

## LAS TRADUCCIONES DE LA POESÍA DE COLERIDGE AL CASTELLANO

María Eugenia PEROJO ARRONTE

*Universidad de Valladolid*

La poesía de S. T. Coleridge comenzó a traducirse al castellano a finales del siglo XIX, en torno a 1898, con el que se ha convertido en su poema más popular en lo que respecta a su recepción en España, *The Rime of the Ancient Mariner*<sup>1</sup>. Casi cincuenta años mediarán entre esta primera traducción y la siguiente, que aparecerá en 1945. En un lapso de treinta años solo contamos con dos traducciones, bastante similares, por cierto, en cuanto a la selección de poemas, pero a partir de 1975, hemos registrado trece volúmenes que, bien a modo de antologías monográficas o bien como colecciones de poesía inglesa, contienen traducciones nuevas de diversos poemas de Coleridge. Asimismo, son varios los casos en los que contamos con reimpressiones y reediciones de estos textos, como se puede comprobar en el Apéndice 1. Todo ello nos indica el éxito que ha tenido la recepción del poeta inglés en nuestra lengua.

Es indudable, como manifiesta A. Lefevere, que la traducción, como reescritura, proyecta la imagen de un autor en otra literatura (5). En lo que respecta a los poemas de Coleridge que se han traducido, en primer lugar, ha de destacarse, como ya se ha apuntado, la popularidad del que, sin duda alguna, es uno de los poemas centrales en el canon de Coleridge, *TRAM*. Es el poema que cuenta con un mayor número de traducciones, como se puede comprobar en el Apéndice 3: un total de trece. Le siguen en ese orden de popularidad “Frost at Midnight” –siete traducciones–, “Kubla Khan” –seis– y “The Nightingale” –cuatro–. Otros poemas que cuentan con más de una traducción son “Lines Composed in a Concert-Room”, “The Keepsake”, “Dejection”, “The Picture”, “The Pains of Sleep”, “Glycine's Song”, “Work Without Hope” y “Epitaph”. Por lo que respecta a los poemas con más de tres traducciones, cabe decir que todos ellos forman parte del canon central del poeta en la actualidad, al tiempo que resultan suficientemente ilustrativos de los que se consideran sus estilos fundamentales: dos corresponden a los llamados poemas sobrenaturales o de misterio y dos a los, a su vez, llamados poemas de estilo conversacional. Se da, sin embargo, un hecho sorprendente y es el de que una composición tan canónica de Coleridge, como es “Christabel”, que ha recibido una atención tan considerable por parte de la crítica, presente en todas las antologías del autor, mencionada siempre en la historiografía literaria inglesa e incluso más seminal que *TRAM* en la poesía inglesa<sup>2</sup>, solo tiene una traducción. La explicación que podemos encontrar para ello es la del carácter inacabado del poema, que le podría restar interés para los lectores en lengua española. Otra circunstancia sería la longitud del texto, lo que, unido a lo anterior, inclinaría a los editores y traductores a preferir *TRAM* en su lugar en el caso de cierto tipo de ediciones en las que no se cuenta con demasiado espacio. También resulta significativo que el llamado canto del cisne de

1 A partir de este momento utilizaremos la abreviación *TRAM* para este poema.

2 Tanto “The White Doe” de Wordsworth como “The Lay of the Last Minstrel” de W. Scott están inspirados en el poema de Coleridge.

Coleridge, “Dejection”, una composición fundamental no sólo desde el punto de vista poético sino también en lo relativo a la teoría literaria de Coleridge, tan presente en antologías e historias de la literatura como *Christabel*, no sea uno de los más traducidos. Aparece exclusivamente en tres ediciones y las tres tienen una selección amplia de poemas, pero no está presente en ninguna de las que se han tenido que limitar a un número reducido de composiciones. Quizá se deba esto, en parte, a esa densidad del contenido, que le pudiera resultar de difícil interpretación al lector sin un conocimiento suficientemente amplio de Coleridge.

Por otro lado, considerado de una forma global, el canon de Coleridge en castellano que configuran la totalidad de estas traducciones, independientemente del número de veces que se haya traducido cada poema, contiene la práctica totalidad de las composiciones esenciales del autor según su canon convencional, además de existir una cantidad importante de poemas con fecha posterior a 1800. Téngase en cuenta que la crítica tradicional ha considerado que el periodo 1797-1800 es el fundamental en la creación poética de Coleridge. En general, su poesía posterior, salvo algunas excepciones, no se ha valorado del mismo modo. Ha sido en los últimos años cuando se ha comenzado a prestar atención a los poemas de su etapa más tardía. El hecho de que el canon de Coleridge en castellano sea tan extenso y abarque poemas de épocas tardías ha de valorarse de un modo muy favorable en tanto que ofrece una visión amplia del poeta y demuestra que los editores y traductores no se han limitado a lo convencional, sino que han aportado su criterio propio en las selecciones. Sin embargo, ésta sería la consideración de carácter general correspondiente a la visión que tendría el lector que contara con todos los volúmenes, algo harto difícil de ocurrir. Lo habitual es que se cuente con uno o, a lo sumo, con unos pocos de estos volúmenes. En ese caso las circunstancias pueden variar, siendo la época de la edición un factor importante en lo que respecta al canon que se pudiera transmitir. Gallego Roca afirma lo siguiente: “Toda traducción (...) supone una interpretación, y toda selección una forma de apropiarse una escritura ajena para hacerla funcionar de un modo específico.” (168).

Ha de señalarse primeramente que el carácter de las ediciones es diverso. Contamos con cinco ediciones monográficas de *TRAM* –correspondientes a cinco traducciones distintas–, repartidas de una manera bastante homogénea a lo largo del tiempo, hasta el punto de que nuestra relación cronológica y de contenido de las traducciones –véase Apéndice 2– se abre y se cierra con sendas ediciones monográficas de este poema. Por otro lado, existen tres traducciones de poesía de Coleridge editadas en volúmenes dedicados exclusivamente a su obra, a las que habría que añadir una cuarta traducción en la que el protagonismo de Coleridge es importante, la de Corugedo y Chamosa de las *Baladas líricas*. El resto, como se puede observar, son colecciones de carácter variado, fundamentalmente de poesía romántica inglesa, en las que, obviamente, no podía faltar la obra de Coleridge. Cabe destacar quizá su presencia en la antología de M. A. García y J. Monferrer, cuyo campo es tan amplio como lo pueda ser la poesía romántica universal.

El canon de Coleridge que en un orden cronológico han ido conformando estos volúmenes se ha ampliado fundamentalmente en los últimos años, en especial a partir de la década de los ochenta, aunque la traducción de M. Manent, la primera en la que aparece una selección de varios poemas de Coleridge, contiene ya las que se convertirán en las cuatro composiciones más traducidas, ilustrativas, como ya se ha indicado, del canon básico del poeta. Las cuatro traducciones restantes de las que consta esta selección corresponden a poemas que se salen del canon clásico, contribuyendo a dar una visión bastante completa de la poesía de Coleridge, no constreñida por las limitaciones que, sin duda, conlleva el canon convencional, que, en cierto modo, implica un

prejuicio sobre la obra del autor. No obstante, ha de señalarse un hecho que supone una distorsión, o manipulación si se prefiere, de la poesía de Coleridge y es el de que tres de los poemas traducidos aparecen de manera fragmentaria y muy reducida: “Frost at Midnight”, “The Nightingale” y “Lines Composed in a Concert-Room”, de tal manera que su sentido, al menos en lo que respecta a los dos primeros, se pierde por completo. Este hecho se ve agravado por la circunstancia de que en el caso del último de los tres poemas no se indica de ninguna manera que se trate de un fragmento. Esto es lo que ocurre también en la edición de R. Sangenís, con el problema añadido de que el único poema cuyo carácter fragmentario está señalado en esta ocasión es “The Nightingale”. No se trata de una coincidencia, en nuestra opinión, sino que se debe al hecho de que Sangenís ha realizado sus traducciones a partir de la selección de M. Manent, dado que su edición contiene no sólo los mismos poemas, sino los mismos fragmentos que ésta. La única salvedad la constituye una adición, la de “Inscription for a Fountain on a Heath”, una composición de 1802 bastante poco convencional en términos del canon del poeta. Un poema, sin embargo, que, en palabras del autor, es fragmentario, no se presenta como tal; nos estamos refiriendo a “Kubla Khan”, que en ambas traducciones aparece sin el famoso Prefacio introductorio en el que se da cuenta, entre otras cosas, de las circunstancias de composición bajo los efectos del opio y de la naturaleza inacabada del poema. El paratexto en este caso es tan famoso como el texto poético y ha resultado fundamental en las interpretaciones del poema, por lo que consideramos que su omisión da lugar a una lectura completamente distinta de la que se produce cuando se ha tenido en cuenta el Prefacio. Tampoco aparece el paratexto –las notas marginales con que se editó el poema a partir de 1817– en las traducciones respectivas de *TRAM* de las dos ediciones. Y no es éste el caso de alguna traducción que se ha basado en versiones anteriores a 1817, puesto que no se utiliza ninguna de las primeras versiones del poema. A pesar de las coincidencias de estas dos ediciones, se da una diferencia importante en el concepto de romanticismo inglés que pretenden ilustrar respectivamente. M. Manent diserta en su introducción sobre la pugna clásicos/románticos, haciéndose eco así de un discurso tan antiguo como el del propio movimiento romántico para su presentación de esta poesía. Aporta, sin embargo, como novedad la idea de que la poesía romántica tiene una gran deuda con la poesía neoclásica, que sería lo que su selección vendría a demostrar. R. Sangenís, por su parte, utiliza esa misma selección, en lo que respecta a Coleridge, para proporcionarle al lector de castellano una colección de poesía lakista, dedicando su volumen a poemas de Coleridge, Wordsworth y Southey. Los define como “cantores del sentimiento y del paisaje, del hombre y de la naturaleza” (13), esto es, como representativos de los tópicos esenciales del Romanticismo.

Son muchos los años que van a transcurrir con el mismo canon de Coleridge, que permanece invariable hasta la edición de Martín Triana en 1982, dado que las traducciones que se suceden hasta esa fecha no proporcionan ninguna innovación en este sentido. E. Chamorro presenta su traducción de *TRAM* en una edición muy cuidada, con las ilustraciones de G. Doré. A continuación aparece la singular edición de E. Simons, que, como su título indica, se trata de una antología de la prosa y la poesía de Coleridge. Realiza una introducción en un estilo un tanto surrealista, continuamente intercalada con pasajes de Coleridge o de otros autores sobre Coleridge. Es una introducción de poca utilidad para el lector que no esté familiarizado con el poeta. Sin embargo, el conocedor de Coleridge encuentra aquí una especie de disección de la figura del romántico inglés que saca a la luz las mismas entrañas de su espíritu. Estas son las palabras de E. Simons: “Este libro no es una traducción. Es un retrato. El retrato de una aventura mental” (9). De los poemas, ha seleccionado exclusivamente dos, “Kubla Khan” y *TRAM*, con lo que presenta una imagen un tanto parcial del Coleridge poeta, la del creador de poesía misteriosa y sobrenatural. Tanto “Kubla Khan” como *TRAM* aparecen con sus paratextos respectivos, si bien ha de indicarse que el Prefacio a

“Kubla Khan” no se adjunta al poema, sino que se presenta en la introducción a la edición y de forma incompleta. A partir de este momento, la mayoría de las ediciones de *TRAM* incluirán las notas marginales, con la salvedad de la de S. Corugedo y J. L. Chamosa, que está basada en el texto de 1798, y la de A. Sastre.

Son solo dos los poemas de Coleridge que contiene la antología de R. López Ortega, aunque su selección ofrece al lector una idea más completa de Coleridge que la de E. Simons, al incluir uno de los poemas de misterio, “Kubla Khan” y otro de los conversacionales, “Frost at Midnight”. Los traductores afirman que han escogido estos dos poemas llevados por sus preferencias, pero añaden que también son los más representativos. Es ésta la primera vez que “Kubla Khan” aparece en castellano con el Prefacio completo, con lo cual se da por fin la versión del poema que conocieron los lectores en lengua inglesa desde su publicación en 1816.

En 1981 sale a la luz una traducción de J. Siles Artés editada por él mismo. Se trata de una edición muy cuidada, ilustrada con dibujos de Antonio Jiménez Lara, que adjunta un cuadernillo con el texto original. Cuenta con una breve introducción en la que sitúa a *TRAM* dentro de la colección de *Lyrical Ballads* y lo que éstas supusieron como revolución poética. Da como poemas más representativos de Coleridge *TRAM*, “Kubla Khan” y “Christabel”, esto es, la trilogía de poemas sobrenaturales, pero no hace ninguna referencia al resto de su poesía, con lo que insiste en ese canon parcial que ya hemos visto en la traducción de E. Simons. Consideramos de interés, no obstante, la mención a “Christabel”, poema que, como ya se ha señalado, va a tener una recepción limitada a una única traducción en nuestra lengua.

J. M. Martín Triana presenta en 1982 la edición más extensa de la poesía de Coleridge, un total de catorce composiciones. En la contraportada se dice que esta antología “reúne, además de *La rima del Anciano Marinero*, todas las demás poesías de Coleridge consideradas como básicas para su total apreciación y entendimiento.” Efectivamente, es una selección amplia que permite al lector una visión bastante ajustada de los estilos de Coleridge, así como de su evolución, al incluir, además de las composiciones centrales, poemas tanto de la primera época como de los últimos años. Destacan las primeras traducciones de poemas como “The Eolian Harp” y “Dejection”. Se echa en falta, de todos modos, la traducción de “Christabel”. Hay un afán claro por realizar una presentación académica de Coleridge: el volumen cuenta con una introducción de Harold Bloom y los poemas, con excepción de *TRAM*, que abre la colección, se presentan, como el propio traductor aclara, siguiendo el orden establecido por Coleridge en la edición de 1816. Ésta es la edición titulada *Sybilline Leaves*, que apareció en una etapa crucial en la carrera literaria del autor, que publicaría en ese mismo momento, tras muchos años sin recopilar una colección de poemas, el volumen donde saldrían a la luz por primera vez “Kubla Khan” y “Christabel”, así como la que se ha considerado su obra fundamental en el terreno de su pensamiento poético, *Biographia Literaria*.

Al año siguiente, en 1983, se publican las traducciones de A. Sarabia, al igual que las de J. M. Martín Triana en un volumen monográfico sobre la poesía de Coleridge. Presenta un número inferior de poemas, con una selección que se diferencia de la de J. M. Martín Triana fundamentalmente por la ausencia de poemas juveniles, ausencia compensada, a cambio, con la inclusión de “Christabel”, siendo ésta su única traducción al castellano. El propio traductor se encarga de destacar la relevancia de este poema en el canon de Coleridge afirmando que “en cuanto a poder de fascinación y a dulzura externa” supera a *TRAM* y “Kubla Khan” (45). Es una edición de carácter totalmente académico, en la que se incluye una cronología de Coleridge, una amplia

introducción al romanticismo inglés en primer lugar y al autor seguidamente, y una breve bibliografía sobre el poeta. La visión de Coleridge que se da es la que se podía encontrar en la crítica e historiografía literarias del mundo anglosajón del momento. En cuanto a la presentación de los poemas, ha de destacarse en este caso su ordenación cronológica, coincidente en este sentido con la ordenación de la edición clásica de E. H. Coleridge, y la constatación de la fecha de composición, algo que con anterioridad solo se encuentra en la edición de Simons. El rigor académico, por tanto, se va imponiendo en la difusión de la obra de Coleridge en castellano.

A. Rupérez va a incluir cuatro poemas de Coleridge en su edición de lírica inglesa aparecida en 1987. Traduce *TRAM*, uno de los poemas sobrenaturales, pero las otras tres composiciones de esta selección muestran un interés por equilibrar la imagen que se ofrece de la actividad poética del autor con creaciones de un tono más intimista, que parece ser el preferido por A. Rupérez, como se puede observar en su posterior antología de la poesía inglesa. Consideramos interesante la traducción de un poema como “This Lime-Tree Bower My Prison”, con el que se amplía en castellano el grupo de los poemas conversacionales precisamente por medio de una de las piezas más representativas de este estilo.

En su antología de poesía romántica inglesa, J. M. Valverde y L. Panero traducen un grupo de poemas que resulta bastante completo y variado, con presencia tanto de poemas sobrenaturales como de poemas conversacionales, ya traducidos con anterioridad, aunque también encontramos innovaciones de interés, como la traducción de “The Pains of Sleep”, el poema que, tal y como han supuesto muchos críticos, reflejaría los síntomas del síndrome de abstinencia y que, dado que fue éste uno de los padecimientos que sufrió Coleridge a lo largo de toda su vida, tiene un carácter tan emblemático a propósito de esta lacra del poeta como “Kubla Khan”. Introduce dos poemas de una etapa intermedia: “Human Life. On the Denial of Immortality” y “To Nature”, muy desatendidos por la crítica, y otro de 1802, “Hymn before Sun-Rise in the Vale of Chamouni”, que ilustra su contacto con la poesía alemana, puesto que se trata de una versión considerablemente ampliada de una composición de la poetisa Friederika Brun. La posición inicial de este poema en la serie de Coleridge en esta colección muestra el deseo de los traductores por llamar la atención sobre él, dado que el resto se presentan en un orden cronológico, según el cual “Hymn before Sun-Rise” debería encontrarse más adelante. Estas aportaciones resultan de gran interés en la medida que van expandiendo el canon de Coleridge en castellano. En la introducción justifican los traductores la inclusión de poemas extensos, entre los que se encuentra, obviamente, *TRAM*, en sus propias palabras “por dar lo que nos parece más vivo de esos poetas” (xxii). Hay que señalar que en la traducción de “Kubla Khan” han omitido el Prefacio.

La traducción de *Lyrical Ballads* llevada a cabo por S. Corugedo y J. L. Chamosa es de gran trascendencia para la consolidación de la poesía tanto de Coleridge como de Wordsworth en castellano. En lo que atañe a Coleridge, permite presentar una versión de *TRAM*, la de 1798, que no se había traducido hasta el momento, así como la ampliación del canon con un poema más, “The Dungeon”. Por otro lado, sirve para dar a conocer la importancia de Coleridge como poeta que contribuyó en gran medida a la renovación estilística que supuso el Romanticismo. La edición, por su parte, se ha realizado con un gran esmero tanto en cuestiones textuales como de carácter académico, con una introducción que cubre todos los aspectos fundamentales necesarios para situar a la obra y a sus autores en su contexto literario y cultural.

Hasta la fecha, se van a dar dos traducciones nuevas de *TRAM*, la de J. Valera, de 1992, y la de A. Sastre, de 1999. J. Valera incluye el poema de Coleridge en una colección titulada *Cuentos de almas en pena y corazones encogidos* que subraya el carácter misterioso y sobrenatural de la composición. La traducción de A. Sastre aparece en formato de cuadernillo y carece de las notas marginales. Ambas ediciones demuestran que el interés de este poema no ha decaído con el paso del tiempo y sigue atrayendo al lector en lengua castellana de nuestros días.

Finalmente, están las traducciones de B. Dietz y de A. Rupérez de nuevo, de 1998 y 2000 respectivamente. B. Dietz destaca sobre todo por su originalidad en la elección de poemas, puesto que escoge para su traducción dos composiciones que apenas han tenido resonancia alguna en lo que respecta al canon de Coleridge en lengua inglesa, pero que, sin embargo, hacen justicia a la vena más lírica del poeta. Se trata de una edición de poesía romántica universal, en la que, supuestamente, aparecería lo más representativo de cada poeta. A. Rupérez, en su *Antología esencial de la poesía inglesa* repite tres de los poemas que habían aparecido en su edición anterior de poesía inglesa del siglo XIX, con la diferencia de que *TRAM* se ve sustituido por “The Knight's Tomb”, un poema poco conocido en el que el lirismo es la nota dominante. Sobre la selección de todo el volumen dice: “hemos recorrido lo más sobresaliente de la poesía inglesa hasta nuestros días”, y añade poco después: “hemos escogido lo que más nos ha gustado de los poetas seleccionados” (46). Todo esto muestra cómo, en los últimos tiempos, la tendencia con la poesía de Coleridge es claramente a abandonar los convencionalismos y a ampliar el canon por el lado de esa línea más lírica, probablemente más acorde con los gustos de nuestra época.

Las continuas retraducciones de la poesía de Coleridge al castellano, particularmente cuando tienen lugar dentro de una cercanía temporal, pudieran estar demostrando la afirmación de Willis Barnston cuando dice: “Given that each reader completes the text in his or her own way, there is no single way of reading a text for translation, there is also no one way of translating it” (En Vidal Claramonte 20). Entramos con ello en el eterno tema de la traducción ideal, cuya existencia el autor que acabamos de citar descarta por completo. Es ésta una cuestión de una dificultad que se agrava especialmente en el caso de la traducción de poesía, como es el que nos ocupa. No es nuestra intención entrar en el debate<sup>3</sup>. Todas las traducciones que presentamos en este trabajo mantienen un grado de fidelidad al contenido muy aceptable. Los aspectos formales no dejan de ser en muchos casos una cuestión de opciones, en la que no hay, y es difícil que llegue a haberlo, un consenso. Además, aparte de sus propias inclinaciones, el traductor puede verse en gran medida mediatizado por los gustos del público al que va dirigido su trabajo. En palabras de R. A. Brower: “Because the translator feels a strong pressure to make his importation acceptable to his audience and because with notable exceptions he is rarely one of the great innovators in literature, his style and language often reflect with great clarity the tastes and critical standards of a given literary public”. (en Gallego Roca 75). El lector de Coleridge en castellano, o aquel que necesite una traducción para un mejor entendimiento del texto original, va a contar con una variedad de posibilidades para su elección, especialmente al encontrarse a la venta un número importante de los volúmenes existentes, gracias a las reediciones en algunos casos. En el comentario que vamos a realizar a continuación sobre las traducciones de la poesía de Coleridge al castellano, nos hemos inclinado por una descripción de las opciones más significativas y representativas del estilo del traductor, así como de algunas peculiaridades interesantes, sin entrar en ningún tipo de valoración al respecto. En términos generales, nos ocuparemos de determinar si la traducción está orientada hacia la LO o

---

3 G. Toury ha llegado a afirmar que traducción sería todo texto que funciona como tal en una comunidad, independientemente de su equivalencia o no equivalencia con el original (en Chamosa 11-14).

hacia la LT. Esta última idea se expresará por medio de los conceptos de *adecuación* –orientación hacia la LO– y *aceptabilidad* –orientación hacia la LT– propuestos por G. Toury . Utilizaremos el original como punto de referencia para ilustrar las distintas opciones de los traductores. A medida que avancemos en la descripción, la comparación entre las diversas traducciones se irá produciendo por sí sola. En todas las traducciones que incluyan *TRAM* le dedicaremos a este poema una atención especial no solo por tratarse del más extenso sino, principalmente, por ser el más traducido. Dadas la cantidad de traducciones y las limitaciones del espacio que supone un trabajo de esta naturaleza, los análisis tal y como se presentan no pretenden más que ilustrar lo que son las peculiaridades más generales de estas traducciones.

#### B. ARCHER:

Esta primera traducción de *TRAM* es la única en prosa de todas las que tenemos registradas. El texto no se ha estructurado según la división en siete partes del poema de Coleridge, sino en función de las ilustraciones de G. Doré, de tal modo que a cada ilustración le corresponde una página de texto, de extensión muy variable, llegándose a utilizar un tamaño de letra más pequeño cuando es necesario. El traductor ha recreado el texto por medio de las adiciones, principalmente adjetivos, encaminadas básicamente a darle un colorido más tenebrista y truculento al relato. Nos limitaremos a una cita ilustrativa:

He holds him with his skinny hand,  
There was a ship` quoth he (*TRAM*, 9-10)

*El viejo marino aprieta cada vez más el brazo del joven con su descarnada mano, exclamando con cascado acento: -“¡Érase una hermosa nave!”...<sup>4</sup>*

Quizá el aspecto más curioso de esta versión en prosa sea la reproducción de las recurrencias del texto original, que evocan ligeramente la cadencia del verso:

Water, water, everywhere,  
And all the boards did shrink;  
Water, water, every where,  
Nor any drop to drink. (*TRAM*, 119-122)

*El agua, el agua por todas partes, y no obstante todas las planchas de á bordo se estreñían. El agua, el agua todo alrededor, y nosotros no teníamos una sola gota para beber.*

Es ésta, como se puede observar, una traducción en la que ha primado el criterio de la aceptabilidad.

#### M. MANENT:

En sus traducciones de la poesía de Coleridge, M. Manent optó fundamentalmente por el isosilabismo en los versos, decantándose por la amplificación del verso inglés en su traducción al

---

4 No podemos dar las referencias de las citas porque las páginas de esta edición no están numeradas.

castellano, al tener como metro básico el alejandrino. Esto le lleva a redistribuir el contenido de los versos:

Not to thee,  
O wild and desert stream! Belongs this tale (“The Picture”, 112-113)

*Pero no a ti, selvático  
y desierto arroyuelo, pertenece esta historia (71)<sup>5</sup>*

Esto mismo se da en *TRAM*:

Because he knows a frightful fiend  
Doth close behind him tread (*TRAM*, 450-451)

*pues sabe que un terrible  
demonio, muy de cerca, sus huellas va pisando (107)*

When looking westward, I beheld  
A something in the sky (*TRAM*, 147-48)

*Miré, de pronto, hacia poniente,  
Y algo advertí en el cielo, en lontananza (87)*

En este segundo ejemplo no es sólo la reorganización de los versos lo que encontramos, sino la adición de una expresión que no aparece en el original en el segundo de los versos, que queda convertido así en un alejandrino. No obstante, el número de versos del original se mantiene en la traducción y no presenta en este poema un isosilabismo sistemático. *Kubla Khan*, por ejemplo, se ha traducido con una gran variedad en el número de sílabas.

La traductora ha buscado claramente la aceptabilidad y ha evitado las expresiones forzadas en castellano:

**Four times fifty** living men (*TRAM*, 216)                      *Doscientos* hombres vivos (91)

Igualmente, ha procurado evitar las recurrencias tan características de esta balada:

Fly, brother, fly! More high, more high! (*TRAM*, 426)

*Vuela, hermano: en lo alto cierne el vuelo (105)*

For slow and slow that ship will go (*TRAM*, 428)

*pues esa nave irá cada vez más despacio (105)*

En resumen, es una traducción que en pocas ocasiones presenta una literalidad absoluta y en la que ha imperado de nuevo el criterio de la aceptabilidad.

---

<sup>5</sup> Al no estar numerados los versos, damos el número de página correspondiente.

## R. SANGENÍS:

Se trata de una edición monolingüe. Al igual que M. Manent, ha optado por el isosilabismo al traducir la poesía de Coleridge, siendo aún más sistemático en su utilización. Traduce *Lines Composed in a Concert-Room* en alejandrinos y *Glycine's Song* en octosílabos, correspondiéndose así en esta ocasión con el metro del poema original, pero para el resto de las composiciones se ha decantado por el endecasílabo, incluso para *TRAM*, aunque se dé en este caso una cierta flexibilidad, apareciendo algunos versos de otras medidas. La regularidad métrica le ha obligado a aumentar el número de versos en muchas ocasiones, algo que también ocurre en *TRAM*, si bien mantiene la unidad estrófica. Al igual que M. Manent, tiende a omitir las recurrencias en esta composición:

Day after day, day after day (*TRAM*, 115)

*día tras día, allí estuvimos quietos (76)*

A weary time! A weary time! (*TRAM*, 145)

*¡Qué tedio! ¡Qué fastidio! ¡Cuán vidriosos (78)*

The Game is done! I've won! I've won! (*TRAM*, 197)

*¡Se acabó la partida y he ganado! (80)*

Los criterios de traducción son similares a los de M. Manent y se pueden resumir en pocas palabras: predominio claro de la aceptabilidad.

## E. CHAMORRO:

El volumen de E. Chamorro es una edición bilingüe, con la particularidad de que se otorga un lugar preponderante al texto traducido, al aparecer el texto original a pie de página y en letra más pequeña. Las notas marginales aparecen en ambas versiones. La característica de esta traducción en relación con las dos anteriores sería la de que la longitud de los versos es muy variable. No obstante, a pesar de ello, altera con frecuencia la distribución del contenido de los versos:

In mist or cloud, on mast or shroud,  
It perched for verpers nine (*TRAM*, 75-76)

*Entre la niebla, nueve noches se mantuvo  
Encaramado en el mástil o el bauprés. (22)*

En estos versos se observa perfectamente cómo E. Chamorro ha rehuido la literalidad. Otro ejemplo de ello serían estos versos:

'Twas sad as sad could be (*TRAM*, 108)                      *y campeó la más triste tristeza (28)*

En ocasiones aprovecha las posibilidades de rima:

Day after day, day after day!  
We stuck, nor breath nor motion (*TRAM*, 115-116)

*Un día y otro día en suspenso;  
Día tras día, fijos, sin aliento* (28)

Mantiene un cierto equilibrio a propósito de la cuestión de las recurrencias, realizando recreaciones como en los versos que acabamos de citar, manteniéndolas en unos casos y evitándolas en otros:

Around, around, flew each sweet sound (*TRAM*, 354)

*En derredor voló cada dulce sonido* (54)

Fly, brother, fly! more high, more high! (*TRAM*, 426)

*¡Vuela, hermano, vuela! ¡Más alto, más alto!* (60)

#### E. SIMONS:

Para la poesía, E. Simons ha escogido la edición bilingüe, no así para la prosa. Ya hemos señalado anteriormente que el propio traductor dice que no se trata de una traducción sino de un retrato mental. También afirma:

No se me pida que le sea fiel a Coleridge.  
Mi relación con él es una vieja amistad.  
Lo he invitado a comer.  
*A comer lengua.*  
El castellano. (11)

La traducción de *Kubla Khan* aparece en un apartado titulado “El conjuro”. En una nota Simons aclara: “En homenaje a algunos estribillos aprendidos de chico (“La Canción del Pirata”, etc.), al traductor se le ocurrió traducir el “Kubla” en la *dicción ausente* del romanticismo español” (30). Para ello, el recurso fundamental que utiliza es el de la rima, tanto asonante como consonante e incluso interna. Lo más singular es el ritmo entrecortado que imprime a los primeros versos de la última estrofa:

A damsel with a dulcimer  
In a vision once I saw:  
It was an Abyssinian maid,  
And on her dulcimer she played,  
Singing of Mount Abora. (“Kubla Khan, 37-41)

*Joven con dulzaina.  
La vi una vez. Fue una visión.  
La joven era Abisinia  
Y tañía su dulzaina:  
Del monte Abora cantó (33)*

El uso de la rima se encuentra también en *TRAM*. Al concluir esta traducción, a la vuelta de la página, manifiesta lo siguiente:

Puse y quité.  
¿Por qué no intentar en la escritura un juego comparable al de Picasso, EL MÁS GRANDE TRADUCTOR DE OCCIDENTE, cuando pintó *sus* “Meninas”?  
He usado los ecos de la poesía (“Todo eco es ripio”) para provocar la *ilusión del cuento*.  
La traducción es *naïve*.  
El ciego de los romances lo haría mejor. (100)

Efectivamente, nada más lejos del criterio de literalidad que esta traducción. Utiliza un estilo elíptico, omitiendo nexos, particularmente las conjunciones copulativas, y sustituyéndolos por puntos así como por otro tipo de partículas. El efecto de compresión en el paso del inglés al castellano resulta muy curioso, siendo todo lo contrario de lo que habitualmente suele ocurrir. Esa estilización del lenguaje llega a presentar ejemplos tan extremos como los siguientes:

Then like a pawing horse let go,  
She made a sudden bound:  
It flung the blood into my head,  
And I fell down in a swoond (*TRAM*, 389-392)

*Caballo piafa; suelto.  
Salto súbito.  
Sube la sangre a la cabeza.  
Caí. Desmayo (79)*

The harbour-bay was clear as glass,  
So smoothly it was strewn! (*TRAM*, 472-473)

*Puerto: bahía: cristal.  
¡Qué limpio de aparejo! (87)*

En ocasiones aprovecha cualquier tipo de posibilidad para comprimir la lengua: la frase “The body of my brother's son” se transforma en castellano en “El cuerpo de mi sobrino”. Sin embargo, no siempre esto es así, los versos que acabamos de citar son casos extremos, como hemos dicho, y también se encuentran amplificaciones o adiciones, fundamentalmente para conseguir la rima:

The glorious Sun uprist:  
Then all averred, I had killed the bird  
That brought the fog and mist. (*TRAM*, 98-100)

*El sol se alzó en su gloria, de la espuma:  
Todos decían entonces que había matado al pájaro  
Que nos traía la bruma. (55)*

En general, todas las modificaciones importantes del contenido se producen en función de la rima, aunque ésta solo aparezca allí donde el traductor ha encontrado la posibilidad.

Como curiosidad particular de esta traducción están los juegos de palabras, a imitación de los que solía realizar el propio Coleridge con la lengua inglesa. De este modo, la expresión “Nightmare” se convierte en castellano en “la yegua de la noche”. Lo cierto es que el retruécano está apuntado en inglés por medio del guión. Lo mismo ocurre con el siguiente verso, del que E. Chamorro nos ofrece la traducción más original de todas:

One after one, by the star-dogged Moon (212)

*Uno tras otro, a la luz de la luna emperrada en su estrella (65)*

No podríamos describir esta traducción de otro modo que como singular, personal, caprichosa quizá, pero, sobre todo, original.

F. FERNÁNDEZ COLINAS – R. ÁLVAREZ – J. M. STOELTING

(Ed. R. López Ortega):

Es una edición bilingüe, sin embargo los traductores de *Frost at Midnight*, F. Fernández Colinas y R. Álvarez, han preferido no ajustarse a las unidades versales del original, de tal modo que si éste consta de 74 versos, la traducción contiene 105 versos. No es la regularidad silábica lo que ha propiciado estos ajustes, sino, más bien, creemos que se trata de las rimas, esporádicas, internas algunas veces, y, en la mayoría de los casos, asonantes. Sirvan como ilustración los primeros versos del poema:

The Frost performs its secret ministry,  
Unhelped by any wind. The owlet's cry  
Came loud – and hark, again! loud as before. (“Frost at Midnight”, 1-3)

*La helada cumple su labor arcana,  
sin que el viento la acompañe.  
El clamor de la lechuza  
Con toda su potencia nos llegaba  
–¡Escucha nuevamente!–  
con toda su potencia, como antes. (65)*

La traducción de *Kubla Khan* la han realizado F. Fernández Colinas y J. Stoelting. Aquí la traducción tiene únicamente un verso más que el texto original. No se puede decir que se haya impuesto ningún tipo de criterio formal: los versos no presentan regularidad alguna y las rimas que aparecen son demasiado esporádicas y no condicionan el texto en modo alguno. De esta forma, si los traductores se apartan de la literalidad, lo hacen por razones exclusivamente relacionadas con su propia recreación de los versos de Coleridge:

The shadow of the dome of pleasure  
Floated midway on the waves (“Kubla Khan”, 30-31)

*Y la mansión de ensueño proyectaba  
su sombra navegante en medio de las olas (77)*

J. SILES ARTÉS:

Ya se ha comentado con anterioridad que se trata ésta de una edición bilingüe, pero con la peculiaridad de que el texto original aparece en un cuadernillo aparte, cobrando, de este modo, la traducción un papel central en la edición. El traductor pone de manifiesto su criterio, diciendo lo siguiente sobre la traducción: “Está hecha con un criterio de claridad y naturalidad. Mi propósito fundamental ha sido que se comprenda bien el texto, con un lenguaje que no resulte extravagante para el lector de habla española; y me he esforzado porque el conjunto del poema tenga una lectura fluida” (7). A pesar de estas palabras, se encuentra en la traducción una tendencia a reproducir en castellano ciertas características del texto original, la más significativa de todas los arcaísmos:

By thy long grey beard and glittering eye  
Now wherefore stopp'st thou me? (*TRAM*, 3-4)

*Por la tu luenga barba gris,  
por los tus ojos de fuego,  
¿por qué me detienes, di?* (10)

An thus spake on that ancient man (*TRAM*, 19)

*Y así habló aquel varón de antaño* (10)

En los tres primeros versos se observan otras de las peculiaridades de esta traducción. Una de ellas es que el traductor ha reorganizado por completo las estrofas. No se trata únicamente de que haya aumentado o disminuido el número de versos por estrofa, sino que ha realizado una configuración completamente nueva de la organización estrófica de la composición. El factor que ha determinado esta variación puede haber sido la rima en algunas ocasiones, como se puede comprobar en los versos citados, pero también parece haber un criterio de reestructuración de las unidades de contenido. Sirvan como ejemplo los siguientes versos:

He holds him with his skinny hand,  
'There was a ship,' quoth he.  
'Hold off! unhand me, gre-beard loon!  
Eftsoons his hand dropt he.

He holds him with his glittering eye-  
The Wedding-Guest stood still,  
And listens like a three years' child (*TRAM*, 9-15)

*El marinero lo sujeta con su flaca mano.  
-Érase un barco... -dice.  
-¡Aparta! ¡Suelta, fanteche de barba gris!*

*La mano le libra presto,  
mas lo retiene con sus ojos de fuego.*

*Immóvil se ha quedado el convidado,  
que escucha como un niño de tres años. (10)*

...

No obstante, cuando la fidelidad al contenido se lo permite, mantiene la configuración estrófica del original:

Down dropt the breeze, the sails dropt down,	a
Twas sad as sad could be;	b
And we did speak only to break	c
The silence of the sea! ( <i>TRAM</i> , 107-110)	a

<i>Cesó la brisa, se aflojaron las velas, más triste no podía aquello ser; con las palabras intentamos ¡el silencio del mar romper! (21)</i>	a b c a
--	------------------

Parece que es la rima lo que ocasionalmente determina ciertas variaciones de contenido, algunas menores, otras más importantes:

At first it seemed a speck, And then it seemed a mist ( <i>TRAM</i> , 149-150)	<i>Al pronto fue manchita, luego fue nubecilla (24)</i>
---	---

He singeth loud his godly hymns  
That he makes in the wood! (*TRAM*, 510-511)

*Es el que canta alto en el bosque  
los himnos sacros que él compone (52)*

Nos encontramos, por tanto, de nuevo, ante una traducción que, según la clasificación de Lefevere, podríamos definir como una versión, aunque solo parcialmente, puesto que el traductor ha recreado diversos aspectos formales del texto original, pero también en ocasiones le ha sido fiel al mismo en este sentido. Ha mantenido un vaivén constante entre la adecuación y la adaptación.

#### J.M. MARTÍN TRIANA:

Es una edición bilingüe. El traductor define su trabajo como una “versión literal de los poemas de Samuel Taylor Coleridge” (12). Efectivamente, la literalidad prima por encima de otras consideraciones y no hay ninguna intención de presentar una regularidad silábica. En la traducción se mantienen no sólo el número de versos y la configuración estrófica del texto original sino la propia disposición gráfica de los mismos. Sin embargo, en algunas ocasiones, explota las posibilidades de la rima, de forma esporádica, lo que le lleva a efectuar algunos pequeños cambios de sentido:



La literalidad da lugar en castellano a construcciones tan extrañas como la de estos versos:

Stunned by that loud and dreadful sound,  
Which sky and ocean smote (*TRAM*, 550-551)

*Aturdido por aquel fuerte y terrible sonido,  
que cielo y océano golpearon (57)*

De todas las analizadas, es ésta la traducción que más se atiene al criterio de adecuación.

#### SARABIA:

La edición de los poemas traducidos por A. Sarabia también es bilingüe, pero, a diferencia del caso anterior, el traductor ha optado por la aceptabilidad, basada en la explotación de la ampulosidad de la lengua castellana frente al carácter sintético de la inglesa. No hay ni isosilabismo ni rima regulares y se respetan las unidades versales y las configuraciones estróficas del texto original. Aparecen algunas rimas, aunque se han evitado ciertos ripios:

Higher and higher every day,  
Till over the mast at noon (*TRAM*, 29-30)

*Más y más alto cada día  
Hasta quedar sobre el mástil a las doce<sup>6</sup>*

El traductor no ha traducido literalmente la palabra “noon” y así ha soslayado la rima “día/mediodía”. Lo mismo ocurre en los versos siguientes, en los que, según creemos, por la misma razón se ha escogido la palabra “eremita” frente a “ermitaño”:

‘Strange, by my faith!’ the Hermit said (*TRAM*)

*“¡Por mi fe que es extraño” exclamó el eremita*

Pero otras veces realiza ciertos reajustes versales para lograr una asonancia:

Oh happy living things! no tongue  
Their beauty might declare (*TRAM*, 282-283)

*¡Oh seres dichosos! No hay lengua que pueda  
declarar su belleza*

Los reajustes versales tienen lugar asimismo con el objeto de adecuar las estructuras inglesas al castellano:

<sup>6</sup> Para esta edición no damos el número de página porque los versos están numerados en la traducción y se corresponden con los del texto original.

But through her brain of weal and woe  
So many thoughts moved to and fro ("Christabel", 239-240)

*Pero en su mente se agitaban tantos  
Pensamientos de dicha y pena*

Lo más significativo, de todos modos, es esa amplificación de la expresión en castellano, de la que abundan ejemplos por doquier. Sirvan como muestra unos pocos:

Her blue-veined feet unsanded were ("Christabel", 63)

*Los pies, recorridos de venas azules, sin sandalias estaban*

Beautiful exceedingly! ("Christabel", 68)

*¡Bella por encima de todas las palabras!*

And 'mid these dancing rocks at once and ever ("Kubla Khan", 23)

*y en medio del incesante resonar de las rocas que danzaban en el aire*

A sunny pleasure- dome with caves of ice! ("Kubla Khan", 36)

*este palacio de deleites bañado por el sol sobre cavernas de hielo*

Esta ampulosidad obedece también a un afán explicativo del contenido del que carece el texto original en el caso de algunos poemas como *TRAM* o "Christabel", cuyo tono es marcadamente sintético y elíptico:

Five and forty beads must tell ("Christabel", 341)

*ha de pasar cuarenta y cinco cuentas del rosario*

The vision of fear, the touch and pain! ("Christabel", 453)

*¡La visión del horror, del contacto con ella y de la angustia!*

Otra característica de estos dos poemas que procura evitar el traductor son las recurrencias:

Is the night chilly and dark?  
The night is chilly, but not dark ("Christabel", 14-15)

*¿Está heladora y sombría la noche?  
Fría está, pero no oscura*

The brands were flat, the brands were dying (“Christabel”, 155-56)

*Los tizones estaban aplastados y mortecinos*

Again she saw that bosom old,  
Again she felt that bosom cold (“Christabel”, 457-458)

*Y volvió a ver los pechos arrugados  
y de nuevo sintió su contacto de hielo*

RUPÉREZ:

Es ésta una edición bilingüe en la que, aunque se mantiene el número de versos, no resulta tan fácil la lectura paralela en lo que respecta a “This Lime-Tree Bower My Prison” porque el traductor ha reorganizado la distribución versal en una adecuación de las estructuras al castellano, siendo éste uno de sus criterios principales. Sirvan como ejemplo estos versos:

...and there my friends  
Behold the dark green file and long lank weeds,  
That all at once (a most fantastic sight!)  
Still nod and drip beneath the dripping edge  
Of the blue clay-stone (“This Lime-Tree...”, 16-20)

*....y allí contemplan mis amigos  
la oscura y verde franja de altas malezas  
que en escena fantástica se doblan al unísono  
y dejan caer el agua que derrama  
la azulada arcilla. (89)*

La tendencia es a desarrollar plenamente la sintaxis pero a hacerlo con concisión, llegando a condensar en castellano el sentido del texto original, incluso con omisiones, como ocurre en los versos siguientes:

With throats unslacked, with black lips baked (*TRAM*, 157)

*Con reseca gargantas y abrasados labios (95)*

The steerman's face by his lamp gleamed white (*TRAM*, 207)

*el fanal alumbró la faz del timonel (89)*

Till clomb above the eastern bar  
The hornéd Moon, with one bright star  
Within the nether tip (*TRAM*, 209-211)

*Hasta que trepó la luna  
Con un fulgente astro  
En su punta más baja (99)*

Transforma las estructuras polisindéticas y el estilo elíptico de *TRAM* en oraciones subordinadas:

The many men, so beautiful!  
And they all did lie;  
And a thousand thousand slimy things  
Lived on; and so did I (*TRAM*, 236-239)

*Cuántos hombres hermosos  
yacían allí muertos  
mientras vivos seguían mil seres  
viscosos; y yo también vivía (101)*

I closed my lids, and kept them close,  
And the balls like pulses beat (*TRAM*, 248-249)

*Estuve un buen rato con los ojos cerrados  
que, como si tuvieran pulso, palpitaban (103)*

El siguiente nos parece un buen ejemplo de cómo por medio de una sintaxis plenamente desarrollada se logra una concisión absoluta, reduciendo la longitud de los versos:

Sometimes all little birds that are  
How they seemed to fill the sea and air  
With their sweet jargoning! (*TRAM*, 360-362)

*¡Cómo parecían llenar  
mar y aire las aves  
con sus dulces gorjeos! (111)*

Un criterio, por tanto, similar al del traductor anterior, tendente a la aceptabilidad pero con un estilo completamente distinto.

RUPÉREZ (2000):

Esta antología de la poesía inglesa se presenta en una edición monolingüe. El traductor se ocupa ampliamente de explayarse sobre su tarea como tal, detallando los criterios en los que se ha basado. Entre otras cosas, dice: "...nosotros escogemos prescindir de las formas métricas para seguir el rastro de los significados y las formas retóricas que los apuntaban" (52). También manifiesta: "El oído debe imponer su ley dentro de la búsqueda de la fidelidad, y el oído es en buena medida un respeto a los ritmos posibles en la lengua receptora, tal como los han configurado las diversas tradiciones autóctonas." (53). Concluye: "Si combinamos una fidelidad afanosa y esforzada (...) con

una sonoridad convincente, entonces estamos con toda seguridad ante una buena traducción.” (53). En una palabra, y como apuntábamos para la edición anterior, prima la aceptabilidad.

Sólo hay una novedad con respecto a la poesía de Coleridge en relación con la edición anterior. Los poemas que se repiten presentan algunas pequeñas modificaciones, buscando la precisión en algún caso:

The many-steepled tract magnificent (“This Lime-Tree...”, 22)

*las numerosas **torres** de la hermosa región* (1987: 23)<sup>7</sup>

*las numerosas **espadañas** de la hermosa región* (2000: 23)

o depurando el estilo en otros:

*Todos duermen ahora en mi casa de campo  
dejándome en esa **soledad que es tan propicia**  
para meditar y abstraerse, **salvo que a mi lado**  
duerme apaciblemente mi hijo en su cuna.* (“Frost at Midnight”, 4-7) (1987)

*Todos duermen ahora en mi casa de campo  
Dejándome en esa **soledad tan propicia**  
Para meditar y abstraerse: **sólo a mi lado**  
Duerme apaciblemente mi hijo en su cuna* (2000: 4-7)

J.M. VALVERDE – L. PANERO:

La edición es monolingüe. Los traductores han optado por un predominio de los alejandrinos para todos los poemas excepto *Kubla Khan* y *TRAM*, en los que se da una irregularidad absoluta en el número de sílabas. Se produce algún mínimo desajuste en el número de versos en las traducciones de “Frost at Midnight” (tres versos menos), “Dejection” (un verso más) y *TRAM*, donde se omiten dos versos de la estrofa octava de la sexta parte –pudiera tratarse de una errata–. El esquema básico de alejandrinos, lógicamente, ha determinado el recurso a las adiciones, sin apenas variación del sentido, y una redistribución de los contenidos versales, no muy radical, por otro lado:

With reverential resignation,  
No wish conceived, no thought exprest (“The Pains of Sleep”, 7-8)

*con una reverente resignación: sin **nada**  
**de** concebir deseos ni expresar pensamientos* (82)

...but thou, most awful form!  
Risest from forth thy silent sea of pines (“Hymn before Sun-Rise”, 5-6)

<sup>7</sup> Esta edición tiene los versos numerados, por lo que es el número de verso lo que damos y no el número de página como en la mayoría de los casos.

*mas tú,  
¡oh forma aterradora! Levantas a lo lejos  
tu silencioso mar de pinos (45)*

Hence, viper thoughts, that coil around my mind,  
Reality's dark dream! ("Dejection", 94-95)

*¡Marchaos, pensamientos víboras, enroscados  
en mi mente, sombrío sueño de realidad! (80)*

Procura evitar las recurrencias léxicas:

Great Hierarch! **tell** thou the silent sky,  
And **tell** the stars, and **tell** you rising sun  
Earth, with a thousand voices, praises God. ("Hymn before Sun-Rise", 83-85)

*...gran Jerarca: ¡di al mudo  
cielo, y a las estrellas, y al sol que se levanta,  
que la Tierra, con mil voces, alaba a Dios (47)*

And round and round it flew (*TRAM*, 68)  
And cried, A sail! A sail! (*TRAM*, 161)

*Y alrededor voló (59)  
Grité: ¡Una vela! ¡un barco! (62)*

A veces utiliza variaciones morfológicas para evitar la repetición idéntica de la palabra:

Swiftly, swiftly flew the ship (*TRAM*, 460)

***Velozmente, veloz,** volaba el barco (71)*

Incluso introduce variantes en la repetición de epítetos al estilo épico. Esto es lo que ocurre con la expresión "The bright eyed Mariner", que se traduce una vez por "el marinero de los ojos chispeantes" y otra por "el marinero de los ojos refulgentes". Sin embargo, en otras ocasiones, sí reproduce las recurrencias de estructuras sintácticas o las repeticiones anafóricas:

And now there came both mist and snow,  
And it grew wondrous cold:  
And ice, mast-high, came floating by (*TRAM*, 51-53)

*Y entonces hubo a un tiempo niebla y nieve,  
e hizo un extraño frío;  
y el hielo, hasta los mástiles, pasó flotando (58)*

The ice was here, the ice was there (*TRAM*, 59)

*El hielo estaba aquí, el hielo estaba allá (59)*

En *TRAM* ha realizado alguna mínima reestructuración de las configuraciones estróficas: condensa en tres los cuatro versos de la penúltima estrofa de la parte sexta y racionaliza la estructura sintáctica de las estrofas 4 y 5 de la séptima parte, al añadir a la cuarta estrofa el primer verso de la quinta, que es el final de la frase iniciada en los versos anteriores.

Por último, hay que señalar que se encuentra alguna rima final y también rimas internas pero de forma muy esporádica. Se puede afirmar que la aceptabilidad ha imperado de nuevo como criterio dominante en esta traducción.

S. CORUGEDO – J.L. CHAMOSA:

Se trata de una edición bilingüe de *Lyrical Ballads*. Las traducciones de “The Nightingale” y “The Dungeon” se han realizado sin isosilabismo ni rima y respetando el número de versos. Mantienen las unidades versales y el contenido de éstas, sin por ello dejar de presentar un estilo poético y cuidado.

En la traducción de *TRAM* el número de versos así como la configuración estrófica permanecen invariables. Tampoco hay una sistematización ni en la rima ni en el número de sílabas. No se desaprovechan, sin embargo, ciertas ocasiones de rima:

Then vanish'd all the lovely lights  
The bodies rose anew (*TRAM*, 531-532)<sup>8</sup>

*Entonces todas aquellas luces maravillosas se desvanecieron;*  
*Los cadáveres a alzarse se volvieron* (149)

Hacen uso de ciertos coloquialismos:

Now get thee hence thou grey-beard Loon! (*TRAM*, 15)

*¡Márchate ya de aquí tú pelmazo de la barba gris!* (115)

Y también se encuentran algunos toques de carácter arcaizante:

The bride hath pac'd into the Hall (*TRAM*, 37)

*La novia **entrado había** en el Pórtico* (117)

That signal made but now? (*TRAM*, 559)

*que **ha poco** hacían señales?* (151)

Por lo que respecta a las recurrencias, de nuevo encontramos que se suelen mantener las de carácter sintáctico, pero no así las de carácter léxico:

Without wind, without tide (*TRAM*, 161)                      *sin viento, sin corrientes* (125)

<sup>8</sup> Ha de tenerse en cuenta que esta numeración corresponde a la edición del poema de 1798.

Pero, por ejemplo, la expresión “I fear thee”, que se repite en el texto original, en la traducción aparece una vez como “Te tengo miedo” y otra como “Te temo a ti”.

En general, el castellano resulta más profuso que el original, con un afán explicativo frente al carácter más elíptico de los versos de este poema. Incluso se encuentran algunas pequeñas adiciones:

The sails do sigh, like sedge (*TRAM*, 311)

*Suspiran las velas, como juncos en el agua* (135)

Then like a pawing horse let go (*TRAM*, 394)

*Luego, como al soltar las riendas de un caballo que piafa nervioso* (141)

e incluso llegando a la recreación:

And on the bay the moon light lay,  
And the shadow of the moon (*TRAM*, 479-480)

*Y en la bahía iluminada por la luz de la luna,  
La sombra de la luna se acostaba* (147)

En general, de nuevo, a pesar del carácter bilingüe de la edición, los traductores han optado por la adaptabilidad como criterio fundamental.

#### J. VALERA:

En esta edición monolingüe, el traductor expone sus criterios con las siguientes palabras: “Como en trabajos anteriores, he buscado la máxima fidelidad a los originales, respetando la puntuación de los mismos y el sistema inglés de entrecomillado de diálogos y el uso de signos de exclamación e interrogación.” (8). El grado de fidelidad va más allá de meras cuestiones de carácter gráfico de la escritura. Se trata ésta de una traducción en la que impera un grado muy alto de adecuación a las características estructurales de la lengua inglesa. Ello le lleva al extremo de dejar un vocablo sin traducir: se trata de la palabra “Hollo”, que aparece en dos ocasiones y permanece tal cual. Otros casos también muy significativos serían los de los versos que citamos a continuación:

And to and fro, and in and out (*TRAM*, 316)

*Y de un lado a otro y en dentro y en fuera* (22)

Is this mine own countree? (*TRAM*, 467)

*Es ésta mi tierra mía* (27)

I stood on the firm land (*TRAM*, 571)

*Puse pie en la tierra firme* (31)

Then all averred, I had killed the bird (*TRAM*, 99)

*Entonces, afirmaron todos, yo había matado al pájaro* (13)

La frase “Laughed loud and long” se traduce como “se reía **alto y largo**”. Por otro lado, las recurrencias se reproducen de manera precisa en la traducción. Señalaremos simplemente un par de ejemplos como ilustración, pero se trata de una característica muy marcada de este texto:

Alone, alone, all, all alone,  
Alone on a wide wide sea! (*TRAM*, 232-233)

*Solo, solo, solo, totalmente solo,  
Solo en un ancho, ancho mar!* (19)

The many men, so beautiful!  
And they all dead did lie:  
And a thousand thousand slimy things  
Lived on; and so did I (*TRAM*, 236-239)

*Los muchos hombres, tan hermosos!  
Y todos ellos muertos yacían:  
Y miles y miles de seres viscosos  
Seguían viviendo: como yo lo hacía* (19)

En la última cita se observa, además de la utilización de la estructura polisindética, un calco sintáctico en el primer verso y el recurso a la rima, que viene a ser otra de las señales de identidad de esta traducción. Siempre que la fidelidad al contenido se lo permite, el traductor hace uso de la rima:

Sometimes, a-dropping from the sky  
I heard the sky-lark sing;  
Sometimes all little birds that are,  
How they seemed to fill the sea and air  
With their sweet jargoning! (*TRAM*, 358-362)

*A veces llegada desde el cielo,  
Oía yo a la alondra cantar:  
A veces todos los pajarillos que existen,  
Cómo parecían llenar el aire y el mar  
Con su dulce trinar* (23)

Otra singularidad que hemos encontrado es la de repetir vocablos que indican acciones continuadas, aunque no se dé tal reiteración en el original, en una especie de hiper-reproducción de una característica del poema:

From the sails the dew did drip (*TRAM*, 208)

*De las velas el rocío goteaba y goteaba* (18)

That in the Moon did glitter (*TRAM*, 437)

*Que a la luz de la luna brillaban y brillaban* (26)

Predomina, en consecuencia, un estilo que tiende a la concentración sintáctica, pero, cuando el traductor ha considerado que la circunstancia así lo requería, no ha dudado en utilizar la perífrasis para lograr una mayor fidelidad al sentido:

He struck with his o'ertaking wings (*TRAM*, 43)

*Golpeó con el **batir** de sus alas **poderosas*** (11)

Till clomb above the eastern bar (*TRAM*, 209)

*Hasta que sobre la línea del este **ascendió lentamente*** (18)

Por último, ha de señalarse como nota curiosa que, a pesar de ese predominio de la adecuación, se encuentran algunas reorganizaciones de las configuraciones estróficas, tanto uniéndolas como separándolas.

DIETZ (Ed. M.A. García y J.P. Monferrer):

El traductor manifiesta lo siguiente: "...hemos querido dar la máxima relevancia a los originales propiciando una presentación bilingüe de los textos, poniendo luego nuestro mayor esmero en que las traducciones en verso castellano no desmerezcan más allá de lo tolerable de los originales." (14).

Para "Recollections of love" se ha optado por la utilización del verso alejandrino en la traducción. Se producen algunos pequeños reajustes en la distribución versal, pero se mantiene el número de versos. El isosilabismo no obsta para el mantenimiento de un grado importante de literalidad, sin por ello menoscabar en modo alguno la aceptabilidad de los versos en castellano. El siguiente poema se traduce en un verso libre que mantiene un equilibrio entre la adecuación y la aceptabilidad en la expresión poética, como se observa en estos versos:

Farewell, sweet love! yet blame you not my truth,  
More fondly ne'er did mother eye her child  
Than I your form: yours were my hopes of youth,  
And as you shaped my thoughts I sighed or smiled ("Farewell to Love", 1-4)

*¡Adiós, dulce amor! Sin embargo, mi verdad no culpes;  
con más cariño nunca miró madre alguna a su hijo  
que yo tu forma: tuyas fueron mis jóvenes ilusiones;  
formabas mis pensamientos, suspiraba yo o reía* (69)

SASTRE:

Se trata de una edición monolingüe. El propio traductor califica a su obra como una “versión”, aclarando que está escrita no sobre el texto original sino sobre la traducción de M. Manent. Se trata, por tanto, de una traducción en segundo grado, algo que no suele ser muy habitual dentro de la misma lengua. Al igual que el texto de M. Manent, no aparecen las notas marginales, y, a diferencia de éste, no se da ningún tipo de configuración estrófica, los versos se han alineado consecutivamente, al estilo del romance castellano, algo que se advierte en las palabras del autor en un nota aclaratoria donde dice: “El objetivo de esta escritura es hacer un texto oral, a decir por un solo narrador” (2). A consecuencia de ello, ha omitido los versos que corresponden a las dos voces con que se inicia la parte sexta. También se han omitido algunos versos de la tercera parte en los que se da la descripción de los espectros del barco fantasma; no se nos alcanza cuál pueda ser la razón en este caso.

En general, mantiene una buena parte del texto de M. Manent. Fundamentalmente, lo que hace es simplificar y modernizar la expresión, además de realizar una redistribución versal completamente nueva. El comienzo, por ejemplo, es una de las partes más cambiadas:

*Es un viejo Marino,  
Pasaban tres donceles y a uno le ha parado.  
¡Voto a tu barba gris y a tu ojo chispeante!  
¿Por qué me paras? ¡Dime! (M. Manent 77)*

*Es un viejo marino en una calle  
Cuando de pronto pasan tres muchachos  
Y el viejo agarra fuerte, de pronto, por el brazo a uno.  
Suéltame, viejo, suéltame. ¿Por qué me agarras, dime? (A. Sastre 3)*

Aunque no es el objetivo principal de este trabajo, del análisis realizado se pueden extraer algunas breves conclusiones. En primer lugar, hay un predominio evidente de la orientación de los traductores hacia la aceptabilidad. Es cierto que algunos pocos se han decantado inequívocamente por la adecuación y otros mantienen un cierto equilibrio entre ambas opciones. Por supuesto, en ningún caso se produce una adecuación o una aceptabilidad absolutas, sino que se da el predominio de una u otra opción. Destaca, asimismo, la fidelidad al contenido. En cuanto a los aspectos formales, la existencia de una única excepción en el uso de la prosa para la traducción de esta poesía viene a subrayar esa preferencia tan marcada de los traductores por el verso, ya sea libre o más o menos determinado por algún componente rítmico tradicional. Ni siquiera poemas de carácter narrativo como *TRAM* y “Christabel” se han vertido en prosa, lo que indica que éste es uno de los aspectos en los que más ha imperado la adecuación. Para el verso, observamos cómo a mediados de siglo el isosilabismo parecía ser la norma dominante<sup>9</sup>, pero, posteriormente, lo ha sido el verso libre, con un uso esporádico de la rima de una manera no sistemática. Es la que ha ocasionado en muchos casos ciertas variaciones con respecto al original.

En relación con el tipo de ediciones y composiciones incluidas en éstas, ha de señalarse, fundamentalmente, por un lado, la tendencia hacia la poesía más lírica en estos últimos años, incluso con poemas un tanto marginales dentro del canon convencional de Coleridge y, por otro, un mayor nivel académico en la presentación de una buena parte de las ediciones de las últimas

<sup>9</sup> Usamos el concepto de norma en el sentido utilizado por G. Toury (1980).

décadas, lo que indica una dirección muy concreta en el ámbito de su recepción, esto es, un escopo muy específico hacia un público de carácter universitario. Estas ediciones suelen presentar un canon más completo y convencional que el resto. Finalmente, ha de decirse que estas traducciones que han ido apareciendo a lo largo de un siglo ponen en evidencia una idea que han apuntado diversos especialistas y cuya referencia más temprana, según nuestros datos, se remonta a W. Benjamin y es la de la necesidad de actualizarse que tienen las traducciones de una misma obra frente al original, que no sufre deterioro alguno con el paso del tiempo (en Gallego Roca 29). La prueba más fehaciente de ello la tenemos en la versión de A. Sastre, que viene a ser ni más ni menos que una puesta al día de la traducción de M. Manent. Todo ello preconiza, sin duda alguna, la existencia de futuras traducciones de nuestro autor, que se encuentra plenamente insertado en el sistema literario de nuestra lengua.

#### APÉNDICE 1:

ARCHER, B., *El viejo marino*, Barcelona: Jaime Seix Editor (s.a. cca. ¿1890?).

CORUGEDO, S. Y J.L. CHAMOSA, *Baladas líricas*, Madrid: Cátedra, 1990, 1994.

—, *Baladas líricas*, Barcelona: Altaya, 1996.

CHAMORRO, E., *S.T. Coleridge: La Oda del viejo marinero*, Barcelona: La Gaya Ciencia, 1981 (1975).

GARCÍA, M.A. y J. MONFERRER (eds.), *Poetas románticos universales. Antología bilingüe*, Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 1998, trad. de Bernd Dietz.

LÓPEZ ORTEGA, R. et alii, *Antología bilingüe: Wordsworth, Coleridge, Shelley, Keats*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1978.

—, *Antología de poesía inglesa siglos XVI-XIX*, Salamanca: Gráficas Varona, 1991.

MANENT, M., *La poesía inglesa: Románticos y victorianos*, Barcelona: Lauro, 1945.

MARTÍN TRIANA, J.M., *Balada del viejo marinero y otros poemas*, Madrid: Visor, 1982.

RUPÉREZ, A., *Lírica inglesa del siglo XIX*, Madrid: Trieste, 1987.

—, *Antología esencial de la poesía inglesa*, Madrid: Espasa Calpe, 2000.

SANGENÍS, R., *Poesía lakista. Wordsworth, Coleridge, Southey*, Barcelona: Editorial Fama, 1955.

- SARABIA, A., *La rima del viejo navegante y otros poemas*, Barcelona: Bosch, 1983.
- , *La rima del viejo navegante y otros poemas*, Barcelona: Orbis, 1998.
- SASTRE, A., *Poema de un viejo marino*, Valladolid: P.O.E.M.A.S., 1999.
- SILES, J., *Balada del marinero de antaño*, Madrid: Indes, 1981.
- , *La balada del marinero de antaño*, Madrid: s.a. ¿1980?
- SIMONS, E., *Coleridge: poemas, pensamiento poético*, Madrid: Editora Nacional, 1975.
- VALERA, J., *Cuentos de almas en pena y corazones encogidos*, Palma de Mallorca: Prensa Universitaria, 1992.
- VALVERDE, J.M., *Poetas románticos ingleses*, Barcelona: Planeta, 1989.
- , *Poetas románticos ingleses*, Barcelona: RBA, 1993, 1994.
- , *Poetas románticos ingleses*, Barcelona, Origen, 1993.

## APÉNDICE 2:

ARCHER, B. (¿1898?)

*The Rime of the Ancient Mariner*, 1797

MANENT, M. (1945)

*Frost at Midnight*, 1798

*The Nightingale*, 1798

*Kubla Khan*, 1798

*Glycine's Song*, 1815

*The Keepsake*, 1800

*The Picture, or The Lover's Resolution*, 1802

*Lines Composed in a Concert-Room*, 1799

*The Rime of the Ancient Mariner*, 1797

SANGENÍS, R. (1955)

*The Keepsake*, 1800

*Lines Composed in an Concert-Room*, 1799

*Kubla Khan*, 1798

*Inscription for a Fountain on a Heath*, 1802

*The Nightingale*, 1798

*Frost at Midnight*, 1798  
*Glycine's Song*, 1815  
*The Picture, or the Lover's Resolution*, 1802  
*The Rime of the Ancient Mariner*, 1797

CHAMORRO, E. (1975)  
*The Rime of the Ancient Mariner*, 1797

SIMONS, E. (1975)  
*Kubla Khan*, 1798  
*The Rime of the Ancient Mariner*, 1797

LÓPEZ ORTEGA, R. (1978)  
*Frost at Midnight*, 1798  
*Kubla Khan*, 1798

SILES ARTÉS, J. (1981)  
*The Rime of the Ancient Mariner*, 1797

MARTÍN TRIANA, J.M. (1982)  
*The Rime of the Ancient Mariner*, 1797  
*Time. Real and Imaginary*, 1812  
*Love*, 1799  
*Phantom*, 1805  
*The Eolian Harp*, 1795  
*Frost at Midnight*, 1798  
*Dejection. An Ode*, 1802  
*Sonnet to the River Otter*, 1793  
*Kubla Khan*, 1798  
*The Pains of Sleep*, 1803  
*Glycine's Song*, 1815  
*Work Without Hope*, 1825  
*Youth and Age*, 1823  
*Epitaph*, 1833

SARABIA, A. (1983)  
*The Rime of the Ancient Mariner*, 1797  
*Christabel*, 1797  
*Kubla Khan*, 1798  
*Frost at Midnight*, 1798  
*To Asra*, 1801  
*Dejection: An Ode*, 1802  
*Work without Hope*, 1825  
*Epitaph*, 1833

RUPÉREZ, A. (1987)

*This Lime-Tree Bower My Prison*, 1797

*The Rime of the Ancient Mariner*, 1797

*Frost at Midnight*, 1798

*Epitaph*, 1833

VALVERDE, J.M. y PANERO, L. (1989)

*Hymn before Sun-Rise, in the Vale of Chamouni*, 1802

*The Nightingale*, 1798

*Frost at Midnight*, 1798

*Kubla Khan*, 1798

*The Rime of the Ancient Mariner*, 1797

*Dejection: An Ode*, 1802

*The Pains of Sleep*, 1803

*Human Life. On the Denial of Immortality*, 1815

*To Nature*, 1815 (¿1820?)

CORUGEDO, S. y CHAMOSÁ, J.L. (1990)

*The Rime of the Ancient Mariner*, 1797

*The Nightingale*, 1798

*The Dungeon*, 1797

VALERA, J. (1992)

*The Rime of the Ancient Mariner*, 1797

DIETZ, B. (1998)

*Recollections of Love*, 1807

*Farewell to Love*, 1806

SASTRE, A. (1999)

*The Rime of the Ancient Mariner*, 1797

RUPÉREZ, A. (2000)

*This Lime-Tree Bower My Prison*, 1797

*Frost at Midnight*, 1798

*The Knight's Tomb*, ¿1817?

*Epitaph*, 1833

### APÉNDICE 3:

*Sonnet to the River Otter*, ¿1793? (MARTÍN)

*The Aeolian Harp*, 1795 (MARTIN)

*This Lime-Tree Bower My Prison*, 1797 (RUPÉREZ)

*The Dungeon*, 1797 (CORUGEDO)

*The Rime of the Ancient Mariner*, 1797 (ARCHER, MANENT, SANGENÍS, CHAMORRO, SIMONS, SILES, MARTÍN, SARABIA, RUPÉREZ, CORUGEDO, VALERA, SASTRE)

*Christabel*, 1797 (SARABIA)

*Frost at Midnight*, 1798 (MANENT, SANGENÍS, LÓPEZ, MARTÍN, SARABIA, RUPÉREZ, VALVERDE)

*The Nightingale*, 1798 (MANENT, SANGENÍS, VALVERDE, CORUGEDO)

*Kubla Khan*, 1798 (MANENT, SANGENÍS, LÓPEZ, MARTÍN, SARABIA, VALVERDE)

*Lines Composed in a Concert-Room*, 1799 (MANENT, SANGENÍS)

*Love*, 1799 (LOVE)

*The Keepsake*, 1800 (MANENT, SANGENÍS)

*To Asra*, 1801 (SARABIA)

*Dejection: An Ode*, 1802 (MARTÍN, SARABIA, VALVERDE)

*The Picture, or the Lover's Resolution*, 1802 (MANENT, SANGENÍS)

*Hymn before Sun-rise, in the Vale of Chamouni*, 1802 (VALVERDE)

*Inscription for a Fountain on a Heath*, 1802 (SANGENÍS)

*The Pains of Sleep*, 1803 (MARTÍN, VALVERDE)

*Phantom*, 1805 (MARTÍN)

*Farewell to Love*, 1806 (DIETZ)

*Recollections of Love*, 1807 (DIETZ)

*Time. Real and Imaginary*, 1812 (MARTÍN)

*Human Life. On the Denial of Immortality* ¿1815? (VALVERDE)

*Song (Glycine's Song)*, 1815 (MANENT, SANGENÍS, MARTÍN)

*The Knight's Tomb*, ¿1817? (RUPÉREZ, 2000)

*To Nature*, 1815, ¿1820? (VALVERDE)

*Youth and Age*, 1823 (MARTÍN)

*Work without Hope*, 1825 (MARTÍN, SARABIA)

*Epitaph*, 1833 (MARTÍN, SARABIA, RUPÉREZ)

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS<sup>10</sup>

CHAMOSA GONZÁLEZ, J.L., “Aspectos de la traducción de poesía” en *Estudios de traducción*, Valladolid, ICE-Universidad de Valladolid, 1992, pp. 5-22.

GALLEGO ROCA, M., *Traducción y literatura: Los estudios literarios ante las obras traducidas*, Madrid: Ediciones Júcar, 1994.

LEFEVERE, A., *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*, trad. Román Álvarez y Carmen A. Vidal Claramonte, Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1997.

TOURY, G., *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980.

VIDAL CLARAMONTE, C.A., *Traducción, manipulación, desconstrucción*, Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1995.

---

<sup>10</sup> Las referencias correspondientes a las ediciones de las traducciones comentadas aparecen en el Apéndice 1.