

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA.  
FACULTAD DE TRADUCCIÓN Y  
DOCUMENTACIÓN. GRADO EN TRADUCCIÓN E  
INTERPRETACIÓN

Trabajo de Fin de Grado

**LA TRADUCCIÓN AL INGLÉS  
DEL SIMBOLISMO EN LA  
OBRA DE ANTONIO  
MACHADO *CAMPOS DE  
CASTILLA:*  
UN ENFOQUE HERMENÉUTICO**

Elena Gallo Arregui

Tutor: Manuel de la Cruz Recio

Salamanca, 2021



**VNiVERSiDAD  
D SALAMANCA**

## Declaración de autoría

En conformidad con la Propuesta de Actuación contra el Plagio en los Trabajos Académicos de los Estudiantes de la Universidad de Salamanca aprobada en el Consejo de Docencia de 18 de Julio de 2010:

Declaro que he redactado el trabajo «La traducción al inglés del simbolismo en la obra de Antonio Machado *Campos de Castilla*: un enfoque hermenéutico» para la asignatura Trabajo Fin de Grado en el segundo cuatrimestre del curso académico 2020-2021 de forma autónoma, con la ayuda de las fuentes y la literatura citadas en la bibliografía, y que he identificado como tales todas las partes tomadas de las fuentes y de la literatura indicada, textualmente o conforme a su sentido.

En Salamanca, a 4 de julio de 2021

Fdo.

# ÍNDICE

RESUMEN .....	4
1. INTRODUCCIÓN .....	5
2. MARCO TEÓRICO .....	7
2.1. TEORÍAS ACERCA DE LA COMPRENSIÓN .....	7
2.1.1. Enfoques hermenéuticos y conceptualización .....	7
2.1.2. La comprensión como fenómeno: diferentes concepciones .....	10
2.1.3. La historicidad, el espacio-tiempo .....	12
2.1.4. El prejuicio y el método de Gadamer .....	15
2.2. EL LENGUAJE POÉTICO DESDE LA HERMENÉUTICA DE RICOEUR .....	19
2.2.1. El enunciado metafórico, <i>La metáfora viva</i> .....	19
2.2.2. Referencias y discursos implicados .....	21
2.2.3. Temporalidad .....	22
2.2.4. Paisaje .....	23
3. METODOLOGÍA .....	26
4. ANÁLISIS .....	28
4.1. NIVEL PRAGMÁTICO .....	28
4.1.1. Contexto general de la obra y movimiento literarios implicados .....	28
4.1.2. Biografía del autor en cada poema .....	29
4.2. NIVEL FUNCIONAL .....	30
4.2.1. Funciones del texto origen y funciones del texto meta .....	30
4.2.2. Referencias texto original .....	34
4.3. NIVEL DISCURSIVO .....	37
4.3.1. «Campos de Soria (I)» .....	37
4.3.1.1. Descripción del poema y significado de sus símbolos .....	37
4.3.1.2. Comparación .....	38
4.3.2. «Campos de Soria (VIII)» .....	38
4.3.2.1. Descripción del poema y significado de sus símbolos .....	38
4.3.2.2. Comparación .....	39
4.3.3. «A un olmo seco» .....	40
4.3.3.1. Descripción del poema y significado de sus símbolos .....	40
4.3.3.2. Comparación .....	41
5. CONCLUSIÓN .....	44

6.	BIBLIOGRAFÍA.....	48
7.	ANEXOS.....	50
7.1.1.	«Campos de Soria (I)», versión de Cátedra en español.....	50
7.1.2.	«Fields of Soria (I)», versión de Dover en inglés.....	51
7.1.3.	«Campos de Soria (VIII)», versión de Cátedra en español .....	52
7.1.4.	«Fields of Soria (VIII)», versión de Dover en inglés .....	53
7.1.5.	«A un olmo seco», versión de Cátedra en español .....	54
7.1.6.	«To a Withered Elm», versión de Dover en inglés .....	55

## RESUMEN

El presente trabajo abarca el estudio de la traducción del simbolismo en la obra de Antonio Machado *Campos de Castilla* traducida al inglés *Fields of Castile* por Stanley Appelbaum. En concreto, se han seleccionado dos poemas para ello: «A un olmo seco» y «Campos de Soria». En primer lugar, nos apoyamos en algunas teorías hermenéuticas para abordar la comprensión como fenómeno, el proceso que implica y el lenguaje poético. Así, tratamos de mostrar la importancia que tienen a la hora de trasladar el simbolismo en una cultura y lengua meta diferente. En segundo lugar, se lleva a cabo un análisis que distingue tres niveles: pragmático, funcional y discursivo. Cada uno responde a una necesidad analítica diferente: el primero contextualiza la obra y el autor; el segundo detecta las funciones de ambos textos, cómo se han transmitido y la traducción de las referencias presentes en el original; el tercero explica el simbolismo inherente a cada poema y analiza la traducción de los elementos naturales simbólicos. De este modo, hemos extraído la conclusión final que engloba los resultados de cada nivel analítico. Nos reafirmamos en el hecho de que el simbolismo sí puede trasladarse y no solo en términos lingüísticos. No obstante, para ello es necesario un proceso previo de interpretación y comprensión en el que se ven implicados factores como la tradición, el contexto histórico, el momento vital tanto del autor como del lector y las referencias e intertextualidad de la obra.

**Palabras clave:** simbolismo, teorías hermenéuticas, comprensión, traducción poética

## ABSTRACT

The hereby paper explores the translation of symbolism in Antonio Machado's work *Campos de Castilla*, translated into English by Stanley Appelbaum in *Fields of Castile*. Specifically, we have chosen two poems for this purpose: "A un olmo seco" and "Campos de Soria". First, we have relied on some hermeneutic theories to approach understanding as a phenomenon, the process it involves and the poetic language. In this way, we try to show the importance they have in translating symbolism into a different target culture and language. Secondly, we have carried out an analysis where we distinguish three levels: pragmatic, functional and discursive. Each one covers a different analytical need: the first one contextualises the work and the author; the second one detects the functions of both texts, how they have been transmitted and the translation of the references the original text has; finally, the third one explains the symbolism inherent in each poem and analyses the translation of the natural symbolic elements. In this way, we have drawn the conclusion that comprehends the outcomes of each analytical level. We confirm ourselves about the fact that symbolism can indeed be translated, and not only in linguistic terms. However, this requires a prior process of interpretation and understanding, where factors such as tradition, historical context, the life moment of both the author and the reader, and the references and intertextuality of the work are involved.

**Key words:** symbolism, hermeneutic theories, understanding, poetic translation

# 1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene como objetivo principal analizar la traducción del simbolismo en textos poéticos. Antes de comenzar, es necesario aclarar que por “simbolismo” se ha entendido la carga de atribuciones que el autor (emisor) de un texto le otorga a objetos o manifestaciones del mundo. Hemos escogido la obra de Antonio Machado *Campos de Castilla* editada y publicada por Cátedra (1977) y su traducción *Fields of Castile* llevada a cabo por Stanley Appelbaum en la editorial Dover (2007 [2019]). Debido a cuestiones de espacio y tiempo, únicamente se han estudiado dos poemas: «A un olmo seco» y «Campos de Soria», piezas (I) y (VIII). Debemos destacar que ambas composiciones se prestan a este tipo de análisis por la carga simbólica que presentan.

Con el fin de conseguir nuestro objetivo, hemos tomado como punto de partida algunas teorías de la escuela hermenéutica que estudian las interpretaciones de los textos, la comprensión y los métodos para alcanzarla. Al comienzo del marco teórico intentamos explicar algunos conceptos que serán recurrentes y relevantes durante todo el trabajo, así como revisamos brevemente las ideas de tres filósofos: Hans-Georg Gadamer, Friedrich Schleiermacher y Paul Ricoeur, observando lo que cada uno concibe por hermenéutica, sus similitudes y diferencias. De este modo, ha sido posible extraer de cada uno el enfoque que, a nuestro parecer, respondía a las necesidades del trabajo.

En el apartado «La comprensión como fenómeno: diferentes concepciones», tomamos la definición que ofrece Gadamer de comprensión tras haber repasado las propuestas de otros filósofos anteriores. En el siguiente apartado «La historicidad, el espacio-tiempo», estudiamos la manera que tiene Schleiermacher de abordar el pasado del texto, la importancia de las referencias que lo envuelven y la génesis de creación que arrastra. Más adelante, en «El prejuicio y el método de Gadamer» nos centramos en el método que propone basado en el *logos*, en las palabras y lo que sugieren, lo cual nos servirá posteriormente en el análisis. Por último, destinamos un apartado al lenguaje y al discurso poético, así como a la idea de la metáfora en el tiempo desarrollada por Ricoeur. Con todo ello pretendemos asentar las bases teóricas de nuestro trabajo y apoyarnos en ellas para realizar el análisis.

Respecto al análisis, hemos escogido dos poemas: «A un olmo seco» y «Campos de Soria», tomando de este último las composiciones número I y VIII. A la hora de llevarlo

a cabo, nos hemos fundamentado en el método hermenéutico-translativo desarrollado por Manuel de la Cruz Recio en su tesis «El concepto del valor comunicativo en la escuela traductológica de Leipzig: Gert Jäger. Una propuesta teórica de ampliación pragmático-hermenéutica», pero simplificando el contenido que se trabaja debido a la falta de espacio, tiempo y conocimiento. De este modo, hemos distinguido tres niveles: pragmático, funcional y discursivo, como veremos en la metodología. Así, hemos intentado ilustrar mediante la comparación del original y su traducción lo que se pierde, lo que se mantiene y lo que se crea en el traslado del simbolismo para, más adelante, extraer conclusiones al respecto.

La motivación principal que ha impulsado este trabajo es el interés que me suscitan los textos poéticos, tanto en su versión original como traducida, y la capacidad que tienen de evocar diferentes realidades atendiendo a las interpretaciones del lector. Además, estudiar hasta qué punto la traducción, disciplina a la que le he dedicado estos últimos cuatro años, participa en ese traslado de versos y símbolos, ha supuesto otro gran aliciente. Por último, cabe destacar que a este trabajo también lo ha secundado una convicción: es posible trasladar el simbolismo, aunque existan limitaciones.

La finalidad de este estudio ha sido pautar un proceso basado en la hermenéutica para llevar a cabo la traducción de símbolos en textos poéticos. Al mismo tiempo, también se ha intentado arrojar un poco de luz identificando los obstáculos del proceso mientras se trataba, en la medida de lo posible, de ofrecer algunas soluciones para superarlos sopesando lo que permanece y lo que se pierde.

## 2. MARCO TEÓRICO

### 2.1. TEORÍAS ACERCA DE LA COMPRENSIÓN

En el siguiente apartado, explicaremos lo que se consideraba en sus orígenes por hermenéutica y lo que entienden por ella los filósofos contemplados en este trabajo. Del mismo modo, conceptualizaremos algunas ideas que hemos tratado y que resultan importantes para encauzar este estudio.

#### 2.1.1. Enfoques hermenéuticos y conceptualización

El término hermenéutica, tradicionalmente, es el que hace referencia a cualquier ejercicio en el que esté involucrada la interpretación, bien sea por medio de la traducción de una lengua a otra o por la explicación e interpretación de los elementos que contiene. Si nos remontamos a la Antigua Grecia, la hermenéutica se empleaba para tratar de comprender lo que otros habían dicho de forma ambigua. Sobre todo, se aplicaba a los oráculos de los dioses y a las palabras de los poetas para intentar esclarecer el sentido de los mensajes. Sin embargo, cabe destacar que la intención última no era encontrar la verdad, tarea que delegaba a la filosofía o a la dialéctica (Labastida 2019)<sup>1</sup>. Por lo tanto, durante siglos, la hermenéutica fue comprendida como un arte o técnica de la interpretación. No obstante, con el paso del tiempo, se ha desarrollado y convertido en la explicación de los textos (exégesis textual) y en el análisis filológico (cuyo principal objetivo es comprender el texto mediante la reconstrucción lingüística del momento histórico en que fue escrito.), sintáctico (centrado en las funciones y relaciones jerárquicas que guardan las palabras) y semántico (donde se contemplan aspectos de significado, sentido o interpretación) (ibíd.).

En los últimos siglos y, en especial, a partir del Romanticismo, el concepto de hermenéutica y sus implicaciones se han ido ampliando. Deja de ser una técnica para convertirse en una disciplina filosófica. A lo largo de este trabajo, hemos mencionado algunos de los filósofos que han estudiado y teorizado en este ámbito, como Friedrich Schleiermacher, Georg Gadamer y Paul Ricoeur. Cada uno de ellos plantea y contempla sus teorías hermenéuticas desde un ángulo distinto, por lo que, de forma breve, resulta oportuno acercarse al enfoque que presentan para saber si hablan de lo mismo. Por este

---

<sup>1</sup> Esta referencia no está paginada. Dejo a continuación la página web de la que se ha extraído la información: <https://www.philosophica.info/voces/gadamer/Gadamer.html#toc8>



motivo, a continuación, explicaremos la concepción de Schleiermacher, Gadamer y Ricoeur y el método hermenéutico que proponen. Aun así, en los siguientes apartados que componen el marco teórico, también iremos ahondando en esta cuestión.

Schleiermacher, en su obra *Hermenéutica general* desarrolla la idea de que, para él, la hermenéutica consiste en comprender la lengua (que engloba el contexto lingüístico y cultural) de quien habla o, en este caso, escribe. Por este motivo, Schleiermacher considera que para alcanzar la comprensión no basta con interpretar los textos y los discursos junto a sus elementos particulares, también es necesario hacerse con las expresiones artísticas y culturales que envuelven al autor y al texto; hacerse con la historia universal de los símbolos y su evolución (ibíd.). De acuerdo con su teoría, es así como podríamos acercarnos más a la intención del autor y al mensaje originario que quiere transmitir. Este enfoque historicista ha sido relevante a la hora de abordar el trabajo, ya que recoge la idea de que toda realidad es el producto de un devenir histórico, concepción en la que nos hemos apoyado para entender la obra de Machado como parte de nuestra génesis de creación. Del mismo modo, también han sido primordiales en nuestro análisis las referencias culturales y geográficas que, desde nuestro punto de vista, representan las relaciones establecidas por el escritor con su entorno, su tradición, sus costumbres, el paisaje que le rodea, etc.

Otro de los filósofos en los que nos hemos apoyado es Paul Ricoeur, quien entiende por hermenéutica la comprensión de los textos a través de la tradición y la lingüística que subyacen lo escrito. Sin embargo, la principal diferencia respecto a Schleiermacher es que Ricoeur sitúa su punto de partida en el traslado del sentido, de la metáfora, de lo que construye el análisis semántico: «Ningún análisis estructural, sin inteligencia hermenéutica de la transferencia de sentido (sin metáfora, sin traslación), sin esta donación indirecta de sentido que instituye el campo semántico, a partir del cual pueden ser identificadas las homologías estructurales» (Ricoeur, 2003: 75). A lo largo del apartado sobre el lenguaje poético y la metáfora de Ricoeur, desarrollaremos más en profundidad esta idea, que nos ha servido para analizar el discurso poético, sus elementos inherentes y cómo se muestran en la poesía machadiana.

Por último, Hans-Georg Gadamer, cuyo maestro había sido Martin Heidegger, aparece en la historia de la hermenéutica para dar un giro significativo (Labastida 2019). En su obra *Verdad y método* (1960) observamos parte de la influencia de Heidegger, tanto en

materia de similitudes como de diferencias. Además, Gadamer lleva a cabo una labor de deconstrucción en su libro «con el objetivo de recuperar una ontología del mundo histórico y del arte que respete la verdad de sus manifestaciones» (ibíd.) que desentrañaremos más adelante. Lo que él entiende por hermenéutica consiste en el lenguaje como una realidad cargada de un significado ontológico, ya que él interpreta el lenguaje como verdad, como aquello que desvela sentido (Maza 2005: 135). Por ello, el método que propone Gadamer marca su punto de partida en el *logos*, en la palabra y sus representaciones. Así pues, nos basaremos en esta idea para llevar a cabo parte del nivel discursivo del análisis. Del mismo modo y como ahondaremos en el siguiente apartado, este estudio también ha recogido lo que Gadamer define por «comprensión». Por ello, hemos determinado que este fenómeno consiste en desvelar el ser de las cosas y sus posibilidades de existencia (en este particular, los versos de Machado).

En lo que respecta a este trabajo, hemos entendido la hermenéutica como un proceso de interpretación del objeto (en este caso, *Campos de Castilla*, obra de Antonio Machado) que está cargado de simbolismo, concepto que hemos entendido en este trabajo como «la forma expresiva que introduce en las artes figuraciones representativas de valores y conceptos, y que, a partir de la corriente simbolista, a fines del siglo XIX, y en las escuelas poéticas o artísticas posteriores, utiliza la sugerencia o la asociación subliminal de las palabras o signos para producir emociones conscientes» (Diccionario de la Real Academia Española (RAE) s.f.). Por lo tanto, dicho proceso de interpretación es necesario para poder llevar a cabo la traducción del simbolismo, hipótesis de la que partimos. En este proceso, el fin último es alcanzar, en la medida de lo posible, la comprensión de la obra original para poder transmitir toda su carga simbólica.

El principio y el final del proceso de interpretación lo hemos posicionado en la lectura, momento en el que la manifestación vuelve a cobrar vida al ser recibida por un nuevo lector-intérprete. Es en este momento cuando el receptor del texto trata de comprender el estado anímico de la mente creadora y remontarse al momento en el que escribió la obra. Cabe destacar que, durante este proceso, el lector puede identificarse con el autor o, por el contrario, puede suceder que la manifestación de la obra no le sugiera nada debido a que las propias referencias del texto le resulten ajenas.

### 2.1.2. La comprensión como fenómeno: diferentes concepciones

Dentro de la escuela hermenéutica se han desarrollado diferentes teorías acerca del fenómeno de la comprensión. En concreto, este trabajo se ha apoyado en la obra *La hermenéutica contemporánea* escrita por Julio Trebolle y Manuel Maceiras que recorre la historia de esta filosofía. Sería imposible en términos de espacio, tiempo y conocimiento conseguir abarcarlas todas junto a sus autores. Por ello, este trabajo intentará acercarse a algunos de los hermeneutas que han conformado la literatura de esta corriente.

Como ya se ha mencionado, parte del enfoque que adopta este trabajo reside en la hermenéutica de Gadamer y las implicaciones, así como las restricciones, que él contempla. Sin embargo, previo a llegar a la idea de comprensión del filósofo, observamos todo un proceso intelectual anterior que es necesario mencionar. Hasta Wilhelm Dilthey, se entiende la comprensión como imitación, puesto que se concibe como un proceso de repetición o recreación (Manuel Maceiras 1990: 29). Sin embargo, esta forma de entender la comprensión quedará descartada más adelante porque, entre otras razones, se aleja de esa búsqueda filosófica constante de la universalidad. Esto nos obliga a remontarnos a otra figura muy relevante: Friedrich Schleiermacher, quien planteó la posibilidad de una hermenéutica universal. De hecho, será Gadamer quien recoja esta idea y rompa con lo establecido por Dilthey en un intento por cambiar el rumbo de la teoría, tal y como afirma Julio Trebolle: «El movimiento de la historia hermenéutica a la universalidad no reside en la liberación de todo presupuesto previo a la comprensión, sino de un cambio de la concepción de la comprensión en sí misma» (ibíd.: 29.).

Entonces, encontramos un parecido considerable entre las perspectivas que presentan Schleiermacher y Gadamer. Ambas teorías aspiran a la universalidad y la creen posible. No obstante, dentro de este pilar común, también reside la diferencia que les hace tomar caminos distintos. Cuando Schleiermacher llega a plantearse esta cuestión, decide optar por una vía reductora, de tal modo que el campo de la hermenéutica se ve limitado a la comprensión en estado puro, entendida como fenómeno en sí misma, sin considerar los procesos anteriores y posteriores. Es decir: «La hermenéutica universal concebida por Schleiermacher no se preocupa por explicar el formular en un discurso comprensible aquello que se ha comprendido ni tampoco de “aplicar” al mundo conceptual actual la comprensión expresada» (ibíd.: 30). Sin embargo, Gadamer amplía el proceso de

comprensión y, por tanto, su forma de concebir el fenómeno. Para él, las etapas de la comprensión son: comprender, explicar y aplicar. Todas ellas conforman una misma y única operación (ibíd.: 30). En lo que concierne a este trabajo, se ha adoptado la idea que Gadamer expone en su concepción de la comprensión, por lo que, extrapolado a la traducción poética, las fases podrían ser: comprender (el texto origen), explicar (el contenido, la proposición enunciativa que presenta el texto) y aplicar (la traducción a la lengua meta). De este modo, se abarca la totalidad del proceso mediante la perspectiva que el filósofo plantea. No obstante, para continuar descubriendo la estructura que subyace a este proceso de traducción, debemos seguir analizando el punto que diferencia a ambos hermeneutas.

Para ello, nos preguntamos ¿a qué se debe la inclusión por parte de Gadamer y la disociación por parte de Schleiermacher? ¿por qué concebir la comprensión como un único fenómeno y despojarlo de sus implicaciones previas y posteriores? La respuesta que nos ofrece Schleiermacher es que «La Hermenéutica es el arte de evitar el malentendido» (Schleiermacher 1959: 30). Desde su punto de vista, la comprensión debe ser pura y, sobre todo, querida. Si tratamos de comprender un texto o discurso a través de nuestros prejuicios y experiencias anteriores, estaremos, de acuerdo con Schleiermacher, dando paso al malentendido, porque en nuestro modo de comprender irrumpirán interferencias pasadas que no nos permitirán aislarnos y prestarnos a lo que el texto quiere decirnos. Por este motivo, para él la comprensión culmina cuando el lector-intérprete se identifica con el texto, puesto que es el sujeto, junto a la vida universal del texto, quien da pie a unas interpretaciones u otras, como profundizaremos en el siguiente apartado «La historicidad, el espacio-tiempo».

Gadamer expone que la comprensión más que tratarse de un proceso de identificación, consiste en la interacción de dos momentos: el gramatical y el psicológico. Ambos componen juntos una experiencia, que consiste en la «re-experiencia» por parte del intérprete de una experiencia anterior idéntica, realizada por el autor del texto o por el interlocutor de una conversación (Gadamer 2017 (1965): 77). Esta idea de Gadamer nos conduce a pensar que existen dos factores principales en el proceso: el lenguaje, mediante el que recibimos el texto, y el pensamiento, mediante el que tratamos de entenderlo. A partir de ellos, la tarea que desempeña el intérprete es la de recomponer y rehacer, en sentido contrario, el camino andado por el autor (Manuel Maceiras 1990: 31). De este

modo, podemos imaginarnos el proceso invertido al que se refería Gadamer: la mente creadora (autor) genera y escribe la obra que llega a manos del lector; entonces el lector (intérprete) la lee y trata de remontarse, a través de la comprensión y sus implicaciones, a la mente creadora que la ha originado. Es decir, «trata de remontarse al proceso anímico o mental de la creación artística que ha quedado plasmada en aquellos textos» (ibíd.: 32). Se infiere, en consecuencia, que todo este proceso no está exento de elementos exteriores que puedan interferir en el resultado de la comprensión final, aquello que Schleiermacher quería evitar y que Gadamer tratará de resolver más adelante: los prejuicios.

### 2.1.3. La historicidad, el espacio-tiempo

Si queremos llegar a la solución que ofrece Gadamer sobre dichos prejuicios, es necesario remontarnos al historicismo de Schleiermacher que mencionábamos al principio del marco teórico. Al fin y al cabo, la poesía machadiana muestra su constante inquietud y consternación por el paso del tiempo. De hecho, este es el *leitmotiv* que impulsa toda la obra de Machado hasta llegar a *Campos de Castilla*, donde se convierte en tema filosófico (Predmore 1948: 697). Entre muchos de los rasgos que definen su poesía, uno de los más característicos reside en la unión inminente del paisaje con el tiempo; un paisaje que, recordamos, está anclado a las primeras décadas de 1900, en Castilla, la España más castiza y que Machado consideraba la médula del país. Por ello, en una obra poética donde los marcos temporales están tan delimitados y comprenden tantas emociones y sensaciones, es importante analizar los enfoques que adopta la hermenéutica para desentrañar las posibles interpretaciones y cómo esto afecta en la traducción.

La manera que tiene Schleiermacher desde su historicismo romántico de abordar el pasado del texto con el presente del intérprete es mediante lo que él denomina «el círculo hermenéutico», donde el significado va del todo a sus partes y de las partes al todo. (Schleiermacher 1959: 46). De hecho, regresa a la idea de la identificación y de la comprensión en sí misma. Dicha «identificación» cobra un matiz diferente y Schleiermacher lo concibe como «el arte de la adivinación, realizada a través de la congenialización con el autor de la obra artística» (Gadamer 2017 (1965): 38). Esto sucede debido a que dicha técnica de adivinación trata de desvelar una realidad oculta. Trebolle nos ilustra con un ejemplo en su libro que deja claro a qué se refiere el filósofo con esta idea de «con-genializar»:

Un Homero o un Virgilio solo pueden ser comprendidos y gustados a través de la comprensión de sus épocas respectivas, pero ellos son los que hacen época, conforman y representan sus propias épocas. Cada época tiene sus personajes que le dan personalidad y carácter. El genio o espíritu de una época es el genio o espíritu de sus hombres geniales. El intérprete de una época posterior puede con-genializar con ellos y reconstruir el espíritu de la época y de sus personajes. (Manuel Maceiras 1990: 36).

Es importante destacar que el historicismo de Schleiermacher fue criticado por haber caído en el relativismo, así como la filosofía de William Dilthey que, a pesar de intentar obtener resultados sólidos y objetivos, se volvió a ver envuelta en el historicismo relativista (ibíd.: 49). Aun así, esta perspectiva nos interesa en nuestro trabajo, puesto que permite entender la importancia de las referencias en el texto. Referencias que no solo forman parte de las vivencias del propio autor, sino que también representan a toda una generación castellana sumida en un momento histórico muy concreto. En ese marco, encontramos personajes y elementos naturales propios de la época y del paisaje castellano. La obra contempla nuestra tradición, la génesis de creación que arrastramos y que nos ayuda a comprender los versos de Machado, a no sentirlos tan ajenos. Esta «génesis de creación» consiste en una especie de narrativa histórica en la que acarreamos el legado cultural de un territorio concreto (en este caso, Castilla y León, España). Del mismo modo, también existe una génesis lingüística que permite a los hablantes de un mismo lugar tener en común una forma de expresarse (en diferentes registros) y reflejar su pensamiento a través de las palabras.

Previo a Gadamer, aparece Martin Heidegger que continúa y rompe con el legado de Dilthey. Para ello, trata de asentarse sobre bases psicológicas, se apoya en la ontología del Ser. De este modo, el mayor giro de perspectiva reside en la idea de que «no somos nosotros quienes nos dirigimos a la cosa, sino la cosa la que sale a nuestro encuentro» (ibíd.: 50). Por tanto, si lo extrapolásemos a nuestro caso en particular, acorde con Heidegger, descubriríamos que son los versos de Machado los que parten del texto para dar con nosotros, para decirnos algo y llegar a nuestro entendimiento. Podríamos decir que la palabra nos está interpelando para alcanzar nuestro ser. Si se desmembrase el proceso de manera más concreta, la última etapa desembocaría en la elaboración de todas las posibilidades que pueden representarse (o no) en la realidad adquirida y comprendida

a través del poema. De forma más visual, podríamos tomar el molino como ejemplo, una metáfora simbólica recurrente en Machado. El abanico de posibilidades que se despliegan ante el lector-intérprete a la hora de entenderlo es tan inmenso como individuos existen, ya que cada uno puede interpretarlo y comprenderlo de forma diversa. No obstante, aquellos que formen parte de una misma tradición, con una génesis, tanto lingüística como cultural común, pueden dar con unas interpretaciones semejantes entre sí. Luego, dentro de cada cultura también encontramos diferencias que dependen de la zona geográfica en la que nos situemos (subculturas) y las particularidades que presenten. Por ello, incluso dentro de la misma tradición, puede que estas subculturas conduzcan a los individuos a interpretar de un modo diverso.

En palabras de Gadamer: «la comprensión no es el poder de mediar entre dos vidas, sino más bien el poder de desvelar el ser de las cosas y, en último término, sus posibilidades de existencia» (Gadamer 2017 (1965): 245). Si tuviéramos que desglosar este método que presenta Heidegger para llegar al encuentro ontológico del que nos habla, contemplaríamos, principalmente, cinco fases. En primer lugar, es necesario que nuestra predisposición sea la de dejarnos impregnar por lo que el texto quiere decirnos. Una vez conseguido, debemos comprobar los juicios previos que se hacen respecto a la «cosa», de tal manera que en la contraposición obtengamos unos «probados» y otros «reprobados». Es así como, en estos dos primeros pasos, conseguiríamos, según Heidegger, objetividad: «No existe más objetividad que la aprobación que un prejuicio o una opinión recibe al enfrentarse con la cosa» (Manuel Maceiras 1990: 57). De este modo, vemos cómo Heidegger no evita tanto «el prejuicio» como Schleiermacher, pero se guarda de todo aquello que pueda impedir la comprensión y se abre a lo que el texto pueda transmitirle.

Es así como se consigue ir dejando atrás la escuela histórica romántica. A partir de aquí, Gadamer comienza a desarrollar sus teorías y a avanzar en las incógnitas que quedan sin resolver sobre la cuestión.

#### 2.1.4. El prejuicio y el método de Gadamer

En este apartado y, en respuesta a la incógnita que hemos dejado atrás acerca de los prejuicios, se tratarán el círculo hermenéutico y los presupuestos de la comprensión que Gadamer aborda en su filosofía, así como el método del *logos* que él plantea.

El cambio de perspectiva respecto al prejuicio es muy significativo, puesto que, en primera instancia, transforma su connotación negativa en positiva para poder abordarlo y se aleja de la visión tanto iluminista como romántica que habían sostenido los filósofos anteriores. Así es como Gadamer denomina «precomprensión» al «prejuicio» e intenta dotarlo de un nuevo significado. Lo libera de cualquier connotación de valor y afirma simplemente su existencia; su anterioridad respecto a un juicio definitivo, recto o falso (ibíd.: 58). En otras palabras, viene a decirnos que la existencia del prejuicio es necesaria porque es el momento previo al juicio, por lo que la aniquilación de uno supondría la aniquilación del otro. El principal problema que Gadamer detectó en las teorías anteriores fue la falta del uso de la razón por parte del individuo, esa aclamación kantiana de «tener el coraje de hacer uso de tu propia razón». Todos los prejuicios históricos se habían acumulado sin someterse a análisis y arrastrándose, así, a lo largo del tiempo. Gadamer expresó en su obra que la pretendida superación del prejuicio era, en sí misma, un prejuicio (ibíd.: 58). De hecho, estos prejuicios muestran la prevalencia de una historia universal que nunca está acabada, que es infinita, ya que «los prejuicios del individuo, mucho más que sus juicios, constituyen la realidad histórica de su ser» (Gadamer 2017 (1965): 261)).

Con esta nueva mira, parece ponerse fin al problema que presentaban las teorías anteriores con relación a la eliminación del prejuicio como parte de la comprensión. Sin embargo, aunque en este trabajo no nos vayamos a detener al respecto, queda pendiente conocer cómo despejar la incógnita de los prejuicios falsos y los verdaderos, cómo conseguir distinguirlos.

Con el fin de abordar el enfoque gadameriano y entender por qué nos vamos a servir de él, es importante analizar, de forma breve, lo que el filósofo intenta deconstruir en la primera parte de su obra *Verdad y Método*. Gadamer gira la vista a Descartes y a su método cartesiano, mediante el cual sostenía que debía existir un principio lógico, primero y universal para que la filosofía pudiera seguir garantizando el saber científico (Labastida 2019). Este principio debía estar libre de la experiencia sensible y de la



subjetividad del individuo que, acorde con Descartes, podía resultar engañosa. Al final, estableció como verdad primera y evidente el *cogito* (yo pienso). Más adelante, Hegel trató de superar esta división entre lo objetivo y lo subjetivo que había pautado Descartes, pero, según Gadamer, el sistema que presentó no lo consiguió, ya que culminó en la autoconciencia del espíritu absoluto (ibíd.). Para Gadamer, esto representaba la certeza que el yo tiene de sí mismo y de la verdad de sus afirmaciones, otra forma de expresar el *cogito* cartesiano como principio lógico.

Gadamer trató de romper con lo anterior porque, desde su punto de vista, la verdad de la experiencia artística, religiosa o histórica no debe ser sometida a un método empírico para poder probarla: «no todo lo que es, es o puede ser objeto de la ciencia» (Gadamer 1966: 168). De acuerdo con el filósofo, en los últimos dos siglos, esta perspectiva solo había provocado una percepción reduccionista de la conciencia histórica y estética. Para él, las expresiones artísticas poseen sentido y verdad en el campo de la experiencia:

Cuando se ha querido aplicar a ellos alguna variante del método empírico-científico, el resultado ha sido un empobrecimiento del horizonte, pues por ese camino se ha llegado a dos resultados: o a la conclusión de que la experiencia de la verdad es ajena a esos campos, o se desnaturaliza la verdad de esa experiencia, deformando su manifestación para que se ajuste a los cánones del método científico experimental (Labastida 2019).

Cuando se asentó el historicismo a principios del siglo XIX, filósofos como Schleiermacher y Dilthey trataron de dotar de una metodología de investigación propia a las ciencias humanas para así liberarlas de método empírico. El resultado fue un intento de explicar los hechos, las manifestaciones artísticas, a través del contexto histórico en el que se habían gestado y la biografía del autor que las había creado para evitar la subjetividad del investigador (ibíd.).

Una vez cerrada la primera parte de *Verdad y Método*, Gadamer se dispone a adoptar otra perspectiva. En vez de preguntarse cuál es el análisis de la actividad consciente de la comprensión, opta por ahondar en lo que permite esa comprensión: «rastrear y mostrar lo que es común a toda manera de comprender» (Gadamer 2017 (1965): 13). De este modo, concluye que es el *logos*, el animal dotado de lenguaje, nuestra naturaleza lingüística la que propicia la comprensión: «Gadamer se propone mostrar la existencia de una experiencia primitiva y primaria de la verdad, de naturaleza lingüística, que posee carácter

extra metódico, y que es el medio en el que se da toda posible comprensión del ser» (Labastida 2019). Así, intenta demostrar cómo mediante el *logos* el ser humano entiende su ser-en-el-mundo y el propio mundo, el entorno que le rodea y del que forma parte. Y es que Gadamer concebía el ser con relación a otro, abierto al diálogo con las cosas que le rodean y, sobre todo, con las personas que están en su entorno. Esta relación se llevaba a cabo por medio del lenguaje.

Entonces, una vez adoptado este enfoque, Gadamer establece los juegos del lenguaje que se desenvuelven en su filosofía. No los concibe a través de los egos que participan en el juego, más bien se centra en la manifestación del propio juego una vez los sujetos lo han iniciado. Por lo tanto, al extrapolarlo al lenguaje nos encontramos con el diálogo, la conversación que se identifica con el juego y los interlocutores que se identifican con los participantes. Entonces, la presencia de los individuos se disipa, de tal modo que cobran relevancia las palabras y el intercambio que está teniendo lugar: «Las palabras que encontramos atrapan en cierto modo nuestro pensamiento y lo integran en unas relaciones que sobrepasan la instantaneidad de ese pensamiento. [...] La vida del lenguaje consiste en la continuación ininterrumpida del juego que empezamos cuando aprendimos a hablar» (Gadamer 2017 (1965): 130).

Además, ningún individuo está exento de este juego, todos participamos en la manifestación del lenguaje, bien sea al entablar una conversación con el otro o con nosotros mismos, con nuestro pensamiento. Por ello, el *logos* es la herramienta mediante la cual tratamos de comprendernos, de dialogar con el otro para llegar a un acuerdo, de entender el mundo: «Es nuestra experiencia lingüística, la inserción en este diálogo interno con nosotros mismos, que es a la vez diálogo anticipado con otros y la entrada de otros en diálogo con nosotros, la que abre y ordena el mundo en todos los ámbitos de la experiencia» (ibíd.: 196).

Entendemos que la obra (objeto) de Machado (autor) se relaciona con el lector-intérprete a través de sus versos (lenguaje) para entablar una conversación (diálogo), lograr ser comprendida y, por ende, traducida al inglés. Este proceso comienza con la lectura de los poemas como manifestación del «juego», donde se establece el diálogo entre el lector y la obra. De manera indirecta, también se establece un diálogo entre el autor y el lector, ya que, al leer la obra escrita por Machado, vuelve a emerger la voz del poeta y lo que representa con sus palabras: su forma de sentir y ver el mundo en 1912. Por ello, para

nosotros cobran importancia las referencias culturales y geográficas que explicábamos con anterioridad, el contexto histórico y la tradición, puesto que son parte de lo que el poeta quería transmitir en su debido momento. Anularlo por completo podría suponer acabar con una posible interpretación y, sobre todo, con su voz en el tiempo, con su voz originaria. Además, el diálogo también puede suceder con uno mismo a través de los versos del autor de tal forma que la identificación o la asimilación de algunos símbolos le hagan al lector-intérprete hablar consigo mismo (del lenguaje al pensamiento). Esta concepción nos conduce, de nuevo, a Gadamer y a su predecesor, Martin Heidegger, que desarrollaron la idea de que el lenguaje era un instrumento necesario para comprender el ser, para constituir el sujeto.

Metodológicamente, procedemos así porque esta perspectiva nos permite analizar los juegos lingüísticos y los elementos léxicos que varían de un poema a otro, de tal manera que la explicación pueda ir desde un nivel pragmático hasta uno discursivo, donde podamos analizar los juegos del lenguaje y los símbolos. No obstante, así como el juego del lenguaje requiere de unas reglas para que tenga lugar la comprensión entre los interlocutores, también creemos que, a la hora de traducir la obra poética, es conveniente mantener ciertas reglas en el proceso que permitan transmitir lo mejor posible la carga simbólica. En el siguiente apartado acerca del lenguaje poético abordaremos esta cuestión.

## 2.2. EL LENGUAJE POÉTICO DESDE LA HERMENÉUTICA DE RICOEUR

En el siguiente apartado vamos a estudiar lo que es la metáfora dentro del texto poético y lo que supone a la hora de ser traducida. Del mismo modo, trataremos los discursos implicados en este tipo de textos para entender la importancia de las referencias y de la transmisión de las funciones textuales.

### 2.2.1. El enunciado metafórico, *La metáfora viva*

A la hora de trabajar con los versos de Machado, vamos a observar cómo la metáfora, figura retórica tan recurrente y esencial en su poesía, es capaz de configurar realidades e imágenes. Desde la hermenéutica, se concibe la metáfora como algo poético y no retórico principalmente porque «produce una transgresión categorial al introducir una diferencia con relación a un orden lógico ya constituido» (Manuel Maceiras 1990: 165). De hecho, podríamos decir que se trata de una destrucción de dicho orden esperado (tanto por el lector como por la sintaxis y la gramática) para generar otro nuevo que irrumpe en el discurso; algo similar a deshacernos por completo del sentido literal para obtener el metafórico. Se está redescubriendo la realidad y en esta «redescubierta» se van introduciendo elementos morales, sensitivos, estéticos, etc. Es una significación que emerge por la relación establecida entre dos componentes creando así «una producción de una nueva pertinencia semántica por medio de una atribución impertinente» (Ricoeur 1995: 21). En palabras de Di Pietro, la metáfora parte de las normas gramaticales dadas para romper con ellas y generar una construcción innovadora que cobra sentido en un contexto determinado (Pietro 1976: 11). Si tomamos, por ejemplo, el título del poema «A un olmo seco» que escribe Machado en su obra, observamos cómo él podría estar relacionando a Leonor (su esposa ya muy enferma, casi al borde de la muerte) con la caída de las hojas caducas del olmo. Por ello, a la hora de crear la imagen metafórica, más allá de procedimientos lingüísticos creativos, encontramos relación entre sentidos creada por la voz poética, en la que están involucrados algunos de los elementos que mencionábamos con anterioridad. Inferimos entonces que cuando lo comprendemos existen dos factores fundamentales para considerar: el conocimiento sobre un momento determinado de la vida del autor (saber histórico, literario) y las características que el

lector pueda atribuirle al «olmo seco» para vincularlo, intuitivamente, con Leonor o con otras personas, sensaciones, lugares de su entorno (sensitivo, estético).

Por lo tanto, este último punto de atribuciones que el lector puede (o no) otorgarles a los elementos, nos lleva, necesariamente, a las semejanzas y similitudes que él mismo establece. Es un proceso complejo en el que intervienen «implicaciones entre los prejuicios usuales [...] vigentes en la comunidad lingüística del locutor y los usos literarios de la palabra regulada por las reglas sintácticas» (Manuel Maceiras 1990: 166). Sin embargo, va más allá de las palabras, estas similitudes que marcamos asemejan imágenes, unos símbolos con otros, de tal forma que el lector origina en su mente la metáfora que infiere del texto.

No obstante, hasta aquí solo hemos considerado la definición de la metáfora y su comprensión dentro de una misma lengua: el español. Pero, ¿qué sucede en el proceso de traducción? ¿Cómo trasladar esta ruptura de los elementos lógicos gramaticales hacia otra lengua? En líneas generales, la traducción supone la confrontación de una lengua con otra, no sólo en el plano lingüístico, sino entre los sistemas de valores que comprende la zona geográfica en la que se habla esa lengua. Por lo tanto, al traducir metáforas, colocamos frente a frente los diferentes elementos culturales, religiosos, estéticos y sensibles de cada cultura (Arjonilla 1996: 43). A esto le sumamos el arraigo de dichos elementos a Castilla, una tierra propia del paisaje español, pero muy distante y difícil de reconocer para otras zonas geográficas como es, en este caso, Estados Unidos. Por este motivo, las opciones a la hora de traducir varían. Si lo que se quiere es transmitir el espacio y el tiempo en el que la voz crea la obra, idea de la que partimos en este trabajo, se pueden mantener los elementos traduciéndolos con su equivalente lingüístico, teniendo en cuenta que algunas referencias y símbolos no serán transparentes al entendimiento del lector-intérprete. Luego, también se pueden buscar otros elementos con los que el lector pueda identificar su concepción del mundo y su propio ser. Por ejemplo, a través de un paisaje o una vegetación propia de su entorno si la lengua del texto meta tiene una zona geográfica muy marcada. En este caso, sabemos que la publicación se lleva a cabo en Nueva York, Estados Unidos. No obstante, al ser en inglés, lengua vehicular, los límites geográficos se difuminan considerablemente, pero en este estudio no ahondaremos en esta cuestión. Aun así, nos encontraríamos con la opción de adaptarlo a un paisaje

estadounidense o de mantener el paisaje castellano, cuestiones que contemplaremos en el análisis una vez hayamos estudiado las decisiones del traductor.

### 2.2.2. Referencias y discursos implicados

A la hora de encontrarnos con el texto poético, uno de los factores más complejos que existe es contemplar hasta qué punto está dotado el discurso de referencia, entendida como «la verdad» del mismo (Manuel Maceiras 1990: 167). Entonces, se trata de extraer, en mayor o menor medida, el sentido original con el que la voz poética ideó su creación. Si lo llevásemos al terreno de diferentes tipos de texto y no exclusivamente al literario(poético), observaríamos que de todos ellos emergen distintas denotaciones y que todos ellos poseen un sentido. Sin embargo, el discurso literario difiere en el planteamiento de las referencias y su manifestación, de las denotaciones que parten del texto. Ricoeur nos dice que, así como de un texto científico obtenemos enunciados denotativos, enunciados que se pueden calificar como «ciertos» y «verdaderos», del literario lo que conseguimos es una suspensión de estas denotaciones: «por su propia estructura, la obra literaria no despliega un mundo sino bajo la condición de que sea mantenida en suspenso la referencia del discurso descriptivo» (ibíd.: 167). Por ello, parece que esta denotación se encuentra en un segundo plano, al que le precede el enunciado poético y la comprensión del mismo a través del abandono de la literalidad. Entonces, el instrumento con el que cuenta el discurso poético para dar con la referencia, la verdad, no es, ni más ni menos, que la metáfora: «la metáfora es al lenguaje poético lo que el modelo es al científico» (ibíd.: 167).

No obstante, hasta llegar a las referencias, nos encontramos dos tipos de discurso (poético y especulativo) que desempeñan un papel fundamental. En primer lugar, Ricoeur destaca que el discurso poético no está subordinado al especulativo (o viceversa). Cada cual establece lógicas diferentes y la existencia de uno no depende, necesariamente, de la existencia del otro. Sin embargo, puede darse su encuentro y que confluyan en ciertas partes del proceso. Por ejemplo, una vez partimos del discurso poético, puede suceder que el especulativo dirija las posibilidades de lo que se representa en el anterior; es decir, dentro de los versos de Machado se pueden dar ciertas interpretaciones a algunos símbolos o metáforas, de tal forma que se especule sobre su posibilidad de ser ciertas. Luego, también es necesario apuntar que el propio discurso semántico y la selección

léxica nos pueden llevar a unas sollicitaciones del concepto u otras. Por lo tanto, el camino que se debe recorrer parte de estas especulaciones acerca del discurso poético, en las que puede interferir el discurso semántico y tratar de llegar a las referencias: «Por último, el desdoblamiento de la referencia o “redescripción” de la experiencia, implícita a todo lenguaje poético, reclama su reformulación por el lenguaje especulativo, aunque a partir de los “múltiples modos” de decirse “el ser” o el “poder ser” que sugiere el discurso poético» (ibíd.: 170).

De nuevo, aplicado a la traducción, observamos que el lugar al que queremos acceder mediante la lengua meta y la producción final es el mismo: las referencias del discurso poético. Para ello, debemos considerar todo lo anterior en el original y, en la medida de lo posible, reflejarlo en el texto meta. No obstante, cabe destacar que la «certeza» nunca se asume en su totalidad; no podemos afirmar que las referencias sean completamente ciertas, pero no por ello debemos dejar de aspirar a ellas. Como hemos mencionado anteriormente, consideramos que la forma de hacerlo es permitir que el autor emerja y recupere su voz, para lo que es necesario conocer parte de su biografía (o, al menos, el momento en el que escribe la obra) y el contexto histórico en el que se ve envuelto (porque su obra, a su vez, está dentro del mismo). Además, para que resurja su voz en la lectura, para que la manifestación reviva de 1912, analizaremos en el nivel funcional la función del texto original y la del texto meta, de tal forma que podamos contemplar si la segunda cumple con la función de la primera, con el modo de transmitir el mensaje que tiene el poeta.

### 2.2.3. Temporalidad

La temporalidad, a la hora de analizar el ser-en-el-mundo, se convierte en un elemento fundamental de la experiencia humana. Entre otras cosas, porque el tiempo es tiempo humano (lo cual también desencadena la problemática ontológica de ser-para-la-muerte o ser-para-la-eternidad) y nuestra experiencia vital se desarrolla dentro de él. Sin embargo, el debate filosófico ha sido tratado por diferentes filósofos en diferentes épocas de la historia, lo que ha desatado un conjunto de teorías sucediéndose en el tiempo.

No obstante, cuando trasladamos esta temporalidad al relato, observamos que no podemos comprender el tiempo de forma intuitiva; es necesario contar con la expresión del yo, de la identidad vinculada al relato para poder seguir la historia. Es así cómo se

origina una dialéctica circular entre la experiencia temporal y el relato: «Es el carácter temporal de la experiencia humana la que fundamenta la narratividad, pero es en la estructura y referencia de ésta donde la experiencia humana se identifica, se articula y clarifica como temporalidad» (ibíd.: 170).

Digamos que toda la narrativa que esconde la poesía de Antonio Machado se revela a través de las referencias y símbolos que se manifiestan en su experiencia humana y de las que hablaremos en las próximas páginas. Por ello, y de acuerdo con Ricoeur, «el lenguaje y la conciencia deben estar dialécticamente vinculados», para dar sentido a lo que despierta el texto mediante el lenguaje y situarlo en su correspondiente línea temporal (1912, primera publicación de la obra) concibiéndolo desde otra (2007, edición traducida de la obra), no tanto para ubicarlo en el tiempo como para comprenderlo.

Lo que nos interesa en este estudio es considerar el tiempo como un elemento fundamental e intrínseco de *Campos de Castilla*, en el que las metáforas y los símbolos cobran vida un siglo después de su publicación, aunque sea de forma diversa. Por ello, partimos de esa dialéctica entre el lenguaje poético machadiano de 1912 y su comprensión en el mundo actual para analizar lo que surge al traducirlo. Es importante recalcar que la traducción resultante de esta versión bilingüe está producida por un traductor-intérprete y dirigida a un lector-intérprete que, cultural y lingüísticamente, están inmersos en un marco espacio temporal distinto del original, por lo que sus interpretaciones de los símbolos y metáforas pueden variar según la cultura de llegada (De la Cruz 2014: 110). Pero no solo eso, también desempeña un papel muy importante el propio estado anímico del traductor y del lector, los prejuicios que ambos tienen, así como la predisposición a recibir el mensaje, lo que la «cosa» pretende transmitirle y su capacidad, en el caso del traductor, de reflejarlo en otra lengua.

#### 2.2.4. Paisaje

A continuación, indagaremos en el paisaje castellano en el que Machado origina y construye sus símbolos para comprender la importancia que tiene en la obra y en su traducción. Desde el inicio, el título ya nos sitúa en Castilla o en lo que él denominaba «la médula de España». Sin embargo, antes de comenzar es oportuno diferenciar los tipos de paisaje que se pueden evocar en el relato tanto poético como narrativo: humanizado y



natural. Nos adentramos más en esta distinción a través de las palabras de Manuel de la Cruz:

Entendemos por paisaje humanizado aquel que no es natural, porque ha sido intervenido por la mano del hombre. [...] Los paisajes naturales, por el contrario, son mundos impenetrables e inaccesibles para el ser humano, mundos “salvajes” y mitológicos donde la acción humana no se ha dejado notar. En este caso lo natural es un anhelo más que una realidad, ya que el individuo en cuanto homo sapiens sapiens es un ser cultural. Por tanto, el paisaje humanizado ha sido transformado por la acción de los miembros de una comunidad con objeto económico, social y político, lo cual hace de este paisaje un texto interpretable si se saben leer las marcas del tiempo. (ibíd.: 107)

Sumado a esta tipología, cabe destacar que existe otro tipo de paisaje dentro del humanizado: el cultural. En él, encontramos «un interés histórico, antropológico, cultural y patrimonial y, además, permite entender una identidad cultural histórica» (ibíd.: 108). Por este motivo, no podemos sino afirmar que el paisaje evocado por Machado en su obra es cultural. De hecho, más allá de reflejar el alma y las emociones del autor, también supone un espejo del momento histórico que por aquel entonces atravesaba España: una gran crisis económica y social. La Generación del 98, de la que Machado también formó parte, volcó en su obra la preocupación por el futuro y la prosperidad de España, tal y como expresa Machado en su obra *Campos de Castilla*.

Además, otro de los factores que debe tener en cuenta el traductor es la intención comunicativa del texto. Machado se centra en el tiempo interior que proyecta la temporalidad desde su dimensión histórica, vital y relativa. Es interesante recordar, llegados a este punto, que la voz poética quiere que su producción trascienda del momento en el que es escrita, pero no olvidemos que es precisamente el tiempo (el tiempo vital del poeta) lo que se pretende «inmortalizar». A partir de esta concepción y a través de los recuerdos, la evocación y el sueño, desarrolla dos perspectivas que conformarán el conflicto central de su poesía: el presente (la evidencia del momento que vivimos en el ahora) y el pasado (las pérdidas que arrastra el devenir). Crea así la superposición temporal, un rasgo fundamental a la hora de concebir su tratamiento del tiempo: expresa un vivir en dos tiempos (el pasado en el presente y el presente en el pasado), y crea una intemporalidad a través de lo temporal, un tercer tiempo, el del poema, que domina los

otros dos (Zubiría 1966: 41). Entonces, podríamos determinar que inmortalizar e inmortalizarse en el tiempo es el fin último del autor, aunque no el único como veremos más adelante.

### 3. METODOLOGÍA

Una vez abordadas las teorías sobre las cuales se fundamenta este trabajo, pasamos a determinar el material de análisis y el método analítico por el que se ha optado.

Hemos seleccionado dos poemas pertenecientes a *Campos de Castilla*: «A un olmo seco» y «Campos de Soria». De este último hemos escogido la primera y la octava pieza, de tal manera que cada una pueda ofrecernos nuevos símbolos, referencias y posibilidades de interpretación. En ambos casos, hemos prestado atención a las anotaciones tanto de José Cano en la edición de *Campos de Castilla* publicada por Cátedra como a las del traductor Stanley Appelbaum en la introducción de *Fields of Castile*, donde realiza una breve explicación del sentido y de las referencias de cada poema.

Con relación al análisis, nos hemos inspirado en el modelo hermenéutico-translativo que propone De la Cruz en su obra y que, originalmente, contempla tres niveles. En nuestro caso, también se va a mantener la división de los tres niveles, pero reduciendo los elementos que se analizan en cada uno, ya que la falta tanto de espacio como de conocimiento nos impide abarcarlo en su totalidad. Entonces, presentamos un primer nivel pragmático que trata de contextualizar la obra, de tal forma que se obtenga información sobre el autor (movimiento literario, contexto histórico y situación vital al escribir los poemas), con el fin de explicar y comprender la propia obra. A nuestro parecer, es necesario partir de este punto puesto que, sin él, los siguientes niveles podrían resultar incomprensibles. Además, relacionamos este primer paso analítico con las teorías hermenéuticas sobre el historicismo relativista que hemos tratado a lo largo del marco teórico y que nos han servido de soporte para poner en manifiesto que la obra artística de Machado, donde él ubica su ser-en-el-mundo y su idea del mismo a una época muy concreta, debe comprenderse en la totalidad de su tradición.

En segundo lugar, nos centramos en un nivel funcional donde profundizamos en las funciones de la obra original y del texto meta, así como en las referencias, tanto geográficas como culturales e intertextuales, que esconde el texto origen y que, de nuevo, resultan imprescindibles para la comprensión de los símbolos, tal y como hemos visto en los apartados sobre temporalidad, paisaje y lenguaje poético. Por ello, hemos detectado, analizado y comparado las referencias contemplando su traducción. Finalmente, establecemos un nivel discursivo hermenéutico en el que hemos explicado, en primera

instancia, el significado del poema y sus símbolos. Luego, hemos incluido una tabla para poder visualizar el original y su traducción. Además, hemos añadido un apartado de propuestas para proporcionar otras alternativas que se barajan tras la comparación y el comentario.

Por último, después de observar cómo se han trasladado las funciones, las referencias y los elementos simbólicos, hemos extraído conclusiones acerca de lo que se ha perdido, ganado y creado en la traducción, dejando abierto, a su vez, una posible línea de investigación.

## 4. ANÁLISIS

### 4.1. NIVEL PRAGMÁTICO

En esta parte del análisis, vamos a explorar el momento tanto histórico como personal del autor en el que se desarrolla la obra.

#### 4.1.1. Contexto general de la obra y movimiento literarios implicados

*Campos de Castilla* fue una obra publicada por primera vez, en 1912, aunque Machado la escribiese entre 1907 y 1917. En ella, vemos cómo el autor se desprende de la etapa modernista que había experimentado años atrás y que había dejado reflejada en su poemario *Soledades, Galerías, Otros Poemas* (1907) (Contreras 2018)<sup>2</sup>. Durante su etapa en París a principios del siglo XX, Machado se impregnó de los movimientos artísticos que recorrían la capital francesa. Entre ellos, destaca el impresionismo, en la pintura, y el simbolismo, en la poesía. En este último Machado arraigará parte de su obra literaria, incluso cuando abandone el modernismo para comenzar a escribir *Campos de Castilla*. En estos momentos, empezará a acercarse más al realismo, a la generación del 98 y al movimiento regeneracionista. Este movimiento, basado en ideas ilustradas, ocurrió como respuesta a la crisis del 98 que aconteció en España. Se trataba de una crisis tanto económica como política y social, en la que la pérdida de Cuba y de las colonias trastocó, en gran medida, la confianza y la estabilidad del país. Además, las deficiencias estructurales del sistema político de la restauración instaurado por Cánovas del Castillo eran notables, ya que el sistema se había estancado en una oligarquía que obstruía la democracia (Laorden 2011: 77). En este escenario se desarrolló la obra de Machado, quien se alejó del escapismo modernista para sumergirse en una profunda preocupación por el presente y el futuro de España. Su amistad con Unamuno le acercó aún más al

---

<sup>2</sup>Esta referencia no está paginada. Dejo a continuación a página web de la que se ha extraído la información: <https://academiaeditorial.com/interpretacion-de-campos-de-castilla-de-antonio-machado/#:~:text=Campos%20de%20Castilla%20es%20una,de%20la%20generaci%C3%B3n%20del%2098>

movimiento regeneracionista y a sentir la decadencia de España como algo que debía señalarse para poder construir un futuro sólido (Lissorgues 2008)<sup>3</sup>.

No obstante, como veníamos mencionando anteriormente, Machado continuó creando símbolos en su poesía. Si bien es cierto que se disiparon las influencias de Rubén Darío en su obra, esa búsqueda por la belleza, el arte por el arte y esa evasión hacia lugares exóticos que caracterizaban el modernismo y el simbolismo no dejó de formar parte de sus versos. En *Campos de Castilla* vemos esta influencia constantemente y observamos cómo el poeta expresa sus emociones y preocupaciones en los símbolos y metáforas que origina. Así, acaban siendo un reflejo del estado de ánimo del poeta y de la situación sociocultural en la que se encuentra.

#### 4.1.2. Biografía del autor en cada poema

Antonio Machado escribió el poema «A un olmo seco» en 1912, meses antes de que Leonor falleciera. En el momento de la composición, su esposa estaba ya muy enferma, la tuberculosis la había ido mermando hasta consumir sus últimos días de vida (Amusco 2012: 11). Durante la primavera previa a su muerte, Machado trató de cuidar de ella todo lo posible para postergar el momento final. Juntos daban largos paseos por los campos sorianos con el fin de que Leonor se sintiese mejor al aire puro. En uno de estos paseos, Machado se encontró con el olmo viejo del que brotaba una pequeña hoja verde. Pensó entonces que, si del árbol maltrecho aún emergía vida, de su mujer también podría esperarse un milagro (Santos s.f.: 292-293), la cura para su enfermedad y la recuperación de su salud. Sin embargo, el 1 de agosto de 1912 Leonor murió.

En lo referente a la publicación de «Campos de Soria», cabe destacar dos momentos diferentes, ya que hemos seleccionado dos piezas del mismo que corresponden a tiempos distintos. La primera parte que comprende las composiciones I, II, III, IV, V, VI y VII salió a la luz el 2 de marzo de 1912, cuando aún vivía en Soria con Leonor. No obstante, las tres restantes se publicaron en *La Tribuna* tras el fallecimiento de su esposa y su decisión de no volver a Soria, lugar que tanto le recuerda a ella (Durante 2011)<sup>4</sup>. Por este

---

<sup>3</sup> Esta referencia no está paginada. Dejo a continuación a página web de la que se ha extraído la información: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc34933>

<sup>4</sup> Esta referencia no está paginada. Dejo a continuación a página web de la que se ha extraído la información: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc988s8>

motivo, el carácter de dolor, nostalgia y despedida que posee el poema lo distinguen de los dos anteriores, cuando aún existía esperanza.

## 4.2. NIVEL FUNCIONAL

En este apartado, analizamos las funciones de ambos textos para comprobar que las del original también están presentes en la traducción y comparamos los elementos que denotan una función u otra en ambas versiones. Asimismo, estudiamos las referencias geográficas y las referencias culturales e intertextuales para observar cómo se han traducido al inglés.

### 4.2.1. Funciones del texto origen y funciones del texto meta

Previo a iniciar este apartado, consideramos necesario definir lo que entendemos en este trabajo por «función». Este concepto hace referencia a lo que un texto transmite o tiene la intención de transmitir desde el punto de vista del receptor (Nord 2018: 37).

Por un lado, la función que predomina tanto en el texto origen como en el texto meta es la estética. Esta función se rehabilita en cada lectura, porque cada texto posee un «valor comunicativo» que, a la vez, desborda el significado lingüístico (De la Cruz 2013: 29). Así, la suspensión de los elementos estéticos vuelve a cobrar vida al iniciar la lectura. En este estudio la entendemos como la percepción del emisor acerca de lo que le rodea y las manifestaciones del mundo. Además, existen subfunciones como la irónica o la emotiva si el autor aborda en gran medida alguna de las dos. En este caso, observamos que Machado hace uso de la segunda, ya que habla, en muchas ocasiones, de sus emociones y sensaciones. Es el emisor (autor) quien guía la función estética, pero es el receptor (lector) quien, en la cultura y lengua de llegada, la recibe. Esto significa que la obra del autor puede estar configurada en un sistema de valores concreto que no tiene por qué corresponderse con el sistema de valores en el que está inmerso el receptor: «Since value systems are conditioned by cultural norms and traditions, the value system of the source-text author may be different from that of the target-culture receivers. This means that an expressive function verbalized in the source text has to be interpreted in terms of the

source-culture value system»<sup>5</sup>. Además, consideramos que nuestro estudio presenta dichas circunstancias, ya que como hemos mencionado anteriormente, Machado refleja la Castilla de 1912 en su respectivo momento histórico. El lector estadounidense (o de cualquier otra parte del mundo) que aprecia la obra un siglo después, desde otras circunstancias socio-económicas y rodeado de un paisaje totalmente diferente, lo está percibiendo dentro de un sistema de valores muy distinto.

Inmortalizar su voz poética en el tiempo era una de las principales intenciones de Machado. Para llevarlo a cabo, se sirve de la función estética y refleja en sus poemas los elementos que extrae del paisaje castellano. Entonces, a la hora de traducirlos estamos traspasando los límites de lo «meramente» lingüístico, ya que su recibimiento en la cultura meta, como ya anunciábamos, dependerá también de la «cosmovisión que se tenga del paisaje» (ibíd.: 120) en el presente y en la cultura receptora. Es decir, en este caso, cómo reconstruye el lector-intérprete estadounidense, en el siglo XXI, el paisaje castellano que dibujó Machado en 1912 cuando España estaba sumida en una profunda crisis.

Para ilustrarlo, vemos y analizamos algunos ejemplos de dónde se concreta esta función estética en nuestros poemas y cómo se ha traducido:

- a) La abundancia de tiempos verbales en la obra alterna futuros, presentes y pasados.

<p>(He vuelto a ver los álamos dorados [...] Estos chopos del río que acompañan [...] cuando el viento sopla tienen en sus cortezas grabadas iniciales [...] cifras que son fechas. ¡Álamos del amor que ayer tuvisteis [...] álamos que seréis mañana liras!).</p>	<p>I have once more seen the golden poplars [...] These riverside black-poplars, which accompany [...] when the wind blows, bear, carved in their back [...] numbers standing for dates. Poplars of love, which yesterday had your boughs [...] poplars which tomorrow will be...</p>
---	---

---

<sup>5</sup> Propuesta de traducción: «Debido a que los sistemas de valores están condicionados por normas y tradiciones culturales, el sistema de valor en el que se encuentra el autor y el texto origen puede diferir del sistema de valor en el que lo recibe el lector. Esto significa que la función emotiva reflejada a través del lenguaje en el texto origen tiene que ser interpretada dentro del sistema de valores de la cultura meta».



Sobre todo, vincula el presente y el pasado que permite, en español, esta concepción «doble» del tiempo de las acciones (Predmore 1948: 697). En inglés vemos cómo se mantienen la gran parte de los cambios verbales, de tal forma que se consigue un efecto similar, aunque en ocasiones se emplee el gerundio o el participio para sustituir al presente.

- b) Uso del adverbio para fusionar paisaje y temporalidad. Observamos su presencia en los constantes «antes que» a los que recurre en «A un olmo seco» para dejar constancia del tópico literario *fugit irreparabile tempus* (ibíd.: 698). Por su parte, el inglés «before» se encuentra al comienzo de los mismos versos para enfatizar ya el principio de la oración con el adverbio, algo también muy propio de Machado (ibíd.: 698). Gracias a esto, no solo se marca el tiempo, sino que también se mantiene el paralelismo entre ambas versiones y la anáfora de la palabra «antes».
- c) La alegoría de la primavera como representación del resurgir, de la esperanza y de su efimeridad, mientras el invierno se muestra como estación inmóvil en la que todo permanece igual y perece. Appelbaum traduce primavera por «springtime». Al principio, puede resultar una decisión casual para facilitar la rima en un verso concreto, pero vemos cómo mantiene esta traducción durante toda la obra. Esto nos conduce a pensar que la inclusión de la palabra «time» a «spring» es una forma de incidir, de nuevo, en el paso del tiempo y en lo efímero que resulta en primavera, tal y como se han interpretado los versos de Machado.
- d) Los símbolos relacionados con la vegetación y el paisaje (*chopos, ramas, cortezas, olmos, álamos, hojas secas, colinas, cerros...*), cuya traducción comentaremos en el nivel discursivo más detenidamente.

Por otro lado, la función representativa también aparece en ambas versiones. La entendemos como la referencia a objetos y manifestaciones del mundo, tanto ficticio como real. Si hablamos de elementos que pueden no ser comprendidos en la cultura meta, ya que el receptor no cuenta con la misma información que el emisor, el siguiente paso de la función representativa es aclarar los conceptos o incluso los términos oscurecidos, de tal modo que no ocasione problemas de entendimiento (Nord 2018: 50). En este último caso, estaríamos hablando de la función metalingüística, que explica la propia lengua.

A la hora de detectar esta función, vemos que la propia creación de un texto mostrando la realidad de un tiempo a través del lenguaje se ajusta a la definición de representar objetos y fenómenos del mundo. Por ello, está presente en ambos textos. Además, vemos cómo la obra traducida lleva a cabo una labor de aclaración para permitir que lleguen a la cultura meta algunos elementos menos transparentes del texto original. No lo encontramos en el cuerpo del poema, sino en una breve explicación introductoria de cada título que posee la obra al inicio. Así pues, para «Campos de Soria» el traductor Stanley Appelbaum anota: «The Moncayo range, east of Soria, appears in a number of Becquer stories. The italicized words in section VI are the motto on the city's coat of arms. San Polo and San Saturio are hermitages on the Duero near Soria. Numantia is a famous archeological site outside Soria, especially associated with Cervantes's major play *Numancia* (1582)»<sup>6</sup>. (Stanley Appelbaum 2007 (2019): 11). Mientras, para «A un olmo seco»: «The poet's hope for a miracle surely refers to the possibility of his sick wife's recovery»<sup>7</sup>. (ibíd.: 11).

De este modo, el traductor trata de esclarecer algunas de las referencias al lector para así poder hacerle llegar el texto meta y la cultura en la que está inmerso. No obstante, cabe destacar que la explicación es «escueta» en comparación con las que encontramos si buscamos específicamente análisis de ambos poemas, pero inferimos que al no ser una edición comentada y al estar sujeto a límites de espacio, no habrá podido extenderse más. Aun así, como ya hemos mencionado en otras ocasiones, creemos que es importante acercar al lector el contexto histórico de la obra. Del mismo modo que el traductor ha debido tener en cuenta la génesis, la tradición universal que subyace a *Campos de Castilla* y el propio trasfondo oculto en la obra (símbolos de la voz poética), el lector debe ser consciente, en la medida de lo posible, de todos estos elementos, para poder situar su nivel de comprensión a una altura similar a la del traductor. Así, la traducción de los símbolos y del mensaje parte de un punto común para luego calar, individualmente, en cada lector.

---

<sup>6</sup> Propuesta de traducción: «La Sierra del Moncayo, al este de Soria, aparece en numerosos relatos de Bécquer. Las palabras en cursiva en la composición VI son el lema del escudo de la ciudad. San Polo y San Saturio son dos ermitas de Soria que se encuentran cerca del Duero. Numancia es un conocido yacimiento arqueológico localizado en la provincia de Soria y que se ha vinculado especialmente con la obra maestra de Cervantes *Numancia*».

<sup>7</sup> Propuesta de traducción: «La esperanza del poeta de que suceda un milagro se refiere, seguramente, a la posibilidad de que su mujer se recupere de su enfermedad».

Del mismo modo, vemos que la edición de Cátedra incluye notas a pie de página explicando algunas referencias geográficas, así como cuenta con una introducción sobre la vida de Antonio Machado y con un prólogo escrito por el propio autor que habla sobre la primera publicación de *Campos de Castilla*. Además, la editorial incluye un listado de bibliografía relacionada con la obra de Machado, en caso de que el lector quiera informarse. Como vemos, las explicaciones y aclaraciones también son necesarias en la propia cultura de origen para alcanzar el máximo nivel de comprensión posible.

Por último, hemos considerado que aparece otra función propia del texto meta: la didáctica. Al ser una versión bilingüe donde se presentan la versión en español (a la izquierda) y la traducción en inglés (a la derecha), podemos intuir que se puede emplear con fines educativos de lengua, en este caso, del español. Por ejemplo, a la hora de ver cómo se han traducido ciertas palabras o de cómo se ha construido la sintaxis de algunas frases en lenguaje poético. Quizá para emplearse como herramienta educativa de base el contenido y el nivel léxico sea avanzado. Por ello, creemos que también podría usarse como instrumento de comparación para estudiantes de traducción literaria o, en general, de formación traductológica.

#### 4.2.2. Referencias texto original

En el siguiente apartado, vamos a explicar brevemente las referencias que aparecen en ambos poemas y que sitúan a nuestro texto en un espacio-cultural muy concreto. Las hemos dividido en dos grupos: referencias geográficas y referencias culturales e intertextualidad.

- 1) Referencias geográficas: Cabe destacar que en la traducción se han mantenido todos los lugares y accidentes geográficos, sin optar por una estrategia de domesticación que buscase un equivalente en la cultura meta (estadounidense) y que, por lo tanto, fuera más «reconocible» para el lector. Al mantener los elementos propios del paisaje castellano, le otorgamos al lector el paisaje tal y como lo describe Machado y como lo conocemos en España. Si bien es cierto que se favorece así la posibilidad de comprensión de la tradición en la que se encuentra envuelta la voz poética, también consideramos que, en la medida de lo posible, alguna breve explicación facilitaría la reconstrucción mental del paisaje. No obstante, aquí tendrían que contemplarse otras cuestiones relativas a la rima y métrica que se escapan de nuestro alcance.

- a) *Duero/Duero*: uno de los accidentes geográficos más presentes en la poesía machadiana. De hecho, encontramos un poema en la obra titulado «A orillas del Duero». El río pasa por Soria y el poeta lo contempla en numerosas ocasiones, relacionando el agua y su fluir con el paso irrecuperable del tiempo. En la traducción se mantiene sin añadir aclaraciones o adaptar el término a la cultura receptora.
- b) *Soria, 1912/Soria, 1912*: En «A orillas del Duero» encontramos, al final del poema, el lugar y la fecha de composición, un elemento que no aparece en el resto de composiciones. Podemos pensar que, al fechar el poema, Machado arraiga aún más sus palabras y emociones a la ciudad en 1912, por lo que, creemos, es un elemento importante en la traducción para enmarcarlo espacial y temporalmente.
- c) *San Polo* (ermita), *San Saturno* (ermita) y *Aragón/ San Polo, San Saturno and Aragon*: Son tres elementos que aparecen en la pieza VIII de forma progresiva y que señalan la posición de la ribera del Duero. Así, la voz poética marca el punto claro en el que se encuentra y las señas que hay a su alrededor (Vázquez s.f: 16).
- d) *Espalda del Moncayo/Moncayo range*: La Sierra del Moncayo es una cadena montañosa de Aragón que también aparece en distintos relatos del poeta Gustavo Adolfo Bécquer, como en «Desde mi celda» (Stanley Appelbaum 2007 (2019): 11). El término «range» en inglés hace referencia a una cadena montañosa, mientras que el término «espalda» en el ámbito geológico se refiere a una cima algo redondeada, por lo que no podemos decir que remitan al mismo concepto. Además, otra interpretación de la «Espalda del Moncayo» podría ser una personificación de la montaña que el poeta tiene ante sus ojos, como si se tratara de un interlocutor al que le cuenta una historia. Consideramos que el traductor ha optado por un término más general para abordar «espalda», de tal manera que se ha perdido parte del simbolismo. Aun así, ha conseguido que la atención se centrara en el Moncayo, referencia que además explica en la introducción, dejando lo demás para interpretación del lector y de lo que le sugieran las palabras.
- 2) Referencias culturales e intertextualidad: en algunos casos, se puede captar el sentido de algunas por el contexto (e, g, h), mientras que, en otros, solo se pueden reconocer en su plenitud si se es consciente del trasfondo (f).
- e) *Las lluvias de abril/The rains of April*: Machado nos podría estar remitiendo al refrán «En abril aguas mil», propio de la tradición española, que vinculamos

directamente con la llegada de la primavera, los campos en flor y las últimas lluvias del año. Sin embargo, gracias a los meses de abril y mayo que también se mantienen en la traducción de ese verso, el lector puede situarse igualmente en la primavera y relacionarla con un clima determinado.

- f) *Sierras calvas/Mountain ranges*: En este caso, es importante destacar que, aunque en el original no aparezca como nombre propio y esté en plural, la Sierra calva es un macizo montañoso situado al noroeste de Zamora. No sabemos con exactitud si Machado se está remitiendo a esta sierra de forma implícita o si, por ejemplo, «calvas» podría hacer referencia a lo vacías que están sus cumbres de vegetación por ser invierno o a la nieve que las puede cubrir dejándolas desérticas. La traducción, de nuevo, es más genérica, pero en este caso no deja entrever el simbolismo al lector porque se mantiene como «cadenas montañosas».
- g) *Álamos/Poplars*: En «A un olmo seco» podemos recuperar la referencia a los álamos alegres de los que habla en «Campos de Soria» (Santos s.f.: 287). El lector, al ver en la traducción la reiteración de este árbol, puede intuir que entre unos y otros el autor establece una relación, por lo que conservar la misma traducción para todos como hace Appelbaum es importante para identificarlos.
- h) Grabadas iniciales que son nombres de enamorados [...] conmigo vais, mi corazón os lleva/Carved in their back, initials standing for their back [...] you are with me, my heart carries you along: En este verso se puede ver una ligera referencia al «Soneto X» de Garcilaso de la Vega en el que el poeta habla de cómo los chopos en el agua son testigos del amor y del paso irremediable del tiempo (Vázquez s.f.: 20). Si no se conoce el poema previamente o no se conoce la intertextualidad en estos versos, resulta complejo llegar a Garcilaso. Aun así, el lector puede interpretar su propio *tempus fugit* leyendo los versos de Machado.

### 4.3. NIVEL DISCURSIVO

En el siguiente apartado explicamos los símbolos de ambos poemas, comparamos la traducción con su original y analizamos cómo se han transmitido, lo que se ha conservado y lo que se ha perdido. Además, en caso de considerarlo oportuno, incluiremos otras posibles opciones de traducción que se podrían barajar. Cabe destacar que en el nivel funcional ya hemos abordado referencias y elementos estéticos con carga simbólica que también aparecen en los poemas, por lo que ahora nos ceñiremos a los restantes. El título de cada poema tiene insertado un hipervínculo para poder leerlos en su totalidad en los anexos, tanto en inglés como en español.

#### 4.3.1. «Campos de Soria (I)»

##### 4.3.1.1. Descripción del poema y significado de sus símbolos

En la primera estrofa del poema se describe la llegada del frío, del otoño y del invierno en Soria a través de los accidentes topográficos («colinas», «sierras calvas», «pradillos», «cerros cenicientos») y la temperatura. Todo ello configura un paisaje «frío» y «árido» donde los elementos permanecen inmóviles, las montañas son figuras fijas y nada cambia; parece que la vida se detiene (ibíd.: 21). En contraposición, «la primavera pasa» como símbolo de lo efímero y deja atrás las «hierbas olorosas» y las «margaritas blancas», aquellos elementos cuya belleza es caduca y se acaba marchitando con el paso del tiempo (*tempus fugit*). En la segunda estrofa nos adentramos en el comienzo de la primavera con el mes de abril y aparece la imagen del caminante que nos remite a los versos que Machado escribirá tiempo después en «Proverbios y cantares»: *caminante, no hay camino/ se hace camino al andar*. Así, percibimos un tiempo de cambio y de nueva esperanza donde la vida se retoma.

Original	Traducción	Otra propuesta
Campos de Soria	Fields of Soria	
Colinas	Hills	
Verdes pradillos	Green meadows	
Cerros cenicientos	Knolls ashen	Mounds ashen
Campo	Landscape	Field
Caminante	Wayfarer	

#### 4.3.1.2. Comparación

Observamos, por un lado, cómo se ha mantenido la correspondencia lingüística y los juegos del lenguaje todo lo posible al tratar los elementos naturales. De esta forma, se configura en la mente del lector el paisaje soriano y se activa la manifestación mediante el *logos*, siendo las palabras y la carga simbólica que transmiten las que activan diversas interpretaciones del poema, tal y como veíamos con el enfoque de Gadamer. Por otro lado, la traducción de «cerros» por «knolls» no se ajusta tanto al paisaje, ya que el término en inglés no solo remite a una pequeña colina, sino también a un paisaje desértico con elevaciones en algunas zonas. «Mounds» es el término genérico que también engloba a «knowe» y «hillock» y que puede ajustarse más a «cerros». Además, no tendría ningún efecto en la rima y, aunque la aliteración que presenta «cerros cenicientos» no se traslada igual en ningún caso, al menos se mantiene el fonema sibilante /s/. Finalmente, creemos que la traducción de «campo» por «landscape» es una buena elección porque nos conduce directamente a la totalidad del paisaje que contempla la voz poética. Sin embargo, al titularse el poema «Fields of Soria» y al tratarse, en concreto, de los campos sorianos, creemos que retomar «fields» para la traducción puede ser más específico y sugerente.

#### 4.3.2. «Campos de Soria (VIII)»

##### 4.3.2.1. Descripción del poema y significado de sus símbolos

En esta pieza, vemos cómo se detiene la descripción de «Campos de Soria» para fijarse en los álamos de la ribera. Está dividido en dos estrofas, pero en tres partes temáticas, donde comienza situando su ser-en-el-mundo junto a los álamos, en el Duero, entre San Polo, San Saturio y Aragón, y continúa describiendo el paisaje y con él, el paso del tiempo a través de las «hojas secas», «el son del agua», «el viento que sopla» ... Así es como refleja la llegada de la primavera y el ciclo de las estaciones; cómo van pasando, una tras otra, y cómo resurge la vida de los campos en abril (Sánchez 2011: 28). Finalmente, alcanza el clímax en los últimos versos: *álamos del amor cerca del agua/ que corre y pasa y sueña,/ álamos de las márgenes del Duero/ conmigo vais, mi corazón os lleva*. No obstante, no podemos olvidar que el «álamo» es un árbol de hoja caduca, al igual que el chopo y el olmo, que Machado emplea para marcar lo efímero, lo que florece, pero acaba marchitando (ibíd.: 28).

Original	Traducción	Otra propuesta
Álamo	Poplar	
Barbacana	Barbacan	Barbican
Castellana tierra	Castilian soil	Castilian land
Chopos	Black-poplars	
Ruiseñor	Nightingales	
Mi corazón os lleva	My heart carries you away	

#### 4.3.2.2. Comparación

Tras analizar el significado, vemos que en la traducción cobra importancia el traslado de «álamo» y «chopo» por lo que simbolizan para el poeta, de tal forma que buscar su equivalente lingüístico y ser consistente con esa traducción hasta el final de la obra puede ser de vital importancia a la hora de emerger las significaciones del *logos*. Por otro lado, también destacamos la traducción de «ruiseñor» por «nightingales» en vez de por «mockingbird». Vemos que el traductor ha optado por la denominación europea en inglés del ruiseñor «nightingale», dejando «mockingbird», la americana, que se ajustaría más a la de Estados Unidos.

Luego, la traducción de «castilian soil» para «castellana tierra» recoge el significado y, además, le añade el matiz de «tierra fértil», puesto que «soil», remite directamente a «the material on the surface of the ground in which plants grow»<sup>8</sup> (Cambridge Dictionary s.f.)<sup>9</sup>. Sin embargo, creemos que otra opción podría ser «castilian land», ya que Castilla se conoce como tierra de castillos, lo que tradicionalmente se ha traducido al inglés como «land of castles» y puede recoger mejor la tradición castellana de su propia tierra (Encyclopedia Britannica s.f.)<sup>10</sup>. Además, en términos de rima puede casar mejor con el verso anterior. Por último, hemos encontrado que la designación correcta para «barbacana» en inglés es «barbican» y no «barbacan». Por lo tanto, creemos que puede tratarse de un error ortográfico.

---

<sup>8</sup> Propuesta de traducción: «Material que recubre una superficie terrestre donde crece vegetación».

<sup>9</sup> Esta referencia no está paginada. Dejo a continuación la página web de la que se ha extraído la información: <https://dictionary.cambridge.org/es>

<sup>10</sup> Esta referencia no está paginada. Dejo a continuación la página web de la que se ha extraído la información: <https://www.britannica.com>



#### 4.3.3. «A un olmo seco»

##### 4.3.3.1. Descripción del poema y significado de sus símbolos

El poema está dividido en cinco estrofas, pero en tres partes temáticas que se vinculan a través del mismo nexo. Empieza con la representación de un olmo enfermo al que le ha salido una rama verde como símbolo de esperanza, de que aún le puede quedar vida. Continúa con la descripción del olmo: el «musgo amarillento», el «tronco carcomido», las «hormigas» recorriendo la corteza... Se muestra en estado de podredumbre. Más adelante, Machado habla de los últimos momentos del olmo, la vida útil que le queda (la madera) y la llegada de su muerte, en la que el poeta espera un milagro de la primavera para que el olmo pueda seguir en pie (Santos s.f.: 288). Todo este proceso del olmo es una alegoría a la enfermedad de Leonor, que se encuentra en sus últimos momentos de vida. Así, la primera parte expresa la aparición de la enfermedad (*al olmo viejo, hendido por el rayo*), su aspecto físico (*le mancha la corteza blanquecina al tronco carcomido y polvoriento*) y su interior (*en sus entrañas urden sus telas grises las arañas*), mientras que en la segunda parte se augura el final (*antes de que te derribe [...] con su hacha el leñador*) y, en la última estrofa, el poeta aún guarda la esperanza de que se recupere (*mi corazón espera/ también, hacia la luz y hacia la vida,/ otro milagro de la primavera*) (ibíd.: 288).

Original	Traducción	Propuesta
A un olmo seco	To a withered elm	
Hojas verdes	Green leaves	
Musgo amarillento	Yellowish moss	
Hormigas en hilera	Ants in single	
Antes que el río hasta la mar te empuje	Before the river forces you into the sea	Before you are forced, into the sea, by the river
Melena de campana	Church – bell frame	
Álamos cantores	Singing poplars	
Camino	Road	Way
La gracia de tu rama verdecida	The grace of your newly green boughs	The grace of your newly green bough
Milagro	Miracle	

#### 4.3.3.2. Comparación

A la hora de analizar el título, resulta interesante detenernos en la traducción de «seco» por «withered». En inglés, la construcción «dry plant» («planta seca») que se podría emplear como traducción para «seco», no funciona para despertar las connotaciones de podredumbre, enfermedad o muerte; más bien se emplea para referirse a plantas como el tomillo, la lavanda, el romero... En español sucede algo parecido, pero la metáfora de «olmo seco» como árbol marchito emerge con más facilidad, ya que «seco» se utiliza en más contextos para expresar que las plantas se están muriendo por no falta de agua. «Withered» es la colocación empleada para expresar que una planta está seca o decayendo (Cambridge Dictionary s.f.), por lo que en este caso despierta los matices de «marchito». A pesar de que nos parece una buena solución, creemos que quizá desvela mucho del contenido de la metáfora.

Vemos cómo va tratando el resto de elementos del paisaje buscando su equivalente y respetando la intensidad adherida a cada uno (álamos + cantores, singing + poplars; hojas + verdes, green + leaves; musgo + amarillento, yellowish + moss; hormigas + en hilera, ants + in single...). Es importante no sacrificar alguno de los adjetivos por la rima o la

métrica, ya que la combinación de sustantivo + adjetivo crea un símbolo conjunto que, sin una de las dos partes, carecería de sentido.

El verso *antes que el río a la mar te empuje* requiere una atención especial. El poema de Machado está formado por versos endecasílabos y heptasílabos en rima consonante, pero ese, en concreto, no presenta rima ni asonante ni consonante (Santos s.f.: 289). Puede ser mera casualidad, pero existen teorías en las que se dice que el poeta lo hizo a conciencia (Amusco 2012)<sup>11</sup>. Por un lado, porque previo a la publicación fue uno de los versos que retocó en diferentes ocasiones y, en todas, eliminó la rima. Por otro lado, existen interpretaciones sobre la representación del mar en dicho verso: «El mar, símbolo de la disolución de la vida en las revueltas aguas del Gran Cero, fue imagen muy querida siempre por Machado» (ibíd.). Asimismo, se puede pensar que la desaparición de la rima se debe a lo que simboliza el mar; el momento en el que todo se disipa y se pierde. Igualmente, y a pesar de las interpretaciones, lo que sí podemos asegurar es la falta de rima en el verso, algo que, consideramos, debería trasladarse a la traducción en la medida de lo posible. Por ello, proponemos invertir el orden de los factores en la oración, de tal modo que no sea necesario cambiar la palabra «sea», fundamental en esta parte, por un hiperónimo como «water» y se mantenga un final sin rima.

Más adelante, damos con la traducción de «camino» como «road». Recordamos que el camino es otro de los símbolos por excelencia de Machado que representa el porvenir. Una de las posibilidades que habíamos barajado para traducirlo era «way», que recoge el término «wayfarer» y vincula ambos vocablos con mayor intensidad a través de su construcción morfológica. No obstante, habría que sopesar la rima, ya que, en este caso, se rompería al emplear «way» en vez de «road».

En el verso *la gracia de tu rama verdecida* se ha optado por *the grace of your newly green boughs*. Suponemos que se ha incluido «newly» en la traducción para esclarecer que es una rama reciente, lo cual marca aún más el simbolismo de la esperanza, de esa rama que ha aparecido de pronto. Sin embargo, creemos que es mejor optar por la formulación de «green bough» en singular, ya que Machado habla de una y muy escasa, como si fuera un rayo de sol para la enfermedad de Leonor.

---

<sup>11</sup> Esta referencia no está paginada. Dejo a continuación la página web de la que se ha extraído: [https://www.castelldefels.org/entitats/alga/68\\_centrales\\_11.htm](https://www.castelldefels.org/entitats/alga/68_centrales_11.htm)

Finalmente, uno de los puntos clave del poema reside en la palabra «milagro», en la que culmina buena parte del clímax y de la carga simbólica. Parece que se une lo poético con lo religioso, pero según algunos estudios, Machado mostró su panteísmo (culto a la naturaleza), su inmanentismo (el ente intrínseco en el cuerpo) y su ateísmo a lo largo de su obra (Gabor s.f.: 339). En este caso destacaríamos las dos primeras por girar el poema en torno a elementos vegetales dotados de vida. Por ello, la traducción de «miracle» resultaría idónea en términos lingüísticos, pero lo que evoca la palabra dentro del contexto en el que se encuentra va más allá de lo que significa estrictamente milagro tanto en la cultura cristiana como en su definición.

## 5. CONCLUSIÓN

A lo largo de este trabajo, hemos tratado de dar respuesta a la pregunta «¿se puede traducir el simbolismo?» a través de la obra *Campos de Castilla* de Antonio Machado y su traducción *Fields of Castile* por Stanley Appelbaum. Hemos creído desde el inicio que sí era posible trasladar los símbolos de un texto poético a otro y, por lo tanto, esto nos ha conducido a la siguiente pregunta: ¿cómo?

Para ello, hemos determinado, en primer lugar, qué entendemos por simbolismo y qué teorías filosófico-lingüísticas nos podrían ayudar a contemplar las posibilidades de interpretación que tienen los símbolos. De este modo, hemos centrado nuestro marco teórico en la escuela hermenéutica, que estudia la interpretación de los textos, lo cual nos ha servido para dar con una idea de comprensión que se ajustase a nuestro caso particular y con un método que pudiera sernos útil en el análisis del nivel discursivo. Así pues, tomamos a Gadamer como referente para definir la comprensión y establecimos que no era un fenómeno aislado, sino que procesos posteriores intervenían a la hora de explicar y aplicar lo que se había interpretado. Por este motivo, identificamos el proceso de «explicar y aplicar» con la traducción, donde explicamos lo que el texto original quiere decirnos y aplicamos las reglas gramaticales, culturales y lingüísticas de otra lengua para producir un texto meta que intente transmitir lo mismo. Del mismo modo, este filósofo nos sirvió como punto de partida para pautar un método de comprensión, en el que la lectura del texto marcaba el inicio y el final del proceso de interpretación. En dicho proceso, los individuos, tanto autor (emisor) como lector-intérprete (receptor), perdían relevancia, ya que lo importante era la manifestación de la obra, lo que nos quería transmitir a través del *logos*. Las palabras, que en este caso escondían tanta carga simbólica, eran lo que daba paso a unas interpretaciones u otras y, por tanto, a una comprensión diferente del texto que derivaría en una traducción distinta del mismo.

Hasta aquí habíamos determinado lo que concebimos por comprensión y su origen dentro de los símbolos. No obstante, en este trabajo somos de la opinión de que tanto los individuos como su entorno desempeñan un papel muy importante a la hora de permitir (o no) ciertas interpretaciones de los símbolos. Por este motivo, no solo nos fundamentamos en Gadamer, sino que recogimos algunas ideas del historicismo romántico (Schleiermacher) en las que se sostiene que la tradición en la que se ve inmersa

una obra (la cultura en la que se gesta, la génesis que arrastra, el contexto histórico en el que se produce, las referencias que contiene, etc.) la codifica y la encuadra en un marco espacio-temporal cuyos elementos pueden no entenderse en la cultura receptora si pertenece a otra tradición, si tiene un sistema de valores diferente y si no cuenta con la información o experiencia necesaria al respecto. Además, también consideramos que conocer en la medida de lo posible el estado anímico en el que autor escribió la obra nos puede acercar aún más a lo que él pretendía transmitir en sus símbolos, donde refleja parte de sus emociones y sensaciones. Por este motivo, establecimos en el análisis un nivel pragmático que explicaba el contexto histórico de la obra y el momento vital de Machado al escribir los dos poemas. Del mismo modo, incluimos teorías acerca del funcionalismo en la traducción que nos ayudaron a desarrollar un nivel funcional en el análisis para abordar las funciones de ambos textos y detectar las referencias geográficas y culturales del original junto a su traducción. Esto nos sirvió para corroborar que las dos versiones presentaban las mismas funciones y que el traslado de las referencias podía dar lugar a unas interpretaciones u otras dependiendo de cómo se hubiese realizado. Todo ello nos ha sido útil, desde una perspectiva teórica, para afirmar que es posible trasladar el simbolismo del texto original al texto meta.

Sin embargo, para ilustrarlo con ejemplos y determinar qué es lo que se mantiene, se gana y se pierde en el proceso, hemos comparado el original con la traducción en el nivel funcional y discursivo del análisis. De ello, hemos extraído las siguientes conclusiones:

- A la hora de traducir las referencias geográficas el traductor las ha mantenido todas como figuran en el original, sin optar por una estrategia de domesticación que convirtiese, por ejemplo, el río Duero en el río Hudson que pasa por Nueva York. Tampoco ha llevado a cabo ninguna aclaración dentro del poema de lo que era el Duero (un río), Aragón (una comunidad) o San Polo (una ermita). En parte, creemos que por motivos de espacio, métrica y rima y porque algunas de estas referencias ya se incluyen en la breve explicación del inicio. No obstante, otras no. Mantener las referencias geográficas tal y como aparecen en el original favorece a la reconstrucción del paisaje castellano que Machado dibuja en sus versos. Sin embargo, cuando el lector desconoce por completo lo que es el Duero, la imagen mental se rompe, ya que no puede configurarla por falta de información. Por ello, creemos que, si no en la explicación inicial, en las notas al pie se podrían

haber esclarecido algunos elementos representativos del paisaje castellano y, en concreto, de Soria.

- A la hora de traducir las referencias culturales y la intertextualidad, observamos que, en ocasiones, a pesar de que la información no sea explícita, el lector puede inferirla. Por ejemplo, las lluvias de abril las puede vincular con la primavera, estación que tanto aquí como en Estados Unidos se da al mismo tiempo, así como puede intuir que la aparición reiterada de los álamos en los poemas puede guardar una correlación. Por este motivo, mantener la misma traducción de dichos árboles y de la primavera en toda la obra es un factor importante de cara a que emerjan las posibilidades de que el lector lo interprete así y se respeten los juegos del lenguaje que ha creado la voz poética. No obstante, vemos otras referencias que quizá hayan pasado desapercibidas para el traductor (el Soneto X de Garcilaso y las sierras calvas) y que forman parte del paisaje y de la génesis que arrastra la tradición española. En el caso de Garcilaso, se retoma el tópico literario *tempus fugit*, mientras que en el de las sierras calvas puede estar remitiendo a la Sierra Calva y a la poca vegetación que posee en invierno. Por lo tanto, comprender la referencia en su totalidad o, mejor dicho, comprender la referencia acorde al sistema cultural del texto origen, resulta más complicado. En este último caso, también se podrían incluir notas explicativas a pie de página, mientras que en el otro el lector podría llegar a través de los versos de Machado a la misma idea del paso efímero del tiempo. Esto nos lleva a pensar que algunas referencias solo pueden captarse en su totalidad si están dentro del sistema que las crea o se adquiere la experiencia necesaria para ello. De no ser así, pueden comprenderse en cierta medida dependiendo de la transparencia de las palabras (como en el caso del Garcilaso) y permitir que el lector interprete acorde a su ser-en-el-mundo y a su sistema de valores. Luego, otras quedarán relegadas al plano de la incomprensión porque no se han transmitido de la manera que las presenta el original (como sierras calvas) o porque, incluso si se transmiten, pueden no sugerirle nada al lector porque las siente ajenas o no las reconoce.
- A la hora de traducir los elementos de la vegetación cargados de simbolismo, vemos que el traductor se ha mantenido lo más cercano posible a los equivalentes lingüísticos en su texto meta (incluso cuidando el inglés que sería propio de Gran Bretaña, Europa). Esto ha favorecido que fuese el *logos* y toda su carga simbólica

lo que cobrase vida de la manera más parecida al original posible, para tratar de recrear el mismo paisaje, anclado al mismo lugar en el mismo tiempo. La manifestación de la obra en sí es a lo que le damos importancia, porque es lo que sugiere a cada lector-intérprete (receptor) unas posibilidades de interpretación u otras, son las palabras las que despiertan significado y sentido. De nuevo, hemos visto que en algunos casos se puede perder el símbolo por completo. Por ejemplo, cuando se opta por una traducción más general del concepto que el receptor pueda entender mejor a nivel lingüístico, mientras que, a veces, al ser más específico, el receptor puede perder el concepto por no identificarlo en su cultura o lengua meta. Por ello, es fundamental encontrar el equilibrio entre la aproximación lingüística que más se ajuste al original y la explicación para que se proporcionen las herramientas de comprensión necesarias. Con Stanley Appelbaum hemos visto este equilibrio, aunque, pensamos, nos hayan faltado en ocasiones más aclaraciones sobre la cultura de origen, el momento de la vida del autor y las referencias.

Tras el análisis, reafirmamos que sí es posible traducir el simbolismo y hacerlo de la forma más aproximada posible a través de la comprensión, de la manifestación del *logos* y de la conciencia histórica y cultural en la que se ha creado el texto. No obstante, creemos necesario destacar que, en el lenguaje poético, donde se expresan emociones, sensaciones y formas de ver el mundo, casi siempre va a quedar un espacio abierto a la interpretación individual de cada uno que se relacione con el propio momento de la vida del lector y su entorno. No pensamos que ello suponga una malinterpretación, sino la forma personal que tiene el lector de identificarse con lo que le transmite el texto una vez es consciente de todo lo que mencionábamos. De hecho, esta «identificación» puede dar pie a creaciones que, bajo la influencia del original, generen un nuevo sentido de un símbolo o una nueva interpretación. Además, a lo largo del trabajo hemos considerado que el público receptor era el estadounidense, pero cabría tener en cuenta que el inglés, como lengua vehicular, puede llegar a cualquier parte del mundo y, por lo tanto, los sistemas y culturas meta pueden incrementar considerablemente. En este trabajo no hemos podido abordar esta cuestión porque se escapaba de nuestro alcance, pero dejamos el interrogante abierto para que, en caso de resultar interesante, futuras investigaciones puedan analizarlo tomando como receptora otra cultura meta distinta, pero con la misma lengua meta; el inglés.



## 6. BIBLIOGRAFÍA

- Amusco, Alejandro Duque. «A LA LUZ SESGADA DEL SIGNO MÉTRICO: "A UN OLMO SECO".» *ALGA, Revista de Literatura*, 2012: 11.
- Arjonilla, Emilio Ortega. *Apuntes para una teoría hermenéutica de la traducción*. Málaga : Universidad de Málaga, 1996.
- Cambridge Dictionary*. s.f. <https://dictionary.cambridge.org/es/> (último acceso: 28 de mayo de 2021).
- Cantero, Víctor García. «Antonio Machado o la representación simbólica del tiempo en "Soledades, Galerías, Otros poemas".» *Dicenda. Estudios de lengua y literatura españolas*, 2011: 43-67.
- Contreras, Antonio García. *Academia Editorial*. 04 de abril de 2018. <https://academiaeditorial.com/interpretacion-de-campos-de-castilla-de-antonio-machado/#:~:text=Campos%20de%20Castilla%20es%20una,de%20la%20generaci%C3%B3n%20del%2098.> (último acceso: 20 de mayo de 2021).
- Diccionario de la Real Academia Española (RAE)*. s.f. <https://dle.rae.es/> (último acceso: 01 de junio de 2021).
- Dilthey, William. *Dos escritos sobre hermenéutica: el surgimiento de la hermenéutica y los esbozos para una crítica de la razón histórica*. Madrid: Itsmo, 2000.
- Durante, Ignacio Soldevila. *Biblioteca Virtual Cervantes*. 2011. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc988s8> (último acceso: 20 de mayo de 2021).
- Encyclopedia Britannica*. s.f. <https://www.britannica.com/> (último acceso: 29 de mayo de 2021).
- Fundèu RAE*. s.f. <https://www.fundeu.es/> (último acceso: 28 de mayo de 2021).
- Gabor, Miriam Hoffman de. «El Dios de Antonio Machado .» *Diánoia, Instituto de investigaciones filosóficas*, s.f.: 339-345.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y Método*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2017 (1965).
- Gullón, Ricardo. *Una poética para Antonio Machado*. Madrid : Gredos , 1986.
- Heidegger, Martin. *Carta sobre el humanismo*. Madrid: Taurus, 1970.
- Labastida, Francisco Fernández. «Philosophica: Enciclopedia filosófica online.» 2019. <https://www.philosophica.info/voces/gadamer/Gadamer.html#toc8> (último acceso: 13 de mayo de 2021).
- Laorden, Natalia Santamaría. «Modernismo y regeneracionismo como discursos permeables: Darío, Rodó y Unamuno.» *Decimonónica*, 2011: 77-90.

- Lissorgues, Yvan. *Biblioteca Virtual Cervantes*. 2008.  
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc34933> (último acceso: 20 de mayo de 2021).
- Maceiras, Manuel. «la vida .» (culmen) 3, nº 3 (2004).
- Machado, Antonio. *Campos de Castilla* . Madrid : Cátedra, 1977.
- Manuel Maceiras, Julio Trebolle. *La hermenéutica contemporánea*. Bogotá: CINCEL, 1990.
- Maza, Luis Mariano de la. «Fundamentos de la filosofía hermenéutica: Heidegger y Gadamer.» *Teología y Vida*, 2005: 122-138.
- Merriam Webster Dictionary*. s.f. <https://www.merriam-webster.com/> (último acceso: 28 de mayo de 2021).
- Nord, Christiane. «Translating as a Purposeful Activity.» *Translation Theories Explored* , 2018: 1-139.
- Peraita, Carmen Segura. *Hermenéutica de la vida humana: en torno al Informe Natorp de Martin Heidegger*. Madrid: Trotta, 2002.
- Pietro, Robert Di. *Language as Human Creation* . Washington D. C.: Georgetown University Press, 1976.
- Pitarch, Josep-Roderic Guzmán. «Las teorías de la recepción: su concepción didáctica en la literatura.» 2005: 143-148.
- Predmore, Richard L. «El tiempo en la poesía de Antonio Machado .» *PMLA* , 1948: 696-711.
- Recio, Manuel de la Cruz. «Del lago a la montaña: La traducción del sentido trágico unamuniano a través del valor simbólico del paisaje cultural.» *ECOZONO* , 2014: 1-19.
- . *El concepto del valor comunicativo en la escuela traductológica de Leipzig: Gert Jäger. Una propuesta teórica de ampliación pragmático-hermenéutica* . Granada: Universidad de Granada, 2013.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración: configuración del tiempo en el relato histórico*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 1995.
- Sánchez, Diana Barruezo. «A propósito de la temporalidad paisajística en Campos de Castilla.» *Castilla. Estudios de Literatura*, 2011: 21-35.
- Santos, Juan Felipe García. «Comentario del poema "A un olmo seco".» *Universidad de Salamanca*, s.f.: 283-293.
- Stanley Appelbaum, Antonio Machado. *Campos de Castilla - Fields of Castile*. Nueva York: DOVER, 2007 (2019).
- Vázquez, Margot Arce de. «"Campos de Soria" de Antonio Machado.» s.f.: 15-29.
- Zarauza, Begoña Rúa. «Philosophica: Enciclopedia filosófica online.» 2020.  
<https://www.philosophica.info/voces/ricoeur/Ricoeur.html#toc13> (último acceso: 13 de mayo de 2021).
- Zubiría, Ramón de. *La poesía de Antonio Machado*. Madrid : Gredos , 1966.

## 7. ANEXOS

### 7.1.1. «Campos de Soria (I)», versión de Cátedra en español

17

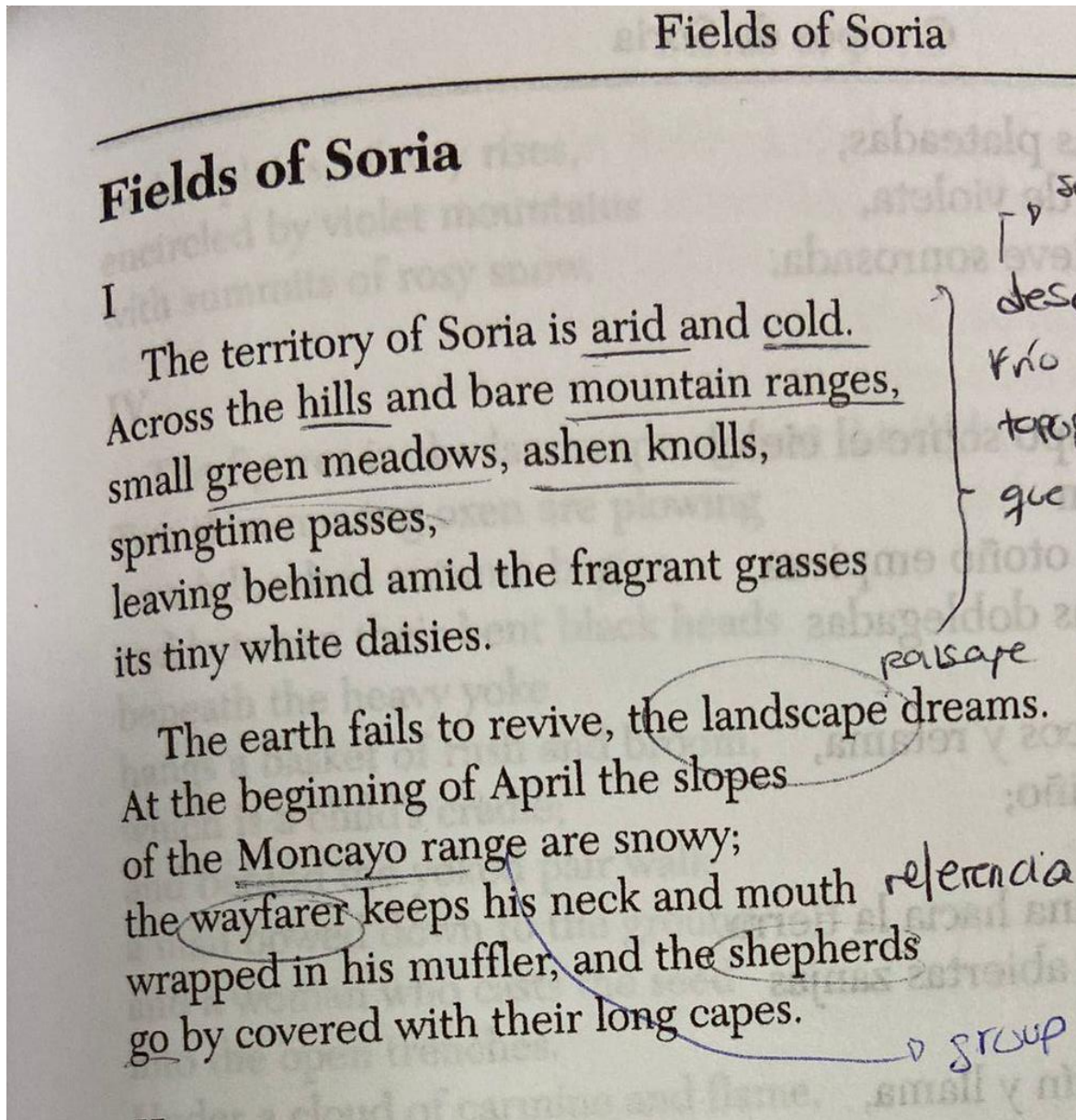
(CXIII)

## Campos de Soria

I

Es la tierra de Soria árida y fría.  
Por las colinas y las sierras calvas,  
verdes pradillos, cerros cenicientos,  
la primavera pasa  
dejando entre las hierbas olorosas  
sus diminutas margaritas blancas.

La tierra no revive, el campo sueña.  
Al empezar abril está nevada  
la espalda del Moncayo;  
el caminante lleva en su bufanda  
envueltos cuello y boca, y los pastores  
pasan cubiertos con sus luengas capas.



## VIII

He vuelto a ver los álamos dorados,  
álamos del camino en la ribera  
del Duero, entre San Polo y San Saturio,  
tras las murallas viejas  
de Soria —barbacana  
hacia Aragón, en castellana tierra—.

Estos chopos del río, que acompañan  
con el sonido de sus hojas secas  
el son del agua, cuando el viento sopla,  
tienen en sus cortezas  
grabadas iniciales que son nombres  
de enamorados, cifras que son fechas.

¡Álamos del amor que ayer tuvisteis  
de ruiñones vuestras ramas llenas;  
álamos que seréis mañana liras  
del viento perfumado en primavera;  
álamos del amor cerca del agua  
que corre y pasa y sueña,  
álamos de las márgenes del Duero,  
conmigo vais, mi corazón os lleva!

VIII

I have once more seen the golden poplars,  
roadside poplars on the banks  
of the Duero, between San Polo and San Saturio,  
behind the old city walls  
of Soria—a barbican *barbican*  
confronting Aragon, on Castilian soil.

These riverside black-poplars, which accompany  
with the rustling of their dry leaves  
the sound of the water, when the wind blows,  
bear, carved in their bark,  
initials standing for names  
of lovers, numbers standing for *dates*.  
Poplars of love, which yesterday had  
your boughs full of nightingales;  
poplars which tomorrow will be lyres  
of the fragrant springtime wind;  
poplars of love near the waters  
that flow and pass by and dream,  
poplars of the banks of the Duero,  
you are with me, my heart carries you along!

7.1.5. «A un olmo seco», versión de Cátedra en español

19

(CXV)

A un olmo seco

Al olmo viejo, hendido por el rayo  
y en su mitad podrido,  
con las lluvias de abril y el sol de mayo,  
algunas hojas verdes le han salido.

¡El olmo centenario en la colina  
que lame el Duero! Un musgo amarillento  
le mancha la corteza blanquecina  
al tronco carcomido y polvoriento.

No será, cual los álamos cantores  
que guardan el camino y la ribera,  
habitado de pardos ruiseñores.

Ejército de hormigas en hilera  
va trepando por él, y en sus entrañas  
urden sus telas grises las arañas.

Antes que te derribe, olmo del Duero,  
con su hacha el leñador, y el carpintero  
te convierta en melena de campana,  
lanza de carro o yugo de carreta;  
antes que rojo, en el hogar, mañana,  
ardas de alguna mísera caseta,  
al borde de un camino;  
antes que te descuaje un torbellino  
y tronche el soplo de las sierras blancas;  
antes que el río hasta la mar te empuje  
por valles y barrancas,

101

olmo, quiero anotar en mi cartera  
la gracia de tu rama verdecida.  
Mi corazón espera  
también, hacia la luz y hacia la vida,  
otro milagro de la primavera.

Soria, 1912.

7.1.6. «To a Withered Elm», versión de Dover en inglés

## To a Withered Elm

On the old elm, split by lightning  
and decayed in its center,  
with the rains of April and the sun of May  
a few green leaves have come out.

The age-old elm on the hill  
bathed by the Duero! A yellowish moss  
stains the whitish bark  
of its worm-eaten, dusty trunk.

It will not be, like the singing poplars  
that guard the road and the riverbank,  
inhabited by brown nightingales.

An army of ants in single file  
is climbing over it, and in its bowels  
the spiders spin their gray webs.

Before the woodcutter fells you, Duero elm,  
with his axe, and the carpenter  
converts you into a church-bell frame,  
a wagon pole, or the yoke of a cart;  
before you burn redly, tomorrow, in the hearth  
of some wretched cottage,  
beside some road;  
before a whirlwind uproots you  
and the gust from the white sierras snaps you;  
before the river forces you into the sea  
by way of valleys and ravines,  
elm, I want to set down in my notebook  
the grace of your newly green boughs.  
My heart is hoping  
also, facing the light and facing life,  
for another miracle of the springtime.

Soria, 1912.