

## PROBLEMAS DE LA TRADUCCIÓN POÉTICA: JUAN RAMÓN JIMÉNEZ EN INGLÉS

CARMEN PÉREZ ROMERO  
Universidad de Extremadura

### Resumen

En el presente artículo trataré de los problemas con los que se ha de enfrentar el traductor ante la versión de un poema en una lengua gramaticalmente alejada del texto original. Para el desarrollo de la tesis que se pretende plantear se procede a enunciar brevemente el estado de la cuestión respecto a los estudios de la teoría y la práctica de la traducción, desde una perspectiva tradicional hasta llegar a los planteamientos más recientes. Se trata de un mínimo recurso de apoyo a lo que intentaré demostrar y que constituye la posible originalidad de mi trabajo. Éste consistirá en cotejar algunos textos traducidos al inglés del Nobel español, Juan Ramón Jiménez, para descubrir la inexorable pérdida que el texto sufre en su versión a otro sistema lingüístico y, lo que es más importante, poder intuir si el sentimiento que el texto traducido despierta en el lector anglófono es semejante o no al que despierta el texto original en el lector hispanohablante.

*Palabras clave:* Traducción, traductología, Juan Ramón Jiménez, inglés, español.

### Abstract

This paper deals with the problems a translator must face when he is dealing with a poem written in a language very different from his own. For that purpose, I shall offer a brief survey of the evolution the translation theory has gone throughout the years. That will only be used as the support for what is the real aim I am pursuing: the comparison of some of Juan Ramón Jiménez's poems translated into English with the aim, not to criticise whether those versions are faithful, good and so forth (needless to say that I previously chose what I consider very accurate versions), but to find out the inexorable loss of any translation and, what is more important, whether the feeling arising in the English-speaking reader is similar or different from the sentiment of a Spanish-speaking lover of Juan Ramón Jiménez's poetry.

*Keywords:* Translation, traductology, Juan Ramón Jiménez, English, Spanish.

Si partimos de la base de que la traductología puede entenderse como el correlato de la traducción al igual que la teoría de la literatura lo es de la crítica literaria, podremos entender la íntima relación que existe entre cada uno de los dos términos de esas dicotomías. Los elementos de cada una de ellas están perfectamente imbricados entre sí y la deficiencia en uno de ellos implicaría necesariamente el deterioro del otro. Siendo así, no es, sin embargo, que uno y otro se apoyen en la dimensión que sería de esperar puesto que la teorización de cada uno de los factores no siempre lleva aparejado que su correlato siga por los mismos derroteros.

Los motivos que me inducen para llevar un trabajo que podría entenderse como a contra corriente no son otros que detenerme a reflexionar sobre la pérdida de ciertos factores que, ya sea por la rigidez de determinados textos o de modo inconsciente, se me escapan cada vez que acometo la tarea de verter al español un poema inglés<sup>1</sup> o, lo que es igual, se trata de un mero ejercicio de catarsis sobre un sentimiento de culpabilidad por haber cometido «el delito de traducir». Se podría, pues, inquirir entonces sobre los motivos que inducen a traducir. La respuesta, para mí, no ofrece la menor duda: el proceso traductor<sup>2</sup> es apasionante por una serie de razones. La primera y principal se fundamenta en que, para traducir un texto medianamente bien, se requiere la lectura más profunda posible del mismo a fin de desentrañar al máximo las claves de las que un poeta se sirve para transmitir su pensamiento o sentimiento<sup>3</sup>.

Pues bien, si traducir es apasionante, no así el resultado; toda traducción está abocada al fracaso. No podemos ignorar que todo traductor es en cierto modo un infractor<sup>4</sup> si bien, tal como señala Robert Escarpit, estamos ante «una traición creadora» (Gullén 1985: 350). De ahí que deba diferenciarse con claridad que el «traducir» y la «traducción» no son meros sinónimos de un mismo concepto, como tampoco lo son, según expresión de Newmark (20), «translation theory» y «translating theory».

<sup>1</sup> En opinión de Venuti (7-8), «a ratio of loss and gain inevitably occurs during the translation process».

<sup>2</sup> Referente a este estadio, véase el diagrama de Newmark (4).

<sup>3</sup> Aunque, por razones de espacio sea necesario restringir la lista de unos y otros, citemos a uno de los traductores interesantes. Me refiero a Rabassa, quien declara (Biguenet, 6): «translation is essentially the closest reading one can possibly give to a text». Esa idea ha sido el motor de mi actividad traductora.

<sup>4</sup> Véanse, si no, los apelativos que se le aplicaron en «Premières Assises de la Traduction Littéraire» (*Actes*, 1985, pág. 15): «Passeur, initiateur, accoucheur, vampire, fournisseur, psychanalyste, porte-voix, interprete, ouvrier culturel à tout faire, entrepreneur libre, voleur, écrivain, informaticien, orchestrateur, etc.».

No obstante, la traducción ha sido, es y será una práctica usual y el medio más eficaz para el intercambio de culturas y de ideas. De ahí que no sean pocos los teóricos que defienden el hecho de que todo es traducible. Ladmiral y Méschenic rechazan la palabra «intraducible». Keenan, por su parte (en Guenther, 157) adopta la hipótesis de la traducción exacta, y lo hace de forma tajante: «Anything that can be said in one natural language can be translated exactly into any other language». Sin embargo, cabría preguntarse: ¿Por qué, entonces, la traducción envejece mientras que el texto original permanece en su grandeza o mediocridad? ¿Qué objeto tendría traducir una y otra vez a los autores clásicos con versiones que mejoran las anteriores? Preguntas de difícil respuesta, desde luego. Además, tal como comenta Gentler (144), «all translations theories have made rigid distinctions between original texts and their translations, distinctions which determine subsequent claims about the nature of translation».

Aclarado esto, y desde mi perspectiva de filóloga y traductora, antes de afrontar el tema que será objeto de este artículo, considero oportuno realizar un breve recorrido en el ámbito de la evolución que ha ido produciéndose en lo referente a la teoría de la traducción. Para ello, sería aconsejable partir desde las teorías tradicionales en la línea de Valentín García Yebra<sup>5</sup>, por citar uno de los más insignes representantes de esta tarea desde criterios convencionales y que, sin embargo, siguen siendo válidos por ser su autor, a la vez, un riguroso traductor, tal como puede comprobarse en su versión de la *Medea*, de Séneca<sup>6</sup>.

De la traducción se ocupan distintos movimientos con métodos y planteamientos diferentes, si bien todos ellos focalizan la traducción en el ámbito de las distintas teorías del lenguaje: unos orientan su acción hacia la lengua; otros tienden hacia ella como expresión literaria. Así, la labor traductora ha sido tomada como elemento de estudio por el formalismo, el estructuralismo, el psicoanálisis<sup>7</sup>, el deconstruccionismo, o los distintos enfoques de posmodernistas o posestructuralistas por citar los movimientos más difundidos.

No obstante, se intuye que buena parte de esos traductólogos se centran en los diversos planteamientos pero asoma una tendencia a la utilización del

---

<sup>5</sup> García Yebra, habla en su discurso de ingreso en la Real Academia de que esta práctica ha sido, a lo largo de la historia del hombre, uno de los medios más ágiles de transmisión de cultura. Señala, además que el idioma receptor se enriquece en su acervo expresivo.

<sup>6</sup> Acaba de publicarse su último libro, *Experiencias de un traductor*, de sumo interés para el tema que nos ocupa; pero la limitación de espacio me impide aportar algunas de sus valiosas ideas.

<sup>7</sup> Vid. Andrew Benjamín en su artículo «Translating Origins: Psicoanálisis and Philosophy», en Venuti (18-41) o «Merril's Valéry: An Erotics of Translations» por citar algunos (Venuti, 106-119).

término desde el punto de vista filosófico o psicológico, incluso lingüístico<sup>8</sup>, pero no se percibe en dichas teorías la práctica de la labor traductora<sup>9</sup>. Naturalmente no se puede hablar de todos los teóricos, sino que hay honrosas excepciones, una de las cuales, quizás la más conspicua, sea la de Steiner<sup>10</sup>, quien, en su más conocido tratado de traductología, *After Babel*, sugiere el interés que este investigador siente por este tipo de actividad dada la notable variedad de lenguas que maneja, y lo que de comparatismo lleva emparejado. Los teóricos que se abstienen de practicar la labor traductora tienen como base de su estudio las traducciones existentes desde la antigüedad. Por el contrario, los traductores exponen la teoría que emana de su experiencia por lo que proporcionan más elementos de interés para el traductor, sea profesional o académico, por diferenciarlos de algún modo.

De ahí que en este estudio, sin desdeñar aquellos factores interesantes de la teoría traductológica, me detenga en estos últimos con el fin de contrastar mi experiencia con la de otros más conspicuos que yo y así comprobar cómo unos y otros resuelven los múltiples problemas que la traducción plantea cuando la lengua fuente y la lengua objetivo pertenecen a dos sistemas lingüísticos distantes.

En mi caso concreto, al tratar de verter poemas originales en inglés al castellano, siempre me queda una sensación de pérdida, ya que dichos problemas se incrementan porque me he dedicado exclusivamente a la traducción de poesía y concretamente a la poesía rimada; al menos en lo que ha sido publicado<sup>11</sup>. En esos casos la versión del texto original inglés al español exige que el estilo sea uno de los rasgos que hayan de tenerse muy en cuenta, o dicho tal como apunta Andrew Benjamín, «Style is inevitability linked to genre and therefore to the specific expectation of reading» (Venuti, 21). Opinión que, desde un modelo distinto de traducción plantea también Roustang (17): «*Psychoanalysis Never Lets Go*, introduces an important connection between translation and style. Style refers to the text's self-representation. It is a connection that bears upon the origin since it involves the status of what

<sup>8</sup> Wittgenstein pone en duda que pueda aplicarse una teoría de la traducción sin la práctica porque sólo gracias a ésta se pueden resolver algunos de los problemas específicos.

<sup>9</sup> «Conviene no confundir», como señala Guillén (347) siguiendo a Steiner, «el problema de la traducción en general —*sensu lato*— con la incorporación a la historia y a la crítica del estudio de las traducciones literarias propiamente dichas».

<sup>10</sup> Para quien «The man who has something really new to say, whose linguistic innovation is not merely 'saying' but 'meaning' is exceptional» (Steiner, 465).

<sup>11</sup> Vid. Pérez Romero, *The Eve of St. Agnes. John Keats*, Huelva, UHU, 1996 o *Monumento de amor. Sonetos de Shakespeare*. Cáceres, Uex, 2006 (1ª ed. 1987). En el primero de los casos he aplicado una de las soluciones que propone Alexéev, al comentar si conviene respetar la rima o no, que consiste en ofrecer dos traducciones, una en poesía rimada y otra en prosa poética.

comes to be translated». Umberto Eco, refiriéndose a sus obras traducidas a otras lenguas, declara en el *Guardian Weekly* (enero, 1994) que es «important to have a literary reference at any cost» y se felicita por no ser poeta dada la dificultad añadida en la labor traductora que este género requiere.

Este necesariamente breve preámbulo, trata de recoger algunas de las ideas o planteamientos que sobre el tema de la traducción literaria se plasman y cuya abundancia, desde las más diversas perspectivas llega incluso, desde un planteamiento psicoanalítico a identificar al autor como el padre/esposo y la traducción como la mujer basándose, sobre todo, en los conceptos de «fidelidad» y sumisión aplicados a la traducción.

Pero a fin de ceñirme a la dimensión exigida para este tipo de trabajos, no pasa de ser una manera de sobrevolar el tema sin aportar más que una mínima visión de la riqueza que acumulan los numerosos estudios que sobre el mismo se han llevado a cabo en pocos años y siguen realizándose. Aun así, es preciso que manifieste algunos de los datos referentes a mi postura frente a la traducción poética sin que pretenda detallar la forma de encajarlos en algunos de los modelos que Neubert plantea<sup>12</sup>. Esa pausa para la reflexión ante el texto que se pretende traducir, es de todo punto necesaria en un fenómeno que tanto traductores como traductólogos reconocen. Newmark (8), por ejemplo, comenta: «Translation calls on a theory in action; the translator reviews the criteria for the various options before he makes his selection as a procedure in his translation activity».

En efecto, quien emprende la traducción de un poema o un *corpus* de poemas necesariamente ha de hacerse una serie de preguntas, tales como estas dos en mi opinión básicas: ¿debo centrarme esencialmente en el contenido?, o ¿he de tratar de ajustar mi versión al texto original en función de sus características formales?<sup>13</sup> La decisión, en más de una ocasión, viene impuesta por el propio texto. El hipotético traductor sabe que, tanto si opta por el primero de los criterios como si lo hace por el segundo, ha de pagar al aduanero de la frontera lingüística el correspondiente arancel, como

---

<sup>12</sup> Neubert (Biguenet, 12-32) establece los siguientes modelos de traducción: «the application domain (practice, pedagogy, criticism, automation); the point of textual reference (source-centered, translation-centered, target-centered): the systemic focus (linguistic system, value system, knowledge system, text system, cognitive system, political system); the object focus (source text, translation, parallel text); the activity focus (text comprehension, text production, translation strategy, cognition); the research method (case study, experiment, textual analysis, participant observation)».

<sup>13</sup> Si repasamos las distintas traducciones de los *Sonetos* de Shakespeare, deduciremos de inmediato por cuál de estas dos opciones se han inclinado cada uno de los traductores. Partiendo de un punto de vista filológico, he defendido, y defiendiendo, que, tratándose de sonetos, el propio género impone una estricta disciplina y que el traductor ha de aceptarla desde la propia forma.

denuncia Ortega y Gasset en varios de sus trabajos sobre esta actividad. En el caso de haber elegido orientar su versión hacia el contenido, debe pararse a considerar, cuando se enfrenta a un poema de versos rimados, hasta qué punto los aspectos formales de rima o ritmo afectan a la significación por lo que, aun así, deberá leer «al sesgo», tal como propugna Machado. «Every recurring image contributes to the coherence of the system», comenta Predmore (73); y sigue diciendo: «almost every word is part of a tightly knit semantic system, and, without knowing that system, comprehension of an individual poem can not be fully achieved»<sup>14</sup>.

Si, por las características especiales de un determinado poema, ese supuesto traductor decide que es pertinente adoptar el esquema formal del mismo, todavía tendrá que considerar qué otros elementos, aparte de la rima, debe procurar mantener a ser posible. Ciertos recursos, tales como, sintaxis y aspectos verbales, aliteración o tropos a fin de rescatar al máximo el énfasis que esos recursos pueden proporcionar a cada verso del poema; es indudable que el valor del poema (e incluso de la prosa) no radica sólo en lo que dice sino en cómo lo dice.

\* \* \*

Llegados a este extremo, es la hora de entrar de lleno en el objetivo final de este análisis, es decir, de efectuar un recorrido por diversos poemas de Juan Ramón Jiménez de algunos de sus libros y analizar la pérdida o ganancia que dichos poemas pueden haber padecido, no sin advertir que he seleccionado a traductores que, aparte de ser buenos conocedores tanto de la lengua como de la cultura españolas, tienen una notable sensibilidad hacia la poesía, tales como Christopher Maurer, Hugo A. Harter o Carl W. Cobb. Estos tres traductores, por su calidad, me parecen suficientemente representativos para llevar a cabo una especie de experimento que consiste en comprobar *sensu contrario* (dado que normalmente el analista de la traducción trabaja sobre textos originales escritos en otra lengua y vertidos a la suya propia) que me permita descubrir en mis propias traducciones la inevitable pérdida que toda traducción poética sufre en su traslado.

\* \* \*

Pero pasemos ya a ver los textos juanramonianos y sus respectivas traducciones al inglés, no sin antes precisar que he optado por tres tipos de

---

<sup>14</sup> En otra ocasión, declara: «With the *Diary of a Newlywed Poet*, a profound and special use of poetic language, a symbolic mode of composition, a drama of self-discovery, a mythopoetic vision built on clusters and constellations of recurrent imagery, that taken together crystallize into a single poetic universe, are essential elements that take root in twentieth-century Spanish lyric poetry» (Predmore, 2004, págs. 74-75).

textos a fin de tener una panorámica bastante amplia para que podamos apreciar la diferencia de criterios a la hora de traducir un texto en prosa, no necesariamente poética, como es el caso de los aforismos, uno en verso libre y otro en verso rimado y, en este caso concreto, constreñido al rígido género del soneto por ser un campo que he trabajado durante mucho tiempo. Los tres responsables de las versiones son Maurer, que traduce aforismos de Jiménez, Harter, que ha elegido el *Diario de un poeta recién casado*, donde podemos ver textos en prosa y en verso libre, y Cobb, que se ha ocupado de los *Sonetos espirituales*. Considero, pues, que esta selección proporciona suficiente material de análisis para el objetivo, aunque la conclusión a la que se pueda llegar en estas páginas sea provisional.

Antes de entrar de lleno en los textos poéticos, sean en prosa o verso, parece pertinente detenerse a ver algunos de los aforismos de los miles de ellos escritos por Juan Ramón Jiménez. La razón de tratarlos aparte se debe a que, en buena medida no responden a la prosa del sentimiento (como ocurre con los poemas en prosa de *Platero, Diario* o «Espacio»), sino que predomina en ellos la reflexión filosófica de los temas que más interés despiertan en nuestro poeta y que va desgranado en unos y otros<sup>15</sup>. Esta circunstancia hace que sean los textos más fáciles de traducir sin que haya de entenderse que la facilidad sea total, tal como comprobaremos de inmediato.

De los aforismos traducidos por Christopher Maurer, he elegido algunos de aquellos en los que Juan Ramón Jiménez expresa muchas de las ideas que encontramos de forma reiterada como temas de su producción poética, la mayoría de los cuales han sido tratados en mi último trabajo<sup>16</sup>. En cada uno de estos apartados iremos viendo dos o tres aforismos (con el texto original en cursiva), seguidos de un somero comentario sobre su respectiva traducción cuando fuere necesario.

La muerte, y su aprendizaje, el sueño, es quizás uno de los temas que se repite una y otra vez en la poesía del poeta de Moguer, si bien la evolución que sufre a lo largo de su larga vida productiva varía notablemente.

*¡QUÉ obsesión de la muerte! ¿Es que la tierra me está esperando con la misma tristeza que a un hijo pródigo? (575).*

What an obsession with death! The earth seems to be waiting for me, sadly, as for a prodigal son (136).

---

<sup>15</sup> Las ediciones manejadas para presentarlos, son respectivamente la de Sánchez Romeralo para el texto fuente, y en inglés, la de Christopher Maurer. En el caso de la primera, al estar cada aforismo numerado, se reseñará el correspondiente número; en el segundo, la página; y se transcribe primero el texto fuente seguido de su correspondiente traducción, que exigirá muy pocos comentarios precisamente por lo expuesto más arriba.

<sup>16</sup> Vid. Pérez Romero, *Juan Ramón Jiménez. Ecos y traducciones*, de próxima aparición.

Lo único digno de reseñar en este caso es la razón que ha podido inducir al traductor a omitir la forma interrogativa de la segunda oración. El resto es el fiel reflejo de la idea original<sup>17</sup>. Otro tanto ocurre a los dos que transcribo a continuación:

*Los sueños me aprisionan como telarañas en flor. Y tengo que librarme de ellas porque de otro modo diariamente enloquecería de matices* (601).

Dreams trap me like cobwebs in bloom. I must break free of them, because if I didn't, the nuances of things would drive me crazy (122).

*PENSAMIENTO que no atraviese el muro de la noche*<sup>18</sup>, *déjalo en el corral de las gallinas de la vispera* (2631).

Thought that can't climb over the fence of night... have it in the henhouse of evening (123).

Otro de sus rasgos temáticos es la búsqueda de la palabra exacta y la necesidad imperiosa de «revivir» sus poemas una y otra vez; es decir, su afán de llegar a alcanzar la perfección<sup>19</sup> a base de eliminar todo aquello que le va pareciendo superfluo. En algún momento confiesa que anhela llegar un día a no escribir, a alcanzar la suma desnudez de su poesía. Veamos algunos aforismos en torno a su afán perfeccionista:

*Es inútil prodigar las palabras. No toman su verdadero sentido mientras no están bien aplicadas. Decir ilustre a una medianía es como llamar suave a un cardo, negra a una estrella; no hay coherencia ideal y los conceptos no se unen* (498).

Useless to be prodigal with words. They only acquire their true meaning when they are well applied. To call someone mediocre «illustrious» is like calling a thistle «soft» or a star «black». The ideas don't cohere, the concepts don't come together (147-8).

El rechazo hacia la palabra usada indebidamente se percibe con la misma nitidez en español y en inglés. En el que vemos a continuación se lamenta

<sup>17</sup> En el que viene a continuación, en cambio, sí mantiene dicha interrogación: *¿POR qué pesan tanto los muertos? ¿Es que cuando estamos vivos el espíritu nos levanta con la atracción luminosa del cielo? ¿Es que la carne sin alma es solo [sic] derrumbamiento y ruina? ¡Oh, qué peso el de los muertos!* (565).

Why are the dead so heavy? Is it because when we are alive the spirit feels the pull of the luminous heavens? Is it because flesh without soul is only collapse and ruin? Ah, the heaviness of death! (136).

<sup>18</sup> En este interesante aforismo Jiménez habla de algo que todo poeta siente: la dificultad de que esa idea que acude a la mente durante la noche que, con harta frecuencia, no madura para reflejarse en la hoja en blanco. En tal caso, sugiere que se la abandone en el recuerdo.

<sup>19</sup> Maurer (5) comenta a este respecto que Jiménez «gives a new vision of perfection, not as an abstract, distant goal, and not as the absence of defects, but as an 'endless fervor' that enlivens the hourly and daily course of work».

de las dificultades que entraña trasladar sus ideas al papel dado el pobre recurso de las palabras. En éste, tenemos un término que encierra cierta complejidad: «acabar». En español «acabar bien» puede entenderse con una doble lectura: a) como verbo intransitivo puede entenderse como «morir»; b) como transitivo, con objeto directo elidido, se leería como «finalizar bien una acción». Es evidente que el traductor ha optado por la primera (así lo demuestra la voz pasiva que ha elegido). En mi opinión, sería más acertada la segunda.

*¡ESTA lucha constante entre querer acabar y querer acabar bien! (1792).*

This constant struggle between wanting to be finished and wanting to finish well (162).

*CORREGIR: ordenar la sorpresa (2343).*

To correct: find order in surprise (163).

También la anfibología se percibe en el verbo «ordenar» de éste. Si, como hipótesis, entendemos que la intención de Juan Ramón Jiménez, al definir lo que es para él «corregir», significaría «poner en orden» un texto escrito en el pasado y que ya no reconoce como suyo del todo en el momento de la corrección<sup>20</sup>. Si esto fuera así, la expresión «find order» no parece muy acertada. Este tipo de interpretaciones dudosas son las que suelen escapar al traductor más riguroso.

*CORREGIR no es agotar, no es matar; es completar, dejar vivo para siempre (2903).*

To correct is not to exhaust or kill; it is to make complete, to leave the work alive forever (167).

En el texto español aparecen las oraciones «no es agotar» y «no es matar» yuxtapuestas lo que creo que proporciona una mayor contundencia que la coordinación del correlato inglés. Claro está que se trata de un detalle nimio y una opinión objetable.

Verdad y belleza, que nuestro poeta considera «Mucho más que el arte» en el aforismo 163 de la edición de Sánchez Romeralo, siguiendo la idea de Keats<sup>21</sup>, son elementos intercambiables. Para el muguereño, la verdad habita en una dimensión que abarca la amplitud del cosmos; eso es algo que ocurre con su propio *ego*, ávido de hacer prisionera a una belleza que

<sup>20</sup> Cualquier escritor, sea del género que sea, siente la lejanía de un texto que, habiendo sido producido por él, ha dejado alejarse con un «adiós» unamuniano.

<sup>21</sup> En los dos versos finales de su oda «On a Grecian Urn»; la «Cold Pastoral» que es la urna, declara: «Beauty is Truth, —Truth Beauty,— that is all/Ye know on earth, and all ye need to know».

le permita fundirse en esa infinitud, tal como una y otra vez refleja en sus poemas del grupo temático «raíces y alas». Ese anhelo, se percibe también en este aforismo fielmente reflejado en el texto inglés:

*El gran árbol de la verdad tiene sus raíces en la tierra y sus frutos en el cielo. Como los frutos son nuestros ¡qué nostalgia!* (587).

The great tree of truth has its roots in the earth and its fruit in the sky. Since the fruit are ours, how we miss them! (85).

La soledad y el silencio eran sentimientos obsesivos en nuestro poeta por lo que es notorio que enseñorean buena parte del paisaje en la obra juanramoniana. Aquí tenemos dos ejemplos en torno a esa temática reproducidos por Maurer. El primero de ellos presenta una traducción en paralelo perfecto. Sánchez Romeralo en *Ideología* escribe en uno lo que Maurer ofrece como dos, sin duda porque puede haber manejado una edición diferente.

*ESPACIO, tiempo, soledad, silencio* (2313).

Space, time, solitude, silence (56).

*Sé en tu soledad como el agua del jardín en la soledad de la tarde de fiesta; que sin salir del jardín, tiene en sí la fiesta, la soledad y todo lo demás* (939).

Be in your solitude like the water in the garden in the solitude of a Sunday afternoon (56)<sup>22</sup>.

En el siguiente, la omisión de la forma iterativa de «Mejor/mejor» usada por el poeta español no afecta en la traducción más que a una cuestión de estilo. No ocurre lo mismo con la supresión de «solo» ya que se contrapone a «en compañía» y, por ende, incide en el contenido.

*Mejor callar que hablar; mejor soñar que callar; mejor leer que soñar o pensar solo. Leyendo, el mismo silencio se calla y podemos pensar o soñar en compañía* (46).

Better to be quiet than to speak; to dream than to be quiet; to read than to dream or think; when we read, silence itself grows quiet, and we can think or dream in company (56)

*«El silencio es oro, el silencio es de oro»... El silencio lo ajusta todo, es el gran anillo de oro* (2705).

«Silence is golden, silence is gold.» Silence makes everything fit. It is the great ring of gold (56).

<sup>22</sup> Sólo podría aducirse que hay una diferencia en el segundo debido a distintas referencias culturales, de las que encontraremos ejemplos más nutridos en los textos poéticos. Me refiero al sintagma «tarde de fiesta» en la versión original, que se traduce como «Sunday afternoon». Pese a ello, el lector americano captará perfectamente el sentido intrínseco de la idea porque, en general, tiene menos días de fiesta que pueda tener un español por lo que fiesta y domingo pueden parecerle equivalentes.

En este último, la inversión de las dos primeras oraciones, que se hace en la traducción parece inexplicable si bien hay que reconocer que el dato tiene escasa relevancia.

Como puede comprobarse en esta serie de razonamientos que representan los aforismos, no se perciben grandes dificultades a la hora de verterlos a la lengua inglesa; y yo me atrevería a afirmar que prácticamente a ninguna otra lengua de las occidentales. Los escasos comentarios se han ido haciendo en cada momento en su correspondiente nota a pie de página. Podría objetarse que hubiera sido válido dejar estos textos fuera; sin embargo, al incluirlos, mi intención pretende recalcar la verdadera dificultad que encierra la traducción de los textos poéticos, que va *in crescendo* desde la prosa poética, pasando por el verso libre hasta llegar al de máxima dificultad, el verso rimado. Esos auténticos retos son los que vamos a tratar a partir de este momento.

\* \* \*

Como es sabido, en el *Diario* se encuentra una muestra interesante de poemas en prosa aunque predominen los que adoptan el verso libre<sup>23</sup>. Michael Predmore (42) comenta que Juan Ramón Jiménez acude a la prosa para reflejar sus «impressions of America» y a la poesía cuando trata de su «intimate diary». Sin embargo, atinadamente reconoce más abajo que «[p]ublic impressions and private drama coexist and are elaborated in the most subtle of ways».

Para el rastreo en los textos que vienen a continuación, el criterio adoptado, así como el planteamiento para llevarlo a cabo se articula en tres aspectos:

A) Referencias culturales que sin duda se pierden en la mejor de las traducciones.

B) Términos de carácter anfibológico de imposible traducción o que pueden provocar interpretaciones erróneas debido a la ambigüedad en algunos de sus términos.

C) Los problemas específicos del soneto en el que, como cabe sospechar, se pueden encontrar también los vistos en los apartados anteriores.

\* \* \*

---

<sup>23</sup> En la sección 3, «América del Este» (poemas 57-317 según la edición de Aguilar) y en la 6, «Recuerdos de América del Este escritos en España» (379-404) abundan los textos en prosa, sobre todo en la parte tercera, en la que la mitad aproximadamente son de este tipo.

*Referencias culturales*

Se recogerán aquí una serie de ejemplos que un lector perteneciente a otra cultura puede que no sea capaz de captar aunque el traductor haya reproducido con absoluta fidelidad el contenido y la forma del texto fuente. Cabe puntualizar que, si se incluyeran textos del primer Juan Ramón, se percibiría un número mayor de ejemplos de este tipo, y qué decir si se intentara este cotejo con *Platero y yo*, pero las limitaciones de este tipo de trabajo imponen sus condiciones por lo que los ejemplos que ofreceré se han de entender como una mínima prueba de referencias inexcusables y cuyo material de estudio pertenece precisamente a algunos de los textos más representativos de la obra juanramoniana, lo que nos proporciona una amplia perspectiva de la misma.

En «Humo y oro» (*Diario*, LXXXI)<sup>24</sup>, un lector español medianamente agudo entendería que este poema, cuyo título no sugiere la muerte, sí tiene un elemento muy significativo que apunta a este tema: una cruz y debajo de ella «Enrique y Amparo Granados», lo que le haría sospechar de inmediato que se trata de una esquela mortuoria. He aquí, pues, un claro ejemplo de cómo puede «evaporarse» buena parte del contenido al no captar usos y costumbres de una cultura determinada. Y esto nada tiene que ver con que el traductor haya hecho una labor encomiable, como es el caso de los textos que veremos; se trata sencillamente de ese poso cultural que acompaña a la lengua en cualquier individuo.

Encontramos un nuevo ejemplo en el poema CI, «Domingo de Ramos». De entrada, Juan Ramón juega a incluir dos domingos esenciales de la cultura religiosa católica: el domingo de ramos y el domingo de gloria. El poema empieza así: «¿DOMINGO?/... Este domingo/no es mío. Nada sé/de esto que llaman aquí gloria». Ese «domingo» ajeno se repite en los versos 12 y 18 e incluso sirve de broche final casi en la misma forma con que comienza a excepción de los sintagmas suprasegmentales: «¡Domingo!».

En los versos centrales explica las razones que producen en él esa extrañeza: «Las campanas/no dicen nada, el sol está traducido en un oro débil». La imagen de un español, y sobre todo la de un español de la época en la que vive el poeta, capta perfectamente la imagen de esas campanas tocando

---

<sup>24</sup> He de aclarar que, aunque el número de este poema coincide en la edición de Aguilar y la de Harter, no en todos los casos es así. En consecuencia, el número que indicaré entre paréntesis en cada texto corresponde a esta última puesto que de lo que se trata es de los problemas de la traducción (razón por la que no he incluido en la bibliografía final la referencia de las obras de Jiménez). Agustín Caballero los numera con caracteres árabes mientras que Harter lo hace con romanos para el texto original y árabes para su versión.

a gloria, reconoce su repicar, etc., pero dudo mucho que un norteamericano pueda percibir la misma imagen a pesar de la correcta traducción de Harter: «Sunday? The bells/say nothing, the sun has been/transformed into a feeble gold». Es ésta una sensación que cualquier español ha podido experimentar en fiestas como la Navidad o la Pascua.

Sin embargo, es sorprendente que, siendo un magnífico conocedor de Jiménez, no se haya percatado del término empleado por éste, «traducido», que entiendo hubiera podido reemplazarse por «translated»<sup>25</sup> en lugar de «transformed», sobre todo porque Juan Ramón Jiménez, que se siente ajeno al lenguaje en el que se mueve y cuyo significado llega a él a través de la acertada traducción de Zenobia, su reciente esposa, proclama esa dificultad precisamente al usar el verbo referente a la degradación del sol como «traducido». En el poema CIII (246) «posa»<sup>26</sup> sugiere la imagen de la metáfora sol = pájaro, mientras que «touches» no es tan evidente este recurso.

Tengo la intuición de que el cliché «almas en pena», que encontramos en el número 108 (250), con la consiguiente petrificación de su significado, sea distinta en la versión inglesa «souls in agony»; ésta expresión entiendo que conserva su significación más viva. La frase lexicalizada más probable en inglés sería «lost souls».

\* \* \*

### *Términos anfíbológicos*

Otro de los problemas serios para el traductor radica en cómo resolver los términos en los que la ambigüedad está presente en el texto original. Se podría afirmar sin temor a errar que, en esos casos, el fracaso está asegurado<sup>27</sup>. Están luego casos de interpretaciones erróneas provocadas por los «false friends», mucho más abundantes de lo se podría sospechar a primera

<sup>25</sup> Hay que tener en cuenta que el desconocimiento que el poeta español tiene de la lengua inglesa hace que las palabras para él tan caras en español, no sean en inglés su fiel reflejo. Más bien le parecen anuncios luminosos de los conceptos pero no los conceptos mismos; el sol, el cielo, la luna no le son reconocibles en «sun», «sky», «moon», etc. He ahí, por lo tanto, la razón de que haya utilizado «traducido» no «transformado», que es lo que nos dice la versión inglesa.

<sup>26</sup> Según el *DRAE*, «Hablando de aves u otros animales que vuelan (...) asentarse en un sitio o lugar o sobre una cosa después de haber volado».

<sup>27</sup> Uno de los ejemplos más complicados a los que yo me he enfrentado se encuentra en el soneto 130 de Shakespeare. En él aparece la palabra «will» nada menos que trece veces y el número de posibles significados llegan a los siguientes: función verbal, tanto con el valor de verbo léxico como en el de auxiliar de futuro, función nominal (en ambos casos apunta a la noción de «querer» en el doble sentido de «tener voluntad de» y de «amar»), órganos sexuales tanto femeninos como masculinos y diminutivo de William.

vista entre el inglés y el español<sup>28</sup>. Con frecuencia, y dada la flexibilidad funcional del léxico en lengua inglesa, se puede caer en una trampa sutilmente escondida. Otro problema referente a las diversas formas de manifestarse la norma gramatical en una lengua y otra también puede escapar al ojo del traductor más minucioso y agudo.

Así, por ejemplo, y sin salir del poema LXXXI visto más arriba, Jiménez escribe: «—y tanto mar, mañana sol del alba...—» Según yo entiendo ese sintagma «mañana sol del alba» es un apóstrofe que iguala la luz y la mañana. La traducción de Harter (42) dice: «—and such a vast sea, tomorrow, with the sun of dawn». El valor dilógico de «mañana», que significa tanto «morning» (la mañana del día) como «tomorrow» (primera parte del día siguiente), puede hacer caer en la trampa de la ambigüedad a cualquiera.

«lo va guardando todo» (cxv, v. 7) indica «atesorando» (ambigüedad); «it stands guard» (261) claramente habla de «vigilancia».

«vago» (cxxi, v. 15), en el texto original, es la primera persona del presente de vagar; «vague» (271), por el contrario, en el texto inglés sólo tiene función adjetiva.

«¡Yo he sido! ¡yo he sido! ¡Yo he sido!» (cxiv, penúltima línea) connota culpable; «I am whole! I am whole! I am whole!» (259), denota «existencia, totalidad».

«Y mira, alegre, al cielo y a la tierra, adolescente, apasionadamente.» (ciii, vv. 7-8). La lectura de «adolescente» es un tanto ambigua: si se aplica a «cielo» y «tierra» se podría entender como aposición, si modifica a mirar, sería el apócope de «adolescentemente». Yo me inclinaría por esta última lectura por el adverbio que sigue a ese término y porque, en esos casos, la norma permite la omisión del sufijo, con lo que además se evitaría el horrible adverbio derivado de «adolescente»; «And happily it scans the sky, the earth, an adolescent, passionately» (245). Como se puede apreciar, Harter, se inclina por la primera.

\* \* \*

### *Pérdida de recursos estilísticos significativos*

Se verán en este apartado algunos ejemplos de pérdida de ciertos recursos gramaticales retóricos que, si no se mantienen, privan al lector de la posibilidad de algo que podría ser esencial en la comprensión de la Obra juanramoniana. Por el contrario, si se respetan, la referencia oculta cobra

<sup>28</sup> No podemos ignorar que, aunque el inglés procede de la rama teutónica del indoeuropeo, prácticamente la mitad de su acervo léxico procede del latín. La evolución de muchos de esos términos ha derivado por derroteros distintos en las dos lenguas, de ahí esos falsos amigos.

su auténtico sentido. He aquí un buen ejemplo de esto último. En el citado poema LXXXI, «Humo y oro», aparece un paralelismo en los versos 16 y 18, «su definitiva vida viva» y «su definitiva vida muerta...», que remiten al «friends above», «friends below» de E.A. Poe<sup>29</sup>, dato que se mantiene de forma ejemplar en la versión de Harter.

No siempre es posible conservar un recurso gramatical o estilístico o, a veces, no se considera necesario por parte del traductor. He aquí un ejemplo de este caso: en el poema CV (148) tenemos una ruptura gramatical intencionada por parte de Juan Ramón Jiménez: «No muchos libros tantos libros». ¿Cómo podríamos entender esta frase ciñéndonos a la norma gramatical? Es probable que la lectura que el poeta busca para su lector sea la que acataría la norma simplemente añadiendo «son» que subyace; es decir «No [son] muchos libros tantos libros.» Y, de ese modo, entenderíamos que todos ellos representan un solo libro. En la versión inglesa, su traductor no ha considerado necesario mantener la ruptura gramatical, como puede comprobarse fácilmente.

Veamos ahora un caso en el que la versión no parece la más acertada. Se encuentra en el CVIII (250). El texto original, en el verso 11, dice «y es portador secreto al infinito», mientras que en el texto inglés leemos: «and is the secret receptacle into eternity» (249). El término «portador», derivado del verbo portar, tiene un carácter dinámico, mientras que «receptacle» apunta hacia un concepto estático.

\* \* \*

### *Problemas específicos del soneto*

Finalmente, nos enfrentamos a los problemas específicos del soneto y aquí las dificultades se multiplican considerablemente. El primero que ha de plantearse el traductor es cómo resolver un género que representa al máximo la forma más rígida de toda la poesía desde el punto de vista de la estructura formal. Los interrogantes surgen de inmediato: ¿verso rimado o verso blanco o libre? Pues bien, como quiera que Cobb (en mi opinión acertadamente) ha optado por el verso rimado con todo lo que ello conlleva<sup>30</sup>. Recordemos

<sup>29</sup> Vid. Pérez Romero, «Incidencia de Edgar Allan Poe en la concepción juanramoniana de la muerte, en *Juan Ramón Jiménez*, Huelva: Diputación Provincial de Huelva, 1981, págs. 13-20. Este artículo, junto con otros, todos ellos actualizados, aparecerá en breve en *Juan Ramón Jiménez. Ecos y traducciones* a cargo de la Fundación de la Casa Zenobia-Juan Ramón, de Moguer, Huelva.

<sup>30</sup> He aquí unas palabras de Brooks y Penn Warren (11) recalcando la fusión entre forma y significado que, si se refieren a la poesía en general, afectan de un modo muy particular al soneto: «What is crucial to poetry is that (...) metaphor, rhythm, and statement are absorbed

además, a este respecto, las palabras de Coleridge para quien un poema —y más aún tratándose del soneto— «must contain in itself why it is so and not otherwise» o las más explícitas de Shelley cuando afirma que el poema debe «contain the principle of its own integrity». Así pues, no sorprende a quien se ha dedicado a este tipo de traducción que este traductor comente las dificultades que su tarea le ha planteado, incluso, en un momento dado, explica sus dudas a la hora de resolver el último verso del soneto xv: «¡No sé cómo eras, yo que sé que fuiste!». Este riguroso traductor comenta que le parecía imposible verterlo «totally in English (...) which caused me much heart-pain» (3).

Siguiendo con la enumeración de problemas difícilmente solubles, se lamenta Cobb (6) de hasta qué punto es arduo adaptar dos lenguas de características léxicas tan dispares: en inglés predominan las palabras monosilábicas mientras que en español ocurre justamente lo contrario; y como ejemplo proporciona «pensamiento»<sup>31</sup> y «naturaleza», voces muy frecuentes en la poesía juanramoniana.

Lo primero que he de aclarar se refiere a un detalle que, sin ser una referencia cultural propiamente dicha, sí apunta a un determinado uso común patente en la poesía española. Naturalmente me refiero al empleo de mayúsculas al comienzo de cada verso<sup>32</sup>. Sin embargo, esta particularidad no obsta para calificar la traducción de los 55 sonetos de Jiménez como realmente valiosa precisamente porque sé muy bien lo arduo de esa tarea y más, si como en el caso del soneto español, los dos cuartetos deben mantener la misma rima entre sí (al menos en el caso del soneto isabelino la rima de cada uno de los tres serventesios es independiente). La mayor dificultad que, sin duda, ha debido de encontrar apunta a cómo adecuar al tetrámetro o pentámetro las once sílabas de nuestro soneto. Eso hace que se vea en la necesidad de añadir algún que otro vocablo para completar el verso y he de reconocer que el resultado, en general, es digno de admiración

En el soneto II (vv.13-4): Jiménez escribe «sobre mis ojos se echará tu brisa,/tu luz se dormirá sobre mi frente...» (14). Cobb, por su parte, lo vierte así: «Your breeze will fall on my eyes tenderly,/Your light will fall asleep upon my brow...». Si hubiera acudido a otra forma de verter el verbo

---

into a vital unity. The poem in its vital unity is a 'formed' thing (...), and its vital unity, its form embodies —*is*— meaning».

<sup>31</sup> Términos ambos a los que yo me he referido lamentando su longitud en mis propias versiones de los *Sonetos* de Shakespeare.

<sup>32</sup> Con frecuencia tengo que luchar contra mi ordenador cuando escribo o transcribo poesía en español porque siempre me corrige la inicial de cada verso. Probablemente puede haberle ocurrido lo mismo a Cobb, que habituado a la costumbre en inglés de seguir esta línea no ha reparado esa pequeña anomalía.

«echar» (tal vez «will come to lie upon»), hubiera mantenido el ritmo y no se habría repetido el verbo «fall», dado que en el texto original no aparece la reiteración.

En el soneto VIII (26-7) de JRJ leemos «el corazón sangriento»; la versión, «my heart steeped with blood fine». Se entiende perfectamente que haya sido necesario añadir «steeped» por las razones ya explicadas, pero el adjetivo «fine» es difícilmente aceptable, tanto por la textura como por las connotaciones negativas, para calificar la sangre. Es evidente que se ha optado por ese término en función de la rima. Por el contrario, me parece un gran acierto la anadiplosis que aparece en los versos 2-3; de hecho yo diría que constituyen un ejemplo de traducción esmerada.

El soneto XXIII (58-9) también nos proporciona una referencia cultural: en el verso 11 del texto español aparece «guardarropía». La versión «Theater wardrobe» es bastante exacta, pero hay que tener en cuenta que el término español denota el contenido y connota su baja calidad y generalmente mal gusto; el texto inglés alude al continente, es decir, al armario y dudo que se puede intuir el tono peyorativo de su correlato español. De nuevo el choque cultural.

El adjetivo «astrosas» del soneto III (v. 10), epíteto de «nieblas» (16) no tiene relación con «astro»; en la traducción «starry» es claramente el adjetivo derivado de «star» («estrella». «astro»); he aquí un buen ejemplo de falso amigo.

En el XXIV (60-1), verso 2, la palabra «tronchada» pierde buena parte de su contenido en «faded». Dos son las razones: «tronchar» indica la ruptura del proceso natural de la vida de la rosa, mientras que «fade» denota precisamente ese proceso connatural a su propia esencia. Además, en el caso del término español, se ejerce violencia sobre la flor y, por ende, la acción es brusca; detalle que no viene sugerido al lector en lengua inglesa ante el adjetivo «fade». En el XXXIX (92-3, v. 8) leemos «ensueño del jardín abandonado»/«Daydreams of garden left to secrecy». La expresión «left to secrecy» no reproduce la idea de «abandonado», que sugiere más bien falta de cuidado. Asimismo «hastío» (v. 11) denota una sensación más desagradable que «surfeit».

En el número XLIV (102-3, v. 13) «hálito» no es exactamente «breeze». Algo parecido ocurre con «adorno vil de mi cabeza» y «for my head only common dress» (v. 4 del XLV) o bien con «se levantaron solos» (XLVII, v. 13), que equivale a «se levantaron sin ayuda». El texto inglés, «Raised up themselves alone», no es exacto porque «alone» alude a «sin compañía».

Si he apuntado los posibles fallos, ligeros por otra parte, es de justicia señalar algunos de los considerables aciertos de la versión en la que nos encontramos. Así, el soneto X (30-1) despierta en el lector del texto inglés

prácticamente el mismo sentimiento que en el lector del poema español. Su ritmo con la alternancia del metro yámbico y trocaico, y de tetrámetro y pentámetro, así como la rima masculina predominante y la muy ajustada versión de léxico y sintaxis son los elementos que abocan a ese resultado. Otro tanto podríamos decir del número XI, con ritmo ascendente en todos sus versos donde se oyen, tanto en el texto original como en la versión, varios ecos de los sonetos de Shakespeare<sup>33</sup>. El xx reproduce con total exactitud la imagen que la voz del poeta español plasma; la insinuación de la estación otoñal, la preparación del campo para recibir la semilla, la forma de lanzarla y la acción de acostarse para que también de él brote el «árbol puro del amor eterno». La versión inglesa reproduce exactamente todos estos datos. Pero ¿Será capaz un lector americano de entender la belleza de todo eso? Como en tantas otras ocasiones, las diferencias culturales son obstáculo insalvable para todo traductor.

Otro caso de pérdida producida por las disparidades socioculturales, se encuentra en el xxviii (68-9): «dominguero» (v. 6) anticipa el «bullanguero» y ambos encierran connotaciones de movimiento, ruido, alegría, etc. (algo que choca siempre a buena parte de los extranjeros que llegan a nuestro país). En la sociedad puritana de Norteamérica, es casi imposible que la expresión «sabbath day» pueda hacer sentir ese ir y venir, las risas, los gritos, etc. Y en esto nada puede hacer el traductor más riguroso. El resto de los versos confirman mi aserto.

El soneto xv (40), muestra también el esfuerzo del que el propio traductor declara el trabajo que le costó traducir el último verso; por ello afirma que no cree haber logrado «verterlo en inglés totalmente». Salvo esta particularidad, considero que el poema responde bastante bien a la belleza que entraña el de Jiménez.

El soneto xxxiii (76-7) ¡Si su belleza en mí morir pudiera! (v. 1), del texto fuente no está debidamente traducido en «If in me its beauty could be perishing»; en español estamos ante oración desiderativa mientras que en inglés, al desaparecer el sintagma suprasegmental de la admiración, puede ser entendido por el lector inglés como condicional. El traductor acertadamente ha respetado en los tercetos del soneto xxxiii (78-9) la rima planteada excepcionalmente por Jiménez (ccd ccd).

En el xxxiv (81, v. 7) «fancy-free» no se ajusta mucho a «ardiente», sin duda se debe a la necesidad de la rima. Los versos 10-11, «¡Oh fuego/dulce

---

<sup>33</sup> No podemos ignorar que Juan Ramón Jiménez está traduciendo los *Sonnets* del poeta-dramaturgo inglés mientras escribe algunos de sus sonetos (Pérez Romero, 1999); no es extraño, pues, que este fenómeno se perciba en varias ocasiones.

que el aire gratamente enfría!» (80), un acertado juego retórico en torno al oxímoron, se encuentra perfectamente reflejado en inglés: «Oh sweet fire,/ that makes the air turn frigid pleasingly». El último terceto del XL (94-5) puede ser considerado como un modelo de rigor al haber traducido el paralelismo y quiasmo del los que JRJ se vale para crear la armonía de rosas y de estrellas.

\* \* \*

A la vista del material expuesto se puede llegar a ciertas conclusiones aun cuando hayan de ser parciales por las limitaciones de este tipo de trabajos. Pese a ello, he procurado aportar una gama que nos permita entrever algunos de los problemas que se plantean en el proceso de la traducción, no sin antes indicar que, arduo o no, el ejercicio del traductor es sumamente apasionante, aunque la frustración impregne el esfuerzo a la hora de verlo terminado.

La primera se basa en la necesidad imperiosa de la existencia de las traducciones, así como la renovación permanente de las mismas. Su existencia está más que probada a lo largo de los siglos de toda civilización. ¿Qué sería de los que hoy llamamos cultura occidental de no haber tenido acceso a textos grecolatinos, árabes o bíblicos? Su renovación constante viene impuesta porque toda traducción, en contra de lo que ocurre con los textos originales, sufre un proceso de envejecimiento; de ahí que deba rejuvenecerse de tiempo en tiempo.

Otro aspecto digno de reseñarse consiste en la imposibilidad de traducir ciertos aspectos del texto fuente con lo que lo que llega al lector de otra lengua está siempre deturpado. Es paradigmático el caso de Rabindranath Tagore, traductor de su propia obra del hindú al inglés, y su descontento con la versión inglesa. Si eso le ocurre al creador del texto original y traductor del mismo, qué no sucederá con un traductor ajeno al proceso de creación del texto fuente. Éste debe, pues, ser consciente de ese desajuste y aceptar con humildad su impotencia. Ahora bien, eso no quita para que deba hacer el máximo esfuerzo, tanto de comprensión del primer texto como de su transformación, para conseguir que el desastre se reduzca al mínimo posible.

Por último, en estas páginas tenemos un atisbo, aunque sea pobre, de la gran diferencia que existe respecto a la dificultad de traducir textos en prosa a otros en un verso más o menos sometido a un metro y especialmente a metro y rima, como es el caso del soneto. Siendo este último caso el que plantea mayores dificultades, me consta mi reflexión habría sido más nítida si hubiera podido incluir poemas completos, pero el espacio impone sus reglas y no queda otro remedio que aceptarlas.

*Bibliografía*

- BENJAMIN, Andrew, *Translation and the Nature of Philosophy: a New Theory of Words*, London & New York: Routledge, 1989.
- BIGUENET, J. *et al.*, *The Craft of Translation*, Chicago U.P., 1989.
- BROOKS, CLEANTH, y R. PENN WARREN, *Understanding Poetry*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1976.
- COBB, CARL W., trans., *Spiritual Sonnets/sonetos espirituales by Juan Ramón Jiménez*, Lampeter, Dyfed, Wales: The Edwin Press, Ltd., 1996.
- GARCÍA YEBRA, Valentín, *En torno a la traducción*, Madrid, Gredos, 1983.
- , *Traducción y enriquecimiento de la lengua del traductor*. Discurso de ingreso en la RAE, 1985.
- , *Experiencias de un traductor*, Madrid, Gredos, 2006.
- GENTZLER, Edwin, *Contemporary Translation Theories*, London y New York: Roudledge, 1993.
- GUENTHENER, F. *et al.*, eds., *Meaning and Translation. Philosophical and Linguistic Approaches*, New York, U.P., 1978.
- GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Editorial Crítica, 1985.
- HARTER, Hugo A., trad., *Diary of a Newlywed Poet. A Bilingual Edition*, Ed. Michael Predmore, Selinsgrove, SUP, 2004.
- LEFEVERE, André, «Théorie littéraire et littérature traduite», en *Canadian Review of Comparative Literature*, IX, 1982.
- MAURER, Christopher, Ed. & Trans., *Juan Ramón Jiménez. The Complete Perfectionist. A Poetics of Work*, Broadway, NY, Currency & Doubleday, 1997.
- NEUBERT, Albert, *Translation as a Text*, Kent (Ohio), Kent U.P., 1992. «Translation, Text, translations Studies», págs. 2-34.
- NEWMARK, Peter, *A Textbook of Translation*, New York, Prentice Hall, 1988.
- PÉREZ ROMERO, Carmen, *Juan Ramón Jiménez traductor de Shakespeare*, Huelva, Fundación Juan Ramón Jiménez, 1999.
- , *Juan Ramón Jiménez. Ecos y traducciones*, de próxima aparición.
- PREDMORE, Michael, «Introduction», de *Juan Ramón Jiménez. A Newlywed Poet. A Bilingual Edition*, Selinsgrove U.P., 2004, págs. 18-78.
- ROUSTANG, François, *Psychoanalysis Never Lets Go.*, Trans. Ned Luckacher. Baltimore, John Hopkins U.P., 1992.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio, *Ideología (1897-1957)*, Barcelona: Anthropos, 1990.
- STEINER, George, *After Babel*, London y New York, O.U.P., 1975.
- VENUTI, Lawrence, *Rethinking Translation. Discourse, Subjectivity, Ideology*. London y New York, Routledge, 1992.