas del 27, revierte en la traducción como ejercicio completo y ejemplar de lo que debe ser una "traducción poética" asentada en la doble tradición de la lengua traducida y la traductora. Tampoco es posible desestimar el lugar destacadísimo que ocupa esa forma dentro de la poética de quienes, siguiendo la estela de las continuidades simbolistas, están defendiendo un nuevo lirismo además de convertirse

---

Almeida-Garret, Antero de Quental, João de Deus, João Penha, A. C. Gonçalves Crespo, Antonio J. de Castro Feijó, A. Nobre, A. D. Gomes Leal, A. M. Guerra Junqueiro, F. X. C. Guerreiro, Augusto Gil, A. Correia de Oliveira, J. Teixeira de Pascoais y Eugenio de Castro.

[261] Sobre la recepción de la obra poética de Antero de Quental en España y sus diversas fases *vid.* J. A. LLARDENT, "Nota preliminar del traductor", en Antero de QUENTAL, *Poesías y prosas selectas*, introducción de Oscar Lopes, traducciones de Juan Eduardo Zúñiga y J. A. Llardent, Alfaguara, Madrid, 1986, pp. 201-277.

[262] Antero de QUENTAL, *Los sonetos completos*, traducción de Emilia Bernal, prefacio de J. P. Oliveira Martins [es el que acompañaba a su edición de los sonetos de 1886], Páez, Madrid, 1926; *Sonetos escogidos*, con prólogo de A[ntónio] S[érgio], Instituto de Estudios Portugueses, Universidad de Santiago de Compostela, 1933.

[263] J. A. LLARDENT, en Antero de QUENTAL, *Op. cit.*, p. 209.

en los traductores de poesía más prolíficos del momento utilizando sobre todo la antología de poesía traducida o la colección de obras extranjeras, o "de bolsillo" si se me permite utilizar un concepto por entonces todavía no acuñado, y, en menor medida las revistas. El mismo Antero consideraba al soneto como "la forma completa del lirismo *puro*"[264], y como tal o como testimonio de un renovado interés por la fisiología y psicología del amor presente en la tradición sonetística, la traducción de sonetos portugueses se conjuga con la recuperación de sonetos de la tradición española y se crea un sedimento poético que heredará la poesía española de posguerra. Aparte de su antología de sonetos portugueses, José María de Cossío publica un artículo en la revista *Cruz y Raya* en el que repasa la evolución temática de los sonetos de Camões y su influencia en los sonetistas españoles, para lo que utiliza traducciones, aparte de las suyas, de Quevedo, Lamberto Gil, Alberto Lista, Fernando Maristany[265].

El procedimiento que siguen Fernando Maristany y Alvaro de las Casas, en las traducciones que de él presenta Martín Manrique en su antología, para traducir los sonetos de Comões es semejante pero sin embargo llegan a soluciones bien distintas. Ambas traducciones pretenden rendir el soneto con todas sus rimas y naturalmente en endecasílabos, para lo cual echarán menos de los calcos y de los falsos amigos. La traducción por ambos del soneto 24 nos ofrece un caso paradigmático de sus estrategias. Maristany, que no da número a los sonetos de Camões que traduce[266],

---

[264] *Apud* Oscar LOPES, "Introducción" a Antero de QUENTAL, *Poesías y prosas selectas*, p. LXVII.

[265] J. Mª de COSSIO, "Los sonetos amorosos de Camoens", *CyR*, nº 19 (1934), pp. 45-76.

[266] Sigo el texto y la numeración de *Sonetos de Camões*, edição e notas por Cleonice Serôa da Motta Berardinelli, Centre Culturel Portugais/Fundação Casa de Rui Barbosa,

ofrece la siguiente versión:

Aquella suave y dulce madrugada
Tan llena de clemencia y de piedad
Para calmar la angustia y la ansiedad,
Quiero sea por siempre celebrada.
Sólo ella, cuando amena y esmaltada
Irradió, dando al mundo claridad,
Vio cual se separó una voluntad
De do no volverá a verse apartada.
Sólo ella vio los llantos, suyo y mío,
Que de unos y otros ojos derivados
Juntándose formaron vasto río.
Y escuchó unos acentos apenados
Que podían tornar el fuego frío
Y dar paz a los pobres condenados.

La lectura conjunta de ésta y de la versión de Alvaro de las Casas haría pensar en la existencia de dos versiones originales, en distinto tono, del soneto de Camões. Hecho perfectamente posible debido a las variantes que ofrecen las numerosas ediciones y que incluso Alvaro de las Casas utiliza esa circunstancia para traducir dos versiones de un mismo soneto, el 9[267]. La versión de las Casas del 24 es la siguiente:

Aquella suave y triste madrugada
tan llena de amargura y de ansiedad,
en cuanto alguien recuerde con piedad
quiero que sea siempre celebrada.
Sólo ella, cuando amena y marchitada
salía, dando al mundo claridad,
miró apartarse otra voluntad
que nunca podrá ya ser apartada.
Sólo ella vio las lágrimas, ¡Dios mío!,
que de unos y otros derivadas
juntándose formaron ancho río;

París/Río de Janeiro, 1980. Maristany traduce los sonetos 19, 24, 29, 30, 35, 81, 113.

[267] Alvaro de las Casas traduce los sonetos 1, 9, 24, 29, 182. A. González Blanco traduce el soneto 141.

y escuchó las palabras apenadas
que podían tornar el fuego frío
y calmar a las almas condenadas.

Aparte de que de las Casas sustituye palabras y con ellas su sentido, como en el primer verso "suave y triste" por *triste e leda*. Más ajustadamente Maristany traduce por "suave y dulce". Los dos evitan la palabra *saudade* manipulando el verso en la que se encuentra. El verso de Camões dice *Enquanto houver no mundo saüdade*; Maristany lo traduce por "Para calmar la angustia y la ansiedad", reproduciendo la estructura bimembre ya presente en el verso anterior, "Tan llena de clemencia y de piedad", y atribuyendo a la palabra portuguesa dos posibles traducciones castellanas. La traducción de las Casas, "en cuanto alguien recuerde con piedad", busca tan sólo la rima y abandona todo intento de rendir *saudade*. Uno de los calcos utilizados por de las Casas es "marchitada" por *marchetada*, que Maristany traduce adecuadamente por "esmaltada". De nuevo vuelven a coincidir los dos en la traducción de *as lagrimas em fio*, en ambos casos es un pie a rimar y las soluciones lo demuestran, tanto en las Casas: "las lágrimas, ¡Dios mío!"; como en Maristany: "los llantos, suyo y mío".

La traducción de obras clásicas, cuando no hay un intento por reincorporarlas a la tradición propia, son un buen campo de observación de las más elementales manipulaciones de la traducción en verso. Si además confluyen una forma compartida, el soneto, y un autor que casi está ya incorporado a la propia tradición nacional, lo que nos encontramos es con el ejercicio de la técnica de la traducción sin que sea posible detectar las grandes voluntades estilísticas que en el respeto a lo extraño e innovador o en su manipulación para adaptarlo a modelos secundarios suceden con los textos contemporáneos al traductor.

Caso distinto es el de las traducciones de los sonetos de Antero de Quental. De nuevo establecemos el parangón entre los textos contenidos en las antologías de Maristany y de Martín Manrique, que a su vez son los traductores. Uno y otro traducen el soneto en soneto castellano introduciendo, en ocasiones, ligeras variaciones en el plan de rimas de los tercetos. Maristany traduce siete sonetos y un poema de cuartetos titulado "Entre sombras"[268]; Martín Manrique traduce ese mismo poema y cuatro de los sonetos ya traducidos por Maristany[269]. La selección de Maristany acierta a escoger composiciones que reflejan cada una de ellas las diversas etapas y los distintos tonos de la poesía de Antero de Quental según se ordena tradicionalmente a partir de los ocho ciclos establecidos en la edición de A. Sérgio. Dos sonetos nos proporciona la oportunidad de advertir tendencias conservadoras e innovadoras, que los reordenan en sistemas secundarios o primarios, en uno y otro traductor dependiendo del tono y las imágenes del soneto correspondiente.

El soneto "*Solemnia verba*", perteneciente al octavo ciclo al que Sérgio denominó "De la "voz interior" y el "amor puro, sempiterno", es exponente del "Antero luminoso" y esperanzado por fuerza del amor y del contenido revolucionario que ese sentimiento puede albergar. Abre la selección de las traducciones de Martín Manrique:

> Dije a mi corazón: "¡Mira por cuántos
> vanos senderos fuimos! Considera
> ahora desde esta altura fría y austera

---

[268] Los sonetos "Sepultura romántica", "Sueño oriental", "Despertar", "Trascendentalismo", "*Solemnia verba*", "Lo que dice la muerte" y "*Homo*".

[269] Los sonetos "*Solemnia verba*", "*Sonho oriental*", "*Sepultura romántica*" y "*O que diz a morte*".

los yermos que regaron nuestros llantos.
¡Cenizas donde había flores y encantos!
¡Noche donde hubo luz de primavera!
¡Mira a tus pies el mundo y desespera,
sembrador de las sombras y quebrantos!"
El corazón, entonces, valeroso
a fuer de la tortura repetida
y de tanto penar no pesaroso,
respondió: "¡Desde aquí veo el amor!
No fue en vano vivir; si esto es la vida,
es bueno el desengaño y el dolor.

La versión de Maristany, publicada con anterioridad a la de Martín Manrique, no difiere demasiado. Algunos versos son idénticos en ambas versiones, pero además son traducciones literales del original:

Dije a mi corazón: mira por cuántos
Vanos caminos vamos. Considera
Desde esta altura frígida y austera
Los yermos que regaron nuestros llantos.
Polvo y ceniza en vez de flor y encantos,
Y noche en vez de luz de primavera;
Mira a tus pies el mundo y desespera.
¡Oh, sembrador de sombras y quebrantos!
A esto el corazón, hecho valiente
En la escuela de angustia repetida,
Y a la fuerza de penar hecho creyente,
Respondió: ¡Desde aquí veo el Amor!
No fue en vano vivir si esto es la vida.
¡Bendito el desengaño y el dolor!

Es posible señalar algunas divergencias entre ambas versiones: la utilización del pasado en el estilo indirecto del segundo verso, la preferencia por "tortura" en vez de "angustia" en el segundo verso del primer cuarteto y en el verso siguiente "creyente" en Maristany mientras que Martín Manrique utiliza "angustia", o la nada desdeñable circunstancia de que Maristany mantenga la mayúscula de "Amor" mientras que Martín Manrique la suprime. A pesar de ellas las dos traducciones rinden el soneto de Antero

sin someterlo a ningún código o intertexto determinado. El tono metafísico del poeta portugués se introduce sin más mediación que alguna, mínima, alteración del vocabulario y la colocación de las exclamaciones en los versos. La traducción transparente se apoya en este caso en el carácter clásico del *tópos* y su vinculación en la tradición castellana al género del soneto.

Ante recursos bastante distintos nos encontramos al analizar sendas traducciones del soneto "Sueño oriental", fruto temprano de la poesía de Antero y perteneciente al primer ciclo denominado por Sérgio "De la expresión lírica del amor/pasión". Se describe en él un paisaje decadente de pasión y su lenguaje y arquitectura se hallan marcados por el influjo parnasiano. Este identificación de un intertexto compartido permite la puesta en marcha de algunos recursos de los códigos literarios postmodernistas. Maristany quien en sus traducciones de poesía francesa no dudaba en recurrir a ese código se muestra en sus traducciones de Quental más respetuoso con el original en su intento de intentar introducirlo, conjuntamente con al poesía portuguesa del siglo XIX y principio del XX, como modelo del nuevo lirismo en el sistema de la poesía española de su tiempo. Su versión es la siguiente:

Sueño a veces, por rara maravilla,
Que soy rey de una isla del Oriente,
Do la noche es balsámica y fulgente,
Y en sus aguas la luna plena brilla.
La esencia de magnolia y de vainilla
Perfuma el aire puro, adormeciente;
Lame un orla de bosques vagamente
El mar con finas ondas de espumilla.
Y cuando a la baranda de marfil
Me asomo absorto en pensamientos mil,
Tú a la luna divagas, dueño amado,
Por el bello jardín, donde me esperas,
O descansas debajo las palmeras,
Y un león familiar yace a tu lado.

Incluso llega, como se ve, a la utilización de neologismos basados en el original portugués: *ar diafano e dormente* viene a ser "el aire puro, adormeciente". Sólo algunas sustituciones evidencian el recurso a un vocabulario apropiado para el cumplimiento de las rimas: *meu amor* por "dueño amado" o la sustitución de "muito longe" al principio del segundo verso por "rara maravilla" a final del primero. Mucho más manipulada, por la mediación de un código literario postmodernista, está la versión de Martín Manrique:

> Sueño ser rey de una isla con frecuencia,
> muy lejos, en los mares del Oriente,
> donde, en la noche en calma, la fulgente
> luna llena nos da su transparencia.
> Donde se queman yerbas olorosas
> que embalsaman exótico el ambiente,
> y la orla de los bosques vagamente
> dibuja el mar con ondas rumorosas.
> Cuando yo en la baranda de marfil
> me recuerdo, quemándome en su hoguera
> de ideas, tú, mi amor, vas a vagar
> por las frondas del mágico pensil,
> o descansas al pie de una palmera
> con tu viejo león, ya familiar.

La estrategia de Martín Manrique es la de la sustitución motivada por la elección de las rimas y por la explicación de algunas imágenes con lo cual el soneto queda digerido por un lector que al volver a enunciarlo opera en dos sentidos: adecuarlo a la imaginería conocida por el lector español de poesía y eliminar los elementos demasiado extraños a un tácito acuerdo entre lector y traductor para naturalizar la poesía extranjera. Hay destacadas torpezas en esa operación. De hecho en el primer verso Martín Manrique sustituye *às vezes* por "con frecuencia" situado además al final del verso con lo cual obliga a esa rima en el cuarto verso que destruye la imagen de la luna

reflejada sobre el agua de los mares: *e a lua cheia sobre as àguas brilha* se traduce como "la fulgente/ luna llena nos da su transparencia". *O aroma de magnólia e da baunilha*, aromas extraños para Martín Manrique, y que por otra parte ya no necesita porque ha desechado la posibilidad de traducir el mismo plan de rimas que el original, lo sustituye por "donde se queman yerbas olorosas", pero el claro contenido exótico de esos aromas se compensa en el verso siguiente al añadir el adjetivo "exótico" y el verbo "embalsamar", suprimido en el tercer verso del original (*a noite é balsâmica e fulgente*): "que embalsaman exótico el ambiente". También explica uno de las imágenes del poema con la sencilla sustitución del verbo *lamber* por "dibujar": *lambe a orla dos bosques, vagamente, / O mar com finas ondas de escumilha*, pasa en la traducción a ser una imagen sin metáfora y en la que una imagen visual se sustituye por una sugerencia sonora, motivada por el pie de rima: "y la orla de los bosques vagamente / dibuja el mar con ondas rumorosas". Finalmente una imagen que se presenta real en la ensoñación pasa en la traducción a convertirse en una imagen del recuerdo a la que se añade una imagen romántica, "quemándome en su hoguera/ de ideas", a la que difícilmente encontramos referente:

E quanto eu na varanda de marfim
Me encosto, absorto num cismar sem fim,
Tu, meu amor, divagas ao luar[270],

y Martín Manrique traduce:

Cuando yo en la baranda de marfil
me recuerdo, quemándome en su hoguera

[270] Sigo siempre el texto de los sonetos en la edición bilingüe de Antero de QUENTAL, *Poesías y prosas selectas*, *ed. cit.*

de ideas, tú, mi amor, vas a vagar
por las frondas del mágico pensil,

Ni Maristany ni Martín Manrique consiguen una traducción muy acertada de *divagas ao luar*, pero sin duda Maristany es quien consigue en su afán por ajustarse al texto del poeta portugués, la versión mas acertada: "a la luna divagas"[271]. Martín Manrique suprime el término dificultoso remitiéndose al verso siguiente. Asimismo los dos traductores suprimen los puntos suspensivos con los que acaban tres de los versos:

E a lua cheia sobre as águas brilha...

Paira no ar diáfano e dormente...

O mar com finas ondas de escumilha...

Sorprendente esta supresión cuando lo habitual es lo contrario. Los puntos suspensivos son uno de los recursos más estereotipados del código postmodernistas, llegaron a quedar estigmatizados por el abuso que de ellos se hacía. La supresión por ambos traductores supone un acabamiento de las imágenes y un recorte en la capacidad evocadora de las palabras y los sonidos recurrentes del soneto.

No es caprichosa la vinculación de los sonetos de Antero con los de Camões y menos en esos años. En 1925 se traduce en el *Suplemento literario de La Verdad* un artículo de Eugenio de Castro sobre los sonetos del autor de *Os Lusiadas* en el que descubre, como en Antero sus primeros comentaristas, dos figuras, la del pesimista y

---

[271] Al igual que ocurría con la palabra-sentimiento *saudade*, los poetas y traductores españoles tenían el precedente de Francisco Villaespesa quien introdujo esas palabras en su obra adaptándolas a su código lingüístico. Vid. como ejemplo, su poema "Luar romántico" de su libro *Los remansos del crepúsculo* (1911).

la del enamorado que expresa sus sentimientos desde el deseo a la *saudade*. Pero sobre cualquier otra consideración Castro afirma la absoluta actualidad de los sonetos de Camões: "Aún hoy, el mejor elogio que entre nosotros puede hacerse de un soneto moderno consiste en decir que tiene «sabor camoniano»[272].

19.- Juan G. Olmedilla, traductor de Eugenio de Castro.

La antología de la lírica portuguesa publicada por la C.I.A.P. y seleccionada por Rafael Martín Manrique incluye entre la selección de Eugenio de Castro algunas de las traducciones del poeta y novelista sevillano Juan González Olmedilla. Todos ellos pertenecen al libro *Horas* que formaba junto a *Oaristos* el primer volumen de unas obras completas de Eugenio de Castro traducidas la español[273]. Son cifra de la ausencia de criterio con que fue realizada la antología de Martín Manrique. La prueba la encontramos en otra antología de traducciones de Eugenio de Castro en la serie "Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas" de la editorial Cervantes en la que se

---

[272] E. de CASTRO, "Los sonetos de Camões", *Suplemento literario de La Verdad*, nº 47, 11/I/1925.

[273] Eugenio de CASTRO, *Oaristos y Horas*, *Obras Completas* vol. I, traducción de Juan González Olmedilla, Castilla, Madrid, 1922.

encargan de la traducción Andrés González-Blanco, Fernando Maristany[274], Joaquín López Barbadillo[275], Francisco Villaespesa[276] y, la mayor parte, Juan González Olmedilla. Pues bien los cuatro poemas publicados en la antología, pertenecientes al libro *Horas*, se encuentran ordenados en ese mismo orden en el número de la colección de la editorial Cervantes[277].

Juan G. Olmedilla, aparte de por su producción novelística de subido tono erótico, se dio a conocer en el mundo literario a partir de la "Fiesta Ultra" en la que leyó un *Mosaico* en el que defiende el carácter lúdico, la irresponsabilidad y la autorreferencialidad de la nueva poesía[278]. Otorga el cetro del ultraísmo a Cansinos, movimiento que Olmedilla adscribe al ambiente literario sevillano, y establece un canon

---

[274] Que aporta las mismas traducciones publicadas en su antología *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua portuguesa*: el soneto "A los ojos de Dios", "La contrahecha", "Cantiga" y "La muerte de Constanza".

[275] Quien traduce el mismo fragmento de *Sagramor* que ya tradujera Rubén Darío.

[276] Villaespesa traduce en ese volumen los siguientes poemas: "El peregrino" de *Salomé e outros poemas*, los cinco sonetos dedicados a sus hijos de *A sombra do Quadrante* y "La queja de Ennio de *A fuente do Satiro. Eugenio de Castro*, col. "Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas", Cervantes, Barcelona, 1922. Sobre las traducciones poéticas de Villaespesa *vid*. Federico de MENDIZABAL, "Villaespesa, traductor y traducido", en F. VILLAESPESA, *Poesías completas*, ordenación, prólogo y notas de Federico de Mendizábal, t. I, Aguilar, Madrid, 1954, pp. CLXXXIX-CXCV. Recibió el encargo del gobierno brasileño de traducir al castellano poetas brasileños. Del proyecto inicial se publicaron tres tomos en la editorial Pueyo bajo el rótulo general de "Biblioteca brasileña": *Sonetos y poemas* de Olavo Bilac; *El navío negrero y otros poemas* de Castro Albes; y *Toda la América* de Ronald de Carvalho. Las relaciones de Villaespesa con la poesía portuguesa son intensas desde sus comienzos, comparte con Eugenio de Castro su interés por el simbolismo de la obra de Goethe. *Vid*. A. SANCHEZ PERIGUEROS, *Francisco Villaespesa y su primera obra poética (1897-1900)*, Universidad de Granada, 1974, pp. 122-125.

[277] Se trata de los poemas "Vaso de elección", "Por la paramera, en la noche", "Cuando la muerte llegue" y "Balada".

[278] *Grecia*, nº XVIII, 10/VI/1919, pp. 1-3.

en el que incluye a los iniciadores franceses, con Max Jacob a la cabeza y seguido de Klingsor, Paul Fort, Saint-Pol-Roux, Apollinaire, Allard, Frick, Cendrars, Reverdy y Huidobro, y entre los españoles la sinceridad de Unamuno, Ramón Pérez de Ayala, el Juan Ramón Jiménez de *Diario de un poeta recién casado* y *Eternidades*, Rafael Lasso de la Vega, Mauricio Bacarisse, José Moreno Villa, Rafael Cansinos-Assens, Ramón Gómez de la Serna, Eugenio d'Ors y los sevillanos Jacinto Ilusión, José María Romero y Rogelio Buendía. Sien embargo, y a pesar de los planos movedizos en los que camina, no duda en afirmar que "al novecentismo no podemos asomarnos sino como a un museo pleno de obras maestras del pasado" cuando un momento antes ha constatado el ocaso del Modernismo reconociendo su trascendencia histórica. La posición vanguardista de González Olmedilla parte de la familiarización con la tradición y el dominio de la técnica:

> A los jóvenes inexpertos, a los que aún no conocen la amarga ciencia de la Rima, recomendamos que primeramente hagan muchos sonetos, que se torturen en los viejos moldes, que beban con unción de acólitos en los odres clásicos, para escudriñar, con los ojos embriagados por el vino lírico de antaño, los secretos del Verso, dormidos en el fondo de las antiguas copas. Sólo entonces, deben arrojar contra el suelo los vasos canónicos, y acercar sus bocas a los claros manantiales libres de la nueva Estética[279].

El contexto de sus traducciones de Eugenio de Castro es el de una posición avanzada en la poética vinculada a sus colaboraciones en la revista *Grecia*, que se halla todavía mediatizada por los valores literarios del modernismo. Las relaciones de la obra de Eugenio de Castro con el modernismo hispánico encuentra en la conferencia de Darío, luego incluida en *Los Raros*, sus páginas más destacadas. Allí Rubén Darío

---

[279] *Ibíd.*

traduce un fragmento de *Sagramor* y "La monja y el ruiseñor" en dodecasílabos blancos[280]. Las relaciones de Eugenio de Castro con la literatura española sigue presente en los primeros balbuceos del vanguardismo en las páginas de la revista *Prometeo* donde Ricardo Baeza traduce su poema *Salomé*, y poco después en 1916 los números 2, 3 y 5 de *Cervantes* incluyen traducciones de sus poemas y prosas. Ya en 1919 la revista *Grecia* publica una traducción de "De Toledo para el mar..." realizada por Rogelio Buendía. Este mismo poema perteneciente al libro *Sylva* también lo traduce en esos mismos años González Olmedilla. La fijación por el poema no tiene otra explicación que nacionalista, personificada en el río Tajo cuyo cauce es el símbolo natural de las relaciones entre las naciones que comparten su nacimiento y su desembocadura. La versión de Olmedilla termina con estos versos:

Noche...Agua verdinegra...
Un viejo se deja arrastrar:
-*¡Tajo, descanso de los afligidos!*
Y el río blando,
El río de acero y vidrio ardiente,
Entra en el mar, como una novia entrando
Al tálamo nupcial, tímidamente.

Mientras que la de Rogelio Buendía concluye:

Noche verde...
un viejo se tira para ahogarse:
—*¡Tajo! descanso de los afligidos!*
Y el río blando,
el río de acero y vidrio ardiente,

---

[280] *Cfr.* Rubén DARIO, "Eugenio de Castro (conferencia leída en el Ateneo de Buenos Aires), *Los Raros*, *Obras completas*, t. VI, Mundo Latino, Madrid, 1920, pp. 223-242. El mismo fragmento de *Sagramor* traducido al italiano por V. Pica y el poema "A monja e o rouxinol" traducido en prosa al francés por L. Pilate de Brinn aparecen en las *Poesias escolhidas (1889-1900)*, Livraria Aillaud, Paris, 1902. *Vid.* J. FEIN, *art. cit.*

entra en el mar, como una novia entrando
en el lecho nupcial, medrosamente.

El resto de las traducciones de Eugenio de Castro son obra de Juan González Olmedilla. *Oaristos* era considerado como el primer libro simbolista escrito en una lengua peninsular, por tanto las traducciones de Olmedilla suponen una nueva lectura de los valores simbolistas en el momento de los primer brotes vanguardistas que tienen preferentemente un carácter orientativo.

La selección de poemas de Eugenio de Castro incluidas en la antología de Martín Manrique, a pesar de lo impensado de su elección, coinciden en los fuertes trazos con los que están tratados los temas más estereotipados del decadentismo finisecular: el erotismo en "Vaso de elección", la violencia de "Por la paramera, en la noche", la muerte en la obsesiva letanía de "Cuando llegue la muerte" y los contrastes entre los "lados oscuros" y los "seres luminosos" en la "Balada".

En el primero de estos poemas se manifiesta la intención que despunta en las traducciones del González Olmedilla en paralelo con su inmersión en una obra empapada de ideas simbolistas: la fascinación por el lenguaje poético, que alcanza las plataformas de la metapoesía, y por un vocabulario sonoro de herencia modernista al que ahora se intenta de nuevo contextualizar fuera de jardines y claroscuros. En sus traducciones parecen intercalarse versos pertenecientes a códigos superpuestos, así su traducción de "Vaso de elección":

¡Oh, señora de los ojos castaños,
cáliz sagrado de mi idea!...
¡Oh divina estación de baños
donde mi alma veranea!
Desde el fondo de mi pantano,
desde mi profundo destierro,

escuché tu voz celestial
— baile blanco tras de un entierro.

Las tres últimas estrofas del poema van ascendiendo hacia un grado máximo de teatralización del código decadentista hasta el extremo de no eiudir la parodia de la última estrofa. En esos doce versos se produce una sacralización del erotismo, incluida la entificación por medio de las mayúsculas, la comparación, reiterada, del cuerpo y rostro de la mujer con la sagrada forma, el manojo de flores de sonoros nombres y, por fin, la frase litúrgica en latín:

Dame fuerza en el Sufrimiento,
melifica mis negros males;
que tu voz, amoroso ungüento,
sea el Angelus de mi tarde.
Que tu algente rostro de Hostia
repose, tímido, en mi hombro;
que me revista tu blancura de Hostia
como un velo humeral, majestuoso.
Sé tú sisimbrio y la escalonia,
la juncia, el nardo, el ciclamén,
y aromatízame, per omnia
saecula saeculorum. Amén.

Sacralización del erotismo y fascinación por el palabreo difícil y deslumbrante son constantes que se repiten en las traducciones de Juan González Olmedilla, pero siempre queda introducido un tono paródico que en ocasiones sospechamos incontrolado y que se cuela por la intensificación de los recursos modernistas. Sin embargo cuando el poema escapa a los estereotipos decadentes y se acerca a un tipo de poesía mas subjetiva y sincera entonces la traducción se acerca a los modelos clásicos. Obsérvese esa convivencia de registros en los siguientes dos sonetos. El primero, procedente del

libro *Oaristos*, es todo un monumento al deseo como cumbre del sentimiento amoroso y, por ello, declaración teórica del amor decadentista:

Tu indiferencia mi deseo aviva;
Queriéndote olvidar, los ojos cierro,
Y mientras más procuro no mirarte,
Más claramente en mi interior te veo!
Sin ablandarte, voy tras de tus pasos
Humildemente, más humildemente
A medida que crece ante mi alma
El cortejo glacial de tus desdenes.
Sé que jamás he de lograrte. Sé
Que «otro», feliz, como un rey venturoso,
Enlazará tu virgen cuerpo en flor.
Mi corazón, no obstante, no se rinde:
Aman a medias los desesperados,
Amar sin esperanza es verdadero Amor![281]

Olmedilla traduce el anterior soneto en endecasílabos blancos, y enfoca con tal procedimiento la idea general del poema: la fuerza del recuerdo y el deseo sin posibilidad de ser satisfecho. El segundo soneto que traigo a colación pertenece al libro *Horas*[282]:

Veo dos novicias bajo azul dosel...
—Por el cielo nupcial van, entre palmas,
Unidas en diptongo sus Dos Almas,
Lejos del Mundo bárbaro y crüel.—
Dalmaticadas de albo brocatel,
Mitradas de oro, van cruzando, calmas,
Al son del arpa de armonias almas,
y su mirar en monograma fiel.

---

[281] Este soneto lleva la siguiente cita en francés: "Un autre, plus heureux, va unir son sort à celui de mon amie. Mais, quoiqu'elle trompe ainsi mes plus chères espérances, dois-je la moins aimer? MACKENSIE".

[282] Las traducciones de ambos sonetos se hallan en el tomito dedicado a Eugenio de Castro de la serie "Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas, Cervantes, Barcelona, 1922.

De la Ciudad del Mal crece el estrépito.
En hemoptisis roja el Sol decrépito
Su sangre extiende por el cielo gris...
Turíbulo del Día, humea una
Hoguera. En su ascensión, la blanca Luna
Es la Primera-Comunión de un Lis.

Ahora no hay obstáculo más allá de la forma que impida el reproducir el plan de rimas del original, incluso, hecho inusual en las traducciones, la identidad de rimas de los dos cuartetos. Aún es más llamativo el vocabulario que mantenido o manipulado utiliza Olmedilla en su traducción. El resultado intensifica los recursos lingüísticos del original hasta el paroxismo, alcanzando tal grado que más bien parece una broma vanguardista o en un soneto surrealista, si es que esa combinación fuera posible.

La presencia de González Olmedilla entre los primeros abanderados del ultraísmo desde las páginas de *Grecia* y su dedicación como traductor a la obra de Eugenio de Castro confirma la conclusión a la que llega Soria Olmedo sobre la continuidad del modernismo en los años veinte y la construcción de las vanguardias a partir del substrato vitalista finisecular, "hasta tal punto que en un primer momento el ultraísmo tiene la intención de ir más allá, pero no contra el modernismo"[283].

[283] A. SORIA OLMEDO, *Vanguardismo y crítica literaria en España*, p. 21.

20.- Las antologías regionales de la colección "Los Poetas"[284].

La colección "Los Poetas" alcanzó durante su existencia, del 23 de junio de 1928 al 29 de marzo de 1930, la condición de revista quincenal o semanal de la divulgación de la poesía en España. Para ello usó y abusó de las antologías realizando un total de 23. 1 de poetisas, 2 de poesía francesa, 2 generales, 3 de países hispanoamericanos, 6 temáticas o métricas y 9 regionales, dedicadas a la poesía en las siguientes provincias o regiones: Sevilla, Galicia, Madrid, Aragón, Valencia, Asturias, Cataluña, Murcia y Mallorca. Sólo las antologías de poetas valencianos y mallorquines contenían traducciones. La catalana y gallega recoge originales en castellano y en catalán o gallego según el caso. Todas las antologías sólo incluyen poetas de finales del XIX o del primer tercio del XX.

La antología de poetas gallegos, con un prólogo galleguista de Wenceslao Fernández Flórez centrado en la figura de Rosalía, es bilingüe en el sentido de que se reproducen originales tanto en gallego como en castellano. Las razones que excluyen la posibilidad de la traducción no son otras que las de un regionalismo de corte romántico, que liga el genio de un pueblo a su lengua y la expresión de su lírica popular. Entre los poetas gallegos encontramos a Rosalía de Castro, E. Pardo Bazán,

---

[284] *Vid.* María José MONTES, "La colección «Los Poetas» (Indices fundamentales)", *Estudios románicos dedicados al prof. Andrés Soria Ortega*, II, Universidad de Granada, 1985, pp. 617-629.

Linares Rivas, Curros Enríquez, Fernández Mato, Rey Soto o Francisco Añón[285].

El mismo esquema se reproduce en la selección de poetas catalanes. En ella aparecen poemas de, entre otros, Eduardo Marquina, Joan Maragall, J. Verdaguer, Angel Guimerá, V. Balaguer, Apeles Mestres, Regina Opisso, J. M. Bartrina, Josep Carner, J. Salvat-Papasseit, Ignasi Iglesias, Fernando Maristany y Marià Manent. El prólogo de Edmundo González Blanco está dedicado al teatro de Eugenio Marquina, sin siquiera referencias a la poesía. Es significativo que en una antología de poetas catalanes en la que no se traducen los poemas originales en catalán el prologuista recuerde la frase que pronuncia Don Diego, protagonista de *En Flandes se ha puesto el sol*, al final de la obra: "¡Los españoles somos así, señora!"[286].

El fenómeno de la traducción si está presente en otras dos antologías regionales de la colección. La de los poetas valencianos, en la que figuran como traductores Jorge de Montemayor, F. Caballero y Muñiz y el conocido traductor de poesía francesa Luis Guarner que a la sazón realiza las funciones de prologuista[287]. La mallorquina que reúne una pléyade de traductores, entre los que se encuentran sobre toso los propios antologados: F. Blanes Viale, Guillermo Colom, Miguel Costa Llobera, Miguel Ferrá, Alfonso Maseras, Ramis de Ayrefor, J. Toronjí y Baltasar Roselló Porcel, quien

---

[285] *Antología de poetas gallegos*, prólogo de Wenceslao Fernández Flórez, colección " Los poetas", II, nº 41, 18/V/1929.

[286] *Antología de poetas catalanes*, prólogo de Edmundo González Blanco, colección "Los poetas", II, nº 67, 16/XI/1929.

[287] *Antología de poetas valencianos*, traductores Luis Guarner, J. Montemayor y F. Caballero Muñiz, prólogo de Luis Gurner, colección "Los poetas", nº 68, 27/7/29.

también se encarga de prologar la antología[288].

21.- La antología de poesía gallega de Alvaro de las Casas[289].

Publicada por la "Compañía Iberoamericana de Publicaciones" que también editó una antología de la lírica portuguesa, aparece en la segunda mitad de la década de los veinte esta antología de la lírica gallega en gallego. De nuevo las literaturas en las lenguas del estado se presentan, al resto de lectores del estado, en su lengua original. Por tanto no media el proceso manipulador y selectivo de la traducción con lo que se parece compartir la opinión de Valera de que para la élite cultural la traducción al castellano de lenguas como el catalán, el portugués o el gallego estaba de sobra, lo que no oculta cierta pose de superioridad lingüística[290]. Pero una vez aquí merece la pena constatar que la selección demuestra una fuerte orientación hacia la poesía popular

---

[288] *Antología de poetas mallorquines*, prólogo de B. Roselló Porcel, colección "Los poetas", nº 86, 29/3/30.

[289] *Antología de la lírica gallega*, selección y prólogo de Alvaro de las Casas, C.I.A.P., Madrid, s.a. [1928].

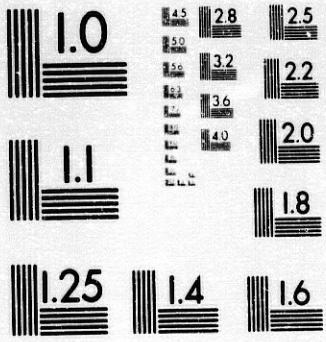
[290] *Cfr.* la nota preliminar de J. A. Llardent a sus traducciones en Antero de QUENTAL, *Poesías y prosas selectas*, p. 214.

desde el ciclo trovadoresco con el que abra el volumen, pasando por el siglo XIX, que constituye el segundo gran bloque, y terminando en "Los poetas de hoy" de los que se selecciona su obra más ligada a la tradición lírica popular.

CAPITULO V

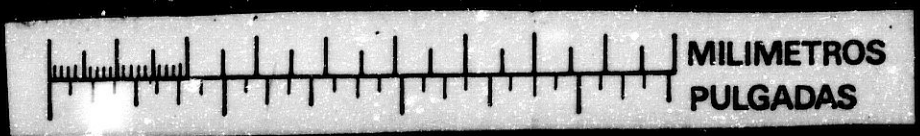
LA TRADUCCION POETICA EN

LAS REVISTAS DEL ULTRAISMO.



MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART
NATIONAL BUREAU OF STANDARDS
STANDARD REFERENCE MATERIAL 1010a
(ANSI and ISO TEST CHART No. 2)

1:24



CAPITULO V

LA TRADUCCION POETICA EN LAS REVISTAS DEL ULTRAISMO.

1.- Sobre la traducción de poesía en el contexto crítico de las vanguardias.

El estudio de las traducciones de Cansinos, por la cantidad y por su componente metapoético, sería objeto, por sí mismo de una monografía[1]. Aquí nos interesarían sobre todo sus colaboraciones como traductor y como orientador de traductores en las revistas *Cervantes* y *Grecia*. En ellas pone de manifiesto la evolución de la poesía desde los últimos maestros simbolistas a los primeros abanderados vanguardistas, actualizando en clave de vanguardia autores y obras de la moderna tradición que arranca del fin de siglo.

Una revista importante para en el estudio de las traducciones de vanguardia es la coruñesa *Alfar*. Junto a la bilbaína *Hermes*, y luego otras revistas de provincias, constituyen el punto de articulación de la vida regional y provincial en el proyecto de articulación política y social de España con el que se perseguía la modernización del país. Ambas, aunque atendían a lo local, rechazaban una versión folklorista de la cultura y a lo que aspiraban era a sincronizarse con los movimientos de vanguardia del

[1] Parcialmente lo ha abordado R. Fuentes Florido en su tesis doctoral, *op. cit.*.

resto del estado y de Europa[2]. En *Alfar*, aparte de importantes textos de la vanguardia histórica como la polémica entre Guillermo de Torre y Huidobro, encontramos interés por la poesía de los países del este europeo y una temprana orientación sobre dos poetas franceses que a la postre serán decisivos en las poéticas de la traducción del 27, Paul Valéry y Jules Superville, que constituirán material de primer orden en el pensamiento y la práctica traductiva de Jorge Guillén. Algunos juicios sobre cómo se pueden espigar de las páginas de *Alfar*, pero en todos los casos nos encontramos con las mismas ideas que caracterizaban a Maristany y su grupo de críticos, que por cierto son habituales de las páginas de la revista coruñesa. Alejandro Sux se hace eco de ellas en un comentario sobre el poeta ukraniano Chevtchenko:

> Traducir en prosa a un poeta de genio, es lo mismo que hacer rimar a un prosista por colegiales; para ser traducido a otro idioma, se requiere que el traductor conozca a fondo ambas lenguas, sea del mismo temperamento que el autor y posea igual talento y fuerza de expresión... ¿pero es que un gran poeta tiene siempre tiempo y paciencia para traducir a otro?[3]

En *Hermes* desarrolla su labor crítica Díez-Canedo. En ella acerca a los lectores de la revista las novedades de la literatura europea y norteamericana. Los colaboradores extranjeros son prestigiosos. Se reproduce un estudio de Symons sobre el decadentismo

---

[2] Sobre el balance de los proyectos del regionalismo en esos años *vid.* J.-C. MAINER, *Regionalismo, burguesía y cultura: "Revista de Aragón" (1900-1905) y "Hermes" (1917-1922)*, Guara, Zaragoza, 1982; y el prólogo de Juan Pablo Fusi a la edición facsímil de *Hermes*.

[3] A. SUX, "Taras Chevtchenko el poeta nacional ukraniano", *Alfar*, nº 37 (1924), pp. 251-253.

en literatura[4], presentado no como revisión de un asunto pasado sino en el contexto de la discusión estética de los años veinte, y Ezra Pound aparece por primera vez en español con tres artículos, dos de ellos complementarios, uno sobre la poesía inglesa de su tiempo y otro sobre la tradición moderna de la poesía francesa, y una lectura personal de Quevedo[5]. También se reproducen dos traducciones de Tagore realizadas por Zenobia Camprubí[6].

Otra revista interesante desde el punto de vista de las traducciones poéticas es *Prisma*, publicada en París por el mexicano Rafael Lozano y vinculada a la editorial Cervantes que suministra el equipo de traductores — Maristany, Maseras, Eulate Sanjurjo, etc —. Impresa en el "papel pluma" característico de los libros de la editorial barcelonesa su orientación internacionalista coincide con los presupuestos que hemos estudiado en Maristany. En la declaración de intenciones que aparece al frente del segundo número, su director afirma el espíritu internacional que los anima junto al objetivo de "provocar un renacimiento de la poesía castellana", en concreto de la "poesía lírica", tanto en España como en los países hispanoamericanos[7]:

> En todo el mundo, después de la Gran Guerra, se siente un inmenso deseo de renovación y de actividad, sobre todo en lo que atañe

---

[4] A. SYMONS, "El movimiento decadentista en literatura", *Hermes*, nº 56 (1920).

[5] E. POUND, "El arte poético en la Inglaterra contemporánea", *Hermes*, nº 62 (1920); "La isla de París", *Hermes*, nº 65 (1921); "Some notes on Francisco de Quevedo y Villegas", *Hermes*, nº 69 (1921).

[6] R. TAGORE, "Mashi", *Hermes*, nº 59 (1920); "La hermana mayor", *Hermes*, nº 74 (1922).

[7] C. A. Molina ve en el carácter hispanoamericanista un sesgo particular de las revistas españolas de vanguardia, *cfr op. cit.*, pp. 76-77.

a la poesía lírica.

PRISMA intenta servir de portavoz a esta aspiración universal, dando a conocer en castellano todas las tendencias mundiales de la poesía [...]

¿Por qué PRISMA?

Porque como el prisma expone todos los colores del espectro, PRISMA mostrará toda la gama de la poesía lírica[8].

Lo demuestra, salvo raras excepciones, el plantel de autores traducidos: Maeterlinck, Paul Fort, Tagore, Teixeira de Pascoais, J. Moréas, O. Wilde, P. Louys, Rodenbach, Poe, R. Browning, Verlaine, P. B. Shelley, Verhaeren, Hofmannsthal. Acerca la líricas mal conocidas por los lectores españoles como la polaca, húngara, rusa o japonesa. De los más contemporáneos están presentes Carl Sandburg, Marcello Fabri, Hans Larsson y el armenio Nazarianth. La traducciones de *Prisma* participan de una poética común definida por el crítico americano Ludwig Lewisohn, autor de novelas y ensayos sobre los judíos, en unas reflexiones que se reproducen en la revista a modo de credo estético[9]. En ellas defiende la traducción en tanto que arte interpretativo, como hoy hace Steiner[10], que tiene el cometido de dar una "clara voz a la belleza, que de otro modo sería sorda y casi muda"[11]. Rechaza las soluciones fáciles y vindica la oscuridad de las traducciones como herramientas del lenguaje poético, haciendo suyas ideas de benjamin. Ante lenguas parecidas Lewisohn propone

---

[8] R. LOZANO, "Propósito", *Prisma*, vol. I, nº 2 (1922), p. 3.

[9] L. LEWISOHN, "El arte de traducir", *Prisma*, vol. II, nº 2 (1922), pp. 115-116.

[10] *Cfr*, G. STEINER, *Presencias reales*. *vid. supra* capítulo I.

[11] L. LEWISOHN, *art. cit.*

le calco, ante sistemas prosódicos diferentes la analogía, pero no sólo de fidelidad es de lo que se trata en la interpretación, el objetivo primordial de todo intérprete ha de ser producir un hermoso poema.

> Si no realiza esto, se habrá logrado hacer una buena información para los estudiantes de lenguas, pero, en cuanto al arte, se habrá cometido una absoluta ineptitud. Si se lleva a cabo un hermosos poema, mucho puede ser perdonado, aunque un bello poema no es siempre una bella versión[12].

Muchos otros son los asuntos a tratar en el estudio de la traducción en los primeros años veinte. Un análisis profundo y exhaustivo de las traducciones en revistas *España*, *Los Quijotes*, *Cervantes*, *Grecia* y *Cosmópolis*, y el contexto crítico en el que se producen nos ofrecería un panorama amplio para los datos de la recepción de las vanguardias europeas en España. Hemos preferido limitar nuestra atención a dos casos en los que se relaciona el ultraísmo español y la traducción de poesía: Las traducciones de Guillermo de Torre y Jorge Luis Borges.

---

[12] *Ibíd.*, p. 115.

2.- La *Antología crítica de la novísima lírica francesa* de Guillermo de Torre: una antología en las revistas.

En Guillermo de Torre el vanguardismo español encuentra un personaje habitual en distintos períodos de la historia de la literatura: el crítico-traductor. En la contranteportada de *Literaturas Europeas de Vanguardia* se anuncia una *Antología crítica de la poesía francesa actual* cuya traducción, prólogo y notas correrían a cargo de Guillermo de Torre y se publicaría en Ediciones Tobogán, editorial aneja a la revista del mismo nombre (1924) dirigida por Manuel de la Peña y César González Ruano. El modelo bien pudiera haber sido la *Anthologie de la nouvelle poésie française* publicada en París en 1924 por la editorial Kra, a través de la cual los poetas españoles conocieron la poesía francesa de vanguardia y, sobre todo, la obra de Pierre Reverdy[13]. La antología, que no llegó a publicarse como libro independiente, la encontramos diseminada en diversas revistas de la época. Las razones que hicieron a Torre desistir de reunirlas en una antología pueden encontrarse en una de sus afirmaciones ultraístas: "Desconfiemos de esa *vague de retour* a los modelos museales o de antología"[14]. En ese momento para Guillermo de Torre la antología, como el museo, pertenece a los valores de la literatura del pasado. Son instrumentos de sacralización del arte y disecadores de las inquietudes de las nuevas generaciones.

---

[13] *Vid.* L. CERNUDA, "Recuerdo de Pierre Reverdy", *Poesía y Literatura*, II, Seix-Barral, Barcelona, pp. 199-203.

[14] G. de TORRE, *Literaturas Europeas de Vanguardia*, Caro Raggio, Madrid, 1925, p. 22. La misma afirmación estaba presente en las "Bengalas" que a modo de proclamas ultraístas publicó en la revista *Tobogán*, agosto de 1924, p. 8.

La revista, ligada a la inmediatez histórica y lugar en el que entran en diálogo la crítica con la creación, la literatura con las artes plásticas, es también el espacio preferido para el diálogo entre literaturas. No hay que olvidar que el libro *Literaturas Europeas de Vanguardia* se publica con anterioridad en las revistas, singularmente en la revista *Cosmópolis* a partir de julio de 1920[15]. Cuando su autor, al terminar el repaso al ultraísmo, constata el fin del "período de las revistas"[16] y el comienzo del de los libros cuya primer brote es *Imagen* (1922) de Gerardo Diego, está justificando la necesidad de su libro de historia y crítica literaria. Estudio que hubiera podido compeltarse con el proyecto frustrado de antología frustrado, pero aquellas traducciones estaban demasiado ligadas al contexto revistil y al momento de introducción de las modalidades vanguardistas. Guillermo de Torre sembró de pistas sobre la posible antología cada uno de sus textos de 1919 a 1925. En el capítulo dedicado a los poetas cubistas franceses de *Literaturas Europeas de Vanguardia* le da el título de "Antología" a la colección de comentarios sobre G. Apollinaire, Max Jacob, Blaise Cendrars, Jean Cocteau, Raymond Dadiguet, Paul Morand, P. Drieu la Rochelle, André Salmon, el "paroxismo" de Beaudin, y el "nunismo" de Pierre Albert-Birot[17].

En la formación crítica del autor de *Hélices* es clave su primer contacto con Apollinaire, pórtico al resto de las nuevas tendencias que se gestaban en París y Cntroeuropa. El primer encuentro de Guillermo de Torre con un caligrama de

---

[15] El proceso que termina en *Literaturas Europeas de Vanguardia* lo estudia A. SORIA OLMEDO, *Vanguardismo y crítica literaria en España*, pp. 93-116.

[16] G. de TORRE, *op. cit.*, p. 81.

[17] *Ibíd.*, pp. 134-176.

Apollinaire, en septiembre de 1918 en el apartamento madrileño de Huidobro, coincide con el descubrimiento de la vida literaria y el deseo de asomarse al exterior: "estábamos ávidos de explorar el otro lado de la frontera [...] el panorama de lo próximo era exiguo y no bastaba a satisfacer nuestras curiosidades y afanes de cambio"[18]. En Apollinaire, los jóvenes escritores españoles que se asoman al exterior después de la Guerra europea, reconocen al *pioneer* que les habría de llevar al conocimiento del resto de novedades. 1918 marca el comienzo de una brusca e intensa orientación del interés hacia lo extranjero, francés en su mayoría, en detrimento de lo más cercano, lógica consecuencia del internacionalismo del arte moderno. Guillermo de Torre defiende, a posteriori, su propia decantación hacia lo francés a partir de 1918 llegando a afirmar algo que, como norma, no siempre es cierto: "el alba de todos los movimientos transformadores, en todas las literaturas, han ejercido mayor influencia los modelos extranjeros que los propios"[19], a la vez que no deja de percibir la enorme propaganda y publicidad de que gozaban las más mínimas manifestaciones artísticas del "espíritu francés"[20].

Las primeras traducciones de Apollinaire realizadas por Guillermo de Torre son un cuento y un poema. El cuento "El guía", precedido de una nota biobibliográfica, apareció en la revista *Cervantes*[21]. La traducción del poema, titulado "Sollozos", de

---

[18] G. de TORRE, *Guillaume Apollinaire*, Poseidón, Buenos Aires, 1946, p. 14.

[19] *Ibíd.*, p. 23.

[20] *Ibíd.*

[21] G. APOLLINAIRE, "Novísima literatura francesa. El Guía (Una aventura del Barón d'Omersan)", *Cervantes*, febrero (1919), pp. 89-95.

temática bélica y sentimental, en *Grecia*[22]. Con posterioridad lo incorpora a la sección "Novísima lírica francesa" con la traducción del poema "Opalinidad"[23], ejemplar de la neotipografía y del versolibrismo puestos en boga por Apollinaire. El traductor tiende a lo adecuado, traduce literalmente y reproduce los movimientos tipográficos. Hay una diferencia cualitativa entre este poema y el anterior versionado por Torre, pues ahora la poesía visual pretende acabar de una vez con "la era de las melodías rítmicas delicuescentes y de las sonoras orquestaciones retóricas más o menos disimuladas en la cadena del consonante"[24].

Las anteriores apariciones en traducción están acompañadas por un texto necrológico de E. Díez-Canedo que coloca a Apollinaire en el cruce de caminos de todas las formas y todas las tradiciones. La innovación tipográfica del caligrama recuerda la experimentación métrica del romanticismo literario:

> Ultima, por ahora, de las supervivencias románticas, esa literatura que ha roto o ha querido romper con el pasado y con lo estático del arte para salir en busca de lo dinámico y proyectarse a lo futuro, ha encontrado estrechas todas las formas — como les pasó a los románticos — y las ha hecho estallar[25].

Las traducciones de Guillermo de Torre suelen aparecer en secciones más o menos regulares dentro de las revistas. En *Grecia*, revista que contiene el grueso de sus

---

[22] *Grecia*, nº 26, 30/VIII/1919, p. 5.

[23] *Grecia*, nº 30, 20/X/1919, p. 5. *Vid.* apéndice.

[24] G. de TORRE, *Literaturas Europeas de Vanguardia*, p. 139.

[25] "Guillaume Apollinaire", *Grecia*, nº 20, 30/VI/1919, pp. 1-2. El experimento tipográfico forma parte de la tradición clásica, *vid.* Miguel d'ORS, *El caligrama, de Simmias a Apollinaire*, EUNSA, Pamplona, 1977.

traducciones, aparecen habitualmente bajo el marbete de "Novísima lírica francesa"; en *Ultra* aparecen en una sección titulada "Antología de la novísima lírica francesa", como la antología en proyecto; y en *Cosmópolis* en diversas secciones: "Los poetas cubistas franceses", "Letras extranjeras" y "Novísisma literatura francesa". La estructura casi siempre es la misma: una breve "crítica creativa", ejemplar de la "comprensión de amor" orteguiana por la que aboga Guillermo de Torre, precede a la traducción. No son infrecuentes los poemas traducidos sin la menor nota o los rápidos fogonazos en forma de traducciones de poemas brevísimos. No se trata de caprichos o "ganas de artista" como las que defendía Gerardo Diego en "La vuelta de la estrofa"[26], sino de textos que, en el acto interpretativo de la traducción, acompañan el aprendizaje crítico y la puesta al día estética del joven Guillermo de Torre.

La mayoría de las traducciones tienen su origen en lecturas parciales de antologías de urgencia o en las revistas *Sic*, *L'Elan*, *Nord-Sud*, extinta para el año 19, o las más buscadas en esos momentos, *Dada*, *Littérature* y *391*. De esta última revista traduce Rafael Lasso de la Vega una selección de poemas breves[27]. Por su parte Guillermo de Torre reúne ocho traducciones bajo el título de "Miniaturas de la novísima lírica francesa"[28]. En esta ocasión, no parece interesar lo más mínimo la tipografía pues son traducciones en verso corrido, procedimiento que además de aumentar la sensación de brevedad acelera las imágenes, a veces una por verso, consideradas objetivo estético primordial de la colección. La búsqueda del poema breve

---

[26] *Carmen*, nº 1 (1927).

[27] "Pequeña Antología 'Dada'", *Grecia*, nº 33, 20/XI/1919.

[28] *Grecia*, nº 36, 20/XII/1919.

y acelerado, con sus conexiones en la poesía popular y oriental, tiene en el umbral de los años veinte un claro sentido metapoético. La idea, compañera del poema en prosa, procedía del *Poetic Principle* de Poe. Jorge Guillén advierte la tendencia al "hai-kaismo" en las *Nuevas canciones* de Antonio Machado y en *Belleza* de Juan Ramón Jiménez, en el caso del primero con ribetes de copla andaluza[29]. Por su parte Cernuda critica la brevedad, sobre todo cuando se trata de poemas en prosa[30]. El coherente desarrollo ulterior lo expondrá García Lorca en su conferencia sobre Soto de Rojas. En la obra del autor del *Paraíso cerrado* encuentra el preciosismo característico de las escuelas granadinas que no es sino "una estética de las cosas diminutas"[31]. Opinión más facilmente aplicable al caso particular de las traducciones aparecidas en la revista *Grecia*, la ofrece Gerardo Diego en su reseña de la *Segunda Antolojía Poética* de Juan Ramón[32]:

> Esta tendencia a la copla, al epigrama, *a la célula* (antología alejandrina, poesía japonesa), es la moda penúltima que lucha todavía con los intentos impacientes y prematuros de una nueva armonía cradora[33].

Cuando la armonía ya no sea ni fin ni medio, en la década de los treinta, el

---

[29] J. GUILLEN, "La poesía española en 1923", *Hacia "Cántico". Escritos de los años 20*, recopilación y prólogo K. M. Sibbald, Ariel, Madrid, 1980, pp. 460-473.

[30] L. CERNUDA, "Bécquer y el poema en prosa español", *op. cit.*, II, pp. 61-72.

[31] *Cfr.* F. GARCIA LORCA, "Homenaje a Soto de Rojas", *O.C.*, edición de Arturo del Hoyo, I, Aguilar, Madrid, 1973[18], pp. 1026-1033.

[32] G. DIEGO, "J.R.J.: *Segunda Antolojía Poética* (1898-1918)", *ROcc*, I, nº 3 (1923), pp. 364-368.

[33] *Ibíd.* p. 368. El subrayado es mío.

poema en miniatura cede su puesto al poema de largo aliento[34], aunque no ha de pasar mucho tiempo para que de nuevo los poetas comprometidos vuelvan a las formas breves populares de la tradición poética castellana.

Los ocho poemas de las "Miniaturas de la novísima lírica francesa"[35], ejemplifican algunos de los procedimientos técnicos que define posteriormente en *Literaturas Europeas de Vanguardia* siguiendo la guía de J. Epstein, *La poésie d'aujourd'hui* (1921): esquematismo, velocidad y rapidismo descriptivo[36]; la brevedad en las descripciones la defiende Soupault por boca de Torre : "redactar significa reducir"[37]. Los nombres de los autores, impresos en tipo considerablemente grande, entran a formar parte del texto, son otro de sus recursos retóricos — quizás el más importante —. Son nombres prestigiados entre quienes siguen la moderna lírica.

La miniatura de Paul Dermée condensa un práctica del simultaneísmo cubista, al que en conjunto se adscriben el resto de autores traducidos:

> Estrella refulgente — Mirada húmeda — Hilo de la virgen — Piedad — flota al viento — Esta compresa sobre mi corazón — Demasiado rápido --- demasiada velocidad — Qué delirio — Algo acaba de quebrarse — en la MECANICA DE MI VIDA.—

Abre la selección uno los poemas breves de *Calligrammes*. El título, "Hacia el

---

[34] *Cfr.* A. L. GEIST, *op. cit.*, p. 159.

[35] "Hacia el sur" de G. Apollinaire, "Mirada" de P. Reverdy, "Estrella" de P. Dermée, "Sin título" de F. Picabia, "Servidumbres" de Ph. Soupault, "Estatua" de Luis Aragon, "Lafcadio" de A. Breton, "Un día hermosos" de P. Morand.

[36] *Cfr.* G. de TORRE, *Op. cit.*, pp. 286-289.

[37] *Ibíd.*, p. 133.

sur", forma cotexto con un artículo de Cansinos que abre el número de la revista con el título "Mirando hacia el sur" y donde habla de las delicias de las ciudades meridionales: "allí es donde verdaderamente el aire perfumado embriaga a los que lo respiran; allí es donde verdaderamente la flor es una cosa que se ve y donde Febrero loco juega con rosas y claveles". La traducción del poema de Apollinaire pone en juego imágenes y vocabulario relacionados con el modernismo hispánico, ofreciendo la oportunidad al traductor para introducir en las nuevas técnicas cubistas materiales que pertenecen a un código que ya resulta sospechoso debido a su frecuente parodización:

> Zenit — Todos estos sentires — Estos jardines ilimitados — Donde el sapo modula un tierno grito de azur — El ofidio del silencio esfumado pasa raudo — Un ruiseñor agonizante de amor canta sobre — El rosal de tu cuerpo donde he bebido rosas — Nuestros corazones penden del mismo granado — Y las flores del granado al caer sobre — Nuestras miradas náufragas han arrasado el sendero —.

Para agudizar la velocidad en el simultaneísmo de las imágenes, Guillermo de Torre opta en ocasiones por eliminar elemento descriptivos de los versos. En la miniatura de Soupault, "Servidumbres", aparece el verso "La estatua me sonríe", que en el original constituye una imagen matizada al máximo: *La statue de cire du coiffeur me sourit*.

Si la disposición de los versos elegida por Guillermo de Torre — el verso corrido — elimina el mensaje visual de la tipografía, no deja de utilizar otros dos procedimientos de la teoría lírica ultraísta. Me refiero a la eliminación de la puntuación, y sobre todo a la supresión de la rima en beneficio del ritmo[38]. Guillermo de Torre

---

[38] *Cfr.* G. de TORRE, *Op. cit.*, pp. 58-61.

no reproduce en ninguna ocasión rimas de los poemas originales y siempre la estructura es la de un "poema movimorfo", por utilizar su misma expresión, es decir heterosilábico[39]:

> Ha anochecido ayer — Los carteles cantan — Se estiran los árboles — La estatua me sonríe — Prohibido expectorar — Prohibido fumar — Rayos de sol en las manos tu me has dicho — Hay catorce — Invento calles desconocidas — Florecen nuevos continentes — Los periódicos aparecerán mañana — Cuidado con la pintura — Iré a pasearme desnudo — con el bastón en la mano.—[40]

En plena resaca de la "Fiesta del Ultra" Guillermo de Torre inaugura la sección "Novísima lírica francesa" de la revista *Grecia* con la traducción de varios poemas en prosa de Max Jacob. Por cierto que en esta primera aparición, y sólo en esta, la sección se titula "Novísima *literatura* francesa"[41]. Las traducciones de estos poemas en prosa no se diferencian de las anteriores traducciones de poemas breves. Bastaría sustituir por guiones los puntos aparte y seguido, aquí necesarios, para igualarlos a los anteriores. Más bien es el poema en prosa el modelo que elige Guillermo de Torre para traducir al español estos breves fogonazos con los que intenta acostumbrar a los lectores de la revistas en que colabora como crítico, traductor y poeta, a las teorías líricas de la nueva

---

[39] *Ibíd.*, p. 285.

[40] " Il a fait nuit hier / Mais les affiches chantent / Les arbres s'étirent / La statue de cire du coiffeur me sourit / Défense de cracher / Défense de fumer / Des rayons de soleil dans les mains tu m'as dit / Il y a quatorze // J'invente des rues inconnues / De nouveaux continents fleurissent / Les journaux paraîtront demain / Prenez garde à la peinture / J'irai me promener nu et la canne à la main". Reproduzco el texto del poema "Servitudes" según M. ALVAREZ ORTEGA, *Poesía francesa contemporánea (1915-1965). Antología bilingüe*, I, Akal, Madrid, 1983², p. 180.

[41] "Prosas de Max Jacob", traducción de G. de T., *Grecia*, nº 16 (1919), p. 21.

poesía francesa. Cuatro de los poemas en prosa de Max Jacob son reformulaciones humorísticas de símbolos de la poesía de fin de siglo, "El cisne", "El centauro", "Caleidoscopio", "Metempsicosis".

Al traductor le interesa de Jacob su posición teórica sobre el cubismo. Esta es la razón por la que el primer poema de la selección, con el título destacado, sea un poema en prosa al estilo de los *how to...* sobre el cubismo:

> Graniza sobre el mar. Cae la noche. «Iluminad el faro».
>
> La vieja cortesana ha muerto en la mansión. No hay más que risas. Graniza. Funciona el cinematógrafo para los marinos en la casa escolar.
>
> El instructor tiene una gran figura. Héme aquí en la campiña. Hay dos hombres que contemplan brillar el faro.
>
> «En fin, veamos», me dice el instructor. Id a tomar notas, mientras el cinematógrafo continúa.
>
> —¿Notas? ¿Qué he de escribir? ¿El argumento de los films?
>
> —¡No! Condensaréis el ritmo del cinema, y el del granizo, y también la risa de los que asisten al entierro de la vieja cortesana para tener idea del Purgatorio.

Para Guillermo de Torre la obra de Max Jacob, en su conjunto, no podía ser considerada ni íntegramente moderna ni absolutamente cubista. Sí le interesa, y mucho, como precursor teórico del cubismo y como autor de algunas de las páginas más esclarecedoras en el panorama crítico de las vanguardias en torno al poema en prosa. Esas páginas se encuentran en la colección de poemas en prosa *Le Cornet à Dès* que Guillermo de Torre traduce y prologa[42].

En la siguiente entrega de la antología "Novísisma lírica francesa"[43], Guillermo

---

[42] Max JACOB, *El cubilete de dados*, versión y prólogo de Guillermo de Torre, América, Madrid, 1924.

[43] *Grecia*, nº 18 (1919), p. 8.

de Torre utiliza por primera vez como procedimiento de traducción el verso corrido y separado por guiones. Dos de los poemas son "miniaturas líricas": "Recordaciones" de Soupault y "Poema" de Max Jacob. El tercero es un fragmento del poema que más llamó la atención a Guillermo de Torre en sus primeros contactos con la lírica francesa: *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*. Con el tiempo recordará la influencia libertadora de los poemas de Cendrars pero no dudará en apreciarlos como frutas de temporada[44]. La monumentalidad de aquel poema, que radicaba en el simultaneísmo de un viajero por los cinco continentes, estaba reforzada por la monumentalidad con que se editó en 1913, edición que conoció el traductor: "edición suntuosa y de formato originalísimo: un álbum desdoblable de dos metros de largo exornado en las márgenes de colores radiosos por Sonia Delaunay, que realizó con él su primer libro simultaneísta"[45]. Cendrars se convertirá en la opinión de Guillermo de Torre en el más netamente moderno de los poetas franceses gracias a su simultaneísmo radical, de proporciones gigantescas en las impresiones de un viajero y en el espacio de las grandes ciudades[46]. Se trata de un género al que en otras ocasiones denominará Torre "lirismo viajero" o "poesía planetaria"[47]:

> Era en el tiempo de mi adolescencia. — Apenas tenía diez y seis años y ya había olvidado mi infancia. — Me hallaba a 1600 leguas del

---

[44] G. de TORRE, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Guadarrama, Madrid, 1965, p. 275.

[45] G. de TORRE, *Literaturas europeas de Vanguardia*, p. 151.

[46] *Ibíd.*, pp. 147-151.

[47] *Cfr.* G de TORRE, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Guadarrama, Madrid, 1965, pp. 255 y 270.

lugar de mi nacimiento. — Estaba en Moscou, en la villa de los mil y tres campanarios y de las siete estaciones — y yo no tenía bastante con siete estaciones y tres mil torres.—

[...] Yo tenía sed — de días, mujeres y vasos. — Yo hubiera deseado poseerlos. — Y todos los escaparates, y todas las calles — y todas las casas y todas las vidas — y todas las ruedas de los coches, que giraban en torbellino sobre el pavimento. — Yo hubiera deseado sumergirlos en un horno de cuchillos, — y hubiera querido pulverizar todos los huesos. — Y arrancar todas las lenguas y liquefaccionar todos esos grandes cuerpos extraños y desnudos bajo las vestimentas asfixiantes.—

Yo presentía la llegada — del Gran Cristo Rojo de la Revolución Rusa.

La estela del interés de Torre por Cendrars se alarga hasta el cuarto número de la revista *Mediodía* que se abre con su traducción de "Profundo hoy día"[48] seguida del fragmento correspondiente de *Literaturas europeas de vanguardia*. Es un texto de fascinación por la ciudad moderna y por el ritmo que impone a la existencia humana al configurar una nueva subjetividad. Son páginas del vanguardismo militante, modelado en el futurismo y el "nunismo", inserto en una revista que es posible identificar con la poética purista de la segunda mitad de la década de los veinte. Por otro lado en *Mediodía* no abundan las traducciones. A decir verdad sólo ésta de Torre y otra de varios poemas de C. Sandburg, excepcional presencia de un poeta imagista en una publicación española, en traducción de Rafael Porlán, son las únicas de la revista sevillana. El texto de Cendrars, pura prosa cubista, contine algunas apreciaciones que, aunque tardías en su traducción española, nos parecen definidoras de una estética cubista que parece haber asimilado algunas ideas sobre las nuevas teorías científicas a porpósito la estructura espacio-temporal de la realidad y que

[48] B. CENDRARS, "Profundo hoy día", *Mediodía*, nº 4 (1926), pp. 1-3.

propone posibles *ready-mades*:

> La materia se halla tan bien amaestrada como el potro del jefe indio. Obedece al menor signo. Presión del dedo. El chorro de vapor impele la biela. El hilo de cobre hace temblar la pata de rana. Todo se sensibiliza. Y se halla al alcance de los hojos. Casi se toca. ¿Dónde está el hombre? El gesto de los infusorios es más trágico que la historia de un corazón femenino. La vida de las plantas es más emocionante que un drama policiaco. Las musculatura del dorso en acción es un «ballet». Puede ponerse música a este trozo de tela y este bote de conservas es un poema de ingenuidad. Todo cambia de proporción, de ángulo, de aspecto. Todo se aleja, se aproxima, se concentra, huye, ríe, se afirma y se exaspera. Los productos de las cinco parte del mundo figuran en el mismo plato, sobre el mismo vestido.

El siguiente espécimen de la "Novísima lírica francesa" lo aporta el poeta chileno Vicente Huidobro. Con la traducción del poema "Tempestad"[49] Guillermo de Torre utiliza los recursos tipográficos oportunos: espacios en blanco, escalonamientos, sangrías y dos palabras oblicuas al plano del texto: "campo" y "ciudad". El poema participa del credo cubista al establecer relaciones sin nexo, o con nexo muy delgado, entre imágenes urbanas y rurales e imágenes fantásticas:

> En la montaña
> Los rebaños
>
> tiemblan bajo la tempestad
>
> El can herido que vigila
> Busca su sombra.
>
> Acércate a mí
> Emprenderemos un viaje
>
> En el desierto de Africa
>
> Las girafas quieren tragar la luna[50]

---

[49] *Grecia*, nº 19, 20/VI/1919, p. 15.

[50] *Vid.* el texto completo en el apéndice.

De Huidobro traduce también el poema "Aeroplano"[51], de *Horizon Carré*. Respeta en su versión los mismos recursos ortográficos y tipográficos ya utilizados en la traducción de "Tempestad". La poesía de Huidobro, presentada en las traducciones de Guillermo de Torre, queda asimilada por sus temas y su técnica a los inicios del cubismo literario a partir del cual, si seguimos la crónica de Guillermo de Torre, cristalizarán otros movimientos de vanguardia como es el caso del creacionismo.

Pocos números después es Reverdy quien ocupa las páginas de la antología revistil de Torre[52]. Las traducciones de Guillermo de Torre intentan crear un código literario cubista, causa que unida a la uniformidad de la que participan en esos momentos la mayoría de quienes se adscriben a un determinado movimiento, hacen que los poemas parezcan obra de una entidad colectiva. Y esto independientemente de que ahora entren en secuencia Huidobro y Reverdy, tan unidos y desunidos en la crónica del creacionismo. En cualquier caso Torre lo presenta en una "Efigie liminar", previa a las traducciones que conforman su siguiente aparición en *Grecia*, como la cabeza del creacionismo y su "Essai d'Esthétique", publicado en los números 4 y 5 de la revista *Nord -Sud*, como breviario del movimiento. El interés del crítico-traductor en aquellos momentos es dejar sentadas las relaciones entre el movimiento literario y el pictórico:

> La poesía "creacionista" en tangencial afinidad con el "cubismo" pictórico de Picasso, Gris, Braque y Chirico, se aplica imaginativamente al hallazgo espasmódico de nuevas dimensiones intactas[53].

---

[51] *Grecia*, nº 20, 30/VI/1919, p. 14.

[52] "Más profundo" y "Espacio", *Grecia*, n.º 22, 20/VII/1919, p. 15.

[53] *Grecia*, nº 31, 30/X/1919, p. 8-9.

Al cabo del tiempo Torre pedirá algo más a la poesía cubista, algo más que la descripción de los elementos de un cuadro cubista, pedirá transposición poética y estilización[54]. Sin embargo los poemas traducidos en esta ocasión, "Hora" y "Visión", no evidencian concomitancias con el cubismo plástico; su universo temático es el del panteísmo cósmico y la analogía entre los ciclos naturales y la subjetividad interobjetiva:

Se entorna un ojo en el horizonte
Y otro se abre
Cuanto tiempo es preciso para recorrer la noche
El ruido y la luz
Estrellas y cascabeles
Alguien ha arrojado su capa sobre la montaña
Y detrás
El agua
El sol extinto que cae
y el canto más bello de un pájaro
La torre del mundo
Todo gira en torno al telón
Las voces que ascienden van más altas
El que desciende lleva la cabeza inclinada
Se alarga la sombra
El cielo se ilumina
Se escucha el caer de los ruidos cerca del muro
Contra la tierra.

Otro poeta que interesa especialmente a Torre, debido a su libro *Spirales*, es Paul Dermée. La traducción del poema "Nietzsche", único que versiona Torre fuera del incluido en las "Miniaturas", es asimilable al código de las traducciones de Reverdy o Huidobro pero en esta ocasión la inestabilidad de las imágenes y límites dramáticos

[54] G. de TORRE, *Historia de las literaturas de vanguardia*, p. 292.

que reproducen los versos del poema le otorgan una capacidad impactante, de *shock*, ante la que Torre no parece tener ningún problema en su traslado al castellano. La traducción de Torre volvió a publicarse casi tres años después en la revista *Cosmópolis*[55]:

Yo danzo sobre el cable tenso
Que forma el grito del abismo
Algún moribundo se desespera
La cima ondulante de los bosques
Alta Noche
Avanzo bogando en un cielo de esperanzas
Mis dos manos unánimes vuelan a mis flancos
Mis piernas se espasman como violines

El dadaísmo, en forma de dos poemas de Tristan Tzara, es traducido por Torre sin diferenciarse demasiado del cubismo, escuela hegemónica en sus traducciones de *Grecia*. Así el primero de los poemas que versiona, en el que mantiene el título francés "La grande complainte de mon obscurité..."[56], no hace sino intensificar el simultaneísmo cubista mezclando pensamientos deshilachados y situando en secuencia palabras remotas, semejante al procedimiento que los surrealistas encontraron en el conde de Lautréamont:

sufrimiento filial del azul lejano
mi cráneo está vacío
como un armario de hotel
dime lentamente
cuando deseas partir?

---

[55] *Grecia*, nº 25, 20/VIII/1919, p. 10; *Cosmópolis*, nº 37 (1922).

[56] *Grecia*, nº 22, 20/VII/1919, p. 10.

arena
pasaporte
deseo
y el puente sobre el lago

La nota crítica que introduce la siguiente traducción de Tzara le valió a Torre una reconvención de Gómez Carrillo. Al presentar el poema "Circuito Total Luna y Color"[57], su traductor presenta a Tzara como el portaestandarte del movimiento más escandaloso de las vanguardias líricas del momento, pero a la hora de elaborar una nómina mezcla colaboradores de las revistas *Littérature*, *Sic* y *Dadá*[58]. Torre se disculpará escudándose en que en 1919, momento en que traduce a Tzara, está a punto de establecerse, pero todavía no lo había hecho, una profunda rivalidad entre las grupos que hasta entonces "considerábanse más bien como una entidad proindivisa de propósitos afines, que como dos sectas rivales de intenciones antagónicas"[59]. Para introducir el poema traducido Torre utiliza un lenguaje crítico-creativo en la definición de una modalidad vanguardista:

> En todos sus poemas resalta curvilíneamente — al vórtice de su estructura inconexa ilógica y antigramatical — la trayectoria inaprehensible de su espíritu caótico, preso de neblinosos espasmos.

En efecto, el poema está construido con una sintaxis entrecortada que anula toda

---

[57] *Grecia*, nº 27, 20/IX/1919.

[58] En la nómina incluye a Huelsenbeck, Arensberg, Albert Birot, Cocteau, Reverdy, Moscardelli, María D'Arezzo, Cantarelli, Settimelli y Savinio. Gómez Carrillo le replica en *El Liberal*, 3/V/1920.

[59] G. de TORRE, *Literaturas Europeas de Vanguardia*, p. 186.

secuencia lógica y tan sólo sigue los impulsos de sus ritmos sincopados. La traducción no hace más que trasladar al castellano las ilógicas imágenes de Tzara y crear un entorno lingüístico en el que son aceptables los calcos más descarados. Un calco del francés puede potenciar el sentido caótico del original:

el ojo de hierro se transmutará en oro
las brújulas han florecido en nuestros tímpanos
contemplad amigo Janco la plegaria fabulosa
tropical
sobre el violín de la Torre Eiffel campaneo de
[estrellas
los olivos se hinchan cristalizándose
[simétricamente
en todas partes
limón
la moneda de diez céntimos
los domingos han acariciado luminosamente dios
[dada danza

El panorama del dadaísmo lo completa Torre con Francis Picabia. En la primera ocasión traduce dos poemas breves inspirados por una las actividades defendidas por Picabia en su "Petit manifeste" de *Dada*, comentado por Torre en su "Efigie liminar": "Ser la multitud que cree en sus actos. Hacer el mal. Emoción genital. Olores y ortografía. Entusiasmos y acariciar. Usar los muebles. Contacto con la realidad". Esa actividad presente en sendos poemas, "Muselina fácil o efecto de nieve" y "Labios prolongados"[60] es la emoción genital:

Sobre la boca del haschisch
en la garganta del lecho

[60] *Grecia*, nº 28, 30/IX/1919.

descotada hasta el ojal cotillón
doble efecto cuchicheante
me he visto solo
hendido como un gong

Cuando de nuevo ofrezca Torre una traducción de Picabia ya se ha producido la disidencia de dadaístas respecto a cubistas y futuristas. La ocasión la propicia el comentario y traducción de algunos poemas del último libro del dadaísta francés de origen español, *Pensées sans langage*[61]. El traductor que encuadra los ejemplos que va a traducir en el maquinismo y las gesticulaciones verbales del dadaísmo, advierte que no hay forma de trasladarlos al español más que la traducción absolutamente literal y la contextualización. Aislados carecen de vibración "como carecen de movilidad los elementos disgregados de una maquinaria". De nuevo un poema de cinco versos sirve al traductor para introducir, no ya definiciones metapoéticas como en ocasiones anteriores, sino las disputas entre los grupos vanguardistas:

sobre una roca
donde nada una acacia pálida
y minúscula
un cubista me ha declarado
que yo estaba loco

La sintaxis dadaísta, precedente de la escritura surrealista, toma ya distancia respecto al simultaneísmo cubista e impone en cada poema una secuencia completa de pensamiento dominada por el azar y la abstracción:

---

[61] "El último libro de Francis Picabia", *Grecia*, nº 42, 20/III/1920, pp. 10-11. En esta ocasión la sección amplía su título: "Antología hermenéutica. Novísima lírica francesa".

la cabeza sobre mi hombro
como respuesta a mi pensamiento
y ante mí una figura imaginaria
evoca mis flotantes ensueños
linda vegetación de impaciencia prometida
conversación de amor
que no es un servicio militar
ya veo la pequeña cruz
adornada con una cinta
fumando un cigarrillo
bajo las demoliciones

La antología de *Grecia* la completa Torre con dos composiciones más. "Plegaria ardiente"[62] es un poema en prosa de Marcel Sauvage, autor cuya obra queda al margen de todo grupo o movimiento de vanguardia. El texto es decadentista pero recurre a las imágenes violentas puestas en boga por la "extrema izquierda" de los nuevas escuelas estéticas:

> Una amplia llaga solloza lágrimas verdes de pus en mi carne macilenta. Mas desvío la vista para sonreir livianamente..., porque propendo ser fuerte, y, anhelo vivir, vivir, vivir...!

La traducción anterior queda sorprendentemente fuera del programa crítico de Guillermo de Torre. Sólo es explicable si la consideramos un descuido o como una reminiscencia del modernismo ambiental, receptor del decadentismo, en el que se fraguó la vanguardia española.

La última aportación, como traductor, de Guillermo de Torre a la revista

---

[62] *Grecia*, nº 39, 31/I/1920, p. 8.

Grecia, es un capítulo de una novedad editorial: *8 anime in una bomba* de Marinetti[63]. El texto liminar y la traducción se presentan sin ser adscritos a la antología que Torre había venido ofreciendo hasta el momento. Con todo puede afirmarse que la antología de poesía traducida la cierra quien, aunque sólo fuera por primacía cronoiógica, debiera haberla inaugurado. El futurismo apareció en *Literaturas Europeas de Vanguardia* valorado por algunas de sus reformas técnicas, adoptadas luego por otras escuelas, y también denostado por algunos de los conductos ciegos a los que había conducido la sonámbula obsesión por las "estridencias innovadoras". Uno de ellos era la verbalización abstracta de la "palabra en libertad", en la práctica la construcción asintáctica de los textos. A esta práctica corresponde el texto traducido por Torre y procedente del libro arriba mencionado. Se titula "Los 4 pisos de un establecimiento de baños" y esta dividido en cuatro partes, cada una ellas correspondiente a uno de los pisos, ordenadas igual que en un edificio. Incluye una instrucciones que invitan a leer el texto al revés: "Las palabras en libertad deben ser leídas comenzando por el primer piso para elevarse a continuación hasta el cuarto". A la desintegración sintáctica se une el abuso de la onomatopeya. En el cuarto piso, el último si se sigue la lectura propuesta por Marinetti pero el primero en la disposición en la página, se puede leer lo siguiente:

> *Cuarto piso*. Argenteria fastuosa de las nubes
> nuevos ricos pimiento rojo de la pasión en los hornos incendiados de las cabinas
> pizzicati de guitarras sobre los macarrooooones sentimeeeeeentales Hélice de las mandolinas aéreas y reverencias del cielo ardiente que sirve a la mesa con manos azules
> Liiiiiirocooaaa..Minaaa...Pricoooo..zariii frou frou.

[63] "Una página de Marinetti", *Grecia*, nº 45, 1/VII/1920, pp. 12-13.

En el momento de la traducción la obra de Marinetti ha cobrado nueva actualidad por la edición francesa de sus manifiestos. Significa, según declara Torre en la nota liminar, la resistencia frente a "ciertos intentos regresivos del cubismo francés". Sin embargo elige para la traducción un fruto del marinettismo más actual pero a la vez más caduco. El futurismo se había convertido en Italia en un antídoto contra quienes querían resucitar el historicismo de Carducci, el paganismo de D'Annunzio y el humanismo de Pascoli[64], tendencias que en España encarna la antología de traducciones *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua italiana* (1920) de Fernando Maristany. A pesar de los defectos, enumerados con exhaustividad por Guillermo de Torre, su labor de contención frente a estéticas superadas sigue siendo efectiva, pero la dinámica de la historia literaria desde la que habla Torre es lineal y en una sola dirección:

> He ahí, en suma, puntos de una meta cuyos primeros hitos en la ruta fijó el futurismo, y que hoy, en la hora de su revisión valoradora, bastan para que, ya a distancia, recordemos su ideario con una pura simpatía y, simultáneamente, con un heroico gesto de apartamiento superador[65].

Son escasas las traducciones de poemas de Marinetti al español en el período que va de 1918 a 1936. Hemos localizado sólamente tres contando con la de Torre. Otra de ellas se encuentra también en las páginas de *Grecia* realizada por Miguel Romero Martínez, traductor al castellano de clásicos griegos y latinos y de Leopardi.

---

[64] *Cfr.* G. de TORRE, *Literaturas Europeas de Vanguardia*, p. 266.

[65] *Ibíd.*, p. 268.

Se trata de la "Canción del automóvil"[66] perteneciente a *La Ville charnelle* (1906), uno de sus primeros libros en francés. La traducción de Romero Martínez acentúa la eufonía y las rimas asonantes y consonantes. La sintaxis, como era habitual en la primera etapa de Marinetti, está íntegra. Hay precipitación en las frases, exclamaciones y demás recursos que intentan recrear temáticamente, no gráficamente, la sensación de velocidad. La sensación es la de una imagen de vanguardia insertada en formas modernistas. Por otra parte el eco de Whitman y Verhaeren, tratados como precedentes del futurismo por Guillermo de Torre[67], es patente:

> ¡Dios vehemente de una raza de acero,
> automóvil ebrio de espacio,
> que piafas de angustia, con el freno en los
> [dientes estridentes!
> Oh formidable monstruo japonés de ojos de fragua,
> nutrido de llamas y aceites minerales,
> hambriento de horizontes y presas siderales,
> tu corazón se expande en su taf-taf diabólico
> y tus recios pneumáticos se hinchen para las
> [danzas
> que bailan por las blancas carreteras del mundo.
> Suelto, por fin, tus bridas metálicas... ¡Te
> [lanzas
> con embriaguez al Infinito liberador!

Curiosa y anticlimática es la nota que acompaña a la traducción, "Marinetti. El estilo y el hombre", firmada por Pablo Luis de Gálvez. La tesis es que la vida de un artista de vanguardia no tiene por qué acomodarse a los principios de su obra y viceversa, con lo cual queda disculpado que quien "derribaría catedrales y destruiría

---

[66] *Grecia*, nº 14, 30/IV/1919, pp. 6-7.

[67] *Cfr.* G. de TORRE, *Op. cit.*, pp. 253-255.

a los clásicos" reciba al joven español en su casa del Corso de Venezzia de Milán decorada "con tapices antiguos, viejas cornucopias, grandes arcones de roble y panoplias cargadas de armas de diferentes épocas y países". Ante la estupefacción del visitante la explicación de Marinetti es la de un empresario de las nuevas letras: "si yo no tuviera una casa bien puesta y una levita, al Futurismo le costaría más trabajo abrirse camino".

Habrá que esperar hasta 1935 para encontrar de nuevo un poema de Marinetti traducido al español dentro del período y del corpus documental que abarca nuestro estudio. El poema original, publicado en la revista italiana *Stilo futurista*, había sido presentado fuera de concurso a un certamen poético sobre el puerto de Génova. Lo reproduce fragmentado y sin mención de traductor la revista sevillana *Hojas de poesía*[68]. Sin interés para la actualidad poética de 1935 en la que aparece, se trata de un poema de circunstancia que se remonta a los primeros procedimientos futuristas. En definitiva se trata de un cohete con la pólvora mojada.

La antología de poesía francesa traducida de Guillermo de Torre se trasladó en 1921 a las páginas de la revista *Ultra*. La sección lleva el título del volumen anunciado en la editorial Tobogán, "Antología crítica de la nueva lírica francesa", y en ella traduce un poema de Cocteau, uno de los *19 poèmes elastiques* de Cendrars[69] y un poema nunista de Pierre Albert-Birot[70]. Este último ejemplificaba en su obra, y sobre

---

[68] "Los negocios del primer puerto mediterráneo: Génova", *Hojas de poesía*, n.2 (1935).

[69] J. COCTEAU, "Simple comme bonjour", *Vltra*, nº 15, 30/VI/1921; B. CENDRARS, "Sobre el vestido ella tiene un cuerpo", *Vltra*, nº 22, 15/I/1922.

[70] *Vltra*, nº 4, 1/III/1921.

todo en *Sic*, la revista de la que fue director, la tendencia ecléctica del nunismo, término que, por extensión y para designar fijación subjetiva en la inmediatez de las escuelas de vanguardia, Guillermo de Torre utiliza profusamente hasta 1925 en todos sus escritos. El texto crítico previo a la traducción, que retocado será el que aparezca en *Literaturas Europeas de Vanguardia*, define la teoría poética nunista con palabras que hubieran sido las justas al hablar de los postulados creacionistas:

> El nunismo, sin llegar al paroxismo futurista, especula con los nuevos símbolos eléctricos y maquinísticos del mundo irradiante y moderno. Y sin ambicionar, como el cubismo, la cuadratura poemática, sostiene la pureza lírica de la obra, cuyo fin está en sí misma, en la creación de una belleza autónoma y de una emoción automática, allende la realidad objetiva y la simulación verbal.

El movimiento ligado a Albert-Birot interesa a Torre en tanto que abandona los procedimientos destructivos y selecciona los que pueden ser útiles en la construcción de una poética autónoma. El poema está construido en dos planos de percepción: la guerra y la jubilosa actitud personal ante la vida. La traducción respeta todos los elementos de la neotipografía:

Aquellos que van a morir ahora en la guerra
Han surgido ante mí
Y ya no veo más la fiesta
Pero oigo el tren que silba
Y siento el sol sobre mi cabeza
Acaso haya igualmente sol donde ellos van a morir
Pero puesto que estoy vivo mi deber
Es cantar
Bajáos Que yo pueda ver
La-bella-del-traje-rosa que pasa por el camino
Balanceando sus caderas bajo la sombrilla rosada

En la revista *Cosmópolis* Guillermo de Torre apuntala su intensa labor crítica con dos entregas de traducciones. La primera bajo el rótulo "Los poetas cubistas franceses" en la que vuelve a traducir dos poemas de Apollinaire, "Las ventanas", clave de la estética cubista literaria y plástica, el poema "696666...69", y un poema en prosa de *Le cornet á dés* de Max Jacob[71]. La segunda entrega, con el sencillo título de "Los nuevos poetas franceses", abre el repertorio de traducciones al poliplanismo de Beaudin en el ambiente parisino de fiestas, "Music-halls", y al cosmopolitismo desenfadado y vital de Paul Morand en un escena española, "Feria de la Florida"; añade a estos dos nuevos especímenes de su colección, uno publicado con anterioridad en *Grecia* y que hace de contrapeso serio al humorismo de las dos anteriores, el "Nietzsche" de Paul Dermée[72].

De acuerdo a los ejemplos en los que hemos fijado nuestra atención, la manera de traducir de Guillermo de Torre responde a una estética de la oposición[73], es decir se adecua a los sistemas primarios o innovadores del polisistema, sistemas cuya naturaleza de código es desconocido por el auditorio antes de empezar la percepción. La inmediata actualidad de los textos que traduce y la necesidad de presentarlos como especímenes de una nueva estética propicia la traducción literal y documentaria[74]. Su procedimiento es el opuesto al que informa las antologías acomodadas a una estética de

---

[71] *Cosmópolis*, nº 36 (1921).

[72] *Cosmópolis*, nº 37 (1922).

[73] I. LOTMAN, *op. cit.*

[74] Es expresión utilizada por E. GOMEZ CARRILLO, *La nueva literatura francesa*, Mundo Latino, 1927, p. 16.

la identidad. Ocurre que las revistas en la que empiezan a aparecer sus traducciones habían estado dominadas en su primera etapa por la misma estética de la identidad, espejo del código literario postmodernista. A partir del año 1918 mientras el espejo de la lírica es incapaz de atravesar los límites del decadentismo, hay quienes, desorientados y sonámbulos, empiezan a mirar por el tragaluz lírico futurista, cubista y dadaísta. El espíritu que animaba a Guillermo de Torre estaba volcado, de forma apasionada, hacia fuera, "nuestra mirada perfora las fronteras y enlaza plurales horizontes", afirmaba[75] sentado ante el espectáculo de novedades, manifiestos, portadas de revistas y fotografías fundacionales de grupos y estéticas: "se abren como arco iris radiantes todos los horizontes extranjeros"[76]. El deber que la joven generación literaria había de imponerse era el de crear un nuevo repertorio intelectual[77]. A ello se aplica Torre con sus traducciones, y sus críticas sobre todo, encajadas en el eje de rotación del cubismo francés, considerado el programa más fructífero para la vanguardia española[78] y modelo, por tanto, del creacionismo español. En ningún momento busca un asidero en lo ya conocido, tradicional o nacional, sino que juega con el horizonte de expectativas del lector de las revistas de la nueva literatura preparado para ser sorprendido y deseoso de quedarse confundido ante un nuevo procedimiento poético.

Las relaciones del artista nuevo con el público son el objeto de una serie de

---

[75] G. de TORRE, *Literaturas Europeas de Vanguardia*, p. 10.

[76] *Ibíd.*, p. 82.

[77] *Ibíd.*, p. 16.

[78] *Cfr.* A. SORIA OLMEDO, *Op. cit.*, p. 112.

aforismos de Jean Cocteau en el estilo de las directrices estetizantes de Wilde en el fin de siglo. Los traduce Guillermo de Torre en la revista *Tableros*[79]. Dos de los aforismos son una clara declaración de guerra a los gustos populares y una advertencia sobre las relaciones sadomasoquistas establecidas entre el nuevo artista y el público convencional:

> = Lo que el público te reproche, cultívalo: eso eres Tú. Penetraos bien de esta idea. En efecto, el público gusta de «reconocerse». Detesta que se le moleste. La sorpresa le irrita. La peor suerte de una obra es que no se le reproche nada, que no se vea obligado su autor a tomar una actitud de oposición.
> = Indolencia del público. Butaca y vientre del público. Butaca y vientre del público. El público está pronto a adoptar cualquier nuevo juego con tal que no varíen las reglas ya conocidas. El odio contra el creador es el odio contra el que cambia las reglas del juego.

El caso es que no hay brusca transición entre las traducciones y los originales que se apuntan a la nueva estética. Aquellas imponen modelos. La impresión extranjerizante de la poesía de vanguardia debía ser la que sintió Max Aub tal y como nos la cuenta en unas líneas que resultan esclarecedoras al máximo de lo le ocurriría al lector de *Grecia* hacia 1919:

> Poesía para iniciados, poesía adrede, poesía postiza, hecha con talento pero que no pasará, las más de las veces, de su apariencia. Siempre tiene un aire de poema traducido, no hecho directamente[80].

---

[79] "Los nuevos poetas franceses. Jean Cocteau. Pensamientos de «El Gallo y el Arlequin»", *Tableros*, nº 2 (1921), pp. 9-12.

[80] Max AUB, *Poesía española contemporánea*, Era, México, 1969², p. 92.

Un *ready-made* poético dadaísta, basado en juegos fónicos puede resultar aún más sorprendente si el traductor se impone un procedimiento de traducción documentarista. Siempre quedan aminorados los juegos fónicos y las posibilidades polisémicas. La abigarrada semántica de Apollinaire y sorprendente erudición artística no admite más que el abandono de cualquier intento de naturalización[81]. Pero creo que en Guillermo de Torre se dan los extremos a la hora de entender la traducción. La absoluta literalidad de sus traducciones y la absoluta libertad de sus recreaciones en el libro *Hélices*, compuesto al hilo de su familiarización con las distintas escuelas de vanguardia[82]. En él encontramos versículos whitmanianos, caligramas a lo Apollinaire, neotipografía futurista, sintaxis estrellada a lo Tzara, poliplanismo a lo Beaudin, poemas creacionistas, e incluso una colección de 26 "Hai-kais" que cierran el libro, junto a una expresiva declaración futurista: "Los motores suenan mejor que endecasílabos".

El procedimiento técnico que alcanza mayor desarrollo en estos primeros tiempos de la vanguardia y que constituirá a la postre la mejor herencia del creacionismo es la imagen. Las traducciones de Guillermo de Torre son un catálogo bien surtido de ellas, al igual que su poesía original. Pero el hecho es especialmente interesante en la poesía traducida ya que nos recuerda algunos comentarios de Siebenmann sobre la fortuna de la poesía neopopularista de García Lorca en otras

---

[81] La opinión de un traductor contemporáneo de Apollinaire nos acerca a las intenciones de Torre: "La labor del traductor no puede ser la de «normalizar» el texto con el pretexto de reducir el umbral de su eventual dificultad". G. APOLLINAIRE, *Caligramas*, edición y traducción de J. Ignacio Velázquez, Cátedra, Madrid, 1987, p. 56.

[82] G. de TORRE, *Hélices*, Mundo Latino, Madrid, 1923.

lenguas, explicable por su fuerte vinculación a lo visual según sentencia de Ezra Pound:

> La parte de tu poesía que interesa al ojo de la fantasía del lector, no perderá por la traducción a otro idioma extraño; la otra parte, la que se dirige al oído, solamente llegará al lector que lea tu poema en el original[83].

El ejercicio de la traducción por parte de Guillermo de Torre está marcado por la operación metapoética. Parecería un redundancia al hablar de traducción ligarala a un proceso metapoético[84], pero en la traducción de la poesía de vanguardia no parece haber códigos intermedios que amortiguen el peso de la novedad. Sólo es posible recurrir a la "crítica creativa" que ejerce paralelamente el traductor y que fecha el significado de los textos en la época histórica de la recepción española de las vanguardias europeas. Son signos enfermos por exceso o por defecto de significación[85]. Más allá de del período que va de 1918 a 1925, las traducciones de Guillermo de Torre quedan convertidas en documento ya sin la pulsión de la actualidad. El horizonte de expectativas a partir de 1925 cambia sustancialmente y quienes alimentan el proyecto vanguardista reconsideran el trayecto.

---

[83] La cita de Pound, en español, aparece en el referido libro de G. SIEBENMANN, *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Gredos, Madrid, 1973, p. 298.

[84] El concepto, en el sentido que le da Barthes, es objeto de continuada atención en los trabajos teóricos de James S HOLMES, *Translated! Papers in Literary Translation and Translation Studies*, Rodopi, Amsterdam, 1988, *passim*.

[85] *Cfr.* R. BARTHES, *Ensayos críticos*, Seix Barral, Barcelona, 1973², p. 72.

3.- Las traducciones de Borges: poesía inglesa y alemana contemporánea.

Borges desliga la práctica de la traducción poética del proyecto colectivo que implica toda revista, y si bien toma partido por los criterios ultraístas desde la prosa crítica, sus traducciones son los tanteos de poeta que recurre a la *imitatio* en busca de unos sólidos criterios personales. El grueso de sus traducciones se publican en un corto período de tiempo, de febrero de 1920 a octubre del mismo año, en las revistas *Grecia* y *Cervantes*; en octubre de 1921 completa su antología expresionista en *Ultra*. Borges llegó a España a principios de 1920 procedente de Suiza, en donde había asimilado los primeros impulsos expresionistas tras la Guerra europea. Recién llegado entra en contacto en Sevilla con Isaac del Vando Villar e inicia sus colaboraciones en *Grecia* interesado en la construcción de la poética ultraísta[86].

Las traducciones de los expresionistas conforman un cuerpo cerrado y coherente con la ulterior evolución de su poesía, a la vez que aportan al panorama del vanguardismo española un sesgo, la protesta social, hasta entonces inédito. Pero la actividad como traductor la inicia con una pequeña antología de la "Lírica inglesa actual" publicada en el número 40 de *Grecia* (20/II/1920). Los tres autores traducidos, E. R. Dodds, Henry Mond y Conrad Aiken, resultan exóticos a la nómina habitual de las publicaciones ultraístas. De por sí la poesía coetánea en lengua inglesa, salvando las

---

[86] *Vid.* G. de TORRE, "Para la prehistoria ultraísta de Borges", en J. ALAZRAKI (ed.), *Jorge Luis Borges*, Taurus, Madrid, 1984, pp. 81-91.

obras que habían pasado por la recepción finisecular, Oscar Wilde o Whitman, o la sorprendente colaboración de E. Pound en *Hermes*, en general es ajena a las preocupaciones de los jóvenes vanguardistas españoles. Sólo Cansinos, insaciable en cuanto a traducciones, ofrece en *Cervantes* (diciembre de 1919) una "Antología de la lírica inglesa" en la que aparecen, entre otros, Dinkwater y Squire. No es, a decir de algún crítico, la única coincidencia entre Borges y Cansinos:

> [...] omnívoros lectores, sensibles poetas, penetrantes ensayistas, hábiles traductores, fervientes "judíos". La serie descriptiva no es un caprichoso *pastiche*: los componentes se relacionan y se entrelazan[87].

"Adoradores de la Luna" es el poema de Dodds. Sólo por el título sería fácil relacionarlo con el *Lunario sentimental* de Leopoldo Lugones, quien por otra parte ostentaba en Hispanoamérica el banderín de enganche de la rama más avanzada del modernismo. La traducción toma como base el endecasílabo, metro predilecto en las primeras tentativas del versolibrismo, y establece un plan de rimas en las que son frecuentes los pareados y las asonantes. La imaginación que alimenta el poema, habla por boca de unos seres puros, entidades de luz selénica, que sólo parecen tener actividad cerebral:

> Somos aquellos que la plena
> realidad no alcanzaron,

---

[87] E. AIZENBERG, "Cansinos-Assens y Borges: en busca del vínculo judaico", *Revista Iberoamericana*, nº 112-113, pp. 533-544. Citado por J. SCHWARTZ, "Cansinos Assens y Borges: ¿un vínculo (anti)vanguardista?", *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, agosto de 1986, Vermet Verlag, Frankfurt am Main, 1989, pp. 711-719.

y cuya carne es algo secundario,
y cuyas ideaciones no se crearon
para erigir sus tronos irreales
en una casa de esqueleto y sangre.
Por el cerebro errantes todo el día,
nos aturde la orgía
de penas y delicias de la carne
que hieren con sus risas y su llanto
el trémulo desdén de nuestro encanto.

Sólo los tres últimos versos suponen un ejercicio metafórico:

Oh pescadito del azul helado,
oh nadador de la estelar laguna,
vendrás a redimirnos pronto, Luna?

El poema de Henry Mond es mucho más rico en metáforas, todas ellas comparativas, pero la filiación es decadentista, en concreto se hace eco del misticismo sensual de Swinburne. La traducción esta realizada en dos estrofas, de ocho versos cada una, en endecasílabos blancos:

Pues en la gloria de tu alma mi alma
Tejida está cual trama de la tela
Donde el rubí de entremezclada sangre
Se envuelve. Y en el cáliz de tu cuerpo,
Fragante del benjuí de nuestro Numen,
El mío se vierte cálido y divino.
Así la comunión forman unidos
Sacrificio y altar. El Todo místico.

Frente a los otros dos poetas, la obra de Conrad Aiken superó con mayor frecuencia los límites del mundo anglosajón quizá debido a su actividad paralela de

crítico literario y novelista. Aiken, además, fue el editor de la obra de Emily Dickinson, con la que coincide en el psicologismo de su poesía. Borges traduce un fragmento de un largo poema titulado "Muerte súbita". En esta ocasión la base es el hexadecasílabo dactílico, metro modernista donde los haya, salvo un hexasílabo de transición, de gran impacto pues resuelve la prolongada tensión de los hexadecasílabos. Hay rimas asonantes sin un plan preciso. El asunto es el recuerdo del momento de la muerte de una joven sobre una mesa de operaciones, ante la presencia de su cuerpo en una mesa de disección:

> Y como en su pecho el aliento subiera y bajara,
> Como quiso apartar la cabeza y los fútiles gestos
> Que sus manos hicieron y como de pronto su cuerpo desnudo
> Tendióse en la muerte.
> Y todos los sueños errantes por nervios y venas
> Hallaron de pronto una valla fatídica y ciega.

Todavía antes de desembocar en los expresionistas Borges traduce un poema de Pierre Albert-Birot, cabeza del casi unipersonal movimiento "nunista"[88]. Traduce en verso corrido separado por guiones, el mismo procedimiento que utiliza en un poema original publicado en el mismo número de la revista. La importancia de esta traducción es deudora de las traducciones posteriores. Albert-Birot, esperanzado en el hombre y en su mundo, adopta una postura opuesta a la de los expresionistas alemanes ante el fracaso de occidente en la Gran Guerra. La presente traducción de Borges hace las funciones de transición, en tonos claros, entre el marco y un aguafuerte de oscuros

---

[88] "La leyenda. Esto es para alumbrar las casa de occidente", *Grecia*, nº 41, 29/II/1929.

trazos. El argumento es una visita de un dios, satisfecho con su obra, a la tierra en donde busca esposa entre las mortales. He aquí el final:

> Mas el hijo del Poeta, el Padre — retorna al primer cielo — He aquí por qué en vuestra tierra — el cielo es siempre azul — siempre verdes los árboles — siempre blancas las sendas, — Y por qué todo el año — los cuerpos tienen a sus pies una sombra violeta. — Pues el hijo del Poeta — es yerno de vuestra tierra — y numen de la luz.

Como único representante de la "Lírica austriaca de hoy", Borges traduce un fragmento flanqueado por puntos suspensivos de Simón Jichlinski[89]. El método tipográfico es el mismo utilizado en el caso anterior, pero el asunto entra ya de lleno en las imágenes sombrías de la guerra:

> Muchos durante la redención transitoria — querían llevar trofeos de recuerdos a las trincheras miserables, — (los detalles tan chicos y tan grandes: — la luminosa curva de un brazo — las flores que empapelan un cuartujo — y desgarrones de acerado azul en torvos horizontes — y palabras, fragancias e inflexiones...) — pero otros, — solitarios, — desnudos de esperanza y destrozados — con almas llenas de suicidio y demencia — erraban como perros por las calles — y hablaban en voz baja con los astros — y hablaban en voz baja con los canes...

En el número siguiente ya encontramos un poema original de Borges, "Trinchera", compuesto con la experiencia de la guerra prestada por los expresionistas:

> Las bayonetas sueñan con los entreveros nupciales
> El mundo se ha perdido y los ojos de los muertos
> [lo buscan
> El silencio aúlla en los horizontes hundidos.

El número 47 de *Grecia*, ilustrado en su portada por un dibujo de Gutiérrez

---

[89] "Velut canes", *Grecia*, nº42, 20/III/1920.

Solana, contiene la primera entrega de la "Lírica expresionista" en traducciones de Borges, precedidas, ahora sí, por una nota cargada de mensajes. Las fuentes del traductor son las revistas *Die Aktion* y *Der Sturm*. Guillermo de Torre mencionó también como fuente una antología publicada por la primera revista[90], en realidad se trata de un comentario sobre la misma con traducciones de algunos fragmentos aparecidos en la revista *Ultra*[91]. En el breve espacio de una página Borges hace un poco de historia del movimiento y arriesga una definición del mismo, según la cual éste sería "la tentativa de crear para esta época un arte matinalmente intuicionista, de superar la realidad ambiente y elevar sobre su madeja sensorial y emotiva una ultra-realidad espirital". El punto de desacuerdo respecto al resto de poéticas vanguardistas radica en la orientación intucionista. Por otro lado relaciona a los expresionistas con el "pluriverso" y el occidentalismo de Whitman, jubiloso en el americano y derrotado y culpable en aquéllos. "Ser occidentalista significaba aplaudir la sociedad industrializada, culpable de la guerra", pero sí era posible superar la realidad, "visualizarla de manera nueva", y desembocar en una actitud "utópica, mística y maximalista" de consecuencias, estética y socialmente, anarquizantes. Resulta notable, señala Soria Olmedo, que la introducción de las cuestiones sociales y políticas las

---

[90] *Die Aktions-Lyrik. 1914-1916. Eine Anthologie*, Die Aktion, Berlin, 1916. Sobre las traducciones de Borges *vid* . G. de TORRE, *Literaturas Europeas de Vanguardia*, pp. 62-65; del mismo autor *Historia de las Literaturas de Vanguardia*, pp. 213-214, y el sucinto comentario de G. VIDELA, *El ultraísmo*, Gredos, Madrid, 1963, pp. 99-100. Para una aproximación más cercana el estudio de A. SORIA OLMEDO, *Vanguardismo y crítica literaria en España*, pp. 83-84; y el estudio contrastivo de J. L. VEGA, *El El lemento germánico en los escritos ultraístas de Jorge Luis Borges*, memoria de investigación, Universidad de Granada, 1992.

[91] "Horizontes. Die Aktions-Lyrik 1914-1916, Berlín", *Vltra*, nº 16, 20/IX/1921.

realice un personaje cuya posición es excéntrica en la vanguardia española[92]. Significativo en igual medida resulta el hecho de que tal introducción se realizase por medio de traducciones del alemán, potencia perdedora e idioma escasamente implicado, en su recepción en España, con el proyecto autorreferencialista en la poesía.

Esta primera entrega está compuesta por tres poemas. Dos de ellos del poeta y soldado K. Heynicke, "Detrás del frente" y "Esperanza". Cuando Borges tradujo a los poetas ingleses tomó una estructura isosilábica y a partir de ella introdujo las variaciones. Ahora, sin restricciones, utiliza el verso libre, la ausencia de puntuación e, incluso, los blancos tipográficos. "Esperanza" es un ejercicio de interiorización sintáctica en el que el fluir lingüístico se acomoda al impulso imaginativo:

> Primavera mansa me cuelga del corazón
> Florece
> y hace dormir púdicamente las horas
> el valle lanza sombras tranquilas
> Luego
> mana fatiga de las jóvenes ramas
> y yemas que frutecidas mueren son bálsamo
> El alma asiente
> y ríe como un viejo

El poema de Klemm, complementario del anterior, es una sucesión de metáforas, muy complejas, sobre distintos procesos orgánicos del cuerpo humano que le sirven de metáfora de la interiorización de los estímulos y objetos del mundo:

> El aroma de los bosques se disuelve en los labios
> Derretirse de la comida que hace hinchar nuestras venas
> Carne de los frutos y fruta de la carne

---

[92] *Cfr.* A. SORIA OLMEDO, *Op. cit.*, p. 83.

y vinos que pesados en la sangre maduran
El calor nos mece Felicidad del tacto
Sol cavidad agua convexidad
Sabemos los caminos del amor el festín fabulosos
Inagotable se nos antoja Y sin embargo está
[contado todo

El propio Borges explica en la "Efigie prefacial" que acompaña a su siguiente traducción[93], en el último número de *Grecia*, lo que busca en la poesía de Klemm. Dos notas destacamos ahora. En primer lugar Klemm, lo demostrada Borges en la traducción del poema anterior ("Los sentidos"), diversifica los ángulos de visión y "prismatiza carnavalescamente esa realidad que la ideología naturalista venera". El procedimiento inicial es equiparable a un cierto "poliplanismo" de otras escuelas de vanguardia, pero el objetivo final es la construcción de una realidad espiritual fuera de las coordenadas tiempo y espacio, que como lastre las otras prefieren no soltar. En segundo lugar le atrae a Borges la utilización que Klemm hace del color negro unido a sustantivos frescos y limpios, aduce unos versos traducidos del poema anterior ("Los negros jardines de los olores se abren", "Un negro arco iris atraviesa diagonalmente el cielo"). El caso es que uno de los poemas que traduce después de esa afirmación empieza con un verso que cohonesta difícilmente con ella: "La noche vierte sus viscosas lágrimas negras". Los dos poemas están traducidos en esta ocasión en versículos y con puntuación. "La ascensión", que es la de Cristo, sirve a Borges para introducir una figura que había sido objeto de estilización artística en el fin de siglo y que aparece ahora como símbolo de una superación de la realidad:

---

[93] "La ascensión", *Grecia*, nº 50, 1/XI/1920, pp. 10-11.

Y entonces vino el milagro. El cielo raso del cielo
Se abrió color limón. Un vendaval aulló en las altas trompetas.
El, sin embargo, ascendió. Metro tras metro en el hueco
Espacio. Las getas palidecieron en profundísimo asombro.
De abajo sólo veían las plantas de sus pies sudorosos.

La sintaxis de la traducción es llamativa y el vocabulario, a veces, parece torpe a propósito. El siguiente poema, "Extracto", está compuesto con la acumulación caótica de imágenes, recurso que Borges luego utilizará con maestría en sus "Poema de los dones" y "Nuevo poema de los dones". Pero el poema de Klemm acumula imágenes oníricas al estilo de un cuadro de el Bosco. La traducción, en la que a cada verso corresponde una imagen, pone en juego un la insistencia en un ritmo versal sin principio ni fin:

La noche vierte sus viscosas lágrimas negras,
Sobre lechos fabulosos arde nuestra lascivia:
Con un vela en el orificio posterior, un mono ilumina
Desnudos innumerables y alumbramientos terribles.
Cada perro barbudo sufre su monodrama.
La muerte se presenta como ayudante de barbería,
La luna discute de la inmortalidad con una rata,
Ante nosotros pasan copias indescifrablemente chicas.
Progresos ilusorios nos embaucan.
Atravesamos todos los pisos del mundo:
Cuando arribamos al infierno nos repartieron cigarros.
Los canes ladraron himnos religiosos en coro.
Fundadores de religiones saltaron de los pescantes.
A sus pies yacían enormes palomas.
Sobre una inundación de barro y cadáveres
Chisporrotea el poniente amargo de la bancarrota.

En la revista *Cervantes* Borges publica la más amplia "Antología expresionista" compuesta por trece poemas de nueve autores[94]. Los acompañan algunos comentarios a renglón seguido de las traducciones de Stadler, Becher y Schreyer. Abre la selección un poema clave en la poética expresionista, "Der Aufbruch", traducido como "El arranque" adaptando al español el verso libre de Stadler. La nota de Borges subraya el carácter hímnico y vitalista del poeta y recuerda que Stadler, traductor al alemán de Francis Jammes, murió por una bala francesa. "El arranque", en la versión de Borges, es un canto vitalista desde las ruinas, superador de ellas, diferente de la atomización de la realidad presente, por poner un ejemplo, en Albert-Birot:

> Tal vez aquella noche nos acariciarían marchas triunfales
> Tal vez en cualquier parte y yaceríamos tendidos entre cadáveres
> Pero antes del tumulto y antes de hundirnos
> Nuestros ojos, borrachos de tierra y sol ardiente, se saciarían.

De Becher, uno de los poetas a la postre más comprometido con la revolución, presenta Borges el poema "Lusitania" perteneciente al libro *An Europa* (1916). De una enorme riqueza metafórica, a propósito de Becher Borges utiliza un concepto que repite con frecuencia la comentar la obra de los expresionistas: "épica pluricorde" o "polifonía occidental":

> Escarabajos sacudidos.
>
> Balidos de sirenas.
> Radiante de luna se hunde la cortesana

[94] "Antología expresionista", *Cervantes*, octubre (1920), pp. 100-112.

Agujereada por la virilidad del torpedo.
Hierven las olas. Ulceras.
Plantas del mar untan las caderas de tablas.

Kurt Heynicke, del que ya había traducido dos poemas en *Grecia*, vuelve a aparecer con otros dos poemas, del libro *Gottes Geigen* (1918), en la antología de *Cervantes*. Con este poeta Borges ejercita el poema breve en verso libre, con el que se acerca mucho más al "hai-kaismo" imperante en tantos sectores de la poesía europea de la segunda década del siglo:

Mi corazón alza la mano.
Muchos jardines florecen.
Una mirada cae de tus ojos
y la bebe mi alma.
Un violín.
Canto yo — ¿cantas tú?
Sonamos juntos
Hacia nosotros florecen todas las rosas.

Sigue un poema urbano de Werner Hahn, "Ciudad", tomado de la revista *Die Aktion*. De la misma revista traduce "Noche en el cráter" de Alfrd Vagts, de nuevo de temática bélica y de sintaxis enrevesada e imágenes audaces que Borges no duda en versionar respetando, y sospechamos que aumentando, el movimiento intuitivo del poema:

Junto a las ruinas de betún y cemento, bloques erráticos 1916-17,
y escarpadas esferitas de luz, desesperado contraexorcismo.
Las granadas de gas estallan como un intestino pinchado,
Las proboscis de las caretas limitan su horizonte al mínimum de
[existencia.

A partir del poema de Klemm, "El cielo nos soborna", desaparece la puntuación en las traducciones y se prodiga la acumulación de imágenes en versos cortos. Los tres de Stramm, procedentes de su libro *Du Liebesgedichte* (1919), introducen un tratamiento novedoso de la relación sentimental. Es preciso hacer notar que siempre que Borges se enfrenta con versos cortos y blancos tipográficos los resultados de sus traducciones se complementan mejor con los procedimientos técnicos propuestos por la vanguardia francesa. La traducción del poema "Encuentro" a pesar de su difícil sintaxis interna le otorga un poder intuitivo asombroso:

Tu paso tiembla
Al vernos muere la mirada
El viento
Juega
Cintas pálidas
Tú
Te das vuelta!
El tiempo está cortejando el espacio!

El procedimiento descrito para Klemm alcanza sus máximas proporciones en los poemas de Lothar Schreyer sobre el que Borges, en el comentario correspondiente, hace recaer la postura más radical en cuanto a antiintelectualismo en defensa del poeta como "modelador de visiones". Cada verso acumula una imagen sobre otra de forma que es posible hablar de "enumeración caótica", no de objetos o degradaciones sino de visiones[95]:

Suave temblor

[95] Naturalmente nuestro comentario orbita en torno a L. SPITZER, "La enumeración caótica en la poesía moderna" (1945), *Lingüística e historia literaria*, Gredos, Madrid, 1974², pp. 247-291.

Manos inclinan fuentes de brillo
Corazones de niños se estremecen
Pliegues de cielo
Estrellas el rocío de la tierra florece
Manos cogen luz vacía
Portan luz Queman luz
Niños erran sobre mundos
Alas apoyadas al cáliz
Derramadas en el cielo
Lloran mares
Hondo viaje
Hombre
Fulgor resbalan barcas de niños
Luz aislada
Madre plañe tinieblas

Cierra la antología un espectacular poema de H. von Stummer, plétora de metáforas dispuestas en versículos en los que se escenifica una caída que resulta ser ascensión. Algunas de las metáforas — "Sobre tu cuerpo avión de adolescentes" — se hacen eco de una actitud epocal en el tratamiento de la relación amorosa al fundir lo biológico con lo mecánico. El poema, procedente del libro *Leidenschafliche Plakate* (1919) se titula "Epitalamio". En sus tres últimos versos hay una tendencia al isosilabismo así como una rima asonante, que no creemos casuales:

Pájaro rojo
El corazón voló sobre las plazas que esponjaba la noche
Las avenidas sueltas
Colgaron sus amacas de tus hombros
Púrpura fresca se despeñó por la desnuda ventana
Los espejos bebieron las aureolas
Los ojos fueron una vid trepadora sobre tu torso irradiante
Bajé a tu carne como quien baja a una fuente
Trapecio sensorial estrella honda gimnasia curvilínea
En la culminación los cuerpos fueron dos alas
Yo había olvidado
Que en la tierra existían tantos jardines
Sobre tu cuerpo avión de adolescentes
Volé rompiendo los horizontes felices.

A decir por los resultados de un reciente estudio contrastivo Borges o bien traduce bastante libremente o bien no tenía un conocimiento profundo, y poético, del alemán[96]. Independientemente de esas circunstancias, las traducciones de Borges son la búsqueda de un estilo. Para llegar a esa conclusión son tan válidas las traducciones de los expresionistas como las de los tres poetas ingleses, normalmente olvidadas por la historia literaria. En todas ellas está presente el interés por la metáfora, el interés sociai, la comunión cósmica y superadora de todos los aspectos de la realidad, y el profundo, y nada habitual todavía en la poesía española, trabajo en la sintaxis del poema. Es cierto que la recepción de estas traducciones se produjo en el contexto teórico del ultraísmo, y que el propio Borges profesaba entonces la fe ultraísta, pero las traducciones se apartan de pretensiones teóricas o programáticas. Es decir no tienen el marcado carácter metapoético que advertíamos en las de Guillermo de Torre. Estamos ante dos figuras opuestas y complementarias: el traductor-poeta, Borges, y el traductor-crítico, Guillermo de Torre. El polisistema español de aquellos años tendía al esquematismo en la recepción de obras extranjeras, por eso resulta arriesgado enfrentar las traducciones de Borges con la antología de poesía alemana que con mediación portuguesa traduce apenas unos años antes Fernando Maristany, pero quizás hubiera sido la única forma histórica de haber leído a los expresionista y la innovación que su poesía significaba respecto a la tradición alemana[97].

---

[96] *Vid.* el trabajo de J. L. VEGA

[97] *Vid.* W. FALK, "Impressionismus und Expressionismus", en W. ROTHE (ed.), *Expressionismus als Literatur*, Francke Verlag, Munich, 1969, pp. 69-86.

Borges, creador de cánones, trata al rededor del año 20 de implicar las enseñanzas del expresionismo alemán, su visión del mismo, en las discusiones teóricas del ultraísmo. No lo consiguió, pues si algunos puntos eran asumibles por el ecléctico y acumulativo vanguardismo español, otros atentaban contra la dirección fenomenológica y "purista" a la que se iba decantando.

Nuestra conclusión está avalada por el hecho de que los poetas expresionistas alemanes raramente vuelven a aparecer en una publicación española. Sólo la revista *Prisma*, de marcado carácter internacionalista, publicada en París por la editorial barcelonesa Cervantes y dirigida por el poeta mexicano Rafael Lozano, publica, en su numero de marzo de 1922, un breve artículo de Iwan Goll sobre el movimiento literario alemán[98] al que presenta como "un sistema de nueva vida" basado en la influencia puramente espiritual. El hallazgo de los expresionistas ha sido humano al tomar conciencia de que el hombre "no es sino un pobre ser digno de piedad", por lo tanto sus características formales tienden a difuminarse en el silencio:

> [...] economía de palabras; nada de frases sentimentales, bellas e inútiles; la expresión debe ser lo más concisa posible; las palabras se funden las unas con las otras; la palabra no existe por ella misma, sino por la idea que aporta, y no es más que el instrumento; de ahí que la palabra deba desaparecer ante la idea y reducirse hasta donde sea posible[99].

---

[98] I. GOLL, "El expresionismo alemán", *Prisma*, vol. I, nº 3 (1922), pp. 155-158.

[99] *Ibíd.*, p. 156.

Goll comenta la obra de los más representativos poetas de las revistas *Die Aktion* y *Der Sturm*, algunos de ellos conocidos por las traducciones de Borges, Becher o Stramm, pero la mayoría casi desconocidos en el panorama crítico español, Franz Werfel[100], Albert Ehrenstein, Alfred Wolfenstein y Kasimir Edschmid. El artículo ilustra los comentarios con la traducción de dos brevís imos poemas de Becher y Stramm respectivamente. El de Becher, titulado "PAtrulla" es una sencilla suscesión de imágenes bélicas que concluyen en una única palabra totalizadora:

> Las piedras hostiles
> ventana de gesto traidor
> ramas me desuellan
> montañas matorrales se escapan
> gritando a la
> Muerte.

El artículo de Iwan Goll, que pertenece sin duda a su antología *Les Cinq Continents* (1923), es el texto, junto a los de Borges, en el que se basa Guillermo de Torre para sus comentarios sobre los expresionistas en *Literaturas europeas de vanguardia*[101]. En ellas Guillermo de Torre traduce algunos fragmentos de las traducciones francesas de Goll: un fragmento del poema "Das himmlische Licht" de Rubiner; otro de Werfel ("Mi solo deseo, Hombre, es ser pariente tuyo..."); "Europa muere" de Ehrenstein; "Encuentro" de Wolfenstein; "La batalla del Marne" de Klemm, emblema de poesía pacifista; "Comunión humana" de la holandesa Enriqueta Roland

---

[100] Sobre este autor hay un artículo muy posterir de R. GULLON, "Sobre Franz Werfel", *Literatura*, otoño (1934).

[101] *Op. cit.*, pp. 354-358.

Holst; e "Himno" del noruego Obstfelder. Las páginas de Torre son una reiterada comparación de cada poeta expresionista con la poesía utópica y mística de Walt Whitman. Sesgo crítico que no es sino la manifestación de un conjunto, crítica y estéticamente justificado, creado por Borges y que condicionará la recepción tanto del poeta de Manhatan como la de los expresionistas en el mundo de lengua española que habitualmente los leyó en traducciones de Borges.

CAPITULO VI

CALAS EN LA TRADUCCION

DE POESIA EN LOS AÑOS VEINTE.

REVISTAS Y LIBROS DE POESIA.

1.- Recepción de las traducciones de Tagore de Zenobia Camprubí y Juan Ramón Jiménez.

Juan Guerrero Ruiz fundó en la posguerra la Editorial Hispania con el fin de controlar las traducciones de Tagore realizadas por Zenobia Camprubí y Juan Ramón Jiménez. El poeta bengalí había recibido el premio Nobel en 1912, año en el que a través de sus autotraducciones difunde su obra por todo el mundo. Tantas ediciones habían disfrutado aquellas traducciones que pasada la guerra y perdida la cuenta de las mismas, confundidos por la situación en que quedó la industria editorial española, algunos editores las reeditaron sin permiso, seguros del éxito editorial de las mismas.

En Europa los valedores de Tagore son Yeats, y Gide, traductor de sus poemas en Francia. En España el matrimonio Jiménez. Sobre las traducciones de Tagore en España son inexcusables algunas crónicas de Juan Guerrero Ruiz. Con motivo de la traducción de *El Jardinero*, publica una ensalzadora reseña en la que describe a grandes rasgos la técnica de la traducción seguida por el matrimonio Jiménez, pues se traduce de la versión inglesa realizada por el propio Tagore, habiéndose perdido en ese traspaso todas las medidas del original bengalí. Guerrero habla de la traducción de *El Jardinero* en términos de "emotividad lírica" o "exhuberancia lírica"[1].

La obra de Tagore se presentaba como paradigma de pureza y culto a lo bello.

---

[1] J. GUERRERO RUIZ, "El Jardinero" (1917), *op. cit.*, pp. 7-9.

Durante la visita del poeta bengalí a España Guerrero lo saluda con las siguientes palabras: "Hoy, su reino se alza sobre las almas escogidas de todos los países que conocen su obra pura, monumento de armonía y belleza"[2].

Las traducciones de Tagore en España superan con mucho la calidad y el número de las realizadas en otros países europeos por aquellas fechas, así lo constata Guerrero en el "Tornavoz literario": "Mientras en España han aparecido veintidós volúmenes que representan más de dos terceras partes de la obra total de Tagore, en Francia solamente cuatro tomos de poemas, una novela y un poema dramático, han sido traducidas por manos diversas"[3]. A este propósito comenta la conveniencia de que sea uno sólo el traductor nacional de un escritor, razón por la que la calidad de las traducciones españolas de Tagore con el equipo del matrimonio Jiménez, es superior a las realizadas en Francia por Gide[4] y otros: "la obra del poeta indio tiene en su versión española, seguramente la mejor de todas las versiones a idiomas occidentales, exceptuando los textos ingleses que tienen la autenticidad de estar corregidos o revisados por el propio autor"[5]. A todo ello se añade la elegancia tipográfica que caracteriza a las publicaciones de Juan Ramón Jiménez, creando un "nuevo tipo de libro

---

[2] J. GUERRERO RUIZ, "Tagore en España" (1921), *op. cit.*, pp. 11-13. Sobre la utilización de Tagore en la poética purista *vid.* R. JOHNSON, "Juan Ramón Jiménez, Rabindranath Tagore, and «La poesía desnuda»", *MLR*, t. LX (1965), pp. 534-546.

[3] J. GUERRERO RUIZ, *op. cit.*, 213-216.

[4] R. TAGORE, *L'offrande lyrique (Gitanjali)*, traduction d'André Gide, Editions de la Nouvelle Revue Française, París, 1914[3].

[5] J. GUERRERO, *op. cit.*., p. 214.

español"[6].

Anteriores a la colección de traducciones realizada por Zenobia Camprubí con la colaboración de Juan Ramón Jiménez sólo encontramos dos, una de ellas, según se declara en la portada, directa del bengalí, el resto de traducciones posteriores a la fecha de la primera traducción de los Jiménez suelen ser plagios o burdas copias: *La escuela del papagayo y alocuciones en Shanti Niketan*, traducido directamente del bengalí por Noto Seroto y Guillermo Gosse, La Polígrafa, Barcelona, 1908; *Gitanjali (Oraciones líricas)*, traducción del bengalí al inglés por Tagore y de éste al español por Abel Alarcón, García y G. Sáez, Madrid, 1916.

La lista de las traducciones de los Jiménez por orden cronológico es la siguiente: *La luna nueva. Poemas de niños*, con un poema de Juan Ramón Jiménez, Imp. Clásica Española, Madrid, 1915; *El cartero del rey*, con un poema de J.R.J., SGEL, Madrid, 1917; *El jardinero*, con un poema de J.R.J., Fortanet, Madrid, 1917 (*El jardinero*, traducción de María de Quadres, Catalana, Barcelona, 1927); *Pájaros perdidos. Sentimientos*, con un poema de J.R.J., SGEL, Madrid, 1917; *Ofrenda lírica (Gitanjali)*, con un poema de J.R.J., SGEL, Madrid, 1918; *El asceta (Sanyasi)*, con un poema de J.R.J., SGEL, Madrid, 1918; *Ciclo de primavera (comedia)*, SGEL, Madrid, 1918; *La cosecha (poemas)*, con un poema de J.R.J., SGEL, Madrid, 1918; *Malini (poema dramático)*, con poemas de J.R.J., SGEL, Madrid, 1918; *Las piedras hambrientas y otros cuentos*, SGEL, Madrid, 1918; *El rey y la reina (poema dramático)*, con un poema de J.R.J., SGEL, Madrid, 1918; *Morada de paz (Shantiniketan). La escuela de Tagore en Bolpur. El regalo al Gurú*, Fortanet, Madrid, 1919; *Chitra. Poema lírico*,

---

[6] *Ibíd.*

Fortanet, Madrid, 1919; *Regalo de amante (poemas)*, SGEL, Madrid, 1919; *El rey del salón oscuro (poema dramático)*, SGEL, Madrid, 1919; *Sacrificio (poema dramático)*, SGEL, Madrid, 1919; *Tránsito. Poemas*, Fortanet, Madrid, 1920; *Mashi y otros cuentos*, Fortanet, Madrid, 1920; *La hermana mayor y otros cuentos*, Maroto, Madrid, 1921; *La fugitiva. Poemas*, SGEL, Madrid, 1922.

Cansinos advirtió una profunda influencia de las virtudes búdicas de Tagore en la obra de Juan Ramón Jiménez "una transfusión inadvertida, pero tan eficaz que alguna vez pasan ahora a su obra rasgos de una semejanza". Se refiere sobre todo Cansinos al libro *Eternidades*[7]. En general, las traducciones de Tagore significan en Jiménez un apoyo para la poética que está construyendo. Le descubren los límites institucionales entre prosa y verso. Con ellas se reafirma en la idea de que la poesía, medio de conocimiento de lo que está vedado a la razón, es una fuerza que se encuentra más allá de lo cultural y lo histórico[8].

Las obras de Tagore ofrecen una constante fascinación por lo cotidiano, por aquellas cosas que están a la vista y que a través de una nueva manera de mirar la realidad y lo cercano, requisito primero del proyecto de poético de Juan Ramón, se vuelven maravillosos. En sus obras el lector descubre de repente la fascinación de algo que está presente muy cerca de él, en su vida. Se trata de un proceso de santificación o sacralización de lo humano que ya se había puesto en marcha en las poéticas

---

[7] R. CANSINOS ASSENS, "El arte nuevo. Sus manifestaciones entre nosotros", *Cosmópolis*, nº 2 (1919), pp. 262-267.

[8] *Vid.* F.J. BLASCO PASCUAL, *La poética de Juan Ramón Jiménez. Desarrollo, contexto y sistema*, Universidad de Salamanca, 1981, p. 266. Sobre estos mismos aspectos Ya se habían señalado concomitancias entre Juan Ramón Jiménez y Rabindranath Tagore por Graciela PALAU DE NEMES, *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, Gredos, Madrid, 1957.

simbolistas de la segunda mitad del siglo pasado. Entonces el instrumento explicativo era la analogía.

El espectador atento que es Ortega descubre en las traducciones de Zenobia y Juan Ramón un desasimiento de los elementos de cultura, de las contingencias históricas, que convierten a los textos de Tagore en uno de los testimonio más sólidos y tempranos de la construcción de un "nuevo lirismo" de acuerdo al desarrollo de la modernidad literaria en España, que toma el rumbo de la depuración fenomenológica:

> Rabindranath, en cambio [se acaba de referir a Zorrilla], no necesita nada histórico y suntuario, nada peculiar de un tiempo y de un pueblo. Con un poco de sol, de cielo y de nube, de hontanar y de sed, de tormenta y de ribera, con el quicio de una puerta o el marco de una ventana donde asomarse, sobre todo con un poco de amoroso incendio y de fiebre hacia Dios, elabora sus canciones. Esta lírica se compone, pues, de cosas universales, que dondequiera hay, dondequiera ha habido, y hacen de ella un pájaro pronto a cantar desde toda rama[9].

Ortega, que acabará negando la posibilidad de toda traducción literaria con valor estético, defiende, a propósito de las traducciones de Tagore, ideas muy cercanas a los universales poéticos de Goethe. En efecto, Goethe había llegado a la idea de una *Weltliteratur* a través de un acercamiento pragmático a la interacción — concepto éste procedente del análisis de la percepción de Kant —, por medio de la traducción, entre las diferentes literaturas nacionales. La *Weltliteratur* está relacionada con la experiencia del *Weltmarkt*. Goethe utiliza un lenguaje semejante al de las transacciones comerciales cuando se refiere a intercambios de bienes espirituales o a exportaciones de tesoros

[9] J. ORTEGA Y GASSET, "Un poeta indo" (1918), *O.C.*, t. III, p. 14.

literarios[10]. El proyecto de una "literatura mundial" primaba, en principio, las traducciones no naturalizantes o al menos las que respetaban la alteridad de la obra. Junto a la defensa de un método "enriquecedor" de traducción, defendía la primacía del contenido sobre la forma. La puesta en práctica, aplicada a la traducción de poesía, resultaba ser una defensa de la prosa como instrumento de traducción del verso, pues con ella quedaba a salvo el valor trascendental del contenido, esto es los "universales poéticos" a los que nos referíamos más arriba, accesibles a todos los lectores independientemente de su lengua materna. Sólo la mediación de la forma, donde habita la particularidad lingüística, dificulta su accesibilidad. Para Goethe, el contenido es a la forma los que la Naturaleza a sus manifestaciones[11].

No nos parece descaminado establecer estas relaciones conceptuales entre la poética de Juan Ramón Jiménez a partir de 1917, las traducciones de segunda mano, vía inglés, de las obras de Tagore y la idea de los "universales poéticos" utilizada por Goethe para justificar la traducción como dinamizadora de la interacción de la *Weltliteratur*.

---

[10] *Vid.* A. BERMAN, "Goethe: traduction et littérature mondiale", *op. cit.*, pp. 87-110. Sigue siendo obra de obligada referencia F. STRICH, *Goethe und die Weltliteratur*, Francke Verlag, Berna, 1946.

[11] *cfr.* A. BERMAN, *op. cit.*, p. 98.

2.- La estela simbolista en los años veinte. Ideas de Antonio Machado sobre la traducción.

En la década de los veinte parecen ir por un lado los gustos poéticos y por otro las poéticas propiamente dichas, de tal forma que la antología de Gerardo Diego ofrece obras y poéticas divergentes[12]. La traducción poética no es ajena a la convivencia, en un mismo espacio histórico, de una especulación teórica apegada a los discursos esencialistas del simbolismo y una práctica fundamentada en el doble movimiento de la recepción del vanguardismo europeo y la conquista de la tradición poética española. La primera evidencia del desfase es la lista de las lecturas poéticas de los autores españoles presidida, salvo excepciones que son de singular importancia en nuestro estudio, por la familia simbolista[13] reunida en la antología de Díez-Canedo y Fortún o en las páginas de la revista *Prometeo*. Los nombres de los simbolistas continúan, junto a los primeros nombres de las vanguardias, en las revistas *Fspaña*, *Cervantes*, *Grecia* y especialmente en *Cosmópolis* y *Prisma*, esta última dirigida por el poeta mexicano Rafael Lozano y ligada a las orientaciones de Fernando Maristany y la

---

[12] Así lo apunta J. M. Castellet en su antología *Veinte años de poesía española 1939-1955*, Seix, barral, Barcelona, 1960; *cit.* por A. SORIA OLMEDO, *Vanguardismo y crítica literaria en España*, p. 25.

[13] "... todos los autores franceses favoritos de los lectores españoles pertenecen a la gran familia del simbolismo", *cfr.* A. BLANCH, *La poesía pura española*, p. 216. Sobre la recepción crítica y artística del movimiento en el mundo de habla española hay dos trabajos imprescindibles: VV. AA., *Waiting for Pegasus: studies in the Presence of Symbolism and Decadence in Hispanic Letters*, Chicago UP, Illinois, 1979; y J. O. JIMENEZ (ed.), *El simbolismo*, Taurus, Madrid, 1979.

editorial Cervantes. El espacio literario del fin de siglo se extendía y filtraba en las empresas vanguardistas[14]. Las traducciones presentes en las revistas del cambio de siglo crean un canon de autores extranjeros que se adentra en los años veinte: *Renacimiento* — con traducciones de Verlaine, H. de Regnier, Ch. Guérin, Mallarmé, R. de Gourmont, D'Annunzio, Longfellow, Omar Khayyam, etc. —, *Germinal* — traducciones de V. Hugo, Th. Gautier, S. Prudhomme, Richepin, Rollinat, Stecchetti, Leopardi —, *La República de las Letras* — Hugo, Verlaine, Mallarmé, Baudelaire, Samain, Longfellow, Tennyson, Verhaeren —, *Electra*, esta con algunas traducciones de los hermanos Machado bajo el pseudónimo "Géminis"[15] — traducciones de H. Bataille, Maeterlinck, Moréas, Guerra Junqueiro, D'Annunzio, S. George, Paul Fort, H. von Hofmannsthal y la literatura portuguesa de la mano de Francisco Villaespesa[16] —, *Helios*, en la que Juan Ramón Jiménez traduce a Verlaine — aparte de noticias sobre traducciones de Poe[17] y traducciones de Rodenbach, Maeterlinck, Regnier, Rollinat —, *Alma española* — Azorín traduce a Rollinat y Baudelaire, Martínez Sierra a Maeterlinck, y Carlos Navarro a Kipling —, o la *Revista Nueva* — con traducciones

---

[14] *Vid.* el estudio de la estética de los años veinte desde la proyección del "Noucentisme" en G. DIAZ-PLAJA, *Estructura y sentido del Novecentismo español*, Alianza, Madrid, 1975.

[15] *Vid.* P. O'RIORDAN, "¿Unas traducciones desconocidas de los hermanos Machado?", *Insula*, nos 344-345 (1975), p. 15. Junto al estudio de J. M. Aguirre sobre el simbolismo en Antonio Machado, G. GAYTON, *Manuel Machado y los poetas simbolistas franceses*, Bello, Valencia, 1975.

[16] *Vid.* A. SANCHEZ TRIGUEROS, "Escritores portugueses en revistas modernistas españolas", *loc. cit.*

[17] V. DIAZ PEREZ, "Notas y ensayos de una traducción de *El cuervo* de Edgar Poe", *Helios*, nº 12 (1904), pp. 347-354. Hay que recordar un balance de los años treinta: J. E. ENGLEKIRK, *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature*, Instituto de las Españas, Nueva York, 1934.

de Fogazzaro, Leopardi y Francis Jammes —[18]. Las traducciones poéticas que aparecen en esas revistas o bien son estrictas traducciones en verso rimado, siempre que es posible realizar una traducción analógica, o bien se ensaya la prosa rítmica, modelo adoptado por Juan Ramón en la mayoría de sus traducciones posteriores, o el verso libre, más escaso, defendido por Miguel de Unamuno.

La situación quedó definida con tino por Juan Ramon Jiménez quien reconoce las distintas tendencias que, fraguadas en el simbolismo francés, se trasladaron a otras literaturas nacionales de acuerdo a tres modelos fuertemente caracterizados y un estilo ecléctico:

> El origen está [...] en Poe y a través de Baudelaire toma tres direcciones: Verlaine, sentimentalismo parisién; Mallarmé, que recoge lo intelectual, y Rimbaud lo chocante, lo que los franceses llaman *bizarre*. En Baudelaire están las tres direcciones; la mezcla está clara y también la ulterior diversificación y separación de tendencias[19].

Desde su modesta revista orensana, *La centuria*, y en los aledaños del año 1918, Vicente Risco traduce y aúna la ironía rimbaldiana con la fuerza intelectual de Mallarmé[20]. La mediación francesa se consolida como garantía de la construcción

---

[18] Para todo lo relacionado con las revistas de este espacio histórico literario *vid.* la ya imprescindible guía de M. P. CELMA VALERO, *Literatura y Periodismo en las Revistas del Fin de Siglo. Estudio e Indices (1888-1907)*, Júcar, Madrid, 1991.

[19] R. GULLON, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, Taurus, Madrid, 1958, p. 93; *cit.* por M. A. AGUIRRE, "Juan Ramón Jiménez and the French Symbolist Poets: inluences and similarities", *RHM*, t. XXXVI, nº 4 (1970-71), pp. 212-223. Sobre manipulaciones, esquematizaciones y enriquecimientos en la recepción y traducción de Poe en las literaturas europeas *vid.* el magistral ensayo de M. PRAZ, "E. A. Poe, genio de exportación", *op. cit.*, pp. 35-98.

[20] *Vid.* C. A. MOLINA, *op. cit.*, p. 89. Una revista catalana que no hemos podido consultar, parece por diversos testimonios una publicación en lo que se refiere a la traducción

poética dentro de un cierto diálogo con la tradición y con la institución literaria. Es lo que se desprende del testimonio de algunos de los portavoces de las revistas ultraístas que sienten la amenaza *antipassatista* del futurismo italiano pero se tranquilizan cuando reconocen en la poesía francesa un evolución ordenada. Coinciden o adoptan la postura crítica de Apollinaire quien en un artículo sobre las "palabras en libertad" de la nueva poesía francesa afirma:

> Pero no se espere que estas "palabras en libertad" sean llevadas en Francia al extremo que lo han hecho los futuristas italianos y rusos, porque Francia repugna el desorden. Se aceptan los principios, pero se siente el horror del caos[21].

La revista *Cosmópolis*, en la que se publica el artículo de Apollinaire, es el escenario de las exposiciones teóricas más pausadas sobre la nueva estética[22], al tiempo que sigue el curso y hace balance de la recepción de la poesía francesa simbolista con la particularidad de que presta atención especial a análisis realizados desde la perspectiva francesa[23]. Pero el modelo simbolista que acabará por persistir

---

de poesía en el período comprendido entre 1913, año de su primer número, y los años de las primeras revistas ultraístas. Se trata de la revista *Estudio*, en la que en enero de 1919 Mathilde Pomés traduce un soneto de Verlaine.

[21] G. APOLLINAIRE, "Un estudio póstumo de Apollinaire. El espíritu nuevo y los poetas", *Cosmópolis*, nº 1 (1919), p. 19.

[22] *Cfr.* A. SORIA OLMEDO, *Vanguardismo y crítica literaria en España*, p. 93.

[23] *Vid.* A. ZEREYA FOMBONA, "El simbolismo francés y la poesía española moderna", *Cosmópolis*, nº 19 (1920), pp. 423-456 (traducción de un artículo con el mismo título publicado en *Le Mercure de France*, CXXXV (1919), pp. 193-224); o el análisis, que sin afectar a la poesía española, sí es importante por ser su autor uno de los simbolistas más traducidos en España, P. FORT, "La nueva poesía en Francia", *Cosmópolis*, nº 28 (1921), pp. 670-686.

será el más atenuado, el que pueda integrarse a la postre en las poéticas abolidoras de las diferencias entre prosa y verso de Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado. Moréas, como iniciador y tamizado a través de Rubén Darío, Samain, Paul Fort y luego Jammes son las tres esquinas para completar un cuadrado cuya esquina restante, en cada caso, la ocupan los otros dos poetas españoles[24].

Los fogonazos de Antonio Machado en su cuaderno de *Los complementarios* iluminan un estudio de sus lecturas en cuanto a lírica extranjera, para el cual siempre será preciso recurrir al estudio de J. M. Aguirre[25]. En *Los complementarios* Machado copia versos y poemas enteros, originales o en traducción francesa, de Shakespeare, A. Blok, Reverdy, Valéry, Verlaine, J. M. Heredia, Nietzsche y Rimbaud, entre otros. Al copiar *Le Bateu ivre* añade la siguiente nota: "La poesía occidental tiene en Rimbaud su extrema expresión dinámica. Después de Rimbaud la poesía francesa está en un período de desintegración"[26], percepción paralela, en negativo, a la de Juan Ramón Jiménez sobre las distintas tendencias que crecen del tronco común simbolista. Más que una antología o una colección de traducciones Machado rellena las páginas de su cuaderno con innumerables citaciones y "recitaciones" con las que crea un espacio de

---

[24] Una lectora francesa, amiga de Juan Guerrero y por él evocada, completaba su biblioteca durante la Gran Guerra con Juan Ramón: "Un biblioteca de libros así, es un sendero mágico donde los rosales son inefables secretos de adolescencia o juventud y cuyo aroma tiene la fragancia de los besos que nunca se llegaron a dar", J. GUERRERO, "Mis libros" (1916), *op. cit.*, p. 6.

[25] J. M. AGUIRRE, *op. cit.* Son interesantes las conclusiones de J. GOMEZ-MONTERO, "La recepción de la poesía francesa contemporánea en *Soledades. Galerías. Otros poemas* (una revisión bajo el enfoque de la intertextualidad", en VV. AA., *Antonio Machado hoy. Actas del Congreso Internacional conmemorativo del cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, III, Alfar, Sevilla, 1990, pp. 9-31; *vid. infra.*

[26] A. MACHADO, *Los complementarios*, *op. cit.*, t. III, p. 1348.

escritura al que él mismo, y en referencia directa a la poesía, llama palimpsesto. La citación es una huida del vacío que evita el absurdo enfrentamiento con la nada, aún más absurdo cuando se trata de cultura y de historia. Partimos de la explicación de A. Compagnon en su sugestivo análisis del recurso literario de la citación:

> [...] le sens premier de la citation, celui d'une mise en mouvement provoquée par contact: sens toujours actuel, mais qu'il vaut mieux ignorer ou réduire au silence comme l'agent forestier. La citation est contact, frottement, corps à corps; elle est l'acte qui met la main à la pâte — à papier[27].

La admiración de Machado por Virgilio parte, entre otras cosas, del continuo trabajo de citación, explicable por su doble amor a la naturaleza y a los libros: "dio asilo en sus poemas a muchos versos bellos de otros poetas, sin tomarse el trabajo de desfigurarlos"[28], afirma Machado. La poesía no puede garantizar un contacto directo y pristino con sus palabras, siempre existe escritura sobre escritura o palabra sobre palabra. Los explica Machado en comparación con las artes plásticas en las líneas que abrían nuestro estudio:

> Las artes plásticas trabajan con materia bruta.
> La materia lírica es la palabra: la palabra no es materia bruta.
> Toda poesía es, en cierto modo, un palimpsesto[29].

---

[27] A. COMPAGNON, *Le seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, París, 1979, p. 31.

[28] A. MACHADO, *Los complementarios*, p. 1169.

[29] *Ibíd.*, p. 1314.

No existe origen y la idea de original es discutible. Una afirmación de este calibre por parte de Machado, además de redundar en la sostenida modernidad de su pensamiento poético, garantiza el camino de la traducción en tanto que trabajo literario semejante al de la citación, ahora como desfiguración o disimulación. La traducción es para Machado una citación, menos explícita, que se incorpora al cuerpo de la obra de un autor. A pesar de que P. O'Riordan otorga a Machado una predilección por la traducción en verso analógico y con rimas en sus supuestas colaboraciones en la revista *Electra*[30], en *Los complementarios* encontramos *in noce* una teoría de la traducción poética en la que se produce una intersección entre los conceptos y las prácticas de la citación y la recreación. Todo se produce a propósito de la traducción de un soneto de Shakespeare, el CXXXVIII, que Machado copia, con algunas notas, en su cuaderno:

> When my love swears that is made of truth
> I do belive her, though I know she lies
> that she might think me some untutor'd youth,
> unlearned in the world's false subtleties.
> Thus vainly thinking that she thinks me young,
> although she knows my days are past the best,
> simply I credit her false-speaking tongue;
> on both sides thus is simple truth suppress'd.
> Buth wherefore says she not she is unjust?
> And wherefore say not I that I am old?
> O, love's best habit is in seeming trust,
> and age in love loves not to have years told:
> Therefore I lie with her, and she with me,
> and in our faults by lies we flatter'd be[31].

[30] P. O'RIORDAN, *art. cit.*

[31] A. MACHADO, *Los complementarios*, P. 1283.

Previa a la copia del original Machado ha realizado su versión, que seguramente tiene como intermediaria la traducción francesa de Charles Marie Garnier copiada a continuación del original. La de Machado es la siguiente:

Mi amado, ¡cuánto te quiero!,
dijo mi amada, y mentía.
También yo mentí: te creo.
Te creo, dije, pensando
así me tendrá por niño,
¡ella que sabe mis años!
¿Es el amor artificio
de mentiras sin engaño?
¡Labios que mienten y besan!
Es la mentira tan dulce...
Mintamos a boca llena[32].

Unas páginas más adelante la maniobra quedará explicada y la citación completada y disimulada, pero antes, consciente del calibre de la manipulación no tiene más remedio que comentarla: "No es esto exactamente lo que dice Shakespeare; pero léase atentamente el soneto y se verá que es esto lo que debiera decir"[33]. Lo que debiera decir ¿cuándo? ¿entre quiénes?. La respuesta, escasas páginas más adelante, cuando incluye la traducción de Shakespeare en el *Cancionero apócrifo* de Adrián Macizo:

Mi vida ¡cuánto te quiero!
dijo mi amada, y mentía.
Yo también mentí: Te creo.
Te creo, dije, pensando:
así me tendrá por niño.
Mas ella sabe mis años.

---

[32] *Ibíd.*, p. 1282.

[33] *Ibíd.*, p. 1283.

Si dos mentirosos hablan
ya es la mentira inocente:
Se mienten, mas no se engañan.
Pero los labios que besan
son de mentira tan dulce...
Mintamos a boca llena[34].

Un soneto de Shakespeare queda convertido en cuatro *soleares* machadianas. ¿Es esto traducción? Sin duda. Machado las presenta como tales de acuerdo con su especulación teórica en torno a la citación. Un estudio polisistémico ha de considerar traducción todo aquello que en una época se escribe y se lee como tal.

El núcleo del simbolismo atenuado, del simboiismo intimista, cuya figura con mayor trascendencia en España es A. Samain[35], traducido por Herrera y Reissig en su tiempo, y ahora por E. Carrère, Juan Ramón Jiménez, Enrique Díez-canedo, Andrés González-Blanco, Fernando Maristany y Pedro Salinas, y luego Francis Jammes, cuya obra, traducida por Díez-Canedo, engarza ya con un purismo cristianizado, conformará el canon de aprendizaje literario al tiempo que se convertirá en el disparadero de los gestos vanguardistas que desean acabar con las poéticas burguesas y consoladoras. Entre Samain y Jammes hay que establecer un ancho espacio que lo ocupan las baladas de Fort y su reivindicación del individualismo en la poesía: "Hay que tener la convicción de estar en todas las escuelas; sin embargo, no hay que pertenecer a

---

[34] *Ibíd.*, pp. 1286-87.

[35] *Vid.* B. CIPLIJAUSKAITE, "Samain en Juan Ramón y en Antonio Machado", *Actas del Congreso Internacional del Centenario de J. R. J.*, La Rábida/Moguer 22-27 de junio de 1981, Universidad de Sevilla/Diputación de Huelva, 1983.

ninguna"[36]. Lo más interesante para nosotros son las traducciones españolas de Fort en prosa o verso, tratadas en nuestro estudio de las antologías. Sobre esa particularidad el tomito de la editorial Cervantes reproducía una opinión de Remy de Gourmont:

> Si la línea que separa el verso de la prosa se ha hecho a menudo, en estos últimos tiempos literarios, de una delgadez casi invisible, no por eso deja de existir. Está ahí, indeleble para aquel que la mira. El ritmo del verso es independiente de la forma gramatical; él coloca los acentos sobre el sonido y no sobre el sentido. El ritmo de la prosa es independiente de la forma gramatical; él coloca los acentos sobre el sentido y no sobre el sonido. Y como el sonido y el sentido pueden raramente coincidir, la prosa sacrifica el sonido y el verso sacrifica el sentido[37].

El ejemplo más a mano lo ofrece Vallejo desde el conocido poema LV de *Trilce* (1922), ejemplo didáctico de un *code-switching* estético:

> Samain diría el aire es quieto y de una contenida tristeza.
> Vallejo dice hoy la Muerte está soldando cada lindero a cada hebra de cabello perdido, desde la cubeta de un frontal, donde hay algas, toronjiles que cantan divinos almácigos en guardia, y versos antisépticos sin dueño[38].

---

[36] Declaración del autor al frente de P. FORT, *Las mejores poesías*, Cervantes, Barcelona, 1921.

[37] *Ibíd.*, p. 11.

[38] C. VALLEJO, *Trilce*, edición de Julio Ortega, Cátedra, Madrid, 1991.

3.- La urgente traducción de las *Obras Completas* de Verlaine.

Díaz-Plaja utilizó la recepción de Verlaine en España como rasgo diferenciador entre modernismo y noventa y ocho, calificándolo, según la metodología de la generaciones de Petersen, de "mentor que atrae y señala el camino" para los modernistas, mientras que Nietzsche desempeñaría el mismo papel para los noventayochistas[39]. La necesaria corrección a esta división generacional — de la que son buena prueba los trabajos Gonzalo Sobejano y J. M. Aguirre — ha de contar con un acontecimiento que rebasa los límites cronológicos del fin de siglo: la traducción y edición de las obras completas de Verlaine entre 1921 y 1926. El proyecto solucionaba la dispersión de las traducciones en revistas y antologías, hecho que un crítico actual ha querido ver como privativo de la recepción de Verlaine en España[40].

La precipitación y el descuido que los críticos achacan a la traducción pueden explicar una situación de ambivalencia que ya constató Antonio Machado en "Reflexiones sobre la lírica":

> En los círculos bullangueros, donde todos aspiran a la novedad, nada nuevo se produce todavía. Allí, sin embargo, puede haber entrado lo

---

[39] G. DIAZ-PLAJA, *Modernismo frente a noventa y ocho*, Espasa-Calpe, Madrid, 1951, pp. 175-184.

[40] La observación es de Miguel Casado: "Casi siempre las traducciones de Verlaine al castellano han tenido forma de antología. Los criterios alegados para ello — aparte de cierta costumbre editorial en las traducciones poéticas — han sido la extraordinaria amplitud de su obra y también lo desigual de sus méritos", Introducción a P. VERLAINE, *La buena canción. Romanzas sin palabras. Sensatez*, edición bilingüe de M. Casado, Cátedra, 1991, p. 81.

viejo y caduco en un rápido proceso de desintegración[41].

Las palabras de Machado confirman la conclusión de E. Bou en su estudio sobre la revolución simbolista en Cataluña: la ambivalencia en el uso de los códigos y en la adscripción de una estética determinada de los jóvenes que comienzan a escribir en los inicios de los años veinte[42]. La situación catalana, en la que el simbolismo llega a convertirse en el código literario por medio del cual se conoce todo lo exterior, puede ser aplicable, con correcciones, al resto del estado. Constatando la misma ambigüedad Soria Olmedo llega a semejantes conclusiones en su estudio de la obra crítica de Guillermo de Torre: "*Literaturas europeas de vanguardia*, con sus ambigüedades y compromisos, atestigua que la historia del vanguardismo militante español fue también ambigua y tímida"[43]. Son factores de mayor calado y de más amplia trayectoria los que parecen determinar el vanguardismo español. Uno de ellos, el proceso de intelectualización poética que protagoniza Juan Ramón Jiménez tiene su punto de inflexión en el abandono del sentimentalismo verlainiano en beneficio de la poesía inglesa victoriana[44]. El proceso parece ser el de la diversificación después de la saturación, pero no se puede olvidar que el continuo contacto con la poesía francesa

---

[41] A. MACHADO, "Reflexiones sobre la lírica", *op. cit.*, p. 1654.

[42] E. BOU, *Poesia i sistema.*

[43] A. SORIA OLMEDO, "Guillermo de Torre", en VV. AA., *Amistad a lo largo*, p. 460.

[44] Así lo advierte J.-C. MAINER, *La Edad de Plata*, p. 200. *Vid.* B. GICOVATE, "Juan Ramón Jiménez an the Heritage of Symbolism in Hispanic Poetry", en A. BALAKIAN (ed.), *The Symbolist Movement*, pp. 335-346. Es preciso contratar esta actitud de J. R. J. con los años de lectura simbolistas estudiados por R. CARDWELL, *Juan Ramón Jiménez: the modernist apprenticeship (1895-1900)*, Colloquium Verlag, Berlín, 1977.

simbolista había preparado el acercamiento a otros conjuntos poéticos, el alemán y el ruso fundamentalmente, y en cierta medida también el primer acercamiento finisecular a la cultura inglesa.

En efecto, Juan Guerrero localiza en Verlaine los síntomas de la revisión de uno valores unánimemente aceptados pocos años antes — escribe su comentario en 1923—, y salva de su reputación como poeta la antología de Fasquelle:

> Así, mientras nuestra editorial «Mundo Latino» imprime a toda prisa — con premura editorial, naturalmente, y con todo detrimento de la traducción — toda la obra de Paul Verlaine, muchos están de acuerdo en que la prosa del autor de «Sagesse» vale muy poco, y en que de sus numerosos tomos de poesía, pocas más contienen la esencia verlainiana que aquellas seleccionadas en el admirable «Choix de Poésies», de Fasquelle. Todo «Verlaine» está ahí[45].

Sin embargo Blanch, que analiza la difusión de la poesía francesa de 1924 a 1930, encuentra que Chateaubriand y Víctor Hugo siguen acaparando las preferencias de los lectores españoles, mientras que del resto sólo Baudelaire y Verlaine aparecen tres o cuatro veces en una lista de los libros traducidos[46]. Su opinión puede contrastarse con la lista de traducciones que incluyo al final de mi trabajo. De la comparación su opinión saldrá reforzada y matizada, pues Blanch no tiene en cuenta las traducciones en revistas y antologías, verdaderos termómetros entonces de cualquier análisis de lecturas y recepción. Circunstancia que asume el propio Blanch al afirmar que

---

[45] J. GUERRERO, "Tornavoz literario" (1923), *Escritos literarios*, p. 157.

[46] A. BLANCH, *La poesía pura*, p. 182.

simbolista había preparado el acercamiento a otros conjuntos poéticos, el alemán y el ruso fundamentalmente, y en cierta medida también el primer acercamiento finisecular a la cultura inglesa.

En efecto, Juan Guerrero localiza en Verlaine los síntomas de la revisión de uno valores unánimemente aceptados pocos años antes — escribe su comentario en 1923—, y salva de su reputación como poeta la antología de Fasquelle:

> Así, mientras nuestra editorial «Mundo Latino» imprime a toda prisa — con premura editorial, naturalmente, y con todo detrimento de la traducción — toda la obra de Paul Verlaine, muchos están de acuerdo en que la prosa del autor de «Sagesse» vale muy poco, y en que de sus numerosos tomos de poesía, pocas más contienen la esencia verlainiana que aquellas seleccionadas en el admirable «Choix de Poésies», de Fasquelle. Todo «Verlaine» está ahí[45].

Sin embargo Blanch, que analiza la difusión de la poesía francesa de 1924 a 1930, encuentra que Chateaubriand y Víctor Hugo siguen acaparando las preferencias de los lectores españoles, mientras que del resto sólo Baudelaire y Verlaine aparecen tres o cuatro veces en una lista de los libros traducidos[46]. Su opinión puede contrastarse con la lista de traducciones que incluyo al final de mi trabajo. De la comparación su opinión saldrá reforzada y matizada, pues Blanch no tiene en cuenta las traducciones en revistas y antologías, verdaderos termómetros entonces de cualquier análisis de lecturas y recepción. Circunstancia que asume el propio Blanch al afirmar que

---

[45] J. GUERRERO, "Tornavoz literario" (1923), *Escritos literarios*, p. 157.

[46] A. BLANCH, *La poesía pura*, p. 182.

> [...] los poetas franceses eran conocidos por una minoría de lectores que no necesitaban traducciones para leerlos; y es preciso notar también que, si se traducían poemas sueltos, no aparecían en volumen aparte, sino en alguna de las nuevas revistas de poesía [...][47]

La influencia francesa en la poesía española moderna es analizada por Luis Cernuda más como traba que como estímulo. Admirador, de entrada, de la poesía inglesa del XIX y del nuevo universo abierto por la lírica romántica alemana, estima muy por debajo a la lírica francesa moderna. En esa línea denuncia la lectura distorsionada de Verlaine y la fijación en lo "chocante" y "raro" de los mejores poetas. La conclusión es que no todo lo francés fue importación del modernismo, al menos lo mejor de la lírica francesa del siglo pasado no lo fue. Curiosamente lo único de valor que la literatura española importó de Francia fueron las obras de un americano y un alemán: Poe y Heine[48].

Las antologías en las que en España se va a leer la poesía francesa simbolista y postsimbolista son la original de van Béver y Léautaud (1900 y numerosas ediciones posteriores) y la de traducciones de Díez-Canedo y Fernando Fortún (1913). A ello hay que añadir la colección "Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas" que se convierte, bajo la dirección de Fernando Maristany, en el mejor escaparate del simbolismo intimista, al que se agregan los poetas portugueses de la *saudade*, algunos poetas catalanes del mismo tono, Poe y raros poetas orientales, aparte de Omar Kayam.

---

[47] *Ibíd.*, p. 182.

[48] L. CERNUDA, *Estudios sobre poesía contemporánea*, pp. 80-81. Semejante opinión manifiesta en "Baudelaire en el centenario de *Las flores del mal*", *Poesía y Literatura*, II, pp. 135-147: "El modernismo no tuvo en cuenta a Baudelaire, sino a otros poetas franceses inferiores".

Este último, al igual que Tagore, se recibe vía Londres[49]. Son las traducciones inglesas de Fitz Gerald[50] las que convierten los *Rubaiyat* en un texto internacional que se presta, en las traducciones en verso o prosa de cada país, a recrear el material exótico de los códigos literarios de fin de siglo. El precedente español de las traducciones de poetas orientales a través del inglés es el célebre volumen de *Poesías asiáticas* (París, 1833) del conde de Noroña, quien tomó como punto de referencia el "Discurso sobre la poesía de los orientales" de W. Jones. Omar Kayam que había empezado a traducirse — en el proceso cultural que nos interesa — en la revista *Renacimiento* (1907), sigue apareciendo traducido, en revistas y libros, en los años veinte, así como alimentando comentarios críticos. Engrosa el nutrido conjunto de las continuidades modernistas[51].

La poesía de Verlaine había sido traducida en las revistas españolas de fin de siglo aunque no con la frecuencia que su influencia real implicaría. Las traducciones más relevantes son en ese momento las de Juan Ramón Jiménez, publicadas primero en la revista *Helios*[52] y diez años después reproducidas en la antología de la poesía francesa moderna de Canedo y Fortún. Hacia 1908 Manuel Machado traduce la

---

[49] Veáse la glosa a Tagore de A. SUX, *Alfar*, nº 30 (1923), en la que lo agrupa junto a Hafiz, Saadi y Omar Kayam.

[50] Sobre ellas A. MELIAN LANIFUR, "El gran poeta persa Omar Khayyam", *Cosmópolis*, nº 11 (1919); y A. LARRAÑAGA, "*Rubáiyat* de Omar-Al-Khayyam", *Hermes*, nº 64 (1920).

[51] Ahora disponemos de la *Antología de poetas persas* de Rafael Cansinos Assens, Lípari, Madrid, 1991, en cuyo prólogo repasa algunas de las traducciones de Khayyam y su intereés para la poesía española.

[52] P. VERLAINE, "Poesías", *Helios*, nº 3 (1903).

antología *Choix de Poésies* de Fasquelle, considerada por Guerrero la mejor muestra de la poesía de Verlaine. El tomo traducido por M. Machado lleva el prefacio de François Coppée y un prólogo de Gómez Carrillo[53].

La iniciativa de traducir todo Verlaine, según cuenta Cansinos, fue del poeta bohemio Eliodoro Puche que convenció al propietario de "Mundo Latino", José Yangües, del éxito comercial de la empresa. Puche, que no sale bien parado de las memorias de Cansinos, se empeñó en convertirse en el traductor exclusivo de Verlaine al español, situación que provocó este diálogo, imaginario o real pero recogido por Cansinos, entre editor y traductor:

> — Pero ¿usted sabe francés, Eliodoro?
> — ¡Toma que si sé francés! — se indignaba el borracho —. Yo lo hablo de carrerilla... Y además, que yo bebo..., como Verlaine..., y nadie mejor que yo puedo entenderlo... Ni Canedo, ni Carrere, ni Bacarisse beben... ¿Cómo podrían traducir a Verlaine?... Ja... Ja...

Lo cierto es que al final Puche[54] no tuvo más remedio que compartir el trabajo con un equipo de traductores formado por Luis Fernández Ardavín, Emilio Carrere, Díez-Canedo, Mauricio Bacarisse, J. Ortiz de Pinedo, Guillermo de Torre y H. Pérez de la Ossa. A Puche le correspondieron los volúmenes III, VI y IX, todos ellos de prosa: *Luisa Lecrerq. Memorias de un viudo* (1921), *Confesiones* (1921) y *Carlos*

---

[53] P. VERLAINE, *Fiestas galanes. Poemas saturnianos. La buena canción. Romanzas sin palabras. Sabiduría. Amor. Parábolas y otras poesías*, prefacio de F. Coppée, prólogo de E. Gómez Carrillo, Frnacisco Beltrán, Madrid, [1918²]. *Vid.* la crítica de J. Casares a estas traducciones y a la antología traducida de poesía francesa de Maristany, *Crítica efímera*, II, Madrid, 1944.

[54] Sobre la vida y obra de este poeta *vid.* F. J. DIEZ DE REVENGA, *Eliodoro Puche, historia crítica de un poeta*, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1980.

Baudelaire, Viaje a Holanda y Paseos y recuerdos (1923).

El primer tomo de las obras completas contiene la traducción de Emilio Carrere de los *Poemas saturnianos* (1921) precedida de la "Advertencia" de Charles Morice a la edición de 1911 de las *OEuvres complètes*, en donde reivindica el canto en la poesía y condenaba la invasión de la prosa de los terrenos de la poesía y la moda del verso libre:

> Y no es el menor indicio del genio de Verlaine esta adivinación de la necesidad vital para la poesía de reconquistar de la usurpadora — la música vocal e instrumental, a la cual recientes triunfos prometían la supremacía de las artes —; ese privilegio del canto, que pertenece a la palabra rimada, pues las vibraciones de los instrumentos, las modulaciones de la voz humana, no son más que la aproximación a la única melodía perfecta, a la sola polifonía total de los versos bellos.

Todavía en 1921 continúan los ecos de "De la musique avant tout chose..." Y es que se trata de una "empresa de romanticismo editorial más que un negocio de librería", tal y como afirma Carrere en el prólogo a su traducción. Por tanto desmiente la anécdota referida por Cansinos aunque confirma las prisas con las que se llevó a cabo su traducción. Carrere utiliza metros modernistas: pareados y sonetos alejandrinos, dodecasílabos, octosílabos siempre con rima consonante, respetando los dictados del propio Verlaine en el último cuarteto de su poema "Resignación":

> ¡Sea! ¡Lo grandioso ya está muy distante!...
> Lo vulgar, lo lindo, me aburre; en concreto,
> yo siempre he odiado la rima asonante,
> la mujer bonita y el hombre discreto.

Valga como ejemplo de la búsqueda de la sonoridad la versión de la célebre "Canción de otoño", en la que un metro breve duplica el efecto de las rimas

consonantes:

La queja sin fin
del flébil violín
otoñal
hiere el corazón
de un lánguido son
letal.
Siempre soñando
y febril cuando
suena la hora,
mi alma refleja
la vida vieja
y llora.
Y arrastra un cruento
perverso viento
a mi alma incierta
aquí y allá
igual que la
hoja muerta.

A Carrere le corresponde también la traducción del volumen V, *Canciones para ella* (1922).

El segundo volumen de las obras completas de Verlaine es quizás el de mayor trascendencia en el momento de su aparición pues constituye una auténtica antología crítica traducida de la poesía francesa: *Los poetas malditos* (1921) en traducción de Mauricio Bacarisse[55]. El prólogo de Bacarisse presenta la obra como el fruto del espíritu colectivo o de escuela que alentó a los poetas franceses de la segunda mitad del siglo XIX; "familiaridad" y "reincidencia" son las palabras que definen la obra poética

[55] Sobre este autor, aunque sin detenerse en sus tareas de traductor, *vid.* la tesis de P. CARRERO ERAS, *La obra de Mauricio Bacarisse*, 2 vols., Universidad Complutense de Madrid, 1988, y el artículo "Mauricio Bacarisse: el lugar de un escritor", *Insula*, nº 529 (1991), pp. 16-17.

de Verlaine. Bacarisse se preocupa de no demandar demasiada actualidad de los autores contenidos en el libro, sólo cuando comenta la obra de Rimbaud[56] descubre en él lo que toda la poesía de vanguardia le había reconocido:

> Hay unos poemas en prosa en sus *Iluminaciones* titulados *Ciudades* y *Cuento*, que son la base fundamental de ese feliz y triunfador anhelo creacionista que estremece en estos días, cincuenta años después de aquellas composiciones, la espina dorsal de las cordilleras líricas.

Las traducciones de Bacarisse de los poemas incluidos por Verlaine en su obra son todas ellas en verso medido y con rima consonante. Como es sabido, antologa poemas de Tristan Corbière, Rimbaud, Mallarmé, Marcelina Desbordes Valmore, Villiers de L'Isle Adam y del propio Verlaine. Lo mas destacable es la oposición que Verlaine establece entre Rimbaud, virtuoso del lenguaje y vitalista revolucionario, y Mallarmé poeta puro y retirado de la vida. Del primero se destaca su trabajo sobre le lenguaje:

> La selección de palabras es siempre exquisita, a veces pedante adrede. El lenguaje es preciso y permanece claro aun cuando la idea suba de color o el sentido se oscurezca.

Para iluminar las anteriores observaciones Verlaine recurre al poema "Voyelles", que queda de la siguiente manera en la versión de Bacarisse:

---

[56] Sobre las *Illuminations* como anticipadoras de la poesía vanguardistas *vid.* G. de TORRE, *Literaturas europeas de vanguardia*, pp. 312-315 y 206-207; Corpus BARGA, "La rebelión de un ángel", *ROcc*, nº 8 (1924); así como la presencia del *Bateau ivre* en la poesía de Guillén, p. e. en el temprano Jorge GUILLEN, "La amistad de los mares caóticos", *La Pluma*, nº 5 (1920).

A negra, E blanca, I roja, U verde, O azul, vocales,
diré algún día vuestros latentes nacimientos.
Negra *A*, jubón velludo de moscones hambrientos
que zumban en las crueles hediondeces letales.
E, candor de neblinas, de tiendas, de reales
lanzas de glaciar fiero y de estremecimientos
de umbelas; *I*, las púrpuras, los esputos sangrientos,
las risas de los labios furiosos y sensuales.
U, temblores divinos del mar inmenso y verde.
Paz de las heces. Paz con que la alquimia muerde
la sabia frente y deja más arrugas que enojos.
O, supremo clarín de estridores profundos,
silencios perturbados por ángeles y mundos.
¡Oh, la Omega, reflejo violeta de *Sus Ojos*!

El mismo trabajo con el idioma poético francés, aunque desde un actitud vital distinta a la de Rimbaud, es el que se manifiesta en la obra de Mallarmé. Incomprendido por la crítica acaba por convertirse en poeta de moda a pesar de su dificultad. El soneto "La tumba de Edgardo Poe" lo convierte Verlaine en cifra del pretendido grupo de los "poetas malditos". He aquí la versión de Bacarisse:

Tal cual la Eternidad le reintegra y convierte
se alza el Vate con el hierro desenvainado.
No pudo comprender su siglo amedrentado
que en esa extraña voz triunfaba la Muerte.
Con aquel sobresalto de la Hidra que advierte
que el Angel da a los términos un sentido elevado,
confiesan en voz alta el filtro que han tomado
en el caudal que alguna fuente sin honra vierte.
¡Hostiles a las nubes y al suelo, si la culpa
en la tumba de Poe no tiene quien la esculpa
en un bajorrelieve, adorno deslumbrante;
Firme bloque caído en un desastre oscuro,
que tu granito, al menos, una meta levante
al vuelo de Blasfemias que surcan lo futuro!

Algunas de las traducciones de poemas de Rimbaud y Mallarmé aparecieron el

año anterior en las revistas *Ultra* y *Cosmópolis*[57]. El volumen de *Los poetas malditos*, aparte de los seis estudios, se completa con una serie de críticas y conferencias sobre la poesía moderna francesa en general, sobre su propia poesía y la de Rimbaud.

La organización de la obra de Verlaine redunda en una serie de aspectos técnicos, descritos muy vagamente, que constituirían las bases de la revolución simbolista. La intención final es el reencauzamiento clasicista de los autores, razón por la cual prefiere la obra primera de Rimbaud, la menos conocida entonces, o determinado grupo de poemas de Mallarmé. La traducción de *Los poetas malditos* de Bacarisse coincide con la reivindicación que el ultraísmo realiza de la obra de Rimbaud y Mallarmé, que interesan, precisamente, por las obras y los procedimientos que quedan fuera de la instantánea de *Los poetas malditos*. Me refiero a las traducciones que de ambos poetas aparecen en las revistas *Cervantes*, *Grecia* y *Ultra*[58]. Opuestas, en tanto que propuestas poéticas de vanguardia, a las traducciones de los mismos autores publicadas en *Cosmópolis*[59] dentro de la sección fija "Antología francesa" que

---

[57] S. MALLARME, "Santa", tr. Mauricio Bacarisse, *Ultra*, nº 1 (27/ene./1921); "Aparición", *Ultra*, nº 6 (30/mar./1921); "Don del poema", *Ultra*, nº 7 (10/abr./1921); J.-A. RIMBAUD, "Poemas", *Cosmópolis*, nº 24 (1920), pp. 668-673.

[58] S. MALLARME, "Una jugada de dados nunca abolirá el acaso", tr. R. Cansinos-Assens, *Cervantes*, noviembre (1919), pp. 64-68; J.-A. RIMBAUD, "Una estación en el infierno [fragmentos]", tr. J.C. de S., *Grecia*, nº 49 (1920), pp. 4-6; J.-A. RIMBAUD, "Un poema de Rimbaud inédito en castellano", tr. R. Lasso de la Vega, *Ultra*, nº 2 (10/feb./1921); "Dos poemas de Rimbaud inéditos en castellano", tr. R. Lasso de la Vega, *Ultra*, nº 4 (1/mar./1921); "Un poema inédito de Rimbaud en castellano", tr. R. Lasso de la Vega, *Ultra*, nº 5 (17/mar./1921).

[59] Incluidas las de Bacarisse antes mencionadas; J.-A. RIMBAUD, "Poesías de...", tr. E. Díez-Canedo, *Cosmópolis*, nº 6 (1919), pp. 295-297; S. MALLARME, "Poesías de...", varios traductores, *Cosmópolis*, nº 2 (1919), pp. 342-346.

recogió obras de todo el espectro de la poesía francesa moderna traducida por un amplio plantel de traductores en el que tienen cabida de Eliodoro Puche a Guillermo de Torre. En *Cosmópolis* encontramos traducciones de Apollinaire, Baudelaire, Claudel, Paul Dermée, Paul Fort, Ch. Guérin, Max Jacob, F. Jammes, T. Klingsor, J. Laforgue, M. Maeterlinck, Moréas, Musset, Regnier, Richepin, Rodenbach, Rostand, Samain, Verhaeren y Vielé-Griffin. Como se ve la poesía francesa ocupaba un lugar prominente en la revista, alcanzaba y, en ocasiones, superaba el nivel de interés por la poesía española. Por su parte *Cervantes* publicaba el poema de Mallarmé "Una jugada de dados nunca abolirá el acaso" en traducción de Cansinos quien lo proponía como origen y modelo de la nueva sintaxis y de la innovadora tipografía de la poesía. *Grecia* publicó en uno de sus últimos números, el 49, la traducción de J. C. de Silva de unos fragmentos en prosa y en verso de *Una estación en el infierno*, mientras que *Ultra* se fijaba, a través de las traducciones de Rafael Lasso de la Vega, en la obra más innovadora de Rimbaud, *Les Illiminations*, obra que en seguida va a encajar en las poéticas que pretenden anular las fronteras entre prosa y verso. La traducción se beneficiaba de la superación de los límites. Según Gómez Carrillo, al hablar de Drieux La Rochelle, la prosa poética correspondía al código literario de una época en la que cuando más poeta parecen algunos no es cuando escriben en verso[60].

Finalmente, y como conclusión de un proceso de recepción, se encuentran las que encauzarán a Mallarmé hacia las tentativas de la poesía pura en traducciones de

---

[60] *Cfr.* E. GOMEZ CARRILLO, "Los poetas franceses de la nueva generación", en *La nueva literatura francesa*, p. 41.

Juan Ramón Jiménez y Alfonso Reyes[61].

Además Bacarisse traduce el volumen XI, *Antaño y ayer* (1924) en cuyo prólogo declara su intención de no abandonar la consonante "aun en detrimento de la elegancia y claridad de la expresión"; sólo en algunos casos usa los asonantes "en honor de la soltura de la versión y de la fidelidad debida al modelo"; en un sólo caso, y como "mero ensayo", traduce en verso blanco. Allí encontramos "El arte poética" que en algunos de sus recomendaciones choca con la constante intención de traducción en verso rimado:

> ¡A toda elocuencia retuerce el pescuezo!
> Bien estará que hagas, por probar tus bríos,
> que cese la Rima en sus desvaríos,
> pues si no, ¿hasta dónde tendería el cuezo?
> ¿Quién dirá las grandes culpas de la Rima
> y qué niño sordo o qué negro absurdo
> nos dio ese joyel de a cuarto, tan burdo,
> que a hueco y a falso suena si se lima?

Lo que Bacarisse llama experimento con el verso blanco es pura prosa medida y la utiliza en el poema "Enamorada del diablo":

> Fue aquélla una corriente y terrible aventura.
> Una noche escapó del hotel. Un carruaje
> esperaba. Dentro, él. Convivieron seis meses
> sin que nadie supiera dónde ni cómo. Entonces
> se les tuvo por idos para siempre. El escándalo
> fue espantoso. Harto brusco era aquel ademán

---

[61] S. MALLARME, "Suspiro", tr. J.R. Jiménez, *GLit* nº 26, (1928); S. MALLARME, "El abanico de Mlle. Mallarmé", tr. A. Reyes, *La Pluma*, nº 2 (1920), pp. 49-53; S. MALLARME, "Mallarmé en castellano", tr. A. Reyes, *ROcc*, pp. 200-219;
S. MALLARME, "Suspiro", "Brisa marina", tr. Andrés Sobejano, *Sup. La Verdad* (23/sep./1923).

para que el mundo, así puesto a prueba de reto,
no temblara con ira enorme y castigara
con sus lenguas más ágiles aquella insensatez.

Corresponde la traducción del IV tomo de las obras completas de Verlaine, *Fiestas galantes. Romanzas sin palabras*, al rimador Luis Fernández Ardavín. Introduce una novedad en la traducción de la poesía moderna: las notas finales que aclaran por extenso algunos de los versos de Verlaine. La mayoría de las notas, sobre todo las correspondientes a *Fiestas galantes*, ayudan a establecer el intertexto pictórico y literario de la imagen del mundo clásico y de la corte de Luis XIV en la poesía moderna. Para ello utiliza la pintura de Watteau y la repercusión de los hallazgos de Verlaine en otros poetas simbolistas.

La obra del otro Verlaine, el buen cristiano o el arrepentido, agrupa los volúmenes VII, VIII, X y XII de la colección. El primero de ellos corresponde a *Cordura* (1922), traducido por Enrique Díez-Canedo. El distinto tono se manifiesta en primer lugar en las ilustraciones que acompañan al texto. En el resto de entregas de las obras completas eran habituales los dibujos modernistas de Jesús Dehesa de Mena, César Fernández Ardavín, Bujadas, Enrique Ochoa o E. de Riquer. *Cordura*, sien embargo, está ilustrado con los aguafuertes de motivos religiosos de Alberto Durero.

Se trata de auténtica poesía piadosa, poesía religiosa que ha de adquirir su sentido en el conocimiento del resto de la obra del autor a la par que su biografía, objetivo cumplido por los volúmenes anteriores. Sólo acompaña a la traducción el prólogo que el propio Verlaine colocó al frente de la primera edición francesa y en el que declara el carácter de "confesión" que tiene su nuevo libro. La traducción de Díez-Canedo respeta los criterios generales de las obras completas, es decir verso medido

analógico y consonantes, con gran predominio de los alejandrinos. Un ejemplo:

> No hay que ser el juguete de este pícaro mundo,
> donde no es la ventura delicia ni regalo
> si en ella no se mezcla lo perverso, lo inmundo;
> y, para no dejarse coger, hay que ser malo.
> — Cordura humana: vueltos los ojos a otras cosas
> tengo, y de aquel pasado que evocas con su hastío,
> para darme consejos en razones capciosas,
> sólo recuerdo el mal que hice por daño mío.

La buena canción (vol. X, 1924) se ofrece, asimismo, en traducción de Canedo con una "Nota preliminar" en la que se establecen los paralelismos con *Cordura* y se resalta el valor coloquial de la poesía de Verlaine, características específicas que distinguen a este libro del resto de su obra: "La misma expresión pasa por un cambio muy visible. El habla familiar, el giro ordinario en la conversación, cobran, en los versos de este libro, valor poético". Es un libro clave, y también lo es su traducción, para trazar la génesis del simbolismo intimista pues a partir de él, o superpuestos a él, hay que agrupar en su recepción española a los poetas de la *Jeune Belgique*, la poesía de Samain y, sobre todo, la de Jammes que por esos mismos años está traduciendo Canedo.

La buena canción contiene el punto de partida del lirismo del primer Juan Ramón, lirismo de versos cortos y nocturnos, serenos y frescos. Uno de los poemas selénicos sirve a Juan Ramón para comentar en un temprano artículo publicado en *Helios* el sentido de la luna verlainiana:

> [...] la luna sueña eternamente en la dulzura de la trade o en la profundidad serena de la noche, como una voz, como una nota viva y consoladora, buena para el alma que pide amor al río, al árbol, al

ruiseñor, a la estrella, en esta vida tan sobrada de hombres[62].

El poema citado por Jiménez, "La lune blanche / Luit dans les bois; / De chaque branche / Part une voix [...]", es traducido por Canedo de la siguiente manera:

La luna blanca
brilla en el bosque;
todas las ramas
juntan sus voces
allá en la umbría...

¡Oh amada mía!

En el estanque,
profundo espejo,
se ve el contorno
del sauce negro
que, al viento, llora...

¡Sueño: es tu hora!

El astro irisa
la paz del cielo
de donde baja
dulce consuelo,
calma bendita...

¡Hora exquisita!

Asimismo contiene también el tono coloquial, propio del intimismo de hogar y tedio virtuoso, que domina, como reaccción, en una buena parte de la lírica europea de principios de siglo:

---

[62] Juan Ramón JIMENEZ, "Pablo Verlaine y su novia la luna", *Helios*, n. 7 (1903), *apud* R. GULLON, *El modernismo visto por los modernistas*, Guadarrama, Barcelona, 1980.

El hogar, con su lámpara de resplandor pequeño;
y una mano en la sien, ya propicia al ensueño;
y los ojos perdido en los ojos amados;
hora del te humeante, de los libros cerrados;
dulzura de ir sintiendo fenecer la velada;
cansancio encantador, espera idolatrada
de la sombra nupcial y de la noche tierna:
¡todo esto lo persigue mi ensoñación eterna,
sin descanso, ay de mí, pese a demoras vanas,
anhelante de meses, furiosa de semanas!

Restan por comentar el volumen VIII, *Amor* (1923), traducido por J. Ortiz de Pinedo, y el colofón a las obras completas que es el volumen XII en el que se incluyen *Mis hospitales y mis prisiones* traducidos por Guillermo de Torre y *Hombres de mi tiempo* traducido por H. Pérez de la Ossa[63].

La tardía recepción de Mallarmé y de sus teorías sobre la imagen poética determina su implicación con las primeras manifestaciones de la vanguardia española. Una explicación de este retraso, y de la imbricación de simbolismo y vanguardismo en los años veinte puede proceder del peculiar acercamiento a Verlaine en España[64].

---

[63] Para un estudio de la presencia de Verlaine en España son imprescindibles dos trabajos de R. FERRERES, *Verlaine y los modernistas españoles*, Gredos, Madrid, 1975, y *Los límites del modernismo* (1964), Taurus, Madrid, 1981.

[64] A esta misma conclusión llega J. GOMEZ-MONTERO, *art. cit.*, p. 27.

4.- Rafael Lasso de la Vega: autotraducción y traducción.

La existencia de autores que realizan traducciones de su propia obra a otras lenguas plantea, según Steiner, el problema de la "extrañeza o la extranjería intencional"[65]. Es lo que en términos polisistémicos describiríamos como un domino de la adecuación — a todos los códigos que ordenan la obra — en la labor de un traductor que ha sido previamente autor de la obra original. Esto puede ser utilizado por el sistema cuando interesa o es funcional una marca de extranjeridad en los textos importados.

Caso distinto se da entre algunos poetas de los años veinte que adoptan otra lengua como código lingüístico de la poesía y posteriormente se autotraducen a la lengua materna, o, sencillamente, presentan sus poemas como traducciones del francés. En el ambiente ultraísta español de la segunda y tercera década del siglo no era extraño que algunos autores prefirieran el francés a la hora de escribir poesía. Ese idioma había adquirido tal prestigio como lengua literaria que era entonces parangonable, entre literatos españoles, al toscano renacentista o al castellano del Siglo de Oro. Casos notables son los de Huidobro y Larrea, que aparecen traducidos del francés en las revistas de la época.

Sin embargo la maniobra lingüística se extendió de forma que la adopción de un código literario conllevaba, además, un cambio de código lingüístico que favorecía el desapego a la tradición poética nacional. La situación la ridiculiza José Díaz

---

[65] *Cfr.* G. STEINER, *Después de Babel*, p. 305.

Fernández en su novela *La Venus mecánica* en un diálogo que tiene como marco una de las reuniones de artistas y pseudoartistas en el "Club Femenino":

> Minutos después entraron dos muchachas acompañadas de un joven de nariz corva y gafas de concha [...]. Era un poeta de vanguardia que escribía deliciosas inepcias en francés. "El castellano es un idioma apoético, antilírico. Además, el francés es la lengua de la inteligencia" [...].
> — Al señor ya le conozco: poeta francés.
> — No, no; español. Pero escribo en francés porque la cultura moderna es de tipo francés. Además, es el idioma de los intelectuales.
> — Y de los camareros.
> — A nuestro amigo — intervino la norteamericana -- le parece que el castellano está demasiado exprimido por los clásicos. El hace una poesía deportiva, reciente, y la dice en francés.
> — ¿Y por qué no se va a Francia? Tendría más difusión.
> — ¡Oh! Entonces — dijo la pintora — se vería obligado a escribir en español.
> — De la difusión no me quejo. Mire usted — el poeta extrajo unos recortes del bolsillo —. Cocteau habla de mí en una entrevista. Y Montherland... Vea, vea la carta que me escribe. Ahora me piden una antología de mi obra.
> — ¡Ah! ¿Tiene usted muchos libros publicados?
> El poeta hizo un gesto de horror.
> — ¿Muchos libros? No. Ninguno. Eso queda para los poetas fáciles. Yo soy un poeta puro [...]. Cinco poesías. Una cada año. No se puede hacer más; a veces una imagen me cuesta meses [...]. No hubiera hecho mucho más. A mí no me interesa el público.
> — Entonces, usted escribe... para los demás poetas[66].

Díaz Fernández, que critica el purismo poético y sus connotaciones católicas desde la "literatura de avanzada", pone en solfa una actitud esencialista hacia la poesía que además, al preferir el francés como lengua literaria, borra las huellas de la realidad para ingresar en un universo exclusivamente poético. El problema planteado en la

---

[66] J. DIAZ FERNANDEZ, *La Venus mecánica*, prólogo de Rafael Conte, Moreno-Avila, Madrid, 1989, pp. 106-107.

conversación, de clara estirpe mallarmeana, recuerda la figura del poeta puro sin obra — "la vida es la obra del poeta, la obra del poeta es su vida" —, encarnado por Sebastian, protagonista invisible de la película de Joseph Leo Mankiewicz *De repente, el último verano*. Para escribir su poema anual Sebastian tenía que huir de su entorno más cercano.

A propósito de Rafael Lasso de la Vega, Guillermo de Torre se hace eco de la pregunta de los lectores sobre la autenticidad de su bilingüismo, y por tanto por la legitimidad de sus "autoversiones". Al mismo tiempo los lectores se cuestionan la autenticidad de sus versos nuevos, habida cuenta de su fuerte vinculación durante años a la modalidad anterior de influencia becqueriana — *Rimas de silencio y soledad* (1910), *Breviario sentimental* (1914) —, y luego rubendariana y simbolista de tono menor — *El corazón iluminado y otros poemas* (1919) —[67]. La obra de este poeta sevillano que más difusión alcanzó durante el ultraísmo fue un supuesto libro escrito en francés y publicado en París, *Galérie des glaces*, del que el autor ofrecía periódicas autotraducciones o traducciones de otros compañeros en las revistas *Cervantes*[68], *Grecia*[69], *Cosmópolis*[70] y *Ultra*[71]. El libro no parece haber existido jamás a decir

---

[67] G. DE TORRE, *Literaturas europeas de vanguardia*, p. 74. Sobre Lasso de la Vega *vid.* J. M. BARRERA LOPEZ, *El Ultraísmo en Sevilla*, I, Alfar, Sevilla, Alfar, 1989, pp. 253-268; J. LAMILLAR, "Silueta del Marqués de Villanova", *Fin de Siglo*, nº 5 (1983); y la *Antología*, preparada por Joaquín Caro Romero, Adonais, Madrid, 1975.

[68] R. LASSO DE LA VEGA, "Galería de espejos / Galerie de glaces", tr. R. Lasso de la Vega, *Cervantes*, octubre (1919), pp. 45-49.

[69] R. LASSO DE LA VEGA, "Cabaret", tr. J. de Cárcex, *Grecia*, nº 37 (1919), p.6; "Rosa de los vientos", *Grecia*, nº 44 (1920), p. 13; "Circuito", *Grecia*, nº 45 (1920), p. 2; "Diana", "Conjunción abismo [dos poemas franceses]", tr. J.G. de Silva, *Grecia*, nº 47 (1920), p. 8.

de Guillermo de Torre, quien cifra la evolución de la revista *Grecia* hacia rumbos más modernos en las traducciones del francés publicadas por Cansinos y él mismo, las de los poetas expresionistas alemanes por Jorge Luis Borges y las autotraducciones de Lasso de la Vega "de un libro que daba como editado en francés, *Galérie des glaces*, pero que de hecho sólo había visto la luz en su imaginación"[72]. Se trata de un particular caso de pseudotraducción, pues en ocasiones aparece el original francés junto a la traducción, como en el nº 37 de *Grecia*[73], pero lo normal es que sólo se conozcan las versiones españolas. Tras el escudo de la traducción se oculta la acusada hendidura del código de la nueva poesía francesa ligada al momento de mayor efervescencia de la poética ultraísta. Allí andan mezclados el simbolismo intimista con una nueva subjetividad:

(*J'écoute au fond du coeur des èchos de l'enfance!*)[74]

Oigo en mi corazón ecos infantiles.
Vienen de aquellas sendas distantes, solitarias,

---

[70] R. LASSO DE LA VEGA, "El éxtasis dinámico", tr. R. Lasso de la Vega, *Cosmópolis*, nº 21 (1920), pp. 47-50.

[71] R. LASSO DE LA VEGA, "Poemas", "Signo", "Movimiento", "Transición", tr. R. Lasso de la Vega, *Ultra*, nº 5 (17/mar./1921); "Jardines", tr. R. Lasso de la Vega, *Ultra*, nº 8 (20/abr./1921); "Faubourgs", "Moiré", "Ausencia", tr. R. Lasso de la Vega, *Ultra*, nº 9 (30/abr./1921).

[72] G. de TORRE, *Historia de las literaturas de vanguardia*, p. 544.

[73] *Vid.* los textos en la antología final.

[74] Lo habitual es que el primer verso en francés fuera entre paréntesis como cabecera del poema.

bajo la tarde alegre, perfumada de mirto.
Olor de jardín recién regado. ¡Qué gentiles
los geráneos de diversos colores!
Los árboles tenían transparencias acuarias.
.....
Pero, sobre todo, durante la noche, en el silencio,
la luna llena sobre los tejados,
la gran luna, decíame cosas evocativas
cuyo sentido extraño aún influye en mi vida
como un enigma blanco tendido sobre mí[75].

En *Grecia* aparece ya con un tono y unos versos más netamente vanguardistas y agrupado en ocasiones con otros poetas franceses, como Picabia o Cocteau, en las "Pequeñas antologías" de traducciones de la revista:

(*Voilure le drapeau britannique*)

Velamen la bandera británica
Hermoso día el cielo azul tez de rosa
en las mañanas
Verdosa visual del horizonte mágico
Chaiupa «miss» rubia juerga de
marinos
En los muelles tráfico gorra azul
balanceo estrella de oro
Emparedada flotante de banderines
remeros
Es el puente capitán telégrafo semáforo
Enlosado de rombos la brújula en
colores
Al levar anclas le conmueve bocina de
gloria
Bolsa de tabaco pipa tonel de ginebra
en el porvenir mudable
Amontonar los días sobre cuadernillos
memoria
Preciosos talismán para el buen viaje

[75] "Recuerdo", *Cervantes*, otoño (1919), pp. 47-48.

Sin embargo, y a pesar de su existencia tan sólo en las revistas, uno de los comentaristas habituales de *Grecia*, J. Edwards, quien también abogaba por el internacionalismo poético y había sido nombrado junto a Lasso de la Vega uno de los 71 presidentes del movimiento *Dada*, resalta del libro francés de su compañero los "caminos conceptuales" y las "modernas intenciones estéticas" que fijan normas y ofrecen pautas sobre lo que debe ser el "reciente movimiento poético"[76]. Papel, por tanto, que parte de la construcción de un modelo que funcione como estereotipo de la poesía ultraísta y que venga legitimado por su lengua original. Maniobras de la moda o constatación de ese sistemas de sistemas que es la poesía francesa moderna en la que cada obra "es una realidad única y, simultáneamente, es una traducción de las otras"[77].

Lasso de la Vega fue un activo traductor de poesía francesa en las mismas revistas en las que aparecía su obra "original"[78]. Nos interesa resaltar aquí, sobre

---

[76] En J. M. BARRERA LOPEZ, *op. cit.*, p. 260.

[77] O. PAZ, *Los hijos del limo*, p. 101-102.

[78] P. ALBERT BIROT, "Catástrofe", tr. Lasso de la Vega, *Grecia*, nº 33 (1919), pp. 14-16; J. COCTEAU, "Niños de circo", tr. Lasso de la Vega, *Grecia*, nº 33 (1919), pp. 14-15; J. PEREZ-JORBA, "Ella tiene dos cabezas", tr. Lasso de la Vega, *Grecia*, nº 33 (1919), pp. 14-15; F. PICABIA, FRANCIS, "Estanque me ha trasladado a Chole..", tr. Lasso de la Vega, *Grecia*, nº 33 (1919), pp. 14-16; P. REVERDY, "Globo", tr. Lasso de la Vega, *Grecia*, nº 33 (1919), pp. 14-15; A. RIBEMONT-DESSAIGNES, "Trombón de varas", tr. Lasso de la Vega, *Grecia*, nº 33 (1919), pp. 14-15; T. TZARA, "Chiripa", tr. Lasso de la Vega, *Grecia*, nº 33 (1919), pp. 14-16; G. APOLLINAIRE, G., "69666...69..., Les inverses 6 et 9", tr. R. Lasso de la Vega, *Ultra*, nº 4 (1/mar./1921); N. BEAUDIN, "La Rosace du ciel", tr. R. Lasso de la Vega, *Ultra*, nº 11 (20/may./1921).

cualquiera de las otras, su traducción de *Las lamentaciones* de Jules Laforgue[79], poeta que sólo había sido traducido antes en las antologías de poesía francesa de Díez-Canedo y Fortún y en la de Fernando Maristany[80].

A pesar del ambiguo vanguardismo que caracteriza la obra de Lasso de la Vega, dos de sus traducciones constituyen un indiscutible punto de referencia, inicial o final, del verso libre. Nos referimos a sus traducciones de fragmentos de *Les Illuminations* de Rimbaud, publicadas en la revista *Ultra*[81], y a *Las lamentaciones* de Laforgue. Nunca parece más adecuada la frase de Octavio Paz de que "La poesía de vanguardia es, simultáneamente, una reacción contra el simbolismo y su continuación[82]. Con la traducción de la obra de Laforgue, aparecida poco tiempo después de completar las obras completas de Verlaine, se cierra el círculo del simbolismo en el momento que alcanza el mismo punto crítico e irónico que había alcanzado en las letras hispanoamericanas el modernismo. La obra de Lugones, buen lector de Laforgue, alcanza ese punto antisimbolista del simbolismo[83]. Laforgue se convertirá en gran precursor de distintas tendencias de la poesía europea más allá del surrealismo.

A propósito de los precedentes surrelistas en el simbolismo Marcel Raymond establece un referente de obligada relectura en la obra de Laforgue que aquí nos

---

[79] J. LAFORGUE, *Las lamentaciones (Les complaintes)*, América, Madrid, [1925].

[80] Algunas de las traducciones de Díez-Canedo se reproducen luego en *Cosmópolis*, nº 16 (1920).

[81] *Vid. supra.*

[82] O. PAZ, *Los hijos del limo*, p. 169.

[83] *Ibíd.*, p. 138.

interesa:

> [...] nada más concertado, en la colección de los *Lamentos*, que la incoherencia y el "tal como es" de la vida, y los "enlaces estrambóticos" de las asociaciones verbales que más bien parecen productos de laboratorio[84].

La obra de Laforgue más que hacia el automatismo apunta a la conquista por la poesía del habla coloquial y de las canciones populares. En el mundo anglosajón la figura de Laforgue es clave como precursor de la ironía y el coloquialismo de la obra de T. S. Eliot. Esta quedará relegada a un segundo plano en su recepción en España pues, a la postre, la mejor poesía española trabajará sólo en torno a la canción popular y tradicional, relegando los hallazgos del lenguaje al trabajo que supone la construcción del idiolecto de cada obra personal y no a los elementos neutros de lo que se escucha en la calle. Raymond advertía ya cierto olor a laboratorio en esos procedimientos.

Lasso de la Vega traduce, salvo escasas excepciones, en verso libre y blanco. En ningún caso tata de suavizar la valentía de algunas imágenes en aquellos pasajes en que Laforgue saca más partido a sus operaciones del inconsciente:

> Yo *te expiro* mis Corazones bien embadurnados de cenizas;
> ¡viento lleno de tos de los tiernos paisajes!
> ¿Adónde van los rebaños de abril y las ramas de antaño?
> El alma de las garzas locas solloza sobre el estanque.
>
> ¿Y vosotras, ternuras
> de antaño?
>
> El "houche-queue" tiene *pepita* en las esclusas heladas;
> la amante va, fustigada por los gemidos de los senderos.

---

[84] M. RAYMOND, *De Baudelaire al surrealismo*, p. 47.

— ¿Sabes tú, loca pura, adónde vas sin chal?
— Caminante olvidado de los ojos azules, yo amo allá...

El aspecto más relevante de *Las lamentaciones* reside en la elaboración poética de las canciones populares, intrascendentes, en ocasiones incluso inventadas:

En el regazo
del Patrón
se danza, se danza;
en el regazo
del Patrón
danzamos todos a coro.

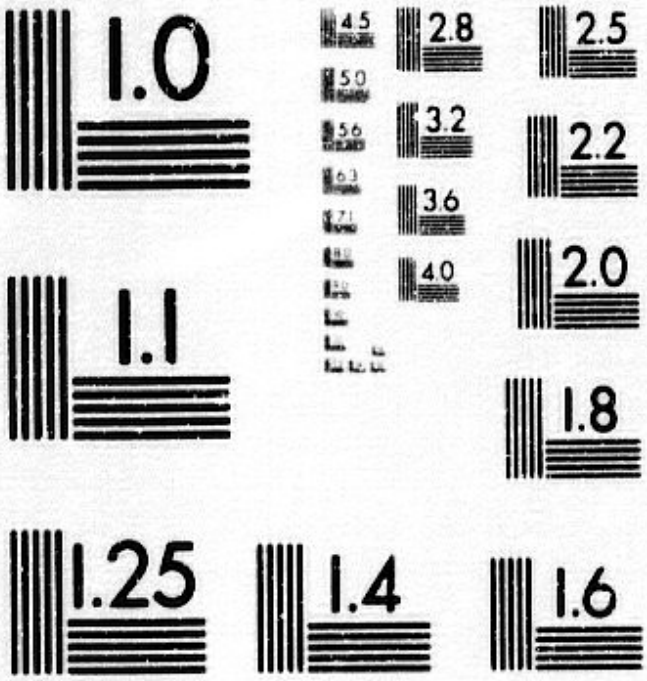
— Veamos *mam'zell'la Lune*
no guardemos rencor;
salid a danzar y tendréis
un collar de dorados soles.

— Dios mío, sois bastante correcto
para una pobre Cendrillón;
mas me basta el medallón
que me ha dado mi hermano el planeta.

Se elaboran poéticamente los diálogos aparentemente espontáneos y las palabras, sea por su significado contemporáneo, sea por su sonido:

Tormenta en dos corazones, o surtidores de las siestas,
todo estará bien, en contra a según su gesto,
con el fin de que, apenas, te quede un pretexto
para fruncir tus amadas cejas al decir:
"¡Ah!, ¿he nacido yo — infinitamente —, para vivir de este modo?"

— ¡Mas yo voy haciendo galas de que ninguna me importa!
Y pongo mi loco cartel,
de incomprendido charlatán, mísero *sandwiche*!
El Buen Caballero-Errante,



MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART
NATIONAL BUREAU OF STANDARDS
STANDARD REFERENCE MATERIAL 1010a
(ANSI and ISO TEST CHART No. 2)

— ¿Sabes tú, loca pura, adónde vas sin chal?
— Caminante olvidado de los ojos azules, yo amo allá...

El aspecto más relevante de *Las lamentaciones* reside en la elaboración poética de las canciones populares, intrascendentes, en ocasiones incluso inventadas:

En el regazo
del Patrón
se danza, se danza;
en el regazo
del Patrón
danzamos todos a coro.

— Veamos *mam'zell'la Lune*
no guardemos rencor;
salid a danzar y tendréis
un collar de dorados soles.

— Dios mío, sois bastante correcto
para una pobre Cendrillón;
mas me basta el medallón
que me ha dado mi hermano el planeta.

Se elaboran poéticamente los diálogos aparentemente espontáneos y las palabras, sea por su significado contemporáneo, sea por su sonido:

Tormenta en dos corazones, o surtidores de las siestas,
todo estará bien, en contra a según su gesto,
con el fin de que, apenas, te quede un pretexto
para fruncir tus amadas cejas al decir:
"¡Ah!, ¿he nacido yo — infinitamente —, para vivir de este modo?"

— ¡Mas yo voy haciendo galas de que ninguna me importa!
Y pongo mi loco cartel,
de incomprendido charlatán, mísero *sandwiche*!
El Buen Caballero-Errante,

Restorante;
Habitaciones amuebladas; Gabinetes de lectura; los corrientes.

Algunas de los versos de Laforgue se insertan en el sistema poético español como instrumentos de la polémica en torno a la poesía pura y las tendencias rehumanizadoras:

El Arte, sin corazón, largo tiempo me meció engañosamente
Si son fieros sus trabajos, sus trigos nos dan el chasco.
Déjame balar completamente junto a los pliegues de tu falda
que roza el convento.

El Genio conmigo, siervo, ha hecho *maneras*;
tú, oh, falda, haces *frou-frou*, sin inquietarte por qué;
bajo el clavel celeste de la única tetera,
sé tú misma, al par que mía.

5.- La poesía rural de Francis Jammes y las traducciones de Díez-Canedo.

Junto a la obra de Laforgue, y desde una poética parecida en sus conclusiones, encontramos la obra de Francis Jammes. Ambas traducciones se producen en un momento en el que autores modernistas conviven en las páginas de las revistas literarias

y esa misma convivencia produce un efecto dinamizante del polisistema literario. Estamos en los primeros años de la década de los veinte y el recurso a los simbolistas tardíos, aquellos en cuyas obras es patente el prosaismo y el rechazo de la tradición moderna que arranca de Poe y Baudelaire, se suma al desarrollo de los proyectos poéticos de representantes de generaciones anteriores a la vanguardista.

La poesía de Unamuno, Machado y la más explícita poética de Juan Ramón Jiménez entran en liza con las traducciones escolares e informativas de las novedades europeas realizadas en su mayoría por Guillermo de Torre y Cansinos Assens. Los soportes que uno y otro subsistema de traducciones van a utilizar creemos que los diferencian de forma clara. Las traducciones de vanguardia sólo utilizan el soporte de la revista y suelen ir acompañadas, o completarse implícitamente, con textos programáticos y comentarios críticos que funcionan como metatextos. Los traductores, en ese caso, presentan una novedad o una recuperación novedosa, como en el caso de *Una jugada de dados* Mallarmé. El tiempo que media entre el suceso literario europeo y su aparición en la revista española es, a lo sumo, de meses. Por el contrario las traducciones de Laforgue y Jammes, la del simbolismo tardío en general, tienen como cauce principal el libro traducido y las antologías. Toda vez que la inmediatez se ha perdido y que son obras a las que no afectan las recuperaciones de la vanguardia, interesa más presentarlas como obras cerradas y aisladas de los contextos que, de forma irremediable y continua, surgen en las páginas de una revista. Sólo el contexto de una antología, jerarquizado desde el principio, permite su inclusión sin que se corra el riesgo de una lectura condicionada por el contexto. El libro poético, en prosa o verso, domina en estos casos sobre el poema. De Jammes se tradujeron casi en el mismo año,

entre 1920 y 1921, tres libros[85]. La poesía de Jammes sólo aparece en revistas que no tienen un marcado carácter de escuela. Revistas que en sí son antología, crítica y creativa, como *Cosmópolis*, o en revistas con un importante acento informativo resuelto en un rechazo de la innovación por sí misma y en subrayar las continuidades de la "joven literatura", leáse *La Pluma* o el *Suplemento literario de La Verdad*[86].

La poesía de Jammes se traduce en España a la vista de su catolicismo y de determinadas formas métricas y rupturas de ritmo. El mundo de lo cotidiano y lo rural — "Todo es un altibajo, todo una mescolanza, / todo una misma cosa dulce, triste, seguida; / y el hombre de facciones duras lo llama vida" — sustituye al poeta urbano en busca de paraísos artificiales o que acepta la existencia nocturna y marginal. Es evidente que la sencillez de temas y formas confluía con la idea de "poesía lírica"[87], así como con quienes entendían la vanguardia desde los presupuestos del purismo poético[88]. No en vano Federico De Onís habló de "prosaismo sentimental" para referirse a la poesía de un nutrido grupo de poetas españoles de las dos primeras

---

[85] *El señor Cura de Ozerón*, tr. Andrés Guilmain, Biblioteca Estrella, Madrid, 1920 (prosa); *Rosario al sol*, trads. Magda Donato y Carmen Nelken, Espasa-Calpe, Madrid, 1921 (prosa); *Del toque de alba al toque de oración*, pról. y trad. Enrique Díez-Canedo, Espasa-Calpe, Madrid, 1921 (poesía). Hay un precedente en la traducción de un libro en prosa: *Manzana de anís*, tr. E. Díez-Canedo, Doménech, Barcelona, 1909.

[86] F. JAMMES, "Poemas de...", tr. E. Díez-Canedo, *Cosmópolis*, nº 4 (1919), pp. 660-663; "Los trabajos del hombre...", tr. E. Díez-Canedo, *La Pluma*, nº 6 (1920), p. 268; "La procesión", tr. Andrés Sobejano, *Sup. La Verdad*, nº 53 (6/jun./1926); "[Soneto]", tr. Andrés Sobejano, *Sup. La Verdad*, nº 10 (16/mar./1924).

[87] *Vid. supra* lo expuesto al respecto sobre las traducciones de Maristany.

[88] J. ROMERO MURUBE, "Francis Jammes, poeta de lo cotidiano y lo mínimo", *Mediodía*, nº 19 (1933), pp. 28-31.

décadas del siglo y que serían, sin duda, los promotores de estas traducciones[89].

Díez-Canedo, conocedor de los caminos subterráneos entre el reciente legado simbolista y la vanguardia, es el introductor y traductor de Jammes en la década de los veinte. El primer documento de la nueva lectura de Jammes es un artículo publicado en 1918[90] en el que Canedo aporta algunas interesantes y claras ideas sobre la función de las traducciones en el seno de un sistema literario. La reflexión la provoca el comentario sobre las versiones de Jammes al catalán: "la lengua catalana se presta mejor, por su concisión, que a la amplitud castellana le cuesta trabajo". De ahí pasa a la ponderación de la labor de los traductores en la modelación de la lengua poética catalana moderna:

> Los escritores catalanes de hoy plasman y modelan su habla con amor exquisito; no poco ayuda a ello las versiones y ejemplos que van haciéndose de las obras maestras de todas las literaturas[91].

Trascendencia aún mayor cuando la traducción es a la vez una obra de crítica, tal y como defiende Canedo. En el fondo el artículo sobre Jammes está encaminado a resaltar el amor a la naturaleza, y a Dios que está en ella, y la "pureza" de la poesía del poeta de Orthez:

---

[89] *Cfr.* A. TRAPIELLO, "Viejo, triste y dulce...", Introducción a F. JAMMES, *Del Angelus de la mañana al Angelus de la tarde*, tr. E. Díez-Canedo, La Veleta, Granada, 1992, p. 23.

[90] E. DIEZ-CANEDO, "La reencarnación de Francis Jammes" (1918), *Conversaciones literarias*, pp. 194-197.

[91] *Ibíd.*, p. 196. Es interesante este aspecto y muestra el papel central que la traducción tiene el la moderna cultura literaria catalana. *Vid.* el ya mencionado estudio de E. BOU.

> En sus libros no hay más que pureza, almas virginales o pasiones purificadas. La palabra pureza se ha de tomar aquí en sentido de conformidad con las leyes naturales; y la naturaleza, para Jammes, no es sino bondad; todo en ella entona un cántico de alabanza a Dios.

El dilema planteado por las traducciones de Jammes era de orden formal. Las soluciones no siempre dejaron abiertas las puertas a la prosa y al verso libre, a pesar de expresar Canedo su deseo de no huir del prosaismo y adecuarse a los cambios de tono del original, fluctuantes entre el romanticismo y la modernidad. En su advertencia a la traducción de *Del toque del alba al toque de oración* confiesa no haber vacilado a la hora de romper los ritmos españoles con recursos parecidos a los empleados por Jammes en francés. Un profundo conocedor y experimentado traductor de poesía francesa moderna sabía lo fácil que resultaba recurrir a las tiradas de alejandrinos a la hora de traducir versos franceses simbolistas, sin embargo se hace cargo de que la utilización de un metro tradicional español, sea clásico o modernista, ocultaría el prosaismo y la naturalidad del original.

En pocas ocasiones como en esta está justificado el tópico retórico de la "difícil facilidad". En un contexto tan fuertemente codificado como era el lenguaje poético en la Francia de fin de siglo, y su paralelo en el postmodernismo hispánico, la poesía de Jammes con su mundo de cocina, ropa tendida, domingos de lluvia, aburrimiento y campesinas sonrosadas suponía un difícil control porque la poesía había adquirido demasiadas inercias que las conducían hacia otro territorios. Jammes la hace retornar a un supuesto origen con la duda de si seguirá siendo poesía:

> Mi alma está triste, dulce y afligida.
> ¿Habrá baile a la sombra de las hayas?
> Bien sabes tú que el bosque los domingos viene a vísperas.

Pensar esto, ¿es ser poeta?
No sé; ¿yo qué sé?
¿Vivo acaso? ¿Tal vez sueño?
¡Oh, el sol, y el perro, bueno, el triste perro!
Y aquella aldeanita,
a quien dije: «Cantas muy bien...»

Desde la vertiente más clásica del tópico, y con resonancias a la forma en que fue tratado en nuestro siglo XVII, Jammes establece una oposición campo/ciudad que supera la angustia y la orfandad del poeta moderno:

Amigo, si las cosas de la ciudad te hastían,
ven a buscar los goces que da sencillo marzo,
en el modesto asilo a que te invito.
Entre el arte y la vida de horas no habrá reparto.
Pero si ya que viste con claridad, consientes
en decirme los versos en que hayas alabado
la sonrisa de la que te dio sus senos de uva,
yo te daré las gracias tendiéndote la mano.

La estirpe de Baudelaire llegaría hasta el surrealismo y alcanzaría a los neovanguardismos, mientras que la poesía de Jammes ocupa un espacio heterodoxo dentro de la poesía moderna. Pero es moderna porque sus recursos son modernos y los volveremos a ver reelaborados en todos los poetas clásicos del siglo XX que no establecen gruesas fronteras entre la prosa y la poesía. Lo más interesante de Jammes es que acaba convirtiéndose en un estereotipo de los valores que representa: catolicismo, prosaismo, sencillez y sinceridad, al igual que los vanguardistas adscritos a escuelas tienen más repercusión por sus nombres o manifiestos firmados que por sus

obras[92].

Por su elaboración de lo cotidiano y normal el lugar de Jammes esté más cerca de los poetas anglosajones modernos. Es muy posible que el progresivo desinterés de Juan Ramón Jiménez por la poesía francesa y su afición creciente por la anglosajona provenga de la idea de la desnudez. Sobre las concomitancias entre "Vino, primero, pura", de *Eternidades*, y "A Coat", del libro *Responsabilities*, de W. B. Yeats ya se han escrito algunas sugestivas y autorizadas páginas[93]. La desnudez y la blancura cristiana de Jammes es parte del intertexto de la desnudez juanramoniana, a pesar de que el resto, el contenido humano y vulgar, sólo pueda interesar al poeta español en tanto que ejercicio de la sencillez del lenguaje poético y en el descubrimiento de medios que alternan el ritmo prosaico con el poético. Ejemplos los encontramos en la traducción de Díez-Canedo. La desnudez en Jammes, es a pesar de todo, mucho más carnal que en el segundo Juan Ramón:

> ¡Ven, amada mía, Clara de Ellébeuse:
> si aún vives, llenemos de amor nuestras almas!
> Hay en el jardín viejos tulipanes.
> ¡Ven toda desnuda, ven desnuda, ¡oh Clara!

La blancura, en contraste con el resto de la escena, es con frecuencia mucho más plástica que conceptual, incluso la obsesiva repetición del adjetivo en el último

---

[92] Sobre el estereotipo de Jammes *vid.* J. GUERRERO RUIZ, "Poesía y Verdad: Francis Jammes" (1924), *Escritos literarios*, pp. 31-35.

[93] Entre ellas las de L. CERNUDA, "Yeats" y "Jiménez y Yeats", *Poesía y Literatura*, II, pp. 165-183 y 251-256; ahora C. PEREZ ROMERO, *Juan Ramón Jiménez y la poesía anglosajona*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1981.

verso inunda o enfoca, no eleva:

Pero si tú estuvieses en camisa
junto a los negros tizones, en casa,
pienso que entonces tú sola serías
blanca, blanca, blanca, blanca.

Las coincidencia es importante a pesar de que haya pasado inadvertida a causa de la escasa difusión de las traducciones y del interés casi nulo que Jammes ha despertado en la poesía española reciente. Hasta el asno bueno y tierno andaba en el paraíso rural del francés:

Quiero al asno, tan bueno,
que anda entre los acebos.
Le acosan las abejas,
y mueve las orejas;
con sacos de cebada
y con los pobres carga.
Anda entre las cunetas,
y su paso quiebra.
Como es poeta, opina
que es un tonto, mi amiga.

La actitud antimoderna de Jammes, su huida hacia dentro o hacia lo exterior cercano, es una cara más de la modernidad literaria, concepto que, por otro lado, a estas alturas sólo es posible utilizar desde una concepción histórica. Cualquier otra hipótesis que defendiera la marginalidad de Jammes en la poesía moderna instituiría una diferencia parecida a la que durante décadas se estableció entre modernismo y 98. Ahora sabemos que ambas caras pertenecen a la misma moneda de la crisis finisecular. No se trata de metafísica de la modernidad sino de historia de la modernidad y en ese

sentido la traducción de la obra de Jammes en España, concentrada en torno al curso 1920-1921, se propone como alternativa a las recientes propuestas vanguardistas y como primer paso anticipador de un moderno clasicismo escrutador de tradiciones.

Con Jammes y su poesía rural se entronca nada menos que con Virgilio. La presencia de la poesía clásica grecolatina en el panorama de la poesía española de 1918 a 1936, se limita, en la mayoría de las ocasiones, a las traducciones escolares de Homero, Horacio, Ovidio y Virgilio. Sólo en las revistas es posible advertir una diferente funcionalidad. Caso especial es el de la revista *Grecia*. Desde el título y el ánfora de la portada, a las canéforas del frontispicio, se alude no a la Grecia clásica sino a la Grecia modernista. Entre sus colaboradores se encuentra el notable latinista Miguel Romero Martínez, autor de numerosas traducciones, entre ellas las de Leopardi, pero conocido sobre todo por su versión de las *Odas* de Horacio[94]. En *Grecia* se reprodujo alguna de ellas junto a algunos "Epigramas" de Marcial y un "Idilio" de Mosco, este último traducido por N. d'Olwer[95]. Lo más interesante, que duda cabe, es la oda de Horacio. Va precedida de unas líneas de Sainte-Beuve en las que alaba la

---

[94] M. ROMERO MARTINEZ, *Nueva interpretación lírica en lengua española de las Odas de Horacio*, Sevilla, 1950.

[95] MOSCO, "Un idilio de Mosco", tr. Luis Nicolau de Olwer, *Grecia*, nº 4 (1918), p. 3; HORACIO, "Una oda de Horacio. Oda XXXVIII del libro I", tr. Miguel Romero y Martínez, *Grecia*, nº 7 (1919), p. 12; MARCIAL, "Un epigrama de Marcial. Los besos de Diadumeno", tr. Miguel Romero y Martínez, *Grecia*, nº 6 (1919), p. 13. Otras traducciones de clásicos son las de Catulo realizadas por Narciso Alonso Cortés en la revista *Azor* en los años treinta: CATULO, "¡Llorad, Gracias y Amores...", tr. N. Alonso Cortes, *Azor*, nº 10 (15/jul./1933); "Passer, deliciae meae puellae/ Phaselus ille, quem videtis hospitus", tr. N. Alonso Cortes, *Azor*, nº 12 (15/sep./1933); y las de Lucrecio, por Leopoldo Eulogio Palacios, y de Virgilo, por Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco, en *Cruz y Raya*. Sobre estas últimas *vid. infra*.

inspiración campestre del gran poeta latino, en la órbita del *Beatus ille* y coincidente con el tono que se utilizará al presentar a Jammes:

> ¡Afortunado Horacio! [...] Por haber expresado en algunos versos encantadores la felicidad de la vida campestre, describiendo su rincón de tierra preferido, he aquí que los poemas que componía por esparcimiento del ánimo, para él sólo y para el amigo a quien los dedicaba, se han apoderado desde entonces de todas las memorias [...]. Poeta del yo como ningún otro, supo con sencillez divina hacer la mejor poesía para el mundo.

Romero Martínez ofrece la traducción de la "Oda XXXVIII del Libro I" en versos analógicos sin rima y de una literalidad absoluta que llega a evitar el necesario desarrollo morfosintáctico en toda versión del latín a una lengua moderna:

> Odio, mancebo, el aparato persa;
> cánsame las coronas del convite.
> Deja tú de inquirir dónde se halla
> rosa tardía.
> Curo afanoso de que al simple mirto
> nada adiciones; pues que a tí, sirviente,
> mirto es útil y a mí, bajo las vides
> siempre bebiendo.

A continuación añade una "Glosa del traductor, para la perfecta inteligencia de esta poesía" en la que la prosa se acomoda al código modernista en una continua amplificación de las imágenes del original. Resulta uno de los ejercicios más esclarecedores — por ello lo reproducimos a continuación — de cómo el acercamiento a los clásicos nunca puede realizarse con la neutralidad deseada, en principio, por los métodos filológicos; siempre se interpone el gusto literario de cada momento:

> No gusto, muchacho, del exquisito aparato de los banquetes persas, con sus perfumes, ungüentos y refinamientos de toda clase. Me desagradan sus vistosas coronas, entretejidas con las más finas cortezas vegetales. Así, pues, no te fatigues en indagar en qué lugar se encuentran las raras rosas tardías, flores que sólo busca la ostentación vanidosa. Diligente procuro que no agregues nada al puro mirto, al sencillo arrayán, que ahuyenta los vapores del vino y que, agradando tanto a Venus, es utilísimo para las dulces luchas del amor. Por su humildad te conviene a tí, que eres un criado, y por sus efectos a mí, que estoy bebiendo siempre bajo las espesas vides.

Es pertinente acercar las versiones de Canedo de las obras de Jammes al contexto de la traducción de poesía clásica. Una y otras compartían una sencillez temática y formal en las que radicaba el atractivo para los postmodernistas. Lo señala "Andrenio" quien, a la vista de la versión de Canedo, aprovecha para comentar la libertad de metros y rimas de la poesía de sus contemporáneos[96]. Allí remeda el *Ars perfecta erat* de Plinio en su *Historia Natural*. Un retorno a los orígenes puede ser una solución estética vanguardista: "En cierto modo, en la moderna libertad o anarquía de la rima hay un retorno a *l'antico*"[97]. En todo caso el original de Jammes tiene para Gómez de Baquero unas características que obligan a huir, como hace el traductor español, de los metros tradicionales:

> En efecto, sería difícil, por no decir imposible, ofrecer en endecasílabos o en octosílabos una versión exacta y transparente de las poesías de Francis Jammes, que escribe sin preocuparse mucho de la métrica y tomándose algunas libertades con el alejandrino. Una traducción así se hubiera visto obligada a amplificaciones y giros extraños del poeta

---

[96] E. GOMEZ DE BAQUERO, "La poesía del campo: Francis Jammes y la rima", *Pen Club. Los poetas*, Renacimiento, Madrid, 1929, pp. 217-228.

[97] *Ibid.*, p. 228.

original y habría venido a ser probablemente una refundición más que una traducción verdadera[98].

Uno de los medios que utiliza Díez-Canedo para romper el ritmo es el falso alejandrino o alejandrino de trece sílabas, "alejandrino descoyuntado" lo llamó Henríquez Ureña[99]. En general Canedo utiliza alejandrinos y falsos alejandrinos, endecasílabos camufiados en numerosas estrofas heterosilábicas y distintas formas de prosa. A esta última categoría, prosa en alejandrinos, pertenece el poema "Tengo una pipa...". En él se alcanza un alto grado de prosaismo — o lirismo, según se mire — con unos elementos cercanos que se al encadenarse en la conversación se van alejando; un viaje desde el sillón familiar:

Mi pipa es de madera, redonda como el seno
negro de una negrita que he visto dibujada
en un interesante libro, en que está desnuda...
Me hace pensar la pipa que en la calle
y en los jardines públicos, llenos de gorriones,
con trocitos de pan entre el barro, y con fuentes,
hay negras buenas con pañuelos amarillos.
Dulces y tristes son como meses de otoño.
La esclavitud de antaño son. Son la eclavitud...
Esta palabra evoca parajes muy lejanos,
y colonos de Santo Domingo, y la melaza,
la carne negra, la sangre, los dientes blancos
.....

[98] *Ibíd.*, p. 225.

[99] *Cfr.* P. HENRIQUEZ UREÑA, *art. cit.*; sobre las innovaciones métricas en las traducciones de Canedo y a hizo referencia este autor en *La versificación española irregular*, Publicaciones de la *RFE*, Madrid, 1933, p. 331.

Respecto a la rima domina el verso blanco y la asonante, a veces única:

> Vas con ese paraguas azul, con tus corderos
> sucios, con tus vestidos que echan olor a queso;
> vas subiendo el ribazo, cara al cielo,
> con tu bastón de roble, de níspola o de acebo.
> Llevas contigo un brusco mastín de pelo recio;
> dos cubas, en los lomos quebrados de un jumento.
> .....

La consonante aparece allí donde se pretenden conseguir ritmos populares, aun cuando se utilicen versos largos:

> El valle de Almería. El valle de Almería
> es como una guitarra entre floridos limoneros.
> Las dueñas vigilan mal, y los caballeros
> dejan encinta a las guapas doncellas, entre la
> [umbría.
> El valle de Almería. El valle de Almería
> es un ensueño claro como el silencio de sus
> [regazos.
> A la hostería se fueron, a la hostería,
> todas, cuando el arriero las apeó en sus brazos.

El verso libre — por la mezcla de metros cabría hablar de silva polimétrica — lo utiliza Canedo para traducir uno de los poemas que contiene un *Beatus ille* más completo y que se aprovecha del recurso enumerativo de la poesía moderna. Esta fue una de las pocas versiones que pasó a las revistas:

> Los trabajos del hombre grandes en sí son éstos:
> coger leche en vasijas de madera;
> coger espigas punzantes y tiesas;
> guardar vacas al lado de las frescas choperas;

sangrar los abedules en los bosques;
retorcer mimbres junto al vivo arroyo;
clavar y remendar zapatos viejos
junto a un mirlo que duerme y unos niños que juegan;
tejer, alzando un ruido retumbante,
cuando, a la media noche, cantan agrios los grillos;
hacer el pan; hacer el vino;
sembrar en el jardín ajos y coles;
recoger huevos tibios.

La difusión de las traducciones de Jammes fue escasa. El editor actual de aquella traducción de Canedo justifica la fortuna por el "griterío de las facciones " y "las voces de las tipografías espectaculares"[100]. Estamos de acuerdo, pero es preciso poner de relieve el esfuerzo de Canedo en su búsqueda de un nuevo código poético. La traducción fue una de las mejores armas de la nueva lírica[101], tanto para las traducciones de vanguardia de Cansinos y Guillermo de Torre, que añadían a la complejidad del ritmo poético la incorporación de la línea tipográfica "como representación también de un ritmo que obtenía así una dimensión visual, o sea pictórica"[102], como para las de Canedo, que ya sin obligación de reproducir la consonante irreproducible, juega con la prosa y las rupturas del verso.

Un hecho añadido asegura la estirpe moderna del Jammes de Canedo. Un año antes de publicar *Del toque del alba al toque de oración*, publica Canedo su versión de

---

[100] A. TRAPIELLO, *art. cit.*, p. 26.

[101] *Vid.* F. LOPEZ ESTRADA, *Métrica española del sigo XX*, pp. 173-176.

[102] *Ibíd.*, p. 183.

los *Poemas en prosa* de Baudelaire[103]. En el prólogo Baudelaire realiza sus conocidas preguntas a propósito de la pertinencia de la prosa, la de Bertrand en *Gaspard de la nuit*, para expresar lo que se ve y se siente en la ciudad:

> ¿Quién de nosotros, en sus días de ambición, no hubo de soñar el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo y sin rima, flexible y sacudida lo bastante para ceñirse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos de la conciencia? / En la frecuentación de las ciudades enormes, en el cruce de sus relaciones innumerables, nace, sobre todo, este ideal obsesionador[104].

En las páginas de las dos traducciones de Canedo, Baudelaire y Jammes, se establece el rico diálogo entre las distintas posiciones del polisistema. En su momento, quizás por ser textos importados y ocupar el lugar que tratamos de definir en nuestro trabajo, no fueran tan perceptibles, pero la historia de la literatura ha de encargarse de oír de nuevo diálogos antiguos. Así Baudelaire parece responder a un Jammes en español desconocido:

> No a todos les es dado tomar un baño de multitud; gozar de la muchedumbre es un arte; y sólo puede darse a expensas del género humano un atracón de vitalidad aquel a quien un hada insufló en la cuna el gusto del disfraz y la careta, el odio del domicilio y la pasión del viaje. / Multitud, soledad: términos iguales, y convertibles para el poeta activo y fecundo. El que no sabe poblar su soledad, tampoco sabe estar solo en una muchedumbre atareada.

---

[103] C. BAUDELAIRE, *Poemas en prosa*, tr. del francés por E. Díez-Canedo, Calpe (C. U., n^{os} 358-59), Madrid, 1920.

[104] *Ibíd.*, p. 8.

Un diálogo en la poesía francesa, fruto de su evolución, se reproduce en el sistema español con los textos traducidos, en un mismo año y de la mano de un mismo traductor.

6.- El otro Canedo: las traducciones de *Indice*.

Sólo tres traducciones encontramos en la sección a ellas dedicadas de la revista de Juan Ramón Jiménez *Indice*[105]. Las tres tienen por traductor a Canedo, hombre de la entera confianza poética del director y correligionario en el "gusto por las cosas bellas" que anima a los colaboradores de la revista. Las traducciones conforman una de las dos partes de las páginas que *Indice*, no en todos sus números, dedicaba a recuperar textos de la literatura española medieval y áurea, llamada "Antología española", y a presentar traducciones.

En el primer número, tras un fragmento del *Romancero general*, aparecen las traducciones de tres poemas del novelista danés Jens Peter Jacobsen, cuya presencia resulta extraña y difícil de justificar. Si como novelista Jacobsen adquirió prestigio en Europa, su poesía apenas tuvo repercusión fuera de su país. Por las traducciones de

---

[105] J. P. JACOBSEN, "Tres poemas", *Indice*, nº 1 (1921); V. CARDARELLI, "Estira", *Indice*, nº 2 (1921); H. von HOFMANNSTHAL, "Balada de la vida exterior", *Indice*, nº 4 (1922).

Canedo deducimos que se trata de un poeta romántico: tenemos unas ruinas, "Grecia", en verso libre blanco, y una oriental, "El jardín del serrallo", en verso libre con consonantes alternas, y una breve composición que utiliza aires populares y consonantes, lo que las diferencias de las anteriores:

¡Chapín de seda en horma de oro!
¡Una novia tengo y la adoro!
¡Tengo una novia linda y la adoro!
Nadie con ella a competir se atreve
en las tierras que Dios baña en solar dulzura.
Como en el Sur el cielo y en el Norte la nieve, es pura.
Mas hay goces terrestres en mi cielo
y llamas brotan de mi nieve.
Y no hay rosa tan roja en el estío
como es negro el mirar de sus ojos...

Las relaciones de Juan Ramón Jiménez con la poesía nórdica se reducían a su contacto juvenil con la de Ibsen, la cual tradujo a la búsqueda de un sentido social explícito que pronto desechó[106]. Lo extraño es que en su entorno se vuelva a la poesía nórdica, en 1921, para importar poemas tan marcadamente románticos en sus asuntos, aunque innovadores en la forma de las traducciones.

El número segundo trae poesías de cancioneros en la "Antología española" y la versión del poema "Estiva" de Vincenzo Cardarelli. Con él se acerca Canedo más a la poética de Juan Ramón. Aparte de constatar la habitualidad de estrofas heterosilábicas y de los versos blancos, el asunto de la naturaleza cambiante y a la vez estática encaja en la poética juanramoniana del año veinte:

---

[106] *Cfr.* R. GULLON, *Direcciones del modernismo*, p. 66.

.....
extrema estación que caes
postrada en reposos enormes,
das oro a los sueños más vastos,
estación que llevas la luz
hasta extender el tiempo
más allá de los límites del día,
que a veces pareces poner
en el orden que avanza
una cadencia de la eterna duda.

El cuarto y último número de la revista nos trae junto a los *Provervios morales* de Sem Tob, la traducción de la "Balada de la vida exterior" de Hugo von Hofmannsthal. Para su traducción Canedo recurre excepcionalmente a la tirada de endecasílabos blancos agrupados tipográficamente de tres en tres:

Crecen los niños de mirar profundo
que nada sabe, crecen y perecen,
y prosiguen los hombres su camino.
Y los frutos amargos se sazonan
y por la noche, como muertas aves,
vienen a tierra, yacen y se pudren.
Y siempre sopla el viento, siempre oímos
y decimos palabras, y sentimos
el placer y el cansancio de los miembros.
Y aquí y allá, senderos entre nieblas,
parajes con antorchas, lagos, árboles,
amenazantes, tétricos, sin vida...
¿Por qué son estos altos? ¿No se igualan
jamás? ¿Son incontables? ¿Qué distingue
el reír del llorar y de la muerte?
¿De qué nos sirve todo, y estos juegos,
si es nuestra soledad grande y eterna,
si, al caminar, no hay meta que nos guíe?
¿De qué cuanto hemos visto? Mas quien dice
«Tarde» quiere decir mucho — palabra
de que tristeza y desaliento fluyen
como la densa miel del panal hueco.

Con él *Indice* completa una exquisita lista de tres traducciones, ya que ninguno de los poetas traducidos aparece en ninguna otra revista de las estudiadas por nosotros. Los tres se caracterizan por un esteticismo de una u otra dirección. El de Hofmannsthal, el más conocido, corresponde al decadentismo de amplia difusión, aunque de escasa fortuna, en las letras españolas.

7.- Notas sobre las traducciones de poesía surrealista.

No entraremos aquí en el problema del surrealismo español o en la tendencia a identificar ese movimiento con recursos — las imágenes difíciles, la enumeración caótica o la revuelta contra las formas tradicionales del verso — que no son sino procedimientos de la lírica moderna europea, más allá de recursos exclusivos de un movimiento[107]. Tampoco terciaremos en la conveniencia o no de considerarlo una "categoría estética amplia, que abarcó por lo menos tres generaciones que, desde 1910

[107] *Cfr.* C. B. MORRIS, *Una generación de poetas españoles*, p. 217.

hasta 1935, cultivaron lo irracional en el arte por razones culturales profundas", o en la idea de que la no existencia de una escuela organizada "fue quizá afortunada para el surrealismo como estética"[108]

En ese sentido algunos estudios han apuntado ya, sin proponerselo, la pertinencia de un acercamiento al problema desde el punto de vista polisistémico. Así cuando Bodini afirma que la vuelta a Góngora responde a una "exigencia ibérica de una relación con la realidad en un nivel tenso, extremo, superreal"[109], independientemente de supuestas constantes nacionales que rechazamos, está describiendo un hecho de reequilibrio polisistémico orientado hacia la tradición.

Intentaré solamente, a través del estudio de algunas traducciones de textos surrealistas[110], o recibidos aquí como surrealistas, describir las normas que gobiernan dichas traducciones y en qué medida evidencian un posible código literario surrealista

---

[108] P. ILIE, *Los surrealistas españoles*, Taurus, Madrid, 1982², pp. 19 y 35. Aparte de los dos estudios citados *vid.*, por supuesto, V. BODINI, *Los poetas surrealistas españoles*, Tusquets, Barcelona, 1971, y V. GARCIA DE LA CONCHA (ed.), *El Surrealismo*, Taurus, Madrid, 1982. En el contexto del debate crítico retrospectivo que introdujeron Guillermo de Torre, Dámaso Alonso y Jorge Guillén, *vid.* A. L. GEIST, *op. cit.*, que resalta el papel del surrealismo en el descubrimiento de la colectividad y el compromiso político de izquierdas (p. 173); J. NEIRA, "Notas sobre la introducción del surrealismo en España", *BRAE*, t. LXIII, nº 228 (1983), pp. 117-141; y el reciente panorama de A. JIMENEZ MILLAN, "De la vanguardia al nuevo romanticismo: la crisis de una ideología literaria", en G. MORELLI (ed.), *Treinta años de vanguardia española*, pp. 251-271.

[109] V. BODINI, *op. cit.*

[110] Un completo repertorio de publicaciones y conferencias de los surrealistas franceses, publicadas en España, en castellano, francés o catalán entre 1919 y 1939 se encuentra en J. GARCIA GALLEGO, *La recepción del surrealismo en España (1924-1931)*, Antonio Ubago, Granada, 1984.

o, en palabras de Jorge Guillén[111], un estímulo estético que invitaba a la libertad.

En España el estímulo surrealista estuvo, al igual que en el resto de Europa, ligado a la actualización de la tradición visionaria nacional y extranjera. No es extraño tampoco que la primera recepción, ecléctica e internacionalista, condicione la lectura posterior del surrealismo francés y que la traducción se compagine con la reproducción de los originales franceses, desconfiando de la traducción desde criterios idealistas o más bien suponiendo un conocieminto que impide el más intenso diálogo que implica la traducción. Tampoco ha de extrañar que los textos surrealistas queden ligados en algún momento los proyectos poéticos de del purismo fenomenológico. Así ocurre por ejemplo en la efímera pero interesante revista ***Reflector***, que publicó sólo un número en 1920. Dirigida por José de Ciria y Escalante, actuaba como secretario Guillermo de Torre. La lista de colaboradores que se mencionan en la contraportada es ya una de las más amplias y eclécticas hasta el momento. Entre otros aparecen: L. Aragon, A. Bretón, B. Cendrairs, Paul Dermée, Paul Eluard, W. Klemm, F. T. Marinetti, G. Papini, F. Picabia, E. Pound, A. Salmón, T. Tzara, M. Bacarisse, J. L. Borges, Gerardo Diego, Ramón Gómez de la Serna, Juan Ramón Jiménez, Eugenio Montes, Alfonso Reyes, Salvat Papasseit, Adriano del Valle, Daniel Vázquez Díaz y Francisco Vighi. En el texto que inaugura la revista se defiende la actitud combativa de una juventud que pretende asestar "el piquetazo definitivo a los falsos iconos aún pujantes", reclamando un poco de luz no turbia, "ser puros ante todo y sobre todo es nuestro lema", sobre el arte. A continuación tres poemas inéditos de Juan Ramón Jiménez

---

[111] J. GUILLEN, "El estímulo superrealista" (1970), en V. GARCIA DE LA CONCHA (ed.), *op. cit.*, pp. 90-94.

remitidos a la revista previa petición ante la cual no duda en colaborar con unos jóvenes entusiastas de una "dirección estética pura" tal y como dice en la carta que acompaña a loa poemas. Junto a ellos publica *Reflector* un poema de Soupault y otro de Eluard en francés, "Papier" y "Boxeur" respectivamente.

8.- Las traducciones de Lautréamont.

El primer capítulo del surrealismo en España coincide con la temprana traducción de uno de los precursores con los que el movimiento se construye una historia con autores pertenecientes a zonas de sombra de la tradición[112]. Se trata de unos fragmentos de *Los cantos de Maldoror* del conde de Lautréamont en traducción de Ricardo Baeza y publicados en la revista *Prometeo*[113]. Sucedió años antes de que su obra fuera redescubierta por los redactores de la revista surrealista *Littérature*. En el mundo hispánico existía un precedente anterior por la inclusión del autor de *Los cantos* en *Los raros* de Rubén Darío. Por tanto, y de nuevo, un fruto de vanguardia

[112] *Cfr.* A. SORIA OLMEDO, *Vanguardismo y crítica literaria en España*, p. 15.

[113] LAUTREAMONT, "Los cantos de Lautréamont", tr. Ricardo Baeza, *Prometeo*, nº 9 (1909).

viene medido en primera instancia por la cultura literaria del fin de siglo.

Cuando se reedite el prefacio de Isisdore Ducasse a sus poesías en la revista *Littérature* con un prefacio de A. Breton, su traducción al español es casi inmediata en las páginas de *Cervantes* convertido en manifiesto[114]. Es un texto polémico. Ramón Gómez de la Serna lo considerará una "contradicción tonta y despistadora"[115], mientras que Guillermo de Torre no encuentra más que la coherencia de una obra que conecta con el "arte intraobjetivo y vitalista" de las vanguardias[116]. El texto ofrece consignas concretas contra autores de la tradición moderna oficial así como contra el patetismo en la literatura:

> Dejad a un lado a los escritorzuelos funestos: Sand, Balzac, Alejandro Dumas, Musset, Du Terrail, Féval, Flaubert, Baudelaire, Leconte y la *Huelga de los herreros*./ No transmitáis a los que os leen más que la experiencia que se deduce del dolor, y que no es precisamente el dolor mismo. No lloréis en público[117].

La traducción que alcanzará mayor repercusión es la realizada para la "Biblioteca Nueva" por Julio Gómez de la Serna[118] con la sanción crítica de su

---

[114] I. DUCASSE, "El manifiesto de Isidore Ducasse: Contra el arte malsano", tr. de César A. Comet, *Cervantes*, junio (1919), pp. 105-123.

[115] *Vid. infra.*

[116] G. de TORRE, *Literaturas europeas de vanguardia*, pp. 207-209.

[117] I. DUCASSE, *art. cit.*, p. 119.

[118] Conde de LAUTREAMONT, *Los cantos de Maldoror*, tr. de Julio Gómez de la Serna, prólogo de Ramón Gómez de la Serna, Biblioteca Nueva, Madrid, [1927]. El prólogo de Ramón Gómez de la Serna está recogido, con una nota final, en *Ismos*, Poseidón, Buenos Aires, pp. 401-421.

hermano Ramón. El equipo de traductor y prologuista compuesto por los dos hermanos era ya habitual en las letras españolas, sobre todo cuando se trataba de la traducción y presentación de autores "malditos" como Poe, Baudelaire y el propio Ducasse que ahora nos ocupa[119]. El prólogo de Ramón Gómez de la Serna a *Los cantos de Maldoror* lo creemos decisivo en la recepción de la obra de Ducasse en España. En él traza un biografía imaginaria de un poeta maldito, solitario y genial, que organiza la revolución a través del lenguaje. Resalta el desprecio de los valores burgueses desde la posición de ventaja que le otorga su condición aristocrática:

> Suscitó de tal modo la otra personalidad, la creo con tal alcurnia que, sin dejar de ser aquel perdido personaje que encontró los mejores juegos de palabras y de imágenes en la cámara oscura del hotel *mueblé* francés, fue el conde fantasioso y altivo, el otro, el que no permite que se le discuta, el que no está para nadie ciertos días, el conde de Lautréamont[120].

La serena y concienzuda rebelión que emana de la obra de Lautréamont se dirige a la religión, por medio de una blasfemia equivalente a la cubista, nada romántica, que se interpreta más como tomadura de pelo que como ofensa, y a la política. Descubre una manera cotidiana de ser insumisos y de confesar sin gestos desgarrados la inadaptación, pero sí orgullosos de ella:

---

[119] Sobre Julio Gómez de la Serna *vid.* la necrológica de C. RICHMOND, "Julio Gómez de la Serna (1896-1983)", *Insula*, nº 442 (1983), p. 10.

[120] R. GOMEZ DE LA SERNA, Prólogo a I. DUCASSE, *Los cantos de Maldoror*, p. 19.

> Capaces de esa exaltación, debemos ser sencillos y apropiados al momento. Capaces de una heroicidad que no sea cotidiana, debemos ser cotidianos y perfeccionar la adaptación a la vida sin perder ese sentido de la inadaptación[121].

Desde el primer momento Ramón Gómez de la Serna establece conexiones entre los procedimientos de vanguardia y el lenguaje poético de Ducasse. Describe lo que pude ser considerado el poema en prosa del surrealismo, utilizado poco después por Vicente Aleixandre en *Pasión de la tierra*:

> Esa oración larga, ese poema seguido, en que no hay vaivenes ni saltos, tiene una lógica en la frase que revela la inteligencia dotada de esas ruedas dentadas en sentido contrario al movimiento constante, que son los frenos más formidables del mundo[122].

El libro de Aleixandre es prueba de la prioridad que este poeta otorgó a los maestros de los surrealistas, *Les Illuminations* de Rimbaud y *Les Chants* de Lautréamont[123], y la experiencia lingüística que abre un universo de nuevas formas y sensaciones en forma de cuerpo fragmentario[124]:

> Sobre nuca crece como sobre estercolero un enorme hongo de

---

[121] *Ibíd.*, p. 26.

[122] *Ibíd.*, p. 32.

[123] *Cfr.* G. DEPRETIS, "I riflessi dei *Chants de Maldoror* nella figurativitá di *Pasión de la Tierra*", en VV. AA., *Studia Historica et Philologica in Honorem M. Batllori*, Instituto Español de Cultura, Roma, 1984, pp. 613-629.

[124] Este aspecto de la obra de Aleixandre ha sido últimamente muy estudiado. *Vid.* el esbozo de análisis comparativo y la bibliografía de G. MORELLI, Introducción a V. ALEIXANDRE, *Pasión de la tierra*, Cátedra, Madrid, 1987, pp. 13-90.

> pudúnculos umbelíferos. Sentado sobre un mueble informe no he movido mis miembros desde hace cuatro siglos. Mis pies han arraigado en el suelo y forman, hasta mi vientre, una especie de vegetación viva, llena de innobles parásitos, que no pertenecen aún a las plantas y que ha dejado de ser carne[125].

La recuperación de Rimbaud y Lautréamont para la tradición moderna es conjunta y se produce en el contexto histórico de la posguerra europea en el que Rimbaud encarna un valor esencialmente revolucionario, mientras que Ducasse se convierte en el paradigma del poeta en estado puro[126]. El crítico inglés Edmond Wilson estudió los pilares de la tradición moderna — Yeats, Valéry, Eliot, Proust, Joyce y Stein — como "un nuevo desarrollo de los métodos e ideales de los simbolistas", unidos ambos momentos por la intensificación de los recursos imaginativos[127].

Anticipándose a la que será la polémica de los años treinta sobre el rumbo de la revolución del lenguaje del poema y la urgencia del compromiso, Gómez de la Serna coloca muy por encima la operatividad de la revolución artística:

> Debemos ser rudos y cabales, gracias a estas exaltaciones en que se pierde el miedo. Nadie para eso como Lautréamont, que hace reaccionar contra muchas cosas por medio del poema, superior en este caso a toda campaña de rebeldía política[128].

---

[125] I. DUCASSE, *op. cit.*, p. 140.

[126] *Cfr.* L. PARROT, "Visita a los poetas", *Literatura*, otoño (1934), pp. 93-96.

[127] E. WILSON, *El castillo de Axel* (1969), Versal, Barcelona, 1989, especialmente pp. 217-248.

[128] *Ibíd.*, p. 26.

La dimensión metapoética de *Los cantos* es la que parece haber calado más en el ambiente poético español. No tanto sus procedimientos como la propuesta teórica y práctica de rebelión en la vida y en la literatura que parte de un vitalismo histórico, equiparable sin discusión al que da carta de naturaleza al arte de vanguardia[129]. Las relaciones entre autor y lector, que van a empezar a replantearse en los años treinta, se problematizan en *Los cantos* de forma absolutamente asumible por parte del movimiento vanguardista:

> Para construir mecánicamente el cerebro de un cuento soporífero no basta disecar tonterías y embrutecer vagorosamente en dosis renovadas la inteligencia del lector, de manera a dejar paralíticas sus facultades para el resto de su vida por la ley infalible de la fatiga: es preciso, además, con un buen fluido magnético, colocarle ingeniosamente en la imposibilidad sonambúlica de moverse, obligándole a obscurecer sus ojos contra su gusto por medio de la fijeza de los vuestros. Quiero decir, a fin de no hacerme comprender mejor, sino únicamente para desarrollar mi pensamiento que interesa y molesta al mismo tiempo con una armonía de las más penetrantes, que no creo que sea necesario para conseguir el fin que uno se proponga inventar un poesía completamente aparte de la marcha ordinaria de la naturaleza y cuyo soplo pernicioso parece trastornar hasta las verdades absolutas; pero producir un resultado semejante (conforme por lo demás con las reglas de la estética, si se reflexiona bien en ello), no es tan fácil como se piensa: esto es lo que quería decir[130]

---

[129] *Vid.* J. C. RODRIGUEZ, "Maldoror, Zaratustra, Igitur (Algunas precisiones sobre ideología poética: la música y el sielencio)", en *La norma literaria*, pp. 195-214.

[130] I. DUCASSE, *op. cit.*, p. 230-231.

9.- El creacionismo ante la traducción: juicios de Huidobro, Larrea y Diego.

Gerardo Diego reunió sus traducciones poéticas en el volumen *Tántalo. Versiones poéticas*[131], y posteriormente, seleccionadas en una sección con el mismo nombre en la *Segunda Antología de sus versos (1941-1967)*[132]. Ya en la reciente edición de sus *Obras completas*[133] se incluyen dentro de las "Hojas", material suelto no publicado en libro, dos secciones de "Versiones poéticas", la primera de ellas con traducciones realizadas entre 1919 y 1949[134], y la siguiente que abarca composiciones entre 1950 y 1975[135]. En nota que precede a la primera sección Gerardo Diego ofrece algunas ideas, interesantes por la forma en que están expuestas pero consensuadas con la opinión dominante entre los poetas modernos, sobre las posibilidades estilísticas que ofrece la práctica de la traducción al "poeta-traductor". El mito de Tántalo es constante en Diego siempre que trata de la traducción:

---

[131] Hispanoargentina, Madrid, 1960.

[132] Espasa-Calpe (col. Austral), Madrid, 1967.

[133] G. DIEGO, *Obras Completas. Poesía*, II, edición, introducción, cronología, bibliografía y notas de F. J. Díez de Revenga, Aguilar, Madrid, 1989, pp. 1187-1205 y pp. 1307-1319.

[134] En ella se incluyen las siguientes traducciones: P. Ronsard, "Soneto a Helena"; Félix Avers, "Soneto"; E. de Castro, "Rompimiento"; E. de Castro, "Mis hijos"; J. Larrea, "Longchamps; Rilke, "La fuente"; P. Claudel, "La muralla interior de Tokio"; Augusto dos Anjos, "El último número".

[135] Incluye: J. Keats, "A una griega"; J. Larrea, "Vestidos de reloj"; J. Carner, "Cancioncilla"; J. Supervielle, "Poema"; P. Claudel, "San Francisco Javier"; P. Claudel, "Santa Rosa de Lima"; P. Claudel, "Siesta"; E. Vandercammen, " Pregunta", "En tanto dure la palabra", "Unidad", "De qué país", "Vía lactea"

> La tentación tantálica suele acometer a los poetas en su primera juventud, porque supone una entrada a los misterios de la técnica poética y a la conquista estrófica y versificadora, con cuyo ejercicio se puede progresar en la poesía cuando no hay inspiración directa creadora. Otro tanto le sucede al poeta en sus últimas etapas si al creador le asalta la fatiga inventora, a cambio de una mayor conciencia y experiencia[136].

La traducción poética es, por tanto, trabajo de iniciación, que al final puede convertirse en virtuosismo. De una u otra forma Gerardo Diego no concibe una traducción poética que no establezca un mismo plano para ambos, poeta- traductor y poeta traducido:

> [...] no será auténtico traductor si no logra ser a la vez los dos poetas, el mismo y el diferente. Dos que sean uno solo. He aquí la nobleza del oficio en su más alta y ardua dignidad vencedora[137].

Muchos años antes Diego estableció la traducibilidad de la poesía entre los elementos consolidadores de la nueva lírica de los años veinte[138]. En ese momento el pensamiento poético de Diego coincide plenamente con el creacionismo de Vicente Huidobro. El chileno, consciente de superar con ello el idealismo lingüístico, utilizaba hechos de traducción en la definición de los procedimientos de la poética creacionista. La "imagen" creacionista, claro está, fue el pivote teórico:

---

[136] G. DIEGO, *Obras Completas*, II, p. 1189.

[137] *Ibíd.*

[138] G. DIEGO, "Retórica y poética", *ROcc*, *vid. supra*, con él iniciamos el capítulo I de la parte primera.

> Si para los poetas creacionistas lo que importa es presentar un hecho nuevo, la poesía creacionista se hace traducible y universal, pues los hechos nuevos permanecen idénticos en todas las lenguas./ [...] No podéis traducir la música de las palabras, los ritmos de los versos que varían de una lengua a otra; pero cuando la importancia del poema reside ante todo en el objeto creado, aquél no pierde en la traducción nada de su valor esencial. De este modo, si digo en francés:
>
> *La nuit vient des yeux d'autrui*
>
> o si digo en español:
>
> *La noche viene de los ojos ajenos*
>
> o en inglés:
>
> *Night comes from other eyes*
>
> el efecto es siempre el mismo y los detalles lingüísticos secundarios[139].

No era opinión privativa del creacionismo o de la vanguardia hispánica. El italiano Massimo Bontempelli, que también adoptó el francés para escribir su obra literaria, opinaba que el mejor test para calibrar la validez de una obra de arte era su traducibilidad[140]. Pero, curiosamente, todos los que niegan las idiosincrasias lingüísticas suelen decantarse hacia el francés, supuesto idioma "neutro". Con lo cual sus tesis, tan avanzadas en cuanto a ideología lingüística, acaban colonizadas, y no es ya que las mejores obras literarias se caracterizan por ser traducibles, sino por ser traducibles al francés. En realidad se trata de una lucha con el lenguaje convencional y cercano que Huidobro no superará hasta los balbuceos rítmicos y absurdos del canto

---

[139] V. HUIDOBRO, "El Creacionismo", en J. SCHWARTZ, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Cátedra, Madrid, 1991, pp. 85-95.

[140] *Cfr.* S. PUTNAM (ed.), *The European Caravan*, p. 13.

final de *Altazor*.

Las ideas de Diego sobre la traducción evolucionan, como el resto de las poéticas de vanguardia, hacia un mayor peso de lo individual que difumina el objetivismo de la imagen creacionista. Será en las páginas de *Carmen*, al amparo de un comentario sobre unas versiones de Virgilio, Horacio y Habacuc realizadas por fray Luis de León y allí reproducidas, donde Diego se refiera a la duplicidad que ha de poner en juego todo traductor auténtico. La doble actividad de fray Luis como poeta y traductor, y dentro de esta última su distinta orientación según se trate de traducciones del latín o del hebreo, es un modelo inestimable para la poética de la traducción que, después del período vanguardista, será sancionada por el gusto del moderno clasicismo:

> [Fray Luis] supo ser él mismo, y a la vez, este o el otro poeta traducido. [...] cómo fray Luis se enajena en Virgilio, en Horacio, en Habacuc, precisamente porque se los apropia, recreándolos, repoetizándolos en sus interpretaciones, a un tiempo apócrifos y fidelísimos, únicas posibles interpretaciones poéticas[141]

Gerardo Diego se acerca así al análisis estilístico de las traducciones literarias, de acuerdo al modelo propuesto por Kayser de "investigación de la expresión a través de los indicios" que se practica tanto en la confrontación de dos poemas o dos versiones de un poema de un mismo autor, o en la confrontación de las traducciones con su obra original, teniendo en cuenta que en él influyen "fuerzas estilísticas supra-

---

[141] G. DIEGO, "El intérprete enajenado", *Carmen*, nºs 3 y 4 (1928).

personales"[142]. En sus traducciones de Larrea hay un factor añadido que dificulta el análisis estilístico y ante el cual un estudio de las normas literarias parace más adecuado. Larrea acude al francés en tanto que código lingüístico-literario extraño. Las traducciones de Diego, las del propio Larrea o las posteriores de Vivanco y Barral, son una adaptación al material lingüístico, que necesariamente conlleva una tradición literaria, del que se pretendía escapar. Naturalmente la vuelta ha de estar condicionada por la huida y las técnicas de traducción respetarán la "extranjería intencional" de los textos[143]. Lo que no está tan claro es que, de una u otra forma, la tradición haya sido evitada, pues como recuerda Kuhn, al describir cambios lingüísticos en el ámbito de la ciencia, "la lengua en la que se expresa la traducción existía antes de que la traducción comenzara"[144].

Las traducciones de Larrea tienen interés por cuanto que han sido objeto de la historia y análisis del surrealismo español. Quien les otorgó una posición clave en la difusión de aquel movimiento en España fue Cernuda cuando afirmaba que sólo Prados y Aleixandre conocían las publicaciones de los surrealistas francesas, mientras que Lorca o Alberti sin leer a los surrealistas, logran el acento y la técnica surrealista. La razón la encuentra en las traducciones de poemas de Larrea — Cernuda piensa que todos eran traducciones — que aparecen en *Carmen* a través de Gerardo Diego[145].

---

[142] *Cfr.* W. KAYSER, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, p. 381.

[143] *Cfr.* G. STEINER, *Después de Babel*, p. 365.

[144] T. S. KUHN, *¿Qué son las revoluciones científicas?*, introducción de Antonio Beltrán, Paidós/ICE -UAB, Barcelona, 1989, p. 103.

[145] L. CERNUDA, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, pp. 193 y ss.

Larrea comienza a escribir poesía en francés a partir de 1922, "Longchamps", fechado el 15 de diciembre de ese año, es su primer poema en francés[146]. El paso es la culminación de un proceso de distanciamiento de la tradición poética nacional que coincide con sus contactos más intensos con Huidobro entre 1919 y 1922. A pesar de que su conocimiento del francés no era profundo en esos años Larrea encuentra aquel idioma "más dúctil y matizado", mejor preparado para expresar una visión del mundo deudora de la evolución de la lírica moderna:

> [...] idóneo para expresar en claves estéticas sus estados de conciencia esencial, desarticulados, turbios, difíciles, y sentidos en concordancia con las posibilidades que ofrecían algunas técnicas imaginativas descubiertas por la mejor audacia internacional del momento[147].

Una vez traspasados las primeras fronteras del período vanguardista el recurso al francés se transforma en un medio de distanciamineto para impulsarse hacia lo universal:

> En su impulso incoercible hacia una universal e intrínseca allendidad, la conciencia poética del autor tenía que desprenderse de su mundo o matriz de origen así como de su cultura, uno y otra correspondientes a situaciones espacio-temporales del Lenguaje o Verbo[148].

---

[146] Traducido años más tarde por Gerardo Diego: J. LARREA, "Longchamps", *Verso y Prosa*, nº 11 (1928).

[147] J. LARREA, Prólogo a la edición de V. Bodini de *Versión Celeste* (Turín, 1969), ahora en *Versión Celeste*, edición de Miguel Nieto, Cátedra, Madrid, 1989, p. 61.

[148] *Ibíd.*, pp. 61-62.

El último verso de su primer poema publicado, "Evasión" — en *Grecia* el 30 de octubre de 1919 — apunta el tema constante en la obra de Larrea: "Aún tengo que huir de mí mismo". El cambio de lengua es una de las etapas, quizás la más importante, de la huida. Que sea el francés la lengua elegida lo presenta Larrea como un hecho forzado pero aleatorio. En 1926 le escribe a Diego haciéndole participe de los poemas, ya numerosos, que ha escrito en francés a lo que añade: "Siento no saber la lengua de las islas Marquesas"[149]. Díaz de Gureñu ha estudiado la adopción del francés y el distanciamineto de la tradición literaria española a ⌐artir de sus declaraciones en el epistolario con Grerado Diego, el prólogo a *Versión Celeste* que hemos comentado arriba, y el "Presupuesto vital" publicado en el primer número de *Favorables París Poema*, donde manifestaba su malestar al usar poéticamente la lengua castellana. La conclusión a la que este autor llega es que Larrea abandona un aretórica, la española, para integrarse en otra retórica más evolucionada, la francesa[150]. Una autoversión desvela los recursos retóricos a los que conducen uno y otro idioma. El poema "En costume de Feuilles mortes" fue humanizado y adaptado a la sensibilidad española, utilizando para ello claves más clásicas que las presentes en el poema francés. "Espinas cuando nieva", que es su título español, apareció en el número homenaje a fray Luis de León de la revista *Carmen* (nºs 3-4, marzo de 1928).

---

[149] *Cit.* en J. M. DIAZ DE GUREÑU, *La poesía de Juan Larrea. Creación y sentido*, Cuadernos Universitarios, San Sebastián, 1988, p. 148.

[150] *Ibíd.*, p. 151.

10. La aventura de otras lenguas en el 27.

Las relaciones externas de los poetas del 27 con el pasado, la tradición lírica castellana, y con lo ajeno, otras líricas, fueron ordenadas por el profesor Rozas en las dos secciones finales de su libro de documentación sobre aquella generación poética[151]. Acertó a titular ambas secciones "Heredad de su lengua" y "La aventura de otras lenguas". Esta última nos recuerda cuáles fueron las traducciones más apreciadas entre los más atentos lectores. Es sabido que en la elaboración del libro Rozas tuvo muy presente los juicios del poeta Jorge Guillén, circunstancia que, sólo como hipótesis, nos sirve para apreciar en la selección el sesgo de la particular y moderna "poética de la traducción poética" del traductor de *El cementerio marino*, aparte de la obligada inclusión de fragmentos de las traducciones novelísticas que supusieron un verdadero acicate en el arte de la moderna traducción literaria española, me refiero claro está a la versión de Pedro Salinas de *Por el camino de Swann* y a la de "Alfonso Donado", seudónimo bajo el que se hallaba Dámaso Alonso, de *El artista adolescente*.

En lo tocante a traducciones poéticas, objetivo principal de la selección, se recogen traducciones de Gerardo Diego —- "La red" de Josep Carner, "El monstruo"

---

[151] J. M. ROZAS, *La generación del 27 desde dentro*, Istmo, Madrid, 1986^2.

de Fernando Pessoa y "Leda" de Rainer María Rilke, todas publicadas previamente en su libro de traducciones *Tántalo* —, Rafael Alberti — "Círculo" de Supervielle y "Sólo tengo un deseo" del rumano Eminescu, este último en traducción conjunta con María Teresa León —, Luis Cernuda — un fragmento de *Troilo y Crésida* de Shakespeare y un poema, "A las Parcas", de Hölderlin — Manuel Altolaguirre — *Adonais. Elegía a la muerte de John Keats* de Shelley y un fragmento de *El convidado de piedra* de Pushkin en traducción conjunta con O. Savich — un poema original en francés de Larrea — "Chair de me chair" —, uno de los *Seis poemas galegos* de García Lorca — "Canzon de cuna pra Rosalia Castro, morta" —, y tres traducciones de Jorge Guillén, todas ellas de su libro *Homenaje* — "Cantiga de amigo" de Pero Meogo, "Quizá temprano" de Eugenio Montale y *El cementerio marino* de Valéry.

El caso de Larrea, tratado en el apartado anterior, es paralelo al de Lorca. En ellos el camino de la traducción se invierte y en un caso huida, Larrea, y en el otro empatía estilística, Lorca, ambos salen fuera de su lengua para recrear o encontrar unos temas y una visión de la realidad. Pero hay una diferencia sustancial. Mientras que Larrea adopta el francés como idioma de poesía basándose precisamente en la traducibilidad del lenguaje poético, Lorca parece escribir sus poemas gallegos con la conciencia de no poder ser expresados en otra lengua. Una opinión suelta, sacada de una entrevista en la que responde sobre la situación internacional del teatro español, nos demuestra su despreocupación por los problemas de traducción y la defensa de la intraducibilidad, posturas que parten del idealismo lingüístico romántico:

"El espíritu del idioma es lo que brilla. La traducción, por bella que sea,

destroza el espíritu del idioma, hágala quien la haga"[152].

Sólo en un caso parece haberse interesado Lorca vívamente por una obra traducido. Se trata de los "Poemas arábigoandaluces" traducidos con rigor filológico y gusto exquisito por Emilio García Gómez y publicados por primera vez en la *Revista de Occidente*[153]. La fecha de su lectura es importante pues se produce a la vuelta de su estancia en Nueva York. Entonces se aviva el interés de Lorca por la poesía del Al-Andalus que ya había puesto de manifiesto en su conferencia sobre el cante jondo, en donde menciona las traducciones del conde de Noroña como el primer estímulo en su interés por la poesía oriental:

> Fue para mí, pues, de una gran emoción la lectura de estas poesías asiáticas traducidas por don Gaspar María de Nava y publicadas en París el año 1838, porque me evocaron inmediatamente nuestros «jondísimos» poemas[154].

El viaje a lo más lejano acaba por redescubrir lo más cercano. Es indudable la relación existente entre las traducciones de García Gómez y el orientalismo y

---

[152] F. GARCIA LORCA, *Treinta entrevistas*, selección, introducción y notas de A. Soria Olmedo, Aguilar, Madrid, 1988, p. 197.

[153] "Poemas arábigoandaluces", *ROcc*, t. XXI, n. 62 (1928), pp. 172-203. Luego como libro *Poemas arábigoandaluces*, Plutarco, Madrid, 1930.

[154] F. GARCIA LORCA, "El cante jondo, primitivo canto andaluz" (1922), en *O. C.*, t. I, edición de Arturo del Hoyo, prólogo de J. Guillén, Aguilar, Madrid, 1973[18], pp. 973-994.

"granadinismo" de la colección de casidas y gacelas de *El Diván del Tamarit*[155]. Se trata más bien de una confluencia en los intereses de la poesía de los años veinte. Lo que destaca García Gómez en el prólogo a sus traducciones es la densidad de imágenes y metáforas que caracteriza a la poesía arábigoandaluza, recargamiento que se ve favorecido a lo largo de la historia por la ordenación en antologías que seleccionan los fragmentos de mayor virtuosismo metafórico e imaginativo. Nadie mejor, en este caso, que el traductor para describir el sistema poético primario en la que insertaba sus traducciones:

> Por aquel entonces estaba, además, muy próxima la conmemoración del III Centenario de Don Luis de Góngora, por primera vez entendido, después de su época, por un grupo de eruditos y artistas. Nuestros brillantes círculos poéticos se interesaban por la metáfora y la imagen. Y mi colección — por estar basada en un códice de Ben Said, que es cabalmente una antología de fragmentos metafóricos —, servía este interés con documentos a la par arqueológicos y novísimos[156].

George Steiner advierte que cuanto más apartada está la fuente lingüística y cultural de la que se traduce , tanto más fácil resulta lograr una estilización y codificación de los recursos utilizados[157]. Los poemas de García Gómez ofrecen esa uniformidad desde el principio pues ya han pasado previamente por otro filtro

---

[155] *Vid.* R. GULLON, *Direcciones del Modernismo*, p. 259; M. HERNANDEZ, "Huellas árabes en *Diván del Tamarit*", *Insula*, n. 370 (1977); M. de MEÑACA, "Las poesías asiáticas: source poètique de Lorca", *LLNL*, n. 217 (1976); y D. DEVOTO, Introducción a *Diván del Tamarit*, Editions Hispaniques, París, 1976.

[156] E. GARCIA GOMEZ, *Poemas arábigoandaluces*, Espasa-CAlpe, Madrid, 1940.

[157] *Cfr.* G. STEINER, *Después de Babel*, pp. 413-414.

sumarizador: la antología.

No podía ser de otra forma en una revista como la de Ortega que desde el "propósito" inicial del primer número abogaba por una absoluta occidentalidad.

La asimilación lorquiana de estos recursos añadirá al virtuosismo un pasado mágico que vuelve hablar por el poeta presente, proceso paralelo al experimentado pordel cante jondo para la cultura de la élite intelectual.

La autoridad de García Gómez como arabista fue reconocida desde sus primeros trabajos, pero junto a ello, y gracias a sus versiones poéticas de la *Revista de Occidente*, fue reconocido su talento poético y su sintonía con los proyectos artísticos del momento. Lo reconoce el autorizado juicio de Jorge Guillén quien estima la erudición y el talento, además del gusto y la sensibilidad de sus traducciones[158].

11. Las "variaciones" de Jorge Guillén. Nuevo diálogo entre traducción y modernidad.

Mucho se ha escrito sobre las traducciones de Guillén y de Cernuda. Se trata de dos de los casos privilegiados en los que la historia literaria y la crítica, de cuño

[158] J. GUILLEN, "Literatura arábigo-española", en *Hacia "Cántico". Escritos de los años 20"*, pp. 313-317.

estilístico, han atendido con interés y provecho a obras poéticas traducidas. Y es que tanto Guillén como Cernuda encarnan en las letras españolas lo que Pound en las anglosajonas: el moderno poeta traductor que hace de sus traducciones obra propia.

La coherencia entre obra original y traducciones es total, no parece haber transición entre una y otra parcela del quehacer literario. Sin embargo nuestros dos autores, como veremos en el caso de Guillén, se imponen unos mínimos criterios de rigor que en Pound y sus seguidores llegan a desaparecer por completo dando ancho espacio a la invención, a la variación que olvida su motivo.

Nuestro propósito no es añadir nuevos elementos de análisis de los procedimientos de ambos autores. La crítica estilística, repetimos, los ha aportado en número y calidad sobradas. Pretendemos explicitar sucintamente — otra cosa estaría reservada a un estudio más amplio — las normas y modelos que actúan en las traducciones de uno de estos dos poetas centrales del 27.

La crítica y las traducciones de Guillén remite siempre a la práctica poética[159]. Cabría aquí manejar las "fuentes literarias" en el sentido que les otorga Amado Alonso, no con un criterio policial sino tomadas como "incitaciones" y "motivos de relación" que "cuando no se trata de piratas, sino de poetas, sirve al influido para depurar su íntima originalidad"[160].

Otro de los pilares de la lírica moderna, Rainer María Rilke, enfoca sus traducciones de Valéry desde una rigurosa preocupación formal así como desde la

---

[159] *Cfr.* K. M. SIBBALD, Prólogo a J. GUILLEN, *Hacia "Cántico". Escritos de los años 20, Ariel, Barcelona, 1980*, P. 18.

[160] A. ALONSO, "Estilística de las fuentes literarias. Rubén Darío y Miguel Angel", en *Materia y forma en poesía*, Gredos, Madrid, 1969³, pp. 325-338.

convicción de que otro poeta ha de hacer poesía al traducir. De hecho no las llamaba traducciones, *Übersetzungen*, sino transposiciones, *Übertragungen*[161]. Rilke se admiraba de cómo un mismo tema se desarrollaba de forma distinta dependiendo de que se escribiera en alemán o en francés. López Campillo explica la aparición póstuma de Rilke en la *Revista de Occidente* — se traducen unos fragmentos de *Los Cuadernos de Malte Lurdis* — por la voluntad de manifestar las afinidades entre la revista y la poética de Paul Valéry, pues Rilke había traducido al alemán varios poemas de Valéry entre ellos varios de *Charmes* y *El cementerio marino*[162].

En los años veinte la presencia de las traducciones de Guillén en las revistas es muy selectiva: las traducciones de Valéry en *Verso y Prosa* ("Las granadas") y la *Revista de Occidente* ("El cementerio marino")[163], y traducciones de Supervielle en *Poesía*, una de las revistas de Altolaguirre. La traducción de *El cementerio marino* estuvo prevista publicarla con posterioridad en las "Ediciones del Arbol" de la revista

---

[161] *Vid.* Robinet de CLERY, *Rilke, traducteur*, Georg & Cie, Ginebra.

[162] Sobre el efímero viaje de Rilke a España y el conocimiento de su obra entre los poetas españoles *vid.* G. E. SACHS, "Rainer María Rilke en España", *RHM*, IV (1938), pp. 216-219, y el libro del compañero de Cernuda en sus traducciones de Hölderlin, H. GEBSER, *Rilke und Spanien*, Shurkamp Verlag, Baden-Baden, 1977.

[163] La bibliografía sobre las traducciones guillenianas de Valéry y las relaciones entre ambos poetas es considerable, selecciono seis referencias obligadas: M. POMES, "Paul Valéry y España", *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, jul.—ago. (1950), pp. 257-270; C. VIGEE, "Jorge Guillén et les poètes symbolistes françaises", *Révolte et langages*, París, 1962, pp. 139-197; C. ZARDOYA, "Jorge Guillén y Paul Valéry", *Poesía española del siglo XX (estudios temáticos y estilísticos)*, II, Gredos, Madrid, 1974, pp. 168-219; A. C. VALDERRAMA, "Entre Jorge Guillén y Paul Valéry, dos mundos en un poema", *Revista de la Universidad Complutense*, n. 108 (1977), pp. 377-398; F. SANSONE, "Valéry — Guillén a fronte", *Rivista di letterature moderne e comparate*, XXXVIII (1985), pp. 263-282; B. CIPLIJAUSKAITE, "El arte de la variación", *Hora de Poesía*, n. 38 (1985), pp. 11-26.

Cruz y Raya con prólogo de Unamuno[164].

En su libro *Homenaje* se reúnen sus traducciones poéticas bajo el título "Variaciones" y el lema "Me reúno con un amigo...". Allí encontramos sus variaciones de poemas de Pero Meogo, Tasso, Shakespeare, Angelus Silésius, Wordsworth, Hölderlin, Leopardi, Antero de Quental, Rimbaud, Santayana, Yeats, Toulet, Claudel, Valéry, Rilke, Wallace Stevens, Supervielle, Pond, Carner, Pessoa, Saint-John Perse, Carles Riba, Archibald Mac Leish, Jean Cassou, Eugenio Montale y Romano Bilenchi.

El propio Valéry tenía ideas muy claras acerca de qué *es* una traducción poética y cuáles debian ser sus procedimientos. El ideal de traducción poética para Valéry es producir con medios diferentes efectos análogos. Idea que defendida desde la traductología bíblica[165] entraría en conflicto con la poética de las "variaciones" de Guillén que en tanto que nuevos poemas adquieren independencia y aportan un nuevo sentido al poema[166]. En realidad es mismo hecho de escribir tiene para Valéry el carácter de traducción desde la idea a la palabra:

> *Ecrire quoi que ce soit* [...] est un travail de traduction exactement comparable à celui qui opère la transmutation d'un texte d'une langue

---

[164] Pedro Salinas comenta la circunstancia en carta dirigida a Jorge Guillén el 19/III/1936: "En cuanto a lo del *Cementerio* me parece estupendo. Nadie mejor que Unamuno como prologuista. Reyes demasiado remoto, y [a] Marichalar creo que ya no le gustará Valéry, y sólo se dejará enterrar en cementerios de Eliot", en P. SALINAS y J. GUILLEN, *Correspondencia (1923-1951)*, edición, introducción y notas de A. Soria Olmedo, Tusquets, Barcelona, 1992, p. 171.

[165] *Vid.* E. NIDA, *op. cit.*

[166] *Vid.* A. DEBICKI, "Jorge Guillén and the symbolist imprint on the generation of 1920's", en A. BALAKIAN (ed.), *op. cit.*, pp. 347-359.

dans une autre[167].

Lo curioso es que Guillén había otorgado a Valéry el mayor título que podía ser otorgado a un verdadero poeta: el de ser intraducible:

> Paul Valéry es esencialmente poeta, y por lo tanto, esencialmente intraducible y de más difícil difusión. (La resistencia que opone un texto a ser traducido, ¿no es el mejor índice de su rigor poético?)[168]

Morris ha puesto de manifiesto la presencia en la traducción de "El cementerio marino" de palabras muy queridas por Guillén como "cima", "techo", "luz", expresiones como "el don de la vida" otorga a la relación un carácter de afinidad y empatía más que de intensión de Valéry en Guillén[169], se trataría por tanto de un proceso de intertextualidad que desembocará en soluciones distintas, la introspección en Valéry y el "existencialismo jubiloso"[170] en Guillén, del que alcanza a ser consciente el poeta y traductor español.

El concepto de variación guilleniano es, según Ciplijauskaité, herencia simbolista pues eran los poetas franceses de fin de siglo quienes consideraron que un poema no es nunca una cosa acabada, sino que se produce de nuevo en cada lectura y

---

[167] P. VALERY, *Variations sur les Bucoliques*, Gallimard, París, 1957, p. 24.

[168] J. GUILLEN, "Un caso escandaloso", en *Hacia "Cántico". Escritos de los años 20*, *ed. cit.*, pp. 263-265.

[169] *Cfr.* C. B. MORRIS, *Una generación de poetas españoles (1920-1936)*, pp. 151-152.

[170] Según lo entinede E. FRUTOS CORTES, "El existencialismo jubiloso de Jorge Guillén", *Creación poética*, Porrúa, Madrid, 1976, pp. 21-95.

exige un esfuerzo interpretativo por parte de cada nuevo lector[171]. Así en cada nueva traducción de "Realeza" de Rimbaud Guillén utilizará formas distintas de acuerdo a distintas interpretaciones que están condicionadas por su persanal trayectoría poética: utiliza sucesivamente la prosa, los alejandrinos combinados con endecasílabos y el romance.

El soneto "Les grenades" de Valéry nos sirve para acotar brevemente la variación en el arte de la traducción en Guillén. En el cuarto número de *Verso y Prosa* (abril de 1927) Guillén ofrece sus dos versiones precedidas del original. La primera versión en prosa respeta en la disposición tipográfica el contenido de cada cuarteto y terceto. Es literal semántica y sintácticamente:

> Duras granadas entreabiertas, que cedéis a un exceso de granos: creo ver soberanas frentes, estalladas por sus descubrimientos.
>
> Si los soles por vosotras sufridos, oh granadas entreabiertas, trabajadas por el orgullo, han resquebrajado vuestros tabiques de rubí,
>
> Y si el oro seco de la corteza, a petición de una fuerza, revienta en gemas rojas de jugo,
>
> Esta ruptura luminosa hace soñar a un alma que tuve con su secreta arquitectura.

A la vista del original la prosificación española no es más que un auxiliar de lectura, una llave hacia el sentido. Esta no es pues una "variación", sino una impresión lingüística en español del orden de las palabras y las imágenes del original. No se trata de simple prosa. Aparte de respetar la división estrófica el ritmo sintáctico nunca pierde de su horizonte la estructura del soneto. Es obvio que la poesía de Valéry no

---

[171] B. CIPLIJAUSKAITE, *art. cit.*, p. 14.

compaginaba con la prosificación. Sus palabras a propósito de "El cementerio marino" reproducidas en una revista española con motivo de su visita a España no dejan lugar a la duda: "poner en prosa un poema, es negar por completo la esencia de un arte"[172]. La declaración choca con la corriente poética que desde Juan Ramón Jiménez, y apoyada en la lírica inglesa, pretendía abolir las fronteras formales establecidas entre prosa y verso, a la que apunta el nombre de la revista en la que aparecen las traducciones de Guillén.

En la segunda variación Guillén utiliza un soneto de eneasílabos, medida análoga al metro del original y respeta el plan de rimas del mismo:

Ya cedes a tus elementos,
Oh dura granada entreabierta:
Creo ver la frente en alerta,
Estallada por sus inventos.

Si soles sufridos por ti,
Granada asomada, granada
Por el orgullo trabajada,
Hienden tabiques de rubí,

Y si el oro de la corteza,
A petición de una dureza,
Rompe en gemas rojas de zumo,

Esta luminosa ruptura
Soñar hace a un alma que exhumo
Con su secreta arquitectura.

El trabajo llevado a cabo por Guillén en esta segunda versión es doble. Trata por un lado de encontrar en el sistema español la forma más análoga posible al soneto

[172] P. VALERY, "A propósito del Cementerio Marino", *Hoja Literaria*, abril (1933).

francés de Valéry, mientras que por otro no puede evitar, si es que su encuentro no es intencionado, el eco de la poesía española sobre elementos naturales vivos, la humanización de los objetos, y a los juegos de espejos de los sonetos del Siglo de oro ("Granada asomada, granada"; "...un alma que exhumo"). El verso español, eneasílabo, ha naturalizado la sintaxis francesa con lo que, como siempre, la versión en prosa resulta mucho menos tensa, más fluida en la sucesión de imágenes.

El procedimiento de Guillén se opone al de Andrés Sobejano en la traducción del mismo poema sólo unos años antes y de la que Guillén tuvo inmediata noticia. Se trata de una adecuación a la manera modernista, que no deja de recordar la serie de sonetos *Frutas de España* de Salvador Rueda por la emoción ante lo turgente y sensual de los frutos maduros[173]:

Oh macizas granadas entreabiertas
al rebosar pletórico del grano:
diademas sois de un rostro soberano
brillantemente en vuestro estuche insertas.
Si el sol estivo al que crecéis despiertas,
henchidas y melíficas granadas,
os hizo, del orgullo dilatadas,
estallar en rubíes las cubiertas,
y quebrantar de la corteza el oro
a impulsos de una fuerza que desborda
de rojas gemas fúlgido tesoro;
esta ruptura luminosa y sorda
me recuerda la arcana arquitectura
de mi alma, siempre grávida y madura.

Tanto Guillén como Cernuda — del que ofrecemos traducciones en el apéndice

[173] *Suplemento de "La Verdad"*, n. 10 (1924).

final — orientan su labor traductora hacia la búsqueda interpretativa que sustenta la "epistemología para poetas" de Ortega[174]. En un caso, el de Guillén, hacia una realidad que reclama ser interpretada sin remitir a trascendencias, y en el de Cernuda recreando en español la poesía de la tradición romántica europea, desde Novalis a Eluard, tras el obligado Hölderlin — que a partir de él se ha convertido junto al Shakespeare sonetista, en uno de los poetas más traducido al español de estas últimas décadas del siglo XX — que echa de menos en la tradición española. El recurso ya era apuntado por Díaz-Plaja: "Si la inquietud profunda de una nueva emoción poética surge de Novalis y de Hölderlin, todo tratamiento teórico de la poesía contemporánea debe partir de las actitudes críticas de E. Poe"[175]. El Cernuda traductor y crítico trata de recoger esas dos tradiciones de ruptura romántica para una cultura poética, la española, en la que en su opinión "sólo interesan las palabras, no el poema"[176].

Unas palabras de Meschonnic describen con bastante fidelidad cuál es la posición de Guillén y Cernuda como traductores:

> [...] un traducteur qui n'est que traducteur n'est pas traducteur, il est introducteur; seul un écrivain est un traducteur, et soit que traduire est tout son écrire, soit que traduire est intégré à une oeuvre, il est ce «créateur» qu'une idéalisation de la «création» ne pouvait pas voir[177].

---

[174] *Cfr.* Ph. SILVER, *art. cit.*

[175] G. DIAZ-PLAJA, *Modernismo frente a Noventa y ocho*, p. 170.

[176] L. CERNUDA, Nota previa a la traducción de P. ELUARD, "El amor la poesía", *Litoral*, n. 9 (1929), pp. 24-30.

[177] H. MESCHONNIC, *Pour la poètique III*, p. 354.

El creador lo es por su peculiar lenguaje-sistema. Las traducciones de estos dos poetas participan de un idiolecto personal y no tanto del código de época que caracterizaba las traducciones de Maristany o las del código de grupo que estaban patentes en las de Guillermo de Torre.

CAPITULO VII

TRADUCCIONES POETICAS EN LAS REVISTAS.

LOS AÑOS TREINTA.

1.- La revista de Bergamín.

Presentación y traducción cuidadas caracterizan los textos extranjeros publicados en esta revista. *Cruz y Raya* estaba organizada de acuerdo a una triple articulación de pensamiento crítico-religioso, poético y político. Al recordar su director los colaboradores nacionales y extranjeros de la revista descubre una coherencia, tanto dentro como fuera de España, que respondía a una misma situación religiosa de desesperación esperanzada[1]. En la elección de temas y colaboradores se advierte la *coincidentia oppositorum*, el dualismo, la paradoja y la contradicción que Bergamín siempre utilizó como instrumento de discusión para la modernidad[2].

Los intelectuales que apoyan la empresa de Bergamín se hallan en una fase decisiva de las discusiones estéticas y sociales, ya que si admiten la necesidad de ayudar al pueblo con el arte y llaman a la responsabilidad política de los cristianos, también coinciden en que esa ayuda ha de ser principalmente de orden espiritual[3].

---

[1] *Cfr.* "Signo y diseño de *Cruz y Raya* (1933-1936)", prólogo al facsímil de *El aviso de 1935*, Detlev Auvermann, Nendeln-Liechtenstein, 1974, p. IX-X.

[2] *Vid.* M. J. ALONSO GARCIA, *Estudio sobre la revista «Cruz y Raya»*, Tesis, Universidad de Granada, 1977.

[3] *Cfr.* A. L. GEIST, *op. cit.*, p. 204.

El balance de su trayectoria, apoyada en un criterio muy selectivo y en la decisión de intervenir en discusiones de profundo calado político y religioso, es, en términos literarios, muy positivo. Sus posibles claroscuros los constata Bécaraud al afirmar que, como revista realizada por literatos y juristas, "cobra de ese modo un aire de irresponsabilidad frente a ciertos problemas inmediatos, que se echa de ver al contemplarla treinta años después"[4]

La empresa de Bergamín tiene su contrapartida en *La Gaceta Literaria* de Giménez Caballero. En ambos encontramos las tendencias complementarias de los intelectuales españoles de los años treinta. El proyecto de Bergamín de dar al arte puro un estremecimiento religioso parecía menos lógico que la intención de Giménez Caballero de nacionalizar y popularizar la obra nueva[5]. En cualquier caso *Cruz y Raya* es un índice bastante fiel de la calidad que caracterizaba la cultura liberal española de las tres primeras décadas del siglo[6].

---

[4] J. BECARAUD, *Cruz y Raya (1933-1936)*, Taurus, Madrid, 1969.

[5] Así se señala en el autorizado análisis de J.-C. MAINER, *La Edad de Plata*, p. 246.

[6] Para un balance del pensamiento crítico, estética y literariamente hablando, *vid.* E. de ZULETA, *Historia de la crítica española contemporánea*, Gredos, Madrid, 1974², pp. 152-357.

2.- El diálogo de las lenguas de *La Gaceta Literaria*.

Una diferencia fundamental entre las revistas de Giménez Caballero y Bergamín es su actitud frente a la traducción literaria. La negación de una y la afirmación de otra condiciona la consiguiente orientación de las relaciones de la literatura española, y sus tendencias vanguardistas y postvanguardistas, con el resto de literaturas y la tradición literaria europea.

La Gaceta Literaria apenas incluye traducciones. Sólo es posible destacar dos traducciones de Juan Ramón Jiménez de T. S. Eliot y Mallarmé, la antología de poetas belgas traducidos por Rafael Alberti y María Teresa León[7], y la "Copla de los traperos de Prato" de Curzio Malaparte en traducción de Giménez Caballero[8]. Eso por lo que se refiere a poesía. En cuanto a la prosa novelística Enrique Díez-Canedo traduce algunos fragmentos de Joyce[9].

Cuando se trata de lenguas peninsulares *La Gaceta Literaria* siempre opta por su presentación en la lengua original, haciendo caso al lema de corte imperialista de "Por la pluralidad hacia la unidad". La intención es fomentar la cultura en expresión catalana, gallega o portuguesa, todas ellas juntas, aunadas en el común vínculo castellano.

---

[7] *GLit*, n. 123 (1932), traducen poemas de H. Dubois, H. Michaux, O.-J. Perier, Ch. Plisner, y E. Vandercammen.

[8] *GLit*, n. 28 (1928).

[9] *GLit*, n. 21 (1928), p. 4.

La lengua es para Giménez Caballero un arma cultural y política. Si se recurre a la traducción esa dimensión desaparece: "Si una lengua quiere afirmarse debe presentar batalla directa y no traducida a los que le rodean"[10]. Fruto de esa posición es la continua inclusión de originales en catalán, portugués, italiano, y en menor medida gallego, hecho del que tratará de sacar rentabilidad política el año de la república cuando Giménez Caballero afirma "nuestro periódico fue la vanguardia del plurilingüismo peninsular"[11]. Pero la actitud tomada por el director de la revista, que en un primer momento parece favorecer la comprensión de las culturas cercanas, acaba por funcionar en apoyo de la hegemonía central. Por eso se pregunta Bassolas si era mejor, para lograr los pretendidos objetivos de Giménez Caballero, la mezcla de idiomas no comprensibles o la traducción "inteligente y fidedigna que promueva interés por una lengua cercana y desconocida"[12]. El diálogo de lenguas parece más completo y rico cuando hay traducción de por medio porque en ese instante entran en contacto dos tradiciones, o se actualizan temas y estilos foráneos en toda su "otredad" —permítaseme la palabra —, o se naturalizan de acuerdo a los temas y estilos del sistema literario que los importan.

De todas formas a partir de 1930 los poetas catalanes aparecen traducidos con bastante frecuencia en los números de *La Gaceta Literaria*.

---

[10] "El diálogo de las lenguas", *GLit*, n. 7 (1927), p. 3.

[11] "*La Gaceta Literaria* y la República", *GLit*, n. 105 (1931).

[12] C. BASSOLAS, *op. cit.*, p. 159.

3.- La traducción de poetas católicos en *Cruz y Raya*.

La conexión entre poesía pura y pensamiento neocatólico es inexcusable en la lectura de algunas traducciones de poetas ingleses en *Cruz y Raya*. El resto de traducciones se orientan hacia una nueva valoración de poetas románticos alemanes, en concreto Hölderlin y Novalis en las versiones de Cernuda y Gebser; de los románticos ingleses, Keats traducido por J. M. Souvirón y Blake por Neruda; y junto a ellos los clásicos Lucrecio, traducido por L. E. Palacios, y Virgilio, versionado por Luis Rosales y L. F. Vivanco. Añadimos a este último apartado de clásicos la traducción de Manuel Altolaguirre de un fragmento del *Paraíso* de Milton, a la que nos hemos referido en otro apartado del trabajo, y las de los poetas catalanes del XV A. Febrer y Jordi de Sant Jordi.

La recepción de la poesía inglesa traducida es el hecho más relevante de la lista de traducciones de la revista, ligada, además, a la aparición de T. S. Eliot en el horizonte de la crítica europea. Es posible establecer un triple haz de condicionamientos en la traducción de la poesía inglesa de ese tiempo:

1.-Los textos de crítica literaria y los ensayos de T.S. Eliot como mediadores.

2.- Los poetas católicos de la era victoriana: Hopkins, F. Thompson, Coventry Patmore. Se leyeron por la mediación de T. S. Eliot.

3.- La misma mediación es detectable en el caso de los poetas metafísicos

ingleses de los siglos XVI y XVII: Donne, Fletcher, Drummond, Bröwn, Herbert, Shirley, Waller, Cartwright, Crashaw, Lovelace, Marvell, y H. Vaughan.

Completaba el panorama la reflexión poética e histórica sobre los autores clásicos del Siglo de Oro español.

La traducción al español de los autores antes mencionados engrosa un subsistema que podemos llamar "poesía del desencanto", "poesía agónica" o "poesía católica inglesa". Algunas circunstancias justifican el agrupamiento. En primer lugar los traductores, en general, se especializan en estos autores, y no sólo en uno de ellos. Muñoz Rojas, por ejemplo, traduce a Thompson y Hopkins en *Cruz y Raya* y luego a Eliot y Crashaw en otros lugares. En segundo lugar las publicaciones en que aparecen son revistas que no están especializadas exclusivamente en literatura. Las revistas más sobresalientes de los años treinta tratan asuntos que van de la literatura, al arte, la política y la filosofía. Todo ello en un mismo número, con lo que se diferencian en tamaño y contenidos de las "revistas poéticas" — asimilables a las *little reviews* inglesas — de la década de los veinte, razón por la cual las revistas de los 30 son terreno propicio para realizar un estudio del "discurso social" desde el punto de vista de Angenot[13]. Por su parte los críticos tienden a relacionar en sus reflexiones los tres grupos arriba establecidos — T.S. Eliot, los metafísicos y los poetas católicos de fines del XIX —. Por último la traducción de los poetas ingleses al español suele realizarse en prosa o en versos blancos, analógicos o no dependiendo de los casos[14].

---

[13] *Vid. supra.*

[14] *Cfr.* J. S HOLMES, "Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form", *Translated!*, pp. 23-33.

Los textos importados por *Cruz y Raya* pueden ordenarse en tres grupos:

A) Textos que tratan la situación del catolicismo en la Europa de entreguerras: artículos de Maritain, Malraux, Max Jacob, Heidegger y Chesterton. Especial interés despiertan en este sentido los modernos movimientos espirituales británicos.

B) Traducciones de autores ingleses y franceses. Aparte de las traducciones de Hopkins y Thompson ya mencionadas, y las de Blake por Neruda, encontramos traducciones del francés de autores como Paul Claudel, Leon Bloy y Barbey D'Aurevilly.

C) Textos y documentos relacionados con los movimientos sociales europeos.

El conocimiento del inglés como lengua de cultura y traducción, y, en general de la cultura anglosajona, crece entre los miembros de las nuevas promociones de escritores e intelectuales. Los lectorados de Salinas, Guillén y Dámaso Alonso[15] en las universidades de Oxford y Cambridge abren la primera brecha en el conocimiento del moderno pensamiento poético inglés, tendencia que completará con creces Luis Cernuda en su exilio británico[16]. Entre los hispanistas ingleses de los años veinte y treinta es necesario subrayar la importancia de E. M. Wilson, traductor de las *Soledades* de Góngora e introductor de la joven poesía española en los círculos literarios anglosajones. Wilson y Cernuda se auxiliaron mutuamente en las traducciones

---

[15] Considerados por Bodini los lectores ideales de la "generación del 27" (*cfr.* V. BODINI, *Los poetas surrelistas españoles*, Tusquets, Barcelona, 1971.

[16] Lo más importante de la lectura cernudiana de los poetas ingleses del XIX, que son los que más interesan a él y a sus compañeros de generación, está en L. CERNUDA, *Pensamiento poético en la lírica inglesa del XIX*, Tecnos, Madrid, 1986. *Vid.* R. MARTINEZ NADAL, *Españoles en la Gran Bretaña. Luis Cernuda: el hombre y sus temas*, Hiperión, Madrid, 1983.

de sus respectivos idiomas, Cernuda busca a el apoyo de Wilson para sus traducción de Shakespeare, mientras que el profesor inglés, que ya había estado becado en la Residencia de Estudiantes para estudiar y traducir literatura española del Siglo de Oro, saca buen provecho de los enfoques de Cernuda[17]

En un artículo sobre la difusión de la cultura británica en España, Domingo Pérez Minik llegaba a la conclusión de que sólo gracias a la *Revista de Occidente* se conocía en España la nueva literatura británica[18]. El mismo autor, y desde una revista que asumió abiertamente las evoluciones del surrealismo francés en los primeros años treinta — incluidas traducciones de Eluard, Breton, Arp y Péret —, pone la nave del nuevo arte en rumbo a la intelectualismo y el sentimentalismo de la nueva literatura británica:

> si ahora confrontamos nuestras impresiones ante esta joven literatura inglesa y la francesa de nuestros días, descubrimos que por un lado existe una poesía densa, compleja, intelectual, fruto de una alta cultura — cambridge, oxford, dublín — la materia intelectual y la materia afectiva de un joyce o de un eliot es más compacta que aquella sobre la que opera la literatura francesa, así también como esa materia sentimental que sirve de punto de partida a la obra de lawrence y que muestra una riqueza que no encontramos en nuestras letras contemporáneas[19].

Caso especial en las relaciones hispano-británicas es la revista *1616. English and Spanih Poetry* cuidadosamente editada en Londres por Manuel Altolaguirre. En

---

[17] *Vid.* R. MARTINEZ NADAL, *op. cit.*

[18] "El libro inglés en España", *Gaceta de Arte*, n. 5 (1932), p. 2.

[19] D. PEREZ MINIK, "Notas sobre la nueva literatura inglesa", *Gaceta de Arte*, n. 8 (1932), p. 2. Respetamos la ortografía de la revista que en ningún caso usa las mayúsculas.

principio publica textos ingleses sin traducir pero a partir del tercer número ya aparecen textos bilingües. *1616* está destinada a dar a conocer en traducción inglesa la joven poesía española, enlazada con la poesía del Siglo de Oro, en traducciones de Allison Peers, Stanley Richardson y Edward Sarmiento, entre ellos Gil Vicente, San Juan de la Cruz, Lope de Vega, Cernuda, Alberti, Aleixandre, Altolaguirre y Concha Méndez. En el sentido inverso Altolaguirre traduce a los nuevos poetas ingleses: el propio Richardson, Housman o Eliot, a la vez que recurre a Shelley al encuentro de una tradición romántica que se echaba de menos en la memoria poética española y a la que también recurre *Cruz y Raya*, ampliándola con las traducciones de Novalis y Hölderlin.

Algunas de la traducciones aparecidas en *Cruz y Raya* fueron reeditadas en el exilio por Bergamín en la colección "El clavo ardiendo" de la mexicana editorial Séneca. Entre ellas los poemas de Hölderlin traducidos por Luis Cernuda y Hans Gebser — 1942, 1ª ed. en *CyR*, nº 32 (1935) — y algunos fragmentos de Novalis traducidos también por el colaborador alemán de Cernuda — 1942, 1ª ed. en *CyR*, nº 39 (1936) —[20].

"El acceso a Maritain, a las claves del canto, a los grandes conversos, a la posibilidad de creer y cantar, a la salvación de todo aquello donde resplandeciera la belleza"[21]. Con estas palabras recuerda Muñoz Rojas lo que significó para él, y por

---

[20] Aparte de estos libros de poesía Bergamín reeditó las siguientes traducciones previamente aparecidas en *Cruz y Raya*: P. L. LANSBERG, *Piedras blancas, seguido de Experiencias de la muerte y la Libertad y la gracia en San Agustín*, traducciones de Jesús Ussía, Eugenio Imaz, José Bergamín, Séneca, México, 1940; y *Tratado del Purgatorio de Santa Catalina de Génova*, versión de José Bergamín, Séneca, México, 1941. Sobre esta la actividad editorial de Bergamín en México *vid.* D. EISENBERG, "Las publicaciones de la Editorial Séneca", *RLit*, t. XLVII, nº 94 (1985), pp. 267-276.

[21] J. A. MUÑOZ ROJAS, *Amigos y maestros*, Pretextos, Valencia, 1992, p. 126.