

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE TRADUCCIÓN Y DOCUMENTACIÓN
GRADO EN TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN
Trabajo de Fin de Grado

Imágenes de una guerra:

Análisis comparativo de las traducciones al español de dos poemas de Stephen Spender

Autora:

Sara Fresco Quindós

Tutora:

Laura González Fernández

Salamanca, 2011

Imágenes de una guerra:

Análisis comparativo de las traducciones al español de dos poemas de Stephen Spender

Autora:

Sara Fresco Quindós

Tutora:

Laura González Fernández

Vº. Bº:

Salamanca, 2011

RESUMEN

En el presente trabajo, realizamos un estudio comparativo de las traducciones al español de “Ultima Ratio Regum” y de “In No Man’s Land”, dos poemas que el escritor Stephen Spender dedicó a la Guerra Civil española. En las primeras páginas, exploramos las principales consideraciones teóricas relativas a la práctica de la traducción de poesía, e intentamos determinar los problemas más importantes a los que ha de enfrentarse el traductor. Este marco teórico nos sirve como base para desarrollar la comparación de dichos poemas y sus traducciones. Nuestro propósito no consiste en criticar estas propuestas desde un plano prescriptivo, sino en descubrir qué actitudes se toman ante un mismo texto, el porqué de determinadas decisiones y cómo la diversidad de interpretaciones lleva a la producción de textos únicos y diferentes.

Palabras clave: traducción de poesía; (in)traducibilidad; forma; contenido; análisis comparativo; Stephen Spender; Guerra Civil española.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO I: CONSIDERACIONES TEÓRICAS SOBRE LA TRADUCCIÓN DE POESÍA	8
I.1. LA TRADUCCIÓN LITERARIA	9
I.2. LA TRADUCCIÓN DE POESÍA	11
I.2.1. CARACTERÍSTICAS Y DIFICULTADES	11
I.2.2. CLASIFICACIONES DE TRADUCCIONES POÉTICAS	14
I.3. CRÍTICA DE LA TRADUCCIÓN LITERARIA	17
I.3.1. PROPUESTAS DE MODELOS DE CRÍTICA DE TRADUCCIONES	17
I.3.2. MODELO DE CRÍTICA ADOPTADO EN ESTE TRABAJO	20
CAPÍTULO II: APLICACIÓN PRÁCTICA: ANÁLISIS Y COMPARACIÓN DE LAS TRADUCCIONES DE DOS POEMAS	22
II.1. EL AUTOR Y LOS TRADUCTORES: ANÁLISIS DE DOS SITUACIONES COMUNICATIVAS	22
II.1.1. STEPHEN SPENDER Y LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA	22
II.1.2. LOS TRADUCTORES Y EDITORES: EDUARDO IRIARTE Y GABRIEL INSAUSTI	27
II.2. DOS POEMAS, CUATRO TRADUCCIONES: COMPARACIÓN CRÍTICA ENTRE TO Y TT	30
II.2.1. COMENTARIO DEL POEMA “ULTIMA RATIO REGUM” Y SUS TRADUCCIONES AL ESPAÑOL	30
II.2.1.1. ANÁLISIS LINEAL DEL POEMA Y SUS TRADUCCIONES	32
II.2.1.2. CONCLUSIONES	45
II.2.2. COMENTARIO DEL POEMA “IN NO MAN’S LAND” Y SUS TRADUCCIONES AL ESPAÑOL	49
II.2.2.1. ANÁLISIS LINEAL DEL POEMA Y SUS TRADUCCIONES	51
II.2.2.2. CONCLUSIONES	57
CONCLUSIÓN	60
BIBLIOGRAFÍA CITADA Y COMPLEMENTARIA	62
ANEXOS	69

INTRODUCCIÓN

Este Trabajo de Fin de Grado analiza las traducciones que Eduardo Iriarte y Gabriel Insausti han realizado de “Ultima Ratio Regum” y de “In No Man’s Land”, dos poemas que el escritor inglés Stephen Spender dedicó a la Guerra Civil española. Para el autor, la contienda fue mucho más que “un conflicto en un paisaje ajeno” (Insausti, *Poemas de España* 13), como así lo demuestra su alta implicación en el conflicto español, reflejada en gran parte de su obra literaria. Puesto que, en nuestra opinión, ambos poemas plasman a la perfección la visión humana e imparcial, así como el compromiso moral que tanto caracterizó a Spender, hemos decidido que sean éstos y no otros los poemas estudiados en nuestro trabajo.

Consideramos pertinente la realización de este trabajo, ya que creemos que contribuye al estudio de dos temas muy interesantes: por un lado, la traducción de poesía que, como veremos, se puede abordar desde distintas perspectivas; por otro lado, el estudio de la obra de Stephen Spender, un poeta no muy conocido en España.

En cuanto a los objetivos que persigue nuestro estudio, planteamos los siguientes: en primer lugar, identificar los principales problemas que implica la traducción de un texto poético, así como aportar las consideraciones teóricas más importantes relativas al ámbito de la traducción de poesía; en segundo lugar, ofrecer al lector una visión global de la influencia la Guerra Civil española en Stephen Spender; en tercer lugar, llevar a cabo un análisis de las traducciones, sin incurrir en el prescriptivismo, que determine las estrategias que ha seguido cada traductor ante un mismo texto; en cuarto lugar, corroborar que cada poema plantea unos límites y retos distintos y descubrir el modo en que cada traducción constituye un texto diferente; por

último, comprobar si los traductores recogen en sus propuestas aquellos rasgos esenciales que hacen del poema original un texto único.

Para ello, hemos estructurado nuestro trabajo en dos capítulos principales. En el Capítulo I, ofrecemos un marco teórico que sentará las bases necesarias para conjugar teoría y práctica en el estudio comparativo. Así, antes de embarcarnos en el análisis *per se* de los poemas y de sus traducciones, hemos recogido de forma sucinta las consideraciones más importantes sobre la traducción literaria, en general, y sobre la traducción de poesía, en particular. Asimismo, con el fin de determinar los principios aplicables a una valoración crítica y constructiva de las propuestas de traducción, hemos incluido una exposición de los principales modelos de crítica de traducciones. Gracias a estas primeras consideraciones teóricas, estableceremos el modelo de crítica adoptado en nuestro estudio.

El Capítulo II se estructura en dos grandes secciones. En la primera de ellas, encontramos dos bloques; por un lado, ofrecemos un marco temporal que nos ayuda a situar a Stephen Spender y a entender el significado de su obra; por otro, nos centramos en los traductores, Eduardo Iriarte y Gabriel Insausti, con el propósito de determinar qué posible método utilizarán en sus traducciones, qué finalidad persiguen y qué efecto pueden tener sus traducciones en el lector español. En el segundo apartado del Capítulo II, realizamos el análisis comparativo de los textos originales y de sus traducciones, donde seguimos un esquema lineal (verso por verso), y aportamos las conclusiones de acuerdo con los siguientes niveles lingüísticos: léxico semántico, morfosintáctico, pragmático estilístico y funcional discursivo.

Finalmente, ofrecemos tres últimas secciones: en la primera, aportamos las principales conclusiones a las que hemos llegado tras el análisis realizado; en la

segunda, incluimos la bibliografía; por último, la tercera contiene los anexos, donde facilitamos los poemas originales y sus traducciones.

CAPÍTULO I: CONSIDERACIONES TEÓRICAS SOBRE LA TRADUCCIÓN DE POESÍA

Son muchas las definiciones que se han propuesto para la traducción, ya que pueden centrarse en infinidad de aspectos: textual, semiótico, semántico, comunicativo, etc. Amparo Hurtado Albir agrupa las definiciones en varias categorías. Así, por ejemplo, incluye en “la traducción como actividad textual” la definición de Catford: “la sustitución de material textual en una lengua (LO) por material textual equivalente en otra lengua (LT)” (39). Desde la perspectiva de la “traducción como acto de comunicación”, destacan la definición de Hatim y Mason, que ven “la actividad traslaticia como proceso comunicativo que tiene lugar en un contexto social” (13) o la de Nida y Taber, para quienes la traducción “consists in reproducing in the receptor language the closest equivalent of the source language message, first in terms of meaning, secondly in terms of style” (12). Entre aquellas que favorecen el proceso de traducción, se encuentra la de Steiner, que defiende que “el modelo esquemático de la traducción es el de un mensaje proveniente de una lengua-fuente que pasa a través de una lengua receptora, luego de haber sufrido un proceso de transformación” (40). Asimismo, cabe destacar también las propuestas de Octavio Paz y de Peter Newmark: por un lado, Paz cree que “del mismo modo que la literatura es una función especializada del lenguaje, la traducción es una función especializada de la literatura” (18-19); por otro, Newmark sostiene que la traducción “muchas veces –aunque no siempre–, es verter a otra lengua el significado de un texto en el sentido pretendido por el autor” (5).

Vemos, por tanto, que esta variedad de definiciones constituye un reflejo de la complejidad que comprende la traducción, así como de los diferentes enfoques y métodos que se han ido adoptando a lo largo de su historia (por ejemplo: dicotomía

entre traducción literal vs. traducción libre, fidelidad vs. belleza, traducibilidad vs. intraducibilidad, etc.). Con el propósito de conocer los principales aspectos que condicionan la traducción de los poemas de Stephen Spender, debemos observar, en primer lugar, qué problemas plantea la traducción literaria en general, y la poética en particular. Un estudio de las principales características del género y del texto en cuestión nos ayudará a fijar un método de análisis crítico más adecuado.

I.1. LA TRADUCCIÓN LITERARIA

Los textos literarios presentan una serie de peculiaridades que condicionan su traducción. Así pues, podemos apreciar una desviación del lenguaje general, un acto de creación por parte de un emisor que persigue la originalidad. Además, los textos literarios pueden comprender distintas temáticas, tipologías textuales, registros, tonos, etc. Por otra parte, como señala Hurtado Albir, “los textos literarios suelen estar anclados en la cultura y en la traducción literaria de la cultura de partida, presentando, pues, múltiples referencias culturales” (63). Asimismo, debemos destacar la pluralidad de significados, ya que una obra literaria originará múltiples interpretaciones, lo que explica el porqué de la existencia de diversas traducciones de una misma obra. Otro rasgo fundamental presente en todo texto literario es la conjunción de forma y contenido. Como afirma Nida, “the translator is under constant pressure from the conflict between form and meaning” (*Toward a Science of Translating* 2). Así, la selección de palabras o el empleo de determinadas construcciones resultan determinantes en la transmisión del mensaje de un texto literario.

La traducción literaria ha sido objeto de innumerables estudios a lo largo de la historia. Hasta mediados de los años sesenta, los estudios sobre traducción literaria se

caracterizaban por el prescriptivismo. La disciplina que J.S. Holmes denominó “Descriptive Translation Studies” supuso un punto de inflexión en el campo de la traducción literaria: con el paso del prescriptivismo al descriptivismo, se abandona la idea de equivalencia absoluta y se hace hincapié en otros aspectos, como el proceso de traducción, la manipulación que implica cualquier tipo de texto, la lengua, la cultura de llegada, etc.

Entre los principales presupuestos de este enfoque descriptivo, cabe mencionar los siguientes: en primer lugar, el rechazo al análisis prescriptivo, que sólo ensalza la supremacía del texto original en detrimento de la traducción; en segundo lugar, el establecimiento de un método que no sólo se oriente al texto original; en tercer lugar, la defensa de una idea de equivalencia que se aleja del concepto tradicional y plantea “una relación funcional y dinámica de toda traducción con su original, determinada por las normas que guían la traducción” (Hurtado 564); por último, la importancia de la situación histórica, cultural y social de ambos textos.

Muchos estudiosos se han basado en este enfoque descriptivo para desarrollar nuevos planteamientos. Así, por ejemplo, en 1980, con la publicación de nuevos artículos, vemos cómo evoluciona la definición de traducción. Gideon Toury propone una descripción en la que se refleja el paradigma descriptivista:

...[T]he initial question is not whether a certain text *is* a translation (according to some preconceived criteria which are extrinsic to the system under study), but whether it is *regarded as* a translation from the intrinsic point of view of the target literary polysystem, i.e. according to its position within the polysystem" (43).

En 1985, con la publicación de *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, Theo Hermans introduce el concepto de manipulación: “From the point of view of the target literature, all translation implies a degree of manipulation of

the source text for a certain purpose” (11). En 1990, se produjo el “giro cultural de la traducción” (“cultural turn”) de la mano de Susan Bassnett y André Lefevere. En 1992, en su libro *Translation Rewriting and the Manipulation of Literary Thing* ya no habla de traducción, sino de reescritura: el traductor, ahora “reescritor” ha manipulado el texto y lo que presenta al lector no es ya una traducción, sino su visión del texto original.

Como ya anticipábamos al inicio de este capítulo con la presentación de algunas de las muchas definiciones de “traducción”, a lo largo de la historia se han desarrollado numerosos enfoques teóricos que responden a concepciones distintas de una misma realidad. Así, podemos distinguir modelos lingüísticos, textuales, cognitivos, comunicativos, socioculturales, filosóficos, hermenéuticos, etc. (Hurtado 131). Debido a las limitaciones de espacio, en lugar de realizar un análisis pormenorizado de todos ellos, hemos explicado de forma más detallada el enfoque descriptivista. En nuestra opinión, es el que sienta las bases de muchos de los modelos anteriormente mencionados y el que mejor engloba los principales objetivos del análisis que llevaremos a cabo más adelante.

I.2. LA TRADUCCIÓN DE POESÍA

Teniendo en cuenta que nuestro estudio se centra en la traducción poética, consideramos imprescindible conocer las teorías que abordan esta cuestión, puesto que existe una gran variedad de géneros literarios (narrativa, poesía, teatro, ensayo, etc.) que presentan rasgos específicos y plantean problemas concretos de traducción.

I.2.1. CARACTERÍSTICAS Y DIFICULTADES

La traducción poética ocupa un lugar muy importante en la Teoría de la Traducción: han sido muchos los estudios que se han centrado en los elementos propios

del texto poético (la rima, el metro, el ritmo, las metáforas, etc.). Sin embargo, la mayoría consiste en evaluaciones de una obra o en opiniones personales sobre las soluciones que ha encontrado el traductor ante determinados problemas:

Rarely do studies of poetry and translation try to discuss methodological problems from a non-empirical position, and yet it is precisely that type of study that is most valuable and most needed (Bassnett, *Translation Studies* 81).

Puesto que se trata del género literario más estético, en el que forma y contenido constituyen una fusión significativa, la traducción de poesía implica un grado de dificultad muy alto, al que el traductor debe enfrentarse para reproducir las funciones, los efectos y el sentido del poema original. Así lo señala Nida: “the conflict between the dictates of form and content becomes especially important where the forms of the message is highly specialized, as it is in poetry” (25). Parece, por tanto, que la poesía es el género que más problemas plantea a la traducción: “it is widely maintained that poetry translation is a special case within literary translation and involves far greater difficulties than the translation of prose” (Baker 170).

La comprensión de un poema y su reexpresión en la lengua destino son los principales escollos a los que debe enfrentarse el traductor de poesía. La pluralidad de los sentidos es una de las características básicas de la poesía que conduce a la existencia de varias interpretaciones de un mismo texto. Esta indeterminación de significados implica una ambigüedad contra la que el traductor se ve obligado a luchar. Octavio Paz señala: “en la prosa la significación tiende a ser unívoca mientras que, según se ha dicho con frecuencia, una de las características de la poesía, tal vez la cardinal, es preservar la pluralidad de sentidos” (21).

Por otra parte, la reproducción de las connotaciones complica la traducción poética: un poema es el reflejo de la manifestación de una visión del mundo, de unas

vivencias concretas, de unas sensaciones que el autor expresa a través de su propio estilo; por lo tanto, no es tarea fácil restituir con recursos de una lengua distinta sentimientos apenas descriptibles.

On the semantic level, a poem carries some message or statement about the real world or the author's reaction to it, and this is often considered the core which any translation must reproduce. However, the message of a poem is often implicit and connotative, rather than explicit and denotative, giving rise to different readings and multiple interpretations (Baker 174).

Además de estas dificultades, debemos tener en cuenta que normalmente se espera que el texto traducido funcione como un poema en la lengua destino: "So, although it is crucial that the original be recognizable in the translation (...), a further criterion for a successful translation is that of the intrinsic poetic value of the translated text" (Baker 171).

Como vemos, características como la subjetividad, la abstracción o la equívocidad limitan la traducción poética y plantean la cuestión de la traducibilidad o intraducibilidad de la poesía. Algunos autores como Jakobson, Nabokov o Shelley (Baker 171) creen en su intraducibilidad, ya que consideran que la relación entre significado y significante, es decir, entre contenido y forma constituye una amalgama indisoluble. En el extremo opuesto, otros reconocen la complejidad de traducir poesía, pero rechazan su imposibilidad:

Traducir es muy difícil –no menos difícil que escribir textos más o menos originales–, pero no es imposible. Los poemas de Hugo y Unamuno muestran que los significados connotativos pueden preservarse si el poeta-traductor logra reproducir la situación verbal, el contexto poético, en que se engastan (Paz 17).

Lo ideal sería que el traductor pudiese reproducir de forma exacta los rasgos característicos del poema y crear al mismo tiempo un texto poético en la lengua destino que produzca el mismo efecto en el lector. No obstante, en la práctica resulta imposible

reflejar todos y cada uno de los elementos: “the translation will always incur loss in relation to the original” (Baker 174). Ante esta situación en la que parece que toda traducción está abocada al fracaso, el traductor se ve obligado a introducir modificaciones en la traducción, con el objetivo de reproducir de la manera más fiel posible el mensaje, pero sin descuidar la forma. Así, a veces se ve obligado a hacer prevalecer ciertos elementos sobre otros y a determinar qué método emplear para ello. Como indica Helena Beristáin (citada en Albaladejo: 25), “el *traduttore*, pues, no puede evitar ser *traditore*, pero puede elegir, en cada texto, aquello que es menos grave traicionar”. Esto nos conduce directamente a distintas clasificaciones de poesía, pues el establecimiento de prioridades por parte del traductor origina varios tipos de poemas. A continuación, explico aquellas tipologías más importantes.

I.2.2. CLASIFICACIONES DE TRADUCCIONES POÉTICAS

En “Poem and Metapoem: Poetry from Dutch to English”, Holmes observa que, con el paso del tiempo, los teóricos de la traducción han ido abandonando los obsoletos métodos que respondían a la noción de equivalencia, considerada la cuestión central de la teoría de la traducción durante muchos años (*Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies* 9). En la actualidad, como indica Holmes, se está favoreciendo un tipo de análisis que estudia el texto origen y la traducción “as two distinct structures each in its own right: structures in some way linked to each other, it is true, but in various explications by little more than the scar of a severed umbilical cord” (10). Teniendo esto en cuenta, Holmes, en su artículo “Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form”, evalúa los cuatro procedimientos por los que se ha optado tradicionalmente a la hora de traducir poemas (*Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies* 23).

La primera clasificación, que recibe el nombre de “mimetic form” (26), se centra principalmente en el poema original. En este caso, el traductor “looks squarely at the original poem when making his choice of verse form, to the exclusion of all other considerations” (26). En segundo lugar, las traducciones que presentan una “analogical form” (26) tienen en cuenta el poema original, la lengua origen y la lengua meta. En tercer lugar, en las traducciones “content-derivative” (27) que optan por una “organic form” (27), se confiere mayor importancia a la semántica. Por último, un método que se ha utilizado de manera recurrente a lo largo de los años es el que opta por traducciones que muestran una “deviant form” o “extraneous form” (27), al alejarse por completo de la forma original. Holmes considera la tercera opción, que favorece la reproducción semántica, la más recomendable, puesto que se ofrece una concepción más flexible de la poesía y más próxima al axioma “form and content are inseparable” (28).

Por su parte, Etkind clasifica las traducciones poéticas en seis categorías: la “Traduction-Information”, que intenta transmitir una idea general del poema original sin pretensiones artísticas (18); la “Traduction-Interpretation”, que combina la paráfrasis con el análisis y la traducción y se relaciona sobre todo con textos estéticos e históricos (18); la “Traduction-Allusion”, que refleja alguna característica del original, pero de forma inconstante (19); la “Traduction-Approximation”, que conserva determinados aspectos del original, como la rima o el ritmo (19); la “Traduction-Imitation”, donde el traductor realiza una adaptación personal del original (21); por último, la “Traduction-Recréation”, que reproduce el conjunto de los elementos presentes en el poema original. Etkind considera este último tipo la verdadera traducción poética, puesto que “elle recrée l’ensemble, tout en conservant la structure de l’original” (22).

Según Lefevere, el traductor de poesía no se debe centrar en reproducir un aspecto concreto del poema, ya que ello conducirá a un resultado desfavorable (citado en Bassnett: 81). Tras el análisis de diferentes traducciones del poema 64 de Catulo, André Lefevere identifica seis estrategias diferentes. En primer lugar, la traducción fónica, que trata de reproducir los sonidos del original sin descuidar el sentido. En segundo lugar, la traducción literal, que favorece la traducción palabra por palabra en detrimento del sentido y de la sintaxis del original. En tercer lugar, la traducción métrica, que imita los metros del original. En cuarto lugar, la traducción en prosa, que se centra en el sentido. En quinto lugar, la traducción rimada, donde el traductor se somete a la rima y el metro. En sexto lugar, la traducción en verso libre, que conserva la estructura pero no la rima. Por último, versiones, que modifican la forma del texto original pero mantienen el sentido, e imitaciones, que alteran completamente la forma original.

What emerges from Lefevere's study is a revindication of the points made by Anne Cluysenaar, for the deficiencies of the methods he examines are due to an overemphasis of one or more elements of the poem at the expense of the whole. In other words, in establishing a set of methodological criteria to follow, the translator has focused on some elements at the expense of others and from this failure to consider the poem as an organic structure comes a translation that is demonstrably unbalanced (*Translation Studies*, Bassnett 84).

Este breve repaso por las distintas clasificaciones de traducción poética nos muestra que la subjetividad del traductor desempeña un papel clave en la traducción poética. Las múltiples interpretaciones de un mismo poema tienen su origen en las decisiones del traductor, quien en ocasiones “focus on particular aspects of a text at the expense of the others” (*Translation Studies*, Bassnett 80). En nuestro análisis crítico de las traducciones de los poemas de Spender, las distintas categorías explicadas anteriormente nos ayudarán a determinar si Insausti e Iriarte han favorecido algún

aspecto específico, o si, por el contrario, han tratado de restituir el conjunto de elementos del original.

I.3. CRÍTICA DE LA TRADUCCIÓN LITERARIA

Antes de establecer el modelo de crítica que aplicaremos en nuestro análisis de las traducciones de los poemas de Spender, debemos tener presente que los criterios para evaluar una traducción son muy dispares. No existe un modelo concreto que determine la calidad de una traducción, ya que podemos adoptar distintas perspectivas (por ejemplo, desde el enfoque de la finalidad del traductor, de la fidelidad al texto original, etc.). Como sostiene Bassnett, “there is no single right way of translating a poem just as there is no single right way of writing one either” (*Translation Studies* 106). No obstante, en lo que sí parecen estar de acuerdo la mayor parte de los autores es en la posición que debe adoptar el analista. Así pues, el crítico de la traducción debe observar el proceso completo de traducción: el autor del texto original, el texto original, el receptor del texto original, el traductor, el texto traducido y la recepción del texto traducido. De este modo, contará con una visión general de todos aquellos factores que han podido influir en la traducción (Valero Garcés 162). Teniendo esto en cuenta y dado que no existe una metodología aceptada de forma general, resumiremos algunas de las propuestas más importantes, con el fin de determinar qué principios son aplicables en una valoración crítica y constructiva.

I.3.1. PROPUESTAS DE MODELOS DE CRÍTICA DE TRADUCCIONES

Peter Newmark considera la crítica de traducciones “un vínculo esencial entre la teoría y la práctica de la traducción” (248). Según Newmark, la crítica de traducción no

debe consistir en “dar recetas” ni en condenar los errores o aciertos del traductor, sino en ver qué hay detrás de determinadas decisiones.

El reto de la crítica de la traducción está en formular uno de sus propios principios categóricamente, pero elucidando al mismo tiempo los principios del traductor e incluso los principios contra los que reacciona (o aquéllos que sigue) (249).

Newmark desarrolla un modelo crítico en cinco etapas: 1) un análisis del texto origen para determinar la intención y los “aspectos funcionales”; 2) análisis de la traducción en relación con la intención del traductor; 3) comparación de la traducción con el original; 4) evaluación de la traducción desde el punto de vista del traductor y del crítico; 5) consideración de la influencia que puede tener la traducción en la cultura o literatura de la lengua de llegada.

En su artículo “Describing Literary Translation”, Holmes destaca la *naïveté* que ha caracterizado las metodologías que se han aplicado “to describe the relations between a literary text or set of texts and its or their translation or translations” (*Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies* 81). Holmes propone dos métodos de análisis. En primer lugar, tras el estudio de los dos textos, el crítico destacará aquellas características más significativas que pueden ser objeto de un análisis comparativo. Ninguna de las disciplinas que se ocupan de la naturaleza de los textos ha propuesto un método intersubjetivo estándar que determine los rasgos propios de un texto, por lo que la selección del analista se tratará en gran parte de una operación *ad hoc* (89).

The result will consequently be that the maps of the two texts derived by the analyst, like the translator’s two maps, will be incomplete: the analyst, for instance, may very likely discover blank spaces (indications of *terrae incognitae*) in the translator’s maps, but overlook the blank spaces in his own (...) (89).

El segundo método tratará de sortear el problema de la selección *ad hoc* de las características distintivas, ya que se determinará de antemano qué rasgos se van a analizar. A pesar de que la tarea pueda resultar ardua si el conjunto de rasgos que se deben analizar es muy extenso, este método garantizará un mayor grado de “intersubjetividad”, siempre que los teóricos estén de acuerdo en qué elementos deben incluirse en el repertorio (89).

Raymond Van Den Broeck presenta un modelo crítico en tres fases: en primer lugar, se realizará un análisis comparativo del texto origen y meta, que tenga en cuenta las estructuras textuales y los sistemas lingüísticos; en segundo lugar, se evaluará el método que el traductor ha adoptado teniendo en cuenta al receptor y el propósito; por último, se recogerá el resultado final en la crítica (53).

Por su parte, Carmen Valero Garcés propone una valoración crítica en dos niveles independientes: nivel interno y nivel externo. En el primero, se incluye el estudio general del texto origen (autor, estilo, obra, contexto, público al que va dirigido, etc.). En el segundo, se realiza una comparación exhaustiva entre el texto origen y el meta, así como entre las diferentes traducciones, en cuatro niveles distintos: nivel léxico semántico, morfosintáctico, discursivo funcional y pragmático estilístico (164-65).

En cuanto al análisis de traducciones poéticas, según explica Paola Masseau en su tesis *Aproximación teórica a la crítica de la traducción poética. Le Cimetière marin de Paul Valéry*, la regla de oro que debe seguir el crítico es verificar si se recogen los rasgos fundamentales que hacen único un poema:

El crítico debe preguntarse si el traductor ha prestado atención a la jerarquía de los elementos semánticos y formales del original: ¿qué es lo esencial en el

poema original?, ¿qué ha sido conservado por el traductor, qué ha sido omitido, qué son los aciertos y los fallos o límites de la traducción? [sic] (237).

David Connolly en su “Crítica de la crítica de la traducción literaria” condena aquellas evaluaciones que tienen como objetivo “dar caza y subrayar errores o sutilezas en las interpretaciones del traductor” (68). Ante las posibles imprecisiones, el crítico debe determinar si son inevitables o resultado de la incompetencia del traductor. Sostiene que se debe valorar una obra de acuerdo con el texto original y con las intenciones del traductor para observar qué estrategias se adoptan ante determinados problemas y cómo el traductor compensa las pérdidas. Una vez reconocido el propósito del traductor, el crítico debe atender a los distintos niveles en los que se presenta un poema. En primer lugar, ¿refleja la traducción “las ideas y el sentir del poeta”? (nivel semántico). En segundo lugar, ¿cómo se plasma el estilo del poema original? (nivel estilístico). En tercer lugar, ¿reproduce la traducción el mismo impacto que el original? (nivel pragmático) (66-67).

I.3.2. MODELO DE CRÍTICA ADOPTADO EN ESTE TRABAJO

En el presente trabajo, nos aproximaremos a las traducciones de los poemas desde una perspectiva que se aleja del prescriptivismo. Así pues, nuestro estudio no se centrará en determinar el mayor o menor grado de fidelidad al texto origen, ni en destacar los errores o aciertos de traducción; al contrario, trataremos de determinar qué se oculta tras la adopción de unos criterios determinados que han dado lugar a distintas versiones de un mismo texto origen.

En cuanto a la estructura, en el primer apartado, que es común a los dos poemas objeto de esta evaluación, realizamos un breve recorrido por el contexto histórico con el fin de situar a Stephen Spender y entender el significado de su obra y analizamos el

papel de ambos traductores (propósito, métodos, prioridades). En la segunda sección del Capítulo II, llevamos a cabo el análisis comparativo de los textos originales y de sus traducciones, donde seguimos un esquema lineal (verso por verso), y ofrecemos las conclusiones de acuerdo con los distintos niveles lingüísticos (léxico semántico, morfosintáctico, pragmático estilístico y funcional discursivo).

Como observamos, este análisis no se basa en una única propuesta de valoración crítica, sino que conjuga rasgos de varias de las expuestas más arriba. Así, a grandes rasgos, podemos afirmar que combinamos la valoración crítica en niveles que propone Valero Garcés con las principales fases del modelo crítico de Newmark. Nuestro propósito no consiste en determinar si nos encontramos ante una buena o mala traducción, sino dilucidar qué se esconde tras ciertas decisiones de los traductores y qué estrategias siguen ante las principales dificultades que les plantean ambos poemas. El siguiente párrafo del artículo “Transplanting the Seed: Poetry and Translation” de Susan Bassnett refleja exactamente el enfoque que adoptaré en mi crítica:

One of the most useful critical methods for approaching translation is the tried and trusted comparative one. When we compare different translations of the same poem, we can see the diversity of translation strategies used by translators, and locate those strategies in a cultural context, by examining the relationship between aesthetic norms in the target system and the texts produced. Crucially, the comparative method should not be used to place the translations in some kind of league table, rating x higher than y, but rather to understand what went on in the actual translation process” (*Translation Studies*, Bassnett 70).

CAPÍTULO II: APLICACIÓN PRÁCTICA: ANÁLISIS Y COMPARACIÓN DE LAS TRADUCCIONES DE DOS POEMAS

II.1. EL AUTOR Y LOS TRADUCTORES: ANÁLISIS DE DOS SITUACIONES COMUNICATIVAS

Más que en una mera comparación entre el texto original y el texto meta, una crítica consiste en analizar de forma independiente dos situaciones comunicativas distintas en las que intervienen diversos factores (Valero Garcés 161). De estos factores es importante tener en cuenta, en primer lugar, los dos elementos que inician tal proceso: el autor y el traductor.

II.1.1. STEPHEN SPENDER Y LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

David Leeming, uno de los biógrafos de Stephen Spender, apunta en *Stephen Spender: A life in Modernism* que el autor escribió una vez: “The poet is essentially sensitive to the life of his time” (citado en Leeming: 5). Spender observa el mundo que le rodea para expresar sus sentimientos: “He was an ‘autobiographer restlessly searching for forms in which to express the stages of my development,’ and the various elements of his literary and journalistic production were, finally, ‘fragments of autobiography’” (Leeming 5). Vemos, por tanto, la importancia de realizar un breve recorrido histórico, que contemple tanto el contexto, punto de inflexión en la vida y obra de nuestro poeta, como la influencia que tuvo la contienda española en su poesía. Esto nos ayudará a determinar los rasgos esenciales de la situación comunicativa en la que se producen los dos poemas objeto de nuestro análisis, sin duda influida por el contexto extratextual (*¿dónde? ¿cuándo? ¿en qué circunstancias?*) y las características de los participantes (*¿quién? ¿a quién?*) (Hurtado 574).

El contexto histórico en el que se enmarcan ambos poemas es el de la Guerra Civil española. A pesar de que España no había sufrido la Primera Guerra Mundial, padecía su propia crisis. Cada vez era más patente la creciente polarización en dos bandos: por un lado, el sector conservador de la sociedad, poco partidario de las reformas sociales, económicas, culturales y políticas que resultaban indispensables para la modernización del país; por otro, el sector progresista, dispuesto a realizar una revolución que desbancase a la derecha de la escena política. La intransigencia de unos y otros condujo al enfrentamiento entre las dos Españas.

Aunque la guerra comenzó como un conflicto interno, se convirtió en el catalizador de las diferentes posiciones políticas. Southworth destaca, como otros muchos autores, este interés mundial que despertó la contienda: “The Spanish Civil War involved directly but a small part of the world, but it drew toward Spain the attention of the whole world” (1). En general, la opinión pública mundial se posicionó a favor de la República. El acuerdo de No-Intervención por parte de las democracias occidentales, unido a la participación de los regímenes fascistas por un lado, y de la URSS por otro, dio lugar al comienzo de un conflicto que se definiría principalmente por ser una lucha entre ideologías extremas, postura que también apoyaba el escritor Thomas Stearns Eliot al afirmar que la guerra en España había sido la ocasión perfecta para “los extremistas de ambos extremos” (citado en Insausti: 44).

La pasividad por parte de las democracias parlamentarias europeas fue objeto de muchas críticas, ya que se consideraba que la política de no intervención sólo podía beneficiar al fascismo, como más tarde quedó demostrado. El pacto de No-Intervención llevó a muchos hombres de la izquierda a alistarse como voluntarios en las llamadas Brigadas Internacionales. Era un sentir generalizado que esta guerra exigía una

respuesta inmediata y un posicionamiento claro, pues estaba en juego el devenir de las libertades europeas.

España se convirtió, por tanto, en el símbolo de la lucha por la defensa de los valores de nuestra civilización, tales como la democracia, la libertad individual, la justicia, la cultura, y contra el avance del fascismo (*Authors passim*). Así, muchos intelectuales comprometidos de distintos lugares del mundo se trasladaron a España para combatir en defensa de la República.

Al mismo tiempo que algunos escritores empuñaban el fusil en la trinchera, otros espoleaban a la opinión pública con sus escritos en sus respectivos países. Algunos se trasladaron a España para participar en la contienda, e incluso llegaron a perder la vida en el campo de batalla, entre ellos, Ralph Fox, Christopher Caudwell, John Cornford o Julian Bell. Durante los tres años que duró el conflicto, proliferaron artículos periodísticos, novelas, ensayos, poemas que reflejaban el sentir de sus autores y que intentaban evitar que la lucha entre ideologías pasase desapercibida. Esta actitud reivindicativa refleja la vinculación entre compromiso político y creación literaria que habían propiciado tanto los acontecimientos de la década de los treinta (crisis del sistema capitalista, auge de los fascismos, etc.) como la indiferencia de unas instituciones incapaces de reaccionar ante el desastre.

Así, ante la crisis ideológica en la que estaba sumida la sociedad en los años treinta y la pasividad dominante, surgió una generación de escritores que compartía aspiraciones de cambio y perseguía la conciliación entre la figura del poeta y el compromiso político. En esta generación, conocida como “The Auden Generation”, encontramos a Stephen Spender junto con otros escritores de renombre en el panorama literario británico, como Louis MacNeice, Cecil Day-Lewis y W. H. Auden. En cuanto a

su posición con respecto a la Guerra Civil española, consideraban la contienda como una lucha entre ideales que determinaría el futuro de Europa. En este enfrentamiento de ideales, defenderían el comunismo, sinónimo de libertad, prosperidad, justicia, el nuevo orden que cambiaría la sociedad:

Acting with other radicals, allying themselves with Communism against the rise of Fascism, they had tried, not only through their writing but through their actions, to 'influence history' (Leeming 127).

No obstante, el paso del tiempo y las vivencias personales favorecieron el desencanto en muchos de ellos: a medida que se desarrollaban los acontecimientos en España, surgieron la decepción y la sensación de que la literatura no podía mejorar el mundo. Los escritos que nos dejaron son testimonio de la tragedia española, del sentimiento de incertidumbre y desgracia que recorría el país, del compromiso inicial, de la ineluctable desilusión final.

Para Stephen Spender, la experiencia en la Guerra Civil española constituyó un punto de inflexión en su evolución como artista. Al igual que sus compañeros de generación, defendió el compromiso social y político de los intelectuales ante el inmovilismo de las clases políticas. Apoyaba la causa republicana que identificaba con la del poeta, pues creía que luchaban por los mismos valores que predominarían en el nuevo orden.

I am opposed to Franco, because, supported by Hitler and Mussolini, he represents international Fascism. If Franco wins in Spain will have gained the third great victory in an international war which began in Manchuria, continued in Abyssinia, and may end in Spain. If Franco wins, the principle of democracy will have received a severe blow and the prospect of a new imperialist war, which is also a 'war of ideologies' will have been brought far nearer (*Authors* 21).

Sus tres visitas a la España en guerra le permitieron darse cuenta de que se había dejado arrastrar momentáneamente por posturas políticas que, lejos de luchar por una

verdadera democracia, buscaban la imposición de un dogma. Asimismo, gracias a las cartas de su amigo brigadista Tony Hyndman, Spender descubrió el abismo existente entre la teoría y la práctica del ideario comunista. El testimonio de Hyndman transmitió a Spender el horror de la guerra y el odio por una violencia que no favorece la causa antifascista, sino que sólo provoca sufrimiento y dolor: “I can still see the blood and the dead faces; worse still, the expression in the eyes of the dying. I felt no anti-Fascist anger, but only overwhelming pity” (*World* 214).

El comunismo rechazaba asumir la responsabilidad de las acciones deplorables que se realizaban en defensa de los valores que promovía y no admitía ningún tipo de debate en cuanto a su metodología. Para Spender, esta distorsión de la realidad suponía una traición inaceptable a los valores que defendía; por ello, ya no apoyaba un movimiento que había traicionado sus propios principios en una guerra donde, desde el comienzo, el comunismo tampoco contemplaba los valores democráticos que decía.

A pesar de la decepción en el plano político, su compromiso con la sociedad y, sobre todo, con la verdad continuó intacto. De acuerdo con sus valores, Spender se convirtió en un observador imparcial y honesto que reflejaba la realidad tal y como la percibía. Su obra se convirtió, por tanto, en la mejor arma para velar por la verdad, por encima de toda ideología política, puesto que “it is fatal to sacrifice truth to the functions of discipline and dogma” (citado en González, “En los límites del comunismo”: 211).

Frente a la poesía propagandista cuya función principal consiste en transmitir mensajes políticos para sensibilizar al lector hacia uno u otro bando, destacan los poemas de Spender, que denuncian el sinsentido de todo conflicto y no presentan arengas políticas ni expresiones enervantes, o asimilables a las consignas políticas:

Los poemas que escribiría de resultas de este viaje a la guerra no hablaban de la experiencia colectiva, sino del influjo que tuvo en él a título personal, por lo que difícilmente podrían servir como munición propagandística (Iriarte 14).

En este punto, cabe mencionar que probablemente estos poemas no cumpliesen las expectativas de los destinatarios potenciales, quienes probablemente esperaban ver reflejada en sus escritos una defensa del ideario comunista y de su papel en la contienda. No obstante, el sentimiento de responsabilidad que llevó a Spender a tomar conciencia de la época en la que vivía se materializó en la creación de numerosos poemas que reflejaban la influencia del conflicto en su persona: el sufrimiento y los horrores de la guerra lo llevaron a huir del maniqueísmo y a adoptar una actitud de compasión por las víctimas de ambos bandos. Así pues, será éste el carácter que reflejen los dos poemas que hemos elegido para nuestro análisis: “Ultima Ratio Regum” e “In No Man’s Land”. Como veremos en el análisis pormenorizado de cada uno, el denominador común será el rechazo de la propaganda, así como la renuncia a todo tratamiento épico de la guerra, siguiendo la estela de la poética antiheroica de Wilfred Owen.

II.1.2. LOS TRADUCTORES Y EDITORES: EDUARDO IRIARTE Y GABRIEL INSAUSTI

Como afirma Valero Garcés, en muchas ocasiones se ha olvidado el papel del traductor, pero “es indudable su influencia en el texto” (161). Las traducciones de los poemas de Spender que analizaremos en este trabajo están recogidas en estas dos antologías: por un lado, *Ausencia presente y otros poemas*, de Eduardo Iriarte; por otro, *Poemas de España*, de Gabriel Insausti.

Las introducciones que escriben los autores o editores de un libro son una fuente muy valiosa de información, pues se suelen fijar propósitos, explicar criterios, etc. En el caso que nos ocupa, hemos prestado especial atención a las que escriben Insausti e Iriarte, con el fin de conocer, antes de analizar los poemas, qué objetivos se han fijado

en la traducción o qué problemas les ha planteado, entre otros aspectos importantes. No obstante, no se centran tanto en explicar el proceso de traducción como el criterio que les ha llevado a seleccionar las últimas versiones de los poemas de Spender.

En este sentido, cabe mencionar que Spender, en un intento de ecuanimidad y en su búsqueda del “centro puro” (Iriarte 19), sometió sus escritos a una revisión continua, que no se limitaba sólo a cuestiones estilísticas. Ante esta variedad de versiones, ambos editores afirman optar por las últimas versiones para respetar, de este modo, la última voluntad del poeta sobre el texto. A pesar de los propósitos de los traductores de mantenerse fieles a los últimos deseos del autor, hemos comprobado que se utilizan versiones distintas para todos los poemas excepto para tres de ellos: “Ultima Ratio Regum”, “In No Man’s Land” y “Fall of a City”.

En cuanto a la traducción, sólo Insausti se pronuncia al respecto. Éste afirma que los poemas no presentan una gran variedad de recursos fónicos y que, en ocasiones, la frase adquiere tal importancia que desbanca a cualquier tipo de verso tradicional; por ello, manifiesta: “he intentado reproducir este efecto aproximadamente, dentro de las normas del sistema de versificación castellana” (62). Así, puesto que es ésta la única aclaración que se realiza, será finalmente el análisis de los poemas el que nos dé las claves para determinar por qué método se ha decantado cada uno.

Por otra parte, es preciso mencionar que la situación comunicativa en la que se enmarcan las traducciones presenta condiciones muy distintas a la de los textos originales. En primer lugar, las características de los destinatarios de las traducciones difieren de las de los receptores del original. Así, puesto que las circunstancias históricas que rodearon la publicación de estos poemas no tienen nada que ver con el momento presente, el efecto que provoquen ambos textos difícilmente será el mismo.

No sólo nos referimos a que las impresiones que puedan producir las traducciones en el público español actual serán diferentes a las que tuvo el original, sino que también la recepción del texto original en el público inglés actual distará de la que el texto original provocó en el lector inglés hace setenta años. En el comentario de los poemas, encontramos varios ejemplos, como el de “tweed cap” en “Ultima Ratio Regum” que, como veremos, no tendrá las mismas connotaciones para el destinatario de 1937 que para el actual.

Asimismo, tampoco son los mismos los condicionantes históricos que llevaron a Spender a interesarse por la realidad española que los que han influido en las decisiones de Insausti e Iriarte. En el caso de Spender, parece evidente la finalidad con la que escribió dichos poemas: dar a conocer al mundo la verdadera realidad del conflicto español, desde una perspectiva imparcial y humana. Como hemos mencionado en el apartado anterior, es probable que esta actitud no colmase las expectativas de los receptores potenciales que, dado el carácter activista de nuestro autor, esperarían escritos cargados de ideología. En cuanto a ambos traductores, nos preguntamos qué motivaciones pueden llevarles a desenterrar del olvido a un escritor como Spender en un intervalo de tiempo tan reducido¹. Respecto a esto, no podemos hacer más que suposiciones. Quizás sólo traten de acercar al lector español la poesía de uno de los autores más importantes de la literatura inglesa del siglo XX, “poco conocida en nuestro país”, como afirma Iriarte en la contraportada de su libro. O quizás, siete décadas después de una tragedia que muchos han olvidado ya, consideren que, en los tiempos que corren, necesitamos a alguien como Spender que nos recuerde los errores cometidos en el pasado, con el fin de evitar que vuelva a reinar la fiebre del sinsentido.

¹ *Ausencia presente y otros poemas*, de Eduardo Iriarte, se publicó en 2007, mientras que *Poemas de España*, de Gabriel Insausti, apareció en 2009.

II.2. DOS POEMAS, CUATRO TRADUCCIONES: COMPARACIÓN CRÍTICA ENTRE TO Y TT.

II.2.1. COMENTARIO DEL POEMA “ÚLTIMA RATIO REGUM” Y SUS TRADUCCIONES AL ESPAÑOL

Spender publicó “Ultima Ratio Regum” en la revista *The New Statesman and Nation* el 15 de mayo de 1937. Como nos puede sugerir la expresión “on the Spring hillside” del segundo verso, es muy probable que redactase este poema en la primavera de 1937, entre su segundo y tercer viaje a España, y que se inspirase en las imágenes del frente, que visitó durante su estancia en territorio español. Este poema pertenece a la etapa en la que el autor se cuestiona sus convicciones políticas y el papel del escritor ante los acontecimientos que se suceden a su alrededor. Sus viajes a la Península, que le permitieron conocer de primera mano el conflicto español, marcaron un punto de inflexión en su evolución como artista. Había venido a España con el propósito de apoyar “the Spanish Republican cause in any way posible to me” (*World* 211). Sin embargo, en lugar de cumplir con las labores de propaganda que suponía el Partido Comunista, sus visitas al frente le llevaron a escribir sobre las grandes cuestiones universales: la muerte, el sufrimiento, la desolación, el sinsentido de la guerra, sus consecuencias sobre el ser humano, la deshumanización, etc.

Desde el punto de vista temático, el poema analiza el papel del capitalismo en la guerra, así como el contraste entre su desmedido poder y el desamparo total del ser humano, que no logra comprender las fuerzas que mueven el conflicto.

El poema consta de cuatro estrofas formadas por seis versos cada una que presentan heterometría. En cuanto a la rima, no se aprecia una distribución reconocible;

sin embargo, la repetición del sonido vocálico /ai/ al final de los versos dos, cinco, doce, veinte y veintidós aporta ritmo al poema. Asimismo, los versos dieciséis y diecisiete riman en asonante, lo que acentúa su estrecha relación semántica y la carga emotiva que contienen.

Las traducciones de Insausti e Iriarte mantienen tanto la estructura como el anisosilabismo del original, pero no así la repetición del sonido vocálico /ai/ ni la rima asonante de los versos dieciséis y diecisiete. Esto nos remite al primer capítulo de nuestro trabajo, donde comentábamos que la reproducción de la rima era uno de los principales escollos que debía sortear el traductor de poesía. En aquellos poemas en los que el contenido y la forma están íntimamente vinculados, la reproducción de ésta adquiere una importancia crucial (Torrent-Lenzen 26). No obstante, según afirma Insausti, la forma no parece ser el principal rasgo característico de este poema; así, optan por priorizar otros elementos. En nuestra opinión, aunque no son muy frecuentes, los recursos fónicos empleados sí revisten importancia en los poemas.

En cuanto a la distribución del tema en apartados, la primera estrofa presenta el tema: el lugar de la acción es el campo de batalla donde el capital, fuerza destructora, ha asesinado a un joven, que aparece muerto bajo los olivos. En la segunda estrofa, se analiza la vida del joven, que no ha participado nunca de las fuerzas económicas, políticas y sociales que lo han llevado a esa situación. La tercera estrofa describe la muerte del joven en el campo de batalla. Por último, la cuarta estrofa analiza el significado de la muerte del joven en relación con esa fuerza destructora. En sus propuestas, ambos traductores mantienen esta estructura.

II.2.1.1. ANÁLISIS LINEAL DEL POEMA Y DE LAS TRADUCCIONES

El primer verso se abre con una prosopopeya, pues se le atribuye al dinero la capacidad de mover los hilos de la contienda. Tanto Insausti como Iriarte conservan esta personificación del dinero como fuerza destructora, que quizás recuerda al lector actual la metáfora de las “monedas en enjambres furiosos” que “taladran y devoran abandonados niños” de “La aurora de Nueva York” de Federico García Lorca. En ambos casos, se trata de una personificación del dinero, si bien en ámbitos distintos: esta atribución de poder, en “Ultima Ratio Regum”, se da en la guerra, mientras que, en el caso de “La aurora de Nueva York”, se produce en la sociedad. En este sentido, cabe recordar que Spender fue un gran conocedor y admirador de la obra de Lorca, de quien tradujo algunos poemas al inglés.

Debido a la abundancia de sonidos oclusivos desde “spell” a “reason”, creemos estar escuchando el sonido de la ametralladora. Sin embargo, a pesar de que los elementos prosódicos “play an important role in text function” (Nord 101), los traductores no lograrán mantener esta evocación, lo que provoca que las traducciones adolezcan de la sonoridad y el ritmo presentes en el original.

Para la traducción del verbo “spell”, Insausti no opta por una traducción literal, sino que se decanta por el verbo “dictar”, que se acerca al sentido de “pronunciar” presente en “to spell”: “to write or name in correct order the letters that make up (a word)” (*Collins*). En este sentido, consideramos que “dictar” encierra las connotaciones propias de verbos como “imponer” o “decretar”, más cargados semánticamente que el verbo en inglés. Por otra parte, creemos que en el texto original existe una relación manifiesta entre “to spell” y la expresión “letters of lead” del segundo verso, un vínculo que en la traducción no resulta tan patente. Por su parte, Iriarte se decanta por el verbo

“escribir”, que sí conserva la relación entre el verbo y la metáfora “letters of lead”. En nuestra opinión, consideramos que esta última opción que propone Iriarte ayuda a plasmar la metáfora expresada en el original mejor que el verbo “dictar” de la versión de Insausti, quien quizás se centre más en resaltar el poder *dictatorial* del dinero.

En cuanto a la expresión “money’s ultimate reason”, ésta aprovecha el paralelismo de estructuras con el título del poema para resaltar la relación entre “regum” y “money”. Esta expresión latina que Luis XIV de Francia hizo grabar en sus cañones puede interpretarse como el argumento definitivo, incuestionable, tras el cual cualquier otra argumentación posterior en el mismo sentido resulta innecesaria. En tiempos de Luis XIV, el rey era un hombre, mientras que, en el siglo XX, el rey es el dinero. Ambas versiones difieren en la traducción de “money” como “dinero”, en el caso de Iriarte, y como “capital”, en el de Insausti. La diferencia entre ambas se encuentra en que la primera es de uso más general, mientras que la segunda se suele emplear en contextos más especializados (economía, negocios, etc.). En inglés, también existe esta diferencia de uso para los dos sustantivos, por lo que nos sorprende la opción de “capital” que propone Insausti, quien quizás intentaba que esta propuesta le recordase al lector la palabra “capitalismo”.

Por lo que respecta a la expresión con la que se inicia el verso segundo, “in letters of lead”, podemos decir que se trata de una metáfora cuyo término real es “balas”, como se deduce del sustantivo “lead” (“plomo”), y cuyo término imaginario son las letras de plomo que el dinero escribe sobre un metafórico papel (“the Spring hillside”) con su personal bolígrafo (“the guns). Aparentemente, en el campo de batalla que dibuja Spender en su poema no hay un hombre que voluntariamente apunte y

dispare al joven, sino que éste simplemente se interpone entre el dinero, fuerza que maneja las armas, y el “papel” sobre el que escribe.

Insausti opta por traducir esta metáfora de forma literal, pero introduce un cambio en la traducción de la preposición “in” como “sobre”, lo que implica una alteración del significado. En cambio, Iriarte, al mantener la preposición “en”, sí conserva la imagen de las armas, que escriben letras de plomo en la ladera.

Apreciamos también diferencias en la traducción del complemento de lugar “on the Spring hillside”. Insausti introduce una metonimia al traducir “Spring” como “verde”, dos palabras que no guardan una relación de equivalencia, pero sí de proximidad. Por su parte, Iriarte opta por una traducción literal en el caso de “Spring” y por “falda del monte” en la traducción de “hillside”, una ampliación lingüística que contrasta con la concisión del sustantivo “ladera” en la versión de Insausti.

Con el sustantivo “boy” del tercer verso nos enteramos de que ni siquiera es un hombre quien ha muerto, sino un muchacho. La guerra ya no es cosa de hombres, por lo que se pierde todo tinte épico. Cabe mencionar que esta desmitificación de la guerra ya estaba presente en la Primera Guerra Mundial en los escritos de poetas como el británico Wilfred Owen, quien destacaba los horrores de la contienda en su poema “Dulce Et Decorum Est”. Así, Leeming señala que la poesía de Spender percibía la influencia de “the diction and attitudes of Wildred Owen –a kind of anti-Fascist pacifist poetry” (70).

Para la creación del protagonista, Spender quizás se inspiró en un muchacho que conoció en el frente de Madrid. Según nos cuenta en *World Within World*, el joven, que se mostraba molesto ante la presencia comunista en el bando republicano, se había

escapado de la escuela para luchar por unos ideales que creía justos. Seis semanas más tarde, fue asesinado en el frente (223).

Así, puesto que Spender hace especial hincapié en ello, creemos que plasmar la juventud del protagonista resulta fundamental en este poema; por ello, preferimos la opción de “muchacho” que propone Iriarte, en detrimento de la de Insausti, que se decanta por “hombre”, y en la que se pierde el énfasis original en este aspecto.

En la traducción de “lying dead”, Insausti prioriza la economía lingüística con la elisión del participio. En cierto modo, la posible idea de muerte ya está implícita en el verbo “yacer”, por lo que quizás la traducción de “dead” en la versión de Iriarte podría considerarse un pleonismo. En cuanto a literalidad, Iriarte ganaría en la transmisión del sentido, pero perdería en el plano estilístico, frente a la versión de Insausti.

En este mismo verso, con la expresión “under the olive trees”, se evoca los olivos, parte inconfundible del paisaje español y, de este modo, se localiza la acción en un lugar y momento concreto: la España en guerra de los años treinta. La principal diferencia que apreciamos entre ambas traducciones es el empleo del plural, como en el original, en el caso de Iriarte y del singular en la versión de Insausti: “bajo los olivos” / “debajo del olivo”. Tampoco se emplean las mismas preposiciones: por un lado, “bajo” encierra un sentido más poético y formal; por otro, la locución preposicional “debajo de” parece más propia del lenguaje común.

Tanto en este poema como en “The Coward” o “A Stopwatch and an Ordnance Map”, se alude constantemente a la escena de olivos, escenario de la muerte tras el comienzo de la guerra, que cuenta con connotaciones lorquianas y hernandianas y que

se asocia con la novela *The Olive Field* de Ralph Bates. No deja de resultar paradójico que el cuerpo del joven yazca bajo los olivos, símbolo de la paz.

La descripción del muchacho comienza con la inclusión de “young” y “silly” en el verso cuarto. Estos adjetivos influyen en la imagen transmitida, que es la de un muerto en el campo de batalla, pues nunca nos imaginaríamos de este modo a un soldado. La repetición del adverbio “too” aporta énfasis al significado de los adjetivos, así como ritmo al verso. Esta fuerza se pierde en la versión de Iriarte, que opta por elidir el segundo “too”, probablemente por razones estilísticas. En este sentido, cabe mencionar la propuesta de Insausti quien, quizás en un intento de favorecer el estilo poético, decide trasladar el “demasiado” al final de la oración, para marcar de este modo ambos adjetivos. En este caso, creemos que la opción de Insausti resulta más exitosa, ya que con la inclusión del hipérbaton logra conservar tanto la fuerza original como la dimensión poética.

En el verso quinto, observamos una personificación implícita de “guns”, a las que pertenece el “important eye”. Asimismo, se incluye una sinécdoque en “eyes”, pues se da la parte por el todo (el ojo por las armas, o si nos centramos en la metáfora, el ojo por quienes manejan las armas, es decir, los que tienen el capital), así como una metonimia, dado que se designa el punto de mira de las armas con el sustantivo “ojo”, con el que guarda una relación de proximidad.

En nuestra opinión, esta imagen no aparece reflejada en ninguna versión. Cabe mencionar, en primer lugar, que la traducción del posesivo “their” en el quinto verso implica un problema en español, ya que la opción “su” es ambigua, pues no especifica si se refiere a uno o varios poseedores. Iriarte opta por traducirlo de forma literal, pero nos quedamos con la duda: ¿de quién es “la importante mirada”? Por su parte, Insausti trata

de solucionar esta ambigüedad al sustituir el determinante posesivo por el indefinido “ningún”. Sin embargo, con esta opción, todavía queda menos clara la relación existente entre “the guns” y “their important eye”, patente en el poema original.

De este quinto verso, es preciso destacar la traducción de la construcción sintáctica “to have been notable”, cuyo sentido tanto sintáctico como semántico parece difícil de recogerse en español. Insausti se decanta por una transposición: cambia el predicado nominal “have been notable” por el verbo “advirtiera”, en lugar de mantener verbo y adjetivo (“to be”, “notable” en el original). Con esta propuesta, se gana en concisión. En cuanto a Iriarte, éste mantiene la sintaxis (“para que lo considerara notable su importante mirada”), pero no consigue reproducir los dos sentidos presentes en el adjetivo “notable”: “worthy of being noted, remarkable”; “a person of distinction, eminent” (*Collins*).

El verso seis es un verso esticomítico que confiere al mensaje contenido una fuerza especial, ya que encierra en sí mismo un pensamiento completo, independiente tanto del verso anterior como del posterior. En ambas traducciones, se conserva este rasgo característico. Por otra parte, se produce una clara antítesis entre la asociación del término bélico “target” y el sustantivo “kiss”, perteneciente al campo semántico del amor, que reflejan también las dos versiones.

Los tres versos siguientes continúan con la descripción del joven, que aparece representado como un anónimo que no participa de forma activa en la sociedad capitalista. Por la frase “factory hooters never summoned him” sabemos que el muchacho no ha tenido ningún tipo de relación con el mundo del trabajo urbano. Tampoco pertenece a las clases privilegiadas que pueden frecuentar restaurantes de lujo, ni ha sido digno de aparecer en los medios de comunicación, como reflejan la oraciones

“nor did restaurant plate-glass doors revolve to wave him in” y “his name never appeared in the papers” respectivamente. En cuanto a la terminología de estos versos, podemos decir que parece más periodística que poética, hecho que reflejaría la pretensión del autor de ofrecer documentos fieles a la realidad del conflicto español, al mismo tiempo que su sensibilidad poética.

Las dos traducciones, que conservan el carácter documental de los términos empleados, comienzan el séptimo verso con una transposición en “when he lived” de verbo a sustantivo. Ambas versiones se distinguen en la selección de la información traducida: Iriarte reproduce el contenido literal de estos versos, mientras que Insausti opta por elidir algunos elementos como “to revolve to wave him in”, decisión que le lleva a aplicar el predicado “summoned him” tanto a “tall factory hooters” como a “restaurant plate glass windows²”. A pesar de las diferencias, las dos propuestas transmiten el sentido principal de los versos originales: el muchacho, ajeno a la sociedad capitalista, no tiene razones ideológicas, políticas o sociales para luchar en esta guerra.

En el verso diez, destaca la metáfora “traditional wall”, que nos recuerda al centro financiero Wall Street, precisamente por su relación con “Stock Exchange”, dos versos más abajo. Esta expresión alude a la histórica división de clases sociales que separa al joven de aquellos que manejan el dinero, “muertos” espiritualmente, con todas sus riquezas enterradas cual faraón en su pirámide o hundidas como si de un barco se tratase.

² Es preciso mencionar que las versiones del poema “Ultima Ratio Regum” sobre las que trabajan los traductores difieren en este último verso. En el poema original que emplea Insausti, aparece “restaurant plate glass windows”, mientras que en el de Iriarte se utiliza “restaurant plate-glass doors”. Quizás por este motivo, Insausti decide omitir “revolve to wave him in”, ya que no se entendería, mientras que el caso de “doors” queda totalmente claro.

En la propuesta de Insausti, se elide el adjetivo “traditional”, cuya pérdida resulta especialmente significativa: resulta fundamental dejar claro que esta separación generada por el “traditional wall” no es una realidad que afecte sólo al momento actual, sino que es histórica, ancestral. Asimismo, esta expresión está relacionada con el “unflowering wall” del verso quince, por lo que sería oportuno traducir “wall” de la misma manera. La opción de “muralla” que propone Insausti acentúa el sentido de marginación que quiere plasmar el poeta inglés, pero rompe el posible vínculo con “unflowering wall” traducido como “muro sin flores”. Señalamos la decisión de Iriarte, acertada en nuestra opinión, de emplear “muro” como traducción única en ambos sintagmas. En cuanto a esta palabra, es necesario comentar que en la traducción al español se pierde la posible evocación al centro financiero de Wall Street.

En los versos once y doce, se produce una antítesis continua, que contrapone los “muertos” espirituales con seres rebosantes de vida, como el joven protagonista. Los primeros cuentan con el poder económico y los medios necesarios para construir una barrera de protección (“wall”), mientras que los segundos se identifican con la vida “intangible”, similar a un rumor de Bolsa que va a la deriva, alejada del círculo de los poderosos, afanados en manejar los hilos de la guerra. Parte del léxico empleado en estos versos está relacionado con el mar, como así lo demuestran los verbos “drift outside” y “sunk”, entre los que, por otra parte, también se produce un contraste.

La traducción de Insausti para estos versos destaca por su concisión, como refleja la compresión lingüística de “sunk deep as a well” en un único adjetivo, que contrasta con la reproducción casi exacta del contenido original en la versión de Iriarte. Por otra parte, la propuesta de Insausti tampoco conserva la relación que se establece con el mar en estos versos, al optar por el participio “enterrado” para “sunk”, y por

“arrastrarse” para “drifted outside” que, en nuestra opinión, no recoge la acepción de “ir a la deriva” presente en el verbo inglés. En este sentido, Iriarte sí evoca el mar con las opciones de “hundidos” y de “partía a la deriva”; sin embargo, al igual que Insausti, no consigue plasmar el sentido del adverbio “outside”, que alude al círculo donde transcurre la vida del muchacho, alejado del de los poderosos, que se encuentra “inside the wall”.

Desde el punto de vista sintáctico, el verso trece contiene un hipérbaton, ya que se altera el orden sintáctico natural, al anteponer el complemento al núcleo que modifica: “O too lightly he threw down his cap”. Esta alteración en la sintaxis aparece recogida en ambas versiones.

En los versos trece y catorce, se observan nuevas metáforas, al darse la identificación del joven con un árbol (elemento de la naturaleza que en el poema simboliza la inocencia y la vida y que se aleja de la corrupción y violencia que le rodea) y de la gorra con los pétalos del mismo. En este punto, cabe mencionar que es probable que sea el simple acto de lanzar la gorra el que capte la atención de las armas. Esto demuestra que el muchacho no sólo es ajeno al grupo social dominante, como se afirma en versos anteriores, sino que también ignora las nociones más básicas de actuación en el campo de batalla.

En la traducción de Insausti, con la elisión de “from the trees”, se pierde la imagen original, ya que se prescinde de la identificación del joven con el árbol (elemento de la naturaleza que en el poema simboliza la vida) y de los pétalos con su gorra. También se cambia el sentido original de la frase: los pétalos no volaban en la brisa, sino que era la brisa la que arrancaba los pétalos de los árboles. La versión de

Iriarte, que opta por una traducción literal del original, sí recoge esta identificación del muchacho con la naturaleza.

Los tres versos siguientes se caracterizan por el contraste continuo entre vida y muerte. Así, los “muertos” espirituales que manejan el dinero y mueven los hilos de la contienda, identificados en la palabra “wall”, permanecen “unflowering”, desprovistos de todo tipo de vida, pero provistos de una guadaña (“scythe”) que con ira siega la hierba, identificada con la vida del joven.

Muestra de la pluralidad de sentidos que caracteriza la poesía, de la que hablábamos en el apartado teórico son estos versos, cuya traducción supondrá todo un reto para los traductores. En primer lugar, en cuanto al verbo “scythe”, ambos proponen “segar”, verbo que no produce el mismo efecto en el lector español que el verbo original en el lector inglés. Éste asocia directamente la palabra con la muerte del hombre, ya que en su forma nominal, “scythe” es el equivalente de “guadaña”, instrumento que tradicionalmente porta la muerte en sus representaciones pictóricas; sin embargo, en español, esta correlación con la muerte humana no queda tan patente. En segundo lugar, la propuesta de “sin flores” para el adjetivo “unflowering” no es lo suficientemente tajante, pues no descarta la posibilidad de que el “traditional wall”, símbolo de los “muertos” que ostentan el poder económico, “florezca” en un futuro. Sin embargo, la transposición “que no florece” que introduce Iriarte plasma de forma más terminante la imposibilidad de que surja cualquier tipo de vida en el “traditional wall”.

Por otra parte, el sustantivo “flags”, traducido de la misma forma en ambas versiones, aludiría a la ideología, posible razón que llevó al soldado a participar en la guerra; no obstante, no parece ser una influencia tan decisiva en la contienda como el capital. De alguna manera, podemos considerar los versos dieciséis y diecisiete el

núcleo del poema, puesto que encierran el momento culmen: la muerte del joven a manos de quienes manejan el capital. Esto se refleja en la reproducción de la rima asonante entre “grasses” y “branches” que interrelaciona ambos versos en fondo y forma. Ninguna de las traducciones analizadas recoge este rasgo, importante, a nuestro entender, pues concentra la fuerza del poema.

El verso dieciocho conforma el segundo verso esticomítico, que no se conserva en ninguna traducción. La “tweed cap” que parece una simple prenda en el verso trece se convierte en una marca distintiva de clase, pues en Gran Bretaña, durante los años treinta, distinguía al obrero del profesional urbano y del aristócrata, quienes se caracterizaban por llevar “bowler hat” (bombín) y “top hat” (sombrero de copa alta) respectivamente.

La traducción de “tweed cap” pone de manifiesto la importancia de la pragmática en la traducción: debemos tener en cuenta las circunstancias en las que se creó el poema para reproducir los mismos efectos en el receptor. Es evidente que “tweed cap” no tendrá el mismo significado para un lector inglés de los años treinta que para el lector español actual. Ante este elemento marcado de forma cultural, los traductores optan por estrategias diferentes: Insausti elide la traducción de “tweed”, con la consiguiente pérdida de connotaciones, mientras que Iriarte opta por un calco semántico, que no transmite en español el mismo sentido que la expresión original. Ninguno de los dos consigue reproducir el efecto que perseguía Spender con la inclusión de este distintivo: centrar todas las asociaciones positivas que se habían establecido para con el joven hasta ahora, en una clase social determinada, o en un bando determinado en la guerra a la que se hace alusión en el poema.

En este verso, también son destacables el verbo “rot” y núcleo del circunstancial de lugar “nettles” con claras connotaciones de dolor y muerte que, como veremos, se plasman sólo parcialmente en las traducciones. Ambos coinciden en la traducción de “nettles” como “ortigas”, pero difieren en la del verbo “rotted”, que Insausti traduce como “se perdió” e Iriarte, como “destrozada”. En nuestra opinión, ambas elecciones léxicas son imprecisas, ya que el verbo inglés presenta más bien el sentido de “decay or cause to decay by the action of bacteria and fungi; decompose” (*Oxford Dictionary*). En el original, podemos identificar la gorra con el cuerpo del muchacho, quien, como la gorra, se descompone entre las ortigas, pero no así en las traducciones, que no consiguen reflejar esta imagen.

En los versos diecinueve y veinte, se recuerda la insignificancia del muchacho muerto relacionado con los tres temas de la segunda estrofa donde se destacaba su condición social y anonimato. Tanto el poeta como los traductores nos empiezan a hacer partícipes de la conclusión.

El verso veinte remite directamente a la segunda estrofa, en la que se habla de la fábrica, el restaurante y la prensa; de ahí la traducción acertada de “hote ledgers” [sic] como “registros” en ambas propuestas, y de “new files” [sic] como “noticias” en la de Insausti. Para esta última expresión, Iriarte se decanta por un calco sintáctico, que alarga demasiado la oración y pierde en expresión poética.

En los versos siguientes, la interpelación al lector se intensifica con los dos imperativos y el punto tras cada uno de ellos. Esta pausa en mitad de ambos versos modifica el ritmo natural del poema y destaca su contenido. En este sentido, tanto Iriarte como Insausti reproducen el mismo efecto rítmico en sus versiones, que difieren sólo en la puntuación del verso veintidós, donde Insausti introduce dos puntos. Cabe mencionar

también que, a pesar de que no se trata del verbo “wonder” ni aparece el pronombre “yourself”, Insausti traduce el imperativo “ask” como “pregúntate”, para seguir de este modo la línea de introspección que establece Spender en este fragmento.

El verso veintiuno refleja lo irracional y absurdo de la guerra, cuyo resultado final es la destrucción de vidas humanas a cualquier precio. De este verso, es preciso señalar un desajuste entre la cifra “ten thousand” que aparece en el poema original y la traducción que propone Insausti: “una bala entre mil mata a un hombre”. Con este cambio, se refleja una proporción de muertes más alta que en el original, lo que acentúa la gravedad que expresa Spender en su poema. En su propuesta, Iriarte se ciñe al texto y reproduce la cifra “diez mil”.

Los versos veintidós y veintitrés plasman el sinsentido de la guerra tanto en términos económicos, pues según el verso uno fue el dinero el causante del conflicto, como en relación con el individuo, que se muestra desamparado ante tanto sufrimiento. El poema, que en estos últimos versos se tiñe de compasión ante el dolor y la muerte, se cierra con la imagen del joven muerto bajo los olivos y los dos vocativos “O world, o death”. Cada traductor coloca los vocativos en un lugar distinto. Así, mientras Iriarte se ciñe al texto al mantenerlos al final, Insausti opta por desplazarlos al centro del verso, probablemente con el objetivo de aportar una vez más un mayor énfasis al mensaje. Ambas traducciones consiguen plasmar el sentir del poeta: Spender expresa su dolor por la muerte de un ser humano inocente, que no alcanza a entender los mecanismos que rigen la sociedad ni tampoco los intereses y motivos que provocan el conflicto que acaba con su vida.

En conclusión, el desamparo del joven, sin motivos ideológicos, políticos ni sociales para luchar en la contienda, contrasta de forma radical con el poder abrumador

de la fuerza capitalista, que despoja de todo valor tanto su vida como su muerte. En la última estrofa, Spender nos invita a considerar el sentido último de toda guerra, pues no sólo se refiere a los horrores de la Guerra Civil española. Nos damos cuenta de la imposibilidad de que lo irracional de las guerras, que minimizan al individuo hasta convertirlo en una insignificante marioneta, lleve a la creación de un orden o sociedad mejor. Así, tras la lectura del poema, llegamos a la conclusión de que la consecuencia más importante de la guerra parece ser la destrucción de vidas humanas a cualquier precio.

II.2.1.2. CONCLUSIONES

Es evidente que un poema puede dar lugar a múltiples posibilidades de traducción según el método seguido, las técnicas empleadas, y sobre todo la interpretación que haga el traductor del texto original: “what is actually translated is not the sender’s intention but *the translator’s interpretation of the sender’s intention*” (Nord 85). La pluralidad de significados que caracteriza a la poesía “inevitably leads to different results by different translators” (Nord 89).

Nos encontramos ante dos versiones de un mismo poema. Con este estudio, hemos visto que las distintas opciones observadas en nuestros análisis podrían responder en general a los posibles objetivos marcados por los traductores: en el caso de Iriarte, en nuestra opinión, el propósito sería plasmar el sentido literal del texto; en el caso de Insausti, reproducir la carga semántica del original, pero cuidando también los aspectos expresivos del lenguaje en la lengua destino.

En nuestra opinión, Iriarte se centra en transmitir el mismo sentido del poema original. Creemos que la finalidad del traductor es reproducir de forma exacta el

contenido literal del texto origen, así como conservar las mismas funciones e información que el original. Con este método, es fiel al contenido, pero en ocasiones se pierde la dimensión poética. Si atendemos a la clasificación que realiza Etkind de las traducciones poéticas, podemos afirmar que nos encontramos ante una “Traduction-Information”, pues se intenta transmitir la idea general del poema original pero no se confiere la misma importancia al plano estético.

En cuanto a Insausti, creemos que opta por un método menos literal que Iriarte, en un intento de crear un poema análogo al original, cuya finalidad se basa en reexpresar el sentido general del texto original al tiempo que reproduce el mismo efecto en el lector. Al alejarse en ocasiones del poema original, se disimulan mejor las dificultades que entraña la formación de un poema a partir de otro en una lengua distinta; no obstante, se pierden matices importantes que no favorecen la conservación de ciertas imágenes. Coincide con Iriarte en la decisión de no conferirle al plano de los recursos fónicos una gran importancia, pues, como anticipa en la introducción a *Poemas de España*, no se trata de un rasgo característico de los poemas de Spender. En nuestra opinión, según las clasificaciones poéticas propuestas en el apartado teórico, resulta difícil darle un nombre a este tipo de traducción poética, ya que no se trata de una adaptación personal del original, ni tampoco de una recreación que conjugue todos los elementos presentes en el poema.

Desde una perspectiva léxico semántica, algunas de las dificultades a las que se han tenido que enfrentar Iriarte e Insausti son léxicas, ya que las lenguas “no suelen tener una coincidencia semántica plena entre sí” (Valero Garcés, 164). Tras el análisis paralelo entre original y traducciones, hemos comprobado que la selección de términos, equivalencias, omisiones, etc. sí influyen en la transmisión final del mensaje. En este

sentido, podemos mencionar, por ejemplo, la traducción del verbo “spell” o la omisión del adjetivo “traditional” del verso diez. No obstante, a pesar de las diferencias con respecto al original, creemos que sí se transmiten las ideas principales y el sentir del poeta.

Desde el plano morfosintáctico, al tratarse de dos sistemas lingüísticos diferentes es muy importante tener en cuenta el traslado de las estructuras lingüísticas a la otra lengua, pues no siempre se da una correspondencia literal (Valero Garcés, 164). De los análisis de las traducciones, se desprende la utilización de dos estrategias diferentes: Iriarte se ciñe más a la estructura sintáctica original, si bien en ocasiones introduce alguna transposición o modulación para restar literalidad al texto; mientras que Insausti se aleja más del poema y propone opciones que favorecen la naturalidad en español.

El nivel pragmático nos recuerda que el traductor de un texto poético debe tener siempre presentes los elementos extratextuales y extralingüísticos que le ayudarán a reconstruir el sentido que el poeta quiso darle a su poema. Sin esa información adicional, no es posible reconstruir el poema tal y como se concibió. Al inicio del comentario, vimos que se inscribía en un momento histórico determinado y con una finalidad concreta, lo que influye en las diferentes impresiones que provoca en el lector de entonces y el actual. Al tratarse de dos situaciones comunicativas distintas, como ya mencionamos en la sección anterior, “this pragmatic dimension of a poem is perhaps the most difficult to account for in translation” (Baker 174). Así, parece extremadamente difícil que las traducciones tengan el mismo impacto que los textos originales; no obstante, tanto Insausti como Iriarte tratan de crear en el público un efecto equivalente al que los poemas produjeron en sus contemporáneos.

Con respecto al estilo, debemos formularnos la siguiente pregunta: ¿reproducen los traductores el estilo poético del original? Cabe mencionar que en la poesía de Spender sobre la Guerra Civil española se da una interacción entre el lirismo y el carácter documental. En “Ultima Ratio Regum”, la segunda estrofa deja entrever esta naturaleza periodística, si bien predomina el tono lírico, reflejado en las imágenes poéticas. Desde un punto de vista artístico que defiende que la traducción no debe ser tanto su copia como su transmutación (Paz 23), la versión de Insausti nos parece más acertada, pues no se limita únicamente a plasmar el sentido semántico de los versos, sino que tiene en cuenta también la función estética del original. En cuanto a Iriarte, creemos que supedita los rasgos formales a la transmisión del contenido original.

En el nivel funcional discursivo, los traductores debían considerar el fin último (*skopos*) que perseguía Spender en su texto, y verbalizar dicha intención en la lengua destino. Para ello, era fundamental conocer las circunstancias históricas que rodearon al poeta, así como sus inquietudes y vivencias en ese momento concreto. En nuestra opinión, en las traducciones de Iriarte e Insausti sí se transmite la misma función original: ambos poemas son el reflejo de la realidad que percibe Spender en España en 1937, la angustia que ésta le produce y la necesidad de denunciar el sinsentido. Hemos de tener en cuenta también que las circunstancias en las que se publicó el poema original son distintas a las actuales, por lo que los efectos que pueda tener en el lector actual difícilmente serán los mismos que pueda producir en el lector de hace setenta años.

En conclusión, la regla de oro para evaluar un texto poético suele ser comprobar que todos los aspectos que hacen único ese poema están presentes en la traducción. Lo esencial de este poema no es tanto el ritmo o la métrica como pueden ser en el caso de

otros autores, sino más bien el simbolismo al que se recurre para plasmar el sinsentido de la guerra. Partiendo de la base de que la pérdida es inevitable, consideramos que las dos traducciones, cada una con un método específico, cumplen a grandes rasgos el objetivo último de toda traducción: “producir con medios diferentes efectos análogos” (Paz 23). Así, se consigue crear un efecto emocional aproximado en la lengua de llegada: como se observa en el análisis de las traducciones, no siempre se logra materializar con la misma fuerza las imágenes originales, pero la intención del poeta sí aparece reflejada en los poemas.

II.2.2. COMENTARIO DEL POEMA “IN NO MAN’S LAND” Y SUS TRADUCCIONES AL ESPAÑOL

Cuando Stephen Spender escribió “In No Man’s Land” en 1938, según indica Iriarte en *Ausencia presente y otros poemas*, ya estaba de vuelta en Gran Bretaña, tras sus tres visitas a la España en guerra. Este poema pertenece a la etapa en la que el autor, después de la experiencia directa con la realidad de la contienda, se desliga de todo credo político para centrarse en las grandes cuestiones universales, como así corrobora en su autobiografía:

After my return from Spain I reacted from the attempt to achieve Communist self-righteousness towards an extreme preoccupation with the problems of self. I wrote poems in which I took as my theme the sense of being isolated within my personal existence: but I tried to state the condition of the isolated self as the universal condition of all existence (*World* 255).

Desde el punto de vista temático, el poema analiza el contraste entre el paso inexorable del tiempo, elemento causal de los cambios, y la permanencia de los ideales que llevaron a los soldados, que ahora descansan en tierra de nadie, a luchar en la contienda.

El poema se compone de tres estrofas formadas por tres versos que presentan heterometría. Todos los versos son libres excepto los del segundo y tercer terceto que riman en consonante: por un lado, “beams” y “dreams”; por otro, “December” y “remember”. Por otra parte, también se aprecia una repetición de los sonidos consonánticos “ns” en las palabras “tense” y “moons” al final del primer y segundo verso respectivamente. Asimismo, en la segunda estrofa se produciría un efecto similar a una rima en eco, ya que coinciden (parcialmente) los sonidos finales de “summer”, en el interior del cuarto verso, y “slumber”, al final del quinto. Con estos recursos fónicos, el autor aporta ritmo y sonoridad al poema y acentúa la relación entre contenido y forma.

Al igual que en “Ultima Ratio Regum”, las traducciones de Iriarte e Insausti conservan la estructura original, pero no así la rima. Como ya hemos comentado previamente, la conservación de este elemento propio del texto poético implica un alto grado de dificultad en toda traducción. No obstante, vemos en la versión de Insausti un intento por favorecer la expresividad y transmitir en parte el estilo del poema original, si bien en un lugar diferente dentro del poema. Por un lado, la repetición del fonema “l” en el verso dos evoca en el lector una sensación de calma y consigue interrelacionar fondo y forma. Por otro, en el sexto verso, con la duplicación de la sílaba “ya”, provoca un efecto brusco, que contrasta con la repetición del fonema “l” en el texto original.

Por lo que respecta a la distribución del tema en apartados, la primera estrofa introduce el contraste entre el paso inexorable del tiempo y la permanencia de los ideales del soldado. En la segunda estrofa, se menciona por primera vez a los soldados muertos, cuya quietud contrasta con la descripción del cambio de estaciones, que incide en la idea del primer verso. En la tercera estrofa, se encuentra contenida la idea

principal del poema, pues se pone de manifiesto cómo con el paso del tiempo, los vivos se olvidarán de lo acontecido, del mismo modo que el campo de batalla, lugar de la tragedia, cambiará; no obstante, se recordará para siempre aquello que llevó a los soldados a la contienda: los ideales, los valores. En sus versiones, tanto Iriarte como Insausti mantienen esta estructura.

II.2.2.1. ANÁLISIS LINEAL DEL POEMA Y DE LAS TRADUCCIONES

La frase “no man’s land”, que ya utilizó Wilfred Owen en varias de sus cartas durante la Gran Guerra, da título a este poema (“The Wilfred Owen Association”). Esta expresión hace referencia a la zona existente entre dos ejércitos, es decir, al “territorio no ocupado que, en el frente de combate, separa las primeras líneas de los ejércitos enemigos” (*DRAE*). En su autobiografía, Spender la menciona al describir los horrores de la guerra: “when we got up to the ridge we saw corpses lying in No Man’s Land like ungathered waxy fruit” (*World* 222). Las dos propuestas de traducción se diferencian únicamente en la inclusión del artículo determinativo en la versión de Insausti.

Se abre el primer verso con el adverbio “only”, tras el que podemos apreciar ciertas connotaciones de crítica al orden imperante: sólo cambia el escenario, pero no los sentimientos ni las ideas. Como ha venido demostrando la historia, las personas continuarán incurriendo en los mismos errores. Continúa el poema con la inclusión de un juego de palabras entre “time” y “tense”, que insiste en la idea de mutabilidad: el tiempo es el agente causal del cambio, pero él mismo también cambia su naturaleza (pasado, presente y futuro). Por otra parte, la elipsis del verbo “to change” en “time its tense” aviva el ritmo de la frase.

El principal problema de la traducción de este verso se encuentra en la reproducción del juego de palabras que mencionábamos anteriormente, puesto que en español utilizamos el sustantivo “tiempo” para referirnos tanto al tiempo que alude a “la duración de las cosas” (*DRAE*) como al gramatical, es decir, el que remite a “cada una de las divisiones de la conjugación correspondientes al instante o al período en que se ejecuta o sucede lo significado por el verbo” (*DRAE*). En su versión, Insausti opta por omitir “time” y traducir “tense” como “tiempo de los verbos”, elisión que altera de manera considerable el significado y la focalización originales: el tiempo de los verbos (“tense”) no cambia por sí mismo, sino que es el tiempo (“time”) el agente principal. En nuestra opinión, la propuesta de Iriarte se acerca más al sentido expresado por el original, al decantarse en ambos casos por “tiempo”, a pesar de que no consigue explicitar la diferencia entre ambos.

En cuanto a la elipsis del verbo “to change”, los dos traductores la mantienen; no obstante, es preciso aludir a los cambios que introduce Insausti en su versión. Primeramente, en lugar de conservar la estructura de las dos frases unidas por la conjunción “and”, el traductor opta por una única oración con sujeto múltiple y un solo verbo. Aparte de esta alteración sintáctica que cambia de forma significativa el sentido original, encontramos aquí el principal problema: el sujeto “el mundo, y el tiempo de los verbos” no concuerda con la forma “cambia”, que se conserva en singular.

El segundo y tercer verso contienen un hipérbaton, ya que se altera el orden sintáctico normal: la frase encabezada por la preposición “against” iría tras el verso “he launches his rigid continual present”. Este recurso sintáctico refuerza la antítesis que se establece entre variabilidad y perpetuidad. Con la expresión “of whose moons” del segundo verso, se incluye una nueva referencia temporal, pues desde la Antigüedad, el

hombre se ha servido de los ciclos de la Luna para calcular el tiempo. Así, la Luna tampoco permanece inmóvil, ya que continúa creciendo “inch by inch”, hecho que contrasta con la permanencia de los valores, las ideas, las consignas que llevaron al soldado al campo de batalla.

Al encerrar diversas connotaciones, el cuidado en la reproducción del adjetivo “creeping” y del verbo “launches” será de especial importancia en la traducción al español. Por un lado, a la definición general de “creeping”, “developing gradually over a period of time” (*The Free Dictionary*), le podemos añadir el sentido negativo que transmite esta palabra, si pensamos en el tipo de “seres” que realizan el movimiento gradual: “a sensation of fear or repugnance, as if things were crawling on one’s skin” (*The Free Dictionary*). Por otro lado, si tenemos en cuenta alguna acepción del verbo “to launch”, como “to set or thrust (a self-propelled craft or projectile) in motion” (*The Free Dictionary*), quizás podamos relacionarlo con el ámbito bélico, aunque en este caso lo único que se “lanzaría” sería la “presencia eterna” del soldado.

En las dos traducciones, apreciamos diversos cambios con respecto a estos dos versos. En primer lugar, sólo en la traducción de Iriarte se mantendrá el hipérbaton de los versos dos y tres. Por su parte, Insausti, con la inclusión del adverbio “mientras”, romperá el vínculo original entre dichos versos para enlazar el segundo con el primero. En segundo lugar, para la traducción del adjetivo “creeping”, consideramos que ni el adjetivo “lento” ni “cauto”, propuestas de Insausti e Iriarte respectivamente, recogen el matiz de progresión, ni tampoco las connotaciones negativas presentes en la palabra inglesa. En tercer lugar, la elección léxica de “paso” para “inches” en la traducción de Insausti nos parece imprecisa, ya que esta palabra omite, en cierto modo, el sentido de avance o de “movimiento gradual” que transmite el verbo “to inch” con el que se

relaciona dicha palabra: “to move or cause to move slowly or by small degrees” (*The Free Dictionary*). En cuarto lugar, al traducir “launch” como “lanzar”, Iriarte consigue mantener la posible relación con la guerra; sin embargo, no podemos decir lo mismo de la opción “verter” que propone Insausti. Por último, en nuestra opinión, la traducción de “continual present” como “presente eterno” reproduce mejor el sentido de perpetuidad que la opción de “presente continuo” por la que se decanta Iriarte, pues nos recuerda más bien al tiempo verbal “present continuous”.

La segunda estrofa comienza con una personificación, que otorga a “grass” la capacidad de “grow its summer beard”. En el complemento directo de esta oración, observamos una metonimia, pues se designa “grass” con el nombre de otra cosa (“beard”, en este caso) que no es parecida pero con la que guarda una cierta relación de proximidad. Existen diferencias en el tratamiento de estas figuras literarias por parte de los traductores: en el caso de Insausti, se omite la traducción de “summer”, y es el campo el que se deja crecer la barba; Iriarte, sin embargo, opta de nuevo por la literalidad. En nuestra opinión, ambas reflejan el paso inexorable del tiempo, aunque quizás la elisión de “summer” en la propuesta de Insausti no plasme exactamente el cambio de estaciones que señala el poema original.

Este segundo terceto se caracterizará por el empleo del recurso sintáctico del encabalgamiento. Entre los versos cuatro y cinco, se produce un encabalgamiento suave, pues el final del verso (“...its summer beard and beams”) no coincide con el final de la estructura sintáctica (“...beams of sunlight”). Sólo Iriarte conservará este recurso en su traducción, que aporta serenidad al poema, intensifica el tono de las palabras y transmite una sensación de continuidad. El paso del tiempo es lento, pero inexorable; así, el cambio se produce de forma tan gradual que es casi inapreciable, si bien se encuentra

ahí. Con esta figura literaria, se aporta una mayor musicalidad al texto y se evita la monotonía.

En el verso cinco, también es importante destacar el verbo “to melt” y su complemento directo “iron slumber”, una metáfora que establece una relación entre la muerte y el “sopor” que envuelve a los soldados. Al aplicar a “slumber” el sustantivo “iron”, le estamos atribuyendo una serie de connotaciones, que pueden describir adjetivos como férreo, duro, implacable, inflexible, inhumano, constante, etc. Por ello, en nuestra opinión, la opción “de cera” que propone Insausti, probablemente por su vínculo directo con el verbo “to melt”, pierde ese sentido de inflexibilidad. No obstante, a pesar de esto, sí se conserva el vínculo con la “muerte”, pues se puede relacionar la cera con el carácter fúnebre presente, por ejemplo, en las velas. En su traducción, Iriarte se decanta por una traducción literal “fundirán el férreo sopor”, opción que en este caso contribuye a conservar el sentido primigenio.

Con la metáfora “locked in their final dreams” del verso seis, se hace la primera alusión a la muerte de los soldados. En las traducciones, se han seguido distintas estrategias para plasmar esta imagen: mientras que Iriarte decide traducir de forma literal la frase original, Insausti opta por eliminar la metáfora y sustituirla por el término real “muertos”. En nuestra opinión, esta decisión resta expresividad y no refleja la imagen original que transmite el poema de Spender.

La última estrofa continúa con la descripción del cambio de estaciones, que contrasta con la quietud en la que se hallan los soldados. En el verso siete, se introduce la metonimia “white December”, basada en la relación de proximidad existente entre este mes, la nieve y el invierno. En la versión de Iriarte, sí se mantiene la sinécdoque, mientras que en la de Insausti no se conserva dicha figura literaria al optar por “la nieve

del invierno”. De la traducción de este verso, es preciso destacar también la decisión acertada en la propuesta de Iriarte de traducir “covered” como “amortajado”. El *DRAE* incluye para el verbo “amortajar” una acepción que marca en desuso pero que se adecúa al verbo original: “cubrir, envolver, esconder”. Además, al aparecer junto al sustantivo “corpse”, no sólo refleja este sentido, sino que encierra otras connotaciones y relaciona la nieve del “blanco diciembre” con el sudario blanco en el que antiguamente se envolvían los cadáveres.

El invierno dará paso a la primavera y con ella brotarán las raíces que atravesarán la piel muerta del soldado, tensa como un tambor. Asimismo, la palabra “root”, además de la imagen primaveral que transmite, puede relacionarse con el origen de la situación que ha conducido a la muerte de estos soldados, así como con lo que nacerá de este sacrificio, ya que éste también dará sus frutos: los valores que los impulsaron a luchar podrán permanecer vivos en generaciones futuras. Con la elisión del símil de la piel con el tambor en la versión de Insausti, se pierde la fuerza desgarradora de la imagen que dibuja el poema original, mientras que al decantarse por una opción más literal, Iriarte sí logra plasmarla.

El poema se cierra con una antítesis entre dos prosopopeyas, que otorgan a “the years and fields” la capacidad de olvidar, y a “the bones” la de recordar. Éste último verso encierra la idea principal del poema: a medida que pasa el tiempo, los vivos se olvidarán de lo acontecido, el campo de batalla cambiará; sin embargo, la muerte de los soldados servirá para recordarnos los valores e ideales que los llevaron a la contienda. En ambas traducciones, se transmite el sentido general del verso original, aunque Insausti introducirá cambios al omitir “fields” e incluir una metonimia en la traducción de “years” como “tiempo”.

En conclusión, al igual que en “Ultima Ratio Regum”, Spender nos regala un poema exento de matices propagandísticos y de heroísmos que tiene como protagonista no al soldado muerto de un bando concreto, sino a todos aquellos que descansan en la tierra de nadie. El poema refleja el continuo contraste entre el inexorable paso del tiempo, principal agente de los cambios en el mundo, y la perpetuidad y el silencio de los que se encuentran “locked in their final dreams”. Con los años, esta situación caerá en el olvido; no obstante, serán los huesos de los soldados, testigos directos del sufrimiento y del dolor, los que recuerden la tragedia.

II.2.2.2. CONCLUSIONES

Ante las dos versiones del poema, podemos afirmar prácticamente que se sigue la misma tendencia que en “Ultima Ratio Regum”. Así, mientras que Iriarte trata de plasmar el sentido literal del texto, Insausti presta especial atención a la reproducción de la expresividad del texto poético en español.

En su propuesta, creemos que Iriarte se centra en reflejar el significado. Con esta estrategia, respeta el fondo, pero no tanto la forma del poema original. Como en el caso de “Ultima Ratio Regum”, según la clasificación poética de Etkind, podríamos clasificar esta versión como una “Traduction-Information”, cuya prioridad fundamental consiste en transmitir la idea general del texto poético.

Por lo que respecta a Insausti, éste opta por un método menos literal que el de Iriarte. Así, creemos que responde a los objetivos principales de transmitir la idea general y de recrear el texto como poema, como así lo demuestra la reproducción de algunos recursos fónicos. No obstante, alejarse demasiado del poema a veces tiene como resultado la pérdida de imágenes importantes:

If he attempts to approximate the stylistic qualities of the original, he is likely to sacrifice much of the meaning, while strict adherence to the literal content usually results in considerable loss of the stylistic flavor (Nida 2).

En cuanto al tipo de traducción poética, consideramos que no se adecúa a ninguna de las expuestas en la parte teórica: no nos encontramos ante una adaptación personal ni tampoco ante una recreación poética que reúna todos los rasgos fundamentales del poema original.

Desde el plano léxico semántico, hemos comprobado cómo la selección determinada de una serie de palabras o incluso la omisión de éstas pueden influir de manera considerable en la transmisión de la idea general del poema. Ejemplo de esto, podría ser la primera estrofa de la versión de Insausti, en la que la elisión de “time” cambia la imagen reproducida en el original.

Desde la perspectiva morfo-sintáctica, observamos una estrategia más literal en la versión de Iriarte que en la de Insausti. Así, por lo general se intenta plasmar la estructura sintáctica, aunque en este caso apreciamos más modificaciones sintácticas, especialmente inversiones sujeto-verbo, que logran imprimir al texto poético en español una mayor naturalidad.

En el nivel pragmático estilístico, destacamos dos aspectos; por un lado, la importancia de tener en cuenta el momento histórico en que se creó el poema, que sin duda influye en el efecto que provoca en el original en los lectores de los años treinta y de la actualidad; por otro lado, en cuanto al estilo del original, creemos que la versión de Insausti se acerca más a la recreación de la musicalidad poética.

Por último, por lo que se refiere al nivel funcional-discursivo, debemos considerar si ambos traductores cumplen el fin último que perseguía Spender en su

texto. En nuestra opinión, los dos poemas reflejan la idea general del poema, así como el sentir del poeta, que se muestra ecuánime al recordar a todos los soldados que descansan en una tierra sin dueño, atrapados en un sueño eterno, que contrasta con el inexorable transcurrir del tiempo, responsable de los cambios en el mundo.

En conclusión, teniendo en cuenta que la pérdida es inevitable, creemos que ambas traducciones, cada una fiel a su método, plasman la intención original y consiguen producir aproximadamente el mismo efecto en español, si bien en ocasiones la pérdida de algunas imágenes le restan fuerza y expresividad al poema.

CONCLUSIÓN

Con frecuencia, las dificultades inherentes a la traducción de poesía han llevado a muchos autores a afirmar su intraducibilidad. Este trabajo nos ha permitido ver, tanto en la teoría como en la práctica, algunos de los principales escollos que se deben salvar ante la traducción de un poema, problemas relacionados con la conjunción de forma y contenido que afectan fundamentalmente al plano semántico, estético y pragmático (Baker 174).

Tras el marco teórico ofrecido en el Capítulo I, concluimos que, lejos de la defensa de la intraducibilidad de la poesía, debemos plantear la poesía como una actividad de carácter literario, donde el objetivo último no sea reproducir una copia exacta del poema original, sino crear un poema que produzca efectos análogos (23). Así pues, con el planteamiento de nuestro estudio desde una perspectiva que se aleja del prescriptivismo, hemos evitado destacar los errores o aciertos de traducción o la mayor o menor fidelidad al texto origen, con el fin de determinar aquellas estrategias seguidas por cada traductor y sus opciones principales.

El primer apartado del Capítulo II, dedicado al autor y traductores, así como a las circunstancias históricas que rodearon la producción de los poemas y sus respectivas traducciones, no sólo nos ha facilitado la comprensión de los textos originales y su análisis posterior, sino que nos ha permitido descubrir “un poeta de enorme y generosa sensibilidad” (Virginia Woolf citada en Iriarte).

Gracias al análisis de las traducciones, hemos podido comprobar en la práctica cómo cada poema presenta unos retos y límites concretos. Así, hemos llegado a varias conclusiones. En primer lugar, no existe una única traducción válida, sino que en gran

medida todas las propuestas lo son de acuerdo con las distintas interpretaciones que se pueden realizar de un mismo texto y los métodos elegidos. En segundo lugar, consideramos las traducciones analizadas como poemas análogos y no idénticos a los originales que se deben tratar, por tanto, como textos únicos (Paz 13). En tercer lugar, contar con distintas versiones de un mismo poema nos permite “achieve what no one translation can do, that is highlight different aspects of the same poem” (Baker 175). Por último, concluimos que los traductores plasman la intención de los poemas, al reflejar el sentir general del poeta e intentar transmitir al lector actual cómo percibía Spender la realidad de una guerra que sumió a nuestro país en una ruina física y moral.

BIBLIOGRAFÍA CITADA Y COMPLEMENTARIA

Albaladejo, Tomás. “Poesía en el lenguaje y más allá del lenguaje”. En Muelas Herraiz, Martín y Juan José Gómez Brihuega, coordinadores. *Leer y entender la poesía: poesía y lenguaje*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, 23-37.

Álvarez Rodríguez, Román. “Imágenes de la Guerra Civil española en la poesía de expresión inglesa”. *Anuario de Estudios Filológicos* 11, 1988, 7-23.

Authors Take Sides on the Spanish Civil War. London: Left Review, 1937.

Baker, Mona, ed. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London and New York: Routledge, 1998.

Basil Hatim, e Ian Mason. *Teoría de la traducción: una aproximación al discurso*. Barcelona: Ariel Lenguas modernas, 1995.

Bassnett-McGuire, Susan. “Transplanting the Seed: Poetry and Translation”. En Bassnett-McGuire, Susan y André Lefevere, eds. *Constructing cultures: essays on literary translation*. Clevedon: Multilingual Matters, 1998, 57-76.

Bassnett-McGuire, Susan. *Translation studies (Revised Edition)*. London: Routledge, 1991.

Catford, J.C. *Una teoría lingüística de la traducción: ensayo de lingüística aplicada*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1970.

Collins English Dictionary, <http://www.collinslanguage.com/>

<http://oxforddictionaries.com/page/askoxfordredirect>

Conolly, David. “Crítica de la crítica de la traducción literaria. Posibles criterios para la crítica de traducciones de poesía”. En Grupo TLS, *Ética y política de la traducción literaria*. Málaga: Miguel Gómez Ediciones, 2004, 61-75.

De Beaugrande, Robert. *Factors in a theory of poetic translating*. Assen: Van Gorcum, 1978.

Diccionario de la Real Academia Española. <http://www.rae.es/rae.html>

Etkind, Efim. *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*. Lausana: l’Age d’Homme, 1982.

García Lorca, Federico. *Poesía*, 2. Miguel García-Posada (Ed.). Madrid: Akal Ediciones, 1982.

García Queipo de Llano, Genoveva. “Los intelectuales europeos y la Guerra Civil española”. *Espacio, Tiempo y Forma. Historia Contemporánea* 5, 1992, 239-255.

González Fernández, Laura. “En los límites del comunismo”. En Rodríguez Celada, Antonio *et al.* eds. *Las Brigadas Internacionales*. Salamanca: Amarú, 2007, 205-212.

González Fernández, Laura. *Literatura y compromiso en la obra de Stephen Spender: la huella de la Guerra Civil española*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2009.

- Hermans, Theo. *The manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. London: Croom Helm, 1985.
- Hernández, Magdalena. “Un intento de traducción poética”. *HIERONYMUS* 11, 1996-1997, 41-52.
- Herrero Cecilia, Juan. “La traducción poética como reelaboración y recreación: análisis de versiones al español de poemas de Baudelaire y Verlaine”. III Coloquio de la Asociación de Profesores de Filología Francesa de la Universidad Española (APFFUE). Barcelona, 1994, 273-280.
- Holmes, James S. *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi, 1988.
- Hurtado Albir, Amparo. *Traducción y Traductología: Introducción a la traductología*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2001.
- Insausti, Gabriel. “Spender, la Guerra de España y los límites de la autobiografía”. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura* 183, sept-oct. 2009, 1089-1114.
- Leeming, David. *Stephen Spender: a Life in Modernism*. New York: Henry Holt, 1999.
- Llácer Llorca, Eusebio V. *Sobre la traducción: ideas tradicionales y teorías contemporáneas*. Valencia: Universitat de València, 2004.
- López García, Dámaso (Ed.). *Teorías de la traducción: antología de textos*. Cuenca: Escuela de Traductores de Toledo, 1996.

Masseau Paola. *Aproximación teórica a la crítica de la traducción poética. Le cimetière marin de Paul Valéry*. Alicante: Universidad de Alicante, 2007.

Newmark, Paul. *Manual de traducción*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1987.

Nida, Eugene A. *Toward a science of translating*. Leiden: E. J. Brill, 1964.

Nida, Eugene A., y Charles R. Taber. *The theory and Practice of Translation*. Leiden : E.J. Brill, for the United Bible Societies, 1982.

Nord, Christiane. *Translating as a purposeful activity: functionalist approaches explained*. Machester: St. Jerome, 1997.

Owen, Wilfred. *Poems*. Project Gutenberg Literary Archive Foundation. 1997.

http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk_files=861034&pageno=3

(12/05/11).

Paz, Octavio. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets, 1990 (1971).

Pérez Romero, Carmen. “Interacción de poeta y corresponsal en ‘Two Armies’”. *Anuario de Estudios Filológicos* 10, 1987, 295-307.

Pérez Romero, Carmen. “Problemas de la traducción poética: Juan Ramón Jiménez en inglés”. *Anuario de Estudios Filológicos* 30, 2007, 281-300.

Rodríguez Celada, Antonio, Daniel Pastor y Rosa M^a López (Eds.). *Las Brigadas Internacionales: 70 años de memoria histórica*. Salamanca: Amarú, 2007, 205-212.

Rodríguez Celada, Antonio, Daniel Pastor, y Manuel González. *Los brigadistas de habla inglesa y la Guerra Civil española*. Salamanca: Almar, 2006.

Rodríguez Rodríguez, Beatriz M^a. “El análisis crítico de traducciones literarias en la formación de traductores”. *Translation Journal* 12, 2008.

Southworth, Helbert R. *Conspiracy and the Spanish Civil War: The brainwashing of Francisco Franco*. London: Routledge, 2002.

Spender, Stephen. “Introduction”, Spender, S. and Lehmann J. (Eds.). *Poems for Spain*. London: Hogarth, 1939, 7-14.

Spender, Stephen. “The Literary Mood of the 1930’s”. *Tri-Quarterly* (North-western University, Illinois). Fall 1964, 15-24.

Spender, Stephen. *Ausencia presente y otros poemas*. Trad. Eduardo Iriarte. Barcelona: Lumen, 2007.

Spender, Stephen. *Poemas de España*. Ed. y trad. Gabriel Insausti. Valencia: Pre-Textos, 2009.

Spender, Stephen. *The Thirties and After: Poetry, Politics, People, 1930’s-1970’s*. New York: Random House, 1978.

Spender, Stephen. *World Within World*. London: Faber, 1991 (1951).

Steiner, George. *Después de Babel: aspectos del lenguaje y la traducción*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.

Sutherland, John. *Stephen Spender: a Literary Life*. Oxford: O.U.P., 2005.

The Free Dictionary. <http://www.thefreedictionary.com/>

The Wilfred Owen Association, <http://www.wilfredowen.org.uk/virtual-tour/serre>

Torrent – Lenzen, Aina. “Aspectos teóricos y prácticos de la traducción poética”.
Cuadernos del Ateneo 22, dic. 2006, 26-45.

Toury, Gideon. "A Rationale for Descriptive Translation Studies." En Hermans, Theo, ed. *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. London: Croom Helm, 1985, 24-38.

Toury, Gildeon. *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980.

Valero Garcés, Carmen. *Apuntes sobre traducción literaria y análisis contrastivo de textos literarios traducidos*. Madrid: Universidad de Alcalá de Henares, 1995.

Van den Broeck, Raymond. “Second thoughts on translation criticism: a model of its analytic function”. En Hermans, Theo, ed. *The manipulation of literature: studies in literary translation*. London: Croom Helm, 1985, 54-62.

Venturini, Santiago. “La insistencia, sus límites: otra discusión sobre la traducción poética”. Primer simposio internacional interdisciplinario Aduanas del Conocimiento. Córdoba, Argentina. 9 de noviembre de 2010.

Woolf, Virginia. “The Leaning Tower”. *Folios of New Writing*, Autumn, 1940, 11-33.

Woolf, Virginia. "A Letter to a Young Poet". *The Death of the Moth and Other Essays*

[1942]

eBooks

@adelaide,

2009

<http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91d/#chapter25>

(10/03/2009).

Zaragoza Pelayo, Rafael. "Las causas de la Guerra Civil española desde la perspectiva

actual: aproximación a los diversos enfoques históricos". *HAOL* 14, 2007,

167-174.

ANEXOS

Fuente: Spender, Stephen. *Ausencia presente y otros poemas*. Trad. Eduardo Iriarte. Barcelona: Lumen, 2007, 90-93.

Ultima Ratio Regum

The guns spell money's ultimate reason
In letters of lead on the spring hillside.
But the boy lying dead under the olive trees
Was too young and too silly
To have been notable to their important eye.
He was a better target for a kiss.

When he lived, tall factory hooters never summoned him.
Nor did restaurant plate-glass doors revolve to wave him in.
His name never appeared in the papers.
The world maintained its traditional wall
Round the dead with their gold sunk deep as a well,
Whilst his life, intangible as a Stock Exchange rumour, drifted outside.

O too lightly he threw down his cap
One day when the breeze threw petals from the trees.
The unflowering wall sprouted with guns,
Machine-gun anger quickly scythed the grasses;
Flags and leaves fell from hands and branches;
The tweed cap rotted in the nettles.

Consider his life which was valueless
In terms of employment, hotel ledgers, news files.
Consider. One bullet in ten thousand kills a man.
Ask. Was so much expenditure justified
On the death of one so young and so silly
Lying under the olive trees, O world, O death?

Ultima Ratio Regum

Las armas escriben la razón definitiva del dinero
en letras de plomo sobre la falda del monte en primavera.
Pero el muchacho que yace muerto bajo los olivos
era demasiado joven y tonto
para que lo considerara notable su importante mirada.
Mejor blanco era para un beso.

En vida, las altas sirenas de la fábrica nunca lo llamaron.
Ni giraron las puertas de vidrio del restaurante para recibirlo.
Su nombre nunca apareció en la prensa.
El mundo mantuvo su tradicional muro
en torno a los muertos con su oro hasta el fondo hundido también,
mientras su vida, intangible cual rumor de Bolsa, partía a la deriva.

Oh, con qué suavidad tiró su gorra
un día que la brisa tiraba pétalos de los árboles.
Del muro que no florece brotaron armas,
la furia de ametralladora segó en seguida las hierbas;
banderas y hojas cayeron de manos y armas;
la gorra de mezclilla destrozada entre las ortigas.

Piensa en su vida sin valor
por lo que se refiere a empleo, registros, archivos periodísticos.
Piensa. Una bala de cada diez mil mata a un hombre.
Pregunta. ¿Estaba justificado semejante gasto
en la muerte de alguien tan joven y tan tonto
tendido bajo los olivos, oh, mundo, oh, muerte?

Spender, Stephen. *Poemas de España*. Ed. y trad. Gabriel Insausti. Valencia: Pre-Textos, 2009, 76-79.

Ultima Ratio Regum

The guns spell money's ultimate reason
In letters of lead on the Spring hillside.
But the boy lying dead under the olive trees
Was too young and too silly
To have been notable to their important eye.
He was a better target for a kiss.

When he lived, tall factory hooters never summoned him
Nor did restaurant plate glass windows revolve to wave
him in.

His name never appeared in the papers.
The world maintained its traditional wall
round the dead with their gold sunk deep as a well
whilst his life, intangible as a Stock Exchange rumour,
drifted outside.

O too lightly he threw down his cap
One day when the breeze threw petals from the trees.
The unflowering wall sprouted with guns
Machine gun anger quickly scythed the grasses;
Flags and leaves fell from hands and branches;
The tweed cap rotted in the nettles.

Consider his life which was valueless
In terms of employment, hote ledgers, new files [sic].
Consider. One bullet in ten thousand kills a man.
Ask. Was so much expenditure justified
On the death of one so young, and so silly,
Lying under the olive trees, O world, O death?

Ultima Ratio Regum

Las armas dictan la última razón del capital
sobre letras de plomo, en la ladera verde.
Pero el hombre que yace debajo del olivo
era joven y tonto, demasiado
para que lo advirtiera ningún ojo importante.
Era más bien el blanco para un beso.

En vida, las sirenas de la fábrica
y el ventanal del restaurante no lo llamaron nunca.
Su nombre no salió nunca en la prensa.
El mundo mantenía su muralla
En torno de los muertos, con su ajuar enterrado.
Su vida se arrastraba, intangible, como un rumor de Bolsa.

Con tanta ligereza tiró un día su gorra
cuando volaban en la brisa algunos pétalos.
A aquel muro sin flores le brotaron las armas.
La metralleta segó con su ira la hierba.
Banderas y hojas, de las manos y las ramas
cayeron, y la gorra se perdió en las ortigas.

Considera su vida sin valor
en términos de empleos, registros y noticias.
Considera. Una bala entre mil mata a un hombre.
Pregúntate: ¿es sensato ese dispendio
por la muerte de alguien tan joven y tan tonto
que yace –oh, mundo, oh, muerte- debajo del olivo?

Fuente: Spender, Stephen. *Ausencia presente y otros poemas*. Trad. Eduardo Iriarte. Barcelona: Lumen, 2007, 74-75.

In No Man's Land

Only the world changes, and time its tense
Against the creeping inches of whose moons
He launches his rigid continual present.

The grass will grow its summer beard and beams
Of sunlight melt the iron slumber
Where soldiers lie locked in their final dreams.

His corpse be covered with the white December
And roots push through his skin as through a drum
When the years and fields forget, but the bones remember.

En tierra de nadie

Solo el mundo cambia, y el tiempo su tiempo
contra los cautos avances de cuyas lunas
lanza él su rígido presente continuo.

Se dejará la hierba su barba estival y los rayos
de sol fundirán el férreo sopor
donde yacen presos los soldados en sus sueños definitivos.

Quedará amortajado su cadáver con el blanco diciembre
y las raíces se abrirán paso a través de su piel como si un tambor fuera
cuando olviden los años y los campos, pero los huesos recuerden.

Spender, Stephen. *Poemas de España*. Ed. y trad. Gabriel Insausti. Valencia: Pre-Textos, 2009, 96-97.

In No Man's Land

Only the world changes, and time its tense
Against the creeping inches of whose moons
He lauches [sic] his rigid continual present.

The grass will grow its summer beard and beams
Of sunlight melt the iron slumber
Where soldiers lie locked in their final dreams.

His corpse be covered with the white December
And roots push through his skin as through a drum
When the years and fields forget, but the bones
remember.

En la tierra de nadie

Sólo el mundo, y el tiempo de los verbos,
cambia ante el lento paso de la luna
mientras él vierte su presente eterno.

Se dejará crecer la barba el campo,
la luz derretirá el sueño de cera
en que yacen ya muertos los soldados.

Lo cubrirá la nieve del invierno
y las raíces hendirán su piel.
El tiempo olvidará, mas no sus huesos.