

UNA TRADUCCIÓN POLÉMICA: LEÓN FELIPE ANTE LA OBRA DE WHITMAN Y SHAKESPEARE

Juan FRAU
Universidad de Sevilla

1. LEÓN FELIPE, TRADUCTOR

El poeta español León Felipe (1884-1968) se dedicó esporádicamente a la traducción de textos tanto literarios como no literarios. Entre estos últimos se encuentran las autobiografías de Benjamin Franklin y H. G. Wells, así como varios ensayos sobre arte, ciencia y filosofía de Waldo Frank, Bertrand Russell y Oscar Wilde. Más interesante resulta su traducción de textos poéticos, cuya problemática, dada la superposición de códigos y la intervención –en mayor o menor medida– de la conciencia creadora, es específica y más compleja (cfr. Riffaterre, 1992: 204). En este sentido destacan las traducciones y paráfrasis que hizo de obras de William Shakespeare, Walt Whitman, T. S. Eliot, William Blake y varios metafísicos ingleses¹. Ya en la antología de Gerardo Diego se da cuenta de la actividad traductora de León Felipe, que a la sazón aún tenía poca obra propia publicada, pero, si bien tradujo hasta entonces y con posterioridad distintos libros escritos en prosa, sólo llegó a traducir uno de poesía lírica: *Canto a mí mismo*, de Walt Whitman. Tal como recuerda Vidal Claramonte, “la simple elección del texto que vamos a traducir ya desvela una preferencia, una ideología y una forma de ver el mundo” (1995: 84), y son precisamente las obras en verso las que León Felipe elige por afinidad, frente a las que acepta como encargo; es por tanto en ellas donde más se va a reflejar –y va a interferir– su conciencia de autor. Entre sus traducciones de obras dramáticas destacan las que hizo de *Othello* y *Macbeth*, que vertió al español con los títulos respectivos de *El pañuelo encantado* y *El asesino del sueño*, y bajo la denominación de *paráfrasis*. También en este caso la traducción tiene su origen en la simpatía que siente León Felipe por el autor, y también participa de la problemática de los textos versificados.

Los Estudios de Traducción tienden a destacar la importancia de la traducción frente al texto original. André Lefevere (1997: 17) sostiene que el *lector no profesional* lee cada vez menos literatura escrita por los propios escritores y cada vez más la reescrita por sus *reescriptores*, entre los que considera a los traductores, y Agatha Orzeszek (1997: 164) afirma que aunque tendemos a pensar que el original es más importante que la traducción, lo cierto es que a menudo el lector de traducciones es muy superior en número; en la misma línea, Theo Hermans señala que “*every language in the world is a minority language*” porque ninguna es hablada por la mayoría (1999:1), y en este sentido cabe recordar que según Redondo y Azpeitia “casi todos los lectores españoles conocen la obra de este autor [Whitman] a través de la versión de León Felipe”(1992: 35), afirmación que hoy día quizás sea discutible, pero que en efecto ha sido válida durante muchos

1 León Felipe tradujo también obras de Rumer Godden, Willa Sibbert Cather, Marie L.A., Charles W. Beebe, Christopher Fry o Gerard d’Houville (pseudónimo de Mme. de Regnier).

años, con permiso de Borges (cfr. Gallego Roca, 1996: 207), de modo que este estudio viene a analizar cómo ha sido leído el autor americano por una parte considerable del público hispano, o, dicho de otra forma, cómo ha funcionado su obra en el (poli)sistema de la literatura española.

2. REFLEXIONES TEÓRICAS DE LEÓN FELIPE SOBRE LA TRADUCCIÓN

Las reflexiones de León Felipe sobre la traducción son escasas y breves, y se concentran en pocos libros. Aparte de la introducción a las obras traducidas, tan sólo se hallan en distintos lugares de *Ganarás la luz* y en un poema de *¡Oh, este viejo y roto violín!*. Las que aparecen en el primero de estos libros –escrito en la misma época que la traducción de *Song of Myself*–, se encuentran enmarcadas en un tema más amplio, el relativo a la condición comunal de la poesía y a su carácter tradicional, y participan en consecuencia de presupuestos análogos. En el principio de “Estoy en mi casa” afirma el poeta:

Lo que hago con el libro de Jonás y con el libro de Job lo hago también con el de Whitman si se le antoja al Viento. Cambio los versículos y los hago míos porque estoy en un terreno mostrenco, en un prado comunal, sobre la verde yerba del mundo, *upon leaves of grass*. [...] Estoy en mi casa. Y yo, que no me atrevería nunca a cambiar las frases de una gacetilla o los signos de una crónica temporal, no tengo empacho aquí, ahora, en cambiar a mi manera las palabras de Whitman y las palabras de Jehová (1981: 33).

Considera que la poesía es un bien común del que el poeta dispone a su antojo, o al menos según cree conveniente. Los versos ajenos se convierten según este principio en propios, de manera que León Felipe se siente autorizado para modificar los versos de Whitman. En cierto modo hace aquí suya la afirmación de Amalia Rodríguez de que “la traducción es un acto de conquista, de apropiación de lo otro” (Rodríguez, 1999: 12), o la de George Steiner en el mismo sentido: “*the translator invades, extracts, and brings home*” (1975: 298). Es una concepción de la poesía que afecta de modo directo a la traducción, pero sus consecuencias van de hecho más allá; no sólo puede modificar los versos de Whitman al traducirlos, sino también los de un poeta cuya lengua original sea el español, como hace en efecto en alguna ocasión. El hecho de sentirse inmerso en la línea histórica de la poesía, de escribir a partir de la obra precedente, se convierte en una justificación para la apropiación de los versos ajenos, y por lo tanto en un salvoconducto para traducir con tanta libertad como se crea oportuno. Entendida la literatura como una labor comunal, frente a las nociones románticas de *originalidad* y *genio artístico* –a las que Hermans (1999: 31) culpa de la marginación de los estudios de traducción literaria–, los límites entre lo que es traducción, influencia, paráfrasis o mera semejanza pierden importancia y nitidez. Resulta interesante, a este respecto, la asociación que hace Max Aub entre la ideología poética y política de León Felipe y su teoría y práctica de la traducción:

Esta justificación del robo, llevará a los anarquistas a considerarlo como allegado suyo: no hay fronteras, no hay nación, no hay propiedad, todo es del hombre, por el hecho de serlo. Esto será muy visible en sus personalísimas traducciones, cuando no dude por un solo momento en quitar o añadir lo que le parezca bien (AUB, 1969: 151).

Sin embargo, León Felipe matiza sus anteriores palabras y acota algo más su idea de la traducción:

En la crónica temporal lo esencial es la palabra que nadie debe trastornar; en la crónica poética o en el versículo sagrado lo esencial es el espíritu que yo no cambio nunca aunque modifique las palabras y quiebre la forma (1981: 33-34).

Había dicho antes que le era legítimo cambiar los versos de Whitman o de la *Biblia* y las palabras del poeta americano o las de Jehová. Ahora subraya que el hecho de cambiar las palabras es distinto e independiente del de modificar el espíritu del texto, y sostiene que él se limita a lo primero, y que por el contrario respeta dicho espíritu, que es la parte esencial de la poesía. Esta declaración, al tiempo que una matización y una limitación de esa libertad que en un principio se atribuía, constituye una confesión clara y explícita de la postura que toma en el enfrentamiento entre la fidelidad filológica y la recreación de la impresión estética respectivamente (cfr. Nida, 1964: 156-160; García Yebra, 1983: 54; Torre, 1994: 45-48; Newmark, 1995: 69-80; Bueno García, 1998: 10-14). No toma la palabra como unidad de sentido, sino la idea. Bien es verdad que él no habla de ideas, sino de espíritu, término más abarcador y menos concreto puesto que un texto puede contener numerosas ideas pero está imbuido de un solo espíritu.

Desde el principio, por lo tanto, puede observarse una disposición particular en León Felipe a la hora de concebir la fidelidad en la traducción, enraizada en esa noción suya de la poesía como bien mostrenco, lo que, como se verá, da origen a una práctica traductora muy personal. En dicha práctica se produce una disolución del concepto de autoría que provoca que los límites que separan lo que es propio de lo que es ajeno pierdan su nitidez. Con esta idea concluye el texto que hemos estado citando:

Los cantos 44 y 45 de *Song of Myself* están contenidos ya en el Capítulo VIII de los proverbios. Yo no sé si Whitman lo sabía. Los *scholars* dirán que casi es una paráfrasis. (Que lo discutan y lo aclaren que ése es su oficio.) Yo he entrado en la traducción de estos dos Cantos con tanta libertad, que ahora mismo, al volver a leerlos, ya no sé si son de la Biblia, de Whitman o míos. (*Míos* quiere decir del embudo y del Viento) (1981: 34).

Otros textos del mismo libro insisten en la idea de confusión que afecta tanto a la propiedad del texto como a la misma identidad del poeta. Por ejemplo cuando dice: “¿Y si yo me llamase Walt Whitman? A este viejo poeta americano de la Democracia le he justificado yo, le he prolongado, le he traducido, le he falsificado y le he contradicho” (1981: 32). Como poeta que comparte una misma historia y que forma parte de la misma tradición poética, León Felipe se siente prolongación de Walt Whitman. Lo que llama la atención es que el poeta hable luego al mismo tiempo de traducción, falsificación y contradicción. Por más que la cita nos recuerde al antiguo dicho que identifica traducción y traición, lo escueto y lo deshilvanado de las afirmaciones, que no se desarrollan ni explican, no permite extraer la conclusión de que entienda la traducción como una falsificación del texto original. En una sección posterior se insiste en esta idea, pero cambiando algunos términos:

Si yo no puedo ser la justificación, la prolongación y la corrección de Whitman (he aquí una corrección: ¡Oh, Walt Whitman! Tu palabra *happiness* la ha borrado mi llanto), la Poesía, toda la Poesía del mundo no es más que una canción paralítica (1981: 67).

De nuevo el alcance de la declaración supera los límites de la labor traductora y hace referencia, otra vez, a la poesía vista como elemento dinámico inmerso en la historia. Pero también

es significativo con respecto a la traducción que aluda a la corrección, como antes se aludía a la contradicción; León Felipe vuelve a expresar que se siente legitimado, no sólo para continuar la obra ajena, sino para enmendarla. De ello depende, como sigue diciendo, que la poesía no quede anquilosada, paralítica: la traducción, para él, parece ser no tanto el simple traslado de una lengua a otra cuanto la continuación, la reinterpretación y la revitalización de un texto poético. León Felipe pretende que la obra siga *funcionando* en el *sistema meta* tal como lo hizo en el sistema original, y es consciente de que para lograr esa adecuación es necesario introducir determinadas modificaciones (cfr. Bassnett y Lefevere, 1998: 3, 58).

En cuanto a la alusión concreta a la palabra *happiness*, que se repite en un verso de *Ganarás la luz* –“¡Oh, Walt Whitman! Tu palabra happiness la ha borrado mi llanto”– (1981: 47), ya en el prólogo a su traducción del *Canto a mí mismo* aparece una declaración concordante. Dice entonces León Felipe (1990: 16): “Yo he traducido la palabra *happiness* por alegría. / No hay más que alegría, no hay felicidad”. La traducción de *happiness* por *alegría* no es incorrecta, aunque lo más habitual y adecuado sea hacerlo por *felicidad*, su equivalente natural. Ciertamente *alegría* y *felicidad* son términos sinónimos, pero hay diferencias, sobre todo connotativas, que hacen que el empleo de una u otra palabra signifique cosas distintas. León Felipe decide usar la palabra española que conviene mejor a su propia ideología, sin preocuparse, o cuando menos dejándolo en un segundo plano, de lo que Whitman quería o no quería decir. Interviene así, por lo tanto, de una forma activa en la creación de un nuevo texto que no se limita a recrear el primero. El traductor no se concibe en su poética –al igual que no lo hace la Escuela de la Manipulación– como un ente neutro y objetivo, sino como un creador participativo que aporta nuevas características y nuevos significados al texto.

En uno de los textos de *Ganarás la luz*, León Felipe intercala, entrecomillados, unos versos de Whitman correspondientes a su propia versión del “Canto a mí mismo”, pero sin mencionar la procedencia. Acto seguido expone lo siguiente:

Sí, sí. ¿Quién ha dicho esto? Esto lo ha dicho el poeta, cualquier poeta. El embudo-y-el-Viento. Ahora lo repito yo. Y lo repito como mi carne y con mi conciencia no con mis palabras nada más (1981: 68).

Al margen del uso de la intertextualidad y lo que ello implica, León Felipe sigue dejando constancia de que la identidad del poeta es algo circunstancial con respecto a sus textos, postura que le acerca en cierta medida a la de Ezra Pound, que prefiere recuperar en la traducción a la poesía más que al poeta (cfr. Pound, 1992: 92; Vidal Claramonte, 1995: 53). Ha reproducido unos versos de Whitman, pero en ningún momento le atribuye explícitamente su autoría; según él pertenecen a cualquier poeta, y en ese preciso momento a él mismo, a León Felipe, quien de nuevo sostiene que la repetición o la traducción del texto no es algo que se limite a las palabras, sino una actividad más amplia que implica, entre otras cosas, a la conciencia. Parece también clara, así pues, su postura con respecto al problema de “si el autor es relevante o no en el texto original”, y “si el traductor ha de respetar o no dicha entidad en el proceso de traducción” (Ortega Arjonilla, 1996: 124).

Pero aunque en los textos citados hasta ahora se ha visto cómo antepone el *espíritu* del texto a la *forma*, no conviene precipitarse y sacar la conclusión de que sólo conceda importancia al primero y prescinda de la segunda. Se trata sólo de una cuestión de prioridades, ya que la traducción, que por supuesto debe respetar el espíritu del texto original, debe procurar así mismo, según él,

conservar su forma en lo posible. Esto es lo que nos dice al justificar su uso del versículo en unos versos del largo poema “La gran aventura”:

Me parece que esta retórica, además,
 es la más fácil de traducir a todos los idiomas.
 Cuando un verso tiene que volar muy lejos
 –y este poema va a volar muy lejos–
 estas alas son las que más convienen. [...]

 Cuando me traduzcan
 quiero que mis palabras se acomoden sin violencia
 a los moldes y a las medidas más sencillas.
 Traductores: usad una vasija de barro
 donde beban todos los que tengan sed (1982: 28).

En esta ocasión habla sobre la traducción no como traductor, sino como autor de una obra que puede ser traducida –como lo ha sido–. Y desde ese punto de vista tiene en cuenta la forma poética, que ha de procurar trasladarse como en un molde. Es consciente de que la traducción del verso conlleva unos problemas específicos que la de la prosa no ocasiona, y en ello encuentra un motivo más para rehuir la complicación formal y optar por la sencillez: así evita que el traspaso del texto de una lengua en otra sea traumático, violento. Puede observarse también que la traducción aparece como un elemento importantísimo para la poesía, pues es el instrumento que permite a ésta tener un carácter universal de hecho y no sólo de propósito; el poeta expresa su intención de que su obra llegue lo más lejos posible, y de que sea accesible a todos aquellos que –por usar su propia imagen– tengan sed de poesía, y es la traducción lo que hace posible superar las fronteras y las restricciones que las diferencias idiomáticas imponen –Bassnett expresa una idea muy parecida: “*if a text is not the property of any individual culture, then the translator has every right to help in its transfer across linguistic frontiers*” (Bassnett y Lefevere, 1998: 58-59)–. Pero no es ésta la única ocasión en que utiliza la imagen del molde y la vasija. En el prólogo en verso a su traducción del “Canto a mí mismo” aparece otra expresión de esta misma idea:

Esta es la hora de transbordar las consignas poéticas eternas;
 de trasvasar de un cuenco a otro cuenco las genuinas esencias de los pueblos;
 de llenar las copas de nuestros viejos alfareros
 con vinos de otras cepas y de otros lagares,
 con vinos del norte y del sur...
 La mejor hora para brindar por el hombre con canciones de otras latitudes, trasladadas
 a nuestro discurso (1990: 10).

Aquí el poeta utiliza verbos como *transbordar* (“cambiar una mercancía de un vehículo a otro”), *trasvasar* (“cambiar de vasija”), y *trasladar* (“llevar de un lado a otro”). En el que más se insiste es en el segundo, protagonista de una breve alegoría en la que el poeta es el alfarero y la poesía el vino que llena sus recipientes. Conviene destacar que el poeta no aparece como el viticultor que cultiva las vides y elabora el vino, sino como el artesano que con sus vasos otorga la forma a los fluidos. El traductor, a su vez, se presenta como el encargado de llevar esos vinos desde su recipiente original a un lugar distinto, para lo que dispone de su propio cuenco.

En definitiva, prescindiendo del lenguaje figurado, se entiende que para León Felipe la traducción cumple con esa función de divulgación de la poesía antes aludida, pero queda claro que el traductor va a imponer su forma sobre la forma original: trasladará las ideas del poema original,

pero introduciendo un cambio que en sí no es ni positivo ni negativo, sino inevitable –“*there cannot be such a thing as a neutral translation*”, afirma Jansen (1995: 135)–, y que según él no afectará a lo esencial del texto y de la poesía. Se tratará, como dice el poeta, de las mismas *canciones de otras latitudes*, pero trasladadas al discurso propio de los destinatarios de la traducción. Esta idea de un discurso propio que se opondría implícitamente a otro distinto, correspondiente al texto original, nos revela que León Felipe es consciente de las diferencias culturales que existen y que exigen que el traductor lleve a cabo una adaptación del texto para que, una vez traducido, siga siendo válido para los nuevos lectores. Entre los extremos de *equivalence* y *adequacy*, tal como los definen Toury y Even-Zohar (cfr. Gentzler, 1993: 125-128), se inclina claramente por la adecuación hacia la cultura meta.

Ante la disyuntiva de acercar al lector hacia el texto original o hacer que se olvide de que se encuentra ante una traducción (García Yebra, 1982: 39-43; Torre, 1994: 44-48), León Felipe opta por la segunda posibilidad, actitud que, aunque con notables excepciones y con numerosos matices, es la más aceptada desde hace varias décadas, aunque no se puede olvidar que a la hora de adoptar una de las dos posturas influyen factores sociales y culturales superiores al individuo, relativos al prestigio de las dos lenguas y culturas que se ponen en relación y a su actitud más o menos *imperialista* y *defensiva* (vid. Robyns: 1999), ya que, como afirma Carmen Valero: “los traductores se convierten en negociadores entre dos culturas”, y si una de ellas es la dominante se busca la fidelidad a su texto, sea el original o el de llegada (Valero, 1995: 26). La decisión de León Felipe, en todo caso, no estaría condicionada en este sentido, pues nada hace pensar que alguna de las dos culturas –ni sus sistemas literarios– sea percibida como inferior a la otra.

Dentro de la poética de León Felipe queda claro, por otra parte, frente a opiniones como la de Walter Benjamin (cfr. Vidal Claramonte, 1995: 37), que si el traductor ha de recrear y revitalizar el texto con las modificaciones que sean precisas y que se derivan tanto de las peculiaridades de su público como de las suyas propias, se convierte en requisito indispensable que dicho traductor sea además un poeta. Sólo un poeta puede permitirse *manipular* lo que otro ha escrito, y sólo él puede reproducir con acierto unas formas poéticas; el poema no sólo se hace con palabras, puesto que forman parte de su esencia determinadas convenciones poéticas, y al igual que no se puede traducir un texto cuya lengua se desconoce, tampoco puede hacerse con propiedad si no se está en posesión del resto de los códigos. Estas ideas subyacen en lo visto hasta ahora y en el prólogo a la traducción de “*Song of Myself*”:

(Sobre esto ya me he puesto de acuerdo con Walt)
 Que no gruñan ni me salgan al paso los escribas pragmáticos y los honrados lebreles
 eruditos;
 que no se solivianten los defensores de los sagrados derechos de la letra;
 que se callen aquí
 los *scholars*,
 los arqueólogos y el intérprete del hotel.
 Porque ¿a quién fue, a vosotros o a mí, a quien Walt dejó encomendada esta nota?
 “Poets to come, arouse! for you must justify me.”
 “Poetas de mañana, ¡levantaos! porque sólo vosotros debéis justificarme” (1990: 16).

En lugar de recurrir a la *captatio benevolentiae* y a tópicos de modestia, desautoriza a los eruditos, los estudiosos y los filólogos (*arqueólogos*), cuya labor es teórica, no práctica, y cuya actitud dogmática entiende como represiva –en lo que coincide con los Estudios Descriptivos (cfr.

Hermans, 1999: 4-8)–. Hace asimismo una alusión sumamente interesante al *intérprete del hotel*, alusión que nos remite a una antigua distinción formulada ya hace dos mil años por Cicerón (vid. Torre, 1994: 13), quien sostenía que un discurso se puede traducir de dos formas: *ut interpres* o *ut orator*; el intérprete no tiene conocimientos de oratoria, por lo que su traducción no será tan acertada como la que haga un orador que conozca la lengua del texto original, de manera que Cicerón prefiere traducir como orador. La misma línea de pensamiento sigue León Felipe, para quien el intérprete es mero menestral que posee unos conocimientos técnicos o lingüísticos, pero que es ajeno por completo al espíritu y la esencia de la poesía.

Otra coincidencia entre el orador latino y el poeta español, ciertamente lógica y previsible puesto que tiene su origen en la misma concepción que inspira ese rechazo del intérprete, es la consideración de que no se debe traducir palabra por palabra (*pro verbo verbum*). Se observa cómo León Felipe critica a aquellos que están obsesionados con la literalidad: *los defensores de los derechos sagrados de la letra*, que en el terreno de la traducción podemos identificar como los *sourciers* de los que habla Ladmiral (apud Torre, 1994: 14), traductores apegados a la letra del texto original, a la que se ciñen con escrupulosidad casi supersticiosa.

El fragmento antes reproducido termina con un verso original de Whitman y su traducción. En ésta encontramos un nuevo hecho significativo, esta vez de orden práctico, que supone otra coincidencia notable con la experiencia de otro insigne traductor, Martín Lutero. Al igual que hizo el alemán en su polémica traducción de la *Epístola de San Pablo a los Romanos*, León Felipe introduce un *sólo* que no aparece en las palabras originales de Whitman. Si las consecuencias de esta licencia en el caso de León Felipe no son comparables a las que tuvo en el caso de Lutero, sí lo son las premisas subyacentes: frente a la traducción literal hay que optar por una forma más flexible de traducir, una manera que atienda más al sentido del texto y a la expresión natural que a la reproducción fiel de cada palabra. Claro que esta idea no deja de tener sus aspectos controvertidos (cfr. Hermans, 1999: 18-19), puesto que la reproducción del sentido de un texto necesita una previa interpretación que puede ser –o que incluso necesariamente es– subjetiva, y en todo caso, tal como recuerda Vidal Claramonte, “las reflexiones más contemporáneas plantean la posible inexistencia de ese núcleo inamovible”, y “siempre hay huecos que hacen variable la interpretación del texto (1995: 27).

Otro lugar en el que se muestran las ideas de León Felipe sobre la traducción es “Alas y jorobas o el rey bufón”, que servía de prólogo a una paráfrasis de *El rey Lear* que hizo él mismo y de la que no se conserva sino ese prólogo, publicado en *Cuadernos Americanos*. Una versión reducida de este texto, con ligeras modificaciones, constituye asimismo el prólogo de otra paráfrasis de Shakespeare, concretamente de *Macbeth*, que sí publicó íntegramente. En “Alas y jorobas o el rey bufón” hace una serie de reflexiones que una vez más superan el ámbito de la traducción, pero que la incluyen; habla sobre las adaptaciones de un texto –una de cuyas modalidades sería la traducción–, y reivindica de nuevo que sólo el poeta puede tocar una obra poética ajena para cambiarla de código, ya sea lingüístico, como en la traducción, ya sea artístico, como en el paso del teatro o del poema lírico al cine. También vuelve a insistir en que existen diferencias culturales importantes entre los pueblos para los que fue escrito el texto original y los destinatarios de la traducción resultante, y resalta las que existen en concreto entre la cultura anglosajona y la cultura hispana: “Este loco genio español es el que saquea y rapta aquí ahora a Shakespeare y se lo lleva a España... a México... a la Nueva España [...], para cruzarlo con lo más genuino, glorioso, y perdurable del espíritu español” (1982b: 81).

Algo más adelante, habla de una actitud que *el español no comprende*, y que por lo tanto él debe cambiar a la hora de traducir el texto: “Ésta es la novedad. Esto es lo que ha puesto aquí ahora la intromisión española. [...] Éste es un Rey Lear a la española. Como podría hacerse un Don Quijote a la inglesa” (1982b: 87-88). De manera que se reafirma la idea de que la recreación de un texto poético que tiene como destinatario a un público lector diferente del original requiere determinadas modificaciones que compensen y neutralicen esas diferencias para que el proceso comunicativo no sufra pérdidas. Los principales obstáculos que encuentra León Felipe al adaptar *El Rey Lear* no serían de índole técnica, sino cultural, de modo que sigue explicando:

Por lo dicho y como se verá esto no es más que un injerto, un noble maridaje de Shakespeare y Cervantes, con la intervención de ese genio tradicional español, del que yo soy [...] responsable. Porque es verdad que, a veces, yo he añadido escenas y personajes, y que he interpolado versos míos (1982b: 89).

Esa añadidura de escenas y personajes va más allá de la mera traducción, claro está; supone una reelaboración del texto en la que el nuevo poeta no se limita a rescatar el texto original para entregarlo a los nuevos lectores una vez superados los problemas de comprensión mediante las modificaciones oportunas, sino que además aporta elementos que ni estaban en ese texto original, ni tienen como propósito neutralizar los desajustes culturales que pueda haber, y que responden únicamente a la voluntad creadora del segundo poeta. Pero esto no es sino un paso más que surge de los mismos presupuestos de los que parte León Felipe cuando se dispone a traducir o, como dice él mismo, a parafrasear. En este sentido, lo que interesa es constatar de nuevo que la cultura propia de los nuevos lectores –y del traductor– es un elemento fundamental que está presente de forma activa en todo el proceso de la traducción, justificando los cambios oportunos durante la misma.

Además, como ocurre en el caso concreto de Shakespeare y su obra, las diferencias pueden ser no sólo de latitud, sino también de época. También esa distancia ha de ser neutralizada, según León Felipe, que otra vez se opone a los defensores de la traducción apegada a la letra, que buscan “tan sólo la fidelidad y la exactitud de una pieza poético-dramática” que ellos juzgan “detenida en el tiempo, quieta y perfecta en la evolución tradicional” (1982b: 78). Contra esa visión estática de la obra poética, propia de esos *arqueólogos* de los que hablaba en el prólogo al *Canto a mí mismo*, defiende la actualización del texto, el traslado hasta un *aquí* y un *ahora* con respecto al lector de la traducción:

Se embuten, se tejen y zurcen estos añadidos para relacionar un tema viejo o un símbolo intemporal con sucesos contemporáneos que enriquecen, fortifican y actualizan la intención de la fábula. Se subraya así, de este modo, la eternidad del tema, viniendo a decir con nuestra intervención lo que nos concierne a nosotros: que no solamente es de todos los tiempos y de todas las latitudes la fábula que se relata, sino que está en nuestra propia sangre también y que podemos articularla y completarla con nuestra propia palabra... Entonces nos atrevemos a interpolar nuestro verso (1982b: 91).

Así pues, mediante determinados recursos que actualizan el texto, el lector creará que está leyendo una obra escrita en su propia época y en su propia cultura, y no será consciente de estar leyendo una traducción. De este modo, León Felipe continúa acercándose a los traductores que defienden que es el texto el que debe ser conducido hasta el lector, y no al contrario, y concuerda una vez más con las tesis de la Escuela de la Manipulación y la Teoría de los Polisistemas: la obra,

ante todo, debe funcionar en el sistema meta (vid. Merino 1994: 185; Vidal Claramonte 1995: 72; Gentzler 1995: 99).

3. TRADUCCIÓN Y PARÁFRASIS

Conviene, tal como se defiende en el modelo descriptivo que propugnan Lambert y Van Gorp (cfr. Gentzler, 1993: 135; Merino Álvarez 1994: 46; Lindqvist, 1995: 85-86), observar los datos preliminares: información metatextual, títulos, cubiertas, etc. Un primer aspecto digno de comentario se descubre ya en los subtítulos de las obras traducidas: la calificación que se suele hacer de la versión como traducción o como paráfrasis, lo que, por otra parte, no siempre depende de la voluntad de León Felipe. En la primera edición de “Canto a mí mismo” se calificaba como paráfrasis; en la edición moderna –también de Losada– que manejamos, aparecen con grandes tipos el nombre de Whitman y el título, y debajo, con un tamaño más reducido: “Traducción y prólogo de León Felipe”; en la edición de Vísor, sin embargo, no aparece en la cubierta el nombre de Whitman, sino sólo el de León Felipe, aunque cuando se abre el libro sí aparece el nombre del poeta americano, y se califica la obra como paráfrasis de León Felipe. Por otra parte, la versión de *Macbeth* se titula *El asesino del sueño*, lleva en tipos grandes el nombre de León Felipe, y sólo en tipos menores se subtitula como “Paráfrasis de Macbeth de Shakespeare”. En este caso, la calificación de paráfrasis sí viene avalada por unas palabras del propio León Felipe, que constituyen la dedicatoria de la obra: “A don Jesús Silva Herzog –viejo amigo singular–, dedico esta paráfrasis, el esfuerzo que yo más estimo de toda mi obra poética” (1983: 9).

Por el contrario, en el caso de “Canto a mí mismo” todas las menciones que hace León Felipe emplean el término *traducir*: “Yo he entrado en la traducción de estos dos Cantos con tanta libertad” (1981: 34), “A este viejo poeta de la Democracia [...] le he traducido” (1981: 32), “Yo he traducido la palabra *happiness* por alegría” (1990: 16). Y sin embargo advierte: “Los scholars dirán que casi es una paráfrasis. (Que lo discutan y lo aclaren que ése es su oficio)” (1981: 34). Hemos visto que Manuel Alvar prefiere hablar de traducción; José Luis Martínez, sin embargo, sostiene que tal vez no se trate de una “traducción en el sentido preciso del término”, y aunque no llega a emplear la palabra *paráfrasis*, sí usa otro término interesante: *recreación*: “Recreación ejemplar en que la cercanía y la honda afinidad de sus mensajes confluyen para iluminarse en hondas raíces españolas” (Martínez, 1942: 4).

Paráfrasis es una versión en la que el texto resultante se aproxima al original, pero no lo reproduce de manera exacta; es una reformulación explicativa o imitativa –cada tipo tiene sus peculiaridades (cfr. Fuchs, 1994: 7-20)–, que puede aplicarse a un texto escrito en la propia lengua o en otra ajena. Desde un criterio filológico se ha planteado con frecuencia si es posible o no la traducción, entendida como la versión exacta de un texto de un idioma a otro; si la exactitud de la versión es algo relativo, que se logra en mayor o menor grado, el término *paráfrasis* parece acomodarse mejor a la concepción que tiene León Felipe de la poesía y de la traducción, según esos criterios filológicos. Pero si se parte del presupuesto de que traducción es aquello que se considera traducción –Toury (apud Vidal Claramonte, 1995: 69)– y que *funciona* como tal en la *cultura meta* (cfr. Merino Álvarez, 1994: 99), no cabe duda de que estamos ante una traducción de “Song of myself”. No ocurre lo mismo –aunque ambas obras utilizan en una proporción similar, como más adelante se verá, idénticos procedimientos de supresión, adición...– con *El asesino del sueño*, donde

tanto el subtítulo de paráfrasis como el cambio de título hacen que se lea efectivamente como paráfrasis –que además no ha *funcionado* de la misma forma que “Canto a mí mismo” en la literatura meta–.

4. LA PRÁCTICA TRADUCTORA DE LEÓN FELIPE

4.1 LA TRADUCCIÓN DE *SONG OF MYSELF*

Dentro de los aspectos prácticos de la traducción, cabe recordar dos datos elementales: que León Felipe traduce del inglés al español, y que “Song of Myself” está escrito en verso libre: sin rima y sin un esquema métrico definido. La diferencia entre los dos idiomas tiene repercusiones concretas e inmediatas en un aspecto meramente cuantitativo: la lengua inglesa tiene una proporción de palabras monosilábicas muy superior a la de la lengua española, lo que supone que la mayor parte de las veces una misma idea tendrá que ser expresada en español con un mayor número de sílabas (cfr. Vázquez–Ayora, 1977: 336; Torre, 1994: 167; Ballester, 1998: 105). La importancia de esta particularidad, que sería un inconveniente considerable si el texto original siguiese un esquema métrico riguroso, queda muy atenuada al tratarse de verso libre; la única consecuencia, *a priori*, será que los versículos españoles serán normalmente más largos que los originales, pero ello no afecta directamente a lo esencial del texto, que basa en gran medida su poeticidad en el ritmo.

Distinto es el caso de la versión de *Macbeth*, en cuyo original predomina el endecasílabo blanco. Normalmente, los traductores españoles tienden a traducir esta obra en prosa, pero León Felipe decide hacerlo en verso, y utiliza predominantemente una alternancia de versos de ritmo endecasilábico, combinando sobre todo pentasílabos, heptasílabos, eneasílabos y endecasílabos, aunque pueden encontrarse algunas excepciones. De este modo, el texto resultante de la traducción queda bastante alejado formalmente del texto de Shakespeare.

Ya se ha dicho que las diferencias entre los receptores originales y los de textos traducidos no son sólo las relativas a la lengua, sino que residen sobre todo en las culturas y en los polisistemas respectivos; en el caso concreto de “Song of Myself”, resulta obvio que no es lo mismo España –o Méjico– en 1941 que Estados Unidos en 1855. Como ocurría con el número de sílabas, tampoco estas diferencias parecen tener en principio una importancia significativa si atendemos al contenido del libro de Whitman; sus temas son universales: el cuerpo, el amor, la naturaleza, Dios, la vida y la muerte o la camaradería. Hay, eso sí, cantos que constituyen una especie de frescos de su país (como los fragmentos 10, 12 y 33), y otros que narran hechos históricos: combates y naufragios (cantos 33, 34, 35 o 36), pero los primeros no presentan problema alguno de comprensión y los segundos pueden abstraerse y entenderse como ejemplo de cualquier combate o de un naufragio cualquiera en cualquier parte del mundo.

Sin embargo, hay en la traducción ligeras modificaciones con respecto al original que podrían deberse al intento de adaptar el texto a la cultura propia. Así, la traducción en el canto 33 de *witch* por *hereje* y no por *bruja*, su equivalente natural en español, y teniendo en cuenta que se está hablando de una mujer quemada en la hoguera, parece responder al hecho de que en la cultura española la persecución de la brujería y la hechicería, aunque se produjo, no tuvo la importancia ni la virulencia que en la cultura anglosajona, y quedó en un segundo plano ante la persecución que de

los herejes, conversos y alumbrados sobre todo, hizo la Inquisición española; en España, más que determinadas prácticas, el poder religioso combatió la heterodoxia de pensamiento, la discrepancia en la doctrina.

Otro cambio que acaso se introduce con esa misma intención de reflejar los usos culturales que le son familiares puede ser el que hallamos en otro de los cantos que hemos definido como frescos de Norteamérica, concretamente el décimo, en cuyo noveno verso leemos *I tuck'd my trowser-ends in my boots*, que significa “me metí los pantalones (literalmente *los bajos de los pantalones*) dentro de las botas” y que se traduce como “me recogí los pantalones sobre los tobillos” (1990: 40), acción que por su experiencia cultural el traductor puede sentir acaso más propia de los pescadores españoles.

Se observa, en fin, que si el traductor lo cree conveniente, introduce modificaciones que tratan de neutralizar las diferencias culturales y acercar así el texto al lector, sustituyendo una situación o un concepto de la cultura anglosajona por la situación o el concepto equivalentes en la cultura hispana, aunque los cambios no sólo son pocos, sino además mínimos y en modo alguno necesarios.

Si antes se aludía al número de sílabas, que en inglés es casi siempre menor que en español a la hora de expresar una misma idea, otro punto de referencia para caracterizar la traducción es el que se refiere al número de versos. Esteban Torre sostiene que cuando se decide traducir en verso un texto se debe “conservar rigurosamente el número de sus versos” (1994: 206), aunque puede ser conveniente, y a menudo necesario, redistribuir el contenido de forma que la idea que ocupaba un verso se reparta entre varios o la que se expresaba en varios se concentre en uno. Puesto que *Song of Myself* está escrito originalmente en verso libre, la única consecuencia de la diferencia silábica entre los dos idiomas sería que los versículos españoles resultarían más largos que los ingleses; esa redistribución del contenido no se hace necesaria puesto que no hay restricciones métricas que obliguen al traductor en modo alguno. Por lo tanto no tiene por qué producirse, en principio, otro cambio que el mencionado de las sílabas, y lo normal es que los traductores de este libro respeten el número de versos. Ello no ocurre, sin embargo, en el caso de la traducción de León Felipe, que desdobra la mayor parte de los versos. Podemos ver que los trece versos del primer fragmento de Whitman se convierten en veintitrés, los veinticuatro del segundo en cincuenta y cuatro, y así sucesivamente. Este desdoblamiento se produce desde el principio, desde el segundo verso, y revela el hecho de que León Felipe decide no partir de una unidad previa que ha de respetarse, sino por el contrario ordenar el texto según su propio ritmo, en consonancia con la libertad que se atribuye en sus declaraciones sobre la traducción. Ciertamente sería muy desacertado traducir un soneto por un poema de quince versos, pero la cantidad variable de versos que hay en cada canto del poema de Whitman permite que el incremento que introduce León Felipe en el número de versos tampoco suponga una alteración esencial del texto.

Pero si en “Canto a mí mismo” la variación en el número de sílabas y de versos no es un hecho significativo que tenga repercusiones en el valor de la traducción ni en la esencia del texto, que además viene dado por características de las lenguas, hay otros tipos de cambios cuyos motivos no tienen idéntica justificación y que implican determinada actitud por parte del traductor. El primero de ellos es el que sufren algunos versos no ya en su número, sino en su ordenación. En algunas ocasiones no se sigue el texto original linealmente, sino que se altera el orden. Así, vemos en el quinto fragmento que el verso tercero de Whitman se reparte entre los versos quinto y sexto de

León Felipe, en tanto que el verso siguiente, el cuarto, ya ha sido traducido en los versos tercero y cuarto de la versión, quedando así:

Deja las palabras,
la música y el ritmo;
apaga tus discursos;
túmbate conmigo en la hierba (1990: 32).

En el siguiente canto León Felipe vuelve a alterar el orden original de los versos, traduciendo el duodécimo de Whitman después del decimotercero. Sólo su preferencia puede justificar ese cambio, por lo demás casi imperceptible y que no altera significativamente el conjunto. Pero hay otro tipo de cambio que avanza un grado más en la infidelidad a la letra, y que supone una mayor participación de la propia personalidad del traductor: los añadidos que introduce León Felipe sí son numerosos y pueden tener consecuencias significativas con respecto al sentido del poema. No comentaremos –a no ser que sea oportuno– los casos que al respecto ha detectado y destacado Manuel Alvar (1971). En la mayor parte de las ocasiones la adición que aporta León Felipe introduce algún tipo de refuerzo expresivo. Por ejemplo, en el canto 23 se pone, al principio del verso octavo, un adverbio afirmativo que no está en el texto de Whitman y que confiere a dicho verso una mayor rotundidad: “Sí. Sólo esta maravilla desconcertante y mística del tiempo todo lo completa” (1990: 61). Un caso particular –que comenta Alvar– es la suma de un último verso al final del canto 12, que consiste en una onomatopeya del martilleo que no existe en el original: “pin, pan, pin, pan, pin, pan...” (1990: 43). En otras ocasiones se da lo que podría llamarse un refuerzo retórico; en el sexto canto se interpolan dos versos que no existen en el poema de Whitman, y que consisten en sendas interrogaciones retóricas: “¿Qué son estas voces? / ¿Cuál es su designio?” (1990: 35). Estos versos añaden un efecto que no tenía la versión original; suponen una ligera alteración en el tono y dan una mayor presencia a la voz del poeta. Las preguntas retóricas no están ni siquiera sugeridas o de forma embrionaria en el original: son una aportación personal de León Felipe.

En otros casos el refuerzo consiste en una especie de *amplificatio*. Tal el verso octavo del canto 6, en el que León Felipe habla no sólo de un nombre bordado en un pañuelo, como hace Whitman, sino que añade, *motu proprio*, la referencia a una inicial igualmente bordada allí. El verso decimocuarto del canto 20 (“Yo no me someto”) no aparece en el texto original, pero anticipa de alguna manera lo que dice el verso siguiente. Llamativa es la amplificación que en el canto 23 convierte dos palabras –*first honors*– en una pequeña tirada de versos: “Para vosotros los aplausos, / las medallas / y las graves dignidades” (1990: 62). León Felipe no se conforma con traducir *first honors* por *primeros* o *máximos honores*, sino que se detiene a explicarnos en qué consisten esos honores. Todavía va más lejos en el canto 37, como también ha observado Manuel Alvar. Whitman se refiere allí, al comienzo, a los hombres que sufren. Lo que es una alusión genérica se convierte en cinco nuevos versos que sólo existen en la versión de León Felipe, que habla de la encarnación en *todas las tragedias*: “la del forajido,/la del poseso,/la del convicto,/la del leproso,/la del mendigo... (1990: 93)”. Así nos detalla el poeta español quiénes son los que sufren. Vuelve a explicar y a explicitar lo que Whitman dice de un modo genérico. Pero sobre todo, más allá de esa explicitación, lo que ofrece León Felipe es una interpretación, que depende exclusivamente de su subjetividad, que no tiene por qué coincidir con la de Whitman ni con la de un lector cualquiera. Está reinventando un texto diferente y propio que sólo en parte –en la mayor parte, eso sí– coincide con el de Walt Whitman.

La amplificación es una constante a lo largo de la traducción, en mayor o menor medida, y de distintas formas. Es habitual encontrar duplicado lo que dice Whitman: *shelves*, en el canto 2, se traduce por “los estantes y los armarios”, *facts*, en el 23, se convierte en “vuestros hechos y vuestras conquistas”. Junto a los versos inventados o aquellos que expresan de modo particular lo que en el original se presenta de forma general, encontramos también la expresión desarrollada de algo que en el texto original aparece de un modo más concentrado. Así, traduce *askers*, en el primer verso del canto 4, como “gentes que me acosan a preguntas”. Otras veces el añadido tiene una función estructural determinada. Tal es el caso de los versos undécimo y duodécimo del canto 8, que no existen en el poema original y que sirven de enlace entre los versos anteriores y la larga enumeración posterior, a la que presentan: “Me sumerjo en la ciudad / y presencio el espectáculo de la calle:” (1990: 38).

Otras veces la función del añadido o el motivo por el que se produce la adición de versos o de palabras que no están en el texto original no quedan claros, no responde a un desarrollo de lo implícito ni tampoco se trata de un refuerzo expresivo. El verso decimonoveno del canto 21 de la traducción dice: “y grito al mar y a la tierra perdidos en la noche como yo” (1990: 58); pues bien, ese *como yo* es una completa invención de León Felipe, una añadidura que responde únicamente a su voluntad y aporta una nueva idea que, aunque aparece en la traducción, no es traducida sino creada. No se puede hablar ahí de paráfrasis, pues no se trata de lo mismo dicho de otra manera, sino de otra cosa. Seis versos después se encuentra un añadido del mismo tipo; leemos: “noche loca y desnuda que me buscas”. Ese *que me buscas* está igualmente inventado, y vuelve a introducir nuevas ideas y efectos ajenos al texto original. Un último ejemplo; el principio del verso primero del canto 33, *Space and Time!* se convierte en un verso completo: “¡Oh, espacio y tiempo infinitos!” (1990: 77). Puede entenderse que la interjección vaya implícita en el tono exclamativo, pero el adjetivo *infinitos* nace exclusivamente de la inventiva de León Felipe y expresa una idea suya, que acaso comparta Walt Whitman, pero que el poeta americano no ha consignado.

En ocasiones León Felipe prescinde de la fidelidad para intensificar lo que dice Whitman, llegando a veces hasta la exageración. De este modo convierte el *centenar de afectos* (*hundred affections*) del fragmento 14 en “miles y miles de emociones”. La amplificación semántica puede llegar a conferir al texto una violencia que no tiene originalmente, como ocurre en el canto 9, en cuyo quinto verso se habla del *dabbled hair* (*cabello humedecido*) de un suicida, lo que lleva a León Felipe a escribir que ve la cabeza del suicida “con los sesos fuera”.

Otro tipo de añadido se basa en la repetición de algún elemento que en “Song of Myself” no aparece repetido. La correlación y la repetición son procedimientos esenciales en la creación poética, y León Felipe intensifica su uso durante la traducción. En el canto 2, el verso número veintitrés de Whitman contiene un *from me* que en el verso cincuenta y dos de León Felipe se convierte en “de mis manos”, aprovechando que pocos versos antes ha aparecido la palabra *mano*: “y nada tomarás ya nunca de segunda ni de tercera mano” (1990: 28), lo que resalta el contraste entre las dos ideas. En el canto 51 aparece un primer “¿Qué tenéis que decirme?”, que recoge el cuarto verso de Whitman, pero tres versos más adelante se repite la misma expresión sin que lo haga en el original (1990: 121). Se trata de elementos que pretenden mejorar el texto, potenciar su poeticidad.

En ocasiones León Felipe recurre incluso a la repetición a lo largo de un fragmento de elementos que no aparecen en modo alguno en el poema de Whitman. En el segundo canto, al

traducir una enumeración, encabeza algunos de sus términos con un “me gusta” que repite, espaciadamente, hasta nueve veces; en el canto 19 introduce una exhortación (“Que se sienten todos”) que repite dos veces y que recuerda más a su propio tono que al de Whitman; en el canto 33 intercala en varias ocasiones las expresiones “Miradme” y “Aquí estoy”, que tampoco pertenecen al texto original y que igualmente recuerdan a expresiones similares que el poeta español ha utilizado en su propia poesía. A veces no repite el mismo término, sino una determinada estructura, como en el canto 4, en el que añade, a modo de introducción de distintos versos, las expresiones: “me preocupan”, “me distraen”, “me acongojan” y “me angustian” (1990: 31).

Pero al lado de todos estos añadidos, repeticiones, intensificaciones y amplificaciones, hay también procedimientos de índole contraria: reducciones y supresiones. En algunas ocasiones decide abreviar lo que está desarrollado, y funde dos versos en uno, escribe versos más cortos o concentra en pocas palabras lo que Whitman dice en muchas; así, por ejemplo, en el canto tercero, donde cuatro versos más o menos largos de Whitman se convierten en tres versos cortos:

*Shall I postpone my acception and realization and scream at my eyes,
That they turn from gazing after and down the road,
And forwith cipher and show me to a cent,
Exactly the value of one and exactly the value of two, and which is ahead?* (1995: 29)

aparece traducido como:

las acepto sin remilgos,
sin preguntar de dónde vienen
y sin ponerme a calcular lo que valen. (1990: 30)

En cuanto a la simple supresión, afecta a veces a versos enteros; de vez en cuando echamos de menos alguno suelto (cantos 20, 26, 34, 45...) y, como señala Manuel Alvar, falta casi una veintena del canto 33. En ocasiones son palabras o fragmentos de versos los que no aparecen en la traducción, pero esto es en todo caso menos frecuente que el fenómeno contrario, la introducción de añadidos.

Una tercera vía que puede alterar la traducción, junto a la adición y la supresión, es la del simple cambio. A veces una palabra se traduce por otra que le es extraña por su significado. Ya hemos visto que en algún caso, como el de *witch*, ello se hace para dar una mejor equivalencia, por lo que más que cambio hay sustitución. Sin embargo, en varias ocasiones advertimos que León Felipe traduce alterando el significado de algunas expresiones por motivos distintos. Alvar (1971: 371) cita el caso de *talkers* (*charlatanes* o *habladores*), en el canto 3, que es traducido como “juglares”, o el de *urge* (*ímpetu*), unos versos más adelante, que se convierte en “instinto”. A veces puede reconocerse cierta intención en el cambio; “juglares”, por ejemplo, supone una mayor elevación que “habladores”; en el segundo verso del tercer canto *or* deviene “y”, sin que ello altere el sentido, logrando así una mayor eufonía; *earth*, en el canto 7, no se traduce por su equivalente natural, *tierra*, sino por “arcilla”, palabra que se aproxima parcialmente en el significado pero bastante más en su fonética. Pero otras veces el cambio resulta meramente extraño, como en la traducción de *you shall possess* por “te mostraré”, en el canto 2, de *let it out* por “¿te conformas?”, en el canto 25, de *come* por “oíd”, en el canto 42. Hay inexactitudes como la del canto 47, donde *sing a song* se convierte en “inventar una canción” o como la citada traducción de *urge* por “instinto”. En ocasiones la traducción se antoja arbitraria, como la de *a week ago borne* (*nacido*

hace una semana; canto 15) por “que tiene ahora quince días”, o la de *twin* (*gemelo*; canto 25) por “hermano menor”; en el canto 13 *green and violet* (*verde y violeta*) se convierte en “gris”. Incluso hay alguna expresión que se traduce por su opuesta: *puts off* (*se quita*; canto 12) se convierte en “se pone” y *hostess* (*anfitriona*) se traduce por “los invitados”.

Encontramos además algunos casos de *falsos sentidos* que parecen deberse a una simple confusión. Si bien lo ideal es que el traductor sea hablante nativo de la lengua hacia la que traduce, para que el texto resultante sea completamente natural, un inconveniente es que dicho traductor puede confundir entre sí palabras de la lengua en que está escrito el texto original. Así, en el canto 24 traduce *forbidden voices* (*voces prohibidas*) por “voces olvidadas”, confundiendo *forbidden* con *forgotten*; así mismo parece confundir *heartly* (*entusiasta*), que traduce como “sano” en el canto 3, con *healthy*; acaso confunda *limbs* (*miembros*) con *hips* al traducir *voluptuous limbs* por “voluptuosas caderas” en el décimo canto, aunque podría tratarse de un cambio intencionado; en el canto 44 traduce *stairs* (*escaleras*) por “estrellas” (*stars*), lo que en principio parece un error, aunque el cambio haga ganar expresividad al texto, pues, como decía Unamuno, también traductor de Whitman, *una equivocación es a veces tan generatriz como la rima* (apud Gallego Roca, 1996: 35); tal vez la de León Felipe sea una infidelidad intencionada –y acertada según Alvar (1971: 373), quien consigna otros cuatro errores: “negro” por *coon* (*coati*, cierto mamífero americano), “estrella roja” por *redstart* (*petirrojo*), “carne dura” por *brawn* (*cejas*) y “vestíbulos” por *public halls* (*tabernas*).

Todavía existe una última posibilidad que se añade a la adición, la supresión y el cambio, una cuarta forma de alterar el texto que consiste precisamente en no alterarlo, esto es, en no traducir, de manera que el lector topa con una palabra desconocida para él. Este fenómeno tiene una presencia anecdótica en la traducción que hace León Felipe; en el verso undécimo del canto 16 leemos: “soy el kentukiano que vaga por el valle del Elkon, con *leggings* de cuero de venado” (1990: 51). Se inserta una palabra de la lengua original al dejar sin traducir *leggings* (*polainas*), lo que dificultará la comprensión del verso al lector hispano que no sepa inglés, pues el contexto no aclara lo suficiente qué pueda significar la palabra y sólo puede deducirse de forma aproximada que acaso sea una prenda de vestir. En el verso anterior hemos leído “soy el *yankee* libre”, y en el canto precedente “la muchacha *yankee*”, donde igualmente aparece una palabra no traducida, pero al menos reconocible pues existe como préstamo en español, con la grafía adaptada a la fonética española; la misma palabra, además, aparece con su forma española en el canto 10. Quizás este recurso al *grado cero* de la traducción obedezca al propósito de introducir un efecto exótico, lo que contrasta con el resto de la traducción, y lo que ciertamente constituye un desvío en la fidelidad al texto original, ya que el lector angloparlante del original no encuentra ese exotismo.

A lo largo de la traducción de “Song of Myself” hay una serie de problemas específicos que se presentan al traductor y que éste debe resolver. Uno tiene lugar cuando en el texto original aparece una expresión de una tercera lengua, lo que sucede con las locuciones francesas: *En-Masse* y *Chef-d’oeuvre*, que aparecen respectivamente en los versos segundo y tercero de los cantos 23 y 31. Una opción posible, la más fiel al original puesto que conservaría el mismo efecto sobre el lector, sería dejar las palabras tal cual, en francés; *Masse* guarda la misma semejanza con sus equivalentes inglesa y española, *mass* y *masa*, y a su vez *Chef-d’oeuvre* es tan distinta de su traducción inglesa, *masterpiece*, como de la española, *obra maestra*. León Felipe, sin embargo, prefiere traducir las palabras francesas al español, aunque convierte *masa* en “Humanidad”, con lo que el lector no percibe que en el texto original fueran destacadas entre las demás, y pierden su protagonismo. Esta

decisión contrasta con la de no traducir *leggings* y *yankee*, y en cierto modo restablece un tanto el equilibrio con el texto original, pues sigue habiendo dos palabras extrañas a la lengua en que se vierte el texto, aunque no sean las que Whitman dispuso ni cumplan la misma función en un lugar semejante. Sí se deja tal cual, sin embargo, una tercera palabra francesa que aparece en el canto 15: *connoisseur*.

Otro problema específico que se presenta al traductor es el que se refiere a las onomatopeyas. Por más que la onomatopeya tenga una cierta motivación sigue siendo un signo convencional y como tal es diferente en cada lengua y susceptible de ser traducido de una a otra. Al margen de la onomatopeya reseñada con anterioridad, la que reproducía el martilleo del herrero, añadida por León Felipe puesto que no aparece en el poema original, al principio del canto 14 de “Song of Myself” encontramos la imitación de un sonido; Whitman está hablando del ganso silvestre y leemos: *ya-honk he says* (“dice: *ya-honk*”). Puesto que en español no existe una onomatopeya prefijada para el ganso, a diferencia de lo que ocurre con otras aves, León Felipe decide no inventar ninguna, ni tampoco dejar unas palabras, las originales del inglés, que resultarían extrañas al lector de la traducción, de modo que traduce toda la expresión por “su graznido”. En otro lugar, en el canto 33, León Felipe traduce el verbo *crack* (*restallar*), de carácter onomatopéyico, por una onomatopeya simple, convirtiendo *crack and again crack the marksmen* en “oigo el crac-crac de los gatillos” (1990: 85).

Un último caso particular tiene que ver con la traducción de los nombres propios. En “Song of Myself” abundan los de lugar, sobre todo los de ríos y estados, pues se alude a una gran parte de la geografía estadounidense. A la hora de reproducir los nombres, León Felipe no sigue un criterio fijo: la mayoría de las veces no existe una palabra diferente en español -casos, por ejemplo, de Indiana, Georgia, Wisconsin, California, Vermont, Arkansas, etc.- o simplemente se requiere añadir una tilde, como en Oregon, Canadá, Niágara o Hurón, en cuyo caso al traductor no se le presenta ninguna disyuntiva; en el resto de las ocasiones puede consignarse el nombre inglés aunque haya adaptación española -“*Missouri*”, en lugar de Misuri- o por el contrario puede escribirse el nombre español, como por ejemplo “Luisiana” en lugar de *Louisiana*. Otras veces, cuando el nombre propio está compuesto por palabras significativas, puede traducirse por el equivalente léxico español, tal como ocurre con *Red river*, convertido en “Río Rojo”. Incluso un mismo nombre aparece de dos formas distintas en el canto 16 y en el 34, aunque ambas formas están aceptadas en español: “Tejas” y “Texas”.

Los nombres propios humanos o divinos aparecen en su forma española cuando pertenecen al ámbito de la cultura: Alá, Buda, Jehová (frente a *Allah*, *Buddah*, *Jehovah*); aunque normalmente no se requiere transformación, pues la forma suele ser común en ambas lenguas: Zeus, Isis, Osiris, Odín, Brahma. Por el contrario, y lógicamente, el nombre de Walt Whitman, que aparece en los cantos 24 y 25, se deja tal cual, aunque, como curiosidad, en el prólogo en verso que escribe León Felipe se puede leer: “Walt es el diminutivo de Walter (Gualterio en castellano)” (1990: 12). En cuanto a los nombres propios, en la paráfrasis de *Macbeth* puede verse cómo la traducción del nombre del protagonista de la tragedia de Shakespeare preocupa singularmente a León Felipe, quien en nota a pie de página explica que ha cambiado la acentuación de la palabra, convirtiéndola en palabra llana, y advierte que si quisiera representarse acentuando la segunda sílaba, como en el original inglés, tendría que cambiar el texto de algunos pasajes.

Hemos dejado para el final aquellas modificaciones con respecto al texto original que dejan traslucir la propia personalidad del traductor. Un claro ejemplo es el uso en la traducción de construcciones que León Felipe utiliza habitualmente en su poesía. Así, la primera parte del verso decimosexto del canto 4, *I have no mockings or arguments (no tengo burlas ni disputas)*, queda traducido como el verso quincuagésimo del mismo canto de la siguiente forma: “Pero yo no he venido a disputar ni escarnecer” (1990: 32), donde se observa la añadidura del *pero yo no he venido*, que se repite, con variaciones, más de una docena de veces tan sólo en *Ganarás la luz*² (1981: 46, 48, 130, 140-1, 168-9), libro publicado en la misma época que la traducción de “Song of Myself”. Ya se ha citado, además, la repetición recurrente de las expresiones “Aquí estoy” y “Miradme” que durante una buena parte del canto 33 se introduce sin que el original la tenga ni la exija. Lo que más se repite es “Aquí estoy”, que aparece quince veces tal cual y otras siete como “Aquí voy” o “Por aquí voy”; por su parte, “Miradme” sólo aparece en este canto un par de veces, pero ya en el canto anterior ha añadido León Felipe un “Miradlo”, y encontramos otros “Miradme” igualmente inventados por él en los cantos 20, 24, 37, 41 y 44. Se trata de expresiones típicas de León Felipe; en tres poemas consecutivos de *Éxodo*, libro publicado con sólo dos años de diferencia respecto de la traducción de “Canto a mí mismo”, encontramos hasta treinta y dos repeticiones de la palabra “miradla”, y esto en el corto espacio de seis páginas. Estos poemas se repiten en *Llamadme publicano*, donde encontramos además, en otro poema, un verso que comienza con las palabras “¡Ahí está...! ¡Miradla!” (1984: 42), y en otro poema de *Ganarás la luz* hallamos el verso “Ahí están ¡miradlas!” (1990: 79). Son sólo algunos ejemplos; se trata de construcciones que con distinta frecuencia y algunas variaciones se repiten a lo largo de su obra. Es característico de León Felipe el uso abundante de expresiones deícticas en su propia poesía, lo que podemos observar tanto en esa repetición de “Aquí estoy” y sus variantes como en algún otro verso aislado de la traducción. Así, por ejemplo, el verso séptimo del canto 7, cuyo fragmento *companion of people* traduce León Felipe como “el semejante de *ése*”, sin más. Es también característico de León Felipe el uso reiterado de exhortaciones, que se añaden igualmente en varias ocasiones al poema de Whitman; ya hemos visto el caso de “miradme”, al que podemos añadir “oídme” (canto 7), “Siéntate./ Que se sienten todos” (19), “escucha”, (19), “oíd todos” (42). Son nuevas expresiones que el traductor introduce espontáneamente y en las que se reconoce su voz y su tono habitual, aunque ya en el texto original hay varias exhortaciones -una quincena, aproximadamente-, con lo que las añadidas no suponen una alteración cualitativa.

Otro cambio en el que se puede advertir la intervención de la personalidad de León Felipe tiene que ver con el dominio de la pragmática, y consiste en la transformación de lo dicho en lo hecho. En el canto 32, por ejemplo, convierte una oración interrogativa indirecta (*I wonder where*, esto es: *me pregunto en dónde*) en una interrogación directa (“¿En dónde”), y en el canto 18 realiza mediante una oración exclamativa la intención que expresa Whitman de forma enunciativa, convirtiendo *I beat and pound for the dead* (aproximadamente: *doblo y redoblo en honor del muerto*) en “¡Hurra por los muertos!”. Sin embargo se da el proceso contrario en el canto 24, donde la expresión *By God! I will accept nothing* (*No aceptaré nada, ¡por Dios!*) se transforma en un atenuado “Y digo que no aceptaré”.

En definitiva, se constata que la personalidad de León Felipe y su estilo quedan sobreimpresionados en la traducción que hace de “Song of Myself”. Ello se advierte, como se ha

2 Por ejemplo:

“No he venido a cantar, podéis llevaros la guitarra” (pág. 46).

“No he venido aquí a arrojar mi discurso contra nadie” (pág. 130).

“Porque yo no he venido aquí a hacer dormir a nadie” (págs. 140-141; se repite tres veces).

comprobado, en el uso y la proporción de determinados elementos y construcciones que son característicos de su propia poesía, tales como los deícticos, las correlaciones, las exhortaciones y algunas expresiones típicas del poeta español.

4.2. LA TRADUCCIÓN DE *MACBETH*

Conviene, en primer lugar, recordar que León Felipe está particularmente satisfecho de su versión de *Macbeth*, a la que se refería en la dedicatoria como “el esfuerzo que yo más estimo de toda mi obra poética”; esa satisfacción es significativa, por cuanto presupone que el resultado práctico concuerda con los fundamentos teóricos del autor. Por otra parte la calificación de esta versión como paráfrasis implica la atribución de una serie de libertades que aparecen ya en el mismo título de la obra, que deja de llamarse *Macbeth* para convertirse en *El asesino del sueño*, sintagma inspirado en el inicio del verso II, III, 41: *Glamis hath murther'd Sleep*.

León Felipe opta por traducir –o parafrasear– la obra en versos que siguen en su mayor parte un ritmo de tipo endecasílabo, con predominio del verso largo compuesto mediante la suma de, sobre todo, endecasílabos y heptasílabos. El original inglés está formado sin embargo por endecasílabos blancos, con muy pocas excepciones que se concentran en las intervenciones de las tres brujas, en las que aparecen versos más cortos, y en las palabras del portero del castillo de Inverness, que, por su poca solemnidad y su mucho humorismo, aparecen en prosa. León Felipe, no obstante, traduce esas excepciones como si no lo fueran: sus brujas utilizan el ritmo endecasílabo y su portero habla en verso, con idéntico ritmo. Por el contrario, sí se traduce en prosa un fragmento que también lo está en el original, correspondiente a la lectura que hace Lady Macbeth de una carta enviada por su esposo, y que queda de este modo como única prosa de *El asesino del sueño*, destacando así del resto del discurso, con toda seguridad, por ser el único caso de comunicación diferida.

Por lo demás, puede comprobarse que esta versión comparte básicamente los procedimientos, las características y la ideología descritos en la de “Canto a mí mismo”. Se descubren similares adiciones y supresiones textuales, que pueden afectar incluso a la totalidad de la escena, alteraciones en el orden en que se desarrolla la acción. Por ejemplo, en el texto de León Felipe la noticia de la muerte de Lady Macbeth es posterior a la de que el bosque de Birnam avanza contra el castillo. Hay también cambios en la atribución de réplicas –unidad que define Merino Álvarez (1994: 44-45)– a determinados personajes, supresión de algunos personajes, etc. Todo esto afecta en mayor o menor medida al plan de la obra, a la estructura general, pero veamos por otro lado qué es lo que ocurre con la traducción de frases y palabras concretas. No es necesario detenerse en el comentario de aspectos ya tratados en la traducción de “Canto a mí mismo” y que aquí se repiten, así que ofreceremos únicamente algunos ejemplos.

Encontramos intensificaciones y amplificaciones: *Speak, I charge you* (I, iii, v.78) se convierte en “¡Hablad! ¡Hablad más claro! ¡Yo os lo ordeno!” (1983: 32); *full of scorpions in my mind* (III, ii, v.35) se traduce como “Escorpiones y vampiros han hecho su guarida en mi cerebro” (1983: 78). Como ocurría con el texto de Whitman, un verso da lugar a varios más en su traducción; *And fix'd his head upon our battlements* crece hasta convertirse en: “Le cortó la cabeza después, la clavó en su lanzón y se la trajo a nuestro campo./ Allí está ahora colgada de una almena / para festín

de cuervos y de grajos” (1983: 24). Otro tanto ocurre con el escueto conjunto de cinco palabras que el portero pronuncia para hablar de los efectos de la bebida y que León Felipe multiplica por cinco, convirtiendo *nose-painting, sleep and urine* (II, iii) en:

Se enrojece la nariz como un pimiento
se orina en abundancia
y nos embarga un dulce sueño (1983: 62).

Hay añadidos, palabras y frases que no aparecen en el texto inglés y que en ocasiones persiguen igualmente una intensificación del texto, como ocurre con las exclamaciones, por ejemplo la de Macbeth ante la visión de un puñal: “¡Basta! ¡Basta!” (1983: 54). Pero más interesantes son algunos añadidos que introduce León Felipe con otra intención. Así, podemos encontrar una serie de expresiones y alusiones que utiliza el poeta español para intensificar el tono épico de una parte de la obra, y además para darle concretamente unos toques de estilo épico castellano y medieval. En el relato que al principio se le hace al rey Duncan acerca del comportamiento de Macbeth en la batalla, inventa León Felipe el siguiente verso: “Por vuestra causa y por Escocia se batieron como los Doce Pares juntos del viejo Carlomagno” (1983: 25); asimismo es inventado el primer verso con el que Ross saluda a Macbeth y Banquo, en la escena tercera del primer acto: “Albricias, invencibles capitanes” (1983: 33), de claras resonancias cidianas, y que precede a una alusión posterior, igualmente inventada, a la espada de Roldán: “Unos decían que os dio su épico mandoble Durandarte” (1983: 33). Esta alusión, por cierto, parece participar de la confusión, presente en el romancero y heredada de él por don Quijote –tal vez por Cervantes–, que entendía el nombre de Durandarte como el de algún caballero. Más adelante vuelve a añadir otra referencia a la épica inexistente en el texto original; habla Lady Macbeth: *But screw your corage to the sticking-place* (I, vii, v. 61; aproximadamente³: *Tan sólo tensa tu valor hasta el lugar más alto*), y se traduce: “Levanta tu valor hasta el picacho bárbaro, primitivo y epopéyico” (1983: 50).

Cada uno de estos añadidos, por sí sólo, no tiene una especial significación o relevancia, pero en su conjunto revelan una intención clara y marcada en el poeta español, quien trata de crear o, más precisamente, exagerar un clima épico, si no en toda la obra sí al menos en este primer acto. Ese clima épico no está ausente en la obra de Shakespeare, de ahí que sea preferible decir que León Felipe tan sólo lo exagera, puesto que en el original se puede reconocer un estilo épico en las ampulosas palabras del sargento con las que se destaca el heroísmo de Macbeth en la batalla contra los noruegos (4). Pero en el texto de León Felipe aumentan las alusiones a lo epopéyico y se esboza una parodia de la epopeya medieval que el lector español siente próxima. Es decir, el traductor no se conforma con reproducir ese estilo épico que hallaría en el original, sino que realiza una adaptación cultural más compleja, recurriendo a elementos propios de la épica castellana. Nuevamente se observa cómo se acerca el texto a los lectores, y no al revés. Pero hay otros elementos, compatibles con los anteriores, que pueden explicar estas adiciones. La abundancia en lo épico puede deberse también a la influencia del propio mundo poético del poeta castellano, en el que es posible apreciar la importancia y la presencia recurrente del heroísmo y del continuo deseo de elevar las cosas *de lo doméstico a lo épico*. En ese caso la poética del traductor volvería a superponerse a la del autor original, modificándola. En cuanto al deseo de acercar el texto isabelino a la cultura española, un nuevo ejemplo está en la traducción de *Here's an English tailor come hither for stealing out of a French hose* (II, iii) por “Es un sastre de Londres que le robó las calzas a un sastre de Toledo” (1983: 61); el cambio del inglés por el londinense se debe con toda seguridad a conveniencias

3 Vid. ed. cit., pág. 44, aparato crítico. Verso de difícil traducción e interpretación. Murry sugiere que la imagen deriva de las cuerdas de un violín, Patton y Liddell creen que del cordaje de una ballesta.

rítmicas, pero la conversión del francés en toledano tiene como único propósito españolizar el texto, hacerlo más familiar al lector.

Otras veces el cambio obedece a la voluntad creadora de León Felipe, que aporta elementos poéticos propios con la intención de enriquecer el texto. Así, por ejemplo, trata de dar una dimensión simbólica a las palabras que pronuncia Lady Macbeth exhortando a su esposo a que se ponga su vestido de dormir, su camión, para disimular su crimen: *Get on your night-gown* (II, ii, v. 69) aparece traducido como “Corre a ponerte las ropas de dormir. / Vístete de blanco” (1983: 60). Ciertamente un camión suele –o solía– ser de tela blanca, pero si el personaje de Shakespeare pretende únicamente prevenir una súbita irrupción en el caso de que se descubra el crimen reciente, y que Macbeth aparezca como salido de un sueño inocente, en el caso de la traducción se añade un contenido adicional: el acto de vestirse de blanco lleva implícita la carga simbólica de inocencia y pureza que tiene ese color, algo que no está en el texto original.

A todo esto, al igual que ocurría con “Canto a mí mismo”, cabe añadir los casos en los que la traducción es simplemente inexacta, sin que necesariamente haya una razón que aparentemente lo justifique, o bien sin que podamos hacer al respecto sino conjeturas. Así, por ejemplo, encontramos que *water* se traduce por “aire” en el verso *The earth hath bubbles, as the water has* (I, iii, v.79), que aparece en su traducción como “La tierra tiene burbujas como el aire” (1983: 32), acaso por una atracción de la palabra *air* que encontramos dos versos más abajo: *Into the air*, traducida esta vez literalmente. En otra ocasión *bridegroom* (*novio*) se traduce de una extraña forma: *Bellona's bridegroom* significa “el desposado de Belona”, y sin embargo es vertido como “de Marte y Valona el hijo predilecto”. Marte, según la mitología, sería el esposo o el hermano de Belona, diosa de la guerra, y por lo tanto es con él con quien, perifrásticamente, Shakespeare compara a Macbeth, pero León Felipe elimina la perífrasis y decide aludir al valor del guerrero llamándolo hijo del mencionado matrimonio mitológico; en el fondo la idea básica no se altera, ambos títulos resaltan el valor de Macbeth, pero lo hacen de forma distinta.

En resumen, en esta obra se descubren de nuevo los mismos procedimientos, en líneas generales, que en la traducción de “Canto a mí mismo”, lo que obedece a una misma voluntad inicial de acercar el texto al lector tratando de salvar el espíritu, no la letra, y realizando adaptaciones que subsanen la diferencia cultural que media entre el autor primero y los lectores de la traducción. Junto a ello volvemos a encontrar adiciones, supresiones y cambios que obedecen exclusivamente a la voluntad creadora del poeta español, y ello en mayor medida que en el texto de Whitman, lo que convierte a *El asesino del sueño* en un texto que ni es del todo *Macbeth*, ni es del todo otra cosa. Esa condición mestiza, híbrida de lo propio y lo ajeno, responde a lo que el propio León Felipe llama paráfrasis.

5. ALGUNAS CONCLUSIONES

Una vez estudiadas las declaraciones explícitas y analizada la práctica efectiva, llega el momento de compararlas y evaluar su coherencia. En primer lugar, se revela como cierta la declaración de León Felipe sobre el hecho de que, al ser la poesía un terreno comunal y mostrenco, se atreve a hacer suyos los versos ajenos, y, como él mismo decía, entra en la tarea de traducir a Whitman o a Shakespeare –aunque *El asesino del sueño*, definitivamente, *funciona* como

paráfrasis– con tanta libertad como si se tratara de sus propios versos, lo que se manifiesta en la alteración en el número de versos y en ocasiones de su orden, en la introducción de añadidos, de amplificaciones, de repeticiones, de intensificaciones, de reducciones, de supresiones y de meros cambios que a veces parecen caprichosos, desde el punto de vista de la estricta traducción, y debidos sólo a la creatividad de León Felipe. No se trata de procedimientos técnicos del tipo de la modulación, la transposición, la compensación, etc., destinados a superar alguna dificultad en el paso desde la otra lengua, sino que tienen que ver con su voluntad explícita de ser tanto la prolongación como la corrección de Whitman. Quizás entienda como parte de esa corrección la introducción de aquellos elementos que sirven para reforzar o intensificar la poeticidad del texto, como las correlaciones que se encuentran sólo en la traducción y no en el texto original. En todo caso, León Felipe ilustra la teoría de Bassnett, de la que Gentzler afirma: “*seems to favor adding ostranenie effects when none were there before, adding remarks if the translator feels motivated and adding entire passages to make the text relevant to the contemporary reader*” (GENTZLER, 1993: 100).

En un capítulo distinto se han de encuadrar los errores que, aunque pocos e insignificantes, existen, y que son irrelevantes a la hora de estudiar la postura teórica sobre la traducción, dado que no responden a ninguna intención. También son casos diferentes aquellos cambios que sí están motivados, que podemos llamar adaptaciones y cuya intención es la de compensar las diferencias culturales existentes entre los lectores del texto original y los lectores de la traducción, lograr la adecuación. Podríamos relacionar estos cambios con la afirmación que hacía León Felipe de que él no cambia el espíritu del texto, sino sólo las palabras y las formas, y sobre todo con su visión del traductor como el encargado de recoger en su vasija los vinos de otros pueblos para trasvasarlos al suyo propio. Efectivamente, cumple ese deseo de acercar a los lectores de su pueblo la poesía de Whitman, y no al contrario, pues el texto resultante es un poema que podría haberse escrito originalmente en español, sin que nada indique que se trata de una traducción.

Lo que sí es discutible es si León Felipe cambia o no el espíritu del texto de Whitman con la introducción de todas las modificaciones consignadas –si se trata, por tanto, de una “traducción libre”, tal como la definen Sáez Hermosilla (1994: 21) y Vidal Claramonte (1995: 49)–, y si lo hace, en qué medida. Es innegable que el texto resultante tiene mucho de la personalidad de León Felipe, cosa que él no se ha preocupado en modo alguno de evitar, por lo que su traducción es la más personal de cuantas se han hecho de “Song of Myself”. El autor original, Whitman, debe repartir el protagonismo con su traductor en mayor medida de lo que lo hace en otras traducciones, y el texto resultante es tanto suyo como de León Felipe –aunque esto, según muchos teóricos de la traducción, ocurre en toda traducción.

Era de esperar, según son sus presupuestos, que la práctica traductora fuera motivo de polémica, y en efecto ha sido objeto de valoraciones muy distintas, tanto favorables como adversas. Algunas de las alusiones que hace el poeta a los *eruditos* y a los hombres que se atienen celosamente a la letra no son sino mecanismos de defensa ante las críticas, posibles o efectivas, hacia su labor traductora. Ya en *Luz* dice: “Alguien me ha insultado porque no sé traducir. Y me ha llamado calumniador” (1981: 32). Se refiere a Jorge Luis Borges, que había criticado en la revista *Sur* su traducción del “Canto a mí mismo”. Borges, traductor a su vez de la obra de Whitman, no acepta las libertades que se toma el poeta español; ya desde el título queda patente la divergencia de criterios: Borges lo tituló “Canto de mí mismo”. Pero Borges no es el único detractor de su actividad traductora, ni las críticas se limitan a la traducción de Whitman; Luis Cernuda, con una

actitud tan suya, dice que “al leer las traducciones o adaptaciones que de Shakespeare hace León Felipe, nuestra sorpresa dolorosa acaso sea igual a la de Don Quijote al ver transformada a Dulcinea en labradora manchega” (1975: 112). Por otra parte, cuando en 1952 León Felipe traduce *The Lady's not for Burning*, obra dramática de Christopher Fry, se encontrará con que el autor original desautoriza su traducción, molesto por la excesiva libertad que el español aplica en su tarea. Otra crítica negativa es la de Fernando Alegría (1952: 240-258), que considera al traductor no sólo falible, sino responsable, y lamenta la estridencia que se sobreimpone a una poesía de suyo sobria, así como la agresividad y una individualidad incómoda que refleja la traducción, que sería un canto a León Felipe más que a Walt Whitman.

Esas críticas negativas son parte del *tributo* que, según afirma Toury, debe pagar todo traductor que contraviene las normas y opta por cualquier desviación en el comportamiento (Toury, 1999: 236). Pero también desde un primer momento ha habido opiniones favorables; ya en 1942 habla Eugenio Florit (1942: 64-65) de su espléndida calidad y afirma que presenta a un Whitman caliente y vivo. Concha Zardoya habla de una traducción personal, perfecta en el espíritu y libre en los detalles (Zardoya, 1960: 24). Y Manuel Alvar trata de demostrar la corrección de dicha traducción, cuya fidelidad, según él, es absoluta, y merece más ese nombre de traducción que el de paráfrasis (Alvar, 1971: 366-375). Una crítica aparecida con motivo de su publicación, y que la elogia sin reservas y con entusiasmo, es la de José Luis Martínez. El articulista llega a poner el valor de la traducción incluso por encima del que tenía el original inglés, señalando que Whitman llega hasta nosotros “aun enriquecido que no deformado” (1942: 4).

A la hora de hacer una valoración del “Canto a mí mismo” de León Felipe cabría introducir una matización: una cosa es el valor poético del texto y otra diferente la evaluación de la manera en que se ha traducido. En cuanto a lo primero, el texto que nos ofrece León Felipe es un gran poema con el que han disfrutado muchos lectores de habla hispana, que en su mayor parte no han consultado el original inglés; la versión es, en nuestra opinión, más valiosa estéticamente que cualquier otra que, siendo fidelísima al sentido, se hiciera en prosa y también, sigue siendo nuestra opinión, que muchas de las traducciones en verso que son más literales. La traducción está hecha de forma impecable con respecto a los principios –coherentes, por otra parte– que defiende el traductor, de manera que lo que resulta cuestionable es el conjunto de esos principios, la teoría misma de la traducción que defiende León Felipe. Algunos aspectos, como los de acercar el texto original al lector o atender más al espíritu que a la letra, por ejemplo, son todavía debatidos, y sólo cabe describir la postura del poeta español; lo que sí debe explicarse es el conjunto de modificaciones que voluntariamente introduce el traductor, y que en principio pueden ser condenables (cfr. Santoyo, 1985: 31-33, 68-69) o dignas de elogio (cfr. Bassnett y Lefevere, 1998; Gentzler, 1993: 100). Entendemos que León Felipe cumple con el requisito que exigen Hatim y Mason cuando afirman que “los mejores traductores de obras literarias son quienes están más en sintonía con el autor. El autor debe poseer el espíritu del original” y “hacer suya la intención del escritor de la lengua de salida” (1995: 22-23); tanto su estilo como su ideología y en definitiva su poética coinciden en gran medida con los de Whitman, que ya había sido homenajeado previamente en la obra poética propia de León Felipe, y cuyo espíritu está presente sin duda en el conjunto de la extensa traducción. Si el lector quiere conocer verdaderamente la obra de Whitman –el problema no existe con la de Shakespeare, pues se le advierte de que se usa la paráfrasis– no debería leer la versión de León Felipe, porque lo que ha hecho éste, en definitiva, es apropiarse de los versos del poeta americano y convertirlos en suyos. Es el lector interesado en la obra de León Felipe –o aquel a quien le resulte indiferente la autoría– el que en realidad podrá disfrutar con su lectura. Si

adoptamos la perspectiva de los estudios descriptivos y la teoría de los polisistemas, olvidamos criterios filológicos y llevamos a cabo un análisis *target oriented*, dejando el texto original de Whitman al margen de acuerdo con la aseveración de Toury de que “*the translations are facts in one system only: the target system*” (apud Hermans, 1999: 40), lo que resulta evidente es que la traducción de León Felipe ha *funcionado* plenamente en la *cultura meta*, puesto que, como se dijo al principio, ha sido la principal referencia para un alto porcentaje de lectores hispanos. Ello se explica también y en parte por elementos extratextuales que no podemos olvidar, como el prestigio del traductor como poeta y de la propia editorial Losada, que el lector toma como una garantía de calidad.

Cabría considerar, por último, que la forma en que León Felipe toma el texto de Whitman es tanto un asunto relativo a su poética como a la teoría de la traducción –y con implicaciones muy cercanas a la teoría de los polisistemas–, ya que se enmarca en la idea de la poesía como una fuerza única que se realiza en distintos poetas, unidos a su vez por la tradición –bajo la advocación del *Viento*, en la terminología simbólica de León Felipe–, más allá de las fronteras lingüísticas y políticas.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEGRÍA, Fernando (1952). “*Canto a mí mismo*. Variaciones de León Felipe sobre un tema de Walt Whitman”, en *Atenea*, CVI, Concepción, Chile, pp. 240-258.
- ALVAR, Manuel (1971). “León Felipe”, en *Estudios y ensayos de literatura contemporánea*. Madrid: Gredos, pp. 366-375.
- AUB, Max (1969). *Poesía española contemporánea*. México: Era.
- BALLESTER, Xaverio (1998). “Poética de la traducción literaria”, en Bueno García y García-Medall (coord.): *La traducción de la teoría a la práctica*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- BASSNETT, Susan, y LEFEVERE, André (1998). *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters.
- BORGES, Jorge Luis (1942). “Walt Whitman, *Canto a mí mismo*, trad. de León Felipe”, en *Sur*, XII, núm. 88, pp. 68-70.
- BUENO GARCÍA, Antonio (1998). “La teoría de la traducción a final de siglo”, en *La traducción: de la teoría a la práctica..* Valladolid: Universidad de Valladolid.
- CERNUDA, Luis (1975). *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Madrid: Guadarrama.
- FELIPE, León (1981). *Ganarás la luz*. Madrid: Visor.

- FELIPE, León (1982). *¡Oh, este viejo y roto violín!*. México: Editores Mexicanos Unidos.
- FELIPE, León (1982b). “Alas y jorobas o el rey bufón”, en *Versos del merolico o del sacamuelas*. Madrid: Visor.
- FELIPE, León (1983). *Macbeth o el asesino del sueño*. Madrid: Júcar.
- FELIPE, León (1990). *Canto a mí mismo*. Buenos Aires: Losada.
- FLORIT, Eugenio (1942). “Canto a mí mismo, traducción de León Felipe”, en *Revista Hispánica Moderna*, VIII (núm. 1-2), pp. 64-65.
- FUCHS, Catherine (1994). *Paraphrase et énonciation*. París: Ophrys.
- GALLEGO ROCA, Miguel (1996). *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*. Almería: Universidad de Almería.
- GARCÍA YEBRA, Valentín (1982). *Teoría y práctica de la traducción*. Madrid: Gredos.
- GARCÍA YEBRA, Valentín (1983). *En torno a la traducción*. Madrid: Gredos.
- GENTZLER, Edwin (1993). *Contemporary Translation Theories*. London: Routledge.
- HATIM, Basil, y MASON, Ian (1995) *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*. Barcelona: Ariel.
- HERMANS, Theo (1999). *Translation in Systems*. Manchester: Saint Jerome.
- JANSEN, Peter (1995). *Translation and the Manipulation of Discourse. Selected Papers of the CERA*. Leuven: CETRA.
- LEFEVERE, André (1997). *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. Salamanca: Ediciones del Colegio de España.
- LINDQVIST, Yvonne (1995). “Spoken language in literary prose -a translation problem.”, en JANSEN, Peter: *Translation and the Manipulation of Discourse*. Leuven: CETRA.
- MARTÍNEZ, José Luis (1942). “Whitman en castellano”, en *Letras de México*, vol. III, núm. 15, p. 4.
- MERINO ÁLVAREZ, Raquel (1994). *Traducción, tradición y manipulación. Teatro inglés en España 1950-1990*. León: Universidad de León.
- MOUNIN, Georges (1971). *Los problemas teóricos de la traducción*. Madrid: Gredos.
- NEWMARK, Peter (1995): *Manual de traducción*. Madrid: Cátedra.

- NIDA, Eugene A. (1964): *Toward a Science of Translating*. Leiden: E. J. Brill.
- ORTEGA ARJONILLA, Emilio (1996). *Apuntes para una teoría hermenéutica de la traducción*. Málaga: Universidad de Málaga.
- ORZESZECK, Agatha (1997). “Tradición y cultura”, en Félix Fernández y Ortega Arjonilla (coor.): *Lecciones de teoría y práctica de la traducción*. Málaga: Universidad de Málaga.
- POUND, Ezra (1992). “Guido’s relations”, en SCHULTE, Rainer y John BIGUENET: *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Chicago: University of Chicago, pp.83-92.
- REDONDO, Ana, y AZPEITIA, Javier (1992). “Versiones de Whitman”, en *Quimera*, 109, pp. 34-39.
- RIFFATERRE, Michael (1992). “Transposing Presuppositions on the Semiotics of Literary Translation”, en *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Chicago: University of Chicago, pp. 204-217.
- ROBYNS, Clem (1999). “Traducción e identidad discursiva”, en IGLESIAS SANTOS, Montserrat (ed.): *Teoría de los polisistemas*. Madrid: Arco/Libros, pp 281-309.
- RODRÍGUEZ MONROY, Amalia (1999). *El saber del traductor (Hacia una ética de la interpretación)*. s.l.: Montesinos.
- SÁEZ HERMOSILLA, Teodoro (1994). *El sentido de la traducción. Reflexión y crítica*. Salamanca: Universidades de León y Salamanca.
- SANTOYO, Julio César (1985). *El delito de traducir*. León: Universidad de León.
- SHAKESPEARE, William (1962). *Macbeth*. Londres: Harvard University Press.
- STEINER, George (1975). *After Babel*. Oxford: Oxford University Press.
- TORRE, Esteban (1994). *Teoría de la traducción literaria*. Madrid: Síntesis.
- TOURY, Gideon (1999): “La naturaleza y el papel de las normas en la traducción”, en IGLESIAS SANTOS, Montserrat (ed.): *Teoría de los polisistemas*. Madrid: Arco/Libros, págs.233-255.
- VALERO GARCÉS, Carmen (1995). *Apuntes sobre traducción literaria y análisis contrastivo de textos literarios traducidos*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- VÁZQUEZ-AYORA, Gerardo (1977). *Introducción a la traductología*. Washington: Georgetown University Press.

VIDAL CLARAMONTE, M^a Carmen África (1995). *Traducción, manipulación, desconstrucción*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.

WHITMAN, Walt (1985). *Song of Myself*, en *Obra poética completa*, ed. bilingüe. Barcelona: Libros Río Nuevo, vol. I.

WHITMAN, Walt (1995). *The Works of Walt Whitman*. Ware: Wordsworth Poetry Library.

ZARDOYA, Concha (1960). *Walt Whitman. Obras escogidas*. Madrid: Aguilar.