



Estudio de las traducciones del inglés en el primer número de la segunda época de la revista *Cántico**

A study of the English-to-Spanish translations published in the first issue of the second phase of the journal *Cántico*

JUAN DE DIOS TORRALBO CABALLERO

Universidad de Córdoba, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Filología Inglesa y Alemana, plaza del Cardenal Salazar, 3, 14071, Córdoba, España.

Dirección de correo electrónico: torralbocaballero@uco.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3820-9638>

Recibido: 28/03/2019. Aceptado: 27/10/2020.

Cómo citar: Torralbo Caballero, Juan de Dios «Estudio de las traducciones del inglés en el primer número de la segunda época de la revista *Cántico*», *Hermēneus. Revista de traducción e interpretación* 22 (2020): 415-460.

DOI: <https://doi.org/10.24197/her.22.2020.415-460>

Resumen: Este artículo se centra en el primer número de la segunda época de la revista *Cántico* –editado en la primavera de 1954– para estudiar la importación de literatura inglesa. Primero se aborda la crítica literaria contenida en un artículo señero. Segundo se estudian los poemas y sus traducciones, que son cuatro en total (de Dylan Thomas, Kathleen Raine, Lawrence Durrell y Nicholas Moore) realizadas por Marià Manent. Tercero se cartografían otras inclusiones de literatura inglesa halladas en las demás revistas. Finalmente se aduce el pionero carácter internacional de la revista *Cántico*.

Palabras clave: Grupo Cántico, traducción literaria, recepción, Manent, poesía inglesa.

Abstract: This paper centres on the first issue of the second phase of the journal *Cántico*, published in the spring of 1954, studying how it imported works from English literature. First, the literary criticism found in a landmark article is examined. Second, a total of four poems –by Dylan Thomas, Kathleen Raine, Lawrence Durrell and Nicholas Moore– and their English-to-Spanish translations by Marià Manent, are analysed. Third, inclusions of English literature found in the other issues are studied. Finally, the pioneering, international nature of the journal *Cántico* is asserted.

Keywords: Cántico Group, literary translation, reception, Manent, English poetry.

Sumario: Introducción; 1. La crítica literaria sobre poesía inglesa; 2. Las traducciones del inglés, 2.1 Dylan Thomas: «Among those Killed in the Dawn Raid was a Man Aged a Hundred», 2.2 Kathleen Raine: «The Victims», 2.3 Lawrence Durrell: «Nemea», 2.4 Nicholas Moore: «Blandula»; 3. Otras traducciones del inglés en las revistas; Conclusiones; Referencias bibliográficas.

* Este trabajo se ha desarrollado en el marco del proyecto de investigación PGC2018-095447-B-I00, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional.

Summary: Introduction; 1. Literary criticism on English poetry; 2. The translations from English, 2.1. Dylan Thomas: «Among those Killed in the Dawn Raid was a Man Aged a Hundred», 2.2 Kathleen Raine: «The Victims», 2.3 Lawrence Durrell: «Nemea», 2.4. Nicholas Moore: «Blandula»; 3. Other translations from English; Conclusions; References.

INTRODUCCIÓN¹

Manuel J. Ramos Ortega (2001: p. 35) clasifica las revistas literarias españolas entre 1939 y 1956 y no vacila al subrayar la equidistancia e independencia de «la revista y grupo *Cántico*». Ramos Ortega (2001: pp. 35-36) matiza que la publicación cordobesa surge «siguiendo las huellas de los poetas del 27, especialmente del sevillano Cernuda, se aparta por completo de la poesía social y rehumanizadora». Las páginas de *Cántico*, aunque contengan traducciones de poetas comprometidos franceses, no encajan con la escritura de los poetas sociales. La «preocupación» del Grupo Cántico «más que en el hombre está en la palabra» (Ramos Ortega, 2001: p. 36). Estudiosas como Fanny Rubio (2003a: p. 360, 2003b: p. 63) o Cristina Blanco Outón (1994: pp. 95-96) caracterizan a *Cántico* como una publicación ecléctica.

La revista dirigida por Ricardo Molina, Pablo García Baena y Juan Bernier, fundada en octubre de 1947, se aleja tanto de *Espadaña*² como de *Garcilaso* y emana con una notable independencia. Este artículo se centra en el número publicado en la primavera de 1954. Tras cinco años sin editarse la revista, esta entrega inaugura la segunda época de la publicación en abril de 1954 mostrándose «más brillante de cuerpo» y con «especial gusto por los números monográficos» (Rubio, 2003b: p. 64).

La nómina de poetas que compone este número refrenda la citada independencia. El ejemplar se abre de la mano de Vicente Aleixandre

¹ Conste aquí nuestro agradecimiento a los evaluadores del artículo por sus elaboradas y enjundiosas aportaciones, las cuales han permitido matizar y mejorar bastante el ensayo inicial. Mostramos también nuestra gratitud a Dolores Romero López, a Bernd Dietz y a Carlos Clementson por las aportaciones que nos han ofrecido.

² Un libro monográfico sobre la revista *Espadaña* es el trabajo coordinado por Natalia Álvarez Méndez (2005a) en el que el lector encontrará investigaciones de José María Balcells, Victoriano Crémer, Eugenio de Nora, Ricardo Senabre, Fernando Presa, Antonio Gamoneda, Isabel Navas Ocaña, José Enrique Martínez y Francisco Martínez García. Ese mismo año, Álvarez Méndez (2005b) publica un capítulo al respecto.

(pp. 131-132)³ (con el poema «El niño y el hombre»), de Antonio Aparicio (p. 133) (con el poema en dos partes «Memoria de aquella luz», escrito en Londres en septiembre de 1943), Blas de Otero (p. 134) (con las dos piezas «Ruido...» y «Árboles abolidos») o Julio Aumente (p. 135) (con su «Elegía a Moratalla»). Después se lee al poeta barcelonés Joan Vinyoli (pp. 136-137) (con dos poemas en versión bilingüe: «Gall», Gallo»; «El callat», «El silente») dando paso al propio Ricardo Molina (pp. 138-139) que estampa una composición amplia titulada «Santa María de Trassierra» para pasar después al también barcelonés Joan Perucho (pp. 140-141) (con otras dos piezas en ambas lenguas: «Epitafi per a un almirall, a la manera antiga»⁴, «Epitafio para un almirante, a la manera antigua»; «El mèdium», «El médium») y al propio Pablo García Baena (pp. 142-144) con su poema amplio «Narciso». A partir de aquí, nueve páginas albergan el material inglés (pp. 145-153) coronándose el número con un artículo de Francisco López Estrada sobre Pedro Salinas (pp. 154-156) («El nuevo quehacer de Don Quijote. Memoria de Pedro Salinas»).

Este repaso al número corrobora la convivencia de poetas de diferentes linajes (que van desde Blas de Otero hasta los propios Ricardo Molina o Pablo García Baena) y adscripciones; como, por ejemplo, los sevillanos Aleixandre y Aparicio, los cuales son poetas de la Generación del 27 y de la Generación del 36 respectivamente, pasando por los catalanes Vinyoli y Perucho.

De esta forma, abonamos la tesis de Ramos Ortega (2001: p. 35) sobre el surgimiento de *Cántico* «como grupo aparte de cualquier consigna o escuela» con una marcada autonomía respecto a las tendencias o encasillamientos sobresalientes del momento. Este artículo sumará sus conclusiones al carácter aperturista y heterogéneo del Grupo cordobés. Así, estas muestras explicitan cómo el Grupo *Cántico* pierde el «carácter de grupo cerrado» (Carnero, 2009: p. 62).

Por consiguiente, según se ha indicado, el objetivo primario del presente trabajo es ahondar en la primera entrega de la segunda época de la revista *Cántico* y, más concretamente, estudiar la literatura inglesa traducida sin desdeñar el contenido de crítica literaria que se concita en

³ Las referencias parentéticas a las páginas de la revista *Cántico* provienen de la edición facsimilar publicada en un volumen en 2007.

⁴ Hemos optado por corregirlo, pues en la revista figura como «antig»; antes, en el caso de «callat» hay que decir que la impresión de la revista contiene la escritura así: «callet».

las treinta y dos páginas del número en cuestión. Para el abordaje de los binomios textuales se aplica una lectura atenta señalando la prosodia, la tónica y los procedimientos retóricos más destacables, siguiendo los análisis propuestos por James S. Holmes (1970) y, principalmente, por Armin Paul Frank (1991), cuyos modelos⁵ deparan buenos resultados a la hora de estudiar la traducción de poesía. De la clasificación de Holmes destaca para nuestro propósito su teorización sobre el «metapoema» dotándolo del mismo rango ontológico que el poema. A. P. Frank (1991: pp. 116-117), que desarrolla la tipología de Holmes, otorga primacía al esquema métrico, al cual se subordinan el resto de estrategias de traducción (Íñiguez, 2017: pp. 108)

El traductor de los poemas ingleses aquí abordados es Marià Manent (1989-1988), por lo que, antes de proseguir, bueno será esbozar algunas pinceladas de su poética para entender mejor lo que hace en sus traducciones. Manent subraya, siguiendo a Winifred Nowotny, que «en la poesía la estructura sintáctica queda como accesoria y sometida a las ordenaciones rítmicas y métricas» (1971: p. 22). La preferencia y la prioridad que Manent otorga a la métrica ha sido señalada y estudiada en las tesis doctorales de María Luisa Pascual Garrido (2001: p. 498) o de Maria Eugènia Perea Virgili (2016: p. 33). Manent es consciente de la importancia que tiene la *forma externa* cuando, a propósito de Georges Mounin, escribe que «en el origen de la métrica, del verso, de la palabra ritmada hay una finalidad mnemotécnica y mágica» (1971: pp. 35-36). Perea Virgili concluye su trabajo, con una contundente base teórica y práctica, señalando la faceta de poeta del traductor, enfatizando que la traducción poética de Manent es una forma de creación:

A la seva condició de poeta, traductor, assagista i memorialista, cal afegir la de poeta-traductor, tot junt, ja que a més de ser poeta per un costat i traductor per l'altre, quan fa de traductor alhora fa de poeta. Bofill i Ferro (1938), Palau i Fabre (1948), Gimferrer (1978), Crespo (1988), Desclot (1998) i Garcés (2013) coincideixen a observar que per Manent la

⁵ Una clasificación exhaustiva para estudiar la traducción de poesía es la ideada y configurada por el profesor Josep Marco Borillo en su tesis doctoral (1998: p. 271 y ss.), también reflejada en otras investigaciones suyas (2001, 2002), que nutre el artículo de Enrique Íñiguez Rodríguez (2015: 202-203) así como su trabajo doctoral (2017: pp. 107-108) dirigido por el propio Josep Marco Borillo. Estas investigaciones plantean nociones axiales e instrumentos analíticos y evaluativos que consideramos muy adecuados para estudiar los poemas y los metapoemas.

traducció, a més d'acostar la veu d'altres poetes i la tradició d'altres cultures, és, sobretot, una forma de creació (2016: 349).

Por lo tanto, no se pueden disociar las vertientes de poeta y de traductor. La poética de Manent es una sola, y hay muchos rasgos que unifican su práctica poética y su práctica traductora. Con estas premisas en el trasfondo, este artículo pretende poner de manifiesto que el *modus operandi* del poeta-traductor barcelonés refleja y acrisola su *habitus*, sus prioridades y su propio credo poético el cual emana subyacente en su escritura.

1. LA CRÍTICA LITERARIA SOBRE POESÍA INGLESA

Tras los ocho números de la primera época, la entrega de abril de 1954 contiene una «Carta» (pp. 145-146), a modo de artículo, dedicada a la literatura inglesa. Luego aparecerán en números posteriores otros espacios similares titulados «Carta sobre la actual poesía francesa» (Número 2, II época) (pp. 174-176), «Carta sobre la poesía italiana el siglo XX» (Número 4, II época) (pp. 229-231) y «Carta sobre la poesía china» (Número 8, II época) (pp. 325-327).

Marià Manent se propone tratar la poesía inglesa de la década que va desde 1944 a 1954 y para ello presenta un panorama basado en autores concretos con muestras precisas y referencias a sus poemarios. El crítico barcelonés verbaliza y visibiliza en su texto las normas referentes a la selección del corpus. Su recorrido abarca cinco nombres: Edith Sitwell, Dylan Thomas, Kathleen Raine, Lawrence Durrell y Nicholas Moore. En el planteamiento del corpus que hace Manent destaca que incorpore dos nombres de mujeres: la primera nacida en Scarborough (Yorkshire) y la segunda en Ilford (Essex).

Edith Sitwell (1887-1964) es presentada en el artículo en plena evolución; desde su primera poesía melancólica en torno a «un reiterado lamento por la frágil textura de lo humano» inmersa en «un mundo de fina fantasía, frívolo, exótico, reflejado con una sutileza lírica que recuerda el ingenio de Giraudoux» (p. 145) hasta una segunda etapa cuya transformación se debe a la guerra mundial que planta en su universo temas como el «dolor y la muerte». Sitwell cultiva una forma amplia, «unos versos al modo bíblico o whitmanesco, pero con inesperadas rimas y hábiles ritmos» según se lee en *The Song of the Cold* (1945) o en *The Shadow of Cain* (1946). Su lírica evoca «el sombrío invierno de la muerte

y el florido ardor de la vida, el esqueleto y la rosa» (p. 145). Un ejemplo de su primera etapa que el crítico incorpora es el siguiente fragmento cuya meditada y comedida prosodia modula un patrón métrico alejandrino:

...al borde de la cálida arena,
 ancladas junto al agua como un rumor de flautas,
 nuestras almas estaban sentadas; parecían
 escuchar. Negras eran en la sombra y por eso
 las llamábamos Asia y África, y nos parecen
 continentes aún, con flores y con frutos
 ignorados...
 (P. 145)

Dylan Thomas (1914-1953), nacido en Swansea (Gales), es el siguiente poeta incluido en el estudio. El crítico destaca al inicio su «acento grave y a veces religioso», resultando su escritura comparativamente «más difícil que la de Edith Sitwell» (p. 145). Aborda su modo compositivo en el que «aplicaba todas sus facultades intelectuales y críticas al surgir emocionalmente el núcleo inicial del poema» (p. 145). Destaca «el secreto de la composición poética» y el «prodigioso uso del lenguaje» junto a una «extraordinaria imaginación» que plantea en el poema una «radical novedad» en la imaginación y en la simbología. De esta forma, el poeta galés capta «la belleza y el misterio de lo creado» así como «la emoción de la historia y el arcaico esplendor de la leyenda y el mito». Los mejores versos de Thomas, según Manent, «dejan una impresión de melancolía tónica, una aquiescencia a la condición humana en su belleza y su amargura» (p. 145).

Kathleen Raine (1908-2003) es presentada como una de las escritoras más sobresalientes en la poesía inglesa de la última década. En su temática destaca el reflejo de la «afinidad del hombre con la sustancia del Universo» (p. 145). Muchos de sus poemas están impregnados «de sentido religioso (deísta a veces y en ocasiones claramente cristiano)» (p. 145). El estudioso incorpora estos versos sobre «el ser de las formas naturales» que se aprecia «en el lento ascender del árbol de la vida» (p. 145):

Mundo, con qué infinita paciencia va creciendo
 sube por las raíces desde el oscuro pozo de la noche,

de la piedra a la planta, desde el ciego sentido hasta los ojos,
a la más alta rama, donde se vuelve blanca la cabeza del cuervo.
(P. 145)

Frente a la sobreabundancia de los seres y a la majestuosa cosmogonía con que puebla sus poemas, la poesía de Raine también «con extraña percepción oriental, descubre una sobrecogedora irrealidad en torno suyo» y es capaz de cantar «un vacío en el polen de las flores y en la diminuta simiente» (p. 145). Otro aspecto temático que baña la poesía de Raine es la mitología griega, que Manent ilustra a través del libro último que en ese momento había publicado, *The Year One* (1953), donde relucen piezas como «Las bodas de Psiquis» conviviendo con temas más sencillos «inspirados en los ejemplos de la primitiva poesía celta y anglosajona» (p. 146).

Lawrence Durrell (1912-1990), el cuarto poeta incluido, nace en India (Jullundur) y durante todo su asendereado periplo vital mantiene un desdén hacia Inglaterra que le lleva a vivir en Grecia, Argentina, Chipre y, finalmente, en el sur de Francia (Sommières), donde fallece. El escritor «insiste en la interpretación de la fábula clásica y del paisaje griego» (p. 146). Su verso refleja el mundo mediterráneo y «describe con poderosos símbolos el surgir de las civilizaciones y la tristeza de su muerte» (p. 146). También la guerra marca un punto de inflexión en su trayectoria vital: antes de la guerra vive en Corfú y tras la segunda contienda mundial viaja por Oriente Próximo.

Cultiva el poema de tema histórico donde los «viejos héroes nada tienen de «literario» (...): existen en su auténtico paisaje, certeramente observado, y el poeta los evoca desde el fragor de una guerra por él vivida» (p. 146). En cuanto a la técnica poética, el experto catalán valora la «extraordinaria habilidad» de Durrell frente a «un excesivo lastre de ironía, de ese humor reticente, alusivo y fantástico cuyo secreto escapa a veces al lector» (p. 146).

Nicholas Moore (1918-1986) cultiva la sátira de manera más entendible que Durrell y, de hecho, «se dirige a un sector más amplio» que Durrell. La «suave comicidad» de Moore engarza con el «modo de los isabelinos ingleses» (p. 146). La emanación de la sátira de Moore brota de un «mundo análogo al que inspiró la primera fase de Eliot», lo cual ilustra el crítico con «Blandula» (cuya cabecera contiene unos versos del poema eliotiano).

«Blandula» parte de una «situación espiritual como la que personifica Alfred Prufrock», publicado en 1917, reflejando igualmente «una sociedad hastiada y hueca». Explica Manent que el poema de Moore plantea treinta años después «el problema de la aridez espiritual que nace en la monotonía y el trivial refinamiento de las grandes urbes» (p. 146).

La diferencia que destaca entre Eliot y Moore, al decir de Manent, es el aspecto religioso, puesto que en el poeta nacido en Cambridge (su padre es el conocido filósofo G. E. Moore) «no se adivina (...) una evolución religiosa como la que caracteriza la obra de Eliot a partir de *Journey of the Magi*» (p. 146).

Con este conjunto de novedosos poetas ingleses se evidencia el impulso de la revista cordobesa en la aclimatación de nuevas voces internacionales en España a través de sus páginas, dispensando incluso más espacio a los transvases anglosajones en otros números de la serie.

2. LAS TRADUCCIONES DEL INGLÉS

De los cinco poetas antedichos, Manent traduce una pieza de cada uno de ellos excepto de Edith Sitwell, de quien ya ha vertido un fragmento de siete versos en el artículo de crítica antes señalado.

Se presentan a continuación las piezas traducidas, en ambas lenguas, con el fin de respaldar unas notas analíticas y traductológicas contrastivas que sustenten tanto el contenido de los poemas como la forma de traducir de Manent con el objetivo final de constatar el resultado conseguido por el poeta-traductor.

2.1. Dylan Thomas: «Among those Killed in the Dawn Raid was a Man Aged a Hundred»

La poesía de Dylan Thomas celebra el mundo natural, el ciclo de la vida y la vida misma con un implacable lamento por la muerte. Cuando se edita la revista, el poeta galés ha publicado cinco libros: *Eighteen Poems* (1934), *Twenty-Five Poems* (1936), *The World I Breathe* (1939), *The Map of Love* (también de 1939), *Portrait of the Artist as a Young Dog* (1940) y *New Poems* (1943). Posteriormente publicará tres trabajos: *Deaths and Entrances* (1946), *Collected Poems* (1952) y *Under Milk Wood* (1954).

El poema fuente, que figura también en la revista, es «Among those Killed in the Dawn Raid was a Man Aged a Hundred»; el texto meta de Marià Manent se titula «Entre los muertos en el bombardeo del alba había un viejo de cien años» (p. 147). Los dos poemas constan de catorce versos. El texto inglés, publicado en agosto de 1941, parte de un artículo de periódico sobre el protagonista (un hombre longevo) asesinado en un bombardeo en Hull (Goobdy, 2013: p. 289). Dylan Thomas quiere reflejarlo de forma tan realista y llamativa que mantiene el titular periodístico íntegro como título del poema:

When the morning was waking over the war
 He put on his clothes and stepped out and he died,
 The locks yawned loose and a blast blew them wide,
 He dropped where he loved on the burst pavement stone
 And the funeral grains of the slaughtered floor.
 Tell his street on its back he stopped a sun
 And the craters of his eyes grew springshoots and fire
 When all the keys shot from the locks, and rang.
 Dig no more for the chains of his grey-haired heart.
 The heavenly ambulance drawn by a wound
 Assembling waits for the spade's ring on the cage.
 O keep his bones away from that common cart,
 The morning is flying on the wings of his age
 And a hundred storks perch on the sun's right hand.
 (P. 147)

Se trata de un soneto⁶ *sui generis*, bastante libre e irregular, compuesto de versos endecasílabos, con ese ritmo anapéstico y esa musicalidad aliterativa que le gustan a Thomas, siguiendo así el patrón acentual de la poesía anglosajona arcaica (cuatro acentos por verso, 2+2), emulando una oralidad de bardo antiguo. La musicalidad se potencia mediante varias aliteraciones, tales como el fonema nasal o el aproximante velar /w/ en el verso inicial así como la aliteración de los fonemas /l/ y /b/ en el tercero. Sintácticamente, la composición se inicia con una oración subordinada adverbial temporal que transporta al lector al despuntar de la mañana (plasmada mediante una prosopopeya) en la que se está librando una guerra para seguidamente, mediante la oración principal, describir al

⁶ Entre los críticos que consideran a este poema como un soneto se encuentran, verbigracia, Martin Kallich, Jack C. Gray y Robert M. Rodney (1973: p. 82).

sujeto a través del pronombre personal de tercera persona de singular, cuya correspondencia con el sujeto del título es evidente («a Man Aged a Hundred»). En el segundo verso, el de la mencionada oración principal, se concentran tres verbos unidos mediante un notable polisíndeton que refuerza y enfatiza las tres acciones descritas: «put on (...) and stepped out and (...) died». Con este recurso, se coordina la acción de morir con las acciones cotidianas de vestirse o de salir, provocando un contraste chocante para el receptor. A continuación el poeta personifica las cerraduras⁷ refrendando la hora matinal de la guerra, de la muerte, destacando la causa del fallecimiento: «a blast», así como el destrozo ocasionado (así se verifica mediante el objeto directo y el adverbio: «blew them wide»).

El poema vuelve al sujeto pronominal para contrastar su pasado con su funesto presente, su vida con su muerte y para ubicar su muerte sobre las piedras de la calle («He dropped where he loved on the burst pavement stone») y localizarla sobre un suelo –también en prosopopeya– fúnebre y masacrado: «And the funeral grains of the slaughtered floor».

El poeta aplica un imperativo para reiterar la acción de la muerte del sujeto lírico, personificando de nuevo a la calle como receptora del significado de este verbo de lengua: «Tell his street on its back he stopped a sun / And the craters of his eyes grew springshoots and fire». La descripción de la muerte es ralentizada y recreada por el poeta mediante los dos objetos directos del verbo, cuyo recurso estilístico consiste en situar uno en cada verso. Asimismo el primer objeto («he stopped a sun») supone semánticamente una hipérbole para ponderar el fallecimiento del hombre descrito en tanto que el segundo objeto se centra específicamente en los ojos del asesinado y remarca el campo semántico del fuego denotando la imagen macabra del fuego brotando en sus ojos. Para fijar la acción, de nuevo, el poeta acude a una oración subordinada adverbial temporal con los mismos referentes antedichos, las cerraduras, tras cuya descripción coordina el verbo en pasado simple «rang» realzando el componente acústico del bombardeo ponderado mediante la acumulación de términos monosílabos a lo largo de todo el verso: «When all the keys shot from the locks, and rang».

⁷ El poema es un buen espécimen de la técnica creadora de Thomas, estudiada por Manent en su ensayo titulado «La dialéctica poética de Dylan Thomas». Manent asevera que «todas sus imágenes llevan en sí el germen de la propia destrucción, es indudable que un eco de afinidad une a muchas de ellas» (1961: p. 265).

El verso siguiente es un grito de desesperación, también iniciado mediante un imperativo lamentando la pérdida del anciano, estado que es refrendado mediante el genitivo «of his grey-haired heart», el cual aplica al corazón del protagonista una especie de sinestesia al conferirle rasgos cromáticos del cabello denotando su madurez de esta manera.

A continuación Dylan Thomas sugiere la presencia de más heridos, mediante la emergencia de la ambulancia (que es premodificada con el adjetivo «heavenly»), la cual llega a socorrer «a wound» que se entiende como una sinécdoque de los dañados por las bombas y, en definitiva, por las explosiones.

Finalmente el poeta cierra la composición con una nota amarga que corona lo anterior junto a un sentido vital de resurgimiento a través del amanecer de un nuevo día, asomando con ello un sentido cíclico y de regeneración de la naturaleza mediante el significado que evoca el símbolo de «a hundred storks» mencionadas en el verso final y, precisamente, como sintagma nominal que cierra la serie: «The morning is flying on the wings of his age / And a hundred storks perch on the sun's right hand». Destaca también la creación del tiempo verbal en presente continuo confirmando el sentido de progresión y de dinamismo vital a la mañana que, de nuevo, está dibujada mediante otra personificación. El poema de Thomas contiene ese irracionalismo surreal en las imágenes tan típicamente suyo. La composición irradia sensibilidad, retórica e histrionismo, todo mezclado.

El poema generado por Marià Manent –vamos a cotejarlo– conserva la anatomía casi impecable. El traductor publicará en 1974 una antología de Dylan Thomas traducida al catalán en el libro *Poemes de Dylan Thomas*.⁸ Dos décadas atrás, en 1954, ya había compuesto este poema en español para la revista cordobesa:

Quando sobre la guerra despertó la mañana,
él se vistió, salió y allí encontró la muerte;
dieron las cerraduras un bostezo y la ráfaga las abrió enteramente.
Él donde había amado se desplomó, en el roto pavimento de losas,
sobre los granos fúnebres del suelo asesinado.
A su calle tumbada contadle que detuvo
un sol, que de las cuencas de sus ojos brotaron tallos de abril y fuego
cuando las cerraduras se quedaron sin llaves y se oyó su tañido.

⁸ Se trata de uno de los libros que el traductor escribe en catalán, en este caso publicado por Editions 62, Els Llibres de l'Escorpi.

No cavéis ya buscando las cadenas del viejo corazón. La celeste
 ambulancia, atraída por la herida de tantos,
 espera el azadón que en la jaula resuene.
 Oh, del carro común apartad estos huesos.
 En alas de su edad ya vuela la mañana
 y en la diestra del sol se posan las cigüeñas.
 (P. 147)

En primer lugar descuella la prosodia que presenta regularidad con una base métrica bien labrada a través del verso alejandrino: nueve de los catorce versos son alejandrinos perfectos, mientras que los otros cinco consisten en un alejandrino y medio, es decir, un alejandrino entero más un hemistiquio, con una cierta tendencia al ritmo ternario o anapéstico.

Manent es consciente de la cualidad prosódica del poema original hasta tal punto que asevera en un ensayo que las palabras de Thomas «tienen a veces la complejidad sonora propia de la expresión primitiva; el ritmo, las aliteraciones, las rimas internas contribuyen igualmente a esa magia expresiva que se adapta a los más finos contornos de la realidad» (1962: p. 268). De hecho, en la praxis traductora, Manent potencia el contenido acústico; por ejemplo, en el verso inicial aglutina la aliteración de siete fonemas oclusivos, el tercero aúna otros siete –también oclusivos– mientras que el octavo cuadriplica el fonema interdental oclusivo sonoro evocando sonidos bruscos en sintonía con el contenido descrito en el verso («cuando las cerraduras se quedaron sin llaves y se oyó su tañido»). Estos sistemas silábicos y patrones métricos nos permiten inferir que Manent traduce la plántula adoptando una estructura que en la lengua término cumple una función similar respecto a la que desempeña en la lengua de partida. Téngase en cuenta que la decisión de la *forma del verso* o *esquema prosódico*, tal como señalaba Holmes (1970: p. 94), es la determinación primera que el traductor aplica, la más rigurosa de todas las posibles (Frank, 1991: p. 122), a la cual se supeditan las demás elecciones.

En el plano sintáctico, el poeta-traductor comienza aplicando dos mutaciones en el verso inicial. En primer lugar antepone el complemento circunstancial de lugar («sobre la guerra») y crea de este modo un hipérbaton no existente en el original, donde el orden de las palabras no está marcado sino que es el habitual en inglés. En segundo lugar, el verbo en pasado continuo simple del texto fuente se torna en pasado simple, atenuando el sentido durativo de la descripción primigenia. En el

segundo verso, Manent pierde el efecto del polisíndeton, que desaparece, y amplifica el tercer verbo («died») integrando un nuevo verbo («encontró») para transformar (mediante una transposición) el verbo original en un sustantivo funcionando como objeto directo del nuevo sintagma verbal. Dicho esto, hay que destacar la fidelidad sintáctica de la oración subordinada adverbial temporal, tanto en lo que atañe a la subordinada como a la oración principal. El mismo apego al original se aprecia en el verso tercero, donde destaca solamente un nuevo orden sintáctico al preponer el verbo al sujeto («dieron las cerraduras») y la omisión del posmodificador «loose», manteniéndose los elementos léxicos y morfológicos intactos así como los efectos semánticos de la prosopopeya. Ya se ha mencionado que, a nivel fonológico, el verso original contiene un conjunto destacado de fonemas oclusivos. Además destaca la aliteración del fonema oclusivo bilabial sonoro («blast blew») con el objetivo de reforzar el componente acústico de la explosión descrita; pues bien, esta aliteración también se refleja en el texto meta mediante la aliteración de seis fonemas oclusivos en el mismo verso.

Asimismo el cuarto verso está traducido con una destacable fidelidad que en este caso afecta a todos los estratos de la realización lingüística escrita (léxica, morfológica, sintáctica y semántica). Se aprecia una anteposición de la oración de relativo respecto al verbo que en la traducción emana en forma de pasado perfecto resultando más preciso a la hora de delimitar las acciones descritas; porque primero tiene lugar la acción de amar y después la de desplomarse, apreciándose la voluntad esclarecedora del traductor. El complemento circunstancial de lugar («on the burst pavement stone») permanece íntegro en los niveles léxico y morfosintáctico: «en el roto pavimento de losas», apreciándose una modulación en el material del pavimento, que va de general a específico (respecto a «stone» en el TO) gracias al genitivo «de losas». El verso quinto, que en el TO está coordinado con el circunstancial, es traducido a modo de aposición tras una coma, para lo que Manent recurre a la inserción de «sobre» con afán clarificador. Aunque cambie el complemento coordinado por una aposición, el sentido y los elementos léxico-semánticos permanecen intactos, como es el caso del sintagma «funeral grains» o de la personificación que contiene el genitivo («of the slaughtered floor») que en el texto español es vertido como «suelo asesinado».

El verso sexto presenta un hipérbaton respecto al original, que postpone el verbo imperativo y antepone el objeto indirecto en el TM, así

como un destacado cambio en la secuenciación semántica al pasar al verso séptimo el equivalente de «a sun», que en TO se encuentra al final del verso sexto. De esta forma, en el TO el lector aprehende el significado total mediante la lectura del verso completo mientras que en el TM debe seguir leyendo parte del verso siguiente ya que el objeto directo del verbo «detuvo» está abruptamente partido. Dicho esto, hay que subrayar que los componentes oracionales y sintagmáticos permanecen fielmente en la traducción así como las *dramatis personae* (la calle personificada, él como sujeto) junto al tropo de la personificación o a la figura retórica de la hipérbole.

Los dos objetos directos que dependen del verbo «tell» están remarcados en el TM mediante la introducción doble de «que». En lo que a morfología, sintaxis y semántica se refiere, destaca de nuevo la correspondencia exacta entre los textos, ponderándose en ambos poemas la acción del fallecimiento del sujeto lírico mediante la imagen realista y macabra del fuego brotando de sus ojos. La oración subordinada adverbial temporal del verso octavo está conservada, así como la oración coordinada posterior «and rang», verbo que está amplificado o expandido y especificado mediante «se oyó su tañido». Los elementos morfológicos de la citada subordinada son casi los mismos si bien emergen en un orden diferente, concretamente «all the keys shot from the locks» resulta «las cerraduras se quedaron sin llaves». La única omisión realizada corresponde al adjetivo «all» que absolutiza al sustantivo «keys» cuya resta, sin embargo, no merma el significado resultante.

El lamento del verso noveno, con todos sus integrantes lingüísticos, pervive en el texto nuevo. La diferencia destacable es que mientras que en el inglés se articula en un verso completo, en la reescritura no ocurre la esticomitia porque seguidamente comienza el artículo determinado y el adjetivo del sujeto de otra oración: «No cavéis ya buscando las cadenas del viejo corazón. La celeste»; ello está motivado por el requerimiento métrico del tercer hemistiquio suponiendo una ruptura del sintagma nominal («The heavenly ambulance» del verso décimo (TO) que en el TM está a caballo entre ambos versos: «(...) La celeste / ambulancia»). La traducción prescinde del sentido figurado de la especie de sinestesia creada por Thomas para definir al longevo protagonista («of his grey-haired heart») si bien recupera el sentido introduciendo el adjetivo «viejo» dotando al TM del significado literal.

Lo más destacable del verso décimo es la pluralización y la especificación de la sinécdoque «a wound» que resulta «por la herida de

tantos». La metáfora del siguiente verso permanece simétrica: «Assembling waits for the spade's ring on the cage», «espera el azadón que en la jaula resuena».

El verso duodécimo mantiene el significado y los elementos morfo-sintácticos si bien presenta, de nuevo, un cambio en el orden de tales elementos, ya que antepone el objeto directo al verbo imperativo del texto inglés. De esta forma, el traductor realza la idea de todos los muertos en el bombardeo («del carro común», las víctimas del Blitz) (Goodby, 2013: p. 289) al situar al comienzo del verso dicho complemento circunstancial de lugar.

El penúltimo verso emplea de nuevo el hipérbaton al anteponer el complemento circunstancial de lugar al sujeto y al verbo oracional («The morning is flying on the wings of his age», «En alas de su edad ya vuela la mañana») y destaca la mutación tempoverbal del presente continuo en el TO al presente simple en el TM, atenuando la idea de progresión que Thomas planta en su texto. A nivel tropológico, se conservan la metáfora de las alas y la personificación (exactamente una animalización para dotarla de vida) de la mañana.

Finalmente, Manent insiste en su tendencia al hipérbaton toda vez que antepone el complemento de lugar al verbo y al sujeto a través de la *dispositio* del último verso: «y en la diestra del sol se posan cien cigüeñas», cuyo original es «And a hundred storks perch on the sun's right hand». Esta estrategia nos lleva a subrayar que el orden sintagmático en la lengua española no es rígido como la inglesa en lo que atañe a los sintagmas oracionales por lo que se concluye que el uso del hipérbaton no dificulta la comprensión del texto meta ni altera su calidad.

Destaca, asimismo, la condensación del sintagma «right hand» mediante «la diestra», lo cual no altera el significado. Al mismo tiempo, se aprecia la conservación numérica del poema inglés en el sintagma nominal «a hundred storks», el sentido y el tiempo verbal así como el mencionado circunstancial. La regeneración vital y la idea de ciclo o resurgimiento que ofrece el texto de Thomas es mantenida por Manent en el suyo con una similitud palpable. Ambos textos conforman una elegía o un lamento por la muerte del hombre centenario y por los daños de la guerra, asomando en los dos versos finales la idea de regeneración vital y de ciclo natural de continuidad de la vida.

Se colige que los dos poemas presentan una anatomía similar en lo referente a la distribución versal y en lo que atañe a los niveles lingüísticos conservando un elaborado esquema prosódico además de los

tropos y las figuras retóricas originales, manteniendo el significado pleno. Argüimos asimismo que las decisiones y mutaciones en el orden sintáctico responden al patrón métrico que Manent establece y sigue. Por consiguiente, la norma inicial del traductor establece una sobresaliente cercanía al texto origen generando un elevado grado de adecuación y de aceptabilidad. La maestría que demuestra Manent permite aplicar el término «metapoema» que acuñara Holmes (1970) para así conceptualizar «un poema traducido que pretende ser también un poema en la lengua de llegada» (Íñiguez, 2015: pp. 202-203).

El poema se relaciona con otros del propio Thomas que retratan asuntos públicos sobre la atrocidad de la guerra tales como «Among Those Burned to Death Was a Child Aged A Few Hours». En la nueva singladura de la revista, como ha señalado Cristina Blanco Outón (2008: p. 184), se encuentran poemas sobre el «mundo físico» y «la realidad exterior» «debido al eclecticismo» que cultivaron fundamentalmente en esta segunda etapa. Se trata de una taracea temática cultivada frecuentemente por los poetas ingleses, desencantados después de la Segunda Guerra Mundial.

2.2. Kathleen Raine: «The Victims»

El siguiente poema plantea varias escenas naturales interiorizadas por los observadores generando un diálogo⁹ entre el mundo exterior e interior (Trolley, 1986: p. 138) denotando así un distanciamiento respecto a los temas bélicos típicos de otros poetas en el momento, a pesar de que el título siga la estela tópica de la guerra. En 1943, la luz de la imprenta alumbró un libro inicial de Kathleen Raine titulado *Stone and Flower*. Una década después, en 1952, se publica el libro donde se encuentra el poema aquí estudiado: *The Year One: Poems*.

Según aduce A. Trevor Tolley (1986: p. 138), Raine encuentra consuelo en el recurrente florecimiento de lo imaginariamente verdadero a través de su vasta experiencia (similar a lo que Yeats concebía en el empleo del mito). El poema insertado en la revista *Cántico* es buena ilustración de las raíces edénicas del universo poético de Raine:

They walk towards us willingly and gently,

⁹ Este diálogo, según señala A. Trevor Trolley (1986: p. 138), se aprecia en el simbolismo de la reflexión contenida en «The Still Poll».

Unblemished, the white kid, the calf,
 Their newborn coats scarcely dry from the natal waters.
 Each hair lies in its new place, ripple-marked
 By the rhythms of growth, the tides
 That washed them up onto the shores of time.

Their young eyes, unsurprised, look towards us,
 We see them stand, beautiful, on spring grass
 Knowing that the upgathering of perfect form must pass,
 Those intricate knots of glanglia and veins,
 The rhythmic heart, the breath of life.
 We first receive their wounding in our hearts
 With all the inexpressible guilt of love;
 For the first worshipping touch of our tragic hands must soil
 And trouble the unconscious unicorn
 That does not even know it stands on earth.
 We offer them bunches of buttercups and spring grass
 With all the inexpressible love of guilt:
 We strike, even as we look,
 The first wound of sacrifice.
 (P. 148)

Estos veinte versos comienzan celebrando la vida de dos animales recién nacidos que se acercan hacia los sujetos líricos, marcados mediante el pronombre plural de tercera persona, quienes en medio de una suerte de *locus amoenus* ven cómo el sosiego se turba abruptamente por la herida y la culpa. Marià Manent, en el prólogo del libro de sus traducciones de Kathleen Raine, apostilla que la poeta «siente como una embriaguez de existencia. Todo le atrae en la compleja y vasta jerarquía. (...) Es la sobreabundancia, la paz y el misterio de lo creado» (1951: p. 10).

Adentrándonos en la prosodia, lo primero que destaca es el patrón métrico regular, mediante un predominio de versos endecasílabos, junto a varios alejandrinos y algunos octosílabos, con ritmo yámbico. Sobresale también, en cuanto a la musicalidad, la aliteración de ciertos fonemas como el aproximante velar /w/ en el primer verso o el fricativo interdental sonoro /ð/ en los versos quinto, noveno y décimo.

El primer verso plantea los actantes con claridad mediante el citado pronombre y el pronombre objeto («us») que como una prolepsis anticipa los sintagmas «the white kid, the calf» del verso siguiente. Se distingue el carácter inmaculado de los pequeños animales mediante los adverbios

«willingly and gently» y con los adjetivos «Unblemished» y «white». Otro rasgo destacado es su carácter de recién nacidos, explícitamente mediante el premodificador «newborn», que acto seguido se confirma a través del complemento circunstancial de modo el cual cierra el verso tercero y la oración: «scarcely dry from the natal waters».

Los tres versos siguientes, tras celebrar la lozanía y la tersura («Each hair lies in its new place»), funden la ontología natural de los dos animales con la naturaleza de las olas y de las mareas,¹⁰ culminando el verso sexto con el complemento de lugar «onto the shores of time» destacando el ciclo vital que evocan precisamente las mareas, lo cual también está potenciado por el complemento «By the rhythms of growth» al inicio del verso quinto, mostrando el paso del tiempo a través del cambio y del crecimiento.

La segunda estrofa, compuesta por catorce versos, reafirma el juego pronominal antedicho mediante «Their young eyes» y «us» o «We see them» correlacionando los ojos animales con los humanos observadores». El verso noveno vaticina la ruptura de esta armonía mediante la oración «Knowing that the upgathering of perfect form must pass». La naturaleza incólume y feliz es denotada mediante el sintagma – complemento de «upgathering»– «perfect form» y la ruptura de este carácter dichoso se plantea mediante el sintagma verbal «must pass». La indicación de «perfect form» está detallada a modo de aposición en los versos décimo y undécimo: «Those intricate knots of glanglia and veins, / The rhythmic heart, the breath of life», materializando en el texto ciertos elementos («glanglia an veins») y procesos corporales vitales («heart, (...) breath»).

La referencia al dolor y al sufrimiento brota en el verso decimotercero mediante la percepción de los sujetos líricos: «We first receive their wounding in our hearts / With all the inexpressible guilt of love» aludiendo a la culpa inefable, en el complemento que se extiende a lo largo de todo el verso decimocuarto, la cual rompe la cualidad paradisiaca y edénica del poema. Manent es consciente de que «Kathleen Raine refleja en sus versos la actual angustia del mundo» (1951: pp. 10-11). El aporte humano se intensifica en los tres versos siguientes («For

¹⁰ El verso cuarto con la referencia a las mareas y al ciclo vital, en suma, recrea uno de los temas favoritos de la poeta, tal como ella misma expresa en su propia *Autobiografía* (1991: p. 165)

the first worshipping touch of our tragic hands must soil / And trouble the unconscious unicorn / that does not even know it stands on earth»), contrastando a su vez un aspecto cuasi sagrado de las manos humanas con una cualidad trágica aportada por el adjetivo «tragic». La capacidad corruptora de las manos humanas es enfatizada mediante los dos verbos coordinados (que llamativamente están situados en un encabalgamiento: «must soil / And trouble») cuyo objeto directo contiene una semántica de carácter mitológico (indicando fortaleza animal).

Los cuatro versos últimos ponen sobre el papel, de nuevo, la correlación pronominal de los actantes («We» –que aparece tres veces– y «them») para aludir al sentimiento paradójico de nutrirlos con alimentos brotados de la naturaleza prístina («bunches of buttercups and spring grass») al tiempo que asoma doblemente la idea de la culpa humana (mediante los sintagmas «love of guilt» y «wound of sacrifice») y de la herida que esta les transfiere.

Con esta tapicería temática, la escritora, según expondrá en la década siguiente (Raine, 1967: p. 29), reacciona románticamente respecto al modernismo. Se trata de una respuesta ante el positivismo y el realismo científico que late en el clima intelectual del momento en Cambridge (donde estudia Ciencias Naturales y Sicología), una atmósfera que Raine considera inhóspita (Toley, 1985: p. 129).

La versión española es publicada *a priori* por Manent en su *Poemas*, concretamente tres años antes de su inserción en la revista cordobesa. El título es simétrico, «Las víctimas», y el texto completo es el siguiente:

Gustosa, dulcemente, se acercan a nosotros
la ternerilla, el blanco cabrito, inmaculados,
seca a penas el agua natal sobre la piel recién nacida.
Cada vello en su sitio nuevo, las leves olas
marcadas por los ritmos del crecer, las mareas
que los trajeron hasta las orillas del tiempo.

Jóvenes, sin sorpresa, hacia nosotros miran
sus ojos. En la hierba primaveral los vemos,
bellos, pero sabiendo que pasará el juntarse de la perfecta forma,
los intrincados nudos de ganglios y venas,
ritmado corazón y aliento de la vida.
Su herida nos alcanza el corazón primero
con amorosa culpa inexpresable;
pues, como en algún culto, el primer roce de nuestras manos mágicas

ha de dejar manchado, turbado el inconsciente
 unicornio: ni sabe que por la tierra pasa.
 Les brindamos ranúnculos, primaverales hierbas
 con indecible amor brotado de la culpa:
 y con sólo mirarlos les hacemos
 ya la primera herida.
 (Pp. 148-9)

Manent, buen conocedor y *hacedor* en el sistema lingüístico español – que es más silábico que acentual–, genera un esquema prosódico regular mediante catorce versos alejandrinos perfectos, tres alejandrinos y medio (es decir, un alejandrino más un hemistiquio) junto a dos endecasílabos, culminando el poema con un verso de arte menor heptasílabo. Se constata de nuevo que la métrica ocupa una posición muy alta en las prioridades del poeta-traductor que escribe una pieza con una prosodia regular cuya musicalidad está potenciada mediante la aliteración del fonema alveolar lateral en el verso cuarto, la reiteración del fonema nasal bilabial en el quinto, el nasal alveolar en el décimo o mediante un destacado conjunto de fonemas oclusivos bilabiales –tanto sonoros como sordos– en el verso noveno. En cuanto a la rima, se aprecia un cierto uso irregular en el poema de Raine (por ejemplo en los versos quinto, sexto, undécimo y vigésimo; o en los versos séptimo, octavo, noveno y decimoséptimo) que no se da en Manent, con buen criterio en nuestra opinión, porque la rima es mucho más ostensible en español que en inglés, por motivos eufónicos y de estructura de la lengua. En el terreno sintáctico, el primer verso registra los mismos elementos modificando el orden de los mismos al anteponer los dos adverbios, otorgando prominencia al candor y a la amabilidad de los animales. El segundo verso también altera los elementos léxicos anteponiendo un puesto la explicitación del contenido del pronombre plural del primero: «la ternerilla, el blanco cabrito, immaculados» y posponiendo al final del verso el adjetivo referido a ambos animales. La misma mutación se aprecia en el verso tercero, en este caso unida a una modulación de un sintagma preposicional con función de complemento circunstancial de lugar («from the natal waters») a un sintagma nominal con función de objeto directo («el agua natal») a lo que se une también la modulación del sintagma nominal del TO, con función de sujeto («Their newborn coats»), a un sintagma preposicional con función de complemento circunstancial de lugar («sobre la piel recién nacida»; el adverbio y el

verbo («scarcely dry» «seca a penas») permanecen intactos, si bien pasan de la posición media en el TO a la posición inicial de verso en el TM. En lo que atañe a la semántica, ambos poemas trasladan un significado semejante, dejando intactos los *personajes* que en este caso son los observadores («They», que es un sujeto tácito en el TM) y los dos animales.

El verso tercero, que inicia otra oración, se presenta en la traducción con el mismo orden que en la fuente, apreciándose la omisión del verbo «lies» que, en definitiva, no sustrae el significado primario al nuevo texto, «Each hair lies in its new place, ripple-marked», destacando la reduplicación de los elementos léxicos con detalle tal como se advierte, por ejemplo, en el sintagma «in its new place» que es traducido por «en su sitio nuevo». El verso siguiente configura en primer lugar el verbo final del anterior y expone los mismos componentes léxicos, morfológicos y sintácticos presentes en el poema inglés: «By the rhythms of growth, the tides», «marcadas por los ritmos del crecer, las mareas». El mismo seguimiento se deduce de la comparación del verso sexto («That washed them up onto the shores of time») que recrea exactamente la metáfora contenida en la plántula con los mismos elementos léxicos: «que los trajeron hasta las orillas del tiempo».

La otra estrofa comienza en el TO con esta oración «Their young eyes, unsurprised, look toward us», que vehicula su sentido completo en el mismo verso, mientras que el traductor lo escinde al generar un encabalgamiento entre el verbo y el sujeto: «Jóvenes, sin sorpresa, hacia nosotros miran / sus ojos. En la hierba primaveral los vemos». Asimismo dicho sujeto –que en el texto fuente está en primer término– es pospuesto y sus elementos emanan separados al distanciar el adjetivo del núcleo del sintagma: «Jóvenes (...) / sus ojos (...)». Las razones métricas¹¹ –estos dos versos siguen un esquema prosódico alejandrino– justifican el empleo del hipérbaton y del encabalgamiento potenciando, al mismo tiempo, el significado de la ternura y la tierna edad de los animales observados. Manent tiene presente este *dictum* de W. Nowotny que, de hecho, cita en sus ensayos: «De la acertada manipulación de la sintaxis depende la colocación de la palabra en una posición eficaz en el verso y en la estructura métrica y rítmica (...)» (1971: pp. 23). Estas decisiones

¹¹ Apostillamos, según Armin Paul Frank (1991: p. 122), que el esquema prosódico del metapoema determina las demás opciones de traducción.

del hipérbaton y del encabalgamiento se observan en los versos octavo y noveno:

We see them stand, beautiful, on spring grass
Knowing that the upgathering of perfect form must pass, (vv. 8-9)

suos ojos. En la hierba primaveral los vemos,
bellos, pero sabiendo que pasará el juntarse de la perfecta forma, (vv. 8-9)

En la traducción (que antepone el sintagma preposicional con función de complemento circunstancial de lugar) decae el segundo verbo («stand»), el cual funciona como objeto directo del principal, sin ello aminorar el significado del texto. Al mismo tiempo, la centralidad que ocupa el adjetivo «beautiful» en el verso octavo pasa a la primera posición del verso noveno del TM, ofreciéndose su sentido igualmente. En este verso, el traductor introduce la conjunción adversativa para subrayar el significado peyorativo del mismo a la vez que traslada los elementos morfosintácticos idénticos excepto la posición verbal que en el original es final y en la traducción es media. El vertido del sintagma verbal conlleva la matización del verbo modal «must pass» al tiempo futuro «pasará». Los versos décimo y undécimo («Those intricate knots of glanglia and veins, / The rhythmic heart, the breath of life») permanecen inalterados en lo que concierne al orden y al tipo de sus elementos, apreciándose solamente la metamorfosis aportada por la modulación del adjetivo demostrativo «Those» en el artículo determinado (de específico a general) y la omisión de los dos artículos en los dos sintagmas que jalonan el verso undécimo: «los intrincados nudos de ganglios y venas, / ritmado corazón y aliento de la vida».

Los dos siguientes versos (duodécimo y decimotercero) externalizan el dolor en este poema íntimo: «We first receive their wounding in our hearts / With all the inexpressible guilt of love», transmutándose desde los animales a los humanos observadores al tiempo que se refiere a la culpa también. El primer cambio destacable es la variación sintáctica que Manent genera, cambiando los sujetos, los objetos oracionales y el sentido del verbo: «Su herida nos alcanza el corazón primero / con amorosa culpa inexpressable». Si en el TO el sujeto es «We», en el TM se transforma en objeto «nos». Si en el TO el objeto es «their wounding», en el TM se transforma en sujeto «Su herida»; estas alteraciones conllevan el mencionado cambio semántico verbal: «receive» pasa a ser

«alcanza». El complemento circunstancial que abarca el verso decimotercero completamente permanece con la misma función si bien desaparece el enfático pronombre «all» y se aprecia la transposición del cambio del sustantivo con valor de genitivo «of love» al adjetivo «amorosa». Vistas y analizadas estas transformaciones, se deriva que el sentido permanece completo en el nuevo texto.

El significado que pone la poeta en la culpabilidad se acentúa en los tres siguientes versos, que asoman el componente visionario y trascendental de Raine –con una marcada huella de Blake (Gallant, 1979: p. 164)– con otro componente mitológico que la escritora acostumbra a insertar en sus poemas:

For the first worshipping touch of our tragic hands must toil
 And trouble the unconscious unicorn
 That does not even know it stands on earth.
 (P. 148)

La densidad del verso decimocuarto obliga al traductor a poner su contenido a caballo entre dos versos, retrasando el primer verbo (que se compone del modal «must» y del principal «toil», que el traductor mantiene) al comienzo del verso decimoquinto, eliminando la conjunción coordinadora (con el segundo verbo: «and trouble», también mantenido con el significado de «turbado»), retrasando también la aparición del objeto directo («the unconscious unicorn») hasta el final de dicho verso y el comienzo del decimosexto, registrándolo así en un acentuado encabalgamiento que separa el premodificador del núcleo del sintagma nominal: «(...) el inconsciente / unicornio: (...)»:

pues, como en algún culto, el primer roce de nuestras manos mágicas
 ha de dejar manchado, turbado el inconsciente
 unicornio: ni sabe que por la tierra pasa.
 (P. 149)

Manent, mejorando el esquema prosódico (con un alejandrino y medio además de otros dos alejandrinos perfectos), hace aflorar el componente mitológico antedicho, que multiplica la capacidad de las manos de mancillar y de perturbar incluso al fuerte unicornio. La imagen mitológica permanece similar en ambos poemas. Es destacable el valor de «unconscious» en el significado global del poema, ya que en el

universo de los seres vivos el abismo que separa a los humanos del resto de animales (aunque sean mitológicos) es el de la conciencia de sí mismos de los primeros, que conlleva la conciencia de la muerte.

La oración de relativo que abarca el verso decimosexto es trasladada al español mediante una transposición al quedar como una aposición o aclaración, conservándose los elementos léxicos y sintácticos como, por ejemplo, el verbo en presente y el complemento de lugar, por lo que a nivel semántico se deriva el mantenimiento del significado en ambos poemas.

Los cuatro versos finales amplifican la idea de la culpa mencionada, con una especie de compensación por parte de los observadores que tratan de alimentar a los animales, sin embargo les causan la primera herida con la simple mirada:

We offer them bunches of buttercups and spring grass
 With all the inexpressible love of guilt:
 We strike, even as we look,
 The first wound of sacrifice.
 (P. 148)

Les brindamos ranúnculos, primaverales hierbas
 con indecible amor brotado de la culpa:
 y con sólo mirarlos les hacemos
 ya la primera herida.
 (P. 149)

Manent, de nuevo, genera una notable regularidad métrica (gracias a dos alejandrinos, un endecasílabo y un heptasílabo) y una comedia cualidad prosódica emanada también de la aliteración de los fonemas oclusivos en los dos primeros versos –que igualmente se aprecian en el texto fuente– así como de la repetición de los fonemas nasales. Si en el texto original destaca la anáfora al comienzo de los tres primeros versos, su pérdida es compensada en el metapoema mediante la dimensión musical lograda.

En el plano sintáctico, el poeta-traductor antepone el objeto indirecto (que también está en el TO en el tercer puesto del verso) mientras que el TO prioriza el sujeto pronominal de los observadores, mantiene los dos objetos directos intactos si bien altera la conjunción coordinadora por una pausa suave aportada por la coma. El complemento circunstancial que abarca todo el verso decimooctavo se mantiene textualmente con dos

alteraciones que no merman el significado global, perdiéndose el matiz totalizador que aporta el pronombre «all» y agregando un participio que no consta en el TO: «brotado» para demarcar más claramente incluso la procedencia del amor que no es otra que la culpa.

Desde la perspectiva del equilibrio entre la forma externa y el contenido que busca Manent, el verso penúltimo traducido muestra la alteración del orden sintáctico del original, haciendo desaparecer los comedidos paralelismos y las correlaciones del original («We strike (...) we look») reiterativas del sujeto observador, manteniéndolos como sujetos tácitos. En este caso, Manent suma la coordinación que no consta en el texto inglés y, en el verso final, elimina el complemento del nombre «of sacrifice», conservando el nombre «wound», eliminando así la dimensión transcendental que porta el significante desplazado y añadiendo el adverbio «ya», el cual aporta un sentido de urgencia y de inmediatez. Vistas estas metamorfosis, así como la marcada lealtad al texto original, se deriva –otra vez– que la traducción ofrece al lector español el sentido inglés casi impoluto y, por consiguiente, el tema y el argumento poemáticos completos.

Philip Booth (1953: p. 106) establece que la poesía de Raine busca una visión pura a través de significantes como la piedra, la flor, la tormenta, la hoja, la concha marina o el mar. Este poema, anclado en la semántica del paraíso, de la culpa y de la herida junto al aporte virginal de los animales joviales recién nacidos, es un buen espécimen de la poética visionaria y transcendental de Raine¹² con el que el lector español también puede deleitarse gracias a la maestría poética de Manent.

2.3. Lawrence Durrell: «Nemea»

El poema de Lawrence Durrell data de 1940 y está incluido en el libro *A Private Country*, publicado en 1943. El título se refiere al santuario de Nemea, en el valle del Peloponeso, donde se hallan tres columnas de un templo de Zeus junto a los cimientos de otros edificios (Buck, 2001: p. 176) memorables. La pieza literaturiza una canción

¹² La introducción de Kathleen Raine en estas páginas es pionera en la España de mediados del siglo XX. En el siglo XXI, a Adolfo Gómez Tomé corresponde el valor de acercar a la poeta al público español (en 2013 traduce el primer tomo de su autobiografía, junto a Natalia Carbajosa), a través de sus múltiples trabajos; a Gómez Tomé corresponde el mérito de aclimatar sus versos tanto en revistas como en libros (Raine, 2008).

cantada en el valle de Nemea, asomando elementos descriptivos del lugar como la hierba, la leona o el tambor cuyo idilio se rompe por la inserción del croar de las ranas y del zumbido de la abeja sobre la imagen tétrica de una calavera fría. El aspecto poético sobresaliente es la construcción prosódica y principalmente los efectos acústicos que la lectura del poema ofrece al receptor, desde la elección métrica¹³ (que compagina los versos octosilábicos con los endecasílabos) hasta las rimas (entre los versos primero, segundo, decimotercero y decimocuarto; entre los versos cuarto y quinto; séptimo y decimoquinto o entre los versos octavo, décimo y duodécimo):

A song in the valley of Nemea;
Sing quiet, quite quiet here.

Song for the brides of Argos
Combing the swarms of golden hair:
Quite quiet, quiet there.

Under the rolling comb of grass,
The sword outrusts the golden helm.

Agamemnon under tumulus serene
Outsmiles the jury of skeletons:
Cool under cumulus the lion queen:

Only the drum can celebrate,
Only the adjective outlive them.

A song in the valley of Nemea:
Sing quiet, quiet, quiet, here.

Tone of the frog in the empty well,
Drone of the bald bee on the cold skull,

Quiet, Quiet, quiet.
(P. 149)

¹³ Marià Manent, según confirma en un ensayo, es consciente de que Lawrence Durrell es un «poeta de muy desiguales metros, tiene a veces exquisitas cadencias para evocar el límpido aire Mediterráneo oriental [...]» (1971: 104).

El propio Manent afirma que el verso de Durrell «hechiza por la delicadeza de sus formas sonoras y la viveza de sus imágenes» (1971: p. 104). En efecto, el poema de Durrell tematiza magistralmente la quietud y la musicalidad a través de las aliteraciones del fonema fricativo /s/, del fonema oclusivo velar /k/, del triptongo contenido en «quiet» y de los diptongos incluidos en «quite», «here» y «there». A este dominio de la *elocutio* hay que sumar el repetido empleo de «quiet» tres veces consecutivas (en los versos quinto, decimocuarto y decimoséptimo, encarnando tres veces una epixesis *doble*) y otra vez de forma discontinua (ploce) en el verso segundo. Estas aliteraciones, con un carácter onomatopéyico, aportan un destacado ingrediente rítmico hipnótico que hipertrofian e hipostasian al receptor de la pieza. Este trasfondo prosódico entrevera un marcado contenido prosódico que se reitera en los versos segundo, quinto, decimocuarto y, finalmente, decimoséptimo.

El poema, al decir de Richard Pine (1994: p. 138), «encapsulate[s] the relations of time and space, seeking the gnomic aorist in order to preserve emotion». Lawrence Durrell es considerado por algunos críticos como el primer escritor inglés de importancia que se aproxima a la Grecia contemporánea para adentrarse en «the dark crystal» y comulgar con la libertad encontrada en esas coordenadas (Keeley, 1995: p. 114).

La traducción española mantiene análogos los diecisiete versos del original así como su reparto estrófico. Se titula exactamente igual, «Nemea», manteniendo incólumes la evocación mitológica de la cabecera y las referencias mitológicas proferidas a lo largo del texto base:

Un cántico en el valle de Nemea:
aquí entonadlo en voz baja, en voz queda.

La canción de las novias de Argos
peinándose dorados enjambres del cabello:
allí en voz baja, en voz queda.

Bajo el peine ondulado de la hierba
más que el yelmo de oro tiene la espada herrumbre.

Sereno bajo el túmulo, Agamenón sonríe
más que en el tribunal los esqueletos;
la leona, la reina fría bajo los cúmulos.

Sólo el tambor podría celebrarles,
sobrevivirles sólo el adjetivo.

Un cántico en el valle de Nemea:
aquí entonadlo en voz baja, en voz queda.

Hay música de ranas en el pozo vacío,
zumbido de la abeja calva sobre la fría calavera,

en voz baja, en voz queda.

(Pp. 149-150)

La base métrica alterna el verso endecasílabo con el alejandrino generando así una regularidad silábica con algunas excepciones significativas como el verso quinto que es un octosílabo («allí en voz baja, en voz queda»), el penúltimo (que es parecido a un alejandrino –la suma de dos hemistiquios de nueve sílabas– pero con dieciocho sílabas en lugar de catorce) o el final el cual conforma un solo hemistiquio cuya brevedad se acompasa con su significación («en voz baja, en voz queda»).

Manent también ha querido plantear la rima en su poema (se observa una reiterada rima asonante entre los versos primero, segundo, cuarto, quinto, sexto, decimotercero, decimocuarto, decimosexto y decimoséptimo; y otra rima entre los versos cuarto y noveno). La musicalidad asimismo se potencia mediante la aliteración de los fonemas oclusivos a lo largo del poema, por ejemplo los versos primero y decimotercero –que se repiten igualmente en los dos poemas– contienen cada uno cinco fonemas oclusivos.

El traductor mantiene dos –de los tres– nombres propios del original en los mismos lugares del TM según se corrobora con Nemea (en el TO está al final del verso primero y decimotercero) y con Argos (en el TO está al final del verso tercero). En cambio, el sustantivo «Agamemnon», que en el texto inglés está al comienzo del verso octavo, aparece postpuesto en la segunda mitad del verso octavo de la traducción.

Ya se ha dicho que Manent esboza un destacable apego al original en el reparto del contenido que varía en aspectos mínimos. En el terreno prosódico se distinguen algunos cambios ineludibles, particularmente en los meditados versos «Sing quiet, quite quiet here» (vv. 2 y 14), «Quite quiet, quiet there» (v. 5) y «Quiet, Quiet, Quiet» (v. 17), cuyo transvase

pierde la carga eufónica pero conserva el sentido con plenitud. Los versos segundo y decimocuarto son reescritos manteniendo el verbo imperativo, con la omisión del enfático «quite» y la adición del sintagma preposicional «en voz» que concreta el contenido verbal mediante la sustancia del nombre introducido: «aquí entonadlo en voz baja, en voz queda» (vv. 2 y 14). La incorporación del citado sustantivo supone la eclosión de la aliteración. La alternancia entre «baja» y «queda» emula la sucesión original entre «quiet» y «quite», si bien la triplicación del fonema oclusivo gutural sordo decae completamente y la musicalidad aportada por el triptongo y los diptongos también.

El traslado del verso quinto («allí en voz baja, en voz queda») también detrae la carga reiterativa y aliterativa del inglés, adelanta el adverbio de lejanía que consta al final en el original y, como se ha indicado para los dos versos anteriormente estudiados, reitera el juego léxico generado en español mediante la preposición y el sustantivo «en voz». También, según se observa anteriormente, el traductor opta por los sinónimos «baja» y «queda» para trasladar el significado de «quiet». Igualmente, Manent elimina la matización que aporta en la fuente el adverbio «quite».

Otra aportación del texto inglés que mengua en la traducción es la reiteración de «song» y «Sing», que aparecen como «cántico» y «entonadlo», permaneciendo el sentido cuasi literal pero decayendo el juego fonético de la aparente derivación similar léxica del sustantivo y del verbo.

En el reparto de los elementos destaca en el verso octavo el adelanto del verbo de la oración que pasa del verso noveno en el original al verso octavo de la traducción, unificando de esta forma el sujeto, el complemento de lugar y el verbo en un mismo verso, que en el TO estaba separado por la pausa de final de verso: «Agamemnon under tumulus serene / Outsmiles the jury of skeletons», «Serenó bajo el túmulo, Agamenón sonrío / más que en el tribunal los esqueletos».

Asimismo, el traductor prefiere omitir la anáfora que genera la repetición del adverbio «Only» al inicio de los versos undécimo y duodécimo, ya que en el segundo caso lo intercala a mediados del verso, conservando el significado pero sustrayendo la carga fonética original: «Only the drum can celebrate, / Only the adjective outlive them». Además Manent prescinde del paralelismo y de la reiteración que supone la colocación del sintagma nominal respecto al sintagma nominal «the adjective» en el verso duodécimo, que emulan el ritmo monocorde del

tambor: «Sólo el tambor podría celebrarles, / sobrevivirles sólo el adjetivo». Como contrapartida, Manent genera una anáfora –que no está en el original– entre los versos séptimo y noveno la cual compensa la pérdida mencionada.

Finalmente, se observa una adición verbal en el verso decimoquinto, que figura en el TO sin verbo. En el TM se aprecia un verbo añadido por Manent al comienzo del verso: «Tone of the frog in the empty well, / Drone of the bald bee on the cold skull», «Hay música de ranas en el pozo vacío, / zumbido de la abeja calva sobre la fría calavera». Ya se ha dicho que Manent cuida sobremanera el tejido sonoro de su texto. En este caso consigue una audible aliteración del sonido fricativo interdental /θ/ mediante los lexemas «pozo», «vacío» y «zumbido», en los que también predomina el uso de vocales posteriores. Efectos similares se aprecian en los sustantivos «calva» y «calavera» donde destaca la aliteración del fonema oclusivo velar, del lateral alveolar y del oclusivo bilabial junto al predominio de la vocal central baja.

Los demás elementos léxicos y morfológicos de estos sintagmas permanecen simétricos, exceptuándose la concreción que aporta la modulación del sustantivo «Tone» mediante el nombre «música» y revelándose la pérdida del paralelismo creado entre las dos preposiciones monosílabas de los dos sintagmas preposicionales de final de verso (la traducción de «on» por «sobre» rompe estas correlaciones): «(...) in the empty well, / (...) on the cold skull» cuya tirada –compuesta por dicha preposición, el artículo determinado, el adjetivo premodificador y el sustantivo– es mantenida escrupulosamente en el nuevo texto. Este par de versos insertan un parámetro amenazante y hostil que rompe la armonía del poema en la fuente y en la traducción.

Tanto el título como el contenido de este par de poemas generan una exuberante *haecceitas* (Pine, 1994: p. 124), ofreciendo la selección una buena cala en la poética de Durrell. Otros poemas del autor recalcan en el mundo griego, también de manera explícita, según se lee en «Lesbos», «Patmos» o «Exile in Athens». Es tangible que el traductor aplica una norma inicial de ecuanimidad lingüística a todos los niveles posibles y logra un notable tipo de equivalencia semántico con algunas inanes taras lógicas y consustanciales en el transvase de la prosodia.

2.4. Nicholas Moore: «Blandula»

El poeta nacido en Cambridge pertenece al grupo conocido como *New Apocalypitics*.¹⁴ El poema contiene una eufónica cita de T. S. Eliot, compuesta por tres versos endecasílabos, que es rescrita por Manent atendiendo a criterios métricos y rítmicos mediante un endecasílabo y dos alejandrinos, logrando incluso algunas aliteraciones (/f/, en el verso primero; /n/ en el segundo; fonemas oclusivos (/k/, /d/ y /t/) en el tercero además de los sonidos vocálicos /a/ y /e/), que trasladan o compensan las reiteraciones de la fuente (fonemas fricativos en el verso primero; nasales en el segundo; fricativos, además de los fonemas vocálicos /v/ y /z/, en el tercero):

Confounds the actual and the fanciful,
Content with playing-cards and kings and queens,
What the fairies do and what the servants say.
(P. 150)

Confunde lo real con lo fantástico,
contenta con los naipes, los reyes y las reinas,
lo que hacen las hadas y dicen los sirvientes.
(P.152)

En la carta crítica, Manent se encarga de trazar la línea de contigüidad de un poeta al otro con el común denominador del reflejo de una «sociedad hastiada y hueca», plantando «la aridez espiritual» (p. 146). El poema de Moore tematiza «el mundo exterior (...) en forma de monotonía cotidiana» (Blanco, 2008: p. 183). El poema original consta de siete estrofas de nueve versos cada una. Registramos las estrofas primera y séptima:

I end, ending what once I have begun,
With a picture of Mrs. Woor in an empty kitchen,
Who lives in Oak Tree Avenue, where love
Is a strange thing, and bleak chrysanthemums
Enliven the November mist to greet
My birthday and a million other birthdays.
She remarks upon the weather and sips her tea,

¹⁴ De hecho su nombre figura en la antología fundacional publicada por J. F. Hendry y Henry Treece en 1939. Después, Moore también está entre la nómina de poetas de la otra selección, que data de 1941, titulada *The White Horseman* así como en la tercera antología, publicada tres años más tarde, cuyo título es *Crown and Sickle*.

My mother's servant, thin, worried, familiar to me,
 With whom I agree.
 (P. 150)

(...)

Yet here I know it is actual day,
 As the train approaches Liverpool Street,
 As I recognize a face from the top of a bus,
 Or at other times. A girl goes shopping for shoes.
 A stranger asks the time. A hooter blows.
 Familiar in these small activities,
 The day awaits us all with fairies in
 Its eyes; the cup of tea where tea-leaves swim,
 Where all will end or begin.
 (P. 152)

Destaca *a priori* la meditada elaboración silábica de la composición. El metro de estos fragmentos se forma mediante un predominio de versos endecasílabos y algunos alejandrinos enteros, más un hemistiquio al final de cada estrofa. Esta base métrica *per se* modula un ritmo destacable. El poema refuerza, además, el tono monótono y reiterativo, en suma regular, mediante las aliteraciones lexicales: en el verso primero se reitera la raíz de «end» en «ending» mediante una políptoton, en el verso segundo se reitera el fonema /w/ el cual se repite también al comienzo de los versos segundo y tercero. El verso tercero reitera el fonema /l/, el cuarto repite seis fonemas nasales que también aparecen cinco veces en el siguiente. El verso sexto repite el fonema fricativo /θ/ correspondiente a la grafía «th» varias veces, al tiempo que repite textualmente el sustantivo «birthday» con diferente inflexión. El verso octavo enfatiza el fonema fricativo /s/, entre otras ocasiones, mediante la onomatopeya que contiene el verbo «sips». El noveno repite el fonema nasal seis veces y el final reitera el sonido /w/. La última estrofa también cultiva este comedido recurso tanto en forma de anáfora («As» en los versos segundo y tercero) como en forma de reiteración dentro del mismo verso («girls goes», «shopping (...) shoes»).

La primera estrofa narra la monotonía que siente el narrador que tiene la imagen de una mujer en una cocina solitaria para plantear un pasaje del desamor y un paisaje otoñal tras el cual alude a la delgada criada de su madre envuelta en su actividad cotidiana. La última estrofa

recrea el ruido de la calle mediante la descripción del comienzo del día a través de un tren y de un autobús donde el sujeto lírico reconoce algunos rostros para esbozar actividades rutinarias; verbigracia, una chica que compra zapatos, pregunta la hora a un viandante o un claxon que suena. A pesar de la evocación del título, en el poema de Moore no hay blandura (Blanco, 2008: p. 183) sino crudeza y vacuidad así como un reflejo especular eliotiano de mundos rotos y de tierras baldías.

La traducción mantiene perfecta la anatomía inglesa, con el mismo número de estrofas y de versos. Registramos, igualmente, la primera y la séptima, cuyo esquema prosódico aúna metros endecasílabos, alejandrinos perfectos y algún alejandrino y medio, con un predominio del ritmo yámbico, denotando ello el empeño de Manent por preservar y, al mismo tiempo, instaurar, elementos sonoros en su reescritura:

Acabo, terminando lo empezado,
y pinto a Mrs. Woor en la desierta
cocina. En la Avenida del Roble habita, donde
es una cosa rara el amor, y los pálidos crisantemos animan
la bruma de noviembre, que saluda
el mío y un millón de cumpleaños.
Preocupada, enjuta, familiar, la sirvienta
de mi madre nos habla del tiempo y toma a sorbos
el té. Suelo asentir a lo que dice.
(P.152)

El primer verso juega con tres sinónimos, aportando riqueza léxica, mientras que el texto inglés plantea dos («end», «begun») generando la citada políptoton mediante la reiteración de uno de ellos («end, ending»). El TM mantiene parte del carácter reiterativo y musical del TO, incrementando la presencia de los fonemas oclusivos (por ejemplo el primero que contiene seis, o el cuarto que tiene nueve) y nasales (versos cuarto y sexto) ofreciendo también el sentido y el llamativo juego de palabras. El segundo verso reemplaza una parte del discurso por otra, particularmente un sustantivo por un verbo («With a picture (...)», «y pinto (...)») mediante una transposición de grupo nominal a grupo verbal. Asimismo, el complemento circunstancial de lugar matizado por el adjetivo «empty» se plasma remarcando la idea de soledad y desolación gracias a la traducción del adjetivo como «desierta». No es la

primera vez que el traductor parte el sintagma nominal mediante la inclusión de un encabalgamiento que está ausente del TO.

El verso tercero original articula una oración de relativo que decae en el texto español, cambiando la pausa débil por una pausa fuerte y mutando la oración adjetiva por una oración principal. Sin embargo, la otra oración de relativo esclarecedora de «Oak Tree Avenue» es mantenida en el TM así: («(...) donde / es una cosa rara el amor, y los pálidos crisantemos animan»). Se modifica la ordenación elemental léxica y morfológica porque en el TO el verso tercero termina con el sustantivo «love» –sujeto del verbo copulativo que introduce el atributo después– que está postpuesto en la traducción en el verso siguiente registrando, a su vez, un hipérbaton respecto al original: «(...) where love / Is a strange thing, and bleak chrysanthemums». De esta forma, Manent aprovecha la mayor flexibilidad que ofrece la sintaxis española generando un poema cuyo orden lexical y sintagmático resulta natural al nuevo receptor. Asimismo, la segunda parte del verso cuarto español adelanta el verbo que en el verso original está en el siguiente conservando el resto de elementos semánticos de la tirada oracional. Después, el objeto directo del TO «My birthday and a million other birthdays», como se ha dicho, evita la repetición del sustantivo presentándolo pronominalizado la primera vez: «el mío y un millón de cumpleaños». Excepto esta leve mutación y la omisión del adjetivo «other», el contenido se corresponde miembro a miembro en el binomio textual, lo cual nos permite corroborar una vez más el apego a la fuente que sigue Manent.

El verso octavo original es adelantado por el traductor al verso séptimo español, trasladando la serie de tres adjetivos referidos a la sirvienta de su madre, que en el TM se presenta –de nuevo el mismo recurso– mediante un encabalgamiento que separa el núcleo del sintagma nominal («(...) la sirvienta / de mi madre (...)») del genitivo que lo especifica. En el poema inglés este sintagma está emplazado a comienzo del verso, como se ha indicado, en este caso adelantando el sustantivo al pronombre (que en el texto original aparecen a la inversa, primero en pronombre «She» y después la explicitación del mismo mediante el sintagma «My mother's servant»). El objeto directo del verbo «sips», que en texto original aparece correlativamente al final del verso séptimo, en el texto español aparece a comienzos del verso noveno mediante otro encabalgamiento que deslinda el verbo («toma a sorbos») del complemento directo («el té»), para plantear después el breve verso final

de la estrofa mediante un cambio, similar al aplicado al verso tercero: Manent torna la oración de relativo original en una oración principal: «With whom I agree»: «el té. Suelo asentir a lo que dice» objetivando elementos que no figuran en el TO: «a lo que dice». Mediante esta transposición de cláusula a oración el traductor aplica un afán de acotación y de esclarecimiento notable que consideramos bienvenido para el lector.

El mismo ímpetu de cotidianeidad se vislumbra en la última estrofa española que, del mismo modo que la original, comienza mediante un giro adversativo conservando el sujeto lírico mediante el pronombre de primera persona de singular, prosiguiendo en el segundo verso con una oración subordinada adverbial temporal:

Pero sé que de veras ha comenzado el día
 cuando Liverpool Street el tren alcanza
 o desde el autobús reconozco algún rostro
 o quién sabe. Una chica va a comprarse zapatos.
 La hora ha preguntado un transeúnte. Suena una bocina.
 En esta actividad pequeña nos espera
 a todos, familiar, el día, con sus hadas
 en los ojos, la taza donde hay hojas de té que están nadando
 y donde todo acaba o todo empieza.
 (P. 153)

En este caso se aprecia un apego más cercano al orden elemental del TO, pues los componentes morfosintácticos permanecen en su mismo lugar original exceptuando la anteposición del verbo «espera» («awaits») que en el TO se engendra en el verso octavo. El verso segundo contiene un hipérbaton que no consta en el texto inglés «As the train approaches Liverpool Street» al anteponer el complemento de lugar al sujeto. La anáfora original que crea el posicionamiento de «As» al comienzo de los versos segundo y tercero es compensada en el TM mediante la anáfora de la conjunción «o» que en uno de los dos casos responde a una adición del traductor. La primera parte del verso tercero está reescrita de modo diferente, en este caso, cambiando la morfosintaxis y cambiando el significado: «Or at other times. (...)», «o quién sabe». La segunda parte de este verso, sin embargo, muestra una eminente simetría mediante el sujeto, el sintagma verbal y el objeto directo: «(...) A girl goes shopping for shoes»: «Una chica va a comprarse zapatos».

El verso cuarto, aprovechando la flexibilidad sintáctica de la lengua término, es traducido mediante otro hipérbaton que antepone el objeto directo al verbo y al sujeto los cuales en la versión inglesa figuran férreamente ordenados: «A stranger asks the time. A hooter blows»: «La hora ha preguntado un transeúnte. Suena una bocina». Además se verifica la alteración temporal en el verbo que se matiza desde un presente de indicativo (TO) hasta un pretérito perfecto (TM), manteniéndose en la segunda oración que ocupa la segunda mitad del verso, con la leve alteración del orden de los elementos que en el verso original afloran como sujeto y verbo, y que en el verso traducido se engendran como verbo y sujeto, sin alterar el significado ni un ápice.

Los cuatro versos finales conservan el sentido y el orden de casi todos los elementos excepto el adjetivo «familiar» que aparece antepuesto al complemento circunstancial de lugar. En este sintagma preposicional se aprecia el cambio en el accidente gramatical del número que varía de plural a singular («(...) in these small activitites», «En esta actividad pequeña (...))»). La oración del verso octavo está planteada mediante un hipérbaton ya que el verbo –como se ha dicho– es anticipado en el verso séptimo del TM y el sujeto aparece postpuesto respecto a dicho verbo y al objeto: «(...) nos espera / a todos, familiar, el día, con sus hadas» mientras que en el TO el verso contiene un exquisito orden sintáctico: «The day awaits us all with fairies in». Estos cambios permiten que el nuevo texto no solamente conserve el sentido primigenio sino que también resulte natural al lector meta. Hemos de tener en cuenta un elemento contrastivo a la hora de evaluar estas modificaciones sintácticas: la mayor fijeza de la sintaxis inglesa, en la que es más difícil trastocar el orden canónico SVO, y la mayor flexibilidad de la española. De hecho, en español anteponer el verbo al sujeto es lo habitual en muchos contextos sintácticos y no se interpreta como algo marcado.

El tramo final del poema presenta dos oraciones de relativo que se conservan en el TM. En la primera destaca un cambio del tiempo verbal que, siendo presente simple en el TO, es vertido como presente continuo haciendo de este modo la acción más vívida y real al nuevo receptor: «en los ojos, la taza donde hay hojas de té que están nadando». En la segunda oración de relativo destaca la reduplicación del sujeto en la traducción que en el original no está duplicado, aunque sí existen dos verbos unidos por la conjunción disyuntiva. En la particularidad verbal, hay que señalar que el TO lo plasma con el futuro mientras que el TM lo transforma a un presente simple con valor de futuro. Con esto se colige que en ambos

textos, los dos verbos mantienen una laudable correlación semántica y morfológica notable con los dispuestos en el mismo inicio del poema, dotando así de coherencia a la serie.

Esta traducción vuelve a constatar el rigor y la fidelidad de las traducciones del inglés en la revista *Cántico*, los cuales son parámetros diferenciadores si se contrastan con las traducciones publicadas «en otras revistas de la posguerra, tales como *Escorial* y *España*» (Blanco, 2008: p. 185).

3. OTRAS TRADUCCIONES DEL INGLÉS EN LAS REVISTAS

Vista la publicación en su conjunto, destacan otras inserciones de literatura inglesa tanto en forma de traducciones como en forma de crítica, forjando así un trenzado entre praxis poética y teoría que convierten a la revista *Cántico* en una avanzadilla pionera a la hora de introducir literatura del mundo inglés en España. Con este apartado complementario se constata la reflexión de Vicente Aleixandre (p. 36) en su «Carta a los fundadores de *Cántico*» cuando alaba «la aparición de una joven revista andaluza llena de coherencia».

El número inaugural de la revista, en octubre de 1947, ya contiene un poema de W. H. Auden (9) traducido por Juan Carandell Zurita. El número tercero de la serie (febrero de 1948) ofrece a sus lectores dos poemas de Rupert Brooke (p. 45) traducidos por José Luis Cano así como dos párrafos críticos sobre la poética de Whitman (al cuidado de Ricardo Molina) y sobre Rupert Brooke (p. 46) (a manos de José Luis Cano). El número cuarto (abril de 1948) incluye tres párrafos escritos por Ricardo Molina sobre la poesía metafísica (p. 62) junto a cinco referencias a publicaciones contemporáneas de poesía inglesa tituladas «Panorama de la actual poesía inglesa» (p. 63).

El número quinto, en el interior de la contraportada, menciona sendas publicaciones inglesas entre las que destaca «Four Quartets (*sic*)» de T. S. Eliot (p. 79). El número sexto (septiembre de 1948) contiene cuatro poemas de Laurie Lee traducidos por Alicia de Benedek y por Carmen Fustegueras¹⁵ (p. 92) y refleja en el apartado final («Panorama

¹⁵ Una de las novedades que aporta la revista *Cántico* a la historia de la traducción en España es que incorpora a traductoras, lo cual resalta sobremedida si se compara con otras revistas. Así lo confirma Cristina Blanco (2008: p. 180) cuando postula muy atinadamente lo siguiente, a propósito de Alicia de Benedek y de Carmen Fustegueras:

de la poesía») algunas reseñas de novedades inglesas como los libros *Poems* (de David Gascoyne), *The Voyage of Magellan* y *The Bloom of Candles* (ambos de Laurie Lee) o *Holes in the sky* (Louis Macneice); el trabajo de Vita Sackville-West titulado *The Garden* o las revistas *Poetry*, *Poetry Quarterly*, *The Poetry Review* y *Horizon*. El número séptimo (octubre-noviembre de 1948) ofrece la traducción del poema de H. W. Longfellow «Otoño» (p. 108) a cargo de Inés Palazuelo. Lleva la revista un año de andadura y ya es bastante notable la difusión de literatura inglesa en sus páginas y, por consiguiente, el afán cosmopolita e internacional de sus directores.

La entrega octava (diciembre de 1948 y enero de 1949) contiene un poema inglés, que en este caso está impreso en versión bilingüe, de Charles David Ley, «Meditación» (p. 122) traducido por Carmen Fustegueras. Este mismo número ofrece el poema eliotiano «The Hollow Men» (pp. 124-125), solamente en español, al cuidado de José Antonio Muñoz Rojas, seguido de una nota sobre su encuentro con el poeta (pp. 125). El interior de la contraportada recoge a modo de escuetas –pero beneméritas– reseñas dos antologías (*Retrospect*, editada por Colin Strang y Patricia Ledward; *Selected Poems* de T. S. Eliot), un poemario (de Elizabeth Belloc, *Santiago and others (sic) poems*), un estudio crítico (de Derek Stanford, *The Freedom of Poetry*) y la referencia a la revista *Poetry Quarterly* (p. 127).

El número octavo es el último de la primera época de la revista (que va desde octubre de 1947 hasta enero de 1949 con ocho números). El primer número de la segunda época destaca por el contenido inglés que hemos estudiado aquí y por el diseño bilingüe de sus poemas internacionales. Fanny Rubio (2003b: p. 169) alude al vigor de la revista en su nueva singladura cuando aduce que «parece como si sucediera que al reemprenderse por segunda vez lo hicieran con más seguridad, esmero y continuidad».

El segundo número de la segunda época (junio-julio de 1954) contiene un ensayo sobre «La pasión por la belleza en Keats y en Cernuda» (pp. 181-182), escrito por José Luis Cano. Ambos números añaden un «Panorama bibliográfico de la poesía» que dan cuenta de las revistas españolas y foráneas recibidas en la redacción como es el caso de *The Poetry Review*. El número cuarto de la segunda época (octubre-

«Ésta es la primera vez que nos encontramos con dos mujeres realizando este tipo de labores, lo cual, en nuestra opinión, habla en favor del eclecticismo de la revista».

noviembre de 1954) presenta la inclusión de la cita de Eliot «A good love-poem... is prose» (p. 238, vertida por Ricardo Molina desde el volumen XLV, número 4, de *The Poetry Review*) para articular sendos párrafos de cosecha propia postulando que la poesía debe ir más allá de la descripción personal de emociones o de sentimientos (Barón, 1996: p. 64) asomando en cierta medida la teoría del correlato objetivo¹⁶ que planteara el propio Eliot en 1919. El número quinto de esta nueva época (diciembre de 1954-enero de 1955) refleja una breve cita del número de octubre-diciembre de *The Poetry Review* (octubre-diciembre de 1954) (p. 266) que deja constancia de la actualidad e intelectualidad de los poetas del Grupo Cántico, dando fe de la constante correspondencia mantenida por los poetas del Grupo Cántico con la revista londinense.

El número sexto de la nueva época (febrero-marzo de 1955) inicia su secuencia con dos fragmentos de John Milton («Sansón lamenta su ceguera» y «El coro canta la muerte heroica de Sansón») tomados de la tragedia *Samson Agonistes* y traducidos por José García Nieto y Charles David Ley (pp. 271-272). De nuevo destaca la referencia final a *The Poetry Review*, en este caso a la edición de enero-marzo de 1955 (pp. 290). El número séptimo de la nueva época (abril-mayo de 1955) difunde en versión bilingüe el poema de Dylan Thomas «The Hand...» traducido por Charles David Ley (p. 301) y un artículo amplio sobre Luois MacNeice, escrito por G. S. Fraser (pp. 305-307). El número octavo de la nueva época (junio-julio de 1955) incluye el poema autotraducido de Charles David Ley «The Mosque Cathedral» (pp. 322-333) junto a la noticia de nueve volúmenes publicados como suplementos por el «British Council» y «The National Book League by Longmans» que ahondan en las hermanas Brontë, John Keats, Percy Bysshe Shelley, John Milton, T. S. Eliot, John Mansfield, Lord Byron, William Blake y Edith Sitwell (p. 334).

Entre los poetas ingleses difundidos en las revistas, es notable la presencia de Eliot, en forma de nota crítica, a través de versos traducidos por Muñoz Rojas o Marià Manent y mediante reseñas de sus novedades editoriales en el tramo postrero de la publicación. Barón Palma (1996: p. 65) considera que esto «reviste una importancia singular si pensamos que *Cántico* fue asimismo un enclave de fervorosos lectores y publicistas de

¹⁶ T. S. Eliot (1997: 85-86) explica su teoría («objective correlative») en el artículo titulado «Hamlet and His Problems», publicado por primera vez en *Athenaeum* en 1919, que puede consultarse en su libro de ensayos titulado *The Sacred Wood* (1920).

Cernuda». Precisamente el siguiente número, que es el doble dedicado a Cernuda («Números 9 y 10», agosto-noviembre de 1955), no alude a Eliot en ninguno de sus trabajos. Menciona en su página última dos traducciones del inglés, una de *Ocnos*, publicada en Madrid en 1949, y otra de *Troilo y Crésida* de Shakespeare, también publicada en Madrid en 1953. La siguiente publicación (otro doble número «Números 10 y 11») fechada en 1956 no contiene referencias a la literatura inglesa. El número final de la revista, el 13, editado en 1957 tampoco recoge traducciones o espacios críticos sobre la poesía anglosajona excepto alguna referencia tangencial a la muerte de Dylan Thomas (p. 459) por parte de Marià Manent –refrendando con ello su interés por el poeta de Swansea– en su dilatado artículo titulado «Maritain y la intuición creadora», el cual ocupa siete páginas a doble columna.

Con estas muestras se objetiva que la revista *Cántico* forja una decidida identidad internacional. Manuel J. Ramos Ortega (2001: p. 119), aplicando un criterio geográfico, describe que tras «la guerra civil española el mapa de las revistas poéticas se fraccionó en dos mitades: el norte y el sur». Las revistas del norte, siguiendo la nerudiana *Caballo Verde para la Poesía*, recuperan una poesía sin pureza, fiel al manifiesto del poeta chileno y cultivan la poesía social. En cambio, las revistas del sur siguen el modelo de *Nueva Poesía* de Juan Ruiz Peña desdeñando «la vertiente realista, neorromántica, también llamada “tremendista”», viviendo «vueltas sobre sí mismas y de espaldas a la realidad circundante». Considera Ramos Ortega (2001: p. 119) que esto «perjudicó considerablemente la imagen del panorama andaluz y en concreto a las revistas porque las convirtió en muestrarios de poetas locales». Sin embargo el profesor de la Universidad de Cádiz especifica que «eso no ocurrió ni con *Platero* ni con *Cántico* ni con algunas del variado panorama de las revistas andaluzas de este tiempo» (Ortega 2001: p. 119).

CONCLUSIONES

En primer lugar, consideramos adecuado categorizar las traducciones en la revista *Cántico* como fragmentarias, aplicando la fórmula que acuña

Francisco Lafarga¹⁷ (2017) y aborda Luis Pegenaute (2017: pp. 20-21), superando el concepto de antología. *Cántico* presenta traducciones del inglés de modo disperso en sus números si bien la entrega estudiada aquí, el primer número de la segunda época (en 1954), contiene una suerte de monográfico de poesía inglesa señalizando un hito en la aclimatación de poesía inglesa en las revistas españolas de posguerra.

Con las premisas tratadas, justo es concluir que las traducciones de Marià Manent son «metapoemas» –en el sentido ideado por Holmes (1970)–, ya que su forma, su sintaxis y su semántica se aúnan sagazmente, ciñéndose a los versos originales ingleses, para así instaurar otros poemas con una maestría que solamente puede imprimirla la mano de un poeta avezado. Es evidente que el buen traductor trata de buscar equivalencias creativas a la prestancia formal del original, pero estas no pueden sino residir en el hecho de que el poema en la lengua de llegada *suene* como un buen poema de ese segundo sistema literario, de manera análoga o comparable, pero en modo alguno mimética, a cómo el poema en la lengua de partida ocupa el lugar en su propio sistema literario: mayor o menor elaboración retórica, mayor o menor acomodo a una tradición o estilo dentro de dicho sistema, mayor o menor observancia de unos patrones formales fijos, etcétera.

El traductor que capitaliza el número que los poetas cordobeses publican en 1954 es Marià Manent. Este artículo ha corroborado su mimo y su esmero en la forma del verso, constatando que la métrica ocupa una posición esencial en la escala de valores de Manent. Precisamente así, teniendo en cuenta las restricciones métricas, se entienden mejor las decisiones del traductor, las cuales evidencian la primacía del esquema métrico argüida por A. P. Frank (1991: pp. 116-117), que mencionamos al inicio del artículo. En otras ocasiones la tarea está al cuidado de Juan Carandell Zurita, Carmen Fustegueras o José Antonio Muñoz Rojas, entre otros. Pero hay que decir que la labor traductora de Carandell Zurita, Fustegueras o Muñoz Rojas es bastante menor en comparación

¹⁷ En el citado libro editado por Francisco Lafarga colabora Luis Pegenaute estableciendo una tipología de las antologías en la Edad de Plata; también participan Assumpta Camps, Juan Miguel Zarandona, Marta Giné Janer, Marta Palenque y Emilio José Ocampos Palomar con unos artículos en «torno al antólogo»; Víctor Manuel Borrero Zapata y el propio Francisco Lafarga investigan sobre la traducción y la pedagogía; e Irene Atalaya y Estefanía Orta Carrique escriben sobre las «antologías que no fueron»; finalmente, Alicia Piquer Desvaux y Miguel Gallego Roca disertan sobre lo «fragmentario en la prensa».

con la sobresaliente cantidad de versos que traduce Manent. El propio Ricardo Molina en su segunda revista de la primera época (diciembre de 1947) predica con razón que «La literatura poética está hace tiempo en deuda con Manent (...)» (p. 29).

De esta forma, la internacionalización es un destacado parámetro que, según se ha corroborado, se concita tangiblemente en el número primero de la segunda etapa de la revista *Cántico* a través de la teoría crítica y de las traducciones de los poetas ingleses seleccionados: Edith Sitwell, Dylan Thomas, Kathleen Raine, Lawrence Durrell y Nicholas Moore. Este número es una sinécdoque de la serie periódica completa que destaca por su afán de heterogeneidad y de aperturismo. Este valor axial se objetiva tanto en los números de la primera época (1947-1949) como en las entregas de la segunda época (1954-1957).

Ricardo Molina, Pablo García Baena y Juan Bernier, como directores de *Cántico*, anhelan, buscan, consiguen y ofrecen a sus lectores una expresa renovación de la poesía insuflando nuevos aires foráneos que vivifican el verso cordobés, andaluz y español de mediados del siglo XX.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aleixandre, Vicente (2007), «Carta a los fundadores de *Cántico*», en VV. AA. *Cántico. Hojas de Poesía. Córdoba 1947-1957*, Córdoba, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía / Diputación de Córdoba / Delegación de Cultura / Fundación Cajasur, pp. 35-36.
- Álvarez Méndez, Natalia (coord.) (2005a), *Espadaña: 50 años*, León, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León.
- Álvarez Méndez, Natalia (coord.) (2005b), «*Espadaña*: una revista de poesía y crítica en la posguerra (1944-1950)», en Manuel José Ramos Ortega (coord.), *Revistas literarias españolas del siglo XX*, vol 2. Madrid, Ollero y Ramos, pp. 43-68.
- Barón Palma, Emilio (1996), *T. S. Eliot en España*, Almería, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería.
- Blanco Outón, Cristina (1994), «La poesía inglesa y alemana en la Revista *Cántico*», en Federico Eguiluz, Raquel Merino, Vickie Olsen

y Eterio Pajares (eds.), *Transvases culturales: Literatura, cine, traducción*, Vitoria, Facultad de Filología / Departamento de Filología Inglesa y Alemana, pp. 95-103.

Blanco Outón, Cristina (2008 [2000]), «La España de posguerra y la poesía anglófona. Traducción y recepción en las revistas *Escorial*, *Espadaña* y *Cántico*», en Margarita Estévez Saá, M.^a Dolores Gómez Penas y Manuela Palacios González (eds.), *Al amparo de la palabra. Homenaje a Cristina Blanco Outón. Creación literaria e investigación*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Santiago de Compostela, pp. 163-186.

Booth, Philip (1953), «Review: Poems of Genesis and Sacrament», *Poetry*, 82.2, pp. 106-110.

Buck Sutton, Susan (2001), «A Temple Worth Seeing: Pausanias, Travelers, and the Narrative Landscape at Nemea», en Susan E. Alcock, John F. Cherry y Jas Elsner (eds.), *Pausanias: Travel and Memory in Roman Greece*, Oxford, Oxford U. P., pp. 175-189.

Carnero, Guillermo (2009), «Cántico, primera época (1947-49)», en Guillermo Carnero (ed.), *El Grupo Cántico de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra*, Madrid, Visor, pp. 51-57.

Carnero, Guillermo (2009), «Cántico, segunda época (1954-57)», en Guillermo Carnero (ed.), *El Grupo Cántico de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra*, Madrid, Visor, pp. 59-62.

Eliot, T. S. (1997), «Hamlet and His Problems», en *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, Londres, Faber and Faber, pp. 81-87.

Frank, Armin Paul (1991), «Translating and Translated Poetry: the Producer's and the Historian's Perspectives», en Kitty M. van Leuven-Zwart y Ton Naaijken (eds.), *Translation Studies: The State*

of the Art. Proceedings of the First James S. Holmes Symposium on Translation Studies, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, pp. 115-140.

Gallant, Christine (1981), «Blake and the New Age. A Review», *The Wordsworth Circle*, 12.3, pp. 164-166. DOI: <https://doi.org/10.1086/TWC24040587>.

Goodby, John (2013), *The Poetry of Dylan Thomas: Under the Spelling Wall*, Liverpool, Liverpool University Press. DOI: <https://doi.org/10.5949/liverpool/9781846318764.001.0001>.

Holmes, James S. (1970). «Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form», en James S. Holmes y Anton Popovič (eds.), *The Nature of Translation*, The Hague, Mouton, pp. 91-105.

Íñiguez Rodríguez, Enrique (2015), «Un modelo de evaluación de la calidad para la traducción de poesía: Cavafis en español», *Sendebarr* 26, pp. 195-212.

Íñiguez Rodríguez, Enrique (2017). *Un modelo de evaluación de la calidad en traducción poética. Estudio sobre cuatro traducciones españolas de dos poemas de Constantino Cavafis*, tesis doctoral dirigida por Josep Manuel Marco Borillo, Castellón, Universitat Jaume I.

Kallich, Martin, Jack C. Gray y Robert M. Rodney (eds.) (1973), *A Book of the Sonnet: Poems and Criticism*, Nueva York, Twayne Publishers.

Keeley, Edmund (1995), «Byron, Durrell, and Modern Philhellenism», en Luis Rowas Raper, Melody L. Enscoe y Paige Matthey Bynum (eds.), *Lawrence Durrell. Comprehending the Whole*, J, Columbia: University of Missouri Press, pp. 111-117.

Lafarga, Francisco (ed.) (2017), *La traducción fragmentaria: su lugar en antologías y revistas (1898-1936)*, Madrid, Guillermo Escolar.

Manent, Marià (1951), «Nota preliminar», en Kathleen Raine, *Poemas*, Madrid, Rialp, pp. 7-11.

- Manent, Marià (1962), «La dialéctica poética de Dylan thomas», en *Cómo nace el poema y otros ensayos y notas*, Madrid, Aguilar, pp. 262-268.
- Manent, Marià (1971), *Palabra y poesía y otras notas críticas*, Madrid, Seminarios y Ediciones.
- Marco Borillo, Josep (1998), *Anàlisi estilística i traducció literària: El cas de The Sea and the Mirror, de W. H. Auden*, tesis doctoral inédita, dirigida por Luciano Juan Vicente Martínez. Castellón, Universitat Jaume I.
- Marco Borillo, Josep (2001), «La descripción y comparación de traducciones: hacia un modelo integrador», *Sendebarr* 12, pp. 129-152.
- Marco Borillo, Josep (2002), *El fil d'Ariadna: Anàlisi estilística i traducció literària*, Vic, Eumo.
- Pascual Garrido, María Luisa (2001), *Un hito en la poesía inglesa traducida en antologías: estudio descriptivo de la poesía inglesa 1945-1948 de Marià Manent*, tesis doctoral dirigida por Bernd Dietz, Córdoba, Universidad de Córdoba.
- Pegenaute, Luis (2017), «Las antologías de traducción en la Edad de Plata: Tipología y catálogo», en Francisco Lagarga (ed.), *La traducción fragmentaria: su lugar en antologías y revistas (1898-1936)*, Madrid: Guillermo Escolar, pp. 13-34.
- Perea Virgili, Maria Eugènia (2016), *Marià Manent, traductor de John Keats. Anàlisi comparada de les versions de 1919 (sonets i odes) i 1955/1985 (Poemes de John Keats)*, tesis doctoral dirigida por Marcel Ortín, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra.
- Pine, Richard (1994), *Lawrence Durrell. The Mindscape*, Londres, St. Martin's Press. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-1-349-23412-7>.
- Raine, Kathleen (1951), *Poemas*, trad. de Marià Manent, Madrid, Rialp.

- Raine, Kathleen (1952), *The Year One: Poems*, Londres, Hamish Hamilton.
- Raine, Kathleen (1967), *Defending Ancient Springs*, Londres, Oxford U. Press.
- Raine, Kathleen (1991), *Autobiographies*, Londres, Skoob Books.
- Raine, Kathleen (2008), *Poesía y Naturaleza*, trad. de Adolfo Gómez Tomé, Murcia, Ediciones Tres Fronteras.
- Raine, Kathleen (2013), *Adiós, prados felices*, trad. de Natalia Carbajosa y Adolfo Gómez Tomé, Sevilla, Renacimiento.
- Ramos Ortega, Manuel J. (2001), *Las revistas literarias en España entre la «edad de plata» y el medio siglo. Una aproximación histórica*, Madrid, Ediciones de La Torre.
- Rubio, Fanny (2003a [1976]), *Las revistas poéticas españolas, 1939-1975*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Rubio, Fanny (2003b), «Las revistas contemporáneas (homenaje a la revista *Cántico*)», en Celia Fernández Prieto y Joaquín Roses (eds.), *Cincuenta años de Cántico. Estudios Críticos. Actas del Seminario de Literatura celebrado en la Diputación de Córdoba del 16 al 18 de octubre de 1997*, Córdoba, Delegación de Cultura de la Diputación de Córdoba, pp. 55-64.
- Toley, A. Trevor (1985), *The Poetry of the Forties*, Manchester, Manchester University Press.
- VV. AA. (2007), *Cántico. Hojas de Poesía. Córdoba 1947-1957*, Córdoba, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía / Diputación de Córdoba/ Delegación de Cultura / Fundación Cajasur.