UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
Departamento de Filología Moderna

D. JOSÉ ISERN GONZÁLEZ, SECRETARIO DEL DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA MODERNA DE LA UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA,

C E R T I F I C A

Que en el Consejo de Doctores del Departamento en su sesión de 26 de octubre de 2015 tomó el acuerdo de dar el consentimiento para la tramitación de la Tesis Doctoral titulada "TRADUCIR AL POETA DOMINGO RIVERO DESDE UN ENFOQUE COGNITIVO-FUNCIONAL: LA TRADUCCIÓN AL INGLÉS DE *THE POET*", presentada por Dª. **María del Mar Santana Falcón**, y dirigida por la doctora Dª. Ana María García Álvarez.

Y para que así conste, y a efectos de lo previsto en el artículo 8 del Reglamento de estudios de doctorado de esta universidad, firmo el presente certificado en Las Palmas de Gran Canaria, a 26 de octubre de 2015.

Fdo.: José Isern González

Secretario del Departamento de Filología Moderna

UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA MODERNA

Doctorado en Estudios sobre la Traducción e Interpretación

TRADUCIR AL POETA DOMINGO RIVERO DESDE UN ENFOQUE COGNITIVO-FUNCIONAL: LA TRADUCCIÓN AL INGLÉS DE *THE POET*

Tesis doctoral presentada por

Dña. MARÍA DEL MAR SANTANA FALCÓN

Dirigida por la

Dra. Dña. ANA MARÍA GARCÍA ÁLVAREZ

El/la Directora/a,

El/la Doctorando/a,

Las Palmas de Gran Canaria, 26 de octubre de 2015

UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA MODERNA

TESIS DOCTORAL

TRADUCIR AL POETA DOMINGO RIVERO DESDE UN ENFOQUE COGNITIVO-FUNCIONAL: LA TRADUCCIÓN AL INGLÉS DE *THE POET*

Realizada por

MARÍA DEL MAR SANTANA FALCÓN

Dirigida por

Dra. Dña. ANA MARÍA GARCÍA ÁLVAREZ

Las Palmas de Gran Canaria, octubre de 2015

De pronto nace un Poeta. Es como cuando en Astronomía, los telescopios, inesperadamente, descubren una estrella nueva en torno de la constelación más lejana. Y parece que el corazón se nos llena de una luz, con un brillo que nos quema la retina de nuestros propios sueños. Nos encontramos caminando por una senda en la que suenan versos que jamás habíamos escuchado. El asteroide recién nacido se aleja de su galaxia y empieza a girar en torno de la nuestra con la música de sus endecasílabos.

Rafael Duyos Giorgeta (2005)

Desprovistos ya de la noción de escuelas poéticas, de la idea de generación y aun de grupo, confundidos por la interferencia de los géneros literarios, cabrían hoy tantas teorías como autores, más aún, cuantos textos. No obstante se podría pensar en una teoría general de la traducción literaria y/o poética con tantas teorías aplicadas cuantas los propios actos de creación diesen como relevantes y distintas, tal como existe una teoría general del arte y teorías aplicadas a las distintas formas del mismo según autores y escuelas. Y cabría imaginar que a esa teoría múltiple se podrían aplicar algunas reglas derivadas de comportamientos o técnicas de una cierta constancia y regularidad, reglas basadas unas veces en la intuición y otras en la deducción.

Teodoro Sáez Hermosilla (1994:53)

El intento de reconstruir el «interior» de un poema, los enlaces de las palabras entre sí y la relación de todas ellas con el conjunto revelarían sin duda el orden orgánico de un pequeño mundo; y la constatación de la energía que por él circula y le da vida sólo le es entregada por la lectura (en el sentido etimológico de interpretación re-creadora), antes de que el poema vuelva a adquirir el aspecto de silenciosa mineralización verbal.

Eugenio Padorno (2003:252)

Para Rivero la poesía es el solo y único medio de biografiar la existencia.

Eugenio Padorno (1977/1981a:35)

Agradecimientos

Esta tesis se ha hecho realidad gracias a todos aquellos que la alentaron con su ilusión y su energía. Por tanto, debo expresar mi más profundo agradecimiento a todos ellos.

En primer lugar, al Museo Poeta Domingo Rivero, en la persona de su Presidente y Director, don José Rivero Gómez, por confiarme la delicada tarea de traducir los versos de su abuelo, además de por contribuir con esta investigación en todo lo que estuvo en su mano. Como sabemos, Pepe, "esto no ha hecho más que comenzar". Mucho se ha escrito ya, y mucho más se seguirá escribiendo sobre Domingo Rivero, de eso puedes estar seguro. Gracias igualmente a don Plácido Checa, Director de la editorial Canarias Ebook y Cam-PDS Editores, quien no solo puso todo su cuidado en atender nuestros caprichos respecto a la forma final de *The Poet*, sino que además ha depositado nuestra antología traducida en las manos del Director del mismísimo Instituto Cervantes de Chicago, don Antonio Martínez Luciano.

En segundo lugar, un millón de gracias al catedrático don Jorge Rodríguez Padrón, autor de la primera tesis doctoral sobre Domingo Rivero, por ser también el primero en acceder a leer las páginas de este trabajo dedicadas a la biografía de "mi Poeta". La culpa fue de tu prima Dolores, mi hada madrina. A pesar del estado embrionario que presentaba aquel Capítulo 2 allá por febrero de este año, desde entonces tus consejos han sido de gran valor para mí. Casi no consigues encontrarlos –¿recuerdas?–, aunque encontrar en mi buzón los manuscritos del profesor René Durand me produjo una emoción inolvidable. Gracias por facilitarme tan valiosos documentos y por haber vigilado mi trabajo de lejos pero tan de cerca.

Asimismo, gracias de todo corazón al doctor don Eugenio Padorno, no solo por su soberbia tesis doctoral y su prodiguísima producción en torno a Rivero, sin la que esta investigación no habría sido la misma, sino además por el cariño con el que accedió a revisar nuestra aproximación a la trayectoria vital y literaria de don Domingo. No nos alcanzan las palabras para agradecerle sus iluminadoras orientaciones interpretativas para nuestra relectura de los poemas traducidos, su colaboración para configurar nuestro tribunal de examinadores, su cariño, su tiempo y su paciencia. "Faltaría más", ya lo sé. Como también sé que nos correspondía hacerlo, por Domingo Rivero. Sin embargo, gracias de nuevo por nuestras entrañables conversaciones (y por algún café que todavía te debo).

Naturalmente, muchísimas gracias a la doctora doña Ana María García Álvarez, directora de esta investigación, por haber creído en mí desde siempre, por su inestimable paciencia con tan difícil doctoranda, por el mimo con el que siempre leyó y corrigió mi terrible estilo y mis incomprensibles disertaciones, por tranquilizarme ante más de un susto innecesario y por no haberse rendido nunca conmigo. Ha sido una gran suerte crecer a tu lado durante todos estos años.

Asimismo, gracias a todos aquellos que han atendido mis inquietudes, por insólitas que parecieran. A Sergio Aguiar, del Archivo Municipal del Ayuntamiento de Guía, no solo por remitirnos a César Medina y permitirnos obtener las que podrían ser las imágenes fotográficas más próximas a las evocaciones poéticas de la infancia riveriana, sino además por permitirnos conocer tanto sobre el maestro de primeras letras de Rivero, Santiago Hernández Miranda; a Mª Luisa Alonso, por haber vuelto a intentar que entre los fondos de la Casa-Museo Tomás Morales se encontrara algún documento que demostrara que Rivero fue padrino de bautizo de Tomás Morales; a Isabel Grimaldi, Directora del Departamento de Publicaciones del Cabildo de Gran Canaria, por obsequiarnos con un ejemplar de la traducción de *The Roses of Hercules*. Al propio John Rutherford, autor de la traducción de *Las Rosas de Hércules*, por responder a los correos aun cuando no teníamos muy claros nuestros objetivos investigadores.

Por otro lado, a Oswaldo Guerra, por tomarse el tiempo para explicarnos el origen de *Introducción a la literatura canaria*, así como por su inspiradora introducción en inglés a los poemas traducidos por Rutherford. A José Miguel Perera, por publicar el Prólogo de *The Poet* en su revista digital (siempre me acordaré de cómo me presentaste a Antonio Henríquez Jiménez, y de cómo Antonio luego me contó quién era el principal responsable de *Bienmesabe.org*); a Lázaro Santana, por aclararme las circunstancias en que se publicó el soneto riveriano «La Silla»; a José Manuel Herrera, por sus visionarias orientaciones sobre los sonetos shakesperianos y sus conocimientos sobre métrica de la lengua inglesa; a las bibliotecarias de Humanidades, sobre todo a Rosy; a Fernando García de la Banda, por sus motivadores correos; a Rosa Delia, por el cuidado con el que terminó de encuadernar el trabajo; y a todos aquellos que lo han hecho posible, de principio a fin, incluidos aquellos a quienes puedo haber dejado sin mencionar.

Y por último, pero no menos importante, a mi familia. A mi gente. Mis más cercanos e incondicionales consejeros y colaboradores. A mis padres, a mi hermana, a mis sobrinos, a Mima, a mi María, a mi Maca… Por su apoyo, por su inspiración, por escucharme y hasta por no hacerlo, y sobre todo por concederme el tiempo que debí dedicarles a todos ellos. A los que creyeron en esta investigación tan firmemente como yo, gracias de todo corazón.

A todos ellos queda también dedicada.

Convenciones de redacción

Se ha aplicado *cursiva* a los títulos de libros y monografías en cualquier lengua, así como a la terminología clave emergente de la investigación. Para las mayúsculas, los puntos y los dos puntos en los títulos, subtítulos y citas en lengua extranjera se sigue el uso ortográfico de la lengua de la que procede la información. Nombres de revistas, de publicaciones en serie y de periódicos también aparecen en *cursiva*. Las comillas dobles elevadas (“”) se emplean generalmente con función expresiva o metalingüística, además de para citar versos de poemas en castellano y en lenguas distintas al español, o marcar la oralidad. Los títulos de artículos o partes de publicaciones mayores también se señalan entre comillas elevadas, al igual que las citas a los textos originales analizados y sus traducciones al inglés. Los versos se separan por una barra oblicua (/) según las convenciones tradicionales y se citan también en *cursiva* en lengua extranjera. Los títulos de poemas en español y en general las citas literales en cualquier lengua se encierran entre comillas angulares («»).

Las referencias a *The Poet: Fifteen Poems by Domingo Rivero* se refieren a la versión digital aparecida en 2014 (disponible en www.poetadomingorivero.com) y no a la edición convencional publicada en 2015. Las citas insertadas en el texto se ciñen a las convenciones del sistema latino, por lo que se separan el nombre del autor del año de la publicación mediante una coma (por ejemplo: Santana Falcón, 2014/2015). Estas citas se encuentran ordenadas alfabéticamente en la Bibliografía, salvo en aquellos casos en los que procedan de una fuente primaria, lo que se expresa con “en”, seguido de la fuente principal (p. ej.: Reiss/Vermeer, 1984/1996, en García Álvarez, 2004). Esto no implica que algunas referencias reiteradas a lo largo de la presente tesis doctoral se expliciten en la Bibliografía. Cuando dos años de publicación se separan con una barra oblicua, el primero corresponde a la primera edición de la obra y el segundo a la edición que manejamos, posterior o traducida. En las referencias a páginas web o recursos en línea se señalan en nota al pie el responsable principal y la procedencia de la fuente mediante la fórmula “disponible en:” seguida de la URL de la fuente, y se indica entre paréntesis la fecha de consulta (día/mes/año).

Los textos citados en párrafo aparte, el contenido de las figuras (salvo en algunos casos, en que se emplea tamaño de fuente 8 por limitaciones de espacio) y las notas a pie de página se presentan en fuente tamaño 10, con interlineado sencillo. Las citas separadas

del texto en párrafo aparte no responden a su extensión, sino a su lectura trasversal. Pedimos disculpas por la longitud de algunas citas, en función de su relevancia para nuestros intereses investigadores. Dentro de los textos citados, hemos reproducido las convenciones utilizadas tal y como figuran en la obra original, aunque en ocasiones puedan contradecir nuestras convenciones de redacción. Las comillas sencillas (‘’) que aparecen en el trabajo pertenecen a los textos citados. No se han empleado en la presente tesis doctoral para ningún otro fin. En consonancia con la última reforma de las normas de acentuación de la RAE (2010), no hemos acentuado diacríticamente ni los pronombres demostrativos ni el adverbio “solo”.

Se emplea la convención latina (autor, año:página) para citar bibliografía primaria. Se separan los años de publicación de dos o más obras por un mismo autor, o las páginas de una misma obra, mediante punto y coma, seguido de espacio (autor, año; año), (autor, año:página; página), (autor, año:página; año:página). Cuando se presentan los nombres de dos autores de una misma obra, se separan por una barra oblicua (autor/autor). En un solo caso se cita una obra con tres autores (autor/autor/autor).

Las citas procedentes de fuentes en lengua extranjera generalmente no se traducen al castellano. Las traducciones y énfasis puntuales se indican correspondientemente (traducción nuestra, énfasis nuestro). Se aplica *cursiva* a las palabras enfatizadas dentro de las citas. El término “ibidem” se emplea con el significado de “misma obra”, “misma fecha” o “mismo lugar”. La abreviatura “cfr.” es usada para hacer referencias cruzadas a otras secciones de este trabajo de tesis doctoral. El símbolo § se utiliza para introducir los números de sección en estas referencias. De citarse más de un apartado, una nota o una figura de la investigación, estos se separan entre sí por comas (cfr. §2.1.) (cfr. Nota 38) (cfr. Fig. 67, §6.1.) (cfr. §5., §3.1., Nota 20).

Acrónimos empleados frecuentemente

ET: Estudios de Traducción

EL: Estudios Literarios

TO: Texto Original

TM: Texto Meta

CO: Cultura Original

CM: Cultura Meta

LO: Lengua Original

LM: Lengua Meta

RO: Receptor Original

RM: Receptor Meta

DTS: Descriptive Translation Studies

EDT: Estudios Descriptivos de la Traducción

Otras abreviaturas, símbolos y acrónimos frecuentes

p.: página

pp.: páginas

ing.: inglés

gr.: griego

p. ej.: por ejemplo

Fig.: Figura

Nº: Número

Vol.: Volumen

s.d.: sin fecha

seud.: seudónimo

I-E-M: Intención-Efecto-Medios (Textuales/Poéticos)

Listado de figuras

Fig. 1. Poetas canarios de distintas generaciones (Eugenio Padorno, 1994a:45; 1977/1981a:10).

Fig. 2. Matriz disciplinar para los Estudios de Traducción propuesta por Holmes (1972, en Toury, 1995:10).

Fig. 3. Modelo clásico de la comunicación según Weinrich (1976:45).

Fig. 4. Regla del escopo (Reiss/Vermeer, 1984/1996:84).

Fig. 5. Clasificación de los tipos o grados de traducción según Nord (1988:33).

Fig. 6. Clasificación de las categorías textuales según Reiss (Reiss/Vermeer, 1984/1996:179).

Fig. 7. Metodología para la traducción según las funciones del lenguaje predominantes en el TO (Reiss, 1977:20).

Fig. 8. El proceso de traducción (*looping model*) de acuerdo con Nord (1988/1991:35) Traducción nuestra.

Fig. 9. Los límites horizontales del proceso y el producto de la traducción. Elaboración propia.

Fig. 10. Esquema cognitivo del análisis del TO según García Álvarez (2004:142).

Fig. 11. Visión circular de los principios de textualidad (Beaugrande/Dressler, 1981ab). Elaboración propia.

Fig. 12. Macromodelo cognitivo-funcional para la fase de interpretación del TO según García Álvarez (2004:266).

Fig. 13. Modelo I-E-M de análisis textual para la fase de interpretación cognitivo-funcional de la situacionalidad traslativa orientada a la traducción poética**.** Elaboración propia.

Fig. 14. Clasificación integradora de las figuras literarias (Disponible en: https://ealcazar.wordpress.com/las-figuras-literarias/).

Fig. 15. Taxonomía de las figuras retóricas de McQuarrie y Mick (1993; 1996, en Calzada Pérez, 2008:172).

Fig. 16. Patrón métrico del soneto petrarquista. Elaboración propia.

Fig. 17. Plantilla para la adaptación métrica del soneto riveriano al patrón del soneto shakesperiano. Elaboración propia.

Fig. 18. Esquema cognitivo del encargo y su metodología (García Álvarez, 2004:293).

Fig. 19. Las normas traslativas a través de las instrucciones de traducción. Entrevista estructurada. Elaboración propia.

Fig. 20. El encargo de traducción de *The Poet.*

Fig. 21. La dimensión temporal de Domingo Rivero (Eugenio Padorno, 1994a:79).

Fig. 22. Ubicación de los poemas de *The Poet* en las etapas de creación literaria riveriana. Elaboración propia.

Fig. 23. Esquema cognitivo de la imagen poética evocada: «La Isla». Elaboración propia.

Fig. 24. Esquema cognitivo de la sinestesia poética evocada: "la voz de nuestro destino". Elaboración propia.

Fig. 25-30. Fotografías de la imagen poética evocada (Fuente: Asociación de Vecinos "Valerón". San Felipe. Gran Canaria).

Fig. 31. Topografía moral: topografía de la página (Eugenio Padorno, 1994a:121).

Fig. 32. La temporalidad en el imaginario de Domingo Rivero (Eugenio Padorno, 1994a:84).

Fig. 33. Visión vertical de los procedimientos técnicos de traducción según Vinay/Darbelnet (1958/1995:31-41).

Fig. 34. Del problema de traducción a la solución traslativa (Sternberg, 1996:346-350).

Fig. 35. Hacia un enfoque interdisciplinario de la Poética Cognitiva y la Traductología (Iryna Orlova, 2014:350-351).

Fig. 36. Visión circular de la problemática traslativa de *The Poet.* Elaboración propia.

Fig. 37. La realidad psicogeográfica de Domingo Rivero: poéticas de *The Poet.* Elaboración propia.

Fig. 38. Temas y léxico clave en la poética riveriana de *The Poet.* Elaboración propia.

Fig. 39. El proceso de traducción poética (Paola Masseau, 2007:695-696).

Fig. 40. Imágenes poéticas y tropos de la imagen en los poemas de *The Poet.* Elaboración propia.

Fig. 41. Símbolos riverianos en *The Poet.* Elaboración propia.

Fig. 42. Posibles transferencias sensoriales en la sinestesia. Elaboración propia.

Fig. 43. Ejemplos de *blending poético acústico-visual* en *The Poet.* Elaboración propia.

Fig. 44. Espacialidad poemática y puntos internos del soneto riveriano (Eugenio Padorno, 1994a:112-122). Elaboración propia.

Fig. 45. Tipos de versificación en los sonetos de *The Poet.* Elaboración propia.

Fig. 46. Visión comparativa de las formas de traducción de verso de Holmes, los procedimientos técnicos de traducción de Vinay/Darbelnet y las siete estrategias de traducción poética de Lefevere.

Fig. 47. Metodología del comentario traslativo (García Álvarez, 2004:554-555).

Fig. 48. Modelo de la situación meta: la fase de producción del TM (García Álvarez, 2004:302).

Fig. 49. Procedimiento de transposición metonímica. Elaboración propia.

Fig. 50. Imagen poética sinestésica acústico-visual en el TM: “The Isle”. Elaboración propia.

Fig. 51. Esquemas predeterminantes del imaginario riveriano (Eugenio Padorno, 2003:256).

Fig. 52. Métrica cuantitativa y acentual de “The Isle”. Elaboración propia.

Fig. 53. Traducción métrica y rimada de «La Isla». Elaboración propia.

Fig. 54. Esquemas arquetípicos de contenido del soneto “Canarian stone”. Elaboración propia.

Fig. 55. Un ejercicio de *intratraducción*: traducción de verso a prosa de “Canarian Stone”. Elaboración propia.

Fig. 56. Métrica cuantitativa y acentual de “Canarian Stone”. Elaboración propia.

Fig. 57. Activación visual inicial en el dominio cognitivo de la fusión sinestésica: «La Silla».

Fig. 58. Métrica cuantitativa y acentual de “The Chair”. Elaboración propia.

Fig. 59. Activación visual final en el dominio cognitivo de la fusión sinestésica: «La Silla».

Fig. 60. Serventesio traducido en versos monométricos tridecasílabos: «A los muebles de mi cuarto». Elaboración propia.

Fig. 61. Métrica cuantitativa y acentual de “To the furniture of my room”. Elaboración propia.

Fig. 62. Integración conceptual interlingüística: compensación e integración de esquemas en el *blending poético*. Elaboración propia.

Fig. 63. Propuesta de interpretación del fenómeno poético (Eugenio Padorno, 2003:272-273).

Fig. 64. Esquemas arquetípicos de contenido del soneto “Living”. Elaboración propia.

Fig. 65. Métrica cuantitativa y acentual de “Living”. Elaboración propia.

Fig. 66. Imagen poética sinestésica acústico-visual en el TM: “Living”. Elaboración propia.

Fig. 67. Dominios cognitivos metafóricos en el TO y el TM. Elaboración propia.

Fig. 68. Métrica cuantitativa y acentual de “The lost chapel”. Elaboración propia.

Fig. 69. Poema III del Libro Primero de *Las Rosas de Hércules* (Tomás Morales): el TO (1922:45) y su traducción por John Rutherford (2014:39).

Fig. 70. Métrica cuantitativa y acentual de “Me, to my body”. Elaboración propia.

Fig. 71. Interrelaciones cognitivas entre el yo, el sujeto y el ser: *Divided-Person Metaphor* vs. *Projected-Subject Metaphor* (Lakoff, 1996:94).

Fig. 72. Esquema silábico-acentual de la traducción alternativa en versos métricos de «Yo, a mi cuerpo». Elaboración propia.

Fig. 73. Traducción alternativa de «Yo, a mi cuerpo» según el patrón métrico del soneto shakesperiano. Elaboración propia.

Fig. 74. Hacia el *blending* poético: integración conceptual alma-cuerpo a través de un esquema de caída. Elaboración propia.

Fig. 75. *Blended space*: alma-cuerpo. Elaboración propia.

Fig. 76. Ruptura del *blending* poético: separación conceptual alma-cuerpo a través de un esquema de ascenso. Elaboración propia.

Fig. 77. Métrica cuantitativa y acentual de "To my son". Elaboración propia.

Fig. 78. Métrica cuantitativa y acentual de "My old barber". Elaboración propia.

Fig. 79. Los tropos según la clasificación de Fontanier (en Garavelli, 1991:165).

Fig. 80. El proceso de construcción de significado en la interpretación de poesía: esquema cognitivo de contenido de "For Lady Byron". Elaboración propia.

Fig. 81. Métrica cuantitativa y acentual de "For Lady Byron". Elaboración propia.

Fig. 82. Principios estructurales del *Spenserian sonnet* (Fussell, 1965/1978:123).

Fig. 83. Rasgos métricos de los sonetos riverianos (Eugenio Padorno, 1994a:614-615): el corpus de *Sonnets by Domingo Rivero.*

Fig. 84. Esquemas arquetípicos de contenido del soneto "My feet". Elaboración propia.

Fig. 85. Interacción conceptual del léxico clave del soneto en el espacio metonímico "pies". Elaboración propia.

Fig. 86. Las metáforas del cuerpo: el *"body-only" schema*, el *"body and environment" schema* y el *"extended-body" schema* (Kövecses, 2005:81-83).

Fig. 87. Hacia el análisis comparativo intercultural de las metáforas de la vida (en Kövecses, 2005:84).

Fig. 88. Métrica cuantitativa y acentual de "My feet". Elaboración propia.

Fig. 89. Poema IX del Libro Primero de *Las Rosas de Hércules* (Tomás Morales): el TO (1922:57) y su traducción por John Rutherford (2014:50).

Fig. 90. Métrica cuantitativa y acentual de "The Humble Lane". Elaboración propia.

Fig. 91. La interrelación entre la intención, el efecto y los medios textuales. Elaboración propia.

Fig. 92. El proceso traslativo a través de la I-E-M de la traducción: hacia una metodología cognitivo-funcional para la traducción de modelos poéticos.

Índice

Págs.

1. Introducción: *The Poet*, más allá de la obra traducida ……..... 1

2. Domingo Rivero: El Poeta. Influencias, pensamiento y proyección de la lírica riveriana ……...……... 20

2.1. Breve noticia de Domingo Rivero ……..…….…..... 20

2.2. Niñez y primera juventud: «De la ermita perdida» entre las villas de Arucas y Guía. El Colegio de San Agustín y la estela de Graciliano Afonso …….....… 21

2.3. El *grand tour* iniciático (1870-1881) y el regreso a La Isla: «El Soldado», Brooke y Rivero ….…….……... 30

2.4. Madurez del autor: iniciación poética …….…….…..…. 47

2.5. Senectud y muerte de Domingo Rivero: hacia el pensamiento de El Poeta …….…...……. 58

2.6. Proyección de la poética riveriana: el verso vivo de Domingo Rivero …….……...……...…… 64

3. Apuntes para un modelo cognitivo-funcional de análisis interpretativo del TO orientado a la traducción poética 71

3.1. El origen de la traducción: los dilemas clásicos de la actividad traductora y traductológica ……...…...….. 79

3.1.1. Literalidad vs libertad ……...…..... 79

3.1.2. La dificultad de definir la traducción: concepto y visión de la actividad. Traslación y acción traslativa …….....… 97

3.1.3. La equivalencia en traducción: de Eugene Nida a la Escuela de Leipzig ……...……... 104

3.1.4. Hacia otro cambio de paradigma: los Estudios Descriptivos de la Traducción, un enfoque vinculado a la Literatura Comparada …….….. 123

3.1.5. La teoría de la traducción de Peter Newmark: una visión prescriptiva coetánea al funcionalismo ...……..… **131**

3.1.6. La teoría del escopo: el relativismo en la acción traslativa. La concepción funcional de la traducción revisada por García Álvarez ……..… **137**

3.1.6.1. Los orígenes de la teoría funcional: la traslación como oferta informativa ……..… **139**

3.1.6.2. La figura del iniciador y la prioridad del encargo de traducción …….....…….. **150**

3.1.6.3. El criterio de la adecuación. La coherencia intra- e intertextual y la lealtad según el funcionalismo …..... **158**

3.1.6.4. Las funciones del lenguaje y las tipologías textuales ……... **169**

3.1.6.5. La primacía de la función del texto. Aclaraciones respecto al concepto de función en la teoría del escopo según García Álvarez ……...……...…. **178**

3.1.6.6. La necesidad de un análisis del TO. Los límites de la unidad de traducción …….. **184**

3.2. El *Ausgangstextanalyse* de Christine Nord: una visión circular del proceso traslativo ……..…… **188**

3.2.1. Las variables del modelo de análisis del TO de Nord …... **194**

3.2.1.1. Elementos extratextuales ……...……... **194**

3.2.1.1.1. El emisor …….….... **194**

3.2.1.1.2. La intención …….. **197**

3.2.1.1.3. El receptor …… **199**

3.2.1.1.4. El lugar …….…… **200**

3.2.1.1.5. El tiempo ……..... **201**

3.2.1.1.6. El motivo ……..... **203**

3.2.1.1.7. El medio …… **205**

3.2.1.1.8. La función textual …….... **206**

3.2.1.2. Elementos intratextuales …… 210

3.2.1.2.1. El tema …….…….. 210

3.2.1.2.2. El contenido ……...…… 211

3.2.1.2.3. Las presuposiciones …….……. 211

3.2.1.2.4. La composición del texto …….…..….…. 212

3.2.1.2.5. Los elementos no verbales …….....… 213

3.2.1.2.6. El léxico …….……. 214

3.2.1.2.7. La estructura oracional ……... 215

3.2.1.2.8. Las características suprasegmentales ……. 215

3.2.1.2.9. Las "otras consideraciones"…….. 220

3.3. Principios teórico-metodológicos para la interpretación cognitivo-funcional del TO según García Álvarez ..…..…. 221

3.3.1. Los principios de textualidad de Beaugrande y Dressler ……...…. 225

3.3.2. Aspectos cognitivos del concepto "función". La función del texto según Hulst y su relación con los actos de habla de Austin y Searle ……..... 232

3.3.3. Las estructuras cognitivas básicas en el enfoque funcional de la traducción. La dimensión vertical de Rosch y el análisis del TO …….……... 241

3.3.4. El esquema cognitivo del TO según García Álvarez ……...….. 248

3.4. Hacia un método cognitivo-funcional de interpretación del TO para la traducción poética: el modelo I-E-M para el análisis de la situacionalidad original …….… 251

3.4.1. Las figuras literarias desde la Retórica clásica 259

3.4.2. Repaso de métrica española ……..... 265

3.4.2.1. Los versos …….… 265

3.4.2.2. Las estrofas ……...…….. 270

3.4.2.3. El poema …….….. 275

3.4.3. El *English sonnet:* introducción a la métrica inglesa ……... 280

4. El encargo de traducción de *The Poet*: las instrucciones y las normas traslativas ……..……..... 284

4.1. La competencia normativa y el encargo de traducción …... 284

4.2. El encargo y su metodología cognitivo-funcional ……..… 293

4.3. Las instrucciones de traducción y las normas en la situacionalidad traslativa de *The Poet*. El encargo real, el encargo mental y el encargo idealizado …….. 302

5. El análisis textual cognitivo-funcional aplicado a la interpretación de la situacionalidad original de los poemas de *The Poet* ……... 309

5.1. La oferta poética y su contexto: el TO proyectado ……... 317
5.2. «La Isla» ……..……..... 330
5.3. «Piedra Canaria» ……..... 339
5.4. «La silla» …… 347
5.5. «A los muebles de mi cuarto» …...……. 353
5.6. «Viviendo» ……. 359
5.7. «De la ermita perdida» ..……..... 365
5.8. «En El Monte» ...……... 375
5.9. «Yo, a mi cuerpo», El Soneto ..……...…... 380
5.10. «Dice el cuerpo al alma» ……...……... 392
5.11. «A mi hijo» ...……. 397
5.12. «A Juan» ...……. 400
5.13. «A mi viejo barbero» …….……... 413
5.14. «A Lady Byron» ..……. 422
5.15. «Mis pies» ...……... 432
5.16. «El Humilde Sendero» ……...……. 438
5.17. La traducción riveriana de un soneto de Rupert Brooke, génesis de *The Poet* ……..……. 443

6. Problemática y retos traslativos de la poética riveriana: la traducción de modelos poéticos …… 470

6.1. La traducción de los temas y el léxico clave ……. 485

6.2. La problemática traslativa de los tropos a la luz de las ciencias cognitivas …….. 504

6.2.1. La utilidad de los esquemas visuales para la traducción de las imágenes poéticas ……. 512

6.2.1.1. Metáforas, metonimias y sinécdoques…… 516
6.2.1.2. Los símbolos riverianos y los esquemas cognitivos ……. 523
6.2.1.3. Imagen y sonido en la sinestesia: el *blending poético acústico-visual* …….. 526

6.3. La traducción métrica del soneto riveriano ……. 533

6.3.1. Domingo Rivero, escultor del soneto ……...… 535

6.3.2. De la traducción métrica a la Métrica Histórica Comparada: el soneto riveriano, ¿en pentámetrico yámbico? ..……..… 544

7. La traducción al inglés de *The Poet* desde un enfoque cognitivo-funcional: el comentario traslativo como método empírico-experimental para la evaluación del proceso ……... 553

7.1. "The Isle" …….……..…... 564
7.2. "Canarian Stone" ...…….…..……..... 578
7.3. "The Chair"…….…….……. 590
7.4. "To the furniture of my room" ..…….…….. 602
7.5. "Living"…….…….…….……... 616
7.6. "The lost chapel" …….…….…… 627
7.7. "In El Monte" …….…….. 636
7.8. "Me, to my body": La traducción métrica del soneto riveriano ...…….……...……..... 646
7.9. "From my body to my soul"……..... 675
7.10. "To my son"……... 682
7.11. "To Juan" ……... 690
7.12. "My old barber"……..... 702
7.13. "For Lady Byron" ……... 709
7.14. "My feet" ……..... 720
7.15. "The Humble Lane" …….…… 734

8. Conclusiones y futuras investigaciones …….…... 747

9. Bibliografía/Recursos en línea ……..... 765

10. Anexos

10.1. Anexo 1. *The Poet: Fifteen Poems by Domingo Rivero* (Santana Falcón, 2014) ……..……... 791
10.2. Anexo 2. Miscelánea ….…….……..…….. 881

1. Introducción. *The Poet*, más allá de la obra traducida

The Poet: Fifteen Poems by Domingo Rivero (María del Mar Santana Falcón, 2014), en su esencia, es una selección de quince poemas del autor grancanario Domingo Rivero (Arucas, 1852 – Las Palmas de Gran Canaria, 1929) traducidos al inglés por la autora de la presente tesis doctoral. Además de estos textos y sus traducciones, en la obra se alojan y se confrontan en formato bilingüe otros documentos. En primer lugar, una breve reseña biográfica de Domingo Rivero, *El Poeta* (con mayúsculas a lo largo de esta investigación); en segundo lugar, el artículo "Domingo Rivero", aparecido en la prensa grancanaria en 1954 y firmado por Claudio de la Torre (1895-1973); en tercer lugar, nuestro Prólogo a la antología traducida, que lleva por título "Traducir a Domingo Rivero"; y, finalmente, tras la selección anotada y traducida de los quince textos, un Apéndice (titulado "«El Soldado», Brooke y Rivero"), donde figura una versión en español –del puño y letra de Domingo Rivero– del poema "The Soldier", un soneto del poeta inglés Rupert Brooke (1887-1915), génesis de nuestra traducción. Por último, la publicación se completa con un Anexo. Esta sección incluye una carta enviada por don Domingo a su hijo Fernando el 7 de marzo de 1926 (fecha en la que este se encontraba en Londres), documento en el que Rivero hace alusión a los años que vivió en esta ciudad (1870-1873), así como varios testimonios iconográficos relacionados con su estancia en la capital inglesa, además de la última fotografía de El Poeta, tomada en su casa familiar de Los Hoyos (Gran Canaria) un día antes de su muerte; exactamente el 7 de septiembre de 1929.

No conformes con haber descrito a grandes rasgos el contenido de *The Poet: Fifteen Poems by Domingo Rivero* (en adelante, *The Poet*), y como punto de partida de este estudio, consideramos oportuno remitir al lector al Anexo 1 de esta tesis, donde se presenta íntegramente la obra, promovida por el Museo Poeta Domingo Rivero. Para el desarrollo de nuestra investigación, nos centraremos exclusivamente en el repaso crítico del ejercicio de traducción literaria de los quince poemas que componen el núcleo de la antología bilingüe español-inglés, si bien habrá ocasiones en que citaremos otras secciones de la publicación. Por ello, cuando hagamos mención de "la traducción de *The Poet*" de aquí en adelante nos referiremos a la traducción de los textos de Domingo Rivero incluidos en dicha publicación, y no a la del resto de documentos que la componen.

Una primera versión digital de *The Poet* se presentó el 2 de octubre de 2014 en el Museo Poeta Domingo Rivero, durante una ceremonia que contó con la presencia de Eugenio Padorno (el poeta, teórico de la literatura y crítico literario que ha llegado a acceder al más puro *centro* de la poética riveriana). El discurso que la traductora pronunció como parte de este acto de presentación se encuentra en el Anexo 2 (Documento 1), seguido de la primera comunicación en inglés sobre Domingo Rivero, que se presentó el 21 de marzo de 2014 como parte de la ceremonia de clausura de la exposición *¿Por qué no te he de amar? Domingo Rivero, un poeta en imágenes*, celebrada en la Casa Gourié de Arucas con ocasión del Día Mundial de la Poesía (cfr. Anexo 2, Documento 2).

Aunque la edición digital primitiva se publicó revisada en formato convencional en mayo de 2015, exactamente seis meses después de su primera aparición, somos de la opinión de que *una traducción literaria no se termina nunca, se abandona*. Aunque posteriormente descubriremos su origen (cfr. §3.1.6.1.), esta afirmación se ha atribuido a Fernando García de la Banda, profesor del Departamento de Filología Inglesa y Alemana de la Universidad de Granada desde 1995. En nuestro caso, más por el contrario, la publicación de *The Poet* no supuso el final del proceso, ni mucho menos el "abandono" de esta traducción literaria. Lejos de permitirnos darla por acabada, quisimos encontrar en su aparición un verdadero estímulo para seguir indagando en la vida y la obra de Domingo Rivero, en su imaginario poético, en la teoría y la crítica literarias, tanto hispánica como inglesa, así como en los complejos mecanismos del bello pero tan complicado oficio de traducir poesía, lo que vino a dar sentido pleno a la presente investigación. Por tanto, *más allá de la obra traducida*, nuestro trabajo de tesis doctoral surge con el propósito de que las conclusiones que podamos obtener de una revisión crítica de los procedimientos empleados para llevar a buen puerto nuestro primer encargo profesional de traducción de la poética riveriana nos permitan seguir *traduciendo* posteriormente a Domingo Rivero, en el más amplio sentido de la palabra, lo que empieza a apuntar hacia nuestra concepción de la interpretación literaria y el enfoque cognitivo-funcional de nuestro trabajo de tesis.

Es preciso señalar desde aquí que Domingo Rivero llegó a crear más de ciento cincuenta composiciones líricas, de las que solo quince fueron seleccionadas para formar parte de *The Poet* (cfr. Fig. 22). Ahora bien, como la antología incorpora una traducción riveriana, de máximo interés para esta investigación, son dieciséis los poemas a los que

llamaremos “los poemas de *The Poet*” cuando exploremos su *situacionalidad* (cfr. §5.). Sin embargo, como parte de la traducción del artículo “Domingo Rivero” (Claudio de la Torre, 1954), que sirve de Introducción a *The Poet*, en la antología también proponemos la traducción al inglés del primer poema que El Poeta dedicó a Tomás Morales (1884-1921), a la que aludiremos puntualmente (cfr. §2.5., §7.8.), aunque no forma parte de nuestro corpus textual de partida.

En el orden en que aparecen en la antología, los poemas cuya traducción será objeto de repaso crítico en este trabajo son «La Isla» (cfr. §5.2., §7.1.), «Piedra Canaria» (cfr. §5.3., §7.2.), «La Silla» (cfr. §5.4., §7.3.), «A la muebles de mi cuarto» (cfr. §5.5., §7.4.), «Viviendo» (cfr. §5.6., §7.5.), «De la ermita perdida» (cfr. §5.7., §7.6.), «En El Monte» (cfr. §5.8., §7.7.), «Yo, a mi cuerpo» (en el *centro* de la obra, cfr. §5.9., §7.8.), «Dice el cuerpo al alma» (cfr. §5.10., §7.9.), «A mi hijo» (cfr. §5.11., §7.10.), «A Juan» (cfr. §5.12., §7.11.), «A mi viejo barbero» (cfr. §5.13., §7.12.), «A Lady Byron» (cfr. §5.14., §7.13.), «Mis pies» (cfr. §5.15., §7.14.) y «El Humilde Sendero» (cfr. §5.16., §7.15.), además de la citada traducción riveriana (cfr. §5.17., §7.8.). Si atendemos a la cronología de publicaciones exhaustivamente realizada por Eugenio Padorno en su tesis doctoral (1994a:232-259), comprobamos que doce de las quince piezas traducidas estuvieron particularmente expuestas a modificaciones; y debe subrayarse que las erratas eran precisamente motivo de «temor inveterado» en El Poeta (Rodríguez Padrón, 1967:53).

La transmisión de fuentes escrutada por Eugenio Padorno (ibídem:166-168) recoge el dato de que Domingo Rivero regaló copia autógrafa de «Dice el cuerpo al alma» a Saulo Torón (1885-1974), en cuyos archivos también se encuentran mecanografiados «Yo, a mi cuerpo», «El humilde sendero», «A mi viejo barbero. José Díaz Henríquez» y «Dice el cuerpo al alma»; además, existe una copia de la mano de Saulo Torón de «De la ermita perdida». Entre 1922-1955, Jordé, «biógrafo riveriano» en palabras de Padorno (1994a:33), divulga «En El Monte».

Más tarde, Lázaro Santana dio a conocer «La Silla» (1965) y Jorge Rodríguez Padrón (1967), especificando en unos pocos casos la procedencia de las fuentes, publicó, entre otros, «Viviendo», «Piedra Canaria» y «Mis pies» (Eugenio Padorno, 1994a:166-168). En los poemas se encuentra condensada una ideología poética única; en la versión riveriana de “The Soldier”, la concepción de la traducción que se trató de respetar y

emular en la antología traducida (Santana Falcón, 2014:24): todo esto constituía un reto teórico-metodológico para la *traducción de modelos poéticos*, la submodalidad traslativa a la que podría adscribirse *The Poet* (cfr. §6.).

Los poemas originales de *The Poet* tomaron su forma textual de la antología *Domingo Rivero: Yo, a mi cuerpo* (2006), prologada por Francisco Brines, miembro de la Real Academia de la Lengua Española. Durante la realización de esta investigación descubriremos que solo se han publicado traducidas la primera parte del poema «La Isla» (Eugenio Padorno, ibidem:449) y tres de las cinco secciones que conforman la elegía «A Juan» (Eugenio Padorno, ibidem:478-482), así como se detecta un error de interlineado en «El Humilde Sendero» (cfr. §7.15.). Asimismo, es de rigor puntualizar que los poemas que hemos traducido en *The Poet* no son en absoluto representativos de todas las etapas en las que el propio Rivero dividió su creación literaria, ni de todos los temas de su poesía, ni de todos sus recursos literarios, ni de todas sus marcas de estilo (cfr. §2.5.), aunque sí supongan "una selección de lo más representativo de su obra", como corroboró Eugenio Padorno en su discurso de presentación de la antología traducida el 2 de mayo de 2015.

Presentados sus objetos de estudio, esta tesis se propone como objetivo principal revisar la traducción de *The Poet* desde un enfoque cognitivo-funcional. Los ejes vertebradores de la estructura de la investigación serán por tanto el *emisor* (cfr. §2.), el *mensaje* o *texto de partida* (cfr. §3., §5.), el *encargo de traducción* y el *iniciador* (cfr. §4.), la *traducibilidad* de la poética (cfr. §6.) y la *aceptabilidad del texto traducido para* el *receptor final* (cfr. §7.). Se tratará de sistematizar la experiencia traslativa a partir de un recorrido analítico por las fases del proceso de traducción de *The Poet*, para lo que acudiremos no solo a los Estudios de Traducción (en adelante, ET), sino también a sus disciplinas adyacentes y a sus metodologías. A nuestro modo de ver, un repaso crítico interdialéctico de las versiones ya publicadas podrá resultar verdaderamente orientador para abordar la traducción de la poética riveriana con el rigor que merece, en este o en trabajos futuros (cfr. §8.). Por tanto, las cuestiones traductológicas se deberán completar con los aportes de los Estudios Literarios (en adelante, EL), ya que empezaremos por abordar la vida de Domingo Rivero González, a fin de otorgar al *emisor* (*autor* y *productor*) del texto original (TO) su merecido tratamiento (cfr. §2.). En busca del pensamiento poético, las influencias y los rasgos de estilo más puramente riverianos, también prestaremos especial atención a la faceta de traductor que desarrolló El Poeta.

Se sigue diciendo que Domingo Rivero es un poeta sin biografía (Eugenio Padorno, 1994a:15). Sin embargo, en la primera tesis conocida sobre nuestro autor, *Domingo Rivero. Poeta del cuerpo (1852-1929). Vida. Obra. Antología* (Jorge Rodríguez Padrón, 1967), la vida de Rivero se acomete en dos momentos de diferente amplitud cronológica: una primera parte, «en la que abundan las lagunas, las fechas oscuras», que se extiende hasta el retorno y definitivo asentamiento del poeta en la Isla (1881-1929), y una segunda etapa, «iniciada entonces, que es algo más pródiga en noticias» (Eugenio Padorno, 1994a:15).

A la división bipartita de Rodríguez Padrón (1967:42), Padorno decide incorporar un tercer epígrafe. Así, este crítico (Eugenio Padorno, ibidem:15-40) divide la cronografía de la existencia riveriana en tres secciones: a) nacimiento, niñez y adolescencia; b) el retorno definitivo a la Isla; y c) últimos años. No obstante, en §2. se realizará un estudio biográfico de Rivero, el cual parte de los datos incluidos en la Biografía con que se abre *The Poet* (Santana Falcón, 2014:4-7). Una breve reseña preliminar (cfr. §2.1.) servirá de eje cronológico para los cinco epígrafes en que hemos dividido la vida de Domingo Rivero González: a) su infancia entre las villas de Arucas y Guía (cfr. §2.2.); b) su *grand tour* iniciático y el retorno a Gran Canaria (cfr. §2.3.); c) su madurez (cfr. §2.4.); d) su senectud y muerte (cfr. §2.5.); y e) la proyección de su obra (cfr. §2.6.). A grandes rasgos, se retomarán datos conocidos y se apuntarán nuevas orientaciones en torno a determinados acontecimientos decisivos de la biografía riveriana.

A través de la revisión de las aportaciones de los más prolíficos estudiosos de Rivero, comenzaremos por aclarar que El Poeta nació en Arucas, aunque no pasó su infancia en la Ciudad de las Flores. Entre otras cuestiones, aquí surgirán nuestros primeros planteamientos sobre las fuentes de inspiración del imaginario riveriano (cfr. §2.2.), en relación con el poema «De la ermita perdida» (González Sosa, 2000:19). Partiendo de la hipótesis de que se trata de la ermita de San Felipe Neri, también realizaremos un trabajo de campo (cfr. §5.7.) del cual obtendremos las que tal vez sean las imágenes más próximas a la evocación riveriana visible en este poema (cfr. Figs. 25-30).

A través de la figura de Graciliano Afonso (1775-1861), se plantearán asimismo nuevos vínculos entre la traducción hecha en Canarias y Domingo Rivero. Ante la evidencia de que Afonso pudo ser profesor de los maestros del Colegio de San Agustín que introdujeron a Rivero en la literatura y en la traducción (González Ramírez/Henríquez

Jiménez, 2009:142), especularemos con la idea de que todavía en El Poeta se advierte el espíritu ilustrado de don Graciliano, quien fue uno de los primeros traductores y teóricos de la literatura en Gran Canaria (cfr. §2.2., §2.4.).

Acabados sus estudios de Bachillerato, Rivero emprende su *grand tour* iniciático (cfr. §2.3.), que le lleva de Marsella al París pre-simbolista de La Comuna y, desde allí, a un revuelto distrito de Bloomsbury (Rodríguez Padrón, 1967:40-41; 1994:426-427). De esta etapa recuperaremos su posible encuentro con el anarquista gaditano Fermín Salvochea en París, al que Rivero se refiere en un poema controvertido (Henríquez Jiménez, 2010a; Javier Durán, 2012). Tras contrastar y ampliar los datos que dejamos apuntados en el Apéndice de *The Poet* (Santana Falcón, 2014:64-73) en relación con la etapa londinense y la faceta de traductor de Rivero, en §2.3. no solo ampliaremos otros datos relacionados con las circunstancias que pudieron rodear a la traducción riveriana de "The Soldier", sino que además trataremos de rastrear cualquier indicio de que Rivero se dedicara a la actividad: «los escritores canarios del modernismo no fueron, por supuesto, insensibles a la traducción. De un poeta que los acompañó de cerca, Domingo Rivero, sólo conocemos una traducción —muy bella— del soneto «El soldado», del inglés Rupert Brooke» (Sánchez Robayna, 2005:37).

Aunque todavía hoy su conservación nos resulta desconocida, recogeremos los nombres de Lord Byron (1788-1824), Thomas Hardy (1840-1928) y William Shakespeare (1564-1616) entre los autores ingleses que Rivero pudo llegar a traducir (Lázaro Santana, 1966b:12), además de revelar una nueva traducción riveriana de unas líneas de *Macbeth* rescatada de un libro de texto procedente de los Fondos del Museo Poeta Domingo Rivero (cfr. Nota 37), que tampoco descarta que Rivero haya traducido el monólogo de *Hamlet* (Jordé, 1932b:234). Los métodos de traducción más personales de Rivero se tratarán en el análisis de la versión riveriana de «El Soldado» (cfr. §5.17.), la cual también se contrastará con traducciones de "The Soldier" realizadas por otros autores, entre los que se cuentan Leopoldo Panero (1909-1962) o José Luis Cano (cfr. §7.9.), dada la relevancia de estas cuestiones para nuestra *macroestrategia traslativa* (Santana Falcón, 2014:24).

Llegados a la madurez del poeta, encontraremos a Domingo Rivero establecido en una ciudad vibrante, cada vez más moderna. El conflicto riveriano de la *temporalidad* se materializará en su contacto directo con la agitada ciudad de Las Palmas, cuya presencia

británica ya era significativa en tiempos de Rivero (cfr. §5.17.), donde la Vida Moderna, el Modernismo y la Modernidad configurarán el trinomio donde tan sutilmente se sitúa la reflexión metafísica riveriana y su concepción del arte poético (cfr. §6.1.). Esta forma de resistencia al cambio se acerca a los ideales de otros autores, como Antonio Machado, aunque la inevitable alusión a Miguel de Unamuno (1864-1936) nos permitirá empezar a trazar vínculos entre el filósofo vasco y Domingo Rivero (cfr. §2.4.). Estos no se harán definitivos hasta §7.15., donde además se llegarán a contrastar con el ideario del pensador madrileño Ortega y Gasset (1883-1955).

Entre los datos relacionados con la visita que Unamuno realizó a la familia Rivero en la casa de Los Hoyos el 10 de junio de 1910 (Santana Falcón, 2014:44), nos resultarán llamativas las declaraciones que una de las hijas de El Poeta le hiciera a Antonio Henríquez Jiménez (2010a; 2010b) sobre aquella reunión (cfr. §2.4.). A lo largo de la interpretación de los poemas surgirá una extensa lista de autores entre los que se escuchan los ecos de la poética riveriana, desde Séneca hasta Campoamor, pasando por Bécquer, Rosalía de Castro y los propios modernistas insulares, sin desestimar las relaciones que se han establecido entre El Poeta y el autor griego Constantin Cavafis (Rodríguez Padrón, 1967:55-61) o las frecuentes alusiones bíblicas que se observarán entre los poemas (cfr. §5.4., §7.8., §7.12.)

Que una hija de Rivero deseaba ver publicada la obra de su padre ya lo confirma Eugenio Padorno (1994a:40), quien relata que hubo un intento frustrado de llevar los textos de Rivero a Madrid para su publicación: «Doña Nieves, hija del poeta, se proponía dar a Fernando González, en el verano de 1936, una copia de los poemas, con el fin de que este prologara una edición (de la que desconocemos su criterio organizador); la hija de El Poeta y Fernando González debían verse en Madrid, pero el inicio de la Guerra Civil impidió la entrevista y, consiguientemente, que el proyecto prosperase» (Eugenio Padorno, ibidem). Todo esto deberá sumarse a la conocida admiración que Juan Rivero le profesaba a su padre (Claudio de la Torre, 1954), ya que se baraja la hipótesis de que Domingo Rivero desistió del proyecto de publicar una selección de su obra como triste consecuencia de la prematura muerte de Juan en 1928 (Santana Falcón, 2014:54). Antes de que sucediera esto, según hemos observado, se da una coincidencia entre la fecha de la muerte del primer hijo de Rivero (15 de septiembre 1887) y el año que Eugenio Padorno (1994a:27) propone para el inicio de la creación poética de El Poeta.

Esto nos permitirá especular con la idea de que esta primera pérdida quizás pudo ser el detonante para la eclosión de la poética riveriana (cfr. §2.3.), habida cuenta de que Rivero se volcó en la composición de «A Juan» durante la madrugada del aciago día en que perdió a su segundo hijo varón (cfr. §5.12., §7.11.). Estos factores deberán incorporarse a la concepción riveriana del *dolor humano* (cfr. §2.4.), uno de los temas de la poética cuya *traducibilidad* será discutida (cfr. §6.1.) en relación con el *léxico clave* que compone el «vocabulario básico» del autor (Eugenio Padorno, 1994a:102).

En la vejez, Rivero debe superar también las muertes de Tomás Morales (1921) y de Alonso Quesada (1925), los jóvenes poetas modernistas con los que convivió (cfr. §2.5.). Conocido el hecho de que Domingo Rivero era tío-abuelo de Morales (Eugenio Padorno, ibidem:16), la traducción de *Las Rosas de Hércules* por John Rutherford (2014), con prólogo en inglés de Oswaldo Guerra Sánchez, publicada una semana después de *The Poet*, marcará un punto de referencia para nuestro estudio. A fin de situar adecuadamente a Rivero, además de explorar su relación con los poetas modernistas Tomás Morales, Alonso Quesada y Saulo Torón, *The Roses of Hercules* será un vehículo hacia la traducción de textos contemporáneos a los de El Poeta, de donde podremos obtener conclusiones de relevancia para la traducción de la poética riveriana, especialmente del soneto (cfr. Fig. 69, Fig. 89), que se sumarán a la labor traductográfica emprendida por Sánchez Robayna (2005:21-44).

De aquí surgirá otro de los objetivos de nuestro trabajo de tesis, la traducción en versos métricos de «Yo, a mi cuerpo», *El Soneto* (en mayúsculas a lo largo de la presente tesis doctoral), nuestro *encargo idealizado* (cfr. §4.3.). En §2.6., a partir del "Responso a don Domingo Rivero" (Valbuena Prat, 1930), aparecido tras la muerte de Rivero el 8 de septiembre de 1929, se seguirá la proyección de la obra riveriana hasta llegar a nuestros días. Conoceremos de este documento y de su transcendencia a través del citado trabajo de González Ramírez y Henríquez Jiménez (2009:135-154), quienes nos traerán hasta los estudios más recientes sobre la lírica riveriana.

Para finalizar, en §2.6. se plantearán unas conclusiones preliminares respecto a la proyección de la lírica de Rivero. Serán los planteamientos de Eugenio Padorno (2010:1-2) los que daremos por definitivos; además, hemos mantenido con el teórico reuniones y comunicaciones escritas, de gran orientación para esta tesis. Sin embargo, las observaciones que publicamos en la Nota del poema «La Silla» (cfr. §5.4., §7.3.),

donde apreciamos una de las imágenes poéticas más estremecedoras de *The Poet*, entrarán en conflicto con una de las afirmaciones más rotundas de Padorno (2010:1-2) respecto al estilo riveriano. Tal vez nos equivocábamos al afirmar que el citado poema evoca una «*fusión sinestésica*» entre Rivero y el objeto (Santana Falcón, 2004:34), ya que nuestra forma de entender este recurso no parece ser coherente con los procedimientos eminentemente simbolistas del modernismo que Padorno niega en la poética riveriana, aunque esto no desmiente que Domingo Rivero sea un *poeta visual*.

Este primer conflicto nos incitará a barajar la posibilidad de auxiliarnos de las ciencias cognitivas, dada su relación con los procesos mentales, para entender la dinámica de esta figura literaria riveriana a la que en *The Poet* (ibidem) hemos denominado *fusión sinestésica* (tal vez de modo incorrecto) y caracterizarla adecuadamente. Puesto que en trabajos anteriores (Santana Falcón/García Álvarez, 2014:683-700) nos habíamos servido de la *teoría de la metáfora cognitiva* (Lakoff/Johnson, 1980) para abordar el error de traducción a través de los *esquemas de imágenes* (Johnson, 1987; Lakoff, 1989), uno de nuestros objetivos será aclarar qué mecanismo mental podría estar implicado en la superposición de esquemas visuales que Rivero plantea en «La Silla» (cfr. §5.4., §7.3.), donde el autor *siente* a través del objeto.

De manera intuitiva, nuestras hipótesis apuntarán hacia los mecanismos cognitivos del *blending conceptual* (Fauconnier/Turner, 1994; 1998; 2002), por lo que este estudio nos concederá la oportunidad de realizar una amplia documentación que nos permita conocer y manejar el aparato teórico cognitivista con el que tratan de explicarse estos procesos (cfr. §6., §7.). No obstante, antes será necesario abordar el análisis de los poemas originales a través de un análisis textual orientado a la traducción poética (cfr. §3.), lo que no debe confundirse con un enfoque exclusivamente textual de la traducción (cfr. §3.1.6.4.).

Una vez abordado el *emisor*, el autor de la obra traducida, a fin de abordar el TO, esto es, el *mensaje*, en §3. se diseñará el marco teórico-metodológico de referencia de nuestro *análisis textual cognitivo-funcional orientado a la traducción poética* a través de un necesario ejercicio de revisión teórica traductológica previo a la primera fase del proceso traslativo, la *interpretación del TO* (cfr. §5.). Al objeto de presentar las variables que intervendrán en el proceso traslativo, uno de los modelos de análisis más completos al que podremos acceder como antecedente es el *Ausgangstextanalyse* de

Christiane Nord (1988/1991), surgido del funcionalismo alemán (Reiss/Vermeer, 1984/1996). No obstante, para poder deconstruir el andamiaje teórico de la propuesta de Nord, deberemos realizar una sucinta revisión histórica (cfr. §3.1.) que pasará por los orígenes de la actividad traductora y traductológica hasta la aparición de este método en el seno de la teoría del escopo a finales del siglo XX. Este repaso a su vez se organizará en torno a la aparición más o menos cronológica de los principales debates y los dilemas fundamentales de la traducción, a los que no hemos sido ajenos en la traducción de *The Poet*, con el fin de contextualizarlos adecuadamente entre los parámetros del modelo nordiano (cfr. §3.2.) y a lo largo de nuestros procesos traslativos subsecuentes.

En consecuencia, confiamos en no decepcionar al lector que espere encontrar en §3. un exhaustivo repaso de la inabarcable Historia de la Traducción. Más bien se intentarán reflejar las que, a nuestro modo de ver, constituyen las principales discusiones de la disciplina, las cuales, desde el punto de vista diacrónico, han tenido una gran influencia en su desarrollo epistemológico y, en consecuencia, desde una perspectiva sincrónica, condicionan los procesos traslativos actuales en un *sistema dinámico* (Even Zohar, 1979), donde se configuran las *normas de traducción* de nuestra cultura (cfr. §4.1.). Retrospectivamente, entre dichas normas se encuentran aún reminiscencias de los debates más antiguos de los ET, como el eterno dilema de la *literalidad* o la *libertad* (cfr. §3.1.1.), la concepción de la *traducción* y la definición de la *acción traslativa* (cfr. §3.1.2.) o los conceptos de *equivalencia* (cfr. §3.1.3.) *técnica de traducción* (cfr. §3.1.5.) o *escopo* (cfr. §3.1.6.). Es nuestra intención que nuestro trabajo se ajuste también a los fundamentos de los *enfoques descriptivos* de la traducción, concretamente con la declaración de principios de la *Manipulation School* (Hermans, 1999:32-35), dada su conexión con la *literatura comparada* y con el enfoque desde y hacia el que se proyecta esta tesis (cfr. §3.1.4.).

Por eso, nuestra fundamentación teórico-metodológica partirá de los orígenes de la traducción hasta llegar a los citados modelos a través de antecedentes teóricos entre los que figuran las que ya se conocen como *teorías tradicionales de la traducción*, dado el arraigo que todavía tienen sus postulados entre las *normas traslativas* (Toury, 1995). Entre los conceptos emergentes de este repaso se encontrará un andamiaje teórico metodológico pendiente de continua revisión, por lo que los términos que surgirán de nuestros *apuntes para un método cognitivo-funcional de análisis interpretativo del TO orientado a la traducción poética* quedarán así anotados para metadiscusiones o

investigaciónes posteriores. Realizaremos un breve recorrido por las grandes controversias de la traducción (cfr. §3.1.), hasta llegar a las variables que condicionarán y determinarán la fase analítico-interpretativa de nuestros TOs (cfr. §3.4.), con el fin de contextualizarlas más adecuadamente en una de las fases supuestamente preliminares del proceso traslativo de *The Poet*, la que en términos de García Álvarez (2004) denominaremos la *fase de interpretación* del TO (cfr. §5.).

Llegados a la era científica de los ET (cfr. §3.1.2.), se abordará la traducción desde el punto de vista del norteamericano Eugene Nida (1964; 1966; 1975; Nida/Taber, 1969/1976); de los autores de la Escuela de Leipzig –especialmente de Werner Koller y Otto Kade, quien funda dicha escuela con la lectura de su tesis doctoral en 1964 (cfr. §3.1.3.)–; y de los estudios descriptivos de la *Manipulation School* (particularmente los aportes de Andrew Chesterman, Theo Hermans, André Lefevere y Gideon Toury (cfr. §3.1.4,), sin dejar de acudir a la Literatura Comparada a través de Susan Bassnett (cfr. §6.), y al enfoque prescriptivo de Peter Newmark (cfr. §3.1.5.), sobre todo el que plantea en su *Manual de Traducción (*1987/1992), coetáneo a la *Skopostheorie* y todavía vigente en la actualidad.

Solo entonces contaremos con los conceptos necesarios para describir a grandes rasgos la *teoría del escopo* (Reiβ/Vermeer, 1984/1996) y las variables del modelo de Nord (1988/1991). Posteriormente, cuando pasemos a tratar sobre el método de García Álvarez (cfr. Fig. 10), revisaremos los *principios de textualidad* (cfr. §3.3.1.) propuestos desde la lingüística del texto de la mano de Dressler y De Beaugrande (1981ab), además de los estudios *comunicativo-funcionales* de Hulst (1995) y Pander Maat (1994) (cfr. §3.3.2.) y las metáforas cognitivas de Lakoff y Johnson (1980), para poder plantear el esquema cognitivo del análisis del TO planteado por la autora (García Álvarez, 2004:137-273), del cual realizaremos determinados excursos en tanto en cuanto consideremos necesario modificarlo o ampliarlo para la traducción poética en general y la traducción de la obra de Domingo Rivero en particular, en la teoría y en la práctica.

Por esto, las aportaciones de Christiane Nord a la *teoría del escopo* (cfr. §3.2.) se complementarán con el modelo de análisis de García Álvarez (cfr. §3.3.) y nuestras contribuciones al mismo (cfr. §3.4.), configurando un solo aparato teórico, del que surgirá nuestra *proyección cognitiva* de un modelo de análisis textual cognitivo-funcional que aplicaremos a la práctica tras describir nuestro *encargo* (cfr. Fig. 20). Se

propondrá una abstracción de los modelos anteriores que, más que descartarlos, los incorpora y los reabsorbe (cfr. Fig. 13).

Además de las variables que dan forma a sus antecedentes, nuestra metodología incorporará algunos aportes de la Retórica y de la Métrica para permitirnos reconocer qué variantes se podrían introducir en la traducción de *The Poet* si repasamos las clasificaciones de las figuras literarias (cfr. §3.4.1.), así como las combinaciones que nos permite la *versificación* en las lenguas de trabajo (cfr. §3.4.2., §3.4.3.). Estos apuntes se completarán en §6. con las teorías cognitivas y con visiones compatibles con nuestro enfoque, como los planteamientos de Masseau (2007) respecto al método rítmico-discursivo de Meschonnic (1999; Meschonnic/Dessons, 2003), quien defiende que los acentos de las palabras contribuyen al sentido del poema conformando con su contenido un todo unitario (cfr. §6.3.2.).

Este ejercicio historiográfico, recopilador y crítico nos permitirá rescatar otros tantos conceptos de interés con los que contextualizar y desarrollar más coherentemente nuestra manera de entender los principios del funcionalismo alemán, el primero de los dos pilares teóricos principales sobre los que se sustenta el doble enfoque de esta investigación, con algunos matices. Por eso, en este punto nos valdremos de trabajos paralelos de García Álvarez (2004; 2006; 2008) que abordan de manera más específica la dimensión cognitivista del concepto de *función*, dada la situación de confusión terminológica que ha rodeado a este concepto clave del funcionalismo (cfr. §3.1.6.5.). De esta manera se definirá nuestra visión tripartita de la *función* de una traducción, en relación con la *intención*, el *efecto* y los *medios textuales*, pero sobre todo desde la redefinición comunicativa de *función* según Hulst (1995) y Pander Maat (1994), en la que se fundamenta la definición de *función sociocultural* de García Álvarez (2004:13).

En cuanto a la organización de estos antecedentes, si bien nos parecerán especialmente relevantes los planteamientos de Even-Zohar (1979/1990) con respecto a la *teoría de los polisistemas* (cfr. §3.1.4.), preferimos no contemplar su división entre acercamientos *pre-funcionalistas* y *post-funcionalistas*, a pesar del significativo cambio paradigmático que experimentaron los ET a partir de la teoría del escopo (cfr. §3.1.6.). Esto iría en contradicción directa con la aparición simultánea al funcionalismo de enfoques *prescriptivistas* como el de Newmark (cfr. §3.1.5.) o de la vigencia de los estudios descriptivos de la traducción surgidos a través de los aportes de Holmes (1972;

1988/1994), especialmente si tenemos en cuenta su aproximación a la *traducción del verso* (cfr. §6), de la que surge su concepto de *metapoema* (Holmes, 1988/1994:10).

Respecto a la dimensión cognitiva de nuestro enfoque, de la mano de García Álvarez (2004), también daremos un giro a nuestro enfoque a través de los conceptos de las Ciencias Cognitivas más relevantes para nuestro estudio (cfr. §3.3.), especialmente de la Lingüística Cognitiva. Dada la coincidencia de que su adscripción a la teoría de la traducción es también mucho más reciente, y ante la citada necesidad de incorporar algunos elementos al segundo de los modelos de análisis del TO que tomamos como referencia, se tratará de adecuar la metodología de Álvarez a la submodalidad de la *traducción poética* (§3.4., §6.).

A lo largo de §3.3. se irán presentando los fundamentos teóricos del modelo de García Álvarez, que finalmente nos dotarán del metalenguaje traductológico cognitivo-funcional necesario para diseñar nuestro *modelo I-E-M* de análisis textual orientado al análisis de la situacionalidad de los poemas de *The Poet* (cfr. Fig. 13). Las conclusiones que obtengamos de su aplicación a nuestro análisis interpretativo (cfr. §5.), de las que surgirá una visión circular de los retos traslativos de *The Poet* (cfr. Fig. 36), nos permitirán trazar la problemática de la traducción del léxico clave y los temas de la poética riveriana (cfr. §6.1.), seguida de nuestros planteamientos más cognitivos sobre la utilidad de los esquemas visuales para la traducción de las imágenes poéticas (cfr. §6.2.), además de las cuestiones métricas apuntadas (cfr. §6.3.).

Tras acudir a las clasificaciones tradicionales de las figuras literarias (cfr. §3.4.1.), en §6.2. redirigiremos nuestras observaciones retóricas hacia planteamientos menos prescriptivos, ya que tanto Lakoff y Johnson (1980) como los manuales de retórica más modernos (Garavelli, 1991) han reconocido que las figuras también son un recurso de la lengua cotidiana. Nuestra traductología cognitiva de la traducción poética se fundamentará sobre la idea de que la traducción de poesía se puede comparar con la creación de una *analogía metáforica poética* (cfr. §5.). A nuestro modo de ver, los procesos de evocación literaria activan esquemas de imágenes donde se proyectan los efectos más sensoriales de la poesía, auxiliados de la prosodia, esto es, del ritmo, la rima, la musicalidad y la métrica. Si a un estudio métrico le incorporamos un estudio sistemático de las imágenes poéticas riverianas y de los recursos audiovisuales que se combinan en los poemas de *The Poet*¸ podremos abordar la traducción de la poesía de

Domingo Rivero a través de los planteamientos de las Ciencias Cognitivas (cfr. §5.2., §5.7., §7.1, §7.2., §7.4., etc.), los cuales coinciden con la creencia de que *un poema es la metáfora de una analogía (*Eugenio Padorno, 1994a:121).

Para delimitar dicho enfoque en el marco de nuestra concepción cognitivo-funcional de la traducción literaria, será necesario partir de los postulados de la *teoría de la acción comunicativa* (Habermas, 1970) en relación con los fundamentos de la *teoría funcionalista* o *teoría del escopo* (Reiss/Vermeer, 1984/1996), a fin de definir nuestro concepto de *oferta poética* (cfr. §3.1.6.1.). Si bien es cierto que la *Skopostheorie*, fundamentalmente la *Neuorientierung* de finales del siglo pasado, condicionará nuestra perspectiva *funcional*, nos adscribiremos plenamente al enfoque desde y hacia el que se proyecta nuestro segundo y definitivo antecedente teórico-metodológico, el modelo integrador para la didáctica de la traducción directa de García Álvarez (2004. Los planteamientos de §3. estarán orientados a delimitar nuestro marco teórico de referencia con el fin de presentar los elementos de un modelo cognitivo-funcional de análisis para la traducción poética (cfr. Fig. 13) que permitirá optimizar la primera fase de la acción traslativa (cfr. §5.) en aras de mejorar los resultados, o sea, el producto de la traducción (cfr. §7.), a través de su función.

No obstante, antes de llegar a ese punto, para no entrar en contradicción con la visión espiral de la traducción de Nord (1988/1991:32-35), en §.4 pasaremos a tratar la cuestión del *encargo de traducción* y las *instrucciones traslativas*, es decir, los condicionantes que estableció el *iniciador* (Nord, ibídem) en nuestra situación de traslación. En este punto retomaremos las cuestiones discutidas en §3. sobre la cuestión de *la primacía del autor* en los encargos de traducción literaria, ya que *The Poet* es producto de una *traducción semántica en verso libre*. Todo esto nos ayudará a entender dónde estaban establecidos los límites de nuestro encargo de traducción; hasta qué punto podíamos considerarnos condicionados como traductores por las expectativas de nuestro *iniciador* (Nord, 1988/1991:8), entre las que el *respeto al poeta* y a sus composiciones, por un lado, y el *receptor meta*, por otro, fueron condiciones imperativas que determinaron la *función* de nuestras versiones finales. En este sentido, en la línea desambiguadora emprendida por García Álvarez respecto al concepto de *función* (cfr. §3.1.6.5.), partiremos de la necesidad de diferenciar entre *instrucciones* y *normas traslativas*, a partir del concepto de *competencia normativa* (cfr. §4.1.). Para plantear una metodología del encargo acorde con la visión cognitivo-funcional de

García Álvarez (2004), repasaremos las clasificaciones de las *normas de traducción* de Chesterman (1997) y de Toury (1980; 1995). Recogidas estas taxonomías (cfr. §4.2.), quedará claro que un encargo de traducción es un hecho histórico inseparable de dichas normas, lo que nos obligará a considerar la *competencia normativa* (cfr. §4.1.) al negociar un encargo de traducción. A partir de nuestras observaciones acerca de los que García Álvarez (2004:460) diferencia como *encargo real* (el que efectivamente se hace saber al traductor) y *encargo mental* (el que proyecta en sus procesos mentales), en §4.3. surge nuestro *encargo idealizado*, idea bajo la que se auspicia nuestro objetivo de plantear una traducción alternativa de «Yo, a mi cuerpo» (cfr. §7.8.) respaldada por un aparato teórico específico para la traducción de poesía (§6.), particularmente del soneto riveriano.

Negociar y aceptar un encargo de traducción posibilita el diálogo entre traductor e iniciador, por lo que consideraremos que, dada la importancia de determinar los conocimientos e intereses sobre la actividad traslativa de los actantes (García Álvarez, 2004:464), el éxito del proceso traslativo se puede ver favorecido cuanto más dirigidas estén las conversaciones que puedan producirse entre ellos. Por eso, como parte del proceso del encargo y de su metodología, incluso como parte de las buenas prácticas del profesional de la traducción en fases ulteriores, sería significativo para el proceso de traducción que cliente y traductor entablaran una conversación sobre la propia actividad y consideraran la dimensión *normativa* de la traducción.

A su vez, estos aspectos constituirían la base para el desarrollo de la *competencia ética* del traductor como papel central de cualquier proceso traslativo y como crítico y experto de la traducción, con la subsiguiente responsabilidad de sus decisiones frente a los juicios impropios de otros actantes que se permiten el lujo de opinar sobre una actividad sin conocimiento y experiencia (García Álvarez, 2004:458-459). Ante esto, diseñaremos una *entrevista estructurada* (cfr. Fig. 19), la cual se incorporará a la metodología del encargo de García Álvarez (2004:293). Los objetivos de esta entrevista se basan en la creencia de que el traductor profesional puede obtener datos que le permitan sopesar las *instrucciones de traducción* y las *normas traslativas* que pesan sobre él entre las respuestas de los actantes a las preguntas que la componen.

En un proceso ideal de traducción, consideraremos de rigor que esta entrevista se realice al iniciador de la traducción, aunque no descartaremos que se emplee en el aula, donde

el docente, a nuestro modo de ver, viene a ser un *iniciador ideal* (cfr. §4.2.). Finalmente, en §4.3. se concretarán los detalles del encargo de *The Poet* (cfr. Fig. 20). Aquí se configurará el *encargo idealizado* de esta tesis: la publicación futura de *Sonnets by Domingo Rivero*. Este *encargo hipotético proyectado* vendrá a ser la materialización de los objetivos del presente estudio respecto a nuestras observaciones de los rasgos del soneto riveriano, de la traducción riveriana de un soneto de Brooke, del análisis de los sonetos de la antología y de la documentación sobre esta forma estrófica que se irá recopilando a lo largo de su desarrollo, no solo desde la filología hispánica (Rafael de Balbín, 1968; Antonio Quilis, 1978; Tomás Navarro, 1991; José Dominguéz Caparrós, 1993), sino además desde la tradición norteamericana e inglesa (Fussell, 1965/1978; Fraser, 1970; Peet/Robinson, 1977/1983; Brooks/Penn Warren, 1938/1976).

Aunque nuestro análisis interpretativo de los poemas de *The Poet* podría seguir ampliándose, en §5. se recogerán nuestras lecturas más personales de los poemas, por lo que llegamos a la cuestión de la *traducibilidad* de la poética implicada (Catford, 1965:68; Lefevere, 1992). En el espacio interdialéctico abierto y dinámico que nos permitirá desplegar la dimensión cognitiva de la interpretación literaria, cada poema se irá abordando a partir de las inquietudes que en nosotros despertarán sus aspectos formales, su léxico o sus temas, su intención, su efecto o sus medios poéticos, aunque empezaremos a prestar especial atención a las *imágenes poéticas riverianas*, sin dejar de acudir a las aportaciones de los expertos en Domingo Rivero. Ya en §5.2. plantearemos nuestros primeros esquemas cognitivos para dichas visiones. Estas figuras serán representaciones visuales simples de dominios cognitivos que en cada lector podrán adquirir características y formas diferentes, por lo que defenderemos la utilidad de los *esquemas visuales* para la traducción de estas evocaciones (cfr. §6.2.1.), fruto de los *procesos de connotación literaria*.

En este punto cobrarán más relevancia los *tropos*, formas alternativas de traducción que abordaremos como *figuras de la imagen* (cfr. §6.2.). Los recursos de sonido se abrirán paso a través de nuestra concepción de la *metáfora*, la *metonimia*, la *sinécdoque* (cfr. §6.2.1.1.) y de los *símbolos riverianos* (cfr. §6.2.1.2.) para dar forma a nuestro concepto de *blending poético* y de *sinestesia acústico-visual* (cfr. §6.2.1.3.). Denominaremos *sinestesia acústico-visual* a la *emergencia de significado audiovisual en la mente del lector*, la cual se configura a través de representaciones que nos sirven para determinar el efecto del poema. Vienen a ser los *esquemas mentales audiovisuales* del propio poeta,

por lo que nuestras propuestas quedan como una interpretación personal no solo del autor sino de las propias teorías cognitivas en las que nos hemos inspirado para trazar este tipo de esquemas (cfr., p. ej., Figs. 25-30, Fig. 49, Fig. 50, Fig. 54).

A fin de poner sus métodos en práctica a lo largo del comentario traslativo cognitivo-funcional (cfr. §7.), presentaremos nuestra visión de la *semántica de los marcos y escenas* de Fillmore (1977), de la *teoría de los modelos cognitivos idealizados* de Lakoff (1987) y de los *espacios mentales* (Fauconnier, 1985), todos ellos autores que forman parte del núcleo de lo que hoy se llama la Lingüística Cognitiva (Ruiz de Mendoza, 1999:1), sin olvidar los planteamientos que sentaron las bases de la *teoría de la integración conceptual, amalgama* o *blending conceptual* (Fauconnier/Turner, 1994; 1998; 2002), en los que inspiramos nuestra idea del *blending poético acústico-visual* (cfr. §6.2.1.3.).

A todo esto se sumarán los enfoques de los estudios cognitivo-funcionales más recientes, que nos sorprenden con estudios acerca del *self* y el *subject* (Lakoff, 1996:91-123), o sobre los *time-space mappings and their emotions* (Pagán Cánovas, 2013:45-59) que tan necesariamente deben intervenir en nuestro marco teórico general (García Álvarez, 2012:56), dada su relevancia para la poética traducida. Estas aproximaciones desplegarán ante nosotros el ilimitado funcionamiento de *la mente literaria y su dinámica* en relación con una lírica particular en la que se pueden encontrar ejemplificadas las más universales metáforas poéticas (1989:52): LIFE IS A JOURNEY, LIFE IS A PRECIOUS POSSESSION, DEATH IS REST, DEATH IS DEPARTURE, DIVINE IS UP; MORTAL IS DOWN, etc. En nuestro acercamiento cognitivo al autor y su obra, la Figura 86 planteará un enfoque verdaderamente atrevido al proponer que las *metáforas del cuerpo* –el *body-only schema*, el *body and environment schema* y el *extended-body schema* (Kövecses, 2005:81-83)– sean consideradas para estudios futuros de la lírica de quien se conoce como el *poeta del cuerpo* (Rodríguez Padrón, 1967), Domingo Rivero. A medida que vayamos describiendo nuestra interpretación de los poemas originales, todo esto se solapará con los esquemas arquetípicos que Eugenio Padorno (1994a:121-122) ha detectado en la poética riveriana y en sus formas estróficas, sobre todo en el soneto (cfr. Fig. 44), lo que nos deberá conducirnos a los principios de la Métrica Comparada, planteados por Craig LaDriére en 1959 (cfr. §6.3.2.).

La tipología textual que traducimos, en la que la función poética se sustenta sobre la activación de imágenes en la mente del lector, nos ofrecerá una oportunidad inigualable para explorar la *dimensión cognitiva* de la *recepción traslativa* y la competencia del propio traductor con respecto a la traslación de las figuras literarias a partir de su *competencia cognitiva* (cfr. §6.2.1.1.). Tomando como referencia el concepto de *metáfora cognitiva* de Lakoff y Johnson (1980), o la teoría de la metonimia cognitiva de Ruiz de Mendoza (1999), trataremos de representar de las figuras de la imagen que hemos detectado en *The Poet* (cfr. Fig. 40) a través de diversos *esquemas cognitivos*, con el fin de incorporar a nuestro trabajo un nuevo enfoque de los procesos mentales del traductor orientado a la manipulación traslativa de la imagen en la traducción poética.

En este punto, estaremos dotados del andamiaje teórico-metodológico preciso para completar el comentario traslativo cognitivo-funcional, donde todos los elementos intervendrán de forma simultánea, condicionando el producto de la traducción, a través del método empírico-experimental del comentario traslativo, la alternativa de García Álvarez al método de los *Thinking Aloud Protocols* (cfr. §7.). A partir de la metodología específica de García Álvarez (2004:554-555) para este método empírico-experimental alternativo, nuestro comentario traslativo cognitivo-funcional, una descripción del *proceso*, el *producto* y la *función* de la traducción de un modelo poético, vendrá a ser una metodología flexible a través de la cual, inspirados por este antecedente (cfr. Fig. 47), iremos acudiendo a diferentes paradigmas teóricos de corte cognitivo de manera aproximativa, sin dejar de recoger datos circunstanciales de los textos traducidos.

De la aplicación de las plantillas métricas diseñadas en las Figuras 16 y 17 surgirán los resultados más evidentes de una traducción semántica en verso libre, por lo que los esquemas métricos de las traducciones presentarán patrones polimétricos muy variados. Lamentamos lo difícil que podrá resultar su observación en algunos casos en los que no nos resultará posible respetar los márgenes de la página. Sin embargo, se configuran como un primer ejercicio de métrica comparativa que nos ha permitido acceder a la Métrica Histórica de la lengua inglesa (McCully/Anderson, 1996). Aquí se propondrán nuestros esquemas cognitivos más experimentales, que tratarán de explicar visualmente los mecanismos mentales que activan nuestros metapoemas (Holmes, 1988/1994:10), hacia un enfoque cada vez más complejo de los procesos mentales humanos implicados en la traducción literaria. Ante la importancia del criterio de la *aceptabilidad del texto traducido para* el *receptor final*, también en §7. se explorarán los principios de la

métrica inglesa con más profundidad, desde la dimensión del *pie métrico* hasta los tipos de *stanzas* y, sobre todo, los retos formales del soneto en inglés. De los diferentes patrones de los que podríamos servirnos para la traducción alternativa de «Yo, a mi cuerpo», escogeremos el esquema métrico del *soneto shakesperiano* para adaptar nuestra primera versión de "Me, to my body" y ofrecer una traducción alternativa de El Soneto en uno de los modelos más representativos de la tradición inglesa, que no el único.

Entre la descripción de nuestras soluciones traslativas, al igual que en el análisis interpretativo del TO (cfr. §5.), no se dejarán de citar anecdóticamente, por ejemplo, la controversia de los Byron (cfr. §5.14., §7.13.), la relación entre la villa natal de Arucas y el noble oficio de la cantería (cfr. §5.3., §7.2.), como tampoco quedarán desatendidas las cuestiones métricas de cada oferta poética, entre otras variadas cuestiones de interés. Además del soneto shakesperiano, se documentará la *dechastich form* para la traducción de la décima, y dejaremos anotados los rasgos del *soneto spenseriano* (cfr. §7.13.) y del *Miltonic sonnet* a fin de retomarlos en futuros estudios de Métrica Histórica Comparada. Además de fundamentar nuestras soluciones traslativas desde diversas perspectivas, nuestros planteamientos podrán dar lugar a nuevas problemáticas y puntos de inflexión a partir de los cuales se podrá seguir indagando en cuestiones de tan variada índole como las que se irán desarrollando, con mayor o menor extensión en cada caso, aunque siempre desde las premisas de la equidad y el rigor, en la traducción de *The Poet*, por lo que resulta evidente que método y resultados todavía deben demostrar su validez De esta manera, nuestras conclusiones quedarán recogidas para futura revisión (cfr. §8.), seguidas de la Bibliografía (cfr. §9.) y de los Anexos citados (cfr. §10.1., §10.2).

Una vez más, las circunstancias de tiempo nos obligarán a dejar muchas cuestiones trazadas preliminarmente, pendientes de ser retomadas en estudios futuros, al igual que no hemos podido dar cuenta en esta Introducción de otras tantas reflexiones que van salpicando nuestro trabajo. En definitiva, así como una traducción literaria no se termina nunca, a continuación proponemos lo que todavía nos parece un estudio inacabado sobre nuestra traducción de la poesía de Domingo Rivero, un repaso crítico de la traducción al inglés de *The Poet* desde un enfoque cognitivo-funcional que nos resistiremos a dar por terminado.

2. Domingo Rivero: El Poeta. Influencias, pensamiento y proyección de la lírica riveriana

2.1. Breve noticia de Domingo Rivero

Domingo Rivero González nace en Arucas, Gran Canaria, en el año 1852. En 1864 se traslada con sus padres a la capitalina ciudad de Las Palmas para estudiar Bachillerato en el Colegio de San Agustín. Es miembro fundador del Comité de la Juventud Republicana de Las Palmas de Gran Canaria en 1869. Al año siguiente viaja a Marsella y a París, desde donde se dirige a Londres, ciudad en la que reside durante tres años. Tras su estancia en Inglaterra, donde acude al University College London, regresa a España para iniciar sus estudios de Derecho en Sevilla (1873-1879). El último curso lo realiza en Madrid por decisión personal. Ya en 1881 se establece definitivamente en la casa familiar del nº 10 de la calle Torres, en Las Palmas de Gran Canaria. Tres años después es nombrado Registrador de la Propiedad y presta juramento como Relator de la Audiencia Territorial de la ciudad de Las Palmas. El 9 de febrero de 1885 contrae matrimonio con doña María de las Nieves del Castillo Olivares y Fierro, con quien tendrá un total de siete hijos. Su primer poema publicado, «Las dos alas», aparece el 1 de enero de 1899 en el periódico *España* (Las Palmas). En octubre de 1904 es nombrado Secretario de Gobierno de la Audiencia Territorial de la misma ciudad. Su más reconocido soneto, «Yo, a mi cuerpo», se publica por primera vez en la revista *La Pluma* (Madrid) en 1922. El 29 de julio de 1924, a la edad de 72 años, se jubila como profesional del Derecho. Hacia el año 1927, animado por su hijo Juan Rivero, comienza a barajar la posibilidad de publicar una antología de sus poemas. El 24 de junio de 1928 su hijo Juan muere víctima de una enfermedad; Domingo Rivero acaba abandonando el propósito de recopilar su poesía. En la madrugada del 7 al 8 de septiembre de 1929, a la edad de 77 años, El Poeta fallece en su domicilio capitalino de la calle Torres, actual sede del Museo Poeta Domingo Rivero.

2.2. Niñez y primera juventud: «De la ermita perdida» entre las villas de Arucas y Guía. El Colegio de San Agustín y la estela de Graciliano Afonso

Como es sabido, Domingo Rivero nació en la villa de Arucas, en el norte de Gran Canaria, el 23 de marzo de 1852. Sus padres fueron los grancanarios don Juan Rivero Bolaños (1820-1894) y doña Rafaela María de San Félix González Castellano (1824-1848). Por la rama familiar de su madre, fue pariente del poeta Tomás Morales Castellano (1884-1921) y del periodista y ecólogo Francisco González Díaz (1886-1940). Su padre, Juan Rivero, era natural de la villa de Guía; Rafaela María, de Arucas, donde dio a luz a su segundo hijo. En 1849 también había nacido allí el primogénito, que se llamó también Domingo; más exactamente, Domingo José, fallecido en Guía cuando tenía dos años (Manuel González Sosa, 2000:15). Hijo único varón, tuvo una hermana llamada María Teresa. Aunque se conoce más bien poco de los primeros años de vida de Rivero, en su partida de bautismo constan dos menciones domiciliarias referidas a los pueblos natales de sus padres que podrían llevarnos a conclusiones erróneas respecto a dónde vivió su infancia, por haber acontecido su nacimiento en la villa materna. En el documento en cuestión se lee que los Rivero-González «son *vecinos* de Guía y están *residiendo* en Arucas» (González Sosa, ibidem:9). Sucedió que Domingo Rivero, El Poeta, no fue siquiera empadronado en el pueblo donde nació.

Ha sido el poeta Manuel González Sosa (reconocido estudioso de Domingo Rivero nacido en Guía), quien ha aclarado que nuestro autor nació en Arucas como secuela de la costumbre que llevaba a muchas mujeres en estado de buena esperanza a dar a luz en la casa paterna, donde la experiencia de la madre era una garantía de solicitud y eficacia; aunque matiza que no mucho después de la fecha del alumbramiento tendría lugar la vuelta al domicilio guiense (González Sosa, ibidem:10). Eugenio Padorno (a quien debemos reconocer como uno de los expertos que más profundamente conocen la figura humana y la obra literaria de Domingo Rivero) asegura que en Guía radicó el matrimonio de sus padres y allí transcurrieron la niñez y juventud del poeta[1].

De hecho, El Poeta fue guiense de empadronamiento. El hecho de nacer en Arucas fue debido a la decisión de sus padres, temerosos de un eventual rebrote de la epidemia de cólera morbo recién padecida en la región (1851), además de para contar más de cerca

[1] PADORNO, E. (2010) "Domingo Rivero". En: *Archipiélago de las Letras*, p. 1. Disponible en: http://www.academiacanarialengua.org/archipielago/domingo-rivero/ (Fecha de consulta: 02/08/2014).

con la asistencia de la casa de los abuelos maternos, corrobora asimismo Antonio Henríquez Jiménez[2], deshaciendo una primera confusión en torno a nuestro autor que bien podría llevarnos a dudar sobre cuál fue la ciudad natal de Domingo Rivero.

Resuelto este matiz, podríamos recuperar imágenes que debieron marcar la infancia de Domingo Rivero en Guía si atendiésemos a la descripción de la villa que Pascual Madoz (1847:7) incluía en su obra magna, el *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de ultramar,* allá por el año 1847, unos cinco años antes del nacimiento de nuestro poeta, cuando el pueblo debía de presentar este estado:

> GUÍA: Villa con Ayuntamiento en la isla […]. Se compone la villa con sus arrabales de 360 casas formando cuerpo de población, entre ellas las del ayuntamiento: tiene cárcel; dos escuelas de niños concurridas por 120 […], y una de niñas que asisten 70 […]; una alameda en la plaza y otras a la salida del pueblo; iglesia matriz (Sta. María de Guía), […]; hay 4 ermitas bajo la advocación de Santa Catalina de Sena, San Antonio de Padua, San Roque y San Sebastián. […] El término en su mayor parte es de superior calidad teniendo un monte que otro tiempo era de aprovechamiento común, mas en el día de hoy es de dominio particular, y está todo en cultivo. Los caminos conducen a Gáldar, Moya, Artenara y demás puntos principales de la isla.

Domingo Rivero y sus padres eran vecinos de la calle La Carrera, nº 9 (hoy Médico Estévez, nº 5), Guía, donde luce una placa que lo conmemora desde 2001, por iniciativa de Manuel González Sosa[3], a quien se ha llegado a considerar «uno de los ensayistas más madrugadores a la hora de restablecer la atención hacia el poeta» (Eugenio Padorno, 1994a:147). Según su hermano, Pedro González Sosa, cronista oficial de la localidad, «la familia Rivero estaba incrustada en Guía desde tiempo inmemorial; su abuelo José Rivero Morales (1798-1866) emigró a Cuba de donde regresó con "algunas perras" para convertirse en propietario de estimadas propiedades (que heredaría luego el padre del poeta, Juan Rivero Bolaños), como la localizada en "Llano de Parras", de la

[2] HENRÍQUEZ JIMÉNEZ, A. (2009) "A don Quijote", de Domingo Rivero. Alguna nota sobre sus primeras apariciones en medios de comunicación, y sobre dos publicaciones en libro". En: *Bienmesabe.org*, Nº 279, 18/09/2009. Disponible en: http://bienmesabe.org/noticia/2009/Septiembre/a-don-quijote-de-domingo-rivero-alguna-nota-sobre-sus-primeras-apariciones-en-medios-de-comunicacion-y-sobre-dos-publicaciones-en-libro (Fecha de consulta: 02/08/2014).

[3] Además, el casco histórico de Santa María de Guía cuenta con una calle dedicada a Domingo Rivero desde el 23 de enero de 2015, cuando José Rivero, como director del Museo Poeta Domingo Rivero, manifestó sentirse «un guíense más, no en vano mi familia lleva desde 1646 instalada en esta Ciudad. Tenemos siglos de pertenencia a este municipio» (cfr. Museo Poeta Domingo Rivero. http://www.museo domingorivero.com/es/noticias/210/el_ayuntamiento_de_santa_maria_de_guia_dedica_una_calle_al_poet a_domingo_rivero.html - Fecha de consulta: 28/01/2015).

que vendió un trozo de terreno al francés Juan Lavedeze para construir la Villa Melpómene donde se hospedó a finales del s. XIX el músico Camilo Saint-Saëns, que según la tradición escribió allí parte de su *Sansón y Dalila*»[4].

Una vez sumergidos en la vida de Domingo Rivero, como primer dato relevante para nuestros intereses investigadores, similares a los de Jorge Rodríguez Padrón (1994:421-439) en su artículo *Geografía londinense de Domingo Rivero (Sugerencia para un capítulo de la vida del poeta)*, donde el catedrático reconoce la importancia de indagar en la formación intelectual y humana que habría de sustentar (y de hecho sustenta) tan madura –y madurada– escritura como la de Domingo Rivero (Rodríguez Padrón, ibidem:422), debe señalarse que, según Manuel González Sosa (2000:10), llegada la edad escolar, el maestro de primeras letras de El Poeta fue sin duda don Santiago Hernández Miranda, con quien aprendió a leer y a escribir. Más tarde, recibiría lecciones de algún clérigo local y, posiblemente, de don Carlos Grandy y Cabiedes, secretario del Ayuntamiento, hombre dado a los escarceos literarios, señala González Sosa (ibidem:11). Rodríguez Padrón, quien más adelante nos desvelará los nombres de los profesores de Domingo Rivero en el Colegio de San Agustín, se refiere a Santiago Hernández y a Carlos Grandy como hombres de ideas progresistas y muy próximos a gentes como Esteban Bethencourt, Martín Bento, Cirilo Moreno o Amaranto Martínez de Escobar, secretario accidental del Ayuntamiento de aquella localidad, a la muerte de Carlos Grandy (Rodríguez Padrón, 1994:437).

Finalizada su educación primaria, Domingo Rivero abandonaría el entorno rural de la villa guiense para trasladarse a la ciudad de Las Palmas, dejando atrás su ascendencia campesina, aunque no la olvidaría en sus versos. Por eso, basándonos en los hermanos González Sosa, podríamos especular con la idea de que debió de ser alguna de las ermitas anteriormente descritas por Pascual Madoz (1847:7) la que podría haber servido de inspiración a don Domingo, ya viejo, para componer su poema «De la ermita perdida» en 1910. Sin embargo, será de nuevo Manuel González Sosa (2000:19) quien nos desvele que hasta después de los años 70 del siglo pasado, el viaje de Guía a Arucas había de hacerse por un camino de herradura, que nos habrá de llevar a la ermita perdida de Domingo Rivero: la ermita de San Felipe Neri (cfr. §5.7.). El experto indica que este

[4] GONZÁLEZ SOSA, P. (2012) "El poeta Domingo Rivero y Guía". En: *La Provincia*, 06/04/2012. Disponible en: http://www.laprovincia.es/gran-canaria/2012/04/06/poeta-domingo-rivero-guia/450005.html (Fecha de consulta: 10/08/2014).

camino real zigzageaba por un territorio alto y de progresiva elevación hasta poco más allá del paraje denominado Llano Alegre, por lo que «todo pasajero, al cruzar este tramo de la ruta, por fuerza tenía que ver la ermita de San Felipe» (González Sosa, 2000:19). Y, como también confirma González Sosa (ibidem), se da la coincidencia de que esta ermita estuvo en ruinas hasta 1926; es decir, que permaneció en tal estado durante todo el tiempo en que Domingo Rivero, exactamente hasta 1881, se veía obligado a verla en sus desplazamientos entre Guía y Arucas, las villas que marcaron su niñez y su primera juventud. Por eso, cabe preguntarse con Manuel González Sosa (2000:19): «¿sería mucho fantasear el presumir que el recuerdo de la añeja y reiterada experiencia visual, dormido en el sustrato de la memoria, se animara de pronto al conjuro de un pensamiento que acabó manifestándose mediante una formulación poética?».

Por tratarse de uno de los poemas incluidos en *The Poet*, no será hasta el Capítulo 5 (dedicado a la primera fase de los procesos traslativos aplicados a su traducción, el análisis interpretativo de los textos originales), cuando abordemos con más detalle el contenido y las cuestiones formales más específicas de la composición «De la ermita perdida» −y del resto de poesías recogidas en la antología traducida. También será en dicha sección donde nos referiremos a otros vínculos que tanto este como el resto de los poemas recogidos en *The Poet* nos permiten establecer entre los rasgos concretos de estilo y de pensamiento riverianos identificados por algunos de sus más destacados estudiosos, particularmente de acuerdo con la *Edición Crítica* que Eugenio Padorno realizó para su trabajo de tesis doctoral (1994a), sin aspirar en absoluto a dar cuenta de todo lo que se ha concluido sobre la obra de Domingo Rivero hasta el momento. Para evitar interpretaciones equivocadas sobre esta investigación y sus resultados, también hemos señalado (cfr. §1.) que los quince poemas que conforman la selección *The Poet* no pueden ser en absoluto representativos de todas las etapas creativas de Domingo Rivero, aunque Eugenio Padorno comparte con nosotros la idea de que se trata de quince textos "esenciales", como afirmó el 02/05/2015 en su discurso de presentación del libro. Tampoco es posible que reflejen todos sus temas, sus recursos estilísticos ni mucho menos toda la complejidad de su imaginario poético y de su idiolecto, sobre los que todavía hoy siguen disertando sus expertos[5]. Dado el objetivo de este trabajo, se

[5] En sus últimas aportaciones al estudio de la obra riveriana, Jorge Rodríguez Padrón prestó atención a los «Versos de circunstancia», revelando nuevas interpretaciones de las cosmovisiones literarias de El Poeta durante el *Encuentro Poético Domingo Rivero. Día de las Letras Canarias* celebrado en el Museo Poeta Domingo Rivero el 24 de febrero de 2015.

deben tener más en cuenta nuestras conclusiones respecto a la traducción de siete poemas muy concretos de la antología, aquellos que se corresponden con una de las formas de la lírica culta más cuidadosamente cultivada por Rivero: el soneto. Por esta razón, iremos identificando aquellos aspectos que rodean a los poemas originales de *The Poet* en función de la relevancia con que han contado para nuestra traducción, por lo que solo podremos recorrer un tramo verdaderamente limitado de la obra riveriana, en el que además nos concentraremos en la intención, el efecto y los medios textuales de los poemas en relación con dichos aspectos (cfr. §5.).

A pesar de las posibles limitaciones de nuestro enfoque, que reconocíamos en §1., resultará especialmente relevante dedicar una sección más amplia a las conclusiones de los expertos sobre el más estudiado de los sonetos de Domingo Rivero, «Yo, a mi cuerpo», puesto que su contenido nos permite acceder a trabajos ciertamente intimistas sobre El Poeta, cuyas aportaciones no solo complementarán el contenido biográfico del presente capítulo sino que además nos marcarán las pautas para nuestro estudio de la traducción del soneto riveriano. De esta misma manera, trataremos de llegar a la poesía de Rivero a través de sus circunstancias más personales en su contexto histórico y sociocultural, no solo desde un enfoque textual. Precisamente, más allá de identificar los tres parámetros de análisis textual previamente citados (intención, efecto y medios), perseguimos el objetivo último de obtener resultados válidos para la futura publicación de *Sonnets by Domingo Rivero*, un proyecto que pretende basarse en las conclusiones más concretas de la presente tesis doctoral con respecto a la traducción de este tipo de poema, a través del cual también se ha vinculado a Domingo Rivero con el movimiento literario del Modernismo en Canarias[6], aunque todo esto tendrá que ser matizado donde corresponda.

Con todo, como primera aproximación a las visiones literarias riverianas, foco de particular interés para nuestro trabajo de tesis, podemos afirmar que la pieza «De la ermita perdida» (aunque no se trate de un soneto) resulta válida como ejemplo de que Domingo Rivero, como sugería González Sosa (200:0:19), trató de recopilar sus imágenes y sus memorias de infancia en su poesía más tardía, lo que empieza a

[6] Como veremos en el epígrafe final de este capítulo, autores como Eugenio Padorno (2010:1) afirman que Domingo Rivero, «figura esencial de la poesía modernista canaria, aceptará de este movimiento, en el que se forman los —por entonces— jóvenes coterráneos de Rivero (Tomás Morales, Alonso Quesada, Saulo Torón), el soneto de alejandrinos (o de endecasílabos y heptasílabos)», a pesar de que esta afirmación podría contar con detractores.

acercarnos al imaginario del que surge su creación poética, en conexión con la dimensión más cognitivo-funcional de esta investigación. Es más, según el mismo autor, en la obra de Domingo Rivero, mayormente hasta 1924, predominan las *visiones* y los *símiles* configurados con elementos que no pertenecen al medio urbano en que se desenvolvía el poeta hacía muchos años y sí el mundo rural que conociera muy de cerca, en Arucas y sobre todo en Guía, en los tiempos lejanos de la infancia y la adolescencia (González Sosa, ibidem:17).

No rescataremos muchos más pormenores de la infancia de El Poeta en la villa de Guía, a excepción del detalle de que Domingo Rivero seguiría visitándola de ordinario durante sus vacaciones hasta 1881, cuando fijó su residencia en la capital (Pedro González Sosa, 2012), tras regresar de Madrid, finalizados sus estudios de Derecho. La familia Rivero-González se trasladó a Las Palmas de Gran Canaria en 1864, año en que Domingo Rivero comenzó sus estudios de Bachillerato en el Colegio de San Agustín, al que acudieran celebridades de las Letras Canarias como Benito Pérez Galdós o Tomás Morales, de quien fue exactamente tío-abuelo[7], además de padrino de bautizo, según declara José Rivero de su abuelo, aunque este dato está aún pendiente de confirmar documentalmente[8]. Se sabe que, durante este tiempo, Domingo Rivero residió en el nº 2 de la calle de La Peregrina, aunque no lo encontremos entre los entrañables personajes reunidos en la obra *Biografía de una calle: La Peregrina* (2001), por el ya desaparecido historiador canario José Miguel Alzola. Además, en el Curso 1886-67, constata Eugenio Padorno (1994a:17), tiene su domicilio familiar en el núm. 35 de la calle del Cano. Su última residencia capitalina la fijaría en la casa de la calle Torres nº 10, actual sede del Museo Poeta Domingo Rivero. Y aunque podemos afirmar que la intensa actividad cultural e intelectual de tan histórica institución como fue el Colegio San Agustín, así como el contacto con los futuros canarios insignes que llenaron sus aulas, determinaron la producción literaria de la ciudad de Las Palmas y sin duda debieron de marcar los

[7] *Domingo Rivero. Poesía completa. Ensayo de una edición crítica, con un estudio de la vida y obra del autor por Eugenio Padorno* (1994a) Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, p. 16. Este libro fue originariamente presentado como tesis doctoral por Eugenio Padorno en la Facultad de Filología de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria el 13 de marzo de 1992, razón por la que también será referenciado como "tesis doctoral de Eugenio Padorno".

[8] En el momento de redacción de estas líneas, doña María Luisa Alonso, directora de la Casa-Museo Tomás Morales (Moya, Gran Canaria) se encuentra localizando en sus archivos la partida de bautizo del poeta modernista, con el fin de aportar algún documento que nos permita afirmar este dato con el rigor exigido.

años adolescentes del vate canario, Domingo Rivero y los dos autores citados no coincidieron en este colegio[9]. De una parte, Benito Pérez Galdós se matricula en San Agustín en el año del nacimiento de nuestro poeta y termina ahí su bachiller en 1862, como señala Yolanda Arencibia Santana[10]; de otra, Tomás Morales, más joven que Domingo Rivero, se inscribe en el Colegio a principios de la década de 1890, unos veinte años después de que Domingo Rivero finalizara allí sus estudios, según confirma Oswaldo Guerra Sánchez[11].

Como comprobaremos con respecto a su generación, esto también lo sitúa a caballo entre el realismo galdosiano y el modernismo más puramente transatlántico del autor de *Las Rosas de Hércules*, de quien, junto con Salvador Rueda, El Poeta también ha sido considerado "padrino literario" (cfr. §5.7.). Y es que Domingo Rivero se ha relacionado extensamente con Tomás Morales, reconocido como el máximo representante del movimiento literario modernista en Canarias (junto con Saulo Torón y Alonso Quesada[12]), no solo por cuestiones de consanguinidad, sino más bien en busca de conexiones entre sus líneas creativas y las de su generación poética, sobre todo en relación con la controvertida cuestión de los antecesores, precursores y sucesores del Modernismo Literario en Canarias, a la que llegaremos en el último epígrafe de este capítulo (cfr. §2.6.). Por este motivo, más adelante retomaremos la figura y en particular la prematura muerte del poeta modernista Tomás Morales, a quien Domingo Rivero

[9] En el Colegio de San Agustín, Rivero coincidiría con Nicolás Massieu Falcón (a quien dedicaría un poema no identificado aún), con Vicente Ruano Urquía y con Leopoldo Matos Moreno (Rodríguez Padrón, 1994:436). Nicolás Massieu acabaría siendo profesor de dibujo del pintor modernista Néstor Martín-Fernández de la Torre (Pedro Almeida Cabrera, 1987:18), quien se ocuparía del diseño de *Las Rosas de Hércules* de Tomás Morales (1919; 1922), obra cumbre del Modernismo, cuyo cuidado diseño según los cánones de la estética modernista la convierten en una obra de arte en sí misma.

[10] ARENCIBIA SANTANA, Y. (2010) "Benito Pérez Galdós". En: *Archipiélago de las Letras*, p. 1. Disponible en: http://www.academiacanarialengua.org/archipielago/ benito-perez-galdos/ (Fecha de consulta: 10/08/2014).

[11] GUERRA SÁNCHEZ, O. (2010) "Tomás Morales". En: *Archipiélago de las Letras*, p. 1. Disponible en: http://www.academiacanarialengua.org/archipielago/tomas-morales/ (Fecha de consulta: 10/08/2014).

[12] Para estudios pormenorizados sobre los espacios comunes entre Domingo Rivero y Saulo Torón, el trabajo doctoral de José Yeray Rodríguez Quintana *Saulo Torón, el orillado: una propuesta de relectura de su vida y su obra* (2005), dirigido por Eugenio Padorno, es de obligada referencia, como lo son los interesantes planteamientos sobre la poesía de Alonso Quesada que Andrés Sanchez Robayna viene proponiendo desde antes de la aparición de su tesis, *El primer Alonso Quesada: la poesía de El lino de los sueños* (1977), cuando publicó su artículo *Alonso Quesada y Domingo Rivero* (En: *Aquayro: Boletín Informativo de la Caja de Canarias*, 1976, nº 78, pp. 4-5), hasta nuestros días. Dadas nuestras limitaciones de espacio, en este trabajo nos limitaremos a aceptar la influencia mutua entre el que hoy en día, según fuentes como la *GEVIC*, se reconoce como el trinomio de los poetas modernistas canarios y Domingo Rivero, sin entrar en tanto detalle respecto a estos tres jóvenes autores como desearíamos.

dedicó un total de siete poemas[13], cuando exploremos sus posibles influencias en El Poeta (cfr. §2.4.), en su pensamiento (cfr. §2.5.), así como en la proyección de su obra y los rasgos de estilo más generales y característicos del vate (cfr. §2.6., §5.12.).

Antes de llegar a ese punto, conviene señalar que entre las personalidades que ejercieron la docencia en el Colegio de San Agustín tal vez también se pueda encontrar a quien podría considerarse uno de los antecedentes de Domingo Rivero o de otros muchos literatos de su tiempo en la figura del doctoral Graciliano Afonso (1775-1861)[14]: dada especialmente su atención a los temas de la intimidad, según afirman David González Ramírez y Antonio Henríquez Jiménez (2009:142), no es desdeñable esta relación, ya que Graciliano Afonso cantó en parte de sus poemas los temas humildes.

Graciliano Afonso fue rector y profesor del Seminario Conciliar, y profesor de Retórica y Poética del Colegio de San Agustín; en ambos lugares estudiaron los que fueron profesores de Domingo Rivero y de gran parte de los poetas de la generación de Tomás Morales, aseguran los citados autores (González Ramírez/Henríquez Jiménez, 2009:142). En §2.4. volveremos a tratar sobre el poeta y teórico de la literatura Graciliano Afonso, con el objeto de especular sobre su estela en la obra de El Poeta cuando nos dediquemos a la madurez de Domingo Rivero, tras su regreso a La Isla (cfr. §2.3.), aunque también por la especial relación que Afonso mantuvo con la traducción[15].

Volviendo a la formación académica de Domingo Rivero, Rodríguez Padrón nos revela los nombres de los profesores del claustro del Colegio de San Agustín entre los que se encontrarían quienes pudieron dar forma a las primerísimas letras riverianas: Emiliano Martínez de Escobar, Diego Mesa, Gregorio Guerra, Severino Lorenzo, Ramón Puig y Tomás de Zárate (Rodríguez Padrón, 1994:437). Con todo, pendientes quedarían las

---

[13] A saber, «A Tomás Morales (Con motivo de sus versos del *Diario del Cortijo*)» (1911), que hemos traducido en *The Poet* como parte de un documento de Claudio de la Torre (cfr. §2.5.), «A Tomás Morales. (Por su «Oda al Atlántico»)», fechado en 1920, «Al volver del entierro de Tomás Morales», del 16 de agosto de 1921, «A Tomás Morales» y «Al poeta muerto», de 1922, «Ante el monumento a Tomás Morales, derribado», datado en abril de 1924 y un último «A Tomás Morales», del 12 de junio de 1925.

[14] Eugenio Padorno (1977/1981a:42) afirma que la herencia cultural inmediata recibida por Rivero procede de los escritores románticos insulares, neovianistas y regionalistas, que, a su vez, consustancial y retrospectivamente, enlazan con Graciliano Afonso, Viana y Cairasco de Figueroa.

[15] Graciliano Afonso tradujo, por ejemplo, *La Eneida* de Virgilio, *El Paraíso perdido*, de Milton, o *Antígona*, de Sófocles, «trabajos en los que más que la traducción destacan los comentarios a los textos», señala Oswaldo Guerra Sánchez en su *Introducción a la Literatura Canaria*, disponible en: http://www.gobiernodecanarias.org/educacion/culturacanaria/litera/literatura.htm (Fecha de consulta: 11/11/2013).

tareas de seguir rastreando especialmente a los maestros que introdujeron a nuestro poeta en el arte de la Literatura, de confirmar si efectivamente pudieron ser discípulos de Graciliano Afonso, si aludieron alguna vez a esta figura en sus lecciones o si llegaron a impartir a Domingo Rivero su teoría poética, además de revisar los contenidos curriculares literarios de la época. En esta línea, según se desprende de los boletines de notas rescatados por Jorge Rodríguez Padrón (1967:38-39) de sus años en San Agustín, sabemos que Domingo Rivero estudió Latín, Griego y Castellano, además de Retórica y Poética, Traducción, y Análisis de la Composición Latina.

Al margen de esto, de acuerdo con Rodríguez Padrón (ibidem:436-437), creemos que habría que indagar la influencia que pudieran haber tenido los profesores isleños que enseñaron al niño y al adolescente Domingo Rivero, bien en lo que a su directo consejo se refiere, bien respecto a la semilla intelectual que llegaron a inculcarle. Coincidimos con el autor en que con esto podríamos completar el mapa de la formación de una conciencia política e intelectual de la sociedad grancanaria del siglo XIX. Así, podríamos entender de qué modo esa conciencia fue sustento de la modernidad que habría de caracterizar a los escritores insulares de la época –que tanto determinará la situacionalidad de nuestros textos originales (cfr. §3.4.)–, verdaderos fundadores de nuestra literatura contemporánea (Rodríguez Padrón, 1994:437). Sin duda, el catedrático está en lo cierto al reconocer la importancia del Colegio de San Agustín como primer centro seglar de educación primaria y secundaria que hubo en Las Palmas, siguiendo la herencia de aquel espíritu que había animado la fundación del Seminario Conciliar, con una ideología de corte marcadamente liberal (Rodríguez Padrón, ibidem).

De ser así, ahora que hemos podido determinar cuál de las ermitas que salpican el paisaje de la villa de Guía fue para don Domingo la "ermita perdida" de su niñez y primera juventud (cfr. §5.7.), podríamos llegar a sostener que la influencia de Graciliano Afonso también pudo llevar a Rivero a moldear no solo esta imagen de su infancia sino también a componer el propio imaginario de su vida con el espíritu contemplativo que don Graciliano predicaba entre sus alumnos y con el que, cuando Domingo Rivero solo tenía un año de edad, llegó a plasmar la magnificencia del Teide (en su *Oda* de 1853), si bien podría haber quien no fuese partidario de estas consideraciones. Todo esto corroboraría la influencia que Afonso ejerce en los escritores y pensadores de la segunda mitad del siglo XIX, planteada por Antonio Becerra Bolaños (2010:2). A pesar de que otros críticos puedan llegar a desmerecer su opinión, Becerra Bolaños afirma que

esta influencia se prolonga hasta los autores del siglo XX, entre los que tan sutil y discretamente se situó Domingo Rivero. No obstante, prácticamente al acabar sus estudios en San Agustín, El Poeta se vería obligado a perder el contacto con Gran Canaria y su delicada situación política, víctima de su tiempo y sus ideas[16]. Rivero estaba a punto de empezar a vivir una etapa de su vida que dejaría en él una huella imborrable.

2.3. El *grand tour* iniciático (1870-1881) y el regreso a La Isla: «El Soldado», Brooke y Rivero

Finalizada su formación secundaria en el Colegio de San Agustín, tras superar en 1869 las pruebas para obtener el Grado de Bachiller en el Instituto de Canarias (La Laguna), el joven Domingo Rivero empieza a involucrarse en cuestiones políticas. Eugenio Padorno (1994a:17) relata que, un poco antes de los citados exámenes –en el mes de mayo– se había procedido a la organización de las Juventudes Republicanas de Las Palmas. En el acto de elección de los miembros de su comité directivo, Domingo Rivero resulta proclamado vocal. Para el autor, este es un rasgo ilustrativo de la primera filiación ideológica del futuro poeta, a la que volveremos a aludir (cfr. §2.4.) en relación con un acontecimiento clave en su vida: la aparición de su primer poema publicado, «Las dos alas» (1899).

Ante las huelgas del mes de mayo de 1968, aunque más bien por idea de sus padres, a quienes debían de preocupar las tendencias políticas de su hijo, Domingo Rivero debe cambiar visiones isleñas por europeas, por lo que marcha al extranjero con el pretexto de completar sus estudios, acompañado por su madre (Rodríguez Padrón, 1967:47). Entonces Rivero tal vez ignoraba que no volvería a retornar definitivamente a tierras

[16] Germán Santana Henríquez, en "Entre quimeras anda el juego. La poesía mítica de un modernista canario: Domingo Rivero" (1999:9), sitúa a nuestro poeta en un contexto sociopolítico difícil: «Domingo Rivero vivió en unos momentos especialmente críticos para un país como España, que tras un glorioso pasado histórico, observaba resignado la independencia progresiva de las colonias americanas, padecía el vaivén de las más diversas formas políticas (el reinado de Fernando VII, la regencia de María Cristina, la fuga de doña Isabel II, la renuncia de Amadeo de Saboya, la Primera República, etc.) y sufría amargamente las consecuencias de los numerosos alzamientos, constituciones y conflictos bélicos dentro y fuera del territorio peninsular». Y continúa (ibidem:9-10): «las Islas Canarias en este período se ven abocadas también a una lucha por la capitalidad del Archipiélago (1808-1839) que dará como resultado la división provincial en 1927» (cfr. §2.5.1.).

grancanarias hasta más de diez años después de su partida[17]. Tras su paso por Marsella, hacia el año 1870, Domingo Rivero se encuentra en París, donde tuvieron que refugiarse exiliados republicanos españoles como Fermín Salvochea (1843-1907) [18], anarquista gaditano a quien dedicaría un poema posteriormente. Después de una estancia muy breve, justo cuando empiezan a desarrollarse los trágicos eventos de La Comuna (18 de marzo de 1871), que se cobraron la vida de 30.000 personas, El Poeta abandona la capital francesa.

Si bien no contamos con nombres de otros exiliados con los que Domingo Rivero pudiera encontrarse en París en este momento, podremos trazar interesantes paralelismos entre las vidas de Fermín Salvochea y Domingo Rivero, nacidos ambos en familias relativamente acomodadas que los envían al extranjero a una temprana edad, a pesar de que Jorge Rodríguez Padrón nos haya revelado que tal encuentro no debió producirse, por lo que nuestros planteamientos se basan en la mera especulación[19].

Cuando el joven Domingo Rivero debió de coincidir con el anarquista en París, este ya había estado previamente en Inglaterra, donde entró en contacto con el socialismo utópico, ideología con la que se sintió plenamente identificado. Fermín Salvochea

---

[17] Como señala Rodríguez Padrón (1994:438), bien es cierto que el 13 de enero de 1873, Domingo Rivero figura entre los jóvenes recién incorporados a la junta del Casino Democrático de Guía, lo que sugiere que El Poeta, regresado del extranjero a España, pudo hacer alguna visita esporádica a La Isla. Eugenio Padorno (1994a:24) añade que, en sueltos de la prensa local grancanaria, se le ve ir y volver –para la incorporación a clase o para el disfrute de vacaciones– entre los pasajeros que hacen uso del vapor *África* para trasladarse de Las Palmas a Cádiz, o viceversa; y registra hasta siete movimientos: cuatro entradas y tres salidas.

[18] Este y el resto de datos sobre Salvochea han sido extraídos de la web *Biografías y Vidas*, dirigida por Miguel Ruiza. Disponible en: http://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/salvochea.htm (Fecha de consulta: 15/08/2014). Sin embargo, recomendamos especialmente la obra *Fermín Salvochea: Crónica de un revolucionario* por Pedro Vallina (2003), amigo del anarquista, de circulación largamente restringida. Para su tesis doctoral, Eugenio Padorno se sirvió de la monografía *Aproximación histórica a Fermín Salvochea* (Ignacio Moreno Aparicio, 1982), publicada por la Excma. Diputación Provincial de Cádiz.

[19] En un correo del 8 de abril de 2015, el mismo Padrón nos comunica: «la relación de Rivero con Salvochea –a la que me llegué, hace apenas unos años, cuando cayó en mis manos una biografía del líder cantonalista gaditano- no puedo existir, como hemos pensado siempre. Que hay una admiración o recuerdo de haberlo visto en París, sin la menor duda (el soneto lo prueba); pero las fechas de Sevilla –a partir de otoño de 1873- hacen inviable contactos con Salvochea, que por entonces anda de la Ceca a la Meca, de prisión a exilio –incluso despreciando ayuda que le trataron de dar amigos de la época, para que no se fuera; entre ellos Nicolás Estévanez, por cierto». Nos resistimos a creer que todo intento por confirmar estos datos en investigaciones futuras haya de resultar infructuoso, a pesar de que Eugenio Padorno, durante su estancia en París (1983-1988), peinó los archivos que le fueron indicados al propósito de localizar la documentación sobre el permiso de residencia en el país, o similar, a nombre de Rivero y de su madre; según el experto, los actos revolucionarios de la Comuna, posteriores al momento de la estadía riveriana, tuvieron –se le dijo– en la destrucción de este tipo de documentos uno de sus principales objetivos (Eugenio Padorno, 1994a:18).

comenzó a ser conocido en los ambientes políticos nacionales cuando en 1866 participó en los sucesos del cuartel de San Gil. Sus ideas le llevaron a tomar parte en la Revolución de septiembre de 1868, originada por los republicanos federales. Ese año fue elegido miembro de la Junta Provincial del Gobierno Provisional promovido por los rebeldes. Por su participación en estos acontecimientos fue condenado a prisión y estuvo preso durante dos meses. Tras su liberación, Salvochea se unió en 1869 a la insurrección fracasada de los federales radicales, y luego participó en las guerrillas de la serranía de Cádiz; tuvo que huir de España y establecerse en París, donde, si coincidió con Domingo Rivero, debía encontrarse en noviembre o diciembre de 1870 (Eugenio Padorno, 1994a:18).

De haberse producido tal encuentro, desconoceríamos todo tipo de detalles respecto a dónde y en qué condiciones se pudieron reunir Salvochea y Rivero. Una amnistía permitió al gaditano regresar a España en 1871, año del estallido de los sangrientos acontecimientos de La Comuna. Entonces el canario marchó a Londres y Fermín Salvochea fue elegido diputado para las Cortes Constituyentes y también designado alcalde de Cádiz, cargo que conservó hasta 1873, aunque Moreno Aparicio (1982:90, en Eugenio Padorno, ibidem) apunta que, tras la derrota de la insurrección federal (15 de octubre de 1870), Salvochea había huido a Gibraltar y que de allí pasó a París, donde hubo de residir más de un año, para permanecer posteriormente en Londres hasta principios de 1873. De cualquier forma, estas dos vidas e ideologías quedaron truncadas para siempre, si bien adivinamos que este contacto con el insurrecto París de 1871 y con el revolucionario cantonalista debió de hacer reflexionar a Domingo Rivero sobre la situación en la que se encontraba Gran Canaria; a esta le había dedicado en 1925 la décima «La Isla», no sin ciertos ecos del también exiliado Miguel de Unamuno, de quien Domingo Rivero fue amigo y acérrimo lector. «La Isla» es el primero de nuestra selección traducida de poemas, con el que se abre el imaginario de El Poeta en *The Poet*, razón por la que abordaremos las cuestiones más visuales y el impacto del elemento acústico de esta composición con más profundidad en §5.2. y §7.1., a través del análisis de la intención, el efecto y los medios poéticos del texto original (en adelante, TO) y de su traducción.

Puesto que no está incluido en la obra traducida sobre la que trata nuestro trabajo de tesis, reproducimos aquí el soneto «Salvochea», escrito por Domingo Rivero en febrero de 1926, cincuenta y cinco años después de este supuesto encuentro, ya que nos vale

como evidencia de la influencia del espíritu anarquista del gaditano en la obra de nuestro autor, una de tantas que aún quedan por conocer y explorar de su periplo lejos de Gran Canaria[20]. Una vez más, a la vista de la fecha en que Rivero compuso el poema, y sobre todo de los versos uno y dos, que dicen: "Yo conocí en París en el año setenta / a Fermín Salvochea, entonces emigrado", o de las dos últimas líneas del segundo cuarteto: "Y en medio de esta España sumisa y soñolienta, / a mi memoria vuelve, surgiendo del pasado", volvemos a descubrir el esfuerzo del autor en su senectud por recuperar su imaginario y a las personas que marcaron su vida, además de su espíritu político más crítico, tanto en relación con sus posibles reflexiones en 1871 como con sus preocupaciones sobre la "sumisa y somnolienta" España de 1926, lo que nos sigue acercando a su ideario poético y a su pensamiento.

SALVOCHEA

Yo conocí en París en el año setenta,
a Fermín Salvochea, entonces emigrado.
Allí, siendo apacible, forjaba la tormenta:
de sus ideas fue apóstol y soldado:

lo engrandeció la lucha que al cobarde amedrenta;
su frente ungió el presidio y al fin murió olvidado.
Y en medio de esta España sumisa y soñolienta,
a mi memoria vuelve, surgiendo del pasado.

No arde en las almas ya su fe republicana
que fraternal amor por los humildes era;
y acusadora y pálida miró cruzar lejana

la sombra del rebelde con la roja bandera
que un día vio la hambrienta campiña jerezana
flotar como en el viento la llama de una hoguera.

Domingo Rivero. Febrero 1926.

Tres años después de encontrarse con Domingo Rivero, Fermín Salvochea se unió en Cádiz al movimiento cantonalista que tuvo lugar en España en el verano de 1873, con el que podríamos especular que Rivero también pudo tener contacto durante su estancia en Sevilla (1870-1873), pese a que dicha posibilidad haya sido descartada por Rodríguez

[20] En la página 26 de la obra *102 razones para recordar a Salvochea* (2009), en la que 102 autores tratan sobre el revolucionario, se encuentra una de las también 102 imágenes incluidas en el libro, concretamente un cartel que incluye el poema «Salvochea» por Domingo Rivero. En el momento de redacción de estas líneas, nos hemos puesto en contacto con Juan Alarcón Almoguera, responsable de la publicación de la citada obra y miembro de la Asociación "Amigos de Fermín Salvochea", quien aún no ha podido hacernos llegar ni el documento primitivo ni ningún dato de interés que rodeara a su creación.

Padrón. Esto también lo podría demostrar el poema «Cantonalismo» (1925), una pieza de la producción literaria riveriana ciertamente comprometedora[21]. Tras el fracaso de dicho movimiento, el gaditano fue detenido, condenado a cadena perpetua y encarcelado. A pesar de que le fue ofrecido el indulto, Salvochea se negó a aceptar cualquier medida de gracia. Logró huir del presidio en 1883 y acabó exiliándose de nuevo. También "refugiado" en el extranjero se encontraba Domingo Rivero en las fechas en que afirma haber conocido a Fermín Salvochea. «Los testimonios de la familia dan por hecho que se pretende alejar al joven de las veleidades políticas, y sobre todo de las republicanas», afirma Javier Durán (2012), por lo que no cabe pensar que Domingo Rivero fue alguna vez un exiliado: «fue acaso perseguido; estaba en peligro, de no "salir escapado de la isla"», matiza Jorge Rodríguez Padrón en una comunicación personal que nos hizo llegar el 08/04/2015. En esta línea, reconocemos con el experto que el viaje a París y a Londres fue más bien una emulación de lo que desde el siglo XVIIII venía siendo aquel *grand tour* que cumplían los jóvenes burgueses de Europa, como nos explica en la misma comunicación, una oportunidad que a nuestro modo de ver no es desaprovechada por los padres de Rivero para alejarlo de un ambiente de revuelta que en el marco de nuestro análisis del contexto sociocultural de la obra riveriana nos ofrecerá datos de relevancia que incorporar a la macroestrategia traslativa.

Tras despedirse del gaditano en París, El Poeta permanece desde 1871 hasta 1873 en Londres, donde reside en el nº 19 de Torrington Square, en el distrito londinense de Bloomsbury. En total acuerdo con Rodríguez Padrón (1967:40), Eugenio Padorno (1994a:23) piensa que esta etapa inglesa debió de ser decisiva para la formación cultural del joven Rivero, pues a ella parece no ser ajeno el tono de meditación metafísica al que ha de responder su futura actividad poética, explicable como resultado de una previa atención –lectora y traductora– a Shakespeare, y a aquellos que habrían de convertirse en los "novísimos" de la época, es decir, los poetas georgianos y, en particular, Thomas Hardy y Rupert Brooke. Según el mismo autor (Eugenio Padorno, 2002:XII), el

[21] Según Javier Durán, en su artículo "Los caminos a Domingo Rivero" (En: *La Provincia*, 11/03/2012), el enigmático poema que Domingo Rivero dedica a Fermín Salvochea (1926) vincula a El Poeta con el llamado "santo del anarquismo", revolucionario en Francia. Por ello, Durán sospecha que el soneto debió de quedar en semisecreto, como también pudo suceder con «Cantonalismo» (1925), por tratarse de piezas testimoniales de los aires revolucionarios que absorbieron a Rivero, quien ejerce de secretario de la Audiencia vigilado en pensamiento y obra (Durán, ibidem), lo cual nos plantea la incertidumbre de cuál sería la fecha en que verdaderamente pudo componer estos poemas. A este respecto, Eugenio Padorno nos comenta personalmente que, al manipular los manuscritos originales de Rivero para la elaboración de su tesis (1994a), le pareció advertir que El Poeta parecía no fechar sus textos hasta darlos por definitivos, tras largos periodos de incubación y rigurosa revisión.

conocimiento de la lengua inglesa facilitará a Rivero la lectura directa de autores que, con el transcurso del tiempo, por disfrute personal, llegará a traducir en no sabemos qué extensión. Cabe destacar que el mismo inventario de autores presuntamente traducidos por Domingo Rivero durante su estancia londinense se puede encontrar en muchos otros documentos sobre nuestro poeta, que relacionan directamente su labor traductora con esta etapa de su vida, probablemente por alguna malinterpretación de las palabras de Padorno que acabamos de citar. Por ejemplo, Javier Durán, en el citado artículo "Los caminos a Domingo Rivero" (2012), incluye un subapartado titulado "Traducciones", donde leemos: «el mismo Eugenio Padorno insiste en la etapa inglesa de Rivero, y se refiere a la meditación metafísica, a su atención lectora y traductora de Shakespeare y a los novísimos de la época, Thomas Hardy (1840-1928) y Rupert Brooke (1877-1915)».

En la página web del IES Domingo Rivero[22], donde encontramos una amplia sección sobre la vida y la obra del poeta que da nombre al Instituto de Enseñanza Secundaria de su villa natal, este malentendido se lleva todavía más lejos, ya que en ella se afirma: «durante estos tres años en la capital del Reino Unido Domingo Rivero se forma intelectualmente y conoce a los clásicos anglosajones; traduce Shakespeare, y a los poetas Byron, Thomas Hardy y Rupert Brooke». Lord Byron es una nueva alusión a la que no se refiere Padorno (1994a:23).Y lo mismo aparece en al menos dos direcciones de Internet que hemos consultado, como el blog de Alfonso Baro *Desde mi azotea*[23]o el blog *En desarrollo*[24]. Sin embargo, Lázaro Santana (1966b), en su "Noticia de Domingo Rivero", trabajo que a su vez forma parte del *Homenaje a Domingo Rivero* (Santana, 1966a), del que fue editor, afirma que la familia del poeta conserva algunas traducciones castellanas de poemas de Shakespeare, Byron y de otros líricos ingleses, «hechas por él en la época de su viaje a Inglaterra». Como a Santana en 1966, todavía hoy su conservación nos resulta desconocida (Santana, 1966:12), lo cual también puede haber contribuido a este malentendido, que bien merecía ser aclarado desde aquí. Jordé (seudónimo de José Suárez Falcón, 1932b:234, en Eugenio Padorno, 1994a:34-35), privilegiado interlocutor de Rivero, no dejar de dar noticia de esta actividad, aunque según Padorno la información aportada por Suárez Falcón sobre el particular

[22] http://www.iesarucasdomingorivero.org/ (Fecha de consulta: 30/10/2014).

[23] http://whoduth.blogspot.com.es/2012/10/domingo-rivero-los-poetas-canarios-ii.html (Fecha de consulta: 30/10/2014).

[24] http://julioc1984.tumblr.com/post/20375327596/domingo-rivero (Fecha de consulta: 30/10/2014).

seguramente responde a un conocimiento superficial del asunto, si no es que omitió otros detalles cuando, al referirse a estas tareas, se limitó a escribir: «Admirador de la obra insuperada de Shakespeare, sabemos que tradujo el famoso monólogo de Hamlet, ignorando quién lo conserva entre composiciones inéditas del poeta canario» (Jordé, ibidem). En el archivo de El Poeta, por el contrario, y como único ejemplo de esta dedicación, Padorno halló solo una traducción riveriana de un soneto de Rupert Brooke.

Se piensa que Domingo Rivero asiste al University College London entre 1870 y 1873, donde es probable que accediera a la lectura y el estudio de los más representativos autores de la literatura inglesa. Sin embargo, en lo que respecta a la traducción de la obra de Rupert Brooke, debemos puntualizar que, si bien no contamos con evidencias para refutar que Rivero tradujera otras composiciones de este y otros grandes escritores británicos en su etapa londinense, y más bien preferimos creer que fue en este periodo cuando pudo empezar a dedicarse más a la actividad traductora, tras haber estudiado traducción en el Colegio de San Agustín (cfr. §2.2.), podemos estar seguros de que Domingo Rivero no tradujo a Rupert Brooke en Londres, aunque sí lo hizo posteriormente. Ante esto, nos preguntamos si las traducciones inéditas que se le atribuyen no se encontrarán entre sus trabajos escolares.

De esta traducción riveriana surgió la misma génesis de la selección anotada de quince poemas de Domingo Rivero traducidos en lengua inglesa (cfr. Anexo 2, Documento 3). Se trata de su versión al español del soneto "The Soldier", de Rupert Brooke (1877-1915) [25]. Aunque ignoramos si Domingo Rivero pudo traducir otros poemas de este autor inglés, esta traducción no pudo ser anterior a 1914, año en que Brooke compone este «soneto inmortal», como lo describe William Purvis en un artículo dedicado al poeta inglés que figura en dicho Apéndice (Santana Falcón, ibidem). Más popular aún sería el obituario que le dedicara a Brooke el mismo Winston Churchill, publicado en *The Times* dos días después de su muerte, que se produjo el 23 de abril de 1915, aunque su nombre no se conozca entre el de los grandes literatos cuyo nacimiento y muerte

[25] El soneto inicialmente se iba a titular "The Recruit", según descubrimos en el Archivo Digital de Poesía de la I Guerra Mundial de la Universidad de Oxford: University of Oxford. The First World War Poetry Digital Archive. Disponible en: www.oucs.ox.ac.uk/ww1lit/ (Fecha de consulta: 31/10/2014). Una copia del original manuscrito por Rupert Brooke (con el título original) y una transcripción del texto que finalmente se titularía "The Soldier", por capricho de los editores, realizada por una voluntaria del archivo de King's College, Cambridge, se encuentran en el Anexo 2 (Documentos 4 y 5). En el momento de redacción de esta tesis, el Museo Poeta Domingo Rivero aún no ha podido hacer frente a los gastos de envío de una copia del manuscrito original desde Cambridge, si bien tiene prevista la oportuna celebración cuando ambos textos puedan reunirse en una de sus vitrinas.

celebramos el Día Internacional del Libro. De hecho, Rupert Brooke nacería el 3 de agosto del año 1887, cuando Domingo Rivero todavía se encontraba en Sevilla estudiando Derecho.

Conviene detenernos aquí para comentar la conexión entre la traducción que nuestro poeta realiza de este soneto de corte bélico nacionalista con algunas de las estrategias traslativas aplicadas a la traducción de los quince poemas de Domingo Rivero que componen *The Poet*. Debe subrayarse desde aquí que el análisis de los procedimientos de traducción empleados por Domingo Rivero en su versión de «El Soldado» determinaron el cariz de nuestras traducciones de sus propios poemas (cfr. §5.17.). Como defendemos en el Prólogo de *The Poet* (Santana Falcón, 2014:24), a partir de un análisis de los métodos de traducción utilizados por Domingo Rivero en su versión de «El Soldado», la metodología y las soluciones traslativas adoptadas en la traducción de la poesía riveriana esencial recogida en *The Poet* aspiran a emular las técnicas y procedimientos técnicos de traducción que el propio Rivero habría utilizado de haber contado con la oportunidad de traducir sus poemas él mismo.

Resuelto este matiz, aún nos quedan por desvelar muchos más detalles en torno a esta soberbia traducción por la pluma de Rivero. Rodríguez Padrón (1994:423) menciona un posible encuentro personal entre Domingo Rivero y el poeta Rupert Brooke, a quien pudo conocer durante una estancia del poeta británico en Las Palmas, según le dijera Luis Benítez Inglott, un dato que bien merece ser contrastado, teniendo en cuenta que a este periodista se lo recuerda como un hombre riguroso y objetivo. Más allá de lo anecdótico, la *Geografía londinense* de Rodríguez Padrón (1994:421-439), documento fundamental para la comprensión de este periodo de la vida de nuestro poeta, nos permite seguir definiendo, en palabras de su autor (Rodríguez Padrón, ibidem:425), «la relación personal e intelectual de Domingo Rivero con el ámbito social y cultural en que habitó durante un plazo crucial en su vida»; cuestiones que también tendrán que ver con el modo en que Londres pudo haber influido en su cosmovisión literaria. Así pues, este episodio de su vida tuvo que impulsar el nivel de inglés de Domingo Rivero y quizás debió de marcar el comienzo de su afición por la traducción, cualidades que posteriormente le concedieron un gran protagonismo, mayor que el que el mismo poeta pudo alcanzar a imaginar entonces, en relación con uno de los más importantes proyectos para el desarrollo y la importancia geográfica de Gran Canaria en el Atlántico Medio. Y es que Domingo Rivero desempeñó un papel fundamental como colaborador

“en la sombra” durante la construcción del Puerto de Refugio de La Luz, actualmente Puerto de La Luz y de Las Palmas, la cual se inició en 1884, tres años tras su regreso a La Isla (Santana Falcón, 2014:68). Desde esta posición estratégica, Domingo Rivero procuraría seguir manteniéndose informado sobre el desarrollo y el panorama cultural de Inglaterra, “su otra isla”, a través de los contactos que a través del Puerto estableciera con británicos, extranjeros y locales.

Tras su etapa londinense, el joven Domingo Rivero regresa a España en 1873, año de la proclamación de la Primera República, para realizar sus estudios de Derecho entre Sevilla y Madrid. Allí también quedan por ser descubiertas sus huellas, así como las impresiones que estas ciudades y sus ambientes pudieron dejar en él, teniendo en cuenta el complicado contexto sociopolítico que también le tocó vivir en la España peninsular. A este respecto, ya nos hemos referido a la intervención de Fermín Salvochea en el movimiento cantonalista de Cádiz, y efectivamente comprobamos que el Cantón Andaluz de Sevilla se proclamó en el año en que Domingo Rivero se trasladó a esta ciudad. En Sevilla, el movimiento cantonal se desarrolló en dos fases, a finales de junio y finales de julio de 1873 respectivamente, la primera más radical y la segunda más moderada (Arias Castañón, 1989:26), aunque no contamos con datos que nos permitan vincular directamente a Rivero con estos eventos más allá de la mera especulación.

Jorge Rodríguez Padrón (1994:434) recoge la opinión de Manuel González Sosa sobre lo que supuso para Rivero este decisivo periodo alejado de La Isla: «aquel hijo único (nieto también) de terratenientes de Guía, que gozaban de una desahogada posición económica y que tendría por ello también una niñez regalada, no solo reside durante casi tres años en Londres, sino que, luego, prolongará sin muchas urgencias sus estudios de Derecho en Sevilla».

Tal vez sin que Rivero llegase a saberlo, el negocio de la cochinilla, que había proporcionado a la familia la estabilidad económica y su predicamento social, se desploma por completo (1870) y obligará a Juan Rivero a liquidar primero algunos bienes (1871) e ir desprendiéndose luego, poco a poco, de su patrimonio, entre 1885 y 1886, señala Rodríguez Padrón (1994:434), lo que explicaría el posible interés de la familia en ocultarle la verdadera gravedad de la situación económica por la que atravesaban, así como el «poso de culpa» que esta circunstancia pudo dejar en Domingo Rivero, al que también se han referido tanto Padorno (1994a:21) como González Sosa

(2000:25), aunque Andrés Sánchez Robayna (1977/1981:70), afirma rotundamente que «en el poeta canario no opera la culpa». Por lo tanto, antes de llegar a conclusiones equivocadas al relacionar la Primera República o estos acontecimientos cantonalistas con el regreso de Domingo Rivero a España, o incluso con su retorno posterior a Gran Canaria en marzo de 1881, un mes después de que el Partido Liberal –liderado por su coetáneo Fernando León y Castillo– alcanzara el poder en el país (Eugenio Padorno, ibidem:25), y hasta de generalizar sobre alguna orientación política en su pensamiento literario, conviene considerar estas delicadas cuestiones familiares en su justa medida.

Lo que sabemos es que, en el difícil momento histórico que atraviesa España en 1873, Domingo Rivero empieza a estudiar leyes en la Universidad de Sevilla, de donde marcha un año más tarde para realizar el último curso en Madrid «por propia solicitud, ya que pide traslado por motivos particulares» (Rodríguez Padrón, 1967:42), los cuales no hemos podido aclarar. Y aunque se pudiese barajar la idea de que mantuviera algún contacto con Fermín Salvochea en Sevilla o incluso con Benito Pérez Galdós en la capital de España, tampoco figuran evidencias de algún posible contacto ni con el movimiento cantonalista sevillano ni con los ambientes culturales madrileños que tuvo la oportunidad de frecuentar en 1880[26], ni se ha descubierto con quién pudo mantener algún tipo de contacto intelectual entre sus profesores o compañeros de universidad, lo cual nos deja aún pendiente la tarea de explorar estos episodios de su largo *grand-tour*, en la línea emprendida por Rodríguez Padrón (1994:421-439). Así, más de diez años después de abandonar Gran Canaria, una vez de regreso por fin a La Isla, en 1881 Domingo Rivero se establece definitivamente en el domicilio familiar de la calle Torres, nº 10 (al que dedicaría el soneto «Piedra Canaria»), y su vida comienza a adaptarse al fluir capitalino, marcado sobre todo por el incipiente comienzo de las anteriormente mencionadas obras de construcción del Puerto de La Luz. Obtenida su licenciatura en leyes, también en 1881 se inscribe en el Ilustre Colegio de Abogados de Las Palmas, como se puede corroborar en la *Lista de los abogados del Ilustre Colegio de Las Palmas de Gran Canaria* (1924:5, en Eugenio Padorno, 1994a:26). A finales de ese

[26] Poco más sabemos de la etapa en la península: «entre los amigos de juventud de Domingo Rivero en Guía, muchos de los cuales serían también compañeros de Rivero en el Colegio de San Agustín, el más cercano –nos refiere Manuel González Sosa– hubo de ser Augusto Hernández Martín, por cuyo consejo Domingo Rivero se animaría a matricularse en la Universidad de Sevilla. Hernández Martín –que aparece como fiador en la matrícula de Rivero en Sevilla– llevaba un año en la capital andaluza cuando nuestro escritor llega, en 1873; con él, Rivero compartirá incluso hospedaje, en el número 14 de la calle de Jesús» (Rodríguez Padrón, 1994:436).

año, su espíritu artístico lo debió impulsar a entrar a formar parte de la Junta Directiva del Gabinete Literario de Las Palmas (Eugenio Padorno, ibidem). Este mismo autor también nos permite saber sobre la afición de Domingo Rivero al teatro, como demuestra el hecho de que más tarde se encuentre su nombre entre los de los abonados para la temporada teatral del Tirso de Molina (Eugenio Padorno, ibidem). Por otra parte, en 1917 El Poeta será admitido como Socio de número del Museo Canario (Eugenio Padorno, ibidem), institución que, cuando Domingo Rivero llega a Gran Canaria, ya celebraba el primer aniversario de su fundación.

El contacto que Rivero mantendrá con el ingeniero Juan de León y Castillo durante la construcción del emergente Puerto de La Luz y de Las Palmas le permitirá establecer un vínculo muy especial con esta importante personalidad grancanaria, hermano del abogado, político y diplomático Fernando de León y Castillo, líder del Partido Liberal, con quienes El Poeta acabaría emparentándose[27]. Además, teniendo en cuenta que fue la compañía Swanston & Co. la que obtuvo la concesión de las obras (Castro Pérez/Calvo Cruz, 2010:3), para las que se utilizaron materiales e ingenieros británicos, podemos asegurar que Domingo Rivero contribuyó al desarrollo de la ciudad de Las Palmas al facilitar la labor de Juan de León y Castillo, quien debía de conocer del talento de Domingo Rivero para la traducción (Santana Falcón, 2014:68). También es sabido que don Domingo gustaba de reunirse en el Muelle Viejo de Las Palmas con armadores de buques, prácticos, pescadores y otros amigos, entre quienes podrían encontrarse sus mejores proveedores de la prensa inglesa, a través de la cual se mantenía informado de la escena cultural británica, en periódicos como *The Times*, *The Telegraph* o *The Guardian*[28]. De hecho, en relación con su traducción del soneto "The Soldier" de Rupert Brooke, no solo estamos seguros de que no debió realizarla en Londres, sino que además tenemos dos motivos para barajar la idea de que una reseña literaria sobre una obra póstuma del poeta inglés (*Letters from America*), que se conserva en un recorte de

[27] El padre de la futura esposa de Domingo Rivero, don Fernando Antonio del Castillo-Olivares y Falcón, según leemos en Eugenio Padorno (1994a:27), fue tío de los hermanos Juan y Fernando de León y Castillo.

[28] Manuel Padorno, en *Poética de don Domingo Rivero* (1999:201-212), nos describe uno de los posibles paseos que Domingo Rivero realizaba entre su domicilio en la calle Torres y el Muelle San Telmo, el Muelle Viejo. El soneto «El Muelle Viejo», que don Domingo compuso sobre 1914, es un poema en el que sus estudiosos reconocen la influencia (en el vocabulario y el ritmo cuantitativo) de Tomás Morales, aunque, según Rodríguez Padrón (1967:61), en él Rivero hace del tema «la representación de un conflicto existencial, donde es fundamental el sentido degradatorio del tiempo frente a la obra material del puerto». Allí permanecía entre el grupo de contertulios sin despegar los labios largo rato, ensimismado en su pensamiento (Jordé, ¿1932b?, en Eugenio Padorno, 1994a:548).

prensa entre los fondos del Museo Poeta Domingo Rivero y está incluido en el Apéndice de la obra *The Poet* (Santana Falcón, 2014:67), pudo llegar a manos de Domingo Rivero por estos medios. En primer lugar, porque dicho poema de Rupert Brooke se encuentra señalado con tinta azul en el recorte original, pero, sobre todo, porque en uno de los apartados del texto en cuestión, titulado "When War Came", confirmamos que el artículo fue publicado un año después de la muerte en batalla de Brooke, nacido en Rugby, Warkwickshire, pero fallecido y enterrado en la isla de Esciro (Grecia) en el año 1915, aunque aún desconocemos por qué rotativo[29].

"The Soldier" fue el último de una serie de cinco sonetos escritos por Rupert Brooke titulada *1914*, año en que los compuso, poco antes de morir en batalla. La introducción a estos sonetos, titulada "The Treasure" y los cinco poemas de la serie fueron publicados por primera vez en la revista *New Numbers* en diciembre de 1914 (Cooper, 2004/2013:9) por Abercrombie y Gibson (y este último fue quien al parecer le cambió el título original al soneto "The Recruit" para llamarlo "The Soldier")[30]. Posteriormente estos textos se recopilaron *1914 and Other Poems,* publicado en 1915 (Cooper, ibidem). Sin embargo, esto no descarta el posible encuentro entre los poetas del que Luis Benítez Inglott hablaba a Jorge Rodríguez Padrón (1994:423), pues en el recorte de prensa que nos ocupa se confirma que el poeta inglés viajó a Estados Unidos y a Canadá en 1913, antes de regresar a Inglaterra y alistarse en el ejército en octubre de 1914 para morir por su patria en la I Guerra Mundial[31]. Cabe añadir aquí que el soneto "The Soldier" se hizo

[29] Nos hemos puesto en contacto con los archivos de los periódicos *The Times*, *The Telegraph* y *The Guardian* al objeto de confirmar de cuál de estas publicaciones podría estar extraído el artículo. Por cuestiones tipográficas y de formato, *The Guardian* ha negado que pudiese haber sido publicado por su rotativa. En el momento de finalización de este trabajo, aún no hemos recibido respuesta de *The Telegraph* ni de *The Times*, aunque nos consta la existencia de un obituario de Rupert Brooke publicado en este último periódico dos días después de la muerte de este poeta-soldado, escrito parcialmente por el propio Winston Churchill.

[30] En concreto, el poema fue compuesto en diciembre de 1914 durante un permiso navideño del poeta-soldado tras la evacuación de Amberes. William Purvis, donde hemos indicado en la imagen del recorte de prensa al que nos referimos, reproducida a continuación, señala lo siguiente: «some of my busier readers may not have heard of the death of Rupert Brooke […] last year» (algunos de mis lectores, si han estado muy ocupados, pueden no haberse enterado aún de la muerte de Rupert Brooke […] el año pasado), lo que confirma que el artículo es del año 1916.

[31] En el Anexo 2 (Miscelánea) se pueden corroborar las fechas de alistamiento y muerte de Rupert Brooke en una copia de la ficha del poeta inglés procedente de los archivos nacionales de la Royal Naval Division (cfr. Anexo 2, Documento 6), disponible en: http://www.nationalarchives. gov.uk/dol/popups/ rndofficer1.htm (Fecha de consulta: 10/08/2014). Los Documentos 7-9 son copias de los certificados de registro de la tumba de Brooke, responsabilidad de la Commonwealth War Graves Commission (Disponible en: http://www.cwgc.org/find-war-dead/casualty/2000332/BROOKE,%20RUPERT%20CHAWNER – Fecha de consulta: 10/08/2014).

popular cuando, el 4 de abril de 1915, el entonces deán de St. Paul's Cathedral, William Ralph Inge, lo leyó durante una misa de Domingo Santo desde el púlpito de la catedral londinense como parte de su sermón, lo que convirtió al poema en un importante documento de preparación nacional para la guerra. "The Soldier" también fue publicado en *The Times* al día siguiente, y el propio Winston Churchill, quien escribió parte del obituario de Rupert Brooke publicado por el mismo rotativo el 25 de abril de 1915, hizo alusión en esta necrológica a los sonetos bélicos incluidos en *1914*, como revela The Rupert Brooke Society[32], a la que nos dirigimos por correo electrónico el 26/05/2015, aunque tampoco ha podido ayudarnos a determinar la procedencia del recorte de prensa hasta el momento. En relación con todo esto, solo cabe preguntarse: ¿estaría Rivero al tanto de las circunstancias que siguieron a la muerte de Rupert Brooke en relación con este soneto?

Antes de alistarse al ejército, Rupert Brooke colaboró con la revista *Westminster Gazette* con numerosos artículos sobre sus visiones transatlánticas, las cuales fueron recogidas en su libro *Letters from America* (1916), del que trata extensamente el texto de William Purvis que hemos reproducido más abajo. Eugenio Padorno (1994a:35) también se ha referido a la posibilidad de que Rupert Brooke llegara a conocer personalmente a Domingo Rivero, otra vez de acuerdo con la información que Luis Benítez Inglott le proporcionara a Rodríguez Padrón, quien llega a afirmar que Brooke incluso residió en Las Palmas durante una temporada (Rodríguez Padrón, 1967:41).

Por otra parte, hay constancia de la importante actividad británica en el Puerto de La Luz y de Las Palmas desde las postrimerías del siglo XIX y durante el primer cuarto del siglo XX. A propósito de esto, Humberto Manuel Pérez Hidalgo, en su obligado referente toponímico *Origen y noticias de lugares de Gran Canaria,* nos ofrece algunos datos muy significativos: «el tráfico de buques fue muy intenso desde los mismos comienzos. En 1893, cuando tan solo estaban construidos quinientos metros del rompeolas, ya arribaban a La Luz un promedio de ciento cuarenta buques mensuales, de los cuales una gran mayoría era de bandera británica, en notable desproporción con el número de vapores nacionales» (Pérez Hidalgo, 2010:452). Tampoco hemos podido confirmar si Rupert Brooke pudo viajar a Gran Canaria en alguno de esos barcos. El experto añade (Pérez Hidalgo, ibidem): «mientras que para Londres salía diariamente un

[32] http://www.rupertbrooke.com/ (Fecha de consulta: 18/02/2015).

correo, y algunos días incluso dos, los correos españoles solo visitaban La Luz tres o cuatro veces al mes. El aumento del número de vapores ingleses que recalaban en las islas era constante, de modo que, en 1902, por ejemplo, del total de 2.351 barcos registrados en La Luz, 1.356 fueron ingleses, y los de nacionalidad española solo llegaron a 451».

Aunque desconozcamos de manos de quién pudo obtenerlo, podemos presumir que en alguno de estos barcos que arribaban al Puerto de La Luz, allá por el año 1916, también pudo llegar el periódico del que Domingo Rivero extrajo la página que reproducimos a continuación. Hay muchas probabilidades de que además Domingo Rivero utilizara este artículo para su traducción de «El Soldado» (Santana Falcón, 2014:68). En la imagen siguiente hemos señalado el punto en que William Purvis confirma la muerte de Rupert Brooke en 1915, así como el texto del soneto "The Soldier". Llama la atención una sección de la reseña en la que William Purvis relaciona a Rupert Brooke con Lord Byron, de quien no sabemos si existe alguna traducción riveriana, aunque se trata de un poeta inglés que aflora en la poética riveriana de forma muy sutil (cfr. §5.14., §7.13.). Cuestión aparte sería que se tratase de un diario norteamericano, en cuyo caso deberíamos emprender las comprobaciones necesarias.

Rupert Brooke in America.

By WILLIAM PURVIS

A DEAD SOLDIER-POET'S FINE BOOK OF TRANSATLANTIC IMPRESSIONS.

If we were not still so poignantly conscious of the loss of both of them, we might be tempted to a merry jest at the idea of the late Henry James setting out to explain the late Rupert Brooke. The situation is unparalleled for unconscious humour in the history of letters. Rupert Brooke was many charming things; but above all he was the most brilliantly explicit of our twentieth-century writers. Henry James may have had innumerable claims to greatness in letters—personally I think he had very few—but he had not the gift for combining a really great thought or a ray of supreme vision with a magnificent simplicity of expression; and that was pre-eminently the talent of Rupert Brooke. It is as though Meredith had set out to popularise Dickens, or Carlyle had written in his shaggiest style to enable us to understand Thackeray.

However, the intention of Henry James was most laudable, and his introduction to "Letters from America" by Rupert Brooke (Sidgwick and Jackson, 7s. 6d. net) published this week, is as excellent James and as excellent criticism—where it is intelligible—as it is amiable and superfluous. If ever a man was qualified to speak fully and entirely for himself that man was Rupert Brooke, whether he spoke in poetry or in prose, and he spoke like a master in both. James says nothing that matters which lovers of Brooke did not know and appreciate before; but it is just possible that the preface by the dilettante American who arrived at a noble and straightest seriousness only just before he died will help to attract readers to the playfully earnest young Englishman, who worked so splendidly the while he seemed always on holiday.

When War Came.

So many remarkable young men are being killed just now to make a festival for the congenital idiots of the allied houses of the Hohenzollerns and the Hapsburgs that some of my busier readers may not have heard of the death of Rupert Brooke, in his middle twenties, last year; few will have realised how big a loss he was to English literature—in partial fulfilment and in radiant promise. It is the custom just now to scoff at those men of science and letters who confessed to a liking for Germany—or parts of Germany—prior to this war. But Rupert Brooke, by far the most interesting literary product of our country in the present century, looked upon Germany as in a large degree his "spiritual home" no less enthusiastically than did Lord Haldane.

This circumstance was not to prevent him from loving England more than all other nations put together, nor to keep him out of the war; for in his patriotic valour he was as representative of all that is best in our nation as in his liberal outlook on the world at large.

In a moving sketch which forms the last chapter in his book and is called "An Unusual Young Man," Brooke pictures for us his emotions when the news of war came to him whilst he was camping and boating with some friends in remote Cornwall. Brooke knew Germany well; he had many acquaintances there; a few comrades. It seemed incredible that we should be at war with them. He sat and looked at the sea.

> In answer to the word "Germany" a train of vague thoughts dragged across his brain. The pompous middle-class vulgarity of the buildings of Berlin; the wide and restful beauty of Munich; the taste of beer; innumerable quiet, glittering cafés; the *Ring*; the swish of evening air in the face as one sped down past the pines; a certain angle of the eyes in a face; long nights of drinking and singing and laughter; the admirable beauty of German wives and mothers; certain friends; some times; the still length of evening over the Sternberger-See.

I remember feeling very like that myself when England nearly came to war with France over the Mekong or Fashoda or some other trivial nonsense (as such things seem to-day), twenty years ago; for France to me was much that Germany was to Brooke.

The Call of Blood.

Yet Brooke had no hesitation as to where his duty was, and overwhelming sentiment as irresistible as it is instinctive, pointed the same way. If he remembered what Germany had meant to his youth, he remembered even more vividly what England had meant to his people and himself. As he sat and looked at the sea "something was growing in his heart." Suddenly, as he realised an England endangered, he found that the soil of England was to him holy ground; that he loved it as passionately as a lover his lady. In a great panorama all England passed before him, and all that she had been to him when he was away from her as well as when he was enfolded in her friendly arms.

The Unusual Young Man came rapidly to London. He mixed with the crowd in Trafalgar-square, for "it seemed to him the most desirable thing in the world to mingle and talk with a great many English people." Also he kept saying to himself—for he felt vaguely jealous of the young men in Germany and France—"Well, if Armageddon's on, I suppose one should be there!" No doubt he felt indignant about Belgium. But to him France was not very significant. Of France he thought little. "The French always seemed to him a people to be respected, but very remote; more incomprehensible than the Japanese, more even than the Irish. Of Russia, less. She meant nothing to him except a sense of hysteria and vague evil which he had been given by some of her music and literature. He thought often and heavily of Germany. Of England all the time."

Brooke and Byron.

Although he was a poet, the most considerable of our newer poets, Brooke was innately courageous, as brave as Byron; and I believe their names will be linked immortally, jointly and severally, with the isles of Greece and their true romance. Brooke joined the Naval Brigade, and was in that foredoomed failure to hold Antwerp against the Germans. His body, though not weak, was weaker than his spirit; and he broke down. But he pulled round again, and had shown that he was of the stuff out of which first-rate soldiers are made, when on his way from Alexandria to Gallipoli he became very ill as the result of blood poisoning.

Removed from the transport to a French hospital ship, Brooke was tended with an irreproachable care, but died in a few hours, and was buried on the top of a high and beautiful hill of the Mediterranean. He was unconscious that his last nurses were of that nationality which he had characterised as remote and incomprehensible; which is a pleasantly ironic touch on the part of the Fates that Brooke himself might have used effectively in his writing, a touch that he would most certainly have liked for its element of agreeable surprise and latent humour.

Rupert Brooke left us only two small books of poetry—both published by Sidgwick and Jackson—these notes on his American trip of 1913 and some letters which are being worked up into a sort of a Life. Henry James regrets that Brooke's book of travel is not bigger; and so do I. But its fine quality is very satisfying. Imagine a volume of American and Canadian and South Sea travel written in partnership by R. L. Stevenson and H. G. Wells (in his twenty-fifth year), and you will get some suggestion of "Letters from America." Yet they are entirely individual; journalism made literature.

The son of a Rugby master, he was neither rich nor poor; but he saw much of the world in one way or another and liked it nearly all. He had hosts of friends who tried to spoil him and failed, and were plunged into real mourning when he and then his younger brother laid down their lives for their country.

> Leaving the sick hearts that honour could not move,
> And half-men, and their dirty songs and dreary
> And all the little emptiness of love.

to find that "the worst friend and enemy is but Death."

An Immortal Sonnet.

If Brooke had written nothing but his five 1914 sonnets—including his wonderful poem, "The Soldier"—his fame would be assured forever in England. The feeling of an imaginative man about to give all for his country—who may have felt that his end was near, has never been more strikingly and tenderly divined than here:—

> If I should die, think only this of me:
> That there's some corner of a foreign field
> That is for ever England. There shall be
> In that rich earth a richer dust concealed;
> A dust whom England bore, shaped, made aware,
> Gave, once, her flowers to love, her ways to roam;
> A body of England's, breathing English air,
> Washed by the rivers, blest by suns of home.
>
> And think this heart, all evil shed away,
> A pulse in the eternal mind, no less
> Gives somewhere back the thoughts by England given;
> Her sights and sounds; dreams happy as her day;
> And laughter, learnt of friends; and gentleness,
> In hearts at peace under an English heaven.

Those who love this poem will be glad to know that Brooke's prose is hardly less admirable than his poetry.

Brooke, I fancy, was more impressed with Canada than with the United States; I am inclined to believe that he did not take seriously the present phases of life in the United States, that he regarded them as evanescent and uncertain, whereas in Canada, at any rate in the West, he did discover traces of a genuine and possibly lasting type of civilisation. Of course, like every other brainy man with insight and a feeling for what is vital in national economics, Brooke was annoyed by the wastefulness of our so-called civilisation, by its abortive hurry and scurry, with results akin to those achieved by a terrier who feverishly pursues his own tail. Thus American civilisation, even more than our own, was largely ridiculous to Brooke.

But Brooke was a real modern, really youthful, really hopeful and kindly unto all men who will let you be kind to them. Therefore, it was the amiable youngness of the people of the United States that struck Brooke most; their openhearted hospitality rather than their ginger, their inconsequence, their almighty ignorance of everything that counts with educated men and women in Europe, their insane self-satisfaction or pseudo-patriotism.

The Canadian Soul.

Thus also he saw that Canada was not wholly, as the soulful Yankees assured him it was, a country without a soul at all. The Canadian soul might be very small and not of the best quality, but it was there—in Calgary of all places. And it looked like growing larger and better after the war, when British ex-soldiers will figure more actively in the Dominion and the American real estate fiend shall become noticeably less.

I was speaking to a leading Canadian officer the other day. "Make no mistake about this," said he to me; "the men who are fighting for Canada are going to rule her in the future." Rupert Brooke would have smiled seraphically at the six feet six of maple leaf and bone and sinew as he laid down this most excellent principle of Canadian Democracy.

Brooke feared the non-assimilability of the French-Canadian in the tremendous Canada that is to be; but the war has altered the French-Canadian problem altogether and should end by simplifying it. Formerly there was a tradition of enmity between the British and the French in Eastern Canada; the former had fought to make Canada British, the latter to keep it French. But now Canadians of both races have fought side by side in France to keep France French and Britain British. This ought to make a difference, and no doubt it will.

Brooke tells us that a thrill of nostalgia ran through him as he passed from the United States to Canada and recognised again the English way of doing things "with a difference that I could not define till later." Yet his first Canadian city was Montreal, which is more distinctively French than any other city in the world outside France and her colonies, and Canada.

A Pen Picture of Ottawa.

Ottawa came as a relief after Montreal:

> There is no such sense of strain and tightness in the atmosphere. The British, if not greedy in the majority, are in the ascendency; also the city seems conscious of other than financial standards, and quietly, with dignity, aware of her own purpose. The Canadians, like the Americans, chose to have for their capital a city which did not lead in population or in wealth. This is particularly fortunate in Canada, an extremely individualistic country, whose inhabitants are only just beginning to be faintly conscious of their nationality. Here at least Canada is more than the Canadian. A man desiring to praise Ottawa would begin to do so without statistics of wealth and growth of population, and this can be said of no other city in Canada except Quebec. . . . But what Ottawa leaves in the mind is a certain graciousness—dim, for it expresses a barely materialised national spirit—and the sight of lanky, English-looking faces, and the rather lovely sound of the soft Canadian accent in the streets.
>
> Toronto is wealthy, busy, commercial, Scotch, absorbent of whisky; but she is dull, aware of other things. . . . It is not dull like Birmingham, or cramped like Boston, or scattered like Edmonton, or sham like Berlin, or hellish like New York, or tiresome like Nice. It is all right! The only depressing thing is that it will always be what it is, only larger, and that no Canadian city can ever be anything better or different. If they are good they may become Toronto.

Yes, it was a very inspired boy who clambered up to the cities of the United States and Canada, and got to know them so well, and has told us so graphically and amusingly about them; and a very serious boy behind his laughing face. For what do you think, in his role of representative European, he missed most in those crude new lands? It was the immaterial men and women of the past that, more than our huge populations, make all the old countries, with their histories and traditions, so full of the best kind of life. That great Continent across the Atlantic still is in this aspect "an empty land." To feed the heart hunger of a thoughtful poetical European, it needs "haunted woods and the friendly presence of ghosts." For, as Brooke in his own neat way puts it: "At a pinch it is possible to do without gods; but one misses the Dead."

En 1916, Domingo Rivero se encontraba ya establecido en Las Palmas, no en Londres. Desde 1904 venía desempeñando el cargo de Secretario de Gobierno. Inspirado en su oficina de la Audiencia Territorial, coincidiendo con el año en que pudo llegar a sus manos el documento anterior, a través del cual tal vez también debió de recibir la aciaga noticia de que Rupert Brooke había muerto en batalla el 23 de abril de 1915, Domingo Rivero compone ocho versos, que no se convertirían en las dos primeras estrofas del soneto «Viviendo» hasta ocho años después. Por ello, además de las peculiares circunstancias que rodean a la redacción de este poema, que figura en *The Poet* (cfr. §5.6., §7.5.), conviene destacar aquí su marcado carácter *existencialista*, un rasgo del estilo de Domingo Rivero al que ya nos hemos referido. Hacia el final del capítulo 7 alcanzaremos a definir precisamente las líneas particulares del existencialismo riveriano en comparación con la filosofía de Miguel de Unamuno y de Ortega y Gasset (cfr. §7.15.).

Este tono existencial se observa especialmente en la segunda parte de «Viviendo», en los dos tercetos que Domingo Rivero incorpora a la composición en 1924, seis estremecedoras líneas en las que el poeta acaba aludiendo al presentimiento de la muerte. El contenido de esta y otras composiciones de El Poeta nos ha llevado a afirmar que, al igual que Rupert Brooke, Domingo Rivero ya había sentido que su fin estaba cerca (Santana Falcón, 2014:70), esto es, a columbrar la aproximación de su fin, como también concluiría Manuel González Sosa (2000:37) en relación con el gran soneto riveriano «Yo, a mi cuerpo» (en adelante, El Soneto, con mayúscula inicial), que no solo ocupa un lugar central en la selección incluida en *The Poet* sino que además recibirá un tratamiento mucho más pormenorizado en las secciones donde analicemos independientemente este poema fundamental, al que también vamos a denominar El Soneto del Cuerpo (cfr. §5.9., §7.8.).

A modo de ejemplo de los caprichos formales de Rivero y de su meticulosa manera de crear poesía[33], podemos suponer que Domingo Rivero comienza a componer «Viviendo» en 1916 (tal vez el trabajo de mecanografía lo llevara a cabo Domingo

[33] A Jordé (1966:42) le admira la lírica riveriana «por el pensamiento, por la forma, por las imágenes, por la emoción, por el engarce rítmico de las palabras que acertaba a elegir con admirable conocimiento del idioma y gusto depurado de artista. Él mismo era su más severo y exigente crítico. Sus autocríticas eran inexorables. Se atenía al precepto clásico: *escribía, guardaba y corregía pacientemente*. Pocas veces se mostraba satisfecho de lo que producía».

Castellano Cruz posteriormente[34]), lo conserva, y acaba terminándolo ocho años más tarde para poner el broche final a su carrera como profesional del Derecho, que efectivamente termina el 26 de julio de 1924. Además, dos meses después de jubilarse, El Poeta también sellará un particular pacto con la muerte, a través del soneto «Mis pies», dando lugar a una aciaga coincidencia literaria que nos ha permitido vincularlo con Federico García Lorca (Santana Falcón, 2014:60; 61). Cuando Rivero empezó a escribir el soneto «Viviendo» en 1916, llevaba más de treinta años (treinta y dos para ser exactos) trabajando como hombre de leyes. Así lo afirma en sus primeros versos: "Mi oficina da al mar. Desde la silla / donde hace treinta años que trabajo / las olas siento en la cercana orilla". Regresado de la España peninsular, a los tres años de estar residiendo en la capital palmense, Domingo Rivero fue nombrado Registrador de la Propiedad por solicitud de sustitución de don Sebastián Jaisme Rodríguez. También en 1884 logró la plaza de Relator de la Audiencia Territorial de Las Palmas por oposición (Eugenio Padorno, 1994a:27).

No fue hasta octubre de 1904, por tratarse del Relator más antiguo de la Audiencia, cuando se produjo su nombramiento como Secretario de Gobierno de la Audiencia Territorial de Las Palmas de Gran Canaria, aunque imaginamos que, al cambiar de cargo, no se trasladó de la oficina en la que ambientó el soneto «Viviendo», donde acabó desarrollando su labor profesional durante un total de cuatro décadas. Establecido por fin en su terruño, además de emprender esta larga carrera profesional, Domingo Rivero contrae matrimonio en 1885. Su esposa fue Doña María de las Nieves del Castillo Olivares y Fierro, cuya relevancia e influencia en la vida del poeta tampoco deberíamos obviar. Alcanzada su madurez, casado e instalado definitivamente en la ciudad que dejó atrás como adolescente, resulta difícil no creer que esta intensa etapa lejos de La Isla había dejado una profunda huella en El Poeta.

Sin embargo, antes de llegar a conclusiones anticipadas en cuanto a su pensamiento poético, conviene analizar este periodo insular, cuando comienza su «tiempo virtual de escritura» (Eugenio Padorno, 1994a:79) en busca de otras influencias que pudieron

[34] Según declara en su tesis (1994a:34), Padorno llegó a mantener muy reveladoras conversaciones con el Sr. Castellano Cruz, a quien José Quintana (1970:44) ya había descrito previamente como «empleado amanuense de don Domingo». Domingo Castellano Cruz, escribiente de Rivero en la Audiencia Territorial y pariente lejano de Tomás Morales, desempeñó un papel fundamental en la conservación de la obra riveriana llevando a cabo esta tarea ocasional de pasar a máquina, por petición de Rivero, muchos textos que se habrían perdido de no haber mediado la sensibilidad del improvisado «secretario» (Eugenio Padorno, ibidem).

definir su creación literaria, que está a punto de eclosionar. Aún nos queda por explorar la huella de otras grandes personalidades en la vida de Domingo Rivero, como es el caso de Miguel de Unamuno (de quien fue discípulo, también maestro y sobre todo amigo), de su pariente Tomás Morales (especialmente por su temprana muerte en 1921), o de su propio hijo, Juan Rivero del Castillo Olivares, a quien también pierde, después de que su primogénito, bautizado Fernando (nombre que volvió a recibir el último de los siete hijos de Rivero) falleciera con solo diecisiete meses, el 15 de septiembre de 1887 (Eugenio Padorno, 1994a:27). Reténgase este mismo año (1887) como la fecha más exacta en que Domingo Rivero pudo empezar a dedicarse a la creación poética (Eugenio Padorno, ibidem:191).

De ahí que, en aras del rigor traslativo, más que el estrictamente filológico, los matices que pueda aportar el análisis de estas influencias en el periodo de madurez del autor solo aspiren a ofrecernos una visión más amplia del pensamiento poético que pretendemos desvelar y traducir, siendo conscientes de que nos resulta imposible hacer honor a todas las personas e ideologías que se cruzaron por la vida de Domingo Rivero, como también podrían ser los hermanos Luis y Agustín Millares Cubas, reconocidos novelistas y dramaturgos canarios (ya que Domingo Rivero fue compañero de trabajo de don Agustín en la Audiencia Territorial), ni tampoco, en el más extremo de los casos, llegar a presumir que precisamente deben haber condicionado la creación literaria del autor, por no debatir en sí mismo el concepto de "influencia" en literatura. Se trata de seguir recuperando la situacionalidad original de los textos de partida para determinar las características del contexto sociocultural que los rodea (cfr. §3.4.).

2.4. Madurez del autor: iniciación poética

Se desconoce la fecha del inicio de la escritura poética de Domingo Rivero, por lo que se ha considerado que su dedicación a la poesía es realmente tardía. Según señala Manuel González Sosa (2000:23), «gracias a Eugenio Padorno, ya sabemos qué y cuánto escribió en verso don Domingo Rivero, como sabemos en qué concreto espacio de su existencia realizó esta escritura. Justamente entre los cuarenta y siete y los setenta y seis años, o sea, entre 1899 y 1928». Efectivamente, Rivero no fue testigo de la primera publicación de uno de sus poemas hasta contar con ya casi cincuenta años de

edad. A partir de entonces dará a la prensa durante algunos años un número reducido de textos, apenas una veintena, según indica Eugenio Padorno (1994a:31), aunque acabamos de barajar la posibilidad de que la eclosión poética riveriana se produjera tras la muerte de su primer hijo. No sería entonces la primera vez que Rivero "rompiera a escribir" para sobrellevar el dolor de tan terrible experiencia, como demostrarían las circunstancias en que compuso la extensa elegía «A Juan» (cfr. §5.12., §7.11.). Aquí daremos cuenta de la aparición de dos piezas clave de su producción, su primer poema publicado (que no debe confundirse con su poema primero) y su grandioso soneto «Yo, a mi cuerpo», al propósito de desvelar otras influencias que se perciben entre la obra, la vida y el pensamiento literario del autor.

Para entenderlas desde su génesis, volviendo a las primerísimas letras de Domingo Rivero desde su formación escolar, debemos recordar que la línea de estudios literarios emprendida por Graciliano Afonso en Las Palmas, según defienden algunos (González Ramírez/Henríquez Jiménez, 2009:142), pudo dejar huella en los profesores de Domingo Rivero en el Colegio de San Agustín. Dada su conexión con la literatura, con la traducción y con los elementos visuales de la poética riveriana, nos interesa detenernos en conocer el valor y el significado de la obra del influyente doctoral Graciliano Afonso, según los plantea Antonio Becerra Bolaños[35]:

> Debido a la situación de retraso cultural de las Islas Canarias durante los siglos XVIII y XIX, con una tasa de analfabetismo del 70%, [Graciliano Afonso] se verá obligado a desarrollar una incesante labor ilustrada, en su empeño de que las Islas se incorporen a la cultura occidental y se encuentren entre las naciones modernas.
>
> La influencia que Graciliano Afonso ejerce en los escritores y pensadores de la segunda mitad del siglo XIX es indudable. La enunciación teórica y poética que el doctoral realiza sobre el Teide (1853) hará que a partir de ese momento este motivo comience a ser considerado uno de los centrales de la literatura canaria […] Afonso, a través de su labor didáctica en el seminario y en el colegio San Agustín, establecerá una conciencia del paisaje y de la tradición que los vinculan con la historia que llegará hasta los autores del siglo XX.
>
> La obra de Graciliano Afonso aúna varias facetas, las de poeta, traductor y teórico de la literatura. Tradujo textos de Horacio, Virgilio, Catulo, Ovidio, Juan Segundo, Anacreonte, Museo, Bernard, Pope, Milton, Casti o Chiabrera; por tanto, dominaba el latín, el griego, el francés, el inglés y el italiano.

[35] BECERRA, A. (2010) "Graciliano Afonso". En: *Archipiélago de las Letras*, p. 2. Disponible en: http://www.academiacanarialengua.org/archipielago/graciliano-afonso/ (Fecha de consulta: 11/02/2015).

En este sentido, además de por las líneas de pensamiento poético que Afonso pudo divulgar entre los alumnos del Colegio de San Agustín, auspiciando la humildad, la intimidad y la observación del paisaje insular[36], temas que se corresponden con muchas de las marcas del estilo de Domingo Rivero, también podemos conectar a don Graciliano con la faceta de traductor que desarrolló El Poeta. Para Afonso, continúa Becerra Bolaños (2010:2), los autores han de ser leídos en las lenguas en que escribieron sus obras, pero, en el caso de que se desconozca las lenguas en que están escritas, es necesario que se lean, porque son fundamentales para la formación personal, ideas clásicas que probablemente el doctoral transmitió a sus discípulos y que quizás llegaron a calar en Domingo Rivero.

Parece ser que don Domingo, ya convertido en hombre de leyes, compartía esa visión del hombre ilustrado que caracterizó a Graciliano Afonso, como demuestra no solo el que se hiciera miembro de la Junta Directiva del Gabinete Literario en 1881 o que se interesase por ser Socio del Museo Canario o del Teatro Tirso de Molina en 1917, sino sobre todo su propia esencia de poeta, su manera de "cultivar" la poesía (en cuya rigurosa y cuidadísima creación práctica debía encontrar Domingo Rivero su sentido más puro). Tal vez por esta razón no aspiraba a publicar sus composiciones, además de por su conocida aversión a las erratas de imprenta –a la que se ha referido, por ejemplo, Claudio de la Torre (1954), en un artículo que sirvió de Introducción a *The Poet.* A ello se suma su interés por la lengua inglesa y por la traducción, a través de las cuales también accedió a los clásicos literarios ingleses[37].

---

[36] Para un estudio mucho más profundo sobre Graciliano Afonso, recomendamos *Ilustración y Prerromanticismo canarios: Una revisión de la obra del doctoral Graciliano Afonso (1775-1861)* (Padorno/Santana Henríquez, 2003).

[37] En una copia de la obra *History of the British Empire,* por William Francis Collier (1870), que debió de ser uno de los manuales del University College London de Rivero conservados en el Museo Poeta Domingo Rivero, llaman nuestra atención las siguientes anotaciones manuscritas por nuestro poeta:

Miércoles, 23 de junio de 1871
Catus amat pisces
sed non vult tingere plantas.
The cat loves fish
but dares not wet her foot.

I dare do all that may become a man
who dares do more is none
Martes, 23 de abril de 1872

Se trata de una cita de *Macbeth* (William Shakespeare, 1606) en concreto del Acto I, Escena VII, cuando Lady Macbeth le recrimina al protagonista su cobardía aludiendo al gato de la máxima latina, la cual

Desde el punto de vista de los estudios traductológicos y de la propia traductografía de Canarias, es recalcable que el doctoral se empeñase en la publicación de la traducción de aquellas obras que sirvieran a la formación del gusto, puesto que era consciente de que la educación es el instrumento del desarrollo de una nación, la vía por la cual puede encontrar su lugar en el mundo. En ese sentido hay que leer la obra de Graciliano Afonso, tanto en su vertiente traductora como creadora, opinamos con Antonio Becerra Bolaños (2010:3). De hecho, la publicación y estudio de *The Poet* simbolizan nuestro afán por seguir la estela de Graciliano Afonso y por universalizar la figura y la obra de Domingo Rivero, como también defendimos el día 21 de marzo de 2014 en nuestro discurso de clausura de la exposición *¿Por qué no te he de amar? Domingo Rivero: un poeta en imágenes*, la primera comunicación en inglés sobre la vida y la obra de El Poeta, que incluimos en el Anexo 2 de la presente tesis doctoral (Documento 2).

Por esto, no solo animaremos al lector a acercarse a Domingo Rivero a través de su voz traducida, sino que además aspiraremos a que nuestras aportaciones a la literatura sobre Domingo Rivero y su obra se puedan enriquecer, discutir, refutar o validar por los Estudios Literarios (en adelante, EL), y ahora además por los Estudios de Traducción (en adelante, ET), sobre todo en relación con su vertiente más descriptiva (cfr. §3.1.4.). Recuérdese a este respecto que el objetivo fundamental de la presente tesis doctoral se basa en un intento por sistematizar nuestra experiencia traductora en el caso de la publicación de *The Poet* con el fin último de que la obra riveriana aspire a ser traducida con el mismo rigor que a El Poeta caracterizaba. Ahora que han sido publicadas estas traducciones al inglés, lengua universal, la voz de Domingo Rivero podrá ser escuchada más allá de nuestras fronteras (Santana Falcón, 2014:20): se trata de una empresa que ahora también se suma a los ideales de Graciliano Afonso, cuyos postulados podrían suponer la simiente de la Traductografía y la Traductología de Canarias (Sánchez Robayna, 2005:21-44), precedido por Cairasco de Figueroa (ibidem:5).

---

hemos descubierto con al menos tres variantes en latín (*Diccionario Akal del Refranero Latino*, 2005*)*. Presuponemos que Domingo Rivero trató de traducirla al inglés en 1871, si contrastamos la forma de la segunda anotación (¿la traducción al inglés de Rivero?) con la que aparece en el *Routledge Dictionary of Latin Quotations: The Illiterati's Guide to Latin Maxims, Mottoes, Proverbs and Sayings* (2005): "a cat likes fish, but it does not like to wet its paws". La anotación siguiente, fechada casi un año después, en la simbólica fecha del 23 de abril, parece ser una cita literal de la respuesta de Macbeth a la intervención anterior de su esposa, quizá un homenaje personal de Rivero a Shakespeare en tan señalada fecha. Más allá del rigor de lo anecdótico, este nos parece un claro ejemplo del interés de Domingo Rivero por el latín y el inglés, así como por la traducción y, obviamente, por la literatura.

Las cuestiones de orden más bien político en la creación literaria de Domingo Rivero merecen un tratamiento igualmente delicado. El primer poema publicado de Rivero, «Las dos alas», ve la luz el 1 de enero de 1899 en la revista *España*, en Las Palmas de Gran Canaria[38]. Esta breve composición no ha sido incluida en nuestra selección anotada de traducciones, razón por la que consideramos oportuno recogerla a continuación, dada la importancia de este acontecimiento en la vida de nuestro autor, además de por sus interesantes *esquemas de imágenes*. Aunque para nuestros objetivos no resulte necesario profundizar en cuestiones de esta índole, volvemos a reconocer entre estos versos la no tan lejana influencia de Fermín Salvochea y de las ideas con las que simpatizaba don Domingo como fundador de la Juventud Republicana de Las Palmas (cfr. §2.2.). En total acuerdo con Eugenio Padorno (1994a:31), desde el punto de vista ideológico-estético, este poema es «la propuesta regeneracionista que, combinada con la reflexión sobre lo autóctono –o mejor: de un vivir y su entorno– configuran en Rivero la doble fuerza imantadora de su expresión poética». Con estas claves, su interpretación no ha de resultarnos difícil:

LAS DOS ALAS

Bate el águila altanera,
que el destino simboliza,
sus alas sobre el que espera:
con una, aviva la hoguera;
con otra, avienta ceniza.

En estos momentos en que El Poeta empieza a ver su obra publicada y hasta el día de su muerte, no debemos desestimar la gran presencia y posible influencia de su mujer, doña María de las Nieves. Cuando se publica el primer poema de Domingo Rivero, llevaba casada con él casi cuatro años y ya le había dado dos hijos: Fernando, que tristemente fallecería poco después de un año de nacer, y Juan, quien habría de convertirse en el

[38] Aunque no abordaremos estas cuestiones hasta §5., permítasenos aquí recoger las valoraciones de Eugenio Padorno respecto a esta quintilla y los paradigmas de lo Alto y lo Bajo, que a su vez se relacionarán con la dimensión vertical de nuestro modelo de análisis del TO: «en esta pieza –auténtico microcosmos textual– se congregan dos rasgos estructurantes primordiales en la poética de Rivero; uno se refiere al plano arquetípico, y consiste en el enunciado implícito de dos dimensiones espaciales en oposición: la de la verticalidad (Alto / Bajo: águila / tierra) y la de la horizontalidad (izquierda / derecha: despliegue de las alas), también convenientes a la descripción de una cruz y, por tanto, a la insinuación de la redención crística; el otro se refiere al plano estilístico, y consiste en la presentación y explícita decodificación del motivo alegórico de los versos 1 y 3-5 es descifrado por el v. 2. Vemos en este poemita –de acuerdo con su fecha de redacción– una aportación regeneracionista, que exhorta, consiguientemente, al sostenimiento de la fe en el destino de España» (Eugenio Padorno, 1994a:512).

predilecto de su padre y de sus abuelos paternos. Especialmente Juan motivará la creación literaria de Domingo Rivero con una extraordinaria tenacidad, como también lo hizo alguna de las otras hijas de El Poeta posteriormente, según veremos enseguida.

La esposa de don Domingo, doña María de las Nieves del Castillo Olivares y Fierro, perteneciente a la nobleza isleña, era una joven de excelente preparación cultural, quien siempre debió de ser un gran apoyo en la trayectoria literaria y vital del poeta. Es fama que doña Nieves tuvo una notable preparación intelectual (leía a los autores franceses en lengua original), señala Eugenio Padorno (1994a:27). De su propiedad se conserva una extensa biblioteca en el Museo Poeta Domingo Rivero, y es precisamente a doña Nieves a quien va dirigida esta nota de agradecimiento firmada por Miguel de Unamuno el 18 de julio de 1910, un mes después de haber visitado a la familia Rivero en su casa de Los Hoyos, emotivas líneas en las que apreciamos que no olvida sus visiones del paisaje de El Monte:

> A Doña Nieves Castillo de Rivero.
>
> Agradecido recuerdo de un día de hospitalidad familiar, a largas leguas yo de mi familia, en un rincón perdido entre montañas, que es un remanso de quietud y de sosiego, entre vides generosas, lejos de todo tumulto mundano, en una verdadera isla dentro de la Isla. Y por todo ensanche de horizonte un boquete abierto al mar, es decir, al ensueño, a lo indeciso y movedizo y vago. ¡Y qué dulce debe ser ahí soñar en viajes y aventuras que jamás han de emprenderse, y sabiendo que no han de emprenderse, y fantasear tierras remotas! Y dejarse acunar por el canto de las olas, que no se sabe si es ruego o queja o rendimiento de gracia. Y dejar que así se vayan y vengan los días como las olas vienen y van, y esperar a la última ola, o a la que nos traiga el descanso, tal vez después de la tempestad. Una vida de dejarse vivir, o lo que es igual de dejarse morir. Pero la lucha me reclama y llama, y a ella me debo. El descanso no puedo gozarlo sino así, a pequeños tragos furtivos. El día del Monte del Lentiscal no lo olvidaré tan aínas. Gracias.[39]

Con solo esta breve pero muy significativa glosa, cuyos ecos resuenan en la posterior composición de Domingo Rivero «La Isla» (el primer poema incluido en nuestra selección traducida), queda introducida la figura de Miguel de Unamuno en la vida de Domingo Rivero, de quien fue un devoto lector (Eugenio Padorno, 1994a:32) y con quien compartía el problema de la conciencia y la temporalidad en su lírica (Eugenio Padorno, 1994b:349). Según el mismo crítico (Eugenio Padorno, ibidem), la relación existente entre el pensamiento de Unamuno y el poeta canario se basa en estas dos

[39] HENRÍQUEZ JIMÉNEZ, A. (2010b) "Unamuno, Domingo Rivero y otras cosas". En: *Bienmesabe.org*, 08/07/2010, Nº 321. Disponible en: http://www.bienmesabe.org/noticia/2010/Julio/unamuno-domingo-rivero-y-otras-cosas (Fecha de consulta: 15/07/2015)

cuestiones: 1) su similar posicionamiento ideológico ante el problema de España y 2) su similar vivencia de la interrogación religiosa (Eugenio Padorno, ibidem:69-70), aspectos contemplables a la luz de una sola causa: la pérdida de la fe, bien en una acepción política, que afectaría a un destino colectivo, bien en la estricta acepción religiosa de la salvación personal[40].

En la nota al pie que acompaña al poema «En El Monte», el séptimo de nuestra antología traducida, señalamos que el 18 de junio de 1910, un día antes de marchar a la península tras ser mantenedor y pronunciar el discurso de apertura de los primeros Juegos Florales de Las Palmas, el reconocido escritor y filósofo vasco visitó a Domingo Rivero en su casa de Los Hoyos, donde fue atendido con exquisitez por doña María de las Nieves, lo que podemos deducir de la dedicatoria anterior. Sin embargo, a diferencia de lo que señala Teo Mesa (2014) en su artículo *El poeta Domingo Rivero se internacionaliza*[41], el poema «En El Monte» no fue dedicado por Rivero a Unamuno, sino a la memoria de su cuñado, Félix Torres Jaques, a quien Rodríguez Padrón (1994a:438) cita entre los amigos de juventud de Rivero, miembros de la junta del Casino Democrático de Guía. Ahora bien, según palabras de Henríquez Jiménez (2010b), la invitación y aceptación de la visita se debía a la amistad de Juan Rivero del Castillo, el hijo mayor de Domingo Rivero, a quien Miguel de Unamuno conoció mientras estudiaba en la Universidad de Salamanca, donde el vasco desempeñaba el cargo de Rector. Domingo Rivero no dejó de dedicarle unos versos al vasco, quien marchó exiliado en febrero de 1924 a la isla de Fuerteventura, los cuales le hizo llegar a través de Juan. Otra "Isla" aparece en este soneto:

UNAMUNO

Fuerteventura —el yermo castellano
rodeado de mar— le vio en su orilla,
errante enamorado de Castilla
que ya no tiene grande ni un tirano.

[40] «Lo que me hace ser yo», palabras de Unamuno citadas por Padorno, «es el contenido total, en el alma, de lo vivido», y puntualiza: «llevo dentro de mí todo cuanto ante mí desfiló y conmigo lo perpetúo», palabras de las que parece haber surgido el evocado desfile riveriano de la niñez, juventud y madurez, es decir, de cuanto ha venido constituyendo la vertebralidad existencial del poeta canario (Eugenio Padorno, 1994b:349).

[41] MESA, T. (2014) "El poeta Domingo Rivero se internacionaliza". En: *Canarias ahora*, 02/12/2014. Disponible en: http://www.eldiario.es/canariasahora/canariasopina/Domigno_Rivero-poeta-ingles_6_330 776929.html (Fecha de consulta: 22/02/2015).

El trágico poeta, hacia el lejano
solar glorioso que el Destino humilla,
lanza, envuelta en sarcasmo, la semilla
ideal desde el páramo africano.

Y en la Isla triste que la sed devora,
caminando en la sombra hacia la aurora,
adusto como Dante en el destierro,

oye a las olas presagiar su hora,
en los ojos la llama redentora
y en las entrañas de Vizcaya el hierro.

Antonio Henríquez Jiménez (2010b) nos ofrece más datos que rodean a este texto: el soneto que Rivero, catorce años más tarde del encuentro en Los Hoyos, dedicaría y enviaría a Unamuno por mediación de su hijo Juan, en carta fechada el 12 de agosto de 1924. En esa carta, según recoge Henríquez Jiménez (ibidem), le dice don Domingo a Unamuno: «Domingo Doreste me ha dado copia de cinco de sus admirables sonetos y no me consuelo de no haber podido oírselos leer a usted. –Juan le explicará el motivo que me lo impidió–. Ahora hubiera sido otra cosa. Ya estoy jubilado. Como recuerdo de su paso por estas islas, le envío ese soneto en que no ha de ver usted más que la admiración y la simpatía que me inspiran las ideas que usted representa. Recuerdos de la familia. Le abraza su buen amigo. Domingo Rivero». Dada su comprometida posición laboral en la Audiencia, donde sus ideales republicanos podrían reportarle dificultades, Domingo Rivero pide disculpas a Unamuno porque le resultó imposible acudir a una lectura semiclandestina de los sonetos citados en otra visita del vasco a Gran Canaria, posterior a los Juegos Florales[42]. Dicho esto, si a alguien debemos atribuir la visita de Unamuno a Gran Canaria y al domicilio familiar de la familia Rivero en El Monte en el año 1910, es sin duda a don Juan Rivero del Castillo Olivares, el hijo predilecto de El Poeta. Así lo narra Antonio Henríquez Jiménez (2010b):

> Unamuno fue invitado por su antiguo alumno Juan Rivero del Castillo a pasar un día en su casa del Monte Lentiscal Allí se encontraba toda la familia Rivero en una de sus permanencias estacionales. Juan Rivero era en aquel tiempo alumno de la facultad de Derecho de Salamanca y se encontraba pasando sus vacaciones en Gran Canaria. Según tradición familiar, en Salamanca Juan Rivero solía asistir a algunas de las clases de Unamuno, y lo acompañaba a veces en sus caminatas por las calles o por las afueras de la capital castellana.

[42] «Cuando don Miguel hizo escala en el puerto de Las Palmas, en 1924, en autoritaria singladura hacia el exilio de Fuerteventura, acudió Rivero junto a Alonso Quesada, para congraciarse y saludar al audaz filósofo que retó a la dictadura de Primo de Rivera, contra sus desmanes y desacertada política» (Mesa, 2014). Sin embargo, parece ser que no acudió a la citada lectura.

> No es extraño que entonces le hablara de los viajes de su padre y de sus inquietudes de todo tipo. El testimonio de un contemporáneo, el escritor Luis Benítez Inglott (*Pío Cid*), nos lo presenta, en un escrito del *Diario de Las Palmas* (6-XI-1964), así: "útil enlace para que Unamuno aceptara venir a Las Palmas como mantenedor de los primeros Juegos Florales".

En este momento de su vida, Juan Rivero del Castillo Olivares desempeña un papel fundamental en la creación poética de su padre y en la vida literaria de Las Palmas, contribuyendo a la celebración de los primeros Juegos Florales de la ciudad, en los que Tomás Morales (un gran ausente, pues se encontraba en Madrid promocionando su primer libro de poesía, *Los Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar*, obra que para muchos marca el comienzo del Modernismo Literario en Canarias) y Alonso Quesada, respectivamente, recibieron el primer y el segundo premio por sus poemas «La campana a vuelo» y «El zagal de gallardía». Además de Domingo Doreste Rodríguez, fundador y director de *La mañana*, quien también conoció a Unamuno mientras estudiaba en Salamanca, se dice que Juan Rivero sirvió de mediador entre Salvador Pérez Miranda, organizador de los Juegos, y Unamuno. «Y es Juan Rivero del Castillo el que comunica a los amigos de Las Palmas la fecha definitiva del viaje», según rescata Antonio Henríquez Jiménez de un documento de Alfonso Armas Ayala (Henríquez Jiménez, 2010b).

Tal y como lo describe Jordé (1932a:41-44), Juan Rivero era «bueno, noble, inteligente, optimista, decidor; animaba todas las reuniones y tertulias a que asistía, derrochando ingenio en las conversaciones particulares y discutiéndolo todo, lo divino y lo humano. Era sensible a las emociones del arte, discurría con certero juicio en materias literarias y tenía buen gusto *y* aguda perspicacia crítica. Sin embargo, la enfermedad que rindió su fuerte naturaleza le hizo variar de carácter y de costumbres». Por otro lado, del ya citado artículo de Claudio de la Torre "Domingo Rivero" (1954), que sirvió de Introducción a *The Poet* (Santana Falcón, 2014:8-17), se desprende que Juan gustaba de leer a los más íntimos allegados los versos de su padre, lo que refuerza la tan citada afirmación de don Claudio (ibidem) de que se trataba de «el más apasionado divulgador» de la obra de Domingo Rivero. Nos aventuramos a imaginar a Juan recitando versos en aquella íntima reunión familiar, con Unamuno como invitado de honor, en la que, según Antonio Henríquez Jiménez (2010b), «don Miguel hablaba, hablaba y hablaba». En el momento de la visita de Miguel de Unamuno, a la edad de veinticuatro años, Juan Rivero se

encuentra saludable y más activo que nunca, por lo que empezará a animar a su padre para que recopile su obra y la publique. Sin embargo, la enfermedad no solo se cobrará la vida de Juan Rivero en 1928, sino que además truncará el proyecto de don Domingo de publicar una antología de sus poemas, llegado a su senectud (cfr. §5.11., §5.12).

Además de la figura de Juan Rivero, hijo, habíamos dejado pendiente la tarea de rescatar dos breves alusiones, ambas de Antonio Henríquez Jiménez, a las impresiones que Miguel de Unamuno le causó a alguna de las hijas de Domingo Rivero durante aquella tarde del 19 de junio de 1910: en la primera, el estudioso afirma que «por testimonio de una de las hijas de Rivero, se conoce la extrañeza e incredulidad de Unamuno ante los conocimientos de literatura extranjera del poeta»[43]. No sabemos si pudo ser Dolores, quien en 1910 contaba 21 años; Nieves, quien entonces tendría 19; María del Pino, que tenía 15 años; o hasta María Teresa, a sus tiernos 11 años de edad, quien mucho más tarde hizo tales comentarios a Henríquez Jiménez, por lo que también quedaría pendiente concederle a alguna de sus hermanas el mismo protagonismo que a Juan Rivero con respecto a la admiración que sentía por la labor literaria de su padre y su afición por las lenguas y literaturas extranjeras. Así lo sugiere la segunda alusión de Antonio Henríquez Jiménez (2010b): «no hace mucho […], recordaba yo el parecer de una hija de Domingo Rivero acerca de si Unamuno tuvo conciencia del alcance de los conocimientos del Secretario de Gobierno de la Audiencia de Las Palmas sobre literatura inglesa y francesa, y de sus visitas a Francia y a Inglaterra, así como de sus impresiones acerca de los personajes que entonces tratara», lo que demuestra que, de entre los hijos de Domingo Rivero, Juan no sería su único ferviente seguidor, en cuyo caso sería tarea pendiente para futuros estudios biográficos sobre Domingo Rivero reconocer la veracidad de tan destacado hecho.

Después de esto, la publicación más importante para la trayectoria poética de Domingo Rivero, además de la de «Las dos alas», sería la de su reputadísimo soneto «Yo, a mi cuerpo» en julio de 1922. Una obra central no solo en la producción riveriana sino además en la traducción que hemos realizado en *The Poet* y en la presente tesis doctoral, por lo que nos ocuparemos de su lectura con mucho más detalle en §5.8. y en apartados subsecuentes. Además, a partir de las numerosas aproximaciones que se han hecho a

[43] HENRÍQUEZ JIMÉNEZ, A. (2010a) "Dos retratos de Domingo Rivero". En: *Bienmesabe.org*, Nº 321. Las Palmas de Gran Canaria, 19/02/2010. Disponible en: http://www.bienmesabe.org/noticia/ 2010/ Febrero/dos-retratos-de-domingo-rivero (Fecha de consulta: 10/07/2015).

esta majestuosa composición, en las cuales se han establecido muy interesantes conclusiones sobre el estilo riveriano y sus influencias, podremos obtener una idea mucho más concreta sobre el ideario poético más personal de Domingo Rivero, sobre todo en relación con El Soneto.

Sin embargo, conviene recoger aquí las circunstancias que rodearon a su publicación, según relata Eugenio Padorno (1994a:131): cuando Fernando González, poeta de la Escuela Lírica de Telde, marcha a Madrid en la primavera de 1922 para seguir estudios de Filosofía y Letras, lleva consigo copia de «Yo, a mi cuerpo» y de «El Humilde Sendero». Ya que González traba amistad con Manuel Azaña, quien fuera presidente de la Segunda República y dirigiera por entonces *La Pluma*, es este poeta teldense quien logra que en dicha revista madrileña se publique el soneto mejor logrado de Domingo Rivero, aunque sin contar con el consentimiento de El Poeta. En §5.16. descubriremos cómo explicó Fernando González a la prensa las circunstancias que rodearon a la publicación de la segunda pieza en la misma revista.

El soneto «Yo, a mi cuerpo», una de las cimas líricas de la poesía castellana, que valió a Rodríguez Padrón para llamarlo "el poeta del cuerpo" en 1967, resume a la perfección la filosofía existencialista de nuestro autor (Santana Falcón, 2014:46). El Soneto del Cuerpo viene a ser el texto que mayor celebridad ha proporcionado a Domingo Rivero, catapultándolo como maestro del rigor métrico y de la literatura castellana, hasta el punto de recibir el elogio del mismo Dámaso Alonso en su Introducción a la citada obra de Jorge Rodríguez Padrón (1967:7-10). En §7.8. acudiremos a la "Lectura" de Rodríguez Padrón del reputado soneto (Rodríguez Padrón, 1981:51-68) para el análisis del más profundo yo poético de Rivero como poeta del cuerpo. Además, a este calificativo deberemos añadir el de poeta sumido "en el dolor humano", como sugiere Padorno (1998/2002). Ya jubilado, Domingo Rivero alcanza su senectud siendo testigo de que su obra está más viva que nunca, aunque nunca llegará a verla publicada en su totalidad.

2.5.Senectud y muerte de Domingo Rivero: hacia el pensamiento de El Poeta

Aunque sabemos que Domingo Rivero apenas publicaría una veintena de poemas en vida (Eugenio Padorno, 1994a:31), no muchos más que los que incluye la selección *The Poet,* hacia el final de su "camino", la lírica riveriana no resultaba desconocida entre aquella promoción de poetas grancanarios que estaban iniciando la poesía "moderna" en La Isla, quienes lo admiraban profundamente. Don Domingo había alcanzado su senectud, pero su vínculo con este círculo de poetas, entre los que se encontraba su "ahijado", Tomás Morales, nos permite volver a hablar de "apadrinamiento literario", de interconexiones e influencias entre el viejo Domingo Rivero y el trinomio de los modernistas atlánticos Morales, Torón y Quesada, así como con la Escuela Lírica de Telde y el poeta Fernando González, a quien hemos reconocido como principal impulsor de la publicación no autorizada de «Yo, a mi cuerpo» (1922).

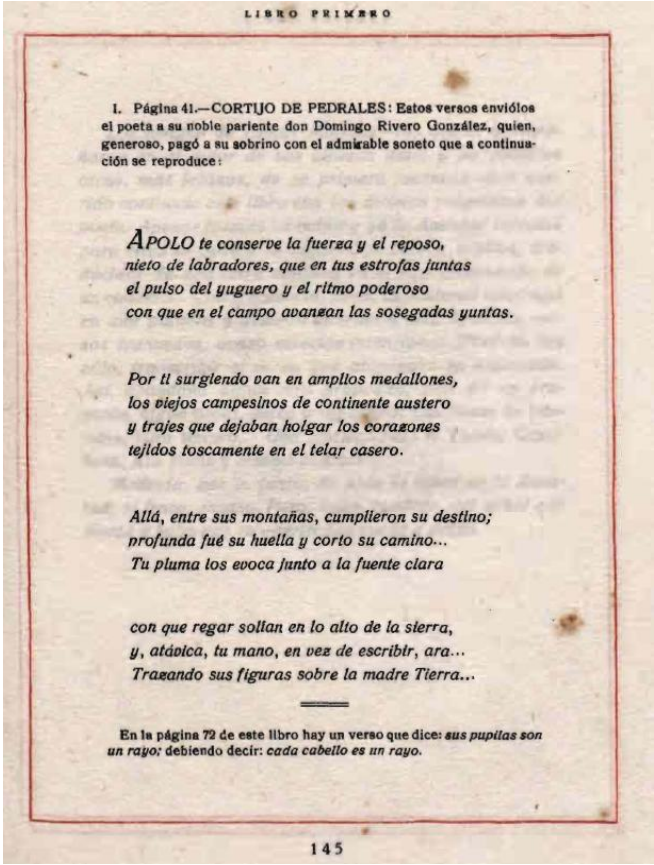
A pesar de la diferencia de edad, tal vez desde un punto de vista más bien reduccionista, no resulta ilógico pensar que tanto pudo influir Domingo Rivero en los modernistas canarios fundamentales[44] o en el resto de poetas "de su generación" como estos poetas pudieron influir en él, ya que Eugenio Padorno asegura que de los jóvenes Domingo Rivero también tomó algunos principios de la "Nueva Poesía", a la que tampoco dejó de criticar duramente (Manuel Padorno, 1999:201-212), especialmente el soneto de alejandrinos (o de endecasílabos y heptasílabos) (Eugenio Padorno, 2010:1). No obstante, se opina que la sobriedad que impera en la obra riveriana y su cierta tendencia al clasicismo lo convierten en un poeta difícil de ubicar en su tiempo: en un poeta *puro*, según nuestra humilde opinión, tal y como hemos tratado de revelarlo en *The Poet* (Santana Falcón, 2014:62). Otro gran ejemplo de esta contribución y admiración mutua es que, también en 1922, Fernando González consigue dar a conocer otro de los grandes poemas de Domingo Rivero, el manriqueño «El Humilde Sendero», a través de cuyo tema deberemos interrelacionar a nuestro autor con el poeta realista Ramón de Campoamor (1817-1901), entre otros, dado el aparente rechazo a la gloria que marca el contenido de este poema (cfr. §5.16., §7.15.). Más allá de esto, también a través de Fernando González, el mismo Eugenio Padorno (2001) ha establecido conexiones entre El Poeta y la Escuela Lírica de Telde, afirmando que Rivero es el poeta condicionador de la actitud metafísica manifiesta en los poetas teldenses a partir del Modernismo.

[44] Javier Durán (2012) se refiere a Domingo Rivero como «el consejero silencioso» de Tomás Morales, Alonso Quesada y Saulo Torón».

Aunque reconocemos con Eugenio Padorno (ibidem:17) que «no estará de más matizar que seguramente no es la de Rivero la única influencia que reciben los poetas teldenses de una poesía reflexiva, tampoco podemos afirmar que la única influencia que recibió Domingo Rivero procedió de los poetas de su tierra y de su tiempo», como demuestra el hecho de que también se haya conectado el estilo de nuestro autor con el de Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870), especialmente en relación con su uso del recurso literario del hipérbaton (Sánchez Robayna, 1980:28). Con esto solo se abre la extensa nómina de autores con la que podremos vincular a Rivero y su poesía. Ahora bien, un año antes de la publicación de «El Humilde Sendero», un trágico acontecimiento marcaría a Domingo Rivero profundamente en relación con su generación de poetas: la repentina y prematura muerte de Tomás Morales, el 15 de agosto de 1921, que le mueve a autorizar la publicación del soneto «Al volver del entierro de Tomás Morales».

Por otro lado, en el primero de los siete poemas que Rivero le dedicara al autor de *Las Rosas de Hércules,* llama la atención la mención al dios Apolo (cfr. §5.14 para una aproximación a lo mítico en la poética riveriana). Este soneto se encuentra incluido en el artículo de Claudio de la Torre (1954) que sirve de Introducción a *The Poet*, razón por la que además se encuentra traducido al inglés en la selección (Santana Falcón, 2014:11), aunque no forma parte de la propia antología de poemas traducidos, por lo que no lo someteremos a revisión ni a crítica[45], ya que el marco del artículo en que está inserto hace más recomendable tratarlo como un subtexto, en cuyo caso deberíamos realizar un estudio separado de Claudio de la Torre y del contenido del citado documento. Siguiendo las pistas que este autor (también poeta, dramaturgo y director de cine, además de primer profesor español de la Universidad de Cambridge) deja propuestas al final de su texto, comprobamos que este mismo soneto se encuentra en una nota de la página 145 de *Las Rosas de Hércules,* si bien no lo hemos encontrado traducido en la versión inglesa de *The Roses of Hercules* por John Rutherford (2014), publicada una semana después de la aparición de *The Poet.* A continuación, reproducimos el poema según un ejemplar *Las Rosas de Hércules* de 1922, aunque no forma parte de la antología traducida propiamente dicha:

[45] Sin embargo, corresponde señalar aquí que, según Eugenio Padorno (1994a:61), pese a la «rigurosa» presencia de lo griego, la lírica riveriana no deja mostrar –si quiera por involuntaria contaminación– las secuelas del filohelenismo léxico o temático presentes en Rubén Darío y sus seguidores [lo que desvincularía a Domingo Rivero del más puro modernismo rubendariano]: como llamativa excepción, solo una vez Rivero evocará, condicionado por la devoción a lo mitológico del dedicatario de su envío (Tomás Morales), el espíritu pagano de Grecia en un poema de rotundo comienzo», el citado soneto.



LIBRO PRIMERO

I. Página 41.—CORTIJO DE PEDRALES: Estos versos enviólos el poeta a su noble pariente don Domingo Rivero González, quien, generoso, pagó a su sobrino con el admirable soneto que a continuación se reproduce:

APOLO te conserve la fuerza y el reposo,
nieto de labradores, que en tus estrofas juntas
el pulso del yuguero y el ritmo poderoso
con que en el campo avanzan las sosegadas yuntas.

Por ti surgiendo van en amplios medallones,
los viejos campesinos de continente austero
y trajes que dejaban holgar los corazones
tejidos toscamente en el telar casero.

Allá, entre sus montañas, cumplieron su destino;
profunda fué su huella y corto su camino...
Tu pluma los evoca junto a la fuente clara

con que regar soltan en lo alto de la sierra,
y, atávica, tu mano, en vez de escribir, ara...
Trazando sus figuras sobre la madre Tierra...

En la página 72 de este libro hay un verso que dice: *sus pupilas son un rayo;* debiendo decir: *cada cabello es un rayo.*

145

Por no tratarse de un poema de la selección traducida (Santana Falcón, 2014:30-63), sino de un fragmento de un texto más extenso, entre otros motivos que diferencian su representatividad en *The Poet* respecto a la de la de los poemas de la propia antología, no incluiremos la traducción de este soneto en nuestro análisis traslativo posterior, por lo que aprovechamos para introducirla aquí en nuestra versión al inglés como primera aproximación a la traducción del soneto riveriano. Un soneto en el que se percibe el dolor de un anciano Domingo Rivero que ha perdido a un familiar, amigo, discípulo y maestro, un *dolor humano* que El Poeta trata de exorcizar mediante el uso de alusiones mitológicas y de metáforas rurales.

Con ellas alude a una ascendencia campesina, pues tanto Rivero como Morales compartían ese humilde origen, sin dejar de dedicar alabanzas a su sobrino-nieto, en quien don Domingo quizás veía representada su nostalgia literaria por la juventud, como le pasaría con Rupert Brooke (cfr. §5.17). Teniendo en cuenta que su obra es más bien escasa (Eugenio Padorno enumera un total de 165 composiciones en la *Edición Crítica* de 1994, aunque en la antología de 2002 se suman dos poemas al corpus de textos

conocidos), llama nuestra atención que El Poeta dedicara un total de siete poemas al joven poeta modernista fundamental de la Letras Canarias (cfr. Nota 13). El siguiente es el primero de los sonetos que Rivero dedica y dirige a Tomás Morales (aparecido en *El Apóstol* del 10 de abril de 1911) en nuestra versión inglesa:

TO TOMAS MORALES

May Apollo keep your strength and your rest,
Grandson of farmhand, you joined in your verse
The pulse of the ploughman and the powerful rhythm
Of the yokes in the country, moving so calm.

Because of you they are growing in number,
old farmers like you, so austere in their continent
Wearing their suits, which host hearts still beating,
Weaved so coarsely in the home humble loom.

Up there, amongst their mountains, they achieved their destiny
Their footstep profound, their way very short;
Your quill will evoke them by the fountain clear

From which they watered their mountains so high
And your hand, atavistic, it does not write, it can plough…
Drawing their figure on the same soil.

La muerte parece cernirse sobre Domingo Rivero, como veremos mediante nuestro estudio del idiolecto del autor a través del análisis de «Yo, a mi cuerpo» (cfr. §5.9., §7.8.). No en vano, José Luis Gallardo (1977/1981:15-26) sitúa a Domingo Rivero "En la tradición del planto de la muerte", como reza el título de su aportación a la monografía *Pictografías para un cuerpo* (Eugenio Padorno, 1977/1981a).

Volviendo al dolor de Rivero, después de la pérdida de su primer hijo, que hemos barajado como posible detonante para la iniciación poética riveriana, la trágica pérdida de su sobrino-nieto Tomas Morales solo podría verse superada por el fallecimiento de otra de sus fuentes innegables de inspiración y motivación. Tal vez por ello, basándose en el curso de los ciclos vitales naturales, presumimos con Padorno (1994a:514) que Domingo Rivero escribe unas líneas de despedida a su hijo, cuando Juan contaba solo trece años de edad, ignorando que después de perder al jovencísimo Tomás Morales, la vida le arrebataría a su más apasionado divulgador (cfr. §5.11., §5.12., §7.10, §7.11). Juan fallece el 24 de junio de 1928. El día de su muerte, Domingo Rivero empieza y concluye un extenso poema, «A Juan», elegía imprescindible de la obra riveriana. Como

triste consecuencia de esta pérdida, aunque llevaba más de un año dedicándose a prepararla, tras la muerte de Juan en 1928, Domingo Rivero desiste del proyecto de publicar una antología personal de su poesía. Inicialmente se vuelca en dicha labor, animado por el propio Juan, pero la progresiva e irreversible enfermedad que su hijo desarrolla llevará a El Poeta a dejar de lado su gran propósito, que nunca pudo llegar a concluir, ya que fallece un año y tres meses más tarde que su hijo predilecto en su domicilio capitalino de la calle Torres, exactamente el 8 de septiembre de 1929 (Santana Falcón, 2014:54)..

Así, el fallecimiento prematuro de su primogénito, Fernando, seguido de la pérdida de su sobrino-nieto, Tomás Morales, y del lento padecimiento durante el que la enfermedad se fue apoderando ante sus propios ojos de la energía vital de su hijo Juan hasta el día de su muerte, debieron de condicionar la actitud de Domingo Rivero ante la muerte. Se entiende así que este tema adquiera un tinte singular en su poesía, como se ha dicho de Federico García Lorca (1898-1936). Quizás sin saberlo, Domingo Rivero acabó sellando un personal pacto con la muerte; el penúltimo poema incluido en la obra *The Poet* («Mis pies») daría prueba de ello. Si bien es un texto que también será sometido a análisis posteriormente (cfr. §5.15.), conviene recoger aquí la aciaga coincidencia que hemos observado entre la fecha en que Domingo Rivero lo compuso y el día de su muerte, el 8 de septiembre de 1929, exactamente cinco años después de fechar la composición, circunstancia a través de la que lo hemos relacionado con el poeta y dramaturgo granadino (Santana Falcón, 2014:60; 61).

Según recogemos en *The Poet* (Santana Falcón, ibidem), es sabido que Lorca, nacido en 1898 y fusilado en 1936, fechó el original de su obra dramática *Así que pasen cinco años* el 19 de agosto de 1931, con lo que selló una suerte de mal presagio, vendiendo su alma al diablo, ya que efectivamente falleció cinco años más tarde. Antes que Lorca, Domingo Rivero moriría también exactamente cinco años después de escribir el poema «Mis pies» el 8 de septiembre de 1924, una composición en la que también alude al presentimiento de la muerte, que acabaría llamando a su puerta el mismo día del mismo mes del año 1929.

Acaba así la vida y la obra de Domingo Rivero. A pesar de que no viese materializado su gran proyecto vital, el legado lírico que El Poeta había dejado para las generaciones venideras precisaba ser recuperado, reunido y, sobre todo, discutido. Y aunque todavía

hoy sigue quedando mucho por descubrir sobre la producción riveriana, su obra poética se fue desarrollando, discreta y silenciosa, posteriormente al Romanticismo, paralelamente al Modernismo y al Postmodernismo, al tiempo que las Vanguardias… entendiendo esta cronología en un sentido amplio, habida cuenta de que hoy en día se sigue hablando de Modernismo como movimiento literario que no ha terminado, y cuyas influencias siguen vigentes en la literatura contemporánea.

Domingo Rivero muere en septiembre de 1929, pero los poetas jóvenes del primer cuarto de siglo siguieron admirándole. En 1937, el historiador Ángel Valbuena Prat lo considera como «maestro de las generaciones canarias modernas», señala Padorno (1994a:45), pero si realmente hay un documento que nos marcará las pautas para entender la proyección de su obra, este será el *Responso a don Domingo Rivero* (Valbuena Prat, 1930), sobre todo tras la publicación de un interesante estudio sobre este documento (González Ramírez/Henríquez Jiménez, 2009). Luego vendrá el silencio, y tras un largo olvido de unos treinta años, las nuevas generaciones de poetas y estudiosos de la Literatura Canaria volverán a interesarse por la figura y la obra de Domingo Rivero.

Esto sucede a partir de 1950, cuando algunos escritores y críticos literarios como Manuel González Sosa, Ventura Doreste, Lázaro Santana, Jorge Rodríguez Padrón, Joaquín Artiles e Ignacio Quintana, entre otros, tratan de dar a conocer y de analizar su figura y su poesía (Eugenio Padorno, 1994a:139-169). En el año 2014, con la aparición de *The Poet*, se publicó la primera traducción al inglés de sus poemas esenciales[46]. En relación directa con esta iniciativa, incluso se podría afirmar que hasta ahora, resultaba difícil no estar de acuerdo con los críticos en que la figura de Domingo Rivero había permanecido velada. En su reconocida *Introducción a la Literatura Canaria*[47], Oswaldo Guerra Sánchez lo considera un paradigma de escritor canario durante años sujeto a un silencioso trabajo de escritura abocado a la *ineditez*, refiriéndose al largo tiempo que debió transcurrir hasta que una recopilación completa de sus obras apareciera en 1994. Bien es cierto que esta parcialidad pudo empañar de una suerte de provisionalidad

[46] Nos consta que René L. F. Durand (1910-2010) realizó una traducción al francés del soneto «Yo, a mi cuerpo», la cual nos hizo llegar personalmente Jorge Rodríguez Padrón en febrero de 2015, con motivo de la celebración del Encuentro Poético "Domingo Rivero", Día de las Letras Canarias, en el que participamos el día 24 del mismo mes. Esta traducción es el Documento 10 del Anexo 2.

[47] GUERRA SÁNCHEZ, O. (s.d.) *Introducción a la literatura canaria.* Disponible en: http://www.gobiernodecanarias.org/educacion/culturacanaria/litera/literatura.htm (Fecha de consulta: 11/02/2015).

crítica a sus observaciones, según defendían algunos hacia 1980, cuando no les deparaba la sensación de reflexionar en el vacío (Sánchez Robayna, 1980:28). Quizás entonces resultara legítimo pensar que una obra no conocida en su totalidad podría anular, desde un punto de vista estrictamente teórico, cuantas conclusiones se verificasen sobre la parte divulgada. Ahora bien, como tan acertadamente lo hicieron en su momento los expertos, queremos seguir intuyendo que lo que aún pueda descubrirse en esa "zona oscura" no habrá de desviarse, en líneas generales, de la poética contenida en sus poesías publicadas, ni mucho menos en las que ya se encuentran traducidas (Santana Falcón, 2014:20). Para obtener conclusiones definitivas con respecto a la obra de Domingo Rivero, concluiremos este capítulo con las visiones de estos expertos, quienes dan cuenta de la proyección del pensamiento y la creación lírica riveriana con mejor criterio. Aunque no recogeremos planteamientos más específicos respecto a la poesía traducida hasta llegar al Capítulo 5, serán ellos quienes nos marcarán las pautas para trazar los rasgos definitorios más generales de la obra riveriana.

2.6. Proyección de la poética riveriana: el verso vivo de Domingo Rivero

Hoy en día, Domingo Rivero es una figura esencial de la poesía hecha en Canarias, de quien se ha escrito, se sigue escribiendo y se escribirá mucho. Sin duda, ha llegado el momento de acudir a los estudiosos de la Literatura Canaria para recopilar sus conclusiones sobre nuestro autor y su obra, las cuales nos acercarán a las definiciones más específicas de su estilo más personal.

Dado que completar una tarea como esta con el rigor que merece puede resultar una empresa inabarcable, que escapa al alcance de esta investigación, y puesto que ya hemos apuntado su aparición solo un año después de la muerte de Domingo Rivero, en aras del rigor cronológico con que venimos recorriendo la vida de El Poeta, para este difícil objetivo nos valdremos de un reciente estudio sobre el *Responso a don Domingo Rivero* que Ángel Valbuena Prat dedicó a Rivero en 1930, solo un año después de su muerte. Dicha investigación (González Ramírez/Henríquez Jiménez, 2009:135-154) alude a los planteamientos propuestos por Valbuena Prat desde una perspectiva crítica de validez tanto diacrónica como sincrónica, por lo que nos permitirá seguir el rastro de la proyección de la poesía de Domingo Rivero a través de algunos de los más

significativos expertos que han tratado sobre nuestro autor después de su muerte, con cuyos planteamientos tal vez alcancemos a caracterizar y ubicarlo adecuadamente.

Según recogen González Ramírez y Henríquez Jiménez (ibidem:137-138), el historiador Valbuena Prat dedicó un artículo en 1930 al poeta grancanario Domingo Rivero, solo unos meses después de su fallecimiento en septiembre de 1929. En su origen, Valbuena Prat, iniciado en el estudio de la poesía isleña, pronunció la conferencia de apertura del curso académico 1926-1927 de la Universidad de La Laguna, que versó sobre la lírica canaria del primer cuarto de siglo. En esta llamó la atención sobre Domingo Rivero, cuyo espíritu, clasicista, vigoroso, unamunesco, íntimo, según el filólogo, fue ubicado, aunque aparte, entre los precursores de las nuevas tendencias que habían sido definidas por las poéticas de Luis Doreste, Julián Torón, y el primer aspecto de la obra de Luis Rodríguez Figueroa. Tal vez Valbuena Prat perseguía el noble objetivo de no desgajar a nuestro poeta de los movimientos y las generaciones literarias de su época, una empresa verdaderamente delicada, si bien la *GEVIC* recoge tres de estos cuatro nombres como "predecesores" del Modernismo Literario en Canarias[48], lo cual puede ser la secuela de estudios que todavía a comienzos del siglo pasado organizaban las características de la poesía en Canarias en torno a la visión de Valbuena Prat (María Rosa Alonso, 1933:17-39).

Además de las influencias que hemos manejado hasta ahora, no podemos desconsiderar estas nuevas conexiones, aunque esta no es más que una pequeña muestra de lo complejo que resulta situar a un autor como Domingo Rivero, tanto un año después de su muerte como todavía hoy en día. No en vano, como señaló en dicha conferencia, Valbuena Prat insiste en la complejidad de disertar sobre poesía en la Introducción a su *Historia de la poesía canaria* (Valbuena Prat, 1937:7), una obra fundamental para los estudios de nuestra lírica, donde declara[49]: «como entonces digo ahora: el tema que me propongo desarrollar no pasa de ser un intento de valoraciones estéticas de un elemento vivo que aún no ha pasado por e1 fino tamiz de la crítica histórica». Aunque se refiriese

[48] http://www.gevic.net/info/contenidos/mostrar_contenidos.php?idcat=25&idcap=228&idcon=1133 (Fecha de consulta: 10/08/2015).

[49] VALBUENA PRAT, Á. (1937) *Historia de la poesía canaria*, I, Publicaciones del Seminario de Estudios Hispánicos, Barcelona, pp. 58-61. Esta obra ha sido reeditada, con prólogo de Daniel Duque, por Ediciones Idea, Santa Cruz de Tenerife, 2003. También puede ser consultada en la reproducción de la Biblioteca digital de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Disponible en: http://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/MDC/id/1956 (Fecha de consulta: 08/10/2014).

a la poesía canaria en general y no a Domingo Rivero en particular, esta premisa nos parece válida para la presente tesis doctoral. De hecho, en esta obra magna de Ángel Valbuena Prat encontraremos la génesis de todas las discusiones posteriores acerca de la controvertida cuestión de los precedentes del Modernismo en Canarias.

A afectos clarificadores, recogemos a continuación una tabla en la que se recoge la ubicación cronológica de Domingo Rivero con respecto a otros autores de su tiempo (Eugenio Padorno, 1977/1981a:10; 1994a:45), a través de la cual comprendemos por qué se le puede considerar testigo de tres generaciones poéticas: la neovianista-regionalista (más bien radicada en La Laguna), la modernista y la posmodernista (Eugenio Padorno, 1977/1981a:11), sin olvidar la herencia del Romanticismo. En el momento de realizar la comprobación de esta tabla, descubrimos con sorpresa que Eugenio Padorno incorporó a Amaranto Martínez de Escobar (1836-1912) a su segunda versión de la lista, con lo que nos permite situar a quince poetas canarios entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, un tiempo de eclosión literaria en nuestra poesía, en el que Domingo Rivero ocupa un lugar "central".

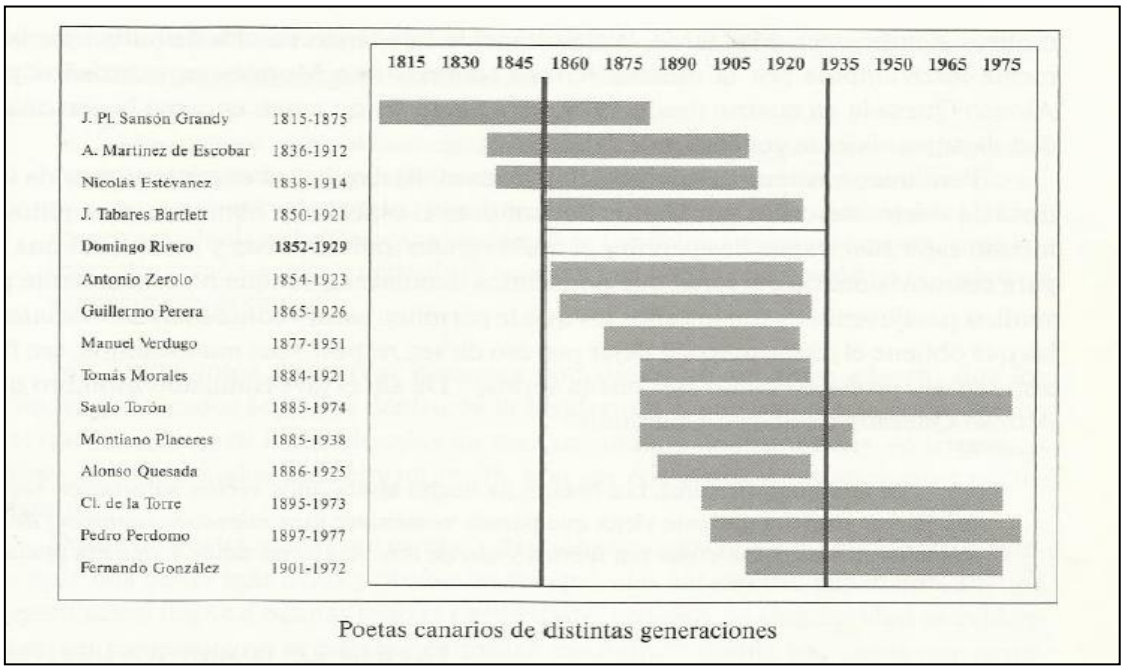


Fig. 1. Poetas canarios de distintas generaciones (Eugenio Padorno, 1994a:45; 1977/1981a:10).

Poco tiempo después de publicar su conferencia inaugural, continúan González Ramírez y Henríquez Jiménez (2009:138-139), Valbuena Prat comenzó a preparar un artículo que se tituló "La lírica canaria" y apareció acompañado de un rico muestrario de la última poesía insular en la que figuraban, por orden, Alonso Quesada, Josefina de la Torre, Fernando González, Pedro Perdomo Acedo, Claudio de la Torre, Luis Benítez Inglott, Domingo Rivero y Montiano Placeres. Valbuena Prat, en sintonía con lo que antes había expresado, apuntaba en este artículo que «con Domingo Rivero se alcanzaba la nota de la intimidad. Emotivo y vigoroso, Rivero en su soneto 'Yo, a mi cuerpo' hace pensar, además de en los nuevos isleños, en el desterrado Unamuno, por tratarse de un soneto en el que la visión del mar y de la isla seca ha añadido una nueva faceta a su lirismo» (Valbuena Prat, 1927:3, en González Ramírez/Henríquez Jiménez, 2009:137). En este sentido corroboramos la influencia mutua entre Miguel de Unamuno y Domingo Rivero (cfr. §2.4., §7.15.), aunque sin duda esta caracterización de Ángel Valbuena Prat está todavía sesgada, dadas las variadas influencias que se le han atribuido a El Poeta hasta nuestros días.

En críticas a Valbuena Prat, como la que hace David González Ramírez en *Historia y vanguardia* (2008: 204-208, en González Ramírez y Henríquez Jiménez, 2009:139), se advierte que la *Historia de la poesía canaria* de Ángel Valbuena Prat demuestra un mayor conocimiento de la poesía decimonónica, aunque está todavía lastrada de ciertas insuficiencias. En ella, el historiador reelaboró los movimientos poéticos que avistó en el siglo XIX, donde, según su criterio, se forma «la verdadera escuela de poetas canarios». Distanció del grupo de precursores a Luis Rodríguez Figueroa, mientras que no vaciló al incluir a Domingo Rivero, sobre quien en 1926 tenía ciertas reticencias.

El nuevo grupo, formado por Domingo Rivero, Julián Torón y Luis Doreste, entre los que existían treinta años de diferencia, era presentado en 1937 como un eslabón que se vinculaba directamente con la poética modernista de Tomás Morales, en otro vano intento por ubicar a nuestro autor. Por esto y por todo lo anterior, González Ramírez y Henríquez Jiménez nos plantean conclusiones que deberíamos dar por más definitivas que las de Valbuena Prat con respecto al enmarque de la obra lírica de Domingo Rivero (González Ramírez y Henríquez Jiménez, 2009:140-141). Una vez más, la alusión a Eugenio Padorno es inevitable:

> El enmarque de la poesía de Rivero entre las tendencias premodernistas de la lírica insular podría resultar confuso o problemático si no se ofrecen algunas notas aclarativas, pues, como en varios lugares ha insistido Eugenio Padorno, el poeta grancanario «es un caso peculiar en la literatura canaria». El crítico ha matizado que «solo por edad es relacionable con los poetas tinerfeños de la llamada Escuela regionalista o de La Laguna (José Tabares Bartlett, Antonio Zerolo, etc.)». Sin embargo, tras demarcar los rasgos de la poesía de Rivero, Padorno aclara que «poco tiene que ver la escritura de Rivero con la de sus coetáneos; en cambio sí guarda conexiones estéticas y sociales con la de líricos coterráneos muchísimo más jóvenes», como Morales, Saulo Torón y Alonso Quesada. Según Padorno, la línea cronológica que une la publicación de *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar* de Morales, 1908, y el fallecimiento de Quesada, 1925, marca justamente el "tiempo de convivencia entre don Domingo y estos poetas". [Por eso,] el círculo de poetas en el que se encontraban Tomás Morales […] Alonso Quesada y Saulo Torón, sí estaría relacionado con él, o incluso con su hijo Juan Rivero, animador de empresas periodísticas en Las Palmas como *La Crónica*. Por otra parte, la correspondencia cruzada entre Rivero y Unamuno certifica que, con no ser un poeta público, el escritor nacido en Arucas tenía, en un entorno más o menos privado, sus contactos literarios.

Llegados a este punto, finalmente aflora la cuestión de los precursores y los sucesores del Modernismo Literario en Canarias. Como puntualizan González Ramírez y Henríquez Jiménez (2009:142), el término *precursor*, en este contexto, puede ser entendido simplemente como *precedente*, pero teniendo en cuenta que Valbuena le había dado a Rivero la categoría de *maestro*, el sentido de esa voz podía ser la de *guía* o *iniciador*. Al margen de cualquier matiz semántico, a nuestro modo de ver, Domingo Rivero fue un maestro, pero su humildad no debió de impedirle ser también un buen discípulo y aprendiz. Y a pesar de habernos referido al "apadrinamiento literario" entre Rivero y Tomás Morales, preferimos creer en el intercambio cooperativo de estas dos generaciones de poetas, en el enriquecimiento mutuo entre «aquellos que consiguieron un eco, más o menos distinto, en el campo renaciente de entonces, de nuestra lírica», como prefiere verlos Claudio de La Torre. No obstante, De la Torre (1954) se refiere a una lista de autores muy diferente a la de Ángel Valbuena Prat, reuniendo para siempre a Luis Doreste, Alonso Quesada, Saulo Torón, Agustín Millares Carló (con quien Rivero trabajó en la Audiencia Territorial), Pedro Perdomo Acedo, Luis Benítez Inglott, Fernando González, Montiano Placeres y Félix Delgado. Cuando De la Torre redactaba este artículo, su deseo era añadir a esta lista de poetas la voz acallada del más viejo de todos ellos, la de Domingo Rivero: «pero en la lista no están todos. Aun queda, aislada, la voz inconfundible de Don Domingo Rivero, el más viejo en edad de los poetas canarios de aquellos tiempos» (Claudio de la Torre, ibidem).

Ante este tipo de sutilezas, por demás legítimas, solo podemos estar completamente de acuerdo con Eugenio Padorno (2001:19-20) en que, por razones cronológicas, Rivero también podría encuadrarse en la corriente del Realismo. Sin embargo, otros factores lo hacen adscribible a un Modernismo un tanto peculiar; entre los que figuran los siguientes: el hecho, en primer lugar, de que empezara a escribir tardíamente, en torno a los últimos años del siglo XIX; y en segundo lugar, que lo mejor de su poesía lo obtuviera junto a la producción de poetas muchísimo más jóvenes, que encarnan la versión canaria de aquel movimiento: Tomás Morales (1884-1921), Alonso Quesada (1886-1925) y Saulo Torón (1885-1974). A nuestro modo de ver, con esto queda definitivamente relacionado El Poeta con el trinomio de poetas modernistas canarios, sin desvincularse de todos los anteriores. Por esto, antes de profundizar en cuestiones más formales –cuando realicemos el análisis de los poemas de Domingo Rivero que componen la obra *The Poet*–, podemos concluir esta primera aproximación a El Poeta, sus influencias y su pensamiento a través de una caracterización general de su estilo, uno de los principales objetos de traducción que se va delimitando respecto a nuestro encargo.

En conclusión, para entender la poética de Domingo Rivero, además de las que para nosotros pueden considerarse las circunstancias más transcendentales de su vida, que hemos tratado de resumir aquí, debemos considerar múltiples influencias, puesto que, en palabras de Padorno (2010:1), «como figura esencial de la poesía modernista canaria, Domingo Rivero aceptará de este movimiento literario el soneto de alejandrinos (o de endecasílabos y heptasílabos) y la perfección formal parnasiana, pero rechaza los procedimientos eminentemente simbolistas (sinestesias, expresión pura, componentes sensoriales, etc.). A grandes rasgos, la fidelidad de su poesía a aquella corriente se rastrea en la participación de lo eterno o permanente y de lo transitorio, es decir, de una constante reubicación del pasado en el presente y en el consiguiente contraste, a través de Canarias, de los contenidos sociales y morales de las dos épocas (última mitad del siglo XIX y primer cuarto del XX) en que le tocó vivir, sin olvidar que el carácter existencialista de su obra, de inequívoco fundamento romántico, tuvo en la de Miguel de Unamuno una referencia ejemplar» (Eugenio Padorno, 2010:2).

Por otro lado, su manera de "cultivar" la poesía podría vincularse (en el sentido más literal a la vez que metafórico de este concepto) con su ascendencia rural y campesina, compartida con Tomás Morales. Para Domingo Rivero, según Eugenio Padorno

(ibidem), el cultivo de la poesía es el de una actividad desprovista de proyección social o de mero ejercicio de autoconocimiento y de indiferencia hacia la gloria. Esta «libre» vocación poética acata solo el momento de ejecución necesaria del poema, y, por tanto, depende de una muy variada circunstancialidad: esta puede referirse al propio ejercicio versal; puede ser suscitada por la evocación del pasado o por objetos y cosas. El vivir-entre-las-cosas (como premisa filosófica) y el observar en ellas su humanación (el profundo contagio de la temporalidad) son rasgos determinantes del *existencialismo riveriano* (Eugenio Padorno, 2010:2). Escribir poesía, para Domingo Rivero, es un ejercicio al que El Poeta se entrega en cuerpo y alma con tal rigor y precisión que le permiten alcanzar la misma perfección en sus composiciones, tanto por su mero rigor métrico como por su empeño por rescatar sus cosmovisiones, entre las que se reúne el imaginario de su más temprana infancia, de su isla, de su casa, de sus seres queridos; o mejor, como lo llamaría la teoría literaria, de su contexto psicogeográfico, cuyo carácter isleño y local se acaba disolviendo en universalidad (cfr. §7.15.)

Desveladas las claves más generales de su vida y su obra, de entre las consideraciones recién citadas empiezan a llamar nuestra atención algunas valoraciones de Eugenio Padorno, como su afirmación de que Domingo Rivero rechaza el uso de la sinestesia y de los componentes sensoriales (tal vez sí el empleo del color más rubendariano), a los que ya nos hemos referido a lo largo de este capítulo, así como en algunas Notas que acompañan a los poemas traducidos en *The Poet*, y a los que igualmente deberemos aludir en los Capítulos 5 y 7. Sin embargo, antes de entrar en discusión con respecto a cuestiones tan específicas sobre el estilo más particular de Domingo Rivero y la dimensión más cognitiva de su poética, a partir de este punto conviene enmarcar cualquier puntualización adicional a este respecto en el análisis traslativo de *The Poet*.

Por ello, reconocidas nuestras limitaciones, basten estas anotaciones preliminares para emprender el estudio de los procesos traslativos empleados en la primera traducción al inglés de la poesía de Domingo Rivero, antes de referirnos con más profundidad a cuestiones tan precisas, que abordaremos por separado en el estudio de la selección de poemas originales y traducidos, no sin antes delimitar nuestro marco teórico traductológico donde se asientan los principios cognitivo-funcionales sobre los que analizaremos los textos. Para ello precisaremos de un método de análisis textual específico para la traducción poética, como el que nos disponemos a fundamentar a continuación.

3. Apuntes para un modelo cognitivo-funcional de análisis interpretativo del texto original orientado a la traducción poética

Si entendemos la traducción como ejercicio profesional desde un enfoque cognitivo-funcional, abordar un encargo traslativo a partir del análisis del texto original (TO) se impone como tarea de obligado cumplimiento. Sin embargo, en su primer acercamiento al objeto de traducción (si no cometen el craso y frecuente error de empezar a traducir por la primera palabra sin más contemplaciones), muchos son los traductores que o bien aplican un método de análisis incompleto, o simplemente desconocen que los propios Estudios de Traducción (en adelante, ET)[50] pueden poner a su alcance propuestas teórico-metodológicas específicas para esta finalidad.

Según nuestro criterio, en el conocimiento y la aplicación de un proceso de examen del TO fundamentado en unos principios interdialécticos cognitivo-funcionales residen las bases de la *competencia declarativo-procedimental* que debe diferenciar a un traductor riguroso, así como el éxito de los resultados de su proceso traslativo. No obstante, en el caso de un trabajo de traducción de poesía como el que nos ocupa en la presente tesis, la frenética realidad del mercado editorial puede suponer un verdadero obstáculo para llevar a cabo este ideal. El proyecto literario y traductor comienza a cristalizarse a finales de septiembre de 2013, cuando se nos solicita la traducción en lengua inglesa de quince poemas de Domingo Rivero. Desde nuestra concepción de la acción traslativa, en aras del rigor al que aspiramos como traductores e investigadores, además de por las cuestiones de profesionalidad y competencia traductora que acabamos de pincelar (cfr. §4.1.), afrontar este encargo a partir de un análisis de los poemas originales nos parecía un primer ejercicio metodológico más que obligatorio.

[50] Una de las intenciones fundamentales del presente trabajo se basa en el tratamiento cuidadoso de la terminología específica relacionada con nuestro marco de estudio, puesto que esta es una de las cuestiones más delicadas y problemáticas de la disciplina. Por ello, inicialmente hemos recurrido a la denominación "Estudios de Traducción" (James Holmes, 1972) para abarcar sus tres ramas (a saber, la teórica, la descriptiva y la aplicada), la cual, además, es la más extendida en la actualidad, ya que –tal y como afirma Rosa Rabadán (1991:29)– ha demostrado ser la denominación de mayor aceptación entre especialistas de muy diversas tendencias y también presenta la ventaja de ser la más general –en tanto que abarca todo el campo de estudio– y la más neutra. Sin embargo, dado su enfoque y el marco en el que situamos nuestra investigación, utilizaremos frecuentemente los términos "Translatología" (Goffin, 1971, en Holmes, 1972/1988:69) o "Traductología" (Vázquez Ayora, 1977) para referirnos a las reflexiones puramente teóricas de la traducción como paradigma disciplinar, aunque este estudio debe adscribirse más bien a la vertiente descriptiva de los ET, lo que no significa que nuestras conclusiones queden cerradas a aplicaciones a la práctica, a la crítica o a la didáctica de la traducción. Precisamente de esta última rama de los ET también surgen muchos de los fundamentos teórico-metodológicos en los que se basa este trabajo, sobre todo a partir de los planteamientos de Ana María García Álvarez (2004).

Este examen inicial nos permitiría realizar, con la eficiencia y eficacia necesarias, un acercamiento minucioso, completo y ordenado a nuestro TO (concediéndonos aquí la licencia de referirnos en singular a los quince poemas que componen *The Poet*, pese a que cada uno de ellos debe ser tratado como un texto origen independiente); esto es, un análisis que incidiera de manera directa e indirecta en la calidad del producto final. Sin embargo, dadas las limitaciones de tiempo impuestas por los plazos de entrega marcados por el cliente, así como por motivos derivados de la propia naturaleza de la traducción poética, que se irán entendiendo gradual y progresivamente a lo largo de este trabajo, la interpretación de dichos poemas es un proceso que, aun materializado entre estas páginas (cfr. §5.), todavía no podemos dar por acabado, si acaso alguna vez es posible completarlo, según concebimos los procesos cognitivos de la mente humana. Sin ir más lejos, podemos afirmar que fue un proceso inseparable y simultáneo al de la propia traducción hasta el momento en que la versión "final" de *The Poet* se entregó a imprenta para su publicación (el 27 de julio de 2014), aunque ahora nos estemos refiriendo más bien al primer acercamiento a nuestro objeto de traducción.

A pesar de esto, contar con la oportunidad de realizar esta tesis doctoral nos ha permitido delimitar un marco cognitivo-funcional de referencia para sistematizar adecuadamente y sin urgencia nuestro análisis de dicho TO y, en concreto, para revisar los métodos de corte cognitivo-funcional de los que nos servimos para la primera toma de contacto con los textos que nos disponíamos a traducir. Por motivos de espacio, una antología poética traducida apenas puede dar cabida a este tipo de reflexiones, por lo que estos factores nos resultan más que suficientes para justificar los siguientes *apuntes para un modelo de análisis interpretativo del TO orientado a la traducción de poesía*, que pretenden complementar la selección publicada y permitir una lectura más informada de *The Poet*, además de abrir posibles líneas de investigación y proyectos de traducción futuros (cfr. §8.).

Si bien el enfoque del proceso traslativo que adoptamos podría por ello tildarse de retrospectivista, subrayamos desde aquí que la nuestra es una visión dinámica de la traducción poética como variedad de la traducción literaria. Este capítulo solo trata de ilustrar el complejo entramado conceptual de la traductología en general y de la traducción de verso en particular que subyace a un encargo de este tipo, por lo que se limita a recoger los que consideramos conocimientos mínimos con los que un traductor poético profesional debería contar en su competencia declarativo-procedimental para el

análisis del TO, a los cuales inevitablemente deberá acudir a lo largo del complicado proceso de traducir poesía, que algunos consideran un arte[51]. De esta manera, estas reflexiones irán apuntando en diversas direcciones en función de nuestras inquietudes y necesidades teórico-metodológicas más idiosincrásicas.

Habida cuenta de que en la realidad profesional es el encargo de traducción el que condiciona el análisis del TO, hemos decidido anteponer en este capítulo las siguientes cuestiones en torno al texto de partida con respecto a las instrucciones traslativas recibidas (que describiremos en §4.3.) a fin de definir primero el metalenguaje traductológico necesario para emprender esta investigación. Este se obtendrá de un repaso bibliográfico dirigido a plantear nuestro método de aproximación a la poesía riveriana orientado a su traducción –una adaptación del modelo de García Álvarez (2004:137-273), que no lo descarta, sino que más bien lo reabsorbe–, por lo que estos apuntes preliminares también nos permitirán contextualizar y describir nuestro encargo con más propiedad posteriormente.

Todo esto no pretende entrar en conflicto con el *modelo espiral* o *looping model* de Christiane Nord (1988/1991:32-35), ni con las consideraciones más didácticas de García Álvarez respecto a en qué momento del proceso conviene más al estudiante conocer las instrucciones traslativas (2004:186), pues entendemos la prioridad del encargo de traducción y su inevitable incidencia en la interpretación del texto origen en el mercado profesional. De hecho, en la práctica sucedió que efectivamente recibimos nuestro TO al aceptar el encargo y que previamente no conocíamos siquiera la figura ni la poesía de Domingo Rivero, por lo que el análisis textual no se produjo hasta después de conocer las instrucciones (y las normas) traslativas de nuestro cliente (cfr. §4.), a quien también llamaremos el *iniciador* (Christiane Nord, 1988/1991:8). Por ello, en esta sección comenzaremos por seguir las líneas de investigación de nuestros antecedentes traductológicos con el fin de presentar y fundamentar en abstracto las variables teórico-

[51] Permítasenos desde aquí diferenciar entre traducción de poesía y traducción poética, valiéndonos de la división conceptual propuesta por García de la Banda (1993:115-116), según la cual «podríamos definir la traducción poética como aquella traducción de poesía que aspira a integrarse con cierta autonomía en el sistema poético de la lengua terminal y, por tanto, pretende satisfacer las convenciones formales de éste en lo tocante al ritmo, metro y, si fuera necesario, la rima, y a su vez se esfuerza por estar a una altura estética en que se pueda comparar con la creación poética nativa en la sutilidad en cuanto al uso del léxico y la felicidad, inmediatez, creatividad, capacidad de sugerencia, fuerza, etc., de la expresión». En principio, empleamos los términos "traducción de poesía", "traducción de verso", "traducción de poemas" como sinónimos de "traducción poética" hasta que este concepto vaya adquiriendo un mayor nivel de concreción semántica y, simultáneamente, también metatraductológica, en el marco de nuestra diserción.

metodológicas que vendrán a componer un modelo de análisis cognitivo-funcional para la traducción de poesía (el método I-E-M que planteamos en la Figura 13), que pretendemos aplicar en la práctica al ejemplo de *The Poet*, aspirando a que nuestras conclusiones puedan servir de orientación para futuras traducciones de la lírica riveriana, sobre todo de sus sonetos.

Sin embargo, de todo esto debe inferirse que, según nuestra visión de la acción traslativa, esta fase analítica obligatoria y presuntamente inicial del proceso traslativo no solo puede sino además debe ser retomada y repetida *a posteriori* cuantas veces se considere necesario en un proceso ideal de traducción, por no afirmar rotundamente que es inseparable del resto de fases de la traducción en general y de la traducción poética en particular, reconocido el hecho de que la interpretación de la poesía puede ser una empresa interminable (como también los resultados de nuestro trabajo de tesis merecen las revisiones oportunas). Ante esto, preferimos ser partidarios de un enfoque más bien bidireccional del proceso traslativo, sobre todo si entendemos que la recepción de un texto (aunque variable e ilimitada, incluso por parte de un mismo receptor) condiciona su producción. A partir del postulado funcionalista de que la traslación es una acción comunicativa teleológica, que persigue un objetivo determinado (Reiss/Vermeer, 1984/1996:84), debemos reentender también la dinámica de sus procesos, que no empiezan ni terminan en la fase de análisis del TO, ya que este no es más que un paso intermedio de un proceso dinámico más amplio orientado retrospectiva y prospectivamente a delimitar las estrategias con que se elaborará el texto traducido para su receptor potencial, entre otros complejos entramados cognitivos[52].

Si nos remitimos a las bases teóricas de la teoría del escopo, debemos considerar que la única propiedad definitoria de la traslación desde un enfoque funcional es su consideración prospectiva como una oferta informativa producida en una lengua y

[52] «En la *fase de preparación* tiene lugar el análisis del encargo, el análisis textual del TO, la documentación, el reconocimiento de problemas y las primeras hipótesis en cuanto a la formulación de estructuras prospectivas del TM. En la *fase de incubación* se produce la asociación inconsciente (incontrolada, en la terminología de Hönig, 1997:58) de ideas; la combinación y reorganización del pensamiento. Estas asociaciones (proceso *Brainstorming* en la terminología de Kußmaul) tienen que ver con la interacción de las memorias MCP y MLP (semántica y episódica) y el input de información recibido tanto en los procesos de evocación (*bottom-up*) como de invocación (*top-down*). La valoración consciente de estas asociaciones tiene lugar en *la fase de evaluación*, donde la MCP desempeña un papel esencial como memoria operativa/*monitoring*. […]. La evaluación y fundamentación de dichos procesos sólo es posible con una metodología descriptiva, con un metalenguaje sobre el proceso que sirva de macroparámetro de control y de comunicación […] (lo cual conduce coherentemente a la *fase de iluminación)*.» (García Álvarez, 2004:186-187).

cultura final a partir de otra oferta informativa creada en una lengua y cultura de partida (Reiss/Vermeer, 1984/1996:61-62), salvo en el peculiar ejemplo de las pseudo-traducciones (Toury, 1995:40-52; Vermeer, 1992:67).

Por tanto, aunque tal vez finalmente no parezca quedar así materializado en el espacio que podemos dedicarles en esta investigación, nuestra visión del acto traslativo trata de abordar con equidad todos los elementos y actantes que intervienen en la creación de dichas ofertas (encargo, iniciador, emisor, traductor, receptor, revisor, editor, etc.), si bien admitimos de antemano que alguno siempre puede quedar más relegado a un segundo plano.

Así pues, reconocido el carácter fraccionario de este estudio, el cual solo responde a una cuestión de organización de su contenido, primero nos centraremos en hacernos con el corpus epistemológico básico para emprender la descripción de un modelo preliminar de interpretación de los poemas originales a partir de diversos antecedentes teórico-metodológicos, a los que se irán sumando aproximaciones más específicas a la traducción poética (cfr. §6.), a medida que nos aproximemos a la fase de comentario de las traducciones (cfr. §7.). Al no tener a mano otros análisis más aproximados a nuestra visión cognitivo-funcional de la traducción poética, con el fin de contextualizar, de describir las variables que la conforman y de aplicar a la práctica nuestra propuesta teórico-metodológica de análisis del TO para traducir poesía a través de la antología poética bilingüe *The Poet*, nos basaremos en dos aportes muy específicos, que no son otros que los modelos que conocíamos en el momento de emprender la traducción de la citada antología de quince poemas de Domingo Rivero.

Nos referimos, en primer lugar, al método desarrollado en *Textanalyse und Übersetzen* (Christiane Nord, 1988), manual de obligada referencia para determinar los principios teóricos, metodológicos y didácticos del que consideramos el primer modelo de análisis textual del TO orientado a la traducción desde un enfoque funcional, el cual no apareció hasta casi llegado el crepúsculo de la década de los ochenta (en su primera edición en lengua alemana) y hasta el alba de los años noventa del siglo pasado (con la traducción *Text Analysis in Translation*, publicada en 1991). En un estudio anterior, dirigido también por García Álvarez (Santana Falcón, 1999, sin publicar), este modelo demostró resultarnos válido para caracterizar el texto turístico como paradigma de la teoría del escopo. Como hicimos entonces, para comprender el andamiaje teórico-metodológico

del método nordiano, hemos considerado oportuno que un trabajo sobre traducción de literatura que además haya de interesar, por ejemplo, a los estudios filológicos, debe detenerse a revisar la evolución de la teoría y la práctica de la traducción, pues aun tratándose de una disciplina milenaria necesitó de un largo tiempo y de interesantes discusiones para alcanzar su madurez científica y dotarnos de tan valiosa herramienta instrumental para nuestra primera toma de contacto con el TO, a la que también nos referiremos como el *Augangstextanalyse* de Christiane Nord (1988/1991). Por tanto, antes de presentar este método de corte funcional, que surge desde la citada teoría general funcionalista del escopo o *Skopostheorie*, no exento de matices discutibles, a lo largo de los siguientes epígrafes revisaremos los que para nosotros se conforman como los principales debates que han dado forma a la epistemología fundamental de la Translatología hasta dar cabida al enfoque cognitivo-funcional desde y hacia el cual dirigimos este trabajo. Aunque a lo largo de los siglos de historia y reflexión en torno al traducir se han propuesto más bien escasas y parciales aportaciones a la metodología de la acción traslativa en la línea establecida por Nord (1988/1991), sí que se han discutido muy interesantes dilemas a los que todavía no podemos escapar como profesionales de la traducción.

Como cabía esperar, las carencias del método propuesto por Nord (1988/1991) dieron lugar a revisiones de su contenido, razón por la que, en segundo lugar, nos serviremos de las propuestas posteriores al modelo nordiano que se encuentran en la tesis doctoral de Ana María García Álvarez (*Principios teóricos y metodológicos para la didáctica del proceso de la traducción directa: un modelo cognitivo-funcional*, 2004), la cual vino a completar los vacíos de este primer método para la enseñanza de lo que la autora denomina la *fase de interpretación del TO* (García Álvarez, 2004:137-273). De este trabajo obtendremos sustanciosos instrumentos terminológico-metodológicos sobre los que se fundamenta el modelo cognitivo-funcional para el análisis traslativo de un texto poético que proponemos hacia el final de este capítulo (cfr. Fig.13). En nuestro caso, a diferencia de las conclusiones de García Álvarez (ibidem), nuestros resultados se plantearán como reflexiones obtenidas de un ejercicio profesional (no didáctico) de traducción inversa (y no directa): nuestra traducción del español al inglés de *The Poet* (Santana Falcón, 2014).

Puesto que aún no habíamos contado con la oportunidad de abordarlo en un trabajo académico de estas características, la presente investigación servirá asimismo para

corroborar la plausiblidad de este segundo método a pesar de dichas diferencias. Abordarlo en su totalidad nos obligaría a repetir aquí la tesis de García Álvarez (2004); no obstante, bajo la supervisión de su propia autora, quien dirige esta investigación, comprobaremos que es preciso incorporar algunos elementos al método que lo adecuarán mejor a la traducción poética al inglés, especialmente en cuanto a la manipulación del soneto como forma estrófica.

Para remontarnos a sus mismísimos orígenes y poder contextualizar históricamente estos modelos de análisis del TO, antes de llegar a proponer el método I-E-M (cfr. §3.4.), consideramos que tanto a aquel profesional de la traducción que aspire a obtener una competencia declarativo-procedimental adecuada como en general a nuestra cultura les conviene empezar por comprender la diferencia entre la historia de la traducción como actividad práctica, de una parte, y de la evolución del pensamiento y los estudios sobre la traducción, de otra. Pocos campos del saber humano se encuentran a la vez tan unidos y tan separados como la teoría y la práctica traslativa. Esta división nos permite trazar una síntesis más precisa de la evolución de la traducción, a partir de la cronología establecida, por ejemplo, por Miguel Ángel Vega Cernuda (1994:15-57). Su obra *Textos clásicos sobre teoría de la traducción* (Vega Cernuda, 1994) es un trabajo que ha facilitado sustancialmente los acercamientos historiográficos a nuestra disciplina realizados hasta el momento; su trabajo sobre la labor traductográfica y la filosofía traductológica de San Jerónimo, traductor y teórico (Vega Cernuda, 1999), también merece ser leído.

Entre los documentos que componen la antología de Vega Cernuda (ibidem) podemos descubrir el origen de algunos eternos dilemas de la traducción, los que fueron conformando los antecedentes de nuestra disciplina y, en consecuencia, de los citados modelos de análisis, y de los que tampoco pudieron ser ajenas nuestras tomas de decisiones para la traducción de *The Poet*, aún llegados al siglo XXI. A partir de su eje cronológico de organización (Vega Cernuda, ibidem:351-357), iremos acudiendo a diversos autores, obras, escuelas y tendencias con el fin de rescatar los que para nosotros suponen los debates clásicos fundamentales de la historia de la Traductología necesarios para presentar y debatir su metalenguaje, al objeto de aplicarlo más sistemáticamente a la descripción de la traducción de *The Poet* (cfr. §7).

Téngase en cuenta además en este punto que las entrevistas que diseñaremos en el Capítulo 4 (cfr. Fig.19), en busca de las normas traslativas que condicionaron nuestra situación comunicativa, también se articulan en torno a las cuestiones más candentes de las ciencias de la traducción que nos disponemos a revisar, de las que el iniciador también debería ser informado (cfr. §4.2.). Por tanto, reconociendo la evidente imposibilidad de realizar una recopilación pormenorizada de la evolución histórica de los ET[53], consideramos oportuno comenzar nuestro sucinto repaso de las cuestiones epistemológicas más controvertidas del desarrollo traductológico a lo largo de su evolución, con las que daremos forma a nuestras aportaciones posteriores. Como nuestro objeto de traducción, que permite interminables lecturas y relecturas, estos apuntes siempre quedarán pendientes de ser ampliados, por lo que su valor significativo para este trabajo aún debe refutarse o consensuarse.

A pesar de esto, en la línea de "our historically minded humanistic civilization, which likes to go back 'to the sources' of a theory" (parafraseando a Vermeer, 1988:93)[54], pasaremos al repaso de las que, a nuestro modo de ver, suponen las ideas clave de la evolución del pensamiento traductor y traductológico hasta nuestros días. Aunque se completarán sustancialmente con reflexiones más específicas sobre la traducción poética en el Capítulo 6, la siguiente revisión abarca desde las teorías tradicionales más férreas y estáticas hasta la actualidad, para desembocar en los más recientes y flexibles planteamientos de marcada orientación cognitivo-funcionalista, a los que se adscriben los métodos de análisis de TO a los que nos venimos refiriendo. Además, presenta críticas o ampliaciones puntuales de las numerosas variables que determinan el proceso traslativo, como las de *literalidad* y *libertad*, *equivalencia*, *función*, etc., de las que surgirá nuestra propuesta teórico-metodológica. Y es que durante el desarrollo de la traducción de *The Poet*, (quizá no tan) paradójicamente, nos fuimos topando con disyuntivas similares a las que han marcado la evolución de la actividad traductora y traductológica desde sus mismos orígenes, que no son otros que los orígenes de la traducción.

[53] Para este fin, remitimos a obras más exhaustivas como las de G. Mounin (1967), H.J. Störig (1973) o L.G. Kelly (1979).

[54] Creemos con Vega Cernuda (1994:20) que, tanto para el traductor como para el lego, la perspectiva histórica es parte integral del conocimiento filológico de esta actividad, así como de su interpretación cultural. Estas ideas cobrarán mucha más relevancia a través de la concepción funcionalista de la traducción y su relación con el contexto histórico de las culturas implicadas en el proceso traslativo.

3.1. El origen de la traducción: los dilemas clásicos de la actividad traductora y traductológica

3.1.1.Literalidad vs libertad

Si adoptamos un punto de vista retrospectivista de la actividad traductora, además de reconocer, de acuerdo con Vermeer (1988:93), que nuestra cultura se caracteriza por su mentalidad marcadamente histórica, nos parece prácticamente imposible negar que, en su sentido teórico-práctico más global, la Historia de la Traducción es una parte nuclear de la Historia Universal, por ser un factor fundamental de la cultura, al igual que de la Historia de la Literatura, según afirma Lidia Taillefer de Haya (2006:5). Al contrario de lo que podría creerse, la evolución de los ET es acelerada: la traslación –como actividad humana– cuenta con una historia propia que se desarrolla a lo largo de épocas cada vez más breves (Taillefer de Haya, ibidem).

Esta autora destaca que aquí tiene lugar la *aceleración histórica*, valiéndose del término empleado por Santoyo (1987:7, en Taillefer de Haya, ibidem:6). Traducción y Literatura han ido de la mano en su imparable desarrollo. Si tratamos de vislumbrar el heterogéneo panorama de los ET desde un punto de vista regresivo y nos remontamos al nacimiento de la acción traslativa, a su "prehistoria", descubrimos que la traducción surgió como una variante de transferencia interlingüística hablada, lo que actualmente llamamos interpretación, para luego desarrollarse tanto de manera oral como escrita de una forma imparable hasta llegar a nuestros días. No cabe duda de que la interpretación es mucho más antigua que la traducción, sentencia De Haya (2006:7)[55]. A efectos desambiguadores, debemos aclarar que en este estudio nos valdremos del término *interpretación* para referirnos al necesario e igualmente complejo proceso de comprensión que interviene en las primeras fases del proceso traslativo (García Álvarez, 2004:137-273; Stockwell, 2002:6), lo que sigue sin desmentir que la interpretación es efectivamente previa a la propia traducción, pues no nos parece metodológicamente viable traducir un texto sin haber tratado de interpretarlo previamente, a pesar de las nuevas conclusiones que podríamos obtener de manera indefinida en su lectura y

[55] Según la concepción de la teoría del escopo, hemos optado por referirnos a la acción comunicativa bilingüe como *traducción*, *traslación* o *acción traslativa* para referirnos a las clases especiales de transferencia interlingüística e intercultural –es decir, la escrita o la oral- las cuales, tradicionalmente, se han denominado traducción e interpretación, respectivamente, pero a las que Vermeer (Reiss/Vermeer, 1996:18) incluye bajo estos términos que, desde el propio nivel terminológico, pretenden romper con denominaciones de corte más clásico, procedentes de la teoría tradicional de la traducción.

relectura. Más complejo aún resultaría establecer el punto de partida de la traducción propiamente dicha si considerásemos que «aprender a hablar es aprender a traducir», de acuerdo con Octavio Paz (1990:9). Y aunque haya acabado convirtiéndose en una traducción escrita, el hecho de que nuestro encargo consistiera en traducir poesía tampoco termina de desvincular nuestra modalidad de traducción de la oralidad y la prosodia (cfr. §6.3.). Ahora bien, para encontrar el origen de la traducción y establecer nuestro punto más bien eurocéntrico de partida para el repaso de las principales controversias de la reflexión traslativa, debemos remitirnos a la Antigüedad Clásica, en concreto a la herencia de los valiosísimos prólogos que desde entonces trataban la dificultad del oficio de traducir (como trata de hacer el Prólogo a *The Poet*[56]),

Estos valiosísimos documentos datan de la Edad Antigua: los primeros testimonios de traducciones por motivos culturales se encuentran en Roma. También en Roma aparecen las primeras manifestaciones de reflexión sobre la traducción: Cicerón, Horacio, Plinio, Quintiliano. Los prólogos de las traducciones son un excelente legado de la concepción de la traducción (Hurtado Albir, 2011:105-106). Durante siglos, estos prefacios serán el único corpus traductológico, señala Vega Cernuda (1994:30). Por su parte, hasta muy entrado el helenismo no se tiene noticia de la existencia de una actividad traductora importante en Grecia (Vega Cernuda, ibidem:16). Y aunque durante el periodo clásico la crítica solo considerase la traducción como un resultado, nunca como un proceso, con el nacimiento de la traducción coincide el nacimiento de la gran disyuntiva que históricamente caracteriza a la tarea de traducir, la primera a la que tuvimos que enfrentarnos en nuestra traducción, y a la que también hemos aludido en nuestra disertación "Traducir a Domingo Rivero", fundamentación traslativa y prefacio a *The Poet* (2014:18-27): aquella que confronta la literalidad con la libertad traslativa (Santana Falcón, 2014:26). En otras palabras: ¿traducir la palabra o el sentido?

En §4.1. retomaremos esta controvertida cuestión en relación con nuestro encargo de traducción y las normas traslativas[57] (Toury, 1995:53-69), puesto que, al margen de la

[56] El Prólogo de *The Poet*, titulado *"Traducir a Domingo Rivero",* también apareció publicado en versión bilingüe en *Bienmesabe: Revista Digital de Cultura Canaria* (bienmesabe.org, nº 547, ISSN 1885-6039), el 05/11/2014. En la edición en papel de *The Poet* (Santana Falcón, 2015), por decisión del cliente, pasó a llamarse "Introducción".

[57] En el Capítulo 4 podremos diferenciar las "normas" traslativas" de las "instrucciones traslativas", en la línea desambiguadora emprendida por García Álvarez (2004; 2006; 2008) en torno al concepto cognitivo de "función" en la teoría del escopo (cfr. §3.1.6.5.).

inamovilidad de nuestro TO, la concepción de la traslación de nuestro cliente irremediablemente nos confrontó con el mismo dilema que llevó al mismo Marco Tulio Cicerón (106-43) a escribir sus pioneros planteamientos sobre el método traductor. En ellos, Cicerón destaca como primer traductólogo de la historia[58] a partir de su experiencia con la traducción de los que él mismo denominaría «los discursos más famosos y opuestos entre sí de los dos oradores áticos más elocuentes, Esquines y Demóstenes», como recoge García Yebra (1979:139-140), a pesar de que no se conserva nada de su traducción de aquellos discursos. Los planteamientos ciceronianos deberían resultar familiares a la competencia declarativo-procedimental de un traductor profesional.

Nos referimos a su *De optimo genere oratorum* (46 a.C.), donde Cicerón defiende por qué prefiere optar por la traducción libre (la que, en términos del pensador romano, se realizaba con criterio de *orador*) frente a una traducción más ajustada a la forma del TO (es decir, la realizada con criterio de *intérprete*). A la vista de sus planteamientos, podemos seguir adscribiéndonos al pensamiento ciceroniano más de dos mil años después de que escribiese las tan citadas líneas, que nos confrontan con el primer gran dilema al que volvimos a enfrentarnos como traductores profesionales al asumir el encargo de *The Poet*, por lo que nos permitimos reproducirlas aquí:

> Y no lo hice como intérprete, sino como orador, con la misma presentación de las ideas y de las figuras, si bien adaptando las palabras a nuestras costumbres. En los cuales no me fue preciso traducir palabra por palabra, sino que conservé el género entero de las palabras y la fuerza de las mismas. No consideré oportuno el dárselas al lector en su número, sino en su peso.
>
> Marco Tulio Cicerón, *El orador perfecto.* (46 a.C.)
> Traducción de Miguel Ángel Vega Cernuda (1994:77)

Teniendo en cuenta las características de los textos que manejaba el orador romano, no resulta descabellado pensar que estas primeras concepciones sobre la actividad traslativa surgieron de una visión cuasipoética de la traducción, lo que las dota de tanta relevancia para nuestras reflexiones. Es sabido que, en tiempos de Cicerón, la traducción se

[58] Como señala Hurtado Albir (2011:106), todos los investigadores coinciden en señalar a Cicerón como el autor de la primera reflexión sobre la traducción conocida en Occidente. También García Yebra afirma que es opinión corriente que los primeros testimonios escritos sobre la propia manera de traducir proceden de Cicerón, pero lo que más nos interesa de estas manifestaciones es su eventual valor metodológico para la traducción (García Yebra, 1979:139).

practicaba como medio de enriquecimiento lingüístico para la cultura latina, un ejercicio de apropiación eminentemente retórica de la tradición griega, en el que los textos clásicos suponían una fuente inestimable de nuevos vocablos y estructuras expresivas que a su vez contribuían al desarrollo de la cultura y la lengua latinas, y sobre todo de su literatura. Esta actividad traductora ha tenido en la mayoría de los casos una finalidad literaria, siendo el texto original un motivo para la recreación o la propia composición, señala Vega Cernuda (1994:22). De todo esto parece desprenderse que el traductor de poesía debe confrontarse con este dilema de una manera particular y específica en el momento de manipular la *littera*, la literatura, la palabra poética, que no le pertenece, pero que a su vez debe hacer suya.

Como hemos visto en §2.3., también Domingo Rivero se sirvió de la milenaria tarea de la traducción para hacer suyos algunos versos de William Shakespeare y un soneto de Rupert Brooke (cfr. §2.3.), un factor que podía ayudarnos a sistematizar nuestro método traductor en *The Poet* si considerábamos sus tendencias traductoras para delimitar nuestra estrategia traslativa (cfr. §5.17.). Observados sus procedimientos de traducción, según discutimos con nuestro iniciador, si pretendíamos imitar las técnicas traslativas de Domingo Rivero, la visibilidad del autor en su poesía traducida dependería del grado de literalidad con que la manejásemos. Y aunque como traductores en este caso tampoco persiguiéramos el objetivo directo de aprehender el idiolecto riveriano para un enriquecimiento estilístico propio (lo cual no debería entrar en contradicción con el hecho de que lo hemos hecho nuestro), no podíamos negar a su receptor meta potencial esta posibilidad, ni podíamos desconsiderar el hecho de que el propio Domingo Rivero hubiese practicado la traducción como orientación para seleccionar nuestros métodos traductores (una parte fundamental de la macroestrategia traslativa), los cuales, según hemos reconocido en el Prólogo de *The Poet* (Santana Falcón, 2014:24), fueron aplicados con la función de emular lo que el propio poeta habría hecho de haber contado con la oportunidad de traducir sus poemas él mismo (cfr. §2.3., §2.4.).

Por esto, dada la naturaleza de los textos originales con los que trabajaba y la finalidad de sus traducciones, no podemos negar la importancia de Cicerón como precursor de la teoría de la traducción y de la propia traducción poética, aunque en sus escritos tanto el pensador como sus contemporáneos se centrasen en enfatizar la dificultad del oficio de traducir, no solo por plantear el primer dilema de la traducción sino además por identificar el que entre sus estudiosos es considerado el rasgo más característico de la

disciplina: precisamente su carácter dicotómico y dicotomista[59]. Era de esperar que la realidad de los primeros traductores-traductólogos derivara en que fueran pioneros en recurrir a categorizaciones tan cerradas, aunque lo que probablemente nunca llegaron a imaginar es que sus rigurosas divisiones iban a condicionar el desarrollo de la teoría de la traducción hasta bien entrado el siglo XX.

Fundamentalmente, esto podría deberse a que la traducción no era considerada desde un punto de vista comunicativo, sino como un «Weg zur Entwicklung des eigenen rethorischen Könnens» (Woodsworth, 1998:39): tal vez el objetivo con el que el propio Domingo Rivero también se acercó al oficio del traducir, para enriquecer su propia expresión retórica; por eso, nos preguntamos: ¿cabría hablar, en este punto de la historia de la traducción y en concordancia con los enfoques de la traducción que conocemos actualmente, de una *traducción orientada al propio traductor*?[60] ¿Para qué practicaba Domingo Rivero la traducción?

La traducción riveriana de "The Soldier", aunque Eugenio Padorno nos ha comunicado personalmente que opina que no está finalizada, acusa un estado de transformación textual que manifiesta un cuidadoso proceso de revisión y modificación (cfr. §5.17.). Si entendemos esta peculiar práctica como un ejercicio personal y eminentemente retórico, según el planteamiento de Woodsworth (1988:39), podríamos afirmar que los traductores clásicos traducirían para sí mismos, aunque al finalizar sus versiones probablemente descubrieran las terribles repercusiones de la literalidad extrema y empezaran a desplegar su maestría personal con tan difíciles habilidades como la composición métrica y la rima. También la llamamos *traducción orientada al traductor* porque los principios intencionadamente prescriptivos de las teorías tradicionales se basan en observaciones realizadas desde su perspectiva, sobre el plano de la lengua, que

[59] Seguiremos comprobando que la historia de la teoría de la traducción está basada en la rigidez binomial de las dicotomías. Snell-Hornby (1995/1999) también señala a ese respecto que la traductología pasó demasiado tiempo limitándose a un apasionado debate sobre este problema, lo que compara metafóricamente con un péndulo que oscilaba alternativamente hacia uno u otro lado; además, sentencia que «by far the most influential concept in the history of translation is that age-old dichotomy of word and sense, which traditional translation theory never managed to overcome, and which still besets translation studies today» (Snell-Hornby, 1995/1999:9).

[60] Nos referimos a otra dicotomía emergente de la Translatología: las perspectivas contrapuestas actualmente conocidas como *source-oriented translation* y *target-oriented translation*, correlativas con los conceptos de traducción literal y traducción libre, si bien otros enfoques (como el de Reiss y Nord, que abordaremos en §3.1.6.4.) han dado lugar a denominaciones como *text-type oriented*, entre otras. En este caso, reconociendo de antemano que estas actitudes de los primeros "traductólogos" quedan más que justificadas por la novedosa situación de la actividad y de sus primeras reflexiones teóricas, estaríamos abogando por la denominación de "traducción orientada al traductor".

no llegan a conectarse con las consecuencias de la literalidad para la interpretación del texto meta por parte de otro receptor, aún a pesar de los visionarios matices ya planteados por Ciceron (*De optimo genere oratorum*) en el año 46 a.C. («No consideré oportuno el dárselas al lector en su número sino en su peso»). Esta creencia sigue estando vigente en nuestra cultura, sobre todo entre los poco entendidos en la materia o entre todo aquel que considere la traducción como un acto despersonalizado, olvidando, por ejemplo, la figura del receptor meta (en adelante, RM). En tiempos de Cicerón, esta tendencia dio lugar a reflexiones egocentristas como las de Maimónides (en García Yebra, 1983:314), las cuales se situaron en la vertiente de los detractores de la libertad traductora, ya que se limitarían a describir la dificultad de someterse a la palabra, lo que tal vez el filósofo consideraría un ejemplo de *traducción orientada al traductor*, como sugiere en esta afirmación:

> Quien quiera traducir de una lengua a otra, y se dispone a verter siempre una palabra determinada por otra palabra que le corresponda, pasará muchos trabajos y dará una traducción incierta y confusa.

¿Incierta y confusa para quién?, olvidó señalar Maimónides. En nuestro caso, además de que nuestro motivo no era retórico, tratándose de un ejemplo de traducción inversa, resultaba evidente que nuestro encargo no conllevaría realizar una traducción orientada al traductor. Al margen de esto, en negociaciones traslativas con el iniciador, un planteamiento clave como el que proponía el filósofo judío en la cita anterior debe formar parte del conocimiento declarativo-procedimental del traductor profesional. Se trata de hacer comprender al cliente las posibles consecuencias de una traducción demasiado literal desde una visión eminentemente cognitivo-funcional de la acción traslativa, no puramente lingüística.

A pesar de que planteamientos como el de Cicerón ilustren un primer acercamiento a la recepción meta, desde nuestro enfoque de la traducción, más adelante comprenderemos que, por mucho que un TO y un texto meta (en adelante, TM) se parezcan, siempre existe un factor comunicativo variable en mayor o menor medida que no nos permite creer en esta forma de equivalencia comunicativa clásica. Este factor no es otro que el RM. Por ello, cuando nos referimos a la traducción orientada al traductor en este estadio de la evolución de la Traductología, estaríamos ante uno de los casos posibles en el que

una misma persona sería a su vez receptor del TO y del TM en un contexto histórico relativamente simultáneo. Sin embargo, el traductor siempre tendrá un bagaje cultural materno o predominante (valores, creencias, estereotipos) que condicionará su interpretación de los dos textos, la cual también suele ser diferente en condiciones variables de espacio y de tiempo, como es el caso de los textos de *The Poet*.

Antes de profundizar más en estas cuestiones, nos conviene reconocer que, además de la disyuntiva lógica y esperable –quizá la más extendida en nuestra cultura– a la que se enfrenta un traductor al realizar su actividad en el momento histórico que se quiera tomar, los orígenes de la división entre las tendencias traductológicas tan opuestas de la época clásica se pueden encontrar en que el producto de esa literalidad primitiva que tan tenazmente se ceñía al TO daba como resultado textos ininteligibles que evidenciaban lo absurdo de tal empresa. Por todo esto, Cicerón y un grupo reducido de autores abogaron por liberar la traducción de la tiranía de las palabras. Se trataba de reproducir el contenido, el sentido del original, con otro "ropaje" lingüístico, según hemos tratado de hacer en nuestras traducciones, intentando aún así hacer visible el pensamiento, las influencias y el estilo de Domingo Rivero (cfr. §2.).

Aunque esta primera concepción de la traducción es limitada, ya que solo contempla el TO y su significado como una constante que se debe trasladar al TM a través de medios puramente lingüísticos, no por ello deja de impactar que desde los orígenes de los ET surgieran reflexiones con una marcada orientación hacia la libertad traslativa, durante una etapa en que es sabido que la tendencia traductora venía marcada por un literalismo tan extremo que podía llegar a descartar una traducción que no contuviese exactamente el mismo número de palabras que el TO, sin olvidar que estas estrategias luego perdieron popularidad. En nuestro caso, a través del comentario traslativo de las traducciones, también en el Capítulo 7 podremos discutir dónde y por qué nuestras versiones de los poemas de Domingo Rivero son más o menos literales, según el caso, lo que demostrará la plausibilidad del comentario traslativo como alternativa empírico-experimental según la propone García Álvarez (2014:546-562) para la evaluación del proceso de traducción, donde se recogerán cuestiones ya relacionadas no solo con la interpretación del TO, sino además con la producción del TM. En dicha sección se darán cita los conceptos que venimos rescatando de la historia de la Traductología en la situación concreta de traducción de *The Poet*.

Retomando nuestro repaso, comprobamos con decepción que el enfoque ciceroniano de la libertad traslativa no se va a imponer entre los traductores posteriores al pensador romano hasta bien avanzado el siglo XX, salvo en el caso de su "fiel" seguidor Horacio[61]. Para finalizar con el dilema clásico ciceroniano, reconocemos con Hurtado Albir (2011:104) que Cicerón, al señalar que no hay que traducir *verbum pro verbo*, inaugura un debate que en el mundo occidental va a durar dos mil años.

¿Para qué vamos a traducir a Domingo Rivero? fue una de las cuestiones clave de nuestro encargo. Hemos reconocido que no nos movió el objetivo retórico de los primeros traductores-traductólogos a los que nos venimos refiriendo. Quintiliano y Plinio aportan otros testimonios de reflexión traductológica. El segundo recomienda la traducción como ejercicio de estilo, leemos en Vega Cernuda (1994:23). Sin embargo, este último matiz sí se puede relacionar con nuestro autor/emisor, El Poeta, Domingo Rivero, porque practicó la traducción al más puro estilo de los traductores clásicos y de los poetas posteriores del siglo XVI.

Así trató Rivero de hacer suyos los versos de sus autores ingleses predilectos, si bien esta será una costumbre que caracterizará al autor como poeta ideal, de acuerdo con Vega Cernuda (1994:30): «a partir del Renacimiento, la traducción se convierte en piedra de toque poética, todo poeta que se precie, o bien rellena horas de ocio con la traducción, o bien imita y recrea las obras clásicas que son las líneas magistrales de la nueva cultura. La traducción adquiere categoría de género literario y de formadora de estilo y de personalidad. Todos los preceptistas echan mano de los pasajes de Plinio o Quintiliano para probar el valor educativo de la versión». Esto está estrechamente conectado con las normas traslativas implicadas en la situacionalidad del TO, en relación con el estatus y la concepción de la traducción en la cultura original y en la cultura meta, factores que conviene considerar en la interpretación de la situación comunicativa de partida y de llegada (cfr. §5.17., §7.8.).

A pesar de que sabemos que su producción literaria iba dirigida sobre todo a su familia, hemos barajado la hipótesis de que tal vez hasta el propio Domingo Rivero practicó la traducción orientada al traductor. Sin embargo, en nuestra posición nos pareció más adecuado creer que, a pesar del carácter puramente reflexivo de los testimonios de su

[61] La *línea ciceroniana*, señala Hurtado Albir (2011:105), es seguida por Horacio, quien afirma que no hay que traducir palabra por palabra e introduce el término *fiel* en el debate. García Yebra (1979) llega a considerar a los dos oradores «preceptistas de la traducción».

época, en su Carta 9, el propio Plinio (Vega Cernuda, 1994:78) nos plantea una primera solución para traducir poesía, como la recomendación de que «si al lector se le escapan algunas cosas, al traductor no se le pueden escapar», lo que se nos antoja como la primera afirmación traductológica cognitivista relacionada con la recepción del TO y con la forma diferenciada en que el traductor ha de interpretarlo, con un lector potencial siempre en mente.

Para ello considerábamos igualmente importante realizar un análisis de la traducción riveriana de «El Soldado» en busca de señales de literalidad o libertad traslativas, y hemos encontrado una mezcla de estos dos extremos traslativos en los métodos de traducción más personales de Domingo Rivero (cfr. §5.17.). En cuanto a su recepción, en los poemas de *The Poet* podremos referirnos a diferentes destinatarios e interlocutores de los diálogos literarios riverianos (cfr. §7.15.) que se plantean en las composiciones, aunque quizás nunca podamos determinar ni afirmar rotundamente para quién escribía El Poeta. Empezamos pues a comprobar que el tipo de recepción e interpretación textual implicada en los procesos mentales del traductor poético difiere totalmente de la manera en que un lector propiamente dicho, que no pretenda traducirla, se enfrenta a una oferta informativa tan complicada de por sí como un poema. Para los traductores profesionales, las centenarias palabras de Plinio deberían forman parte de un conocimiento declarativo-procedimental básico, dado lo importante que resulta para ellos ser capaces de presuponer qué cosas se le podrían escapar al receptor; o lo distinta que es la posición del traductor orientado al traductor, si traduce para sí mismo, de la situación del traductor que traduce para un lector ideal. Al considerar los procesos mentales de estos actantes, no nos parece descabellado afirmar que este tipo de puntualizaciones clásicas comenzaban a apuntar hacia un enfoque cognitivo de la acción traslativa. Posteriormente, no solo se reconocerá la importancia de considerar estas cuestiones sobre el traductor y el receptor, sino que su sistematización a través de los postulados de las ciencias cognitivas nos dotará de los instrumentos teórico-metodológicos necesarios para su descripción.

Según nuestra concepción de la traslación, a través de un análisis sistemático del original, el traductor puede tener una mayor garantía de que no se le pasarán por alto detalles que podrían escapar al lector, aunque ni a Plinio ni a ninguno de los traductores-traductólogos de la época se les atribuya la creación de un método válido para este fin. Aunque hemos afirmado que nuestra traducción trata de reproducir las técnicas

traslativas de Rivero, reconocemos que en nuestro caso también resulta realista hablar de una *traducción orientada al receptor* en la vertiente más bien cultural-funcional de la traducción, según defendíamos en una investigación anterior (*La necesidad de un perfil del receptor en el enfoque cultural de la traducción*, Santana Falcón, 2001, sin publicar).

Según vamos observando, durante el periodo clásico, marcado por la inmadurez teórica y el escaso arraigo de la disciplina, la teoría de la traducción siguió atrapada en esta dicotomía entre la traducción fiel, que concede la primacía al TO, y la traducción libre, la cual otorga la autoridad al TM, si bien en la práctica la tendencia era más bien literalista, sobre todo cuando posteriormente la traducción de la Biblia vino condicionada por una extrema vigilancia con respecto al tratamiento y la manipulación de "la palabra de Dios" por parte de la Iglesia (Hurtado Albir, 2011:106).

Por eso, tampoco son menos relevantes para nosotros las reflexiones traductológicas de Martín Lutero (1483-1546) en su *Sendbrief von Dolmetschen* (1530), considerada una verdadera carta fundacional de la Traductología, en la cual relata su experiencia traductora con las Sagradas Escrituras. Es de comprender que en nuestro caso, aún no tratándose de un texto sacro, el iniciador de nuestra traducción, director del Museo Poeta Domingo Rivero y nieto del mismo poeta, otorgara un valor similar a nuestros originales y pretendiera supervisar nuestro trabajo con extremo cuidado e idéntica intención, lo que también acabó condicionando el encargo de traducción de *The Poet*.

En este contexto se comprende que el cliente, cuya visión de la traducción se basaba en la metáfora cognitiva (cfr. §3.3.3.) de la relación unilateral y retrospectiva entre la traducción y el original, se refiriera con frecuencia al *respeto al autor*. Dicha visión tradicional, la cual se podría tildar de *traducción orientada al TO*, acabaría teniendo como consecuencia que los poemas originales se utilizaran como criterio principal para la evaluación de la calidad del producto de la traducción, lo cual explicaría sus similitudes. Lo más relevante a este respecto en nuestro encargo era que el cliente estaba interesado en que Domingo Rivero y su poesía pudieran llegar a un público de habla inglesa a riesgo de "españolizar" el inglés, lo cual nos resultó particularmente orientativo para considerar la medida en que podíamos historizar y exotizar la LM (cfr. §6.1.). Habida cuenta de que la traducción de *The Poet* podría por ello calificarse de traducción demasiado literal, cuando describamos nuestras estrategias traslativas

puntualizaremos la prioridad de trasladar el idiolecto riveriano a la lengua inglesa, a pesar de que los poemas finales pudieran parecer "demasiado españoles", puesto que se trata de un ejemplo de traducción de un modelo poético (cfr. 6.).

Martín Lutero es considerado uno de los máximos exponentes del nacionalismo lingüístico, lo que explica el violento rechazo que manifestaba por el método de la latinización de la lengua alemana (razón por la que no nos sorprende su concepción de la traducción como *Eindeutschung* o *Verdeutschung*). Sin embargo, según plantea André Lefevere (1977:8-9) en una crítica a los planteamientos de Lutero, estas férreas creencias salpicarán de contradicciones a sus planteamientos.

Al margen de seguir o no la recomendación de Lefevere a la hora de considerar la *Sendbrief* un documento político de la Reforma, más que un texto académico sobre la traducción, debemos reconocer que Lefevere (ibidem:9) apunta a delicadas cuestiones de prestigio lingüístico cuando afirma que, no solo en tiempos de Lutero sino durante muchos siglos más tarde, la lengua y la literatura germanas estaban íntimamente relacionadas y competían duramente con otras lenguas y literaturas, como la griega, la latina, la francesa, etc. Parte del trabajo del traductor en este contexto, continúa Lefevere (ibidem), se basaba por lo tanto en mejorar la lengua y la literatura alemanas, con el fin de que no fueran inferiores. Este deseo de mejorar el idioma conlleva una primera contradicción en la conservadora propuesta de Lutero, quien "declara la guerra" a las formas extranjeras, una actitud que ocupará un lugar central en la tradición germánica durante mucho tiempo.

Para apoyar este planteamiento, Lefevere cita a Anneliese Senger (Senger, 1971:14, en Lefevere, ibidem), quien plantea mordaces críticas a esta visión: «If they wanted to cultivate good German, then one of the meanings of 'good' was the pure, colloquial, 'German' German. Yet at the same time they were at work on the German still to be perfected, still to be shaped. If one wanted to shape this German through translation, among other means, without importing any un-German elements one had declared war on, there was a way out: one could give foreign shapes to German raw linguistic material, or one could revive old German words which seemed to correspond to the foreign example». Vistas como dos estrategias metodológicas opuestas, estas alternativas se derivan directamente del literalismo, abriendo una línea que James Holmes dividiría posteriormente entre un enfoque exotizante o conservador para la

traducción de la poesía, del que surgen sus dicotomías *historizing versus modernizing* y *exoticizing versus naturalizing* (Holmes, 1988/1994:48), las cuales se pueden llegar a cruzar (cfr. §6.3.). En *The Poet* se pueden encontrar ejemplos en los que nos hemos permitido utilizar las selecciones léxicas más transparentes como solución traslativa siempre que nos ha resultado posible, aunque también se ha tratado de dotar del exotismo del original al TM.

Una segunda contradicción de Lutero, de acuerdo con Lefevere (1977:9), se basaría en el hecho de que el traductor también debe hacer accesible el original para aquellos que no pueden acceder a él en la lengua en que fue escrito. En este sentido, especialmente si está manejando la palabra de Dios, el traductor debe traducir lo más literalmente posible. En relación con esto, Lefevere vuelve a citar a Senger (1971:14, en Lefevere, ibidem) para ilustrar este contrasentido luteriano, con planteamientos verdaderamente revolucionarios en relación con la figura del receptor del texto traducido: «the Bible translator has two fundamentally opposed duties: the inspired text as *verbum Dei* requires the most exact possible rendering a man is able to provide, so that not an iota of the text is lost. This requirement made by the original is opposed by the requirement that concerns the reader of the translation […]. It requires adaptation to the reader's understanding». En consecuencia, además de cuidar la selección léxica, esto significa adaptar el TO a la lengua y la cultura del RM. A pesar de que no trataremos sobre su traducción en este trabajo, las Notas que acompañan a los poemas traducidos en *The Poet* persiguen un objetivo de doble vertiente con respecto a esta última exigencia, puesto que persiguen una finalidad eminentemente informativa, aunque también apelativa y persuasiva. Su contenido cobrará plena relevancia cuando llevemos a la práctica el análisis del TO.

Tal vez sea relevante reconocer en este punto que conceder la autoridad al emisor y la forma del TO en nuestra traducción de *The Poet* –una norma traslativa todavía muy arraigada en nuestra cultura–, y considerar al mismo tiempo la forma del TM para su lector potencial (un elemento cuya consideración marca un hito en los planteamientos traductológicos de la época de Lutero), son dos alternativas extremas que invitan a reflexionar acerca de la posibilidad de vulnerar las normas morfosintácticas de la LM en la traducción poética, dada la libertad expresiva que permite la comunicación literaria. Dadas las instrucciones traslativas de nuestro encargo, en el que el respeto al estilo de Domingo Rivero constituía una variable fundamental, sumada a nuestras no menos

importantes consideraciones hacia el lector final, un buen ejemplo para comprender esta visión luterana se puede encontrar, por ejemplo, en nuestro tratamiento traslativo del uso recurrente que nuestro poeta hace, por ejemplo, del hipérbaton, figura literaria que ha llevado a Andrés Sánchez Robayna (1980:28) a interrelacionar a Domingo Rivero con el mismo Gustavo Adolfo Bécquer. A las figuras literarias y su problemática traslativa dedicaremos el epígrafe 6.2., aunque adelantamos desde aquí que nuestras intenciones no resultan tan poco extranjerizantes (o castellanizantes en nuestro caso) como las que defendía Lutero para el alemán en nuestra lengua meta, la lengua inglesa.

Para ir acercándonos a nuestra visión cognitivista de la traducción poética, no es desdeñable afirmar aquí que en relación con esto nos encontramos ante una metáfora cognitiva muy extendida en su práctica, la cual se basa en conceder la primacía al autor de los originales, la cual convive con la norma traslativa de que el receptor es la variable que debe condicionar el proceso traslativo, surgida y ampliamente arraigada en el funcionalismo. Sin embargo, más allá de perseguir la intención de vulnerar la lengua inglesa con las formas españolas, nuestro esfuerzo por mantener ese delicado equilibrio entre autor y receptor (lo que podría considerarse otra forma del conflicto clásico entre fondo y superficie, que tratamos de trasladar al lector inglés con una sutil intención de "españolizar" esta lengua) sí que nos permite reconocer con Martín Lutero que:

> Puedo asegurar con buena conciencia que he mostrado la mayor fidelidad y laboriosidad […]. Y con todo no me he apartado arbitrariamente de la letra, sino que con gran esmero yo y mis ayudantes hemos examinado dónde en un pasaje dependía de la letra, ateniéndonos a la palabra y no saliéndonos libremente de ella […] he preferido quebrar la lengua […], antes de apartarme de la palabra.
>
> Martín Lutero, *Circular sobre la Traducción* (1530).
> Traducción de Miguel Ángel Vega Cernuda (1994:105)

Hasta estos extremos se termina de desdoblar el debate entre la lengua y la palabra en Traductología, con lo que queda así planteada una explicación de muchas de las ligeras disrupciones sintácticas que hemos realizado de manera puntual y deliberada en nuestras versiones de los poemas en inglés, si bien queda por discutir si, además de las licencias permitidas por el tipo de comunicación implicado (cfr. §6.1.), el paradigma lingüístico-literario de esta lengua es tan ajeno e incompatible con el citado recurso del hipérbaton, una interesante figura literaria de construcción (entendida a partir del

enfoque de la Retórica Clásica como figura de dicción por variación del orden o *transmutatio*), como tampoco lo será con muchas de las figuras retóricas de pensamiento, más relacionadas con el sentido, la concepción de ideas o pensamientos empleadas por Domingo Rivero, a las que nos referiremos en §6.2., con las reservas a las que alude el propio Lutero. Reiteramos la importancia de la visibilidad del autor en la traducción poética, si bien aún no hemos tratado otras complejas cuestiones de índole interlingüística e intercultural. En este punto, solo nos interesa aclarar que nuestras estrategias traslativas en *The Poet* no iban en absoluto dirigidas a "calcar" los versos de Domingo Rivero en lengua inglesa contra todo criterio morfosintáctico, ni mucho menos a preservar los usos poéticos ingleses frente a los españoles con intenciones conservacionistas como las defendidas por el nacionalismo lingüístico luterano.

Quedan así pues pincelados los términos del debate clásico *literalidad-libertad* para nuestra traducción, establecido el punto de partida de la historia de la Traductología e, indirectamente, de la traducción cuasiliterario-poética, funcional y cognitivista. A partir de este punto, así como la traducción en cuanto a actividad humana experimenta un desarrollo imparable desde sus orígenes, no será precisamente hasta la llegada de los años sesenta del siglo XX[62]., con la revolución de otros campos del saber como la lingüística, cuando comience a producirse un periodo de teorización que empieza a consolidar y a dotar de cientificidad a nuestra disciplina. Por ello, poco más se puede rescatar de las reflexiones teóricas tradicionales que no volviese a ser retomado por los traductólogos modernos, entre los que destacaremos especialmente a James Holmes (1924-1986).

Por esta razón consideramos irrelevante detenernos a rescatar o a discutir los planteamientos que surgieron entre el periodo clásico y el periodo propiamente científico de la Traductología, el cual se inicia con la aparición de la caracterización de su matriz disciplinar, definida por James Holmes en la conferencia de Copenhagen y en el artículo que, al igual que Chesterman (2009:13), consideramos «his now classic article» de la teoría de la traducción, su reconocido "The Name and Nature of Translation Studies" (Holmes, 1972:71-80), al que Edwin Gentzler (1993:92) considera «the founding statement for the field». En la Introducción a la recopilación de trabajos

[62] Clara prueba de esto es que Hurtado Albir (2007: 202) señale, como factores que han de tenerse en cuenta a propósito de la fidelidad, otras cuestiones como la subjetividad, la historicidad y la funcionalidad, variables que quedan lejos de la visión literalista tradicional de la fidelidad, pero que no han terminado de eliminar este confuso concepto de la discusión traductológica.

de James Holmes *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Raymond Van der Broeck (1988/1994:3) señala que Holmes, poeta-traductor, tomó el testigo del desarrollo epistemológico que se produjo en la década de los cincuenta, ya que «[he] realized as did few others that the 1950s had heralded a revolution in translation studies». Y aunque debemos reconocer que este gran paso vino auspiciado por el desarrollo paralelo de la lingüística, la cual no fue considerada ciencia hasta la aparición del generativismo de Noam Chomsky (1957, 1965), a pesar de que su enfoque es más bien sistemático (en la línea instaurada por Ferdinand de Saussure desde 1916), el valor de las propuestas de Holmes reside en que marcaron el comienzo de la era científica de los ET (empezando por su propia denominación), según ya se ha consensuado de manera generalizada. Una de sus más importantes aportaciones a la heurística epistemológica de los ET es su matriz disciplinar, que, según su visión, queda dividida según refleja la Figura 2. Más adelante retomaremos su polifacético perfil y sus pioneras aportaciones a la traducción poética (cfr. §6.1.).

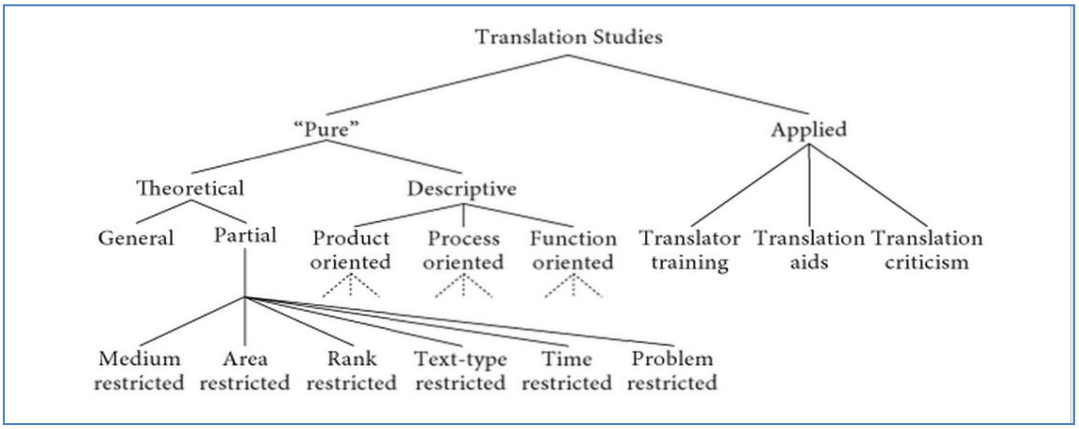


Fig. 2. Matriz disciplinar para los Estudios de Traducción propuesta por Holmes (1972, en Toury, 1995:10).

Aunque se podría echar en falta que no haga referencia a lo histórico en su mapa, los planteamientos de Holmes resolvieron dificultades pendientes para la Traductología. La conexión de este poeta-traductor (y traductólogo) con la modalidad poética nos conducirá a otros trabajos suyos en el Capítulo 6. De acuerdo con este traductólogo norteamericano, allá por el año 1972, tres eran los impedimentos fundamentales a los que la Traductología debía enfrentarse: en primer lugar, el hecho de que los

investigadores de la traducción procedieran de diferentes ámbitos de estudio, por lo que carecían de canales de comunicación comunes; en segundo lugar, el problema aparentemente trivial de la denominación de la disciplina y, finalmente, la falta de consenso general respecto a su enfoque y su estructura (Van der Broeck, 1988/1994:68,71). A la vista de todo esto, resulta razonable que entonces Holmes considerara la interdisciplinariedad una auténtica utopía para los ET.

Según Theo Hermans (1999:17), el mérito no fue exclusivo de Holmes. El artículo "Modes of Translation" de John McFarlane, publicado en el *Durham University Journal* en 1953, es otro antecedente citado por Holmes (ibidem:18) al que quizá no se la ha atribuido el mérito que merece en el desarrollo disciplinar de los ET. Aunque, utilizando una comparación del traductólogo holandés, pudo parecer "una voz en el desierto" en su momento de aparición, tuvo una gran influencia en la creación del esquema de Holmes. Además, el "Name and Nature" de Holmes (1972) –también de acuerdo con Hermans (1999:17)– marcó las directrices para la creación de la *Manipulation School*, ya que no fue hasta que Holmes reconoció el valor del trabajo de McFarlane en la conferencia de Leuven de 1976 (donde este último fue invitado de honor), en la que se dieron cita importantes estudiosos de las escuelas checa y eslovaca, como Jiří Levý, František Miko y Anton Popovič, cuando «their meeting with James Holmes would lead directly to the new 'disciplinary matrix'», marcando además «the beginning of the Manipulation group» (Hermans, 1999:17). En este contexto, su marco de referencia, además del lingüístico, sería el de los Estudios Literarios, foco de interés de la Escuela de la Manipulación de gran relevancia para esta investigación (cfr. §3.1.4.).

A pesar del valor de las aportaciones holmianas, ya en 1813 el teólogo alemán Friedrich Schleiermacher (en Lefevere, 1977:66) sostenía que hay dos maneras básicas de traducir: «el traductor puede dejar al escritor tranquilo y hacer que el lector vaya al encuentro del escritor; o el traductor puede dejar tranquilo al lector y hacer que el escritor vaya a su encuentro», un interesante planteamiento para el traductor y el iniciador en sus negociaciones. En el primer caso, el traductor elabora una traducción exotizante; en el segundo, la traducción se habrá aclimatado a la cultura receptora. El mismo Schleiermacher (ibidem) consideraba que la mejor manera de traducir textos eruditos y artísticos era la primera de las dos estrategias mencionadas, preservando en lo posible la diferencia que sale a relucir cuando se traduce, como también recoge Holmes entre las reflexiones que componen la primera parte de su obra *Translated! Papers on*

Literary Translation and Translation Studies (1988/1994:7-64, *Part One: The Poem Translated*). Por todo esto, el papel de James Holmes en la consolidación científica y en la formación de la matriz disciplinar descriptiva de los ET ha quedado más que reconocido. Su contacto con los investigadores checos y eslovacos nos permite establecer puntos en común entre sus visiones de la traducción literaria. Según identifica Theo Hermans (1999:26), Holmes (1988/1994:10) comparte con Popovič (1976) la concepción de traducción literaria como *metaliteratura*. Esta idea surge a su vez de la noción de *metalenguaje* de Roland Barthes (1964), por lo que nos permite denominar a un poema traducido como un *metapoema*, puesto que se trata de «un poema que habla sobre otro poema» (lo que convierte a los traductores poéticos en *metapoetas*). (Holmes, ibidem:24).

La coincidencia más relevante entre estos fundamentos de la traducción poética y nuestro enfoque cognitivo-funcional reside en que, según Holmes, un metapoema no interpreta a otro a través del análisis sino a través de su propia producción (1988/1994:11). Si bien no es este el punto en que debemos adentrarnos en cuestiones tan específicas relacionadas con la traducción poética, sí es relevante rescatar aquí la influencia de este planteamiento en el desarrollo posterior de la traductología, ya que, valiéndose de esta y de la idea sobre los parecidos entre la traducción y otras formas textuales parecidas, Holmes (1988:23) establece los siguientes rasgos distintivos para la traducción del verso (en Hermans, 1999:26), lo que abre las puertas de esta investigación a la Traductología de lo Poético, ya que caracteriza la traducción poética bajo los siguientes parámetros. Según Holmes (ibidem), traducción poética es aquella que:

- it uses verse as its medium –a feature shared with, say, a poem loosely inspired by another poem in the same language, but contrasting with prose translation or prose commentary;
- it offers an interpretation of the original –in common with prose translation and commentary, but in contrast with a poem inspired by another poem;
- it is determinate in length and subject-matter – as is a prose translation, whereas commentary or a poem inspired by another poem show no such limitation;
- it is written in a language other than that the original – like prose translation and some forms of commentary, but unlike same-language commentaries or metatexts.

Sin embargo, según critica Hermans (1999:26), este procedimiento elude el problema de definir la traducción en términos esencialistas, apuntando en su lugar a una serie de fenómenos interrelacionados, todos ellos similares y diferentes en parte. En consecuencia, Holmes describe un metapoema como un «nexus of a complex bundle of relationships» (1988:24). El hecho de descartar cualquier descripción de la traducción y sus variables a partir de fenómenos tendrá especial relevancia en la teoría de los polisistemas (Even Zohar, 1979).

Lo que ignoran los estudiosos de esta época es que la idea de que los fenómenos semióticos, es decir, los modelos de comunicación humana regidos por signos (tales como la cultura, el lenguaje, la literatura, la sociedad), pueden entenderse y estudiarse de modo más adecuado si se los considera sistemas, más que conglomerados de elementos dispares. Puesto que los acercamientos pre-funcionalistas no intentaban detectar tales leyes prácticamente nunca, lo que anteriormente se había tomado por fenómenos (esto es, objetos de observación/estudio) en realidad coincidían con los fenómenos que podían plantearse como hipótesis desde una aproximación funcional. Así pues, la idea de sistema ha hecho posible no solo explicar adecuadamente los fenómenos "conocidos", sino también descubrir otros completamente "desconocidos" (Even Zohar, 1979:287).

Hasta llegar a los movimientos traductológicos fundamentales del siglo XX que nos servirán como marco de referencia teórica, tras la consolidación científica emprendida por Holmes, conviene destacar a continuación otra gran cuestión epistemológica en nuestro sencillo ejercicio de historiografía traductológica, el cual se va constituyendo como un repaso y comentario crítico de los grandes dilemas del oficio de traducir que han entrado en juego en nuestra traducción de *The Poet.* Y es que, aunque contemos con la denominación de Holmes (1972) para el ámbito de estudio, no nos hemos planteado aún la difícil cuestión de qué es la traducción y por qué nos conviene más concebirla como *traslación* o como *acción traslativa*, términos que adoptamos de los autores de la teoría del escopo y de la *Neuorientierung*[63], si bien nuestra visión de estos conceptos y del tipo de traducción que nos ocupa tampoco llegará a un nivel de concreción metatraductológica completo hasta alcanzar el final de esta investigación.

[63] Siguiendo a García Álvarez (2004:9), los autores que conforman el grupo funcional denominado *Neuorientierung* vendrían a ser: «Nord (1988), Snell-Hornby (1988), Kuβmaul (1982; 1995; 2000) o Hönig (1982; 1997), entre otros».

3.1.2. La dificultad de definir la traducción: concepto y visión de la actividad. Traslación y acción traslativa

Además de la discutida importancia de un análisis sistematizado del TO, no nos parece irrelevante reconocer que el resultado de una traducción está condicionado directamente por el concepto que el traductor pueda tener de su propio oficio en su contexto histórico y cultural, ya que forma parte inseparable de todos estos factores. Levý (1969:76, en Hermans, 1999:22) enfatiza que el valor que se le atribuye a la actividad y los correspondientes métodos de traducción elegidos por los traductores individuales vienen determinados por «the cultural needs of the time». El propio Friedrich Nietzsche (1962:136-137, en Lefevere, 1977:96) llegó a afirmar que uno puede calcular el grado de conciencia histórica de una época observando cómo traduce e intenta adecuar libros y tiempos pasados.

¿Qué es traducir? ¿Qué es la traducción? debe preguntarse asimismo el traductor riguroso antes de emprender su tarea, consciente de su momento histórico, de su contexto social, y del desarrollo de su disciplina. En nuestras conversaciones con el iniciador, también le planteamos estas preguntas clave, tras las cuales pudimos encontrar las normas traslativas que condicionaban nuestro encargo. De ahí que estemos tratando de explicar la traducción de *The Poet* a través de un acercamiento a la evolución de la práctica y el pensamiento traductológico en el que tratamos de justificar la influencia de los planteamientos clásicos anteriores en la visión de la traducción de nuestra cultura y en nuestros días.

En este punto, resulta difícil negar que nuestra visión diacrónica y sincrónica de la traducción, aunque limitada, pudo llegar a condicionar la forma de las versiones finales, a pesar de que las estrategias traslativas, como reconocemos en el Prólogo de *The Poet* (Santana Falcón, 2014:22), fueron dirigidas a acatar, por un lado, el cánon literario y los métodos de traducción de Domingo Rivero –que identificaremos más adelante con la ayuda de la taxonomía de los procedimientos de traducción de Vinay y Darbelnet (1958)– y, por otro, las normas traslativas determinadas por nuestro encargo de traducción, cuestiones aún pendientes de discusión en el Capítulo 4. Obviamente, la naturaleza de la oferta informativa que el traductor trasladará del contexto sociocultural de partida a la cultura meta (en adelante, CM) se ve afectada por el «cross-temporal factor», según Holmes (1988/1994:35.), un elemento que entra en juego cuando se

traduce poesía de periodos anteriores, lo que suma una dificultad añadida a las decisiones del traductor, ya que no solo se debe plantear si traducir la palabra o el sentido, sino además si hacerlo de manera *historizante* (exótica) o *modernizante* (naturalizadora). Según leemos en Hermans (1999:26), según el planteamiento de Holmes «a present-day translator has to decide whether to 'exoticize' or 'naturalize', to 'historicize' or 'modernize' in respect of language (e.g. as regards syntax and vocabulary), literary intertext (e.g. in the choice of a modern or outmoded verse form) and sociocultural situation (e.g. keeping source-culture symbols and topical references or inventing new ones)». A partir de esta apreciación, en §6.3.2. definiremos las variables de esta taxonomía para describir el proceso y el producto traslativos de *The Poet* a partir del delicado equilibrio mantenido entre los tipos de traducción poética establecidos por Holmes (1988/1994:25-27) en nuestra traducción semántica en verso libre de los poemas.

Para no perder el enfoque de este epígrafe, aunque aún no hemos profundizado en sus postulados, nos conviene recordar en este punto la premisa de la que partíamos anteriormente para concebir la traslación desde un enfoque funcionalista e intercultural (Reiss/Vermeer, 1984/1996), cuando reconocíamos con estos autores que dado que la realidad cultural es la condicionante de la comunicación entre los interlocutores, es obvio que el fenómeno de concebir y definir la *traslación* viene determinado también por las diferentes culturas existentes (García Álvarez, 2004:10).

Sin embargo, las visiones, explicaciones y definiciones de la *traducción* parecen ser tan diferentes como los individuos y hasta las propias culturas que se han atrevido y se atreven a caracterizarla, cuestión esta que también podemos relacionar con el prestigio sociocultural de la actividad o con la ética del traductor. Desde el punto de vista más estrictamente teórico, desde que Holmes (Van der Broeck, 1988/1994:68,71) detectara esa necesidad, también han sido numerosos los intentos de los traductólogos por sistematizar la definición de la traslación y su dinámica, como lo demuestra, por ejemplo, la numerosa selección de definiciones recogida desde la Translatología por parte de Amparo Hurtado Albir (2011:37-40) o por Pilar Elena García en su tesis doctoral (1994:14-21). Esta última autora ofrece una justificación para este hecho que merece ser matizada. En principio, definir la traducción resulta una tarea compleja, ya que, según Elena García (ibidem:14):

1) Por un lado, es difícil incluir en una definición toda la complejidad de factores que intervienen en el proceso traslativo,

2) y, por otro, la traducción es objeto de estudio de disciplinas diferentes, cada una de ellas con puntos de partida y objetivos distintos.

A pesar de lo acertado del primer razonamiento, no podemos estar de acuerdo con Elena García en el segundo punto. Tal vez a raíz de las observaciones de Holmes (Van der Broeck, 1988/1994:68,71) respecto a que son expertos en diferentes áreas de estudio los que confluyen en los ET, podría creerse que la traducción es objeto de estudio de disciplinas ajenas, si bien Elena García (1994:14-21) tampoco sugiere de cuáles. Veinte años después de la publicación de esta tesis, todo parece apuntar a que la traducción ha ido conformando un marco teórico de referencia propio, dentro del cual, más que contemplarla como área de interés de disciplinas diferentes, somos más partidarios de la idea de que se ha configurado como un campo del saber independiente aunque, sin lugar a dudas, con un marcado carácter interdisciplinar, cada vez más próximo a hacer realidad la utopía de Holmes (1988/1994:68).

No obstante, aún llegada a su estatus científico, sobre la segunda mitad del siglo XX, la traducción volverá a quedar atrapada en otra dicotomía, ya que se contempla desde dos puntos de vista muy diferenciados entre sus estudiosos, sobre todo después de la aparición de la tendencia comunicativo-pragmática (Helbig, 1988:13, en García Álvarez, 2004:10). Estas visiones se centrarán en los aspectos lingüísticos de la traducción, por un lado, aunque teniendo en cuenta algunos de sus aspectos pragmáticos, o enfocarán la traducción desde una perspectiva sociológica y funcional, desde la que los factores lingüísticos quedarán pragmáticamente supeditados a su recepción meta. Al incorporar el hecho de que la realidad cultural condiciona la comunicación entre los individuos y de que la lengua es una de las manifestaciones más importantes de una cultura, se intenta ampliar esta primera visión tradicionalmente lingüística de la traducción, puesto que es evidente que entre sus objetos de trabajo se encuentran al menos dos pares de lenguas.

Sin embargo, desde un punto de vista sincrónico ya no resulta legítimo cuestionarse si la lingüística debe incorporarse a la traducción como subdisciplina, o si más bien debería suceder a la inversa, pues condenaríamos a las definiciones actuales de la traducción a seguir estando supeditadas a banales cuestiones de subordinación científica, o a

relaciones de hiperonimia o hiponimia disciplinar que no nos permitirían plantear una definición de traducción plausible. De ahí que seamos más partidarios de las propuestas amparadas por la revolucionaria aparición de los conceptos de *traslación* y *acción traslativa* en el marco de la teoría del escopo (Reiss/Vermeer, 1984/1996:18), porque permitieron desvincular la traducción de un férreo enfoque que desconsideraba su dimensión sociocultural, aunque tampoco dejó totalmente fuera de sus consideraciones epistemológicas otra de las ideas más influyentes en su concepción de la traducción: la *equivalencia*.

De ahí que resulten relevantes para nuestra disertación las aportaciones de Eugene Nida en su obra *Toward a Science of Translating* (1964), donde la concepción de la traducción, si bien no pudo escapar a una sesgada visión de la actividad, comenzó a flexibilizarse. El método científico desarrollado por Noam Chomsky (1957) para estudiar el lenguaje indujo a Nida (1964; 1966; 1975; Nida/Taber, 1969/1976) a desarrollar una teoría paralela que aportase a la traducción el rigor de "ciencia". Si bien Nida insiste en la importancia del receptor y de las circunstancias culturales en el proceso traslativo (aspectos que contribuirán a un avance en la teoría de la traducción), su teoría no deja de estar impregnada de consideraciones propias de la lingüística. Su aportación en categorizar la equivalencia según la dicotomía formal *versus* dinámica (Nida, 1966) en relación con las diferencias culturales y variados receptores, supone un acercamiento pragmático a la equivalencia que establece los primeros y nítidos pasos hacia el desarrollo de una disciplina autónoma, pero en el fondo continúa siendo una definición vaga y atomista que se centra principalmente en el estudio de traducciones bíblicas (García Álvarez, 2004:2). Como comprobaremos en §3.3.3., hasta las aportaciones funcionalistas posteriores se anclan en el concepto de la equivalencia, el cual surge de Nida (si bien este mérito se le ha atribuido a Roman Jakobson[64]).

Hasta la aparición de las primeras aportaciones de Nida (1964), se habían considerado solo tres variables en la discusión teórica sobre el acto traslativo: 1) un TO, 2) un significado percibido como constante que debía traspasar una barrera meramente lingüística para llegar a 3) un TM. La revolucionaria influencia del norteamericano en el desarrollo de los ET (pese a que actualmente sus ideas hayan ido perdiendo vigencia),

[64] Jakobson (1959:35) define la traducción como «whole message transference from source language into target language, rather than the substitution of single separate code unit». El mensaje completo incluiría la combinación de todos los elementos del texto: significado, contenido, características semánticas y físicas.

se basa en la manera en que sus planteamientos rompen con las definiciones de la traducción que se centran exclusivamente en la lengua, liberándolas de una concepción despersonalizada del traducir. Y a pesar de que se le reconoce por su novedoso tratamiento del concepto de equivalencia, definiciones de la traducción previas a la de Nida (1964; 1966; 1975; Nida/Taber, 1969/1976), como la propuesta por Anthony G. Oettinger (1960:110, en Werner Koller, 1979:90), ya se refieren a este controvertido concepto, aunque siguen sin tener en cuenta otros importantes elementos a los que aún no hemos prestado su merecida consideración, como el texto y su intención comunicativa, razón por la que pueden seguir considerándose como teorías tradicionales basadas en concepciones lineales del proceso traslativo.

> Translating may be defined as the process of transforming signs or representations into other signs or representations. […] Interlingual translation can be defined as the replacement of elements of one language, the domain of translation, by equivalent elements of another language, the range.
>
> Anthony Oettinger (1960:110, en Werner Koller, 1979:90)

En pocas palabras, a pesar de que ya habían sido sugeridas por Martín Lutero y sus críticos, este tipo de definiciones tradicionales no incluyen o solo sugieren implícitamente la intervención de las personas que intervienen en el proceso traslativo y que son parte integrante de la traducción, como el receptor. Todavía en los años sesenta del siglo pasado, la traducción se seguía concibiendo como un proceso de transcodificación o sustitución de material lingüístico que opera en el plano de la lengua, dejando de lado a los agentes humanos implicados, por no mencionar aquí su complejidad como individuos insertados en sus correspondientes contextos socioculturales.

A pesar de todo esto, es a Eugene Nida (1964; 1966; 1975; Nida/Taber, 1969/1976) a quien debemos las primeras consideraciones en torno a la importancia del traductor y del receptor en el proceso traslativo. A partir de sus postulados, se va imponiendo la idea de que la traducción es un acto complejo de comunicación, ya que en él intervienen inseparablemente más elementos que en un acto de comunicación monolingüe entre un emisor y un receptor en una situación comunicativa estándar.

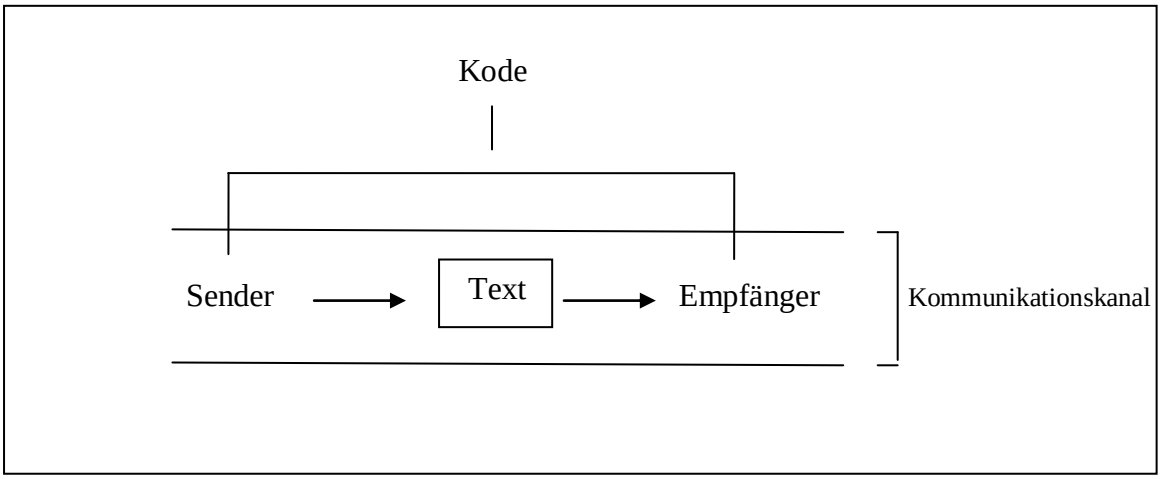


Fig. 3. Modelo clásico de la comunicación según Weinrich (1976:45).

De hecho, estamos de acuerdo con Pilar Elena García (1994:16) en que, a partir de la visión de Nida (1964; 1966; 1975; Nida/Taber, 1969/1976), el modelo clásico de la comunicación propuesto por H. Weinrich (1976:45) debe adaptarse respecto al proceso traslativo, atendiendo al hecho de que el traductor es al mismo tiempo receptor del TO y emisor del TM, con lo que podríamos hablar de emisor 1 (el autor del original) y emisor 2 (el traductor), en la línea de los planteamientos de la Escuela de Leipzig[65]. Desde el punto de vista de Pilar Elena García, el traductor se convierte en emisor 1; el TO, en texto 1; y el código, en código 1.

A pesar de esta sutil diferencia, seguimos estando de acuerdo con su visión en que, para que el texto en lengua original pase a ser el texto 2 en el código 2, se hace necesario un "filtro", un "catalizador", en términos de la misma autora (1994:16). Entendidas las limitaciones de las definiciones lingüísticas de la traducción, más que dejarse llevar por este tipo de visiones insustanciales de la traducción (por ejemplo, la LM podría ser el código 1 y así sucesivamente), este catalizador, para clarificar su visión y su concepto

[65] Según señala Gerd Wotjak, en su artículo "La Escuela de Traductología de Leipzig: su nacimiento, sus representantes más destacados y sus posturas y postulados (testimonio de un colaborador no directamente involucrado)" (2002-2003:15), «en los esquemas del proceso traduccional, desarrollados por Kade ya en 1964 y ligeramente modificados luego, sólo aparece el emisor del texto de L1, el recipiente de este texto de origen/fuente, el traductor o traslador en su doble función de receptor del texto de L1 y productor del texto traducido, de traslado, en L2 para receptores de esta otra comunidad lingüística y sociocultural. Se ha hecho hincapié hasta en la importancia de la adecuación del texto de L2 a los conocimientos previos disponibles en los receptores meta (cf. Wotjak 1985 en español); H. Schmidt por los años 90 ha subrayado la necesidad de adecuar el texto de L2 también a las convenciones estilístico-pragmáticas del género del texto en cuestión». Todas estas cuestiones apuntan a nuestro enfoque cognitivo-funcional de la traducción.

de la traducción y llevar a cabo su trabajo de la forma más rigurosa posible, ha de tener en cuenta aspectos como los que señala Nida en una de sus más citadas definiciones de la tarea:

> Translating consists in reproducing in the receptor language the closest natural material equivalent to the source language message, first in terms of meaning and secondly in terms of style. (Nida, 1966:29)

En esta definición podemos observar que por fin la traducción ya no se contempla como un proceso sin autor/traductor o sin receptor final, aunque sigue sin escapar al clásico dilema forma-contenido. Su carácter revolucionario reside en que en ella se nos plantea que la traducción opera en un plano equiparable con el del habla, no con el de la lengua, puesto que no traducimos palabras, sino su contenido (lo que Nida denomina *source language message*). Esto nos permite entender la traslación a partir de la teoría de los actos de habla de Austin (1962) y Searle (1969; 1976) y los aspectos psicológicos e ideológico-culturales propios de cada receptor, ya que la recepción textual tampoco puede ser única ni unívoca. Sin embargo, la definición de traducción de Eugene Nida sigue sin plantear directrices respecto a cómo determinar la selección del material equivalente al mensaje en lengua original (en adelante, LO) para su reexpresión en la lengua meta (LM), lo que obliga al traductor a preguntarse cómo interpretar el significado y el estilo del texto 1 para transmitirlo en el código 2, o a la inversa.

Por tanto, para traducir ya no va a ser suficiente el mero conocimiento lingüístico de los idiomas de trabajo, lo que también podría echar por tierra la ideología de que el traductor ideal es aquel que traduce a su propia lengua. El traductor, desde su posición de eje central en un acto de comunicación de doble vertiente, actúa como mediador entre dos realidades lingüísticas diferentes, pero también debe tener en cuenta las circunstancias históricas, sociológicas o culturales que rodean a la producción y a la recepción de los textos que va a manejar, sin desatender las exigencias del encargo ni obviar al RM y su contexto sociocultural[66]. Este hecho va a cobrar especial relevancia en la teoría del escopo, lo que nos permitirá defender nuestra imbricación en este

[66] Según leemos en García Álvarez (2004:9), «el primer planteamiento funcional de la traducción fue sugerido por K. Reiss en 1971; en 1978, Vermeer formula y fundamenta el hecho de que *la finalidad* pretendida en el TM debe ser la que determine los métodos y estrategias de traducción (*skopos*), lo cual será el principal componente de su teoría general de la traducción».

enfoque teórico mucho más holístico, prospectivo y relativista, en el que la interculturalidad también va a desempeñar un papel fundamental (cfr. §3.1.6.).

Con esto queda demostrado que hasta que los ET no empezaron a plantearse el concepto de equivalencia dentro de su objeto de investigación, no pudimos ser testigos de un cambio de paradigma definitivo para definir la traslación como una clase particular de acción, cuya definición solo puede alcanzar a vislumbrarse cuando se consideren los aspectos que conforman la complejidad de este proceso comunicativo intercultural, más allá del concepto de equivalencia, el cual, no obstante, nos conviene revisar a continuación, dado que, durante esta etapa del desarrollo de la Traductología, es considerado como componente esencial de cualquier definición de la traducción (García Álvarez, 2004:3).

3.1.3. La equivalencia en traducción: de Eugene Nida a la Escuela de Leipzig

Tras la aparición de los planteamientos clásicos de los precursores de la teoría de la traducción, no podemos hablar de una revolución importante en la Traductología hasta la aparición del término *equivalencia*. Si bien esta aportación supone un verdadero cambio de paradigma para nuestra disciplina, vuelve a sumir en otra situación de estancamiento a la teoría de la traducción una vez más, puesto que dicho término acaba convirtiéndose en la expresión de uno de los conceptos más debatidos a la vez que imprecisos aparecidos en su marco. De ahí que uno de los planteamientos clave para la traducción de *The Poet* (que deberemos plantear a nuestro iniciador como parte de la negociación del encargo) se deba basar en las obligatorias preguntas: ¿qué tipo de equivalencia debe perseguir nuestra traducción como principio? ¿Qué tipo de equivalencia debería observarse entre nuestro TO y nuestro TM?

Con todo, en nuestra traducción de *The Poet*, podemos afirmar que nuestros métodos traslativos han perseguido la equivalencia como principio, entendiéndola en los términos que iremos definiendo en nuestro comentario traslativo cognitivo-funcional (cfr. §7.), si bien hasta ese punto nos debemos detener a comentar la evolución onomasiológica de este concepto antes de poder aplicarlo a nuestro caso. En efecto, la configuración inicial del concepto de la equivalencia vuelve a marcar una tendencia entre los estudiosos de la traducción, que no es otra que el gran apego hacia este término

“nuevo”, que los lleva a incluirlo en prácticamente todas las definiciones del proceso traslativo hasta convertirlo en una expresión sobresaturada y, al tiempo, vacía de significado[67], a causa de los diferentes matices que recibe en cuanto a su alcance y su valor, tanto en relación con la intención del autor/productor del TO, con el efecto del TM como con los medios textuales a través de los que presuntamente se obtiene. Por lo tanto, desde la aparición del concepto hasta nuestros días, la equivalencia condicionará de manera directa e indirecta el desarrollo epistemológico de los ET. Sin duda alguna, ha sido la creencia de que el hecho de trabajar con textos en diferentes lenguas impone la necesidad de crear una teoría de la equivalencia que supere la diferencia natural que se deriva de la asimetría natural entre ellas la que movió a muchos traductólogos a intentar definir este concepto a partir de criterios tan diversos. Durante los últimos cincuenta años, esta creencia ha derivado en un tratamiento hermético y centralizado de la traducción como consecuencia de los diferentes intentos por definir la relación que se establece o se debe establecer entre el texto de partida y el TM, lo que nos lleva una vez más a aquellas primeras diserciones acerca de la fidelidad o la libertad del texto traducido en relación con el original.

Sin embargo, es de destacar que McFarlane, en su citado artículo de 1953 (en Holmes, 1988/1994:18), notara que no tenía sentido seguir pensando en la traducción en términos de una equivalencia que se produjese en todos los sentidos al mismo tiempo, lo que determinó la aparición del enfoque más flexible de la *Manipulation School*, del que nos ocuparemos en el epígrafe siguiente. Ahora bien, las definiciones aferradas al concepto de equivalencia incorporan criterios algo más complejos extraídos de diferentes disciplinas relacionadas con la actividad traductora. De nuevo, hablar de equivalencia lleva a los estudiosos a moverse entre los extremos de la dicotomía de la palabra y el sentido, de la fidelidad y la libertad traductoras, aunque para salir de estos binomios comienzan a incluir las aportaciones de otras áreas de estudio que rodean a la traducción, lo cual se puede volver a relacionar con el debate de la interdisciplinariedad o la independencia de nuestro campo de estudio. Tras el impacto del concepto de equivalencia, atribuido a Jakobson (1959), la literatura traductológica al menos ya no se

[67] Años después de su aparición, Werner Koller, llegará a estas mismas conclusiones en relación con el concepto de equivalencia, puesto que, según su criterio, este concepto postula una relación entre el TO y el TM sin describir tal relación, es decir, sin definir el marco y las condiciones que permiten establecer puntos de referencia para los posibles tipos de equivalencia entre un TO concreto y un TM determinado (Koller, 1987:186). Koller intenta poner solución a esta situación creando cinco tipos de equivalencia (Koller, ibidem), aunque más bien acaba haciéndola aún más compleja, sin apartarla de consideraciones meramente léxicas.

limitará a reflejar las dificultades puntuales de los autores de una forma personal y casi anecdótica, sino que cobrará un marcado carácter prescriptivo y generalista.

Por ello, al referirnos a los autores que se dedican a estudiar la equivalencia a partir de la década de los cincuenta del pasado siglo, podemos encontrar las dos tendencias principales a las que nos referíamos anteriormente: de una parte, aquellos estudiosos de la traducción que la contemplan desde el punto de vista de la lingüística, olvidando que en el proceso traslativo intervienen otros muchos aspectos, como la cultura, consideración que caracteriza a los estudiosos del segundo grupo, quienes reconocen que la traducción consiste en transferir un mensaje de una cultura original (en adelante, CO) a una CM, y quienes además se valen de un enfoque pragmático, semántico o funcional de la traducción. Por último, algunos teóricos de la traducción parecen ocupar una posición intermedia, como Mona Baker (1992), quien afirma que el mismo término de equivalencia (en todos los contextos que ella contempla, que van desde el nivel más simple de la palabra hasta enfoques más complejos, como el pragmático) se utiliza «for the sake of convenience» (Baker, 1992:5, en Kenny, 1998: 77).

Nos atrevemos a afirmar que esta visión de la equivalencia sigue estando muy extendida en nuestro ámbito cultural (hasta convertirse por tanto en un elemento de nuestras normas traslativas). Según Baker (ibidem), también la mayoría de los traductores están acostumbrados a este término, razón por la que lo utilizan "según su conveniencia", más que porque el término cuente con algún tipo de estatus teórico. De hecho, dicha autora reconoce que la equivalencia «can usually be obtained to some extent, [but] it is influenced by a variety of linguistic and cultural factors and is therefore always relative» (Baker, ibidem). Sobre este mismo relativismo, al que nos hemos referido como una de las principales ventajas de la teoría del escopo, pretendemos sustentar nuestra visión de la equivalencia en la traducción de *The Poet.*

En este apartado, también debemos remontarnos a los estudios publicados en 1958 por los traductólogos franceses Vinay y Darbelnet, dado que, desde el punto de vista cronológico, junto con Roman Jakobson (1959) y Eugene Nida (1964), fueron pioneros en utilizar el concepto de equivalencia en sus postulados teóricos, los primeros acercamientos a la metodología del proceso traslativo, materializados en sus procedimientos técnicos de traducción (Vinay/Darbelnet, 1958:31-41). Se trata de unos estudiosos que más bien se adscriben a la tercera de las tendencias anteriormente

delimitadas, debido a que adoptan un enfoque a caballo entre el carácter lingüístico y cultural de la traducción, aunque, según hemos planteado (Santana Falcón/García Álvarez, 2014:684), también en parte cognitivo, pues se trata de una visión que empieza a tener en cuenta lo que sucede en la mente del traductor (cfr. Fig.33). Esto les permitirá incorporar cuestiones muy interesantes y valiosas a lo que se venía diciendo sobre la acción traslativa, aunque su obra, según las críticas de Rosa Rabadán (1991:27), presenta todos los defectos que cabe esperar de un trabajo cuyo tema es una disciplina en estado embrionario. Sus ejemplos de traducción no son del todo acertados, si se consideran desde el punto de vista de una teoría general, puesto que, como consecuencia de las bases teóricas de su estudio, estos autores establecen conclusiones que no pueden considerarse válidas para todos los tipos de traducción, ya que aplican sus postulados en virtud de situaciones concretas en las que se manifiesta una equivalencia de significado o de sentido entre las lenguas, sin adoptar una posición lo suficientemente relativista como para que puedan ser aplicados en un marco global del proceso traslativo y de la propia acción traslativa, según la entendemos desde nuestro enfoque cognitivo-funcional. Según reconocerá la teoría del escopo, no siempre el significado o el sentido es constante: más por el contrario, la equivalencia de significado o de sentido, o la constancia de los mismos entre un TO y un TM, tiende a ser más la excepción que la norma general.

En cualquier caso, Vinay y Darbelnet (1958), antes que Jakobson (1959), proponen una definición de la traducción que la contempla como un proceso en el que se ha de reproducir la misma situación del original utilizando un material lingüístico completamente diferente, procedimiento que, de aplicarse durante el proceso de traducción de forma adecuada, da como resultado el que se mantenga el impacto estilístico del texto de partida en el TM. Aunque sigue manifestando visos de la creencia en la universalidad del significado y la falacia de la simetría entre las lenguas (no en vano su obra se plantea como una estilística comparada entre el francés y el inglés), se trata de una definición que comienza a apuntar hacia los no menos problemáticos conceptos de *equivalencia o constancia de función* de la teoría del escopo (cfr. §3.1.6.5.). Sin lugar a dudas, tanto Vinay y Darbelnet (1958) como Jakobson (1959) y Nida (1964) establecieron unas importantes bases epistemológicas en los ET, aunque sus posturas no se caracterizaron precisamente por el consenso y la univocidad.

Además de lo poco operativa que resulta una definición prescriptiva del proceso traslativo en la que se complementa el análisis interlingüístico con la dimensión de la equivalencia situacional, observamos una serie de incoherencias en los planteamientos de los franceses, puesto que manifiestan una tendencia que se decanta más bien por la vertiente lingüística en el estudio de la traducción afirmando que, en lo que respecta a las expresiones equivalentes entre cualquier pareja de lenguas, solo se pueden considerar como aceptables si se encuentran enumeradas en un diccionario bilingüe y se consideran como *full equivalents* (Vinay/Darbelnet, 1958/1995:255), por lo que se vislumbra un sesgo lingüístico en su teoría que no consigue desprenderla de su carácter atomista. García Álvarez (2004:11) señala que la constancia de situación no existe, al ser imposible establecer una relación simétrica entre los factores que configuran ambas situaciones, la de partida y la de llegada. Por lo tanto, cada situación comunicativa es *idiosincrásica*. Otras cuestiones contradictorias de este enfoque se observan en la afirmación de que los glosarios y las enumeraciones de expresiones idiomáticas «can never be exhaustive» (Vinay/Darbelnet, ibidem:256). Cuando se dé una relación de paralelismo unívoco e inequívoco entre una pareja de palabras pertenecientes a dos lenguas distintas, los equivalentes absolutos serían los adecuados para realizar su traducción, por lo que el traductor no podría utilizar otros procedimientos más creativos como préstamos o neologismos, entre otros. De haber adoptado este tipo de prescripciones por norma, el enriquecimiento lingüístico que favorece la traducción se habría visto refrenado históricamente.

Así queda manifiesta otra clara incoherencia en sus planteamientos, quizás de mayor utilidad para los estudios filológicos, aunque más bien poco clarificadores para la Traductología. Tal vez podríamos tildar este enfoque de retrospectivista, cuando estos autores afirman que «la necesidad de crear equivalencias depende de la situación, y es *en la situación del texto original* [!] en la que los traductores deben buscar una solución» (Vinay/Darbelnet, ibidem, traducción nuestra, énfasis nuestro). Esto, al menos en principio, supone darle un tratamiento unidireccional y, en consecuencia, parcial, al proceso de traducción –premisa fundamental que inicialmente hemos descartado en este capítulo– ya que este tratamiento entra en conflicto directo con el enfoque funcionalista de la acción traslativa.

No obstante, al dirigir su atención al TM, Vinay y Darbelnet tampoco consideran la situación que lo rodea, lo cual habría constituido un buen punto de partida para una

concepción más amplia de la acción traslativa, que consideraría el TM como un texto-en-situación en el que el material lingüístico debería adaptarse a las peculiaridades no solo de la lengua meta y su *uso*, en el sentido más puramente saussuriano, sino además a la situación de recepción concreta, como defiende la teoría del escopo. A pesar de que sus procedimientos de traducción cuentan con un valor fundamental como herramienta metodológica para el análisis cuantitativo y cualitativo de la traslación[68], observamos que la función sociocultural de la traslación queda apartada de los planteamientos teóricos de los franceses.

Además, se ha de destacar una incoherencia generalizada entre los postulados teóricos que proponen y sus aplicaciones prácticas, ya que, como queda manifiesto en uno de sus ejemplos que veremos a continuación, parece ser que la situación de recepción desempeña un papel fundamental a la hora de determinar las equivalencias en la situación traslativa, realidad que, vista de esta manera tan atomista, no es adecuadamente incorporada al complejo entramado del proceso traslativo por estos traductólogos.

Vinay y Darbelnet (1958/1995:255) afirmaban que el hecho de que el equivalente semántico de una expresión en la LO se recoja en un diccionario o en un glosario no es suficiente, y no garantiza que la traducción sea correcta. Para demostrarlo, utilizan numerosos ejemplos, entre los cuales destacaremos el referido a la expresión inglesa *Take one*, que proponen como muestra de expresión hecha en inglés que podría encontrar una traducción equivalente en la expresión francesa *Prenez-en un* (Vinay/Darbelnet, 1958/1995.:256). Sin embargo, destacan que, si la expresión apareciera en un cartel, junto a una cesta que contuviera muestras gratuitas en un comercio, el traductor tendría que buscar otro equivalente para una situación similar en la LM y utilizar la expresión *Échantillon gratuit* (Vinay/Darbelnet, ibidem).

[68] Efectivamente, su taxonomía de procedimientos técnicos de traducción se configuró como instrumento metodológico en nuestro artículo *"Errores de traducción de realia en menús de Gran Canaria"* (Santana Falcón/García Álvarez, 2014, en *AIETI6. Traducimos desde el Sur. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación,* pp. 683-700) para el estudio empírico de la traducción de los realia gastronómicos canarios en las cartas de platos traducidas como género textual representativo de la modalidad de la traducción turístico-gastronómica. La metodología de análisis traslativo empleada en el citado estudio volverá a emplearse en §5.17., donde se realiza una aproximación a una traducción riveriana del soneto "The Soldier", por Rupert Brooke (1914).

La insustancialidad de sus planteamientos queda más que patente, puesto que con este ejemplo demuestran, contradiciéndose, que es *en la situación final* donde se deben buscar los equivalentes, puesto que un mensaje de este tipo se produce en la situación inicial de forma natural y espontánea, casi inconsciente, y habrá de sustituirse por la expresión que, en una situación similar, utilizaría un usuario de la LM en las mismas circunstancias de naturalidad y espontaneidad, idiosincrasia, significado y sentido. Todo esto está íntimamente vinculado al concepto de *función sociocultural del texto traducido* propuesto por García Álvarez (2004:39), así como a la idea de *interfuncionalidad* que presentaremos en nuestro modelo I-E-M de análisis textual para la interpretación de la *situacionalidad original* implicada en nuestro encargo de traducción, la cual se desdoblará en tres vertientes: la función sociocultural del TO, la LO y la CO; la que pretende y proyecta el iniciador para el producto; y el contexto del TM, la LM y la CM. A ellas debe sumarse las del traductor, quien debe tratar de contaminar la situacionalidad lo menos posible, aunque es un actante intrínsecamente inseparable del proceso.

Elena García señala a Roman Jakobson (1959, en Elena García, 1992:43) como el primero en utilizar el término de equivalencia en su artículo *On Lingüístic Aspects of Translation*, cuando ya en 1958 ha aparecido la obra de estos últimos traductólogos franceses. En cualquier caso, Jakobson revoluciona el análisis teórico de la traducción (como lo hará con el de la metáfora, según veremos en §5.13 y en §6.2.) al crear el concepto de *equivalence in difference*. Su punto de conexión con estos autores lo encontramos en el hecho de que Jakobson también afirma que es el traductor quien decide qué estrategia o solución traslativa es la más adecuada, según la situación, y en que reconoce las limitaciones de una teoría eminentemente lingüística, al sugerir que la traducción nunca puede ser una empresa imposible debido a que existen muchos métodos entre los que el traductor puede elegir (Jakobson, ibidem). En el caso de la traducción profesional, a todo esto habrá que sumar la figura del cliente, a quien el código ético y deontológico del traductor debe conceder su posición adecuada, cuestiones en las que intervendrán las normas traslativas y hasta las relaciones de poder entre los agentes humanos implicados en el proceso traslativo.

Al igual que Vinay y Darbelnet (1958/1995:255), Roman Jakobson (ibidem) considera la traducción como un proceso viable entre dos lenguas, independientemente de las diferencias culturales o gramaticales que se puedan dar entre el TO y el TM. En este

sentido, tal vez podamos considerar a estos autores responsables de la génesis de la visión de la traducción más influyente en el desarrollo posterior de la disciplina y en muchas opiniones actuales sobre la traslación: aquella que considera la traducción como un mero proceso de trascodificación, como sustitución de unidades de equivalencias que presupone la falacia de creer en la simetría entre lenguas (Snell-Hornby, 1988:16, en García Álvarez, 2004:4). O bien, entendida de manera general, la premisa de Jakobson tal vez sea la manera más correcta de creer en la traducción, ya que no considera la diferencia sociocultural o lingüística como un obstáculo traslativo.

Por encima de todo esto, en palabras de García Álvarez (2004:30), lo deplorable es que todavía hoy se emplee el concepto de equivalencia para distinguir y juzgar las buenas traducciones de las malas no-traducciones y adaptaciones. Todavía persiste la opinión de que un TM que no cumple las exigencias de equivalencia no puede ser considerado traducción. Por otro lado, la visión de Jakobson se aproxima a nuestro enfoque cognitivo-funcional en relación con la semántica cognitiva puesto que, en virtud a su aforismo «there is no signatum without signum» (1959:232), divide la traducción como práctica en tres tipos diferentes, lo que, a diferencia de los traductólogos franceses, le permite ser mucho más concreto en sus planteamientos sobre cada tipo, puesto que los contextualiza sobre la base de la siguiente división tipológica:

1. Traducción intralingüística (la que se realiza dentro de una misma lengua, como cuando se parafrasea o se vuelve a redactar un texto);
2. Traducción interlingüística (la que se realiza entre una pareja de lenguas);
3. Traducción intersemiótica (la que se realiza entre sistemas de signos).

Con esta división, Jakobson se empezaba a aproximar a lo que las ciencias cognitivas explican como integración conceptual o *blending* (Fauconnier/Turner, 1996), de los que se nutrirá nuestro comentario traslativo del TM (cfr. §7.), sobre todo en relación con la traducción de las imágenes poéticas (cfr. §6.2.). Sin embargo, dados sus intereses investigadores, el lingüísta mostrará mucho más interés por el segundo tipo de traducción, y será en dicho marco en el que sitúe su ya citado concepto de *equivalence in difference* (Jakobson, 1959:233). Afirma este autor que, en este caso, el traductor utiliza *sinónimos* con el fin de transmitir el mensaje del TO, lo que significa que en este tipo de traducciones no hay una equivalencia completa entre las unidades del código.

Según su teoría, «translation involves two equivalent messages in two different codes» (Jakobson, ibidem). Desde el punto de vista gramatical, las lenguas pueden variar en mayor o menor grado, pero, según se infiere de lo anterior, esto no imposibilita la traducción. Prácticamente en los mismos términos que los franceses (Vinay/Darbelnet, 1958/1995:255), Jakobson reconoce que «whenever there is deficiency, terminology may be qualified and amplified by loanwords or loan-translations, neologisms or semantic shifts, and finally, by circumlocutions» (Jakobson, ibidem:234). Sin embargo, este enfoque parece definir la traducción como una sustitución sinonímica de elementos o unidades de traducción independientes, cuando sabemos que la lengua no puede ser considerada un fenómeno aislado, sino parte integral de una cultura, como defienden el funcionalismo y la *Neuorientierung* (Reiss/Vermeer, 1984/1996:20; Snell-Hornby, 1988:39).

En conclusión, podemos afirmar que la visión de Jakobson (1959) está orientada fundamentalmente desde un enfoque sígnico de la traducción, según el cual el traductor tiene que empezar por volver a codificar el mensaje de la LO, para luego transmitirlo a través de un mensaje equivalente para la CM. En este sentido, al contrario de lo que hacían los franceses, hay que reconocer que Jakobson sí tiene en cuenta la situación de recepción meta y su incidencia en las estrategias traslativas, si bien no propone ningún tipo de parámetro o de descripción del grupo de receptores que permita al traductor adoptar una actitud mucho más segura y justificada a la hora de tomar decisiones de orden pragmático, por no mencionar que abre la puerta a la teoría de los espacios mentales (Fauconnier, 1985). Igualmente significativa resulta su visión de la metáfora (Jakobson, 1953), figura de la que nos ocuparemos como concepto cognitivo clave (cfr. §3.1.3.3.).

De otra parte, a pesar de que podemos considerar la validez general de sus postulados, Jakobson, al igual que los traductólogos franceses que acabamos de citar y un gran número de autores más modernos, comete el error de hacer observaciones globales sobre la traducción en general, cuando ha trabajado con una sola pareja de idiomas (el ruso y el inglés en el caso de Jakobson, y el francés y el inglés en el caso de Vinay y Darbelnet) y con muestras textuales muy específicas. En este sentido, son evidentes las limitaciones de estos antecedentes en relación con las lenguas implicadas y el ejemplo concreto analizado, lo cual debe tenerse en cuenta para su correcta contextualización.

Snell-Hornby (1995:14) tampoco pasó por alto este hecho, al indicar que, además de las dicotomías, esta es una característica del desarrollo epistemológico y terminológico de los ET que ha ido en detrimento de una teoría general definitiva. En estos casos, a partir de la matriz disciplinar de Holmes (cfr. Fig. 2) cabe hablar de teorías específicas o particulares de la traducción, las cuales son las más frecuentes en la literatura traductológica y van contribuyendo a resolver la situación confusa que todavía caracteriza a la epistemología translatológica (cfr. §6.). Seguimos creyendo con Holmes en la necesidad de que los estudios descriptivos de la traducción sigan nutriendo a su vertiente más puramente teórica (Holmes, 1988/1994:5). Por este motivo, nos valdremos de los postulados de la teoría general de la traducción de Vermeer (1978; 1982; 1983; 1986 et passim; en Reiss/Vermeer, 1984/1996), la *teoría del escopo*, por considerarla la más válida en cuanto a su alcance y la más adecuada en cuanto a la aplicabilidad de sus flexibles postulados relativistas, que la dotan de valor como teoría general de la traducción, a pesar de sus inconsistencias terminológicas (cfr. §3.1.6.5.).

Ahora bien, antes de pasar al repaso de dicha teoría general, tenemos que volver a hacer mención obligatoria del enfoque teórico propuesto por el traductólogo norteamericano Eugene Nida (sin olvidar la contribución a su trabajo de Charles Taber, tanto en la obra de 1969 como en su *Teoría y práctica de la traducción* de 1976, traducida al español en 1984), en el cual tampoco podemos pasar por alto la archiconocida situación traslativa de la que parten sus planteamientos, que no es otra que su traducción de la Biblia, sin olvidar la Escuela de Leipzig.

Una vez más, nos encontramos ante la misma situación equivocadamente generalista y generalizadora, puesto que Nida establece definiciones y estrategias traslativas de validez universal a partir de resultados obtenidos con la traducción de una muestra textual muy concreta, como son las Sagradas Escrituras. García Álvarez (2004:2) indica que su aportación supone un acercamiento pragmático a la equivalencia que establece los primeros y nítidos pasos hacia el desarrollo de una disciplina autónoma, pero en el fondo continúa siendo una definición vaga y atomista, que se centra principalmente en el estudio de traducciones bíblicas.

Desde el punto de vista de Eugene Nida (1966:29), el problema para el traductor consistía en encontrar el *closest natural equivalent* de un mensaje en LO en la LM. Sus intentos por superar este obstáculo se traslucen del prefacio a su obra *The Theory and*

Practice of Translation (1969), una versión condensada y especialmente didáctica de su texto de 1964, donde se esfuerza por tratar los problemas de la traducción desde una perspectiva científica orientada a las estructuras lingüísticas, al análisis semántico y a la teoría de la información, lo cual empieza a apuntar hacia la necesidad de interdisciplinariedad que manifiestan los ET desde este momento de su desarrollo.

No obstante, ya hemos indicado que la aportación más valiosa de Eugene Nida a la Traductología no será precisamente esta revolucionaria visión del proceso traslativo, sino su pionero tratamiento del concepto de equivalencia. Comprender la evolución de este concepto resulta más que necesario para entender las múltiples dimensiones de la equivalencia traslativa que han intervenido en nuestras versiones finales de los poemas traducidos en *The Poet*. Este concepto también determinó muchas de nuestras discusiones y negociaciones con el cliente, así como el producto final de nuestra traducción. El término *equivalencia* sigue expresando uno de los conceptos más ambiguos de la teoría de la traducción, que aparece en prácticamente todas las definiciones del proceso traslativo y del que, tal vez gratuitamente, se valen todavía los clientes para establecer sus encargos, a pesar de desconocer aspectos como los recogidos hasta el momento en relación con tan controvertido término traductológico. Por eso, es momento de preguntarse definitivamente: ¿qué se intenta definir por *equivalencia*?[69]

Presuponemos que con este concepto se pretende expresar la relación que debería existir entre el TO y el TM, lo que nos lleva a seguir preguntándonos: ¿acaso el TM ha de ser un reflejo exacto, *equivalente*, del TO? ¿Hasta qué punto se debe reproducir el texto de partida en el texto terminal? Según la introduce Eugene Nida en los ET (1964; 1966; 1975; Nida/Taber, 1969/1976), esta cuestión nos podría conducir de nuevo a la eterna discusión sobre la fidelidad y la libertad traslativas. Es evidente que la equivalencia como fidelidad absoluta es un principio imposible de cumplir en el proceso traslativo, a pesar de que esta creencia está muy arraigada en la sociedad. El simple hecho de cambiar de paradigma lingüístico, con la complejidad de aspectos que se han de añadir a

[69] Algunos autores opinan que la Traductología, en su afán por crear una terminología propia, tomó el término "Äquivalenz" del lenguaje científico de las ciencias matemáticas; otros creen que procede claramente del lenguaje de la lógica (Elena García, 1994:42). A pesar de que Vinay y Darbelnet (1958) ya se habían valido del término, algunos reconocen que Roman Jakobson fue el primer traductólogo en utilizarlo: «Thus translation involves two equivalent messages in two different codes" (Roman Jakobson, 1959:233, en Elena García, ibidem:43). En el mismo año, Eugene Nida introducía su concepto de *closest natural equivalent*, al que ya nos hemos referido.

una visión meramente centrada en la lengua, nos lo impediría, a menos que fuera nuestra intención deliberada vulnerar la sintaxis, el estilo y hasta la comprensión del texto terminal, en cuyo caso ya estaríamos considerando una traducción demasiado literal como una decisión del traductor, y la incomprensión del TM como un factor condicionado por el receptor. Por tanto, la equivalencia es un concepto que necesita ser matizado.

Además, sabemos que la traducción, por ser un proceso frecuentemente personal, pasa por ser especialmente subjetiva, por lo que resulta difícil llegar a un acuerdo con el iniciador en cuanto a cuáles son los factores que se han de tener en cuenta para considerar que una versión traducida de un TO (un *metapoema* según la visión de James Holmes, 1988/1994:10) es más o menos equivalente que otra, pues en muchas ocasiones es el propio cliente quien tiene arraigado mentalmente este malentendido. En particular, las definiciones de este término vuelven a encontrarse anquilosadas entre las dos visiones tradicionales de la traducción: o bien se tiende a considerar *equivalencia* como fidelidad al sentido, esto es, al contenido del texto (lo que en términos técnicos hemos denominado *traducción literal*); o bien se prefiere ser fiel a la función o a la intención del texto, a su efecto (*traducción libre*), lo cual no se aleja de la génesis del más antiguo de los debates traslativos, en el que solo parecen haber cambiado las denominaciones para una misma disyuntiva. En este sentido, los estudios centrados en la traducción de la Biblia ya se habían referido al concepto, pero entendiéndolo como una forma de traducción palabra por palabra. No olvidemos que el mismo Lutero (1530) se habría planteado vulnerar la lengua alemana, antes de apartarse de la palabra.

Llegados a este punto, es preciso reconocer que la traducción de la Biblia y de los textos sagrados, por muchos puntos en común que pueda compartir con la traducción literaria, así como con las reflexiones que históricamente fueron apareciendo en torno a ella, no pueden considerarse válidas como marco de referencia para establecer las bases argumentativas de una teoría traductológica general aplicable a la traducción poética. A pesar del indudable reto que presentaron y que todavía siguen presentando para la traducción, los textos bíblicos constituyen un inventario muy reducido con unas características propias e irrepetibles, lo cual no termina de dotar a estas primeras reflexiones teóricas de la extrapolabilidad que necesita una teoría válida para el oficio de traducir, tanto para el cliente como para el propio profesional, dada la infinidad de traducciones que pueden ser encargadas en el mercado profesional. Tal vez sea esta una

de las lacras que podamos atribuir a las teorías de la traducción discutidas hasta ahora. Una teoría traductológica general válida no podría obtenerse a partir de una sola modalidad de traducción, que bien podría incluirse en la taxonomía de Amparo Hurtado Albir (2011:94) como un tipo separado de traducción: la traducción bíblica. En este sentido, las aportaciones de este trabajo también se limitan al ejemplo específico de la traducción de *The Poet*, auspiciadas por la filosofía de los Estudios Descriptivos de Traducción, según los cuales la descripción del producto de la traducción puede y debe contribuir a la teoría traductológica (Toury, 1995:1). Reconocemos el valor ilustrativo de los datos aportados por Nida sobre sus versiones de los pasajes bíblicos, que respaldan adecuadamente sus planteamientos, aunque a este traductólogo se le pase por alto establecer, por ejemplo, cómo se ha de abordar metodológicamente la equivalencia, como se intentará en la Escuela de Leipzig, o cómo se debe proceder ante los no menos controvertidos cambios de función necesarios en la traducción de otras tipologías textuales que posteriormente detectaría la *Skopostheorie*.

De ahí que las nuevas propuestas y categorizaciones en cuanto al concepto de equivalencia, aparecidas en el último periodo de la historia de los ET, iniciado por James Holmes en 1972 con su clasificación del ámbito de la Traductología, no resulten precisamente clarificadoras. Y es que, aunque el interés por los textos bíblicos y otros clásicos se redirija hacia otras tipologías textuales, las nuevas conclusiones no adoptarán una perspectiva global e integradora sino más específica, aunque igualmente poco representativa para la disciplina como un todo. Incluso tomando los modelos comunicativos del texto, señala García Álvarez, citando a Heinemann (1982:219, en García Álvarez, 2004:5), que lo definen como instrumento de intenciones comunicativas y sociales muy concretas de los actantes, es obvio que cada texto –incluso un mismo texto en diferentes periodos temporales– actúa en el marco de una situación comunicativa particular y singular, por lo que los enfoques textuales tampoco lograrán salvar los obstáculos a los que se enfrentaron los lingüísticos.

Después de Nida (1964; 1966; 1975), Jakobson (1959) y Vinay/Darbelnet (1958), Werner Koller revolucionó la escena traductológica al afirmar que el concepto de equivalencia está vacío de significado, es «inhaltsleer» (1987:186): no tiene sentido establecer que entre el TO y el TM deba haber equivalencia, cuando no se especifica en qué debe consistir. Koller (1979; 1980; 1981; 1987, et passim), quien inició y quizás se dedicó de forma más plena a la problemática de la equivalencia en el seno de la Escuela

de Leipzig, con la que se relaciona a traductores y traductólogos de la talla de Otto Kade, Gert Jäger, Albrecht Neubert, Wolfram Wilss y Katharina Reiss (si bien a esta última autora la trataremos desde la teoría del escopo), considera que la teoría tradicional es subjetiva e ingenua, e intenta estudiar la lengua desde un punto de vista rigurosamente científico, de cuyos postulados resulta destacable su redefinición de la equivalencia en sus múltiples dimensiones.

Así, el mismo Koller (1987:186) describe cinco puntos de referencia que marcan los que, según su visión, serían los cinco tipos de equivalencias posibles en la traducción, acercándose a lo que para él sería una explicación acerca de los elementos en los que debe consistir, con ciertos visos metodológicos de interés, puesto que trata de definir cómo se aplica en cada caso:

1. La realidad lingüística, que conlleva lo que Koller denomina *equivalencia denotativa* (que consistiría en la invariación del sentido).

2. La expresión personal del autor (esto es, la dimensión estilística, sociolectal, geográfica, etc.), la cual hay que plasmar en la traducción estableciendo "equivalencias connotativas" o *equivalencias estilísticas*.

3. Las normas lingüísticas y textuales de determinadas clases de textos (más especialmente visibles en géneros textuales como contratos, prospectos de medicamentos, cartas comerciales, etc.), que darían lugar a una *equivalencia normativa* textual.

4. El receptor a quien va dirigida la traducción, o mejor, el efecto que la traducción debe causar en unos lectores determinados, para lo cual habría que establecer un tipo de *equivalencia pragmática* o *equivalencia comunicativa*.

5. Y, por último, *equivalencias formales* o *equivalencias expresivas*, necesarias para respetar las propiedades estéticas y estilísticas de determinados textos, como los artísticos.

El valor de estas observaciones reside en que por fin la Traductología identifica algunas de las múltiples variables que, desde sus orígenes, habían rodeado a la compleja tarea del traducir. Sin lugar a dudas, muchas de las variables detectadas por Koller (ibidem) han estado siempre presentes en el proceso traslativo, sin que se las relacionara con ningún tipo de orientación metodológica. Sin embargo, este enfoque más sistemático abre la puerta a los diferentes enfoques teóricos de la traducción, incluidos los textuales, o los orientados al receptor, aunque más que simplificar el debate de la equivalencia, lo hace aún más complejo.

Desde el punto de vista cognitivo-funcional de la traducción como proceso, esto significa que el traductor tiene que establecer, mediante un previo análisis del texto orientado a la traducción, una jerarquía de los valores textuales, lo que a su vez implica sistematizar una tipología de las características del TO relevantes para su traducción, la cual se corresponderá con una modalidad determinada. Según sugiere esta última clasificación de la equivalencia, la praxis traslativa ya no consiste en un ejercicio realizado en abstracto; es posible combinar diferentes tipos de equivalencia y la taxonomía de Koller al menos permite diferenciar los métodos empleados para lograr uno u otro tipo de equivalencia. Esto supone un giro en los planteamientos del traductor, a quien le corresponde decidir el tipo de equivalencias a las que dará prioridad en sus estrategias de traducción, con lo que se empieza a desplazar la arcaica dicotomía entre la primacía del TO o la del TM y se contempla la equivalencia como criterio al que se subordinan las ofertas informativas implicadas en la situación traslativa. Esta idea se lleva a su siguiente estadio de desarrollo epistemológico en dos importantes obras de Katharina Reiss (1971; 1983), en las que la autora establece que la traducción gira en torno a la *equivalencia textual*, una visión limitada que sigue sin contar aún con la figura del iniciador (Nord, 1988) ni con la importancia del encargo de traducción.

En cuanto a la dimensión prospectiva del concepto de equivalencia, Wolfram Wilss (1977:151), otro de los representantes de la Escuela de Leipzig, afirma: «Noch immer verlässt sich der Praktiker auf seine übersetzerische Intuition und seinen individuellen translatorischen Erfahrungsbereich», si bien en lo que respecta a la equivalencia en su vertiente retrospectiva tampoco pasa del nivel intuitivo, echando en falta criterios más sólidos para determinar su medida (Wilss, ibidem, en Elena García, 1994:44):

> Die Subjektgebundenheit des übersetzerischen Qualitätsurteils rührt daher, dass es der Übersetzungswissenschaft bisher nicht gelungen ist, ein hinlänglich detailliertes Faktoreninventar für die Messbarkeit der Äquivalenz von ausgangs- und zielsprachlichen Text zu entwickeln.

Para Wilss (1977:151), el concepto de equivalencia no tiene sentido debido a la confluencia de tres factores tan dispares como 1) la intención del traductor, 2) el efecto en el receptor y 3) los diferentes tipos de texto. Aunque parece olvidar los objetivos comunicativos del emisor/autor del TO, podemos considerarlo precursor de la teoría del

escopo, porque incluso antes de la aparición de sus fundamentos teóricos en la *Grundlegung* de Reiss y Vermeer (1984), Wilss empieza a delimitar tres cuestiones (intención, efecto y medios textuales) que más adelante servirán a García Álvarez (cfr. §3.3.3.) para explicar las metonimias cognitivas arraigadas en las mentes de los teóricos funcionalistas que sumieron a la teoría del escopo en una confusión epistemológica con respecto a su concepto central. De haberse organizado en torno a estos tres ejes (Intención, Efecto y Medios), la integración conceptual del término clave *función* tal vez se habría producido de forma más unívoca y coherente en su propio marco teórico. Nuestro modelo de análisis cognitivo-funcional de la situacionalidad textual debe su denominación (I-E-M) a esta nueva visión integradora (cfr. §3.4.) Otto Kade (1968:75), por su parte, concibe la LO y la lengua terminal como un sistema de relaciones potenciales de equivalencia que se deberían actualizar teniendo en cuenta, sobre todo, el traspaso del contenido del TO al TM, pues la equivalencia de contenido, aquella que Koller (1987:186) denominaba *equivalencia denotativa*, según su parecer, es el objetivo primordial de toda traducción. En cualquier caso, esto supondría volver a situarse en un plano extremadamente abstracto de la lengua y el léxico, que incluiría variables como el idiolecto del emisor del TO o el del propio traductor, que habría que perfilar más sistemáticamente, aunque también es cierto que estos autores empiezan a apuntar hacia la competencia traductora como una nueva variable determinante en la acción traslativa.

Como comprobaremos en la teoría del escopo, a través de las revisiones de García Álvarez (2006:187-218; 2008:1011-1018), la confusión terminológica en torno al concepto de *función* también está arraigada en diferentes concepciones metonímicas en torno a qué entienden los propios autores de la escuela funcionalista por *equivalencia*. En consonancia con los planteamientos de Wilss (1977:151), García Álvarez (2008:1012) detecta que tras las definiciones de equivalencia y de función subyacen estadios metonímicos diferentes de conceptualización que a veces aluden a la intención del texto desde el punto de vista del traductor, otras veces al efecto en el receptor y otras a los medios textuales empleados para conseguirlos (cfr. §3.3.3.).

De cualquier forma, si prestamos atención a los cuatro tipos de equivalencia establecidos por Otto Kade (*Totale Äquivalenz, Fakultative Äquivalenz, Aproximative Äquivalenz* e incluso *Null-Äquivalenz*), los cuales, según nuestro punto de vista, se corresponden más bien con una suerte de tipología de las relaciones de significado que se puede establecer entre un término en LO y su traducción (lo cual tal vez se deba al

carácter puramente lingüístico de su enfoque), e incluso retomando la taxonomía de Werner Koller (ibidem), observaremos que presentan sus ventajas y desventajas: si la definición traductológica de equivalencia comunicativa no deja de plantear objeciones, la división de equivalencias en el plano léxico realizada por Kade (1968:79) o Koller (1979:186) demuestra muy claramente una orientación basada en la lingüística contrastiva que concierne a una categorización de equivalencia léxica aislada e independiente de su relación con los factores comunicativo-situacionales del texto, critica García Álvarez (2004:7). Como también apreciamos en Elena García (1994:47), Kade (1968) se centra específicamente en el plano léxico del texto, dejando de lado otros niveles de la comunicación y del propio texto en sí mismo, y en consecuencia, otros posibles tipos de equivalencia. Además, este autor también excluye en su estudio la traducción de textos generales. Por esto, antes de centrarnos en la vertiente descriptiva de la traducción, tras haber considerado las visiones de algunos autores de la Escuela de Leipzig, así como algunas de sus interconexiones con nuestro enfoque cognitivo-funcional, consideramos oportuno retomar los postulados de Eugene Nida (1966), con el fin de finalizar este epígrafe con su visionario enfoque revisado de la equivalencia. Desde su perspectiva de traductor de la Biblia, no lo olvidemos, Nida ya apuntaba a una nueva teoría de la traducción.

Sin embargo, Nida (1964; 1966; 1969; Nida/Taber, 1976) no dejará de contemplar la equivalencia desde un punto de vista sesgado ya que en su definición de traducción establece que debe basarse en una similitud de significado, en lugar de una similitud en la forma (1966:29). Ante esta tácita sentencia nos preguntamos hasta qué punto Nida era consciente de las implicaciones de esta imposición, ya que el autor desconsidera realidades tan obvias como que las lenguas pueden llegar a compartir raíces léxicas a través de las cuales puede producirse un solapamiento perfecto entre forma y significado. Esto cobra especial relevancia en la traducción científica especializada, por ejemplo, aunque también debe suceder en la traducción de modelos poéticos (cfr. §6.).

Planteamientos como estos parecen suponer un paso atrás en el desarrollo de la Traductología, comparable con las primeras conceptualizaciones de la actividad y del término que se planteaban desde la Traductología clásica (lo cual no debe sorprendernos, puesto que el paradigma textual que Nida toma por modelo, la Biblia, es el mismo en el que se basan aquellas primeras reflexiones pseudoteóricas, como las de Lutero). Por otro lado, especulamos con la idea de que Nida abogaba por huir de los

calcos traslativos, independientemente de su alcance ortográfico o fonético. Por último, nos preguntamos cuál sería el límite que Nida estaría estableciendo para la similitud de forma, ya que en ese sentido podríamos comenzar no solo por la propia palabra y su etimología, sino también por cuestiones morfosintácticas y textuales; desde las omisiones morfémicas para la expresión del singular, hasta el suprasegmento del texto, pasando por el sintagma, la oración o el párrafo, para llegar a un macrosistema todavía superior e ilimitado, sobre todo si concebimos el texto como un producto cultural y entendemos nuestro mundo como un complejo entramado de relaciones antropológicas, entre las cuales la traducción ocupa un lugar central y multidisciplinar. De igual manera, los procedimientos de traducción de Vinay/Darbelnet (1958:31-41) ya apuntaban hacia un enfoque cognitivo vertical (Rosch, 1978) al establecer los extremos de la libertad y la literalidad, como vimos anteriormente.

Dicho esto, cabe reconocer no obstante el valor del acercamiento pragmático a la equivalencia de los planteamientos de Nida (1964; 1966; 1975; Nida/Taber, 1969/1976), el cual se basa en que introduce una dicotomía de la equivalencia a la que darán cabida los futuros enfoques sociológicos de la traducción: se trata de la división entre la *equivalencia formal* (la primacía de la forma del TO) y la *equivalencia dinámica* (que da prioridad a su mensaje, el tipo de equivalencia que, según este autor, ha de prevalecer). Especialmente por esto último, hemos reconocido a Eugene Nida como un autor que condicionó sutilmente el enfoque actual de la traducción. No en vano, estableció un giro epistemológico en la concepción de este concepto con el objetivo de dar rigor científico a la traducción, en contraposición a los traductólogos franceses, por ejemplo, que concibieron la equivalencia en el marco de una estilísitica comparada (Vinay/Darbelnet, 1958). Aunque, a primera vista, parezca contradecir la forma en que Nida entiende la equivalencia y, en consecuencia, la traducción, la equivalencia funcional adquiere un valor fundamental cuando la traducción se orienta hacia el punto de vista de sus receptores, sin reparar en su forma, ya que, ante todo, la traducción debe ser "inteligible". En palabras del traductológo, «such intelligibility is not, however, to be measured merely in terms of whether the words are understandable and the sentences grammatically constructed, but in terms of the total impact the message has on the one who receives it» (Nida, 1966:22).

Por lo tanto, la equivalencia dinámica es mucho más que una simple forma de comunicación de información y, como concepto translatológico, comienza a liberar a

nuestra disciplina de anquilosadas visiones tradicionales. En nuestra traducción de *The Poet,* muchas veces llegamos a considerar que nuestras soluciones traslativas eran obvios ejemplos de este tipo de equivalencia, si bien seguimos apuntando hacia un enfoque cognitivo-funcional que desacreditará esta concepción y, en consecuencia, su propia denominación.

Para finalizar, cabe recoger aquí algunos de los ejemplos traductográficos de equivalencias dinámicas de Eugene Nida dignos de mención por su relación con la traducción de las figuras literarias (cfr. §6. 2.) Este autor propone, entre los casos de otros muchos símbolos, que las citas bíblicas como las referidas al "Cordero de Dios" ("*the Lamb of God*") se valgan de otros animales sagrados para diferentes culturas (como el pingüino para los esquimales o la vaca para la cultura india), así como otro tipo de modificaciones que no podemos detallar por motivos de espacio, aunque sí nos indujo a plantearnos hasta qué punto los símbolos riverianos más próximos a la Biblia deberían ser sustituidos por elementos culturales paralelos en lengua inglesa.

Por último, cabe subrayar que su clasificación de las funciones (informativa, expresiva e imperativa) nos recuerda a la rígida clasificación de las tipologías funcionales que Reiss propondría posteriormente, a partir de la cual discutiremos el propio concepto de *función* (cfr. §3.1.6.5.), uno de los términos más controvertidos del funcionalismo, tratado cognitivamente por García Álvarez (2004; 2006; 2008).

No obstante, dado que cualquier texto, tanto en lo que respecta a sus funciones predominantes como en sus convenciones, es multidimensional y multifuncional, no nos parece del todo adecuado que Nida generalice y establezca una teoría que, según su visión, ha de ser válida para la gran diversidad de textos que pueden traducirse, puesto que toma únicamente como base una muestra textual como la Biblia, traducida con función constante. Este es uno de los principales motivos por los que la propuesta teórica de Nida ha quedado algo desfasada, si bien debemos reconocer su valor por haber sido uno de los primeros autores en abordar translatológicamente el concepto de equivalencia y, además, por hacerlo de una forma tan visionaria y motivadora para la traductología ulterior.

3.1.4. Hacia otro cambio de paradigma: los Estudios Descriptivos de la Traducción, un enfoque vinculado a la Literatura Comparada

A pesar de que los primeros traductólogos empezaron a categorizar el concepto de equivalencia y lograron definir muchas de sus vertientes, algunos siguieron tratándola de forma no del todo desligada de la lingüística. De hecho, la influencia de esta disciplina va a seguir estando presente en corrientes traductológicas aparecidas con posterioridad, de entre las que la visión de los Estudios Descriptivos de la Traducción (en adelante, EDT) marcará un cambio de paradigma traductológico cuya correlación con la vertiente más literaria de este estudio es plena.

Las aportaciones surgidas desde esta tendencia también van a concebir el acto traslativo desde una orientación mucho más próxima a nuestro enfoque funcional, ya que se centran en el TM como principio teleológico de la traducción. Para este fin, desde los Descriptive Translation Studies, James Holmes (1988/1994) y sus seguidores defenderán la necesidad de que la teoría de la traducción se nutra de trabajos descriptivos, de los que la presente tesis doctoral podría ser un ejemplo (cfr. §7). Este parece ser el marco de referencia más generalmente consensuado para adscribir los EDT: los traductólogos descriptivistas centran su estudio en la traducción literaria como literatura comparada, como *metaliteratura*, como habrían de declarar los discípulos más directos de James Holmes (cfr. §3.1.1.), fundadores de este movimiento.

Por esta razón nos hacemos eco de sus postulados, desde la creencia de que no han de estar necesariamente reñidos con la orientación de la presente tesis doctoral. Y aunque establecen su vínculo con el citado McFarlane cuando afirman que, en los EDT, «the frame of reference is that of literary studies» (Hemans, 1977:17), no consideramos que sus postulados entren en contradicción con un enfoque cognitivo-funcional de la traducción. Entre otros aspectos, dados nuestros objetivos, posteriormente nos interesarán particularmente sus metodologías (cfr. §6.1.). Como señala Theo Hermans (ibidem:37), existe una diferencia de perspectiva entre los estudios funcionalistas y los descriptivos, aunque esta no ha de considerarse más que como un punto ínfimo de divergencia entre sus orientaciones, lo que justifica aún más la necesidad de que se complementen sus visiones, máxime cuando uno de sus elementos en común es precisamente su carácter funcional, al que se suma el elemento profesional y el literario.

En nuestro caso, este *parecido en la diferencia* determina nuestro encargo traslativo y complementa las perspectivas de este trabajo.

Hermans (1999:32) deconstruye la que ya se reconoce como la declaración de principios del descriptivismo. En este punto, debemos señalar que nuestro objetivo en este epígrafe se basa en situar este importante cambio de paradigma como otro de los conceptos clave de la competencia declarativo-procedimental a la que debe aspirar el traductor poético profesional. Las cuestiones teóricas más específicas de los DTS que resultan relevantes para la problemática traslativa de la traducción poética se retomarán en el Capítulo 6.

En relación con el enfoque cognitivo-funcional desde y hacia el que orientamos este trabajo, Hermans (ibidem:37) ya reconoce y contempla esta diferencia de visión entre escuelas con respecto a la idea de *función* como sigue: «there are differences between the two schools of thought. *Skopos* theory takes as its ultimate goal the provision of adequate guidelines for translating and sees itself as a form of applied translation studies. It is predominantly concerned with professional translation, whereas descriptivists have tended to dwell in the literary sphere».

Ninguna otra perspectiva puede resultarnos más relevante para esta investigación que la suma de estos dos ámbitos. Por su parte, no olvidemos el valor de las aportaciones de la *Neuorientierung*, con Snell-Hornby entre sus representantes, de cuyas aportaciones comenta Hermans (ibidem): «the other more or less simultaneous development, characterized by Mary Snell-Hornby (1986) as the 'pragmatic turn' of the early 1980s, was concerned mostly with linguistic approaches; like descriptivism and *skopos* theory, it was strongly functionalist in nature and would contextualize translation in similar ways». Comenzamos así a perfilar más claramente dónde pueden complementarse los enfoques.

Parece ser que, en el caso de trabajar con textos literarios, para los EDT, la Literatura Comparada es el ámbito más adecuado del que debe nutrirse la traducción, mientras que en el funcionalismo no es necesario acudir a enfoques claramente orientados a la literatura cuando se trabaja con textos que no pertenecen a dicho género, como observamos al comparar los ejemplos propuestos desde estos dos enfoques, por ejemplo, o los ámbitos de interés de sus principales autores. Según nuestro punto de vista, los EDT suponen un importante cambio de paradigma al relacionar la traducción

con la vertiente comparativa de los Estudios Literarios (en adelante, EL). Su relevancia para nuestra modalidad de traducción y el ejemplo de *The Poet* nos resulta más que obvia.

Por ello acatamos ciertos postulados de la *Manipulation School*, especialmente los fundamentos que, en palabras de Snell-Hornby (1995:22-26), la definen como una escuela que rechaza toda actitud normativa y evaluativa. Finalmente se concibe la traducción (literaria) como la producción de un texto con identidad propia, considerándolo parte integral de una CM y no una mera reproducción en abstracto de un texto para un receptor desconocido. A pesar de que sus postulados teóricos no se difundieran rápidamente, el conjunto de los trabajos de investigación de los principales detractores del descriptivismo aparecieron en el panorama de los ET en 1985 (*The Manipulation of Literature*, 1985) con una innovadora carta fundacional, en la que se expone un vínculo entre los ET y los EL, sin dejar de lado el concepto de *función*, una visión que coincide con nuestra concepción de la literatura y la traducción poética, así como con los fundamentos de este trabajo, que se sustentan sobre:

> […] a view of literature as a complex and dynamic system, a conviction that there should be a continual interplay between theoretical models and practical case studies; an approach to literary translation which is descriptive, target-oriented, functional and systemic; and an interest in the norms and constraints that govern the production and reception of translations, in the relation between translation and other types of text-processing, and in the place and role of translation both within a given literature and in the interaction between literatures (Hermans 1985:10, en Snell-Hornby, 1995:25)

Incorporado este enfoque, cabe citar aquí la definición descriptivista de la traducción según los fundamentos iniciales de esta escuela, de procedencia mayoritariamente neerlandesa[70], los cuales fueron establecidos con anterioridad a la publicación de la antología de sus ensayos cuya presentación acabamos de citar, sobre todo porque, en términos de Snell-Hornby, su innovador punto de partida es totalmente opuesto al enfoque de la translatología anterior, basándose en una idea totalmente distinta y tal vez más acertada de la traducción: «not intended equivalence but admitted manipulation» (Snell-Hornby, 1995:22).

[70]Entre ellos, (Hermans, 1998:96) autores de la talla de James Holmes, José Lambert, André Lefevere, Raymond van den Broeck y Susan Bassnett, a quienes, por cuestiones de espacio, no podremos dedicar una revisión más detallada.

Además del paralelismo evidente entre los métodos de estudio de los DTS y la literatura comparada, el cual se puede considerar un factor determinante de la relación que establecen entre la traducción y los EL, los postulados de la *Manipulation School* rechazan de manera explícita la rigidez de la lingüística en su campo de estudio y se basan en la *teoría del polisistema*, creada por el teórico israelí Itamar Even-Zohar (1978, 1979, en Snell-Hornby, ibidem:23), por lo que retoman los estudios de los formalistas rusos y de los post-estructuralistas de la Escuela de Praga. Las orientaciones generales de esta escuela se aproximan mucho a un enfoque cultural de la traducción, pero al utilizar precisamente las concepciones de Even-Zohar (1979), permitieron que la traducción avanzara hacia uno de sus más importantes logros al abandonar el paradigma de los fenómenos para convertirse en un polisistema donde tendrán cabida sistemas infinitos. Con relación a esto, entenderemos la cultura meta (CM) como *polisistema literario de llegada*, así como otras ideas sobre la *metaliteratura*, el *metapoema* y el *metapoeta* (inspirándonos en Holmes, 1988/1994:10) en relación con la problemática y los retos traslativos de *The Poeta* a partir de las orientaciones de esta escuela, con James Holmes como precursor (cfr. §6.).

Asumimos también para la cultura original (CO) la definición de polisistema como conjunto de co-sistemas semióticos interrelacionados de forma dinámica y regulados por *normas* históricas, en el que se inscriben todas las actividades behaviorísticas y sociales del ser humano, incluida la propia traducción (Even-Zohar, 1978, en Rabadán, 1991:294). Con este planteamiento, Even-Zohar da un paso de gigante en el enfoque de la situación de la que procede y en la que entra a funcionar la literatura. Aunque no se refiere a la cultura propiamente dicha, en los términos en que llegaría a ser estudiada más adelante desde el funcionalismo, sí debemos reconocer la importancia de considerar la situación de recepción a partir de la realidad sociocultural prospectiva, si bien, no obstante, queda sin deslindarse de ciertos aspectos tradicionales.

De hecho, la misma Snell-Hornby (1995:25) critica la continua repetición de los pensamientos y conceptos clásicos en las orientaciones descriptivo-literarias, puesto que seguimos encontrando tajantes divisiones separatistas que siguen expresándose a partir de dicotomías terminológicas para los tipos de traducción, por ejemplo, (*faithful versus free, word versus. sense o source-oriented versus target-oriented*), que no sirven más que para demostrar la dificultad que seguía y sigue latente en los ET para desvincularse de la dicotomía más antigua aparecida en su seno, reforzando más si cabe la citada

afirmación de Albir con respecto a Cicerón (2011:104). Snell-Hornby (1995:25) señala además que en esta escuela poco se introduce de novedoso en cuanto a los criterios que determinan la calidad de una traducción. Una realidad que ya hemos advertido en este estudio es el carácter limitado de aquellas "teorías" de la traducción propuestas desde los ámbitos de traducción específicos en que se centran. En general, en el pensamiento translatológico se echa en falta una nueva orientación integradora, o tal vez todo lo contrario, como defiende su visión de las descripciones de las traducciones como teorías específicas, compartida por James Holmes (1988/1994:82) y por Toury (1995:1), aunque la autora aspira a ese ideal desde el título de su obra, «an integrated approach that considers translation in its entirety, and not only certain forms of it» (Snell-Hornby, 1995:25).

Al margen de esto, el valor del enfoque de la *Manipulation School* se relaciona con el papel esencial, creativo e innovador que la traducción ha desempeñado en los sistemas literarios; no en vano, un gran número –si no el mayor– de obras traducidas en casi todas las culturas son textos literarios, lo que justifica la necesidad del tratamiento científico de la traducción de este tipo de textos, independientemente de que la lengua literaria manifieste desviaciones con respecto a la norma, como también reconoce Snell-Hornby (1995:23). De manera similar también se ha vinculado el estudio cognitivo de las metáforas con la literatura, de donde se puede comprobar que han surgido muchas de las metáforas con las que vivimos (Lakoff/Johnson, 1980) y que empleamos en la lengua cotidiana (cfr. §6.2.1.1.).

También resulta lógico, por otro lado, que los autores de esta Escuela –tal vez debido a su vínculo con la literatura, tal vez porque pretendían renovar la concepción tradicional de la traducción y romper con todo prescriptivismo anterior– fueran duramente criticados[71] por plantear estudios tachados de extremistas, sobre todo en el caso de los trabajos de Gideon Toury, quien, basándose en las concepciones de la teoría del polisistema de Even-Zohar (1979), llega a hacer tan provocadoras afirmaciones como: «translations are facts of one system only: the target system» (Toury, 1995:19, en Hermans, 1998), una visión totalmente contraria a la de Vinay y Darbelnet (1958:256)

[71] Según Theo Hermans (en el *Handbuch Translation*, 1998:96), varios fueron los autores que criticaron las bases teóricas y metodológicas de los estudios descriptivos de traducción: Armin Paul Frank (1990), quien cuestionaba la validez del término "sistema"; Tejaswini Niranjana (1992), con una visión enfocada desde el postcolonialismo; Antoine Berman (1995), desde la hermenéutica; o Edwin Gentzler (1993) y Matthijs Bakker (1995), a partir de los postulados del deconstructivismo.

que citábamos en el epígrafe anterior, quien sitúan su visión de la acción traslativa en el plano del texto original, «donde los traductores tienen que buscar una solución». Esto nos obliga a retomar nuestra justificación inicial respecto al equilibrio necesario entre un enfoque retrospectivista y una visión prospectiva de la acción traslativa: una concepción dinámica de la traslación, que tampoco puede obviar y también debe dar un tratamiento equitativo a los elementos intermedios entre la situación de partida y la de llegada.

En la misma línea de este planteamiento, André Lefevere, de cuyo trabajo comentaremos los límites de la traducibilidad del cánon literario (1992), propone una idea ciertamente controvertida, por la ruptura que pretende establecer con la lingüística, pues plantea que la lengua es el factor *menos importante* en la traducción, ya que la validez de un TM depende de su aceptación en el polisistema de llegada, en la línea de la revolucionaria teoría de los polisistemas de Even-Zohar (1978; 1979).

Aunque se debe valorar el pretendido alejamiento del enfoque lingüístico que persigue Lefevere (1992), consideramos que a la Traductología tampoco le conviene llegar a una posición tan extrema. Se podría haber hallado respuesta a esta problemática a través del concepto de *función pretendida*, al que ya apuntaba la versión traducida al alemán del artículo "Descriptive Translation Studies" de Theo Hermans en *Handbuch Translation* (Hermans, 1998:97), donde el autor afirma que el texto «je *nach der intendierten Funktion* unweigerlich in irgendeiner Art verändert -manipuliert- wird (énfasis nuestro)».

Según se discute en el mismo artículo (Hermans, ibidem), el enfoque pragmático de éste y otros autores, entre ellos el de Toury (1980), da lugar a una situación teórico-conceptual en la que los términos y los métodos parecen quedar afectados por un efecto rebote que los deja en una situación de meras etiquetas, como llegó a suceder con el desgastado concepto de equivalencia. No obstante, la recepción meta ha cobrado un protagonismo tal en los postulados de esta escuela, que ha dejado abierta la puerta a disciplinas que pueden iluminar a los ET con respecto a los aspectos comunicativos y cognitivos que la determinan, como veremos con la aparición de las aportaciones de Austin (1962) y Searle (1969; 1976; 1980; 2000).

Y es que las características intrínsecas de la traducción como práctica chocan (en ciertas ocasiones) con las consideraciones abstractas de la teoría por lo difícil y delicado que resulta generalizar sobre una tarea tan amplia y subjetiva. A su vez, esto deriva en que, al intentar definir la equivalencia desde distintos puntos de vista, se llega a excluir otros criterios cuya importancia también puede ser variable, puesto que nos encontramos ante un aspecto ciertamente dinámico tanto diacrónica como sincrónicamente, el texto-en-situación, además de la influencia de las posibles metonimias cognitivas de los DTS, todavía sin explorar en la línea de García Álvarez (2006; 2008). Pese a esto, supone todo un acierto por parte de la Escuela de la Manipulación considerar que el texto va a sufrir variaciones que vendrán dictadas por la situación traslativa, si bien resulta bastante inviable eliminar del tablero de juego cuestiones tan importantes como la situación de partida o la misma lengua. Como señala Hermans (1998:97.), siempre habrá que establecer algún tipo de relación entre el TO y el TM, y entre estos y sus realidades socioculturales. Esta relación vendrá determinada por muchos factores, entre los que se encuentra el RM, a quien la *Manipulation School* trata a partir de un enfoque generalista, sobre las innovadoras bases del polisistema de llegada o la cultura receptora, aunque sin recibir un tratamiento más específico.

De ahí que surja la pregunta obligatoria: ¿en qué ha de consistir la relación entre el TO y el TM? Seguimos echando en falta una aproximación que valga como teoría general de la traducción, en la que todos los factores que intervienen en la compleja tarea del traducir se doten equitativamente de la importancia que merecen y, sobre todo, que cuente con una validez global para dar respuesta a las peculiaridades del numeroso corpus de textos que puede ser sometido a la acción traslativa.

Solo así se puede superar la gran problemática histórica de la traducción, cuyo origen se encuentra en el hecho reconocido por Justa Holz-Mänttäri (1988:39): «Definitionen und Theorien gehen von verschiedenen Grundlagen und Voraussetzungen aus». Como revelará García Álvarez (2008), la metonimia cognitiva será la clave para comprender el desarrollo de una de las mayores confusiones del pensamiento traductor y traductológico moderno. La *Manipulation School*, en comparación con la teoría del escopo, se caracterizaría en este sentido por creencias mucho más revolucionarias e impactantes.

Precisamente Holz-Mänttäri (1988), reconociendo la realidad de que las definiciones y las teorías traductológicas cuentan con diferentes puntos de partida, basados en diferentes presuposiciones, se va a decantar por un enfoque mucho más orientado a la transferencia cultural que a la lingüística, que, según señala Rabadán (1991:30), va a presentar marcadas semejanzas con los estudios de la *Manipulation School* en cuanto a sus sistemas conceptuales, pero que va a optar por diferentes procedimientos metodológicos y distintas formulaciones.

Se trata del enfoque funcionalista de la traducción, en cuyo marco la *Skopostheorie* de Vermeer (1984/1996), a la que ya hemos hecho numerosas alusiones, presenta estos puntos de semejanza con los postulados de la Escuela de la Manipulación en ciertos aspectos reconocidos por Rabadán: entre ellos, que parte de la función del texto traducido en la cultura de llegada, una idea central en la concepción del polisistema literario (Rabadán, 1991:30). Sin embargo, no debemos olvidar que tanto este concepto como la traducción en general reciben un tratamiento diferente en estas dos vertientes, puesto que, desde el punto de vista de la *Manipulation School*, el texto va a entrar a funcionar en dicho polisistema literario, mientras que Vermeer contempla el TM como una unidad-en-situación, y dicha situación se amplía a todo el contexto de lo que, volviendo a la premisa de nuestra visión de la traslación, se considera como *cultura* de una sociedad. Esto nos permite reafirmar que el funcionalismo puede dar cabida también a estudios descriptivos de la traducción, como el que desarrollaremos en el marco más empírico de este trabajo, una vez superadas ciertas cuestiones metatraductológicas en torno a la función textual.

Por tanto, llegados a este punto sin retorno, comprobamos qué motivos nos han llevado, de una parte, a dedicarnos de forma más o menos superficial al desarrollo histórico de los ET, especialmente a su vertiente teórica, así como por qué vamos a adoptar los postulados de Vermeer (1984/1996) como punto de referencia para un enfoque cognitivo-funcional de la traducción poética, aún pendientes de ser matizados, en conjunción con los de los Estudios Descriptivos de la Traducción.

Ya hemos mencionado la necesidad de adoptar un enfoque general de la acción traslativa que contemple la situación de traducción desde un punto de vista que dé respuesta a todas las muestras textuales susceptibles de ser traducidas, y la teoría del escopo nos dotará de muy valiosas herramientas instrumentales para la traducción

poética, aunque el ámbito de estudio del descriptivismo no puede ser más interesante para nuestro trabajo de tesis doctoral. En relación con esto, solo un enfoque cognitivo-funcional de la traducción nos permitirá hablar de una *prototipología textual para la traducción* y no de una lista de tipos de texto infinita. Con esto, en nuestra opinión, la comparación que el lector podrá establecer entre los autores y las escuelas comentadas hasta este momento y el comentario que a continuación realizaremos de los postulados de la *Skopostheorie*, le permitirá acercarse cada vez más a ese enfoque más flexible de la traducción en el que pretendemos imbricar este estudio. No obstante, antes de pasar al funcionalismo, nos detendremos en explorar una sorprendente propuesta que ilustra un intento post-funcionalista por fundamentar una teoría general de la traducción desde el prescriptivismo, a través de los planteamientos de Peter Newmark.

3.1.5. La teoría de la traducción de Peter Newmark: una visión prescriptiva coetánea al funcionalismo

«Uno sólo se debe apartar de la traducción literal si tiene buenas razones semánticas o pragmáticas para ello.»

Peter Newmark (1987/1992:58)

Antes de dedicarnos al primero de los dos pilares de la teoría traductológica sobre el que sustentaremos este trabajo, la *Skopostheorie*, y como contrapunto a todas las propuestas recogidas hasta el momento, señalaremos algunos de los postulados fundamentales que Peter Newmark propone en su *Manual de traducción* (1987/1992) para ilustrar lo que desde nuestra visión supone un enfoque prescriptivo de la teoría de la traducción coetáneo al funcionalismo. Si bien dichos postulados supusieron y todavía incluyen muy valiosas aportaciones para nuestra disciplina, nos parece impactante su aparición entre los enfoques más modernos de la traductología, por suponer una suerte de regresión a los planteamientos clásicos de los que partía este capítulo y la propia historia de la Traductología que sigue ilustrando el esfuerzo por establecer una teoría general de la traducción a partir de planteamientos tradicionales. Cuando presentemos las estructuras cognitivas básicas del discurso funcionalista (García Álvarez, 2006:187-218; 2008:1011-1018), podremos afirmar que Newmark basa su ideología traductológica en la metonimia de la ACCIÓN POR LA MACROESTRUCTURA TEXTUAL ya que presta especial atención al TM como producto.

En esa línea, el más evidente logro de las propuestas de Peter Newmark (1987/1992) tal vez sea su visión y su taxonomía de los procedimientos y las estrategias de traducción. Aunque, desde nuestro punto de vista, tal vez sean válidos como base teórico-metodológica de gran utilidad instrumental, sobre todo pedagógica (lo que explica que se sigan impartiendo y se apliquen sistemáticamente durante el aprendizaje de las técnicas de la traducción, si se trasladaran a la práctica profesional no dejarían de dotar al traductor de una competencia metodológica efectiva, aunque demasiado estática y anquilosada. En el caso del traductor poético, no solo lo confrontarían con los planteamientos de los EDT (que precisamente vienen motivados por la práctica y el estudio interpretativo de la traducción literaria, a los que estaría desoyendo), sino que además lo someterían bajo una visión demasiado limitada de su actividad, ya que las técnicas de traducción de Newmark, sumadas con un rígido concepto de la equivalencia, además de con las dificultades de la traducción de la poesía, lo obligarían a adoptar un enfoque metodológico completamente opuesto a la concepción cognitivo-funcional de la traducción..

Hacia finales del siglo XX, sorprende que Newmark postule de forma tan rotunda e inflexible que la traducción literal es la verdadera forma de traducir, prolongando la tendencia detectada por García Álvarez a la que nos referíamos anteriormente, según la cual su teoría seguiría actuando como una teoría tradicional de la traducción sobre lo que es bueno, malo, correcto o falso en una traducción (García Álvarez, 2004:2). Desde la posición de traductores profesionales, no siempre podemos centrarnos de manera informada en aplicar consciente y consecutivamente las técnicas tan específicas que propone este autor de manera sistemática, ya que quedaríamos incapacitados para adoptar un punto de vista mucho más relativista y analítico con respecto a otros muchos factores que intervienen en la traducción e irremediablemente la condicionan.

Otra cuestión sería utilizarlas de manera descriptiva para realizar análisis comparativos, por ejemplo, en los que quizá facilitarían el trabajo cuantitativo de manera considerable. Un uso similar hemos hecho de los procedimientos técnicos de traducción de Vinay y Darbelnet (1958:31-41) en un trabajo previo (Santana Falcon/García Álvarez, 2014:683-700), por lo que también iluminaron nuestra observación de los métodos de traducción de Domingo Rivero, lo que nos permitirá retomar ese tipo de trabajo a partir de estas y otras clasificaciones (Holmes, 1988/1994:25-27; Lefevere, 1975:21-49) en futuras investigaciones.

Si retomamos la idea de partida recogida en la cita con que abríamos este epígrafe, de la que se infiere que no podemos apartarnos de la traducción literal, salvo por "buenos" motivos semánticos o pragmáticos, y acatamos esta prescripción newmarkiana, estaríamos obviando que el mero cambio de paradigma lingüístico, de cultura o de receptor que implica el traducir son motivos suficientes para apartarnos de la literalidad y optar por una traducción libre, sobre todo cuando esto favorezca el efecto perseguido por la traducción en función de factores funcionalistas como el encargo o la propia *función*, aunque aún este concepto esté pendiente de matizar. Y a pesar de que las definiciones de sus técnicas de traducción incorporan interesantes alusiones a los procesos mentales de la traducción, Newmark es tan férreamente partidario de la traducción palabra por palabra que gran parte de sus postulados no tendrán validez para nuestro enfoque cognitivo-funcional, porque este no puede sustentarse sobre juicios de valor sobre lo que puede considerarse siquiera un buen motivo o un mal motivo para escoger una opción traslativa si no es en función de un encargo o de una función sociocultural de llegada determinada.

Esta inflexibilidad se sigue vislumbrando en otras afirmaciones que refutan nuestro rechazo a su concepción de la traducción: «todo sin excepción es traducible», aunque no produce «el mismo impacto que el texto original», sentencia el autor (Newmark, 1987/1992:21). En el momento de aparición de la obra de Newmark que venimos citando, los ET seguían atrapados en la concepción de que la equivalencia entre el TO y el TM se consideraba "ideal" cuando el efecto producido en el destinatario meta era "el mismo" que el que se producía en el receptor original. Aún nos queda pendiente redefinir esta cuestión, tan íntimamente relacionada con el concepto esencial de la teoría del escopo (la *función* de la traducción).

Desde este marcado prescriptivismo, Newmark plantea una propuesta de análisis del TO, la cual también presenta ciertas deficiencias, puesto que no se centra en todos los aspectos fundamentales que intervienen en su elaboración, como el tiempo o el contexto sociocultural de producción, y prefiere detenerse en detalles como el tono emotivo o la formalidad estilística del TO. Aunque desempeñan un papel esencial en la interpretación del original para la elaboración del TM, constituyen niveles textuales demasiado profundos como para ser analizados en nuestra primera lectura del texto, al menos si su consideración conlleva obviar las citadas cuestiones situacionales primarias, por lo que creemos que convendría relegar su observación a fases más bien posteriores de revisión

contrastiva del TM en relación con el TO, lo que García Álvarez denomina la *intertextualidad* entre el texto de partida y el *translatum*.

Por otro lado, una vez superada esta fase inicial de análisis del original, este autor adopta un punto de vista más bien reduccionista al contemplar toda una serie de procedimientos de traducción que afectan a los diferentes niveles del texto a partir de una sola cualidad: la exactitud (Newmark, 1992:57). A pesar de que parece perseguir una intención científica, su razonamiento para justificar esta afirmación nos parece igualmente absolutista y harto prejuicioso, pues sentencia: «ustedes no tienen permiso para cambiar palabras que tienen una traducción uno-por-uno fácil, sólo por pensar que suenan mejor que el original, aunque no pase nada por ello, o porque les gusten los sinónimos y quieran demostrar su ingenio cambiándolos». Este motivo caerá por su propio peso cuando estudiemos las normas traslativas en el encargo de traducción (cfr. §4.1.), así como su influencia directa en la selección de las técnicas y las soluciones traslativas que se puede observar en un TM.

Por lo tanto, no nos parece descabellada la conclusión de que la equivalencia, a ojos de Newmark, se considera más bien como un procedimiento técnico de ejecución, que vendría a consistir en un calco léxico restringido de unidades léxicas u oracionales: «al ser la oración la unidad básica de pensamiento, […] debe ser también la unidad básica de traducción» (Newmark, 1987/1992:51), lo cual empieza a acercar a este autor a los enfoques textuales estudiados, en los que de la unidad de la palabra o de la oración se pasa al orden macroestructural del texto como unidad máxima de comunicación, aunque prolongando una visión fraccionaria y prescriptivista del traducir.

En definitiva, aunque empieza a aproximarse a nuestro enfoque cognitivo-funcional del texto como objeto de traducción, nos parece equivocado que Newmark llegue a teorizar prescribiendo "reglas" de traducción del tipo (ibidem): «ante todo, traduzcan oración por oración, y en cada una de ellas averigüen en primer lugar cuál es el objeto y qué es lo que le sucede a éste. Además, si ya se ha mencionado el sujeto antes o es el tema principal, colóquenlo al principio de la oración, en tanto que la información nueva sepan que debe ir al final, donde normalmente el énfasis es mayor». A pesar de que estas recomendaciones metodológicas podrían relacionarse directamente con el método de análisis del TO de García Álvarez, en concreto con el análisis de la informatividad sobre el tema-rema, el carácter normativo con que Newmark propone su aplicación no

considera que las decisiones que se han de tomar en una situación traslativa nunca pueden venir dictadas por una teoría puesto que son de orden episódico.

En el caso concreto de la traducción poética de *The Poet,* más adelante comprobaremos que han sido mucho más frecuentes las ocasiones en que hemos vulnerado el orden lógico de la sintaxis oracional al que Newmark nos obliga a aspirar que las que hemos seguido esta "inquebrantable" norma, lo cual no significa que hayamos desconsiderado cuestiones de orden cognitivo como la predisposición natural del lector inglés a comprender la información a través de una estructura lógica sujeto-verbo-objeto. ¿Acaso creía Peter Newmark que todas las lenguas pueden organizarse sintácticamente de la misma manera? De ahí que su visión se encuentre tan marcadamente confrontada con nuestro enfoque cognitivo. A simple vista, una afirmación como la anterior niega la existencia de la diferencia sintáctica entre las lenguas, además de la realidad de que la comprensión humana está inseparablemente conectada con la posición de la información en el discurso, un factor especialmente relevante en la literatura y en la poesía, donde tan expresiva puede resultar la ruptura de las estructuras lingüísticas, entre otros factores.

Ahora bien, cuando Newmark (1987/1992) propone una clasificación de ciertos procedimientos técnicos de traducción, cuyo valor como instrumentos metodológicos de análisis no es del todo desdeñable, viene a recoger el testigo de los franceses Vinay y Darbelnet (1958), siguiendo la corriente de seleccionar y definir las técnicas que se emplean en el traslado de un texto de una LO a una LT en el ámbito anglosajón, alimentando así otra dicotomía traductológica. Los estilistas contrastivos franceses dividían su taxonomía de *procédés techniques* en dos grandes grupos: las técnicas de *traduction directe* (entre las que se incluyen el *préstamo*, el *calco* y la *traducción literal*) y los procedimientos de *traduction oblique*, a los que pertenecen la *transposición*, la *modulación*, la *equivalencia* y la *adaptación*. Para probar su valor como instrumentos metodológicos de observación, valga el ejemplo ya citado en nuestro artículo *Errores de traducción de realia en menús de Gran Canaria* (Santana Falcón/García Álvarez, 2014:683-700), donde se realizó un estudio cuantitativo y cualitativo del error de traducción de los culturemas en la traducción turístico-gastronómica a partir de la primera clasificación de los procedimientos de traducción, propuesta por Vinay y Darbelnet (1958).

Sobre este tipo de procedimientos, autores como García Yebra (1982:329) han llegado a interesantes conclusiones de las que nos hacemos eco, en aras de seguir deconstruyendo las dicotomías de la traducción. Más que pensar que estos procedimientos de traducción se excluyen unos a otros, preferimos afirmar con García Yebra que la traducción oblicua es complementaria a la traducción palabra por palabra, en el sentido de que se aplica cuando esta última resulta imposible. Otros, entre los que se podría incluir a Vázquez Ayora (1977:266), consideran que la traducción oblicua es el procedimiento técnico por excelencia, al que todo traductor debe tender de manera natural, pues se aleja del traslado directo o calco mecánico de todos y cada uno de los elementos del texto de la LO, lo que contradice directamente las propuestas de Newmark de las que partíamos (Newmark, 1987/1992:58) que nos obligan a manipular los elementos sintácticos como piezas de un puzzle oracional y a etiquetar las soluciones traslativas de manera excluyente, salvo que las consideremos a partir de la posibilidad del "doblete" (combinación de dos procedimientos de traducción), con la que el traductólogo tal vez pretendía flexibilizar su tajante taxonomía, aunque más bien acaba desdibujándola.

Incluso considerando la posibilidad de que una misma traducción pueda incorporar dos técnicas de traducción, Newmark (1987/1992:152) sigue insistiendo en dividir las diferentes vertientes de la traducción, con tendencia a separar lo que para él constituyen los tres únicos posibles tipos de equivalentes en traducción (a saber, el *equivalente cultural*, el *equivalente funcional* y el *equivalente descriptivo*). Con ello no solo descarta que un mismo equivalente pueda ser a la vez cultural, funcional y descriptivo, sino que además erra al considerarlos como técnicas secundarias o complementarias a los dobletes. Y a pesar de que ya se vale del término *funcional* para definir sus tipos de equivalencias, sus postulados se nos antojan contradictorios, a pesar del valor de sus conclusiones desde el punto de vista conceptual, ya que establece claras clasificaciones de métodos, registros, estilos y demás técnicas de traducción, los cuales podrían haber dado lugar a la tan necesaria situación de consenso terminológico a la que aún no ha llegado nuestra disciplina. En conclusión, su visión prescriptivista, al margen de sorprendernos en el estadio de evolución del pensamiento traductor y traductológico en que aparece, no nos interesa más allá del contrapunto que supone para un enfoque funcionalista de la acción traslativa, el primer pilar teórico sobre el que se asienta esta investigación, que definitivamente trataremos de definir en el epígrafe siguiente.

3.1.6. La teoría del escopo: el relativismo en la acción traslativa. La concepción funcional de la traducción revisada por García Álvarez

Con el fin de razonar nuestra adscripción a una visión funcionalista de la traducción, consideramos oportuno resumir aquí nuestra valoración de los diferentes conceptos teóricos comentados hasta ahora en nuestro recorrido por las divagaciones más o menos científicas, más o menos plausibles, acerca de la actividad traductora y traductológica, el cual alcanza su dimensión *funcional* (aunque con matices) con los planteamientos de la teoría de escopo, sobre la que trata el presente epígrafe, y con las visiones de las ciencias cognitivas, que introduciremos basándonos en el modelo de García Álvarez (2004), si bien estas últimas ya han empezado a vislumbrarse entre algunas cuestiones anteriormente discutidas. Este repaso histórico, aunque breve y superficial, nos ha permitido percatarnos de que la teoría de la traducción ha necesitado de un largo tiempo para alcanzar su madurez disciplinar, a la que todavía sigue aspirando.

Durante el periodo clásico, la crítica solo consideró la traducción como un resultado, nunca como un proceso. Más que innovar, los traductólogos clásicos no pasaron de la discusión de una serie de temas recurrentes que nunca lograron resolver con total claridad, como el dilema de la traducción literal *versus* la traducción libre. En consecuencia, durante esta etapa inicial nunca se valoró la traducción como una labor humana, al igual que tampoco se atendió a otros muchos factores extralingüísticos que la rodean. Sin embargo, todavía hoy consideramos tan necesario como los autores clásicos, al más puro estilo de la época de las Altas Culturas, haber respaldado nuestra traducción con un Prólogo[72]. Además, el comentario traslativo cognitivo-funcional al que someteremos nuestra traducción de *The Poet* en el Capítulo 7 nos permitirá describir cómo hemos tratado de mantener un equilibrio entre traducción literal y traducción libre con la extensión y profundidad que no nos pudimos permitir en la antología publicada.

En cuanto a la manera en que hemos tratado las cuestiones de equivalencia en dicha traducción, a pesar de que debíamos retomar sus planteamientos, ya hemos criticado la

[72] Un cambio sustancial que se realizó en *The Poet* al publicarse impresa, por decisión del cliente, fue denominar "Introducción" a nuestro "Prólogo" (*Traducir a Domingo Rivero*). Como consecuencia, el artículo "Domingo Rivero" (Claudio de la Torre, 1954), al que nos hemos referido como "Introducción" a lo largo de este estudio, fue denominado "Prólogo". Cabe señalar que observamos estos cambios propuestos y realizados por el iniciador una vez impresa la edición en papel, por lo que seguiremos refiriéndonos a estas secciones de acuerdo con la organización de la obra primitiva (2014), no de la obra impresa (2015).

falta de relatividad del modelo teórico de Nida. Este autor, según nuestro punto de vista, no consigue deslindarse de un enfoque puramente lingüístico. Además, al afirmar que el TM ha de ser equivalente al TO en cuanto a su efecto en el receptor final, cae en un pseudoerror todavía vigente en la concepción actual de la traducción en relación con el concepto de *función*. Su concepción de la traducción no deja de ser formal, ya que olvida que la comunicación verbal se da entre sujetos distintos, cuyas reacciones e interpretaciones son necesaria e igualmente diferentes. No parece adecuado considerar al receptor y al impacto del TM en este como base firme sobre la que definir la equivalencia, si bien fue importante que empezase a fragmentarse y dividirse en dos tipos principales. La Escuela de Leipzig, que precisamente retomó esta tendencia clasificatoria de la equivalencia, cometió la imprecisión de categorizarla desde un punto de vista (en la mayoría de los casos) puramente léxico. De ahí que nos parezcan más afines a nuestros intereses investigadores los planteamientos de la *Manipulation School*, sobre todo por su efectividad para la traducción literaria. Newmark, por su parte, no es del todo coherente en sus postulados prescriptivos; además, se equivoca al creer en la exactitud como principio básico de toda traducción, al caracterizar la equivalencia hacia su máxima expresión casi matemática.

Tal vez porque dejan de lado las concepciones abstractas en cuanto a esta tarea, consideramos que Hans Vermeer, como fundador de la *Skopostheorie*, así como todos sus seguidores, entre ellos las traductólogas Katherina Reiss, Christiane Nord, Heidrun Witte y Ana María García Álvarez, desarrollan una teoría lo suficientemente amplia como para dar cabida a cualquier traducción; esto es, una teoría general de la acción traslativa, entendida como acción comunicativa intercultural. Ahora bien, esto no significa que estos autores no hayan cometido ciertos errores e imprecisiones en sus planteamientos ni que hayan evitado solucionar ciertos puntos de una teoría *in fieri*, como demuestran las necesidades latentes del proceso traslativo de *The Poet*, a las que este trabajo trata de dar respuesta a partir de muchos de sus primeros y principales postulados, aún vigentes, así como de sus más recientes descubrimientos, como la cuestión de la metonimia cognitiva en torno a la *función* (cfr. §3.1.6.5.). A pesar de nuestra insistencia, no debemos plantear las carencias de esta propuesta teórica para la traducción poética sin antes entender sus orígenes, su evolución y sus conceptos fundamentales.

3.1.6.1. Los orígenes de la teoría funcional: la traslación como oferta informativa

Después de los enfoques lingüísticos, la observación clave de que la traducción consiste en mucho más que verter textos de una CO a una CM permitió que las teorías de la traducción adquirieran un carácter marcadamente sociológico, que deja de lado concepciones abstractas y poco realistas del traducir. Esto sucedía con la aparición de la Escuela de la Manipulación, que iba a desechar el concepto tradicional de equivalencia, ya que sus postulados entienden la traducción como un acto de comunicación intercultural que supera toda frontera impuesta por las lenguas de trabajo y que, en consecuencia, observa que la traducción no se puede definir en función de una equivalencia determinada, sino de una manipulación admitida.

La influencia de la *Manipulation School* en los estudios funcionalistas se observa cuando ambas visiones conciben el TM como un producto que va a formar parte integral de una CM, que entrará a funcionar en un contexto histórico y sociocultural, y no como una reproducción de otro texto. Esta misma línea de argumentación teórica descriptiva es la que siguen los primeros trabajos de Hans J. Vermeer. Si pretendemos adentrarnos en la perspectiva de la teoría del *Skopos*, la cual es expuesta por este traductólogo en un gran número de títulos (Vermeer, 1978; 1982; 1983; 1986 et passim), la obra que este autor publica con Katharina Reiss (1984) constituye un documento de obligada consulta.

Se trata de *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* (Reiss/Vermeer, 1984), la cual pasó a convertirse en *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción* en 1996 (Reiss/Vermeer, 1996, traducida por Celia Martín de León y Sandra García Reina). En la primera parte de los *Fundamentos*, Vermeer expone su visión de la traducción como una teoría general de la traducción (y de la interpretación, puesto que su validez se amplía a dicha parcela de la traslación a través de la idea de la acción traslativa), basándose en la teoría de la acción comunicativa de Jürgen Habermas (1970), quien contempla la acción como actividad cuya ejecución es significativa, por lo que debe interpretarse o comprenderse significativamente. En la segunda parte, sobre la línea de los planteamientos de Vermeer, Katharina Reiss propone una teoría específica en la que integra su estudio de las tipologías textuales en el marco del funcionalismo.

Tal y como se recoge en el Prólogo a la obra, esta segunda parte funciona así como ampliación especificadora («por expresarlo de forma casi paradójica», Reiss/Vermeer, 1984/1996:6) y como ejemplificación de la primera. Con el fin de acotar el alcance de nuestra investigación, apenas nos dedicaremos a esta segunda sección de la obra. Queda destacada su importancia como teoría específica de nuestra cultura, más orientada a la práctica y más normativa, a la vez que como una ilustración de la teoría general (Reiss/Vermeer, ibidem). Tal vez en este sentido podríamos afirmar que nuestras reflexiones también podrían estar dando forma a una suerte de teoría específica para la traducción poética (cfr. §6), si bien por ello hemos decidido valernos también de las aportaciones de los estudios descriptivos de la traducción en su vertiente más literaria para dar explicación a nuestro caso, dada su naturaleza poética. Ya nos hemos referido a las consecuencias de aplicar los resultados obtenidos a partir del estudio de muestras textuales concretas a la traducción en general. En la obra de Vermeer y Reiss a la que nos referimos, y en la *Skopostheorie* en general, veremos que el hecho de que exista una teoría general no descarta la posibilidad de formular teorías específicas en su seno.

Esta validez viene dada por una serie de criterios definidos por Vermeer, a los que hemos hecho alusión con anterioridad y los cuales corresponde explorar en breve, a saber, los conceptos de *objetivo* (del griego, *skopós*, lo que explica el sentido de la denominación de su teoría) y de *función*, entre otros, los cuales suponen dos principios fundamentales en el marco de la teoría, que nos disponemos a adoptar como pilares epistemológicos del marco teórico-metodológico que estamos presentando. Esto justificará la atención que dedicaremos previamente a otras ideas que Vermeer adopta de la teoría de la acción así como al papel fundamental de los actantes en el proceso traslativo, como el iniciador (que nos llevará al encargo de traducción), sin olvidar sus conceptos fundamentales de adecuación, de coherencia intra- e intertextual, más bien relacionados con el receptor y su contexto sociocultural. Veremos que su idea central de *función* conduce a una grave confusión terminológica mediante el análisis de las debilidades de la teoría, aspecto que trataremos en un nivel general, dadas nuestras restricciones de espacio.

Por lo tanto, antes de llegar a la obligada discusión del concepto de *función* que venimos anticipando, definiremos y comentaremos en primer lugar el concepto clave de *skopós* u objetivo (también, *escopo*, grafía españolizada introducida en la traducción al español de Reiss/Vermeer de 1996). De esta manera justificaremos por qué la

Skopostheorie se impone como una teoría que se aproxima con acierto a la realidad de la traducción desde un marco teórico que deshecha una visión exclusivamente lingüística de la traducción, pero que tampoco escapa de controversias epistemológicas.

No por esto queremos dar a entender que la teoría funcionalista deje de lado cuestiones de orden lingüístico o que se trate de una teoría "antilingüística". Más por el contrario, en el marco de esta teoría, la lengua se va a definir como una manifestación cultural, como un elemento más de una cultura, entendiendo esta última como el conjunto de las normas y convenciones vigentes en una sociedad, además de todos los comportamientos a que estas dan lugar y los productos resultantes de dichos comportamientos (Vermeer, 1992:31)[73]. En efecto, de los postulados expuestos a lo largo de su disertación teórica de 1984, se desprende que Vermeer considera que la lengua deja de ser, en primer lugar, un sistema aislado y abstracto de signos, para pasar a ser, ante todo un medio de comunicación y un comportamiento sociocultural. La comunicación (sea oral o escrita) es una forma de interacción social. Toda forma de interacción es una forma de acción y, según la teoría de la acción, toda acción persigue un objetivo determinado, es intencionada. De esto se deduce que un texto es una acción comunicativa enmarcada en unas coordenadas situacionales de tiempo y espacio de una cultura determinada, cuya finalidad es cumplir el objetivo de la comunicación dirigiéndose a uno o varios receptores (opinión compartida por Nord, 1988). La relación entre esta realidad y la traducción es la base de la *Skoposregel*, la regla del escopo (Reiss/Vermeer, 1984/1996:84): «una acción viene determinada por su finalidad».

Trl. = f (sk)

[sk = skopós]

Fig. 4. Regla del escopo (Reiss/Vermeer, 1984/1996:84).

[73] Esta definición de cultura de Vermeer (1992:31) es una referencia literal a la de Göhring (1978:10): "Kultur ist all das, was man wissen, beherrschen und empfinden können muß, um beurteilen zu können, wo sich Einheimische in ihren verschiedenen Rollen erwartungskonform oder abweichend verhalten, und um sich selbst in der betreffenden Gesellschaft erwartungskonform verhalten zu können, falls man dies will und nicht etwa bereit ist, die jeweils aus erwartungswidrigem Verhalten entstehenden Konsequenzen zu tragen". Como comprobaremos, esta definición casa perfectamente con los postulados de la teoría del escopo en tanto en cuanto destaca la importancia de las consecuencias que conlleva la elección de un comportamiento o una forma de actuar concreta en el nivel cultural.

Tal y como la define su autor en su lengua materna, la base de la *Skoposregel* (Vermeer, 1992:18) establece que:

> jeder Text zu einem Gebrauch funktionieren soll: Rede/schreib/übersetz/dolmetsch so, daß dein Text/deine Übersetzung/Verdolmetschung da funktioniert, wo sie eingesetzt werden soll, und so wie sie es tun soll. Ich nenne das eine "Skoposregel".

Para Vermeer (1989:36) y, en general, según la perspectiva de estos estudios, la lengua sigue siendo un elemento inseparable de la traducción, y se define como una parte más de una cultura, entendiendo por cultura las normas y reglas que determinan el comportamiento de sus miembros: «Sprachbenutzung is somit eine Sondersorte menschlichen Verhaltens» (Reiss/Vermeer, 1984:33). Así pues, ante las numerosas alusiones que hemos hecho respecto a los enfoques lingüísticos como enfoques limitados de la traslación, debemos preguntarnos: ¿en qué reside el valor tan holístico de esta teoría?

La traducción, vista por Vermeer (1984/1996:89), es fruto de una interacción social: es una acción compleja que posibilita la comunicación intercultural; es principalmente un proceso de transferencia lingüística pero no puede escapar a factores de orden sociocultural. Con esto, empezamos a comprender el carácter relativista de esta teoría al que nos veníamos refiriendo: el objetivo comunicativo de la traducción no tiene por qué ser idéntico al del TO, puesto que actúa en otro marco situacional de tiempo y espacio, así como en otra cultura diferente: «la función de un texto varía siempre con la distancia cultural, es decir, con la distancia espacial y/o temporal que existe entre una obra y su traducción» (Reiss/Vermeer, 1984/1996:45), el «cross-temporal factor» de James Holmes (1988/1994:35).

Esta influencia comunicativa, en términos de Vermeer, obligará al traductor a tener muy claro cuál va a ser el objetivo comunicativo de su *translatum* (*Translat*, en alemán) o texto traducido (lo que no descarta que pretenda imitar al objetivo perseguido por el productor del TO), así como qué situaciones culturales entran en juego en su traducción y pueden ser susceptibles de modificación en aras de una transferencia interlingüística e intercultural adecuada a su encargo de traducción. Con esto llegamos a concretar en qué se basaban nuestros planteamientos de partida al asumir el encargo de traducción de *The Poet*. Como ejemplo de traducción poética, por lo que cabe subrayar en este punto un

sutil matiz que sin duda condicionó estos planteamientos. Y es que hasta este momento no podíamos retomar la sutil diferencia entre la modalidad de traducir poesía y la propia traducción poética, ya que dicha separación está especialmente condicionada por su finalidad cultural. Volviendo a las consideraciones de Fernando García de la Banda (1993:115-116), podría resultar legítimo definir la traducción poética como aquella traducción de poesía que aspira a integrarse con cierta autonomía en el sistema poético de la lengua terminal y, por tanto, pretende satisfacer las convenciones formales de éste en lo tocante al ritmo, metro y, si fuera necesario, la rima, y a su vez se esfuerza por estar a una altura estética en que se pueda comparar con la creación poética nativa en la sutilidad en cuanto al uso del léxico y la felicidad, inmediatez, creatividad, capacidad de sugerencia, fuerza, etc., de la expresión. Sin embargo, esta concepción de la traducción poética puede y debe ser matizada. Según afirma Paola Masseau en su tesis *Aproximación teórica a la crítica de la traducción poética* (2007:704), si el traductor se plantea unos criterios éticos interculturales para la traducción de poesía, en la traducción deberían reflejarse las vivencias del otro, al igual que la propia extrañeza y particularidad del original: «hacer que un texto funcione en el sistema de llegada como un poema más dentro de este sistema no nos parece tan beneficioso como la importación de metáforas y formas métricas» (Masseau, ibidem). Sin duda, nos encontramos ante una cuestión ciertamente controvertida en relación con la ética de la traducción poética. Por lo tanto, en el Capítulo 6 recogeremos aportaciones de interés que compondrán unos apuntes de esta teoría específica en el marco del funcionalismo como teoría general.

Entendido el carácter sociológico de la teoría del escopo, queda mucho más claro el papel que desempeña el elemento lingüístico de la actividad traslativa en este enfoque teórico, el cual implica que no se deben considerar paralela y equitativamente otros elementos igual de importantes del proceso traslativo. De hecho, retomando postulados previos a la *Grundlegung* (Reiss/Vermeer, 1984), Christiane Nord recoge una serie de planteamientos que demuestran que ya Vermeer advertía la necesidad de redefinir la traducción en una teoría general presentando interesantes matices de la acción traslativa (Vermeer, 1978:54, en Nord, 1988:26), entre los que destacamos la intervención del receptor y su cultura como primera variable que determinará el escopo, la *función* de la traducción, a la que vendrá a sumarse el encargo:

> interaktion (und als deren sondersorte: translation) wird von ihrem Zweck (scopos) bestimmt, ist eine funktion ihres zwecks –IA (Trl.) = f (Sk.). […] der zweck ist als empfängerabhängige beschreibbar: Sk = f (E)

Un mismo texto, dependiendo de los factores extralingüísticos que lo rodeen, puede dar lugar a diferentes situaciones comunicativas, tanto en su propia cultura como en la ajena. Así pues, aunque un TO y un TM se parezcan desde el punto de vista formal (por ejemplo, compartiendo unas mismas convenciones de redacción o disposición temática) o desde el punto de vista pragmático, la propia acción comunicativa implica la existencia de un receptor (o, al menos, de un lector ideal), por lo que siempre existirá una realidad pragmática en la CM como factor variable que determinará las diferentes situaciones comunicativas en las que un texto traducido entre a funcionar como oferta informativa, y, en consecuencia, pondrá en entredicho las distintas estrategias y soluciones traslativas empleadas en él. En este punto, a pesar de que no podemos detenernos a analizar sus propuestas teóricas exhaustivamente, conviene puntualizar que, según Vermeer, los principales representantes de una teoría de la traslación como "información" son Neubert, House y Diller + Kornelius, si bien en todos ellos dicha teoría se limita a aspectos parciales de la traducción (Reiss/Vermeer, 1984/1996:37).

Sin embargo, más que considerar estas cuestiones en fases ulteriores del proceso traslativo, esto nos debería obligar a formularnos las siguientes preguntas sobre la situación del TO, de gran validez para la traducción poética, en relación con la dimensión pragmática de la traslación: ¿Qué quería hacer sentir el poeta a su lector ideal? ¿Qué pudo transmitir a sus contemporáneos? ¿Qué ha transmitido la poesía del autor a los estudiosos posteriores? ¿Qué nos transmite a nosotros mismos? Y, más allá de todo esto, desde un punto de vista prospectivo, ¿qué podrá transmitir a los receptores que a partir de nuestra traducción podrán acceder a ella? Estas y otras cuestiones también condicionarán nuestra aproximación a los originales de Domingo Rivero.

Y a pesar de que, según Vermeer (ibidem), son cuestiones que debe plantearse el traductor, la incidencia de la figura del iniciador y del encargo de traducción (cfr. §3.1.6.2.) con respecto a las estrategias de traducción que se utilicen durante el proceso traslativo no puede ser obviada, como tampoco pueden serlo el criterio de adecuación de la traducción, esto es, la coherencia intertextual entre el TO y el TM (cfr. §3.1.6.3.) ni el concepto clave de *función* (cfr. §3.1.6.5.). Aunque la propia teoría del escopo se

diferencia por su carácter prospectivo, considerar todos estos factores desde la fase de interpretación del TO también resulta fundamental de cara al éxito de los resultados del proceso traslativo, enfocado desde un punto de vista cognitivo-funcional.

Con estos y otros presupuestos, la teoría general de la traducción de Vermeer (1984/1996) es ciertamente orientadora, pues se basa en la idea central de la que partía esta investigación y a la que seguiremos remitiéndonos a lo largo de su desarrollo: independientemente de la clase textual a la que pertenezca o de su función comunicativa, el texto constituye una *oferta informativa* (*Informationsangebot*) en el más amplio sentido de la expresión. Esto es, un emisor X pretende transmitir un cierta cantidad de datos a un/os receptor/es Y, con toda la complejidad que implica tan aparentemente sencillo tipo de acción comunicativa. De acuerdo con Hans Vermeer (1984/1996:48), en el marco de referencia funcionalista se utiliza el concepto de información para referirse de un modo global a las funciones del lenguaje, en el sentido de que un productor de texto comunica (más exactamente, quiere comunicar) al receptor o al grupo de receptores a quienes se dirige, de una forma y en una situación determinadas, qué le gustaría que se entendiera mediante su manifestación y de qué modo. De aquí surge su concepto de *oferta informativa*.

Un buen ejemplo de dicha complejidad es, por ejemplo, la necesidad de diferenciar entre el emisor, el autor y el productor del TO, una distinción que no se realiza en los estudios teóricos de la traducción hasta la aparición de la *Skopostheorie*, como también es de notar que la intención comunicativa del emisor del texto no siempre será la que le acabe otorgando el receptor, lo cual se puede interrelacionar con los conceptos de *función pretendida* y *función efectivamente realizada*, términos inspirados en la teoría de los actos de habla de Austin y Searle (en Pander Maat, 1994 y Hulst, 1995) que discutiremos a través del trabajo de García Álvarez (2004; 2006; 2008) para aclarar esta confusión de perspectivas.

El tipo de comunicación que se establezca (la cual, establecidas estas diferencias, solo en algunos casos debe aspirar a que el texto cumpla el objetivo comunicativo pretendido por el emisor, puesto que el encargo puede determinar que la función realizada en el receptor no coincida con la del autor del TO), dependerá del receptor, es decir, de la forma en que el lector potencial del *translatum* interprete la información ofrecida. En consecuencia, la interpretación del TM va a ser un factor de carácter subjetivo, como

también lo será la interpretación del TO. En este sentido, sobra aclarar que, al igual que hemos reconocido que la interpretación de poesía puede ser un proceso interminable, las apreciaciones interpretativas que propondremos para los poemas traducidos en *The Poet* se plantean desde nuestra personal subjetividad, las cuales incluso se prestarían a cambios significativos si volviésemos a interpretarlas en otros momentos o contextos. Esto se puede hacer extensivo a cualquier receptor de la poesía de Domingo Rivero, tanto en español como en su traducción.

Ante esta realidad, el difícil planteamiento al que debemos enfrentarnos como traductores poéticos debería estar basado en la manera en que se va a trasladar la producción literaria de un autor en su tiempo y su sociedad a un público irremediablemente diferente a través del tamiz de nuestra subjetividad. Al margen de las decisiones que se puedan tomar en este sentido, este tipo de cuestiones desbancan las visiones lingüísticas o textuales que hasta ahora habíamos observado en la teoría más tradicional, haciéndonos creer todavía más en la máxima de García de la Banda[74]: «una traducción literaria no se termina nunca, se abandona». Lo que se desprende de todo esto es que, como insisten Reiss y Vermeer (1984:58), se debe desvincular la traducción de la trascodificación de un significado o de un texto, para ver la traslación o acción traslativa como un ente dinámico y cambiante, en el que el sentido del traslatum viene determinado por sus diferentes situaciones de recepción:

> ein Text ist kein Text, sondern wird als je der und der Text rezipiert und, z.B. durch einen Translator interpretiert, in je eigener Weise tradiert. […] Es ist nicht möglich, Translation als Transkodierung toute simple der/einer Bedeutung […] eines Textes zu verstehen. Translation setzt Verstehen eines Textes, damit Interpretation des Gegenstandes "Text" in einer Situation voraus. Damit ist Translation nicht nur an Bedeutung, sondern Sinn/Gemeintes […] also an Textsinn-in-Situation gebunden.

[74] En comunicaciones personales motivadas por el hecho de que esta cita le era atribuida en la página web que citábamos en el Capítulo 1 (cfr. Nota 2) sin hacer alusión a su procedencia, Fernando García de la Banda nos relata en un correo del 18/11/2014: «Sobre el origen de la frase. No estoy completamente seguro, pero es muy probable que la escuchara por primera vez (en esa u otra formulación parecida) en boca de Miguel Sáenz -con su peculiar ironía- en sus magistrales clases de Teoría de la Traducción e Historia de la Traducción, dentro del curso de posgrado de 'Traductor Superior especializado en Lengua Inglesa' (1985-86 y 1986-87) del Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores de la Universidad Complutense de Madrid. Las clases del laureado traductor del alemán Miguel Sáenz me gustaron tanto que años más tarde yo mismo impartiría en el mismo Instituto Universitario esos cursos de postgrado (Teoría de la Traducción I y II e Historia de la Traducción) durante 5 años, de 01.10.1990 a 15.02.1995, año en que dejé Madrid para venir a Granada». De esta manera, por petición expresa de García de la Banda, dejamos constancia de lo siguiente: «la frase no es mía. […] es una frase que creo haberle oído decir en clase de Teoría de la Traducción a mi admirado profesor y traductor Miguel Sáez».

Como critica García Álvarez (2004:10), la concepción de la traducción que se basa en reformular el significado del conjunto de los signos del texto de partida en la LM, entendiendo el significado como algo independiente de la situación comunicativa concreta, no tiene en cuenta el componente cultural, dado que pretende imitar lo más posible la estructura formal del texto de partida desde el punto de vista lingüístico. A partir de estas ideas comprendemos la enorme influencia de la lingüística en la manera de comprender la traducción hasta la aparición de la teoría del escopo: el hecho de que los ET pasaran largo tiempo sobreestimando el papel de la lengua y haciendo caso omiso a los factores extralingüísticos que rodean a la situación de traducción y, más grave aún, obviando el hecho de que la lingüística tiene como objeto de estudio la teoría y la descripción de un factor dinámico y cambiante como la lengua, desde un punto de vista y con un objetivo diferente al de la traducción, por lo que no pudo llegar a un punto de desarrollo tal que permitiera dar respuesta a todos los problemas de nuestra disciplina.

Resulta evidente el dinamismo y la complejidad que el tratamiento de la lengua (por ser parte integral de la cultura y el constructo sobre el que se elaboran los textos) debe adquirir en la traducción, si bien esta se ha de enfocar de forma diferente por estar inmersa en un contexto en el que la situación de transferencia rige por encima de las lenguas de trabajo. Si no contemplamos así la traslación, seguiremos creyendo que el traductor trabaja con tres factores: un TO, un TM y, según señala García Álvarez (2004:10), «un significado constante y por tanto universal para todas las lenguas», lo cual está relacionado con una de las metáforas conceptuales que más ha condicionado y todavía sigue condicionando la visión de la traducción, la creencia implícita del traductor en concebir el signo lingüístico como un contenedor que vierte significados invariables y universales de una cultura a otra.

Esta metáfora conceptual e ideológica (Lakoff/ Johnson, 1980) es archiconocida, ya que ha determinado a lo largo de la historia -y aún sigue determinando- el método de traducción muy literal. A su vez, dicha focalización epistemológica de la traducción se caracteriza por un marcado principio estructuralista, un pensamiento o creencia que concede excesiva importancia a la *estructura lingüística* como elemento de juicio relevante para traducir (Santana Falcón/García Álvarez, 2014:687).

Estas y otras creencias, a pesar de que también imperan en la mentalidad de los traductores, serán retomadas en el Capítulo 4, puesto que en nuestro caso constituyen uno de los condicionantes de nuestro iniciador y nuestro encargo. Además, como conclusión a todo esto, podemos incluir el problema de los cambios de valor en traslación a partir de la idea de que el TO es un texto-en-situación, como lo será el TM, con todas las normas propias de las culturas implicadas. Según esta concepción de la traslación, la transferencia traslativa que se debía producir en la traducción de *The Poet* no podía ser meramente lingüística. La importancia de los factores extralingüísticos de tipo idiosincrásico que contribuyen a la interpretación y producción de todo texto, sea o no una traducción, nos lo impedían. El hecho de que la lengua forme parte de una cultura implica, inequívocamente, que cualquier tipo de comunicación que se produzca en su contexto (sea con intención de ser recibida en la misma cultura o en cualquier otra) suponga también una transmisión de información relacionada con el contexto sociocultural, sea de forma directa o indirecta. El gran logro de la teoría del escopo es permitirnos llegar al consenso de que la lingüística no puede dar respuesta ella sola a la complejidad de elementos que intervienen en el proceso traslativo. Como punto de partida para desvincularse de la lingüística, Vermeer (1987:29) señala:

> Linguistics alone won't help us. First, because translating is not merely and not even primarily a linguistic process. Secondly, because linguistics has not yet formulated the right questions to tackle our problems. So let's look somewhere else.

En esta afirmación, además de confirmar cómo se desvincula este autor y sus seguidores de la lingüística, cabe destacar el hecho de que Vermeer enfatiza que la traducción no es «primarily a linguistic process» (Vermeer, ibidem). Con esto se demuestra el hecho de que la translatología necesita de otras disciplinas, como las Ciencias Cognitivas, cuyos postulados permiten explicar sus mecanismos y dar respuesta a sus problemas de forma más sistemática.

En efecto, el hecho de considerar la lengua un fenómeno aislado suspendido en el vacío y no una parte integral de la cultura, insistimos, supeditó a la traducción a un tratamiento parcial y equivocado durante demasiado tiempo. Precisamente este habría de ser otro eterno del que la teoría general perfilada por Vermeer consigue

desvincularse, destacando la necesidad de una *teoría de la cultura*, lo que le conduce a estudiar la traducción como un fenómeno transcultural y a "abandonar" la lingüística, al menos como fuente de conceptos y métodos de trabajo. En nuestra traducción de *The Poet*, las Notas que acompañan a los originales y a las traducciones de los poemas han tratado de reflejar este tipo de información.

En relación con nuestro marco teórico, aceptamos los postulados de la teoría funcional porque se basan en el hecho de que la actividad traductora no es la continuación de una comunicación en otro código, sino una comunicación nueva sobre una anterior, en la que intervienen un receptor y unas condiciones de interpretación y de elaboración nuevas, con una carga idiosincrásica de gran complejidad. De ahí la adecuación del término de *oferta informativa* para el TO y el TM, así como para la forma textual en la que se pueda producir su solapamiento, el *translatum*, que, según nuestra visión, al incluir información complementaria en forma de Notas, como es el caso de *The Poet*, satisface doblemente los planteamientos de Vermeer (1982:99):

> jede Translation (kann) als Insformationsangebot in einer Zielkultur und deren Sprache (IA_Z) über ein Informationsangebot aus einer Ausgangskultur und deren Sprache (IA_A) aufgefasst werden

En resumen, la traducción consiste en la producción de una oferta informativa sobre otra oferta informativa, el texto de partida, independientemente de su clase. Con todo, dada nuestra modalidad de traducción, en el Capítulo 5 identificaremos la idea de oferta informativa con la de *oferta literaria* u *oferta poética*, que definiremos entonces. Sucede que, en ocasiones, como en la traducción de modelos poéticos (cfr. §6.1.), un TO se traduce a través del mismo tipo o género textual en el TM, lo que no significa que defendedamos que este haya de ser siempre el caso[75], si bien fue una tendencia que marcó profundamente el desarrollo de la Translatología hasta la aparición de la teoría del escopo, e incluso hasta nuestros días.

[75] En §3.1.2. comentábamos que Holmes (1988/1994:25-27) clasificó las formas de *verse translation* en dos grandes tipos, que vendrían a ser *form-derivative* (que a su vez puede ser *mimetic-form* y *analogical-form*) y *content-derivative* (donde se incluyen la *organic-form* y la *extraneous form*). Como veremos (cfr. §6.3.2.), la traducción de *The Poet* podría considerarse una forma de traducción orgánica, «a verse form which seems to grow out of the material itself and asumes its own unique poetic shape» (Holmes, ibidem, en Hermans, 1999:27), aunque más bien abogaremos por que en ella se mantenga un equilibrio entre los tipos de traducción de verso recién citados.

Quizás en esta creencia se basan las reacciones negativas que trajo consigo el funcionalismo, que lo acusaban de ser un enfoque demasiado libertino. Y a pesar de que en repetidas ocasiones nos hemos referido a la responsabilidad del traductor riguroso a la hora de valorar y sopesar la importancia de su situación traslativa de manera global, en la fase de interpretación del TO, según Reiss y Vermeer (1984/1996:45), la interpretación del texto de partida realizada por el traductor como receptor es un factor decisivo para la traducción. No obstante, otros dos elementos de gran importancia a la hora de dirigir sus decisiones, cuya consideración teórica es otro de los hitos del funcionalismo, serán la figura del *iniciador* y las condiciones del *encargo de traducción*, aunque estas variables tampoco han quedado correctamente situadas entre sus fundamentos.

3.1.6.2. La figura del iniciador y la prioridad del encargo de traducción

Si el concepto funcional de *texto* implica la presencia de una acción comunicativa en una situación determinada, con un objetivo concreto, lo mismo puede decirse de una traducción. Sin embargo, ni la intención de la acción comunicativa, ni su objetivo, ni el uso que se va a hacer del traslatum como producto han de coincidir con los del TO. No obstante, sí es posible establecer una clara distinción entre la producción y la traslación de un texto como creaciones de ofertas informativas de distinta índole, ya que, en el caso de la acción traslativa, se transfiere una comunicación original que, en principio, estaba interrumpida por una barrera lingüística y cultural (salvo que el RM pueda acceder a ella en LO, por ejemplo).

No obstante, el *por qué* y el *cómo* de un TO dependerá de la situación específica que desencadene la necesidad de traducir un texto determinado, es decir del *para qué* (encargo) y *para quién* (receptores) se traduce. Aunque otros aspectos específicos de nuestro iniciador y nuestro encargo serán tratados en capítulo aparte (cfr. §4), en el presente epígrafe nos limitaremos a rescatar las definiciones de iniciador y encargo del marco teórico del que surgieron, el de la *Skopostheorie*, con el fin de recoger nuestras últimas consideraciones teóricas respecto a ambos términos antes de emplearlos con el sentido que les otorgamos en el capítulo correspondiente. Como dicta la regla del escopo, «die Dominante aller Translation ist deren Zweck» (Reiss/Vermeer, 1984:96).

La estrategia del traductor, consecuentemente, depende de la finalidad que deba cumplir el texto en la CM, de los lectores para los que será creado, pero sobre todo se va a ver afectada por el cliente/encargo, que determina sustancialmente la función del TM, a no ser que nos encontremos ante un caso de *traducción orientada al traductor*, como los que recogíamos en nuestro comentario de la acción traslativa en la Antigüedad Clásica, o que el traductor no llegue siquiera a conocer a su cliente. El producto de una traducción, insistimos, siempre será otro texto, una nueva "Informationsangebot", una oferta informativa diferente (entendiendo aquí los adjetivos "nueva" o "diferente" al margen del grado de diferenciación del *translatum* con respecto al original), lo que no presenta ningún tipo de conflicto para el funcionalismo a partir de la premisa de que «anders ist nicht weniger» (Vermeer, 1982:100).

En este sentido, el traductor no debe decidir qué información se incluirá en su versión del TO según criterios aleatorios e injustificados, sino que su tratamiento ético del material que manipule dependerá directamente de las instrucciones que le dicte su cliente, quien, a su vez, es quien "inicia" el proceso traslativo con su encargo de traducción, por lo que se configura como un elemento humano más que se debería situar en el esquema de la comunicación propuesto por Weinrich (1976:45) que hemos reflejado en la Figura 3 si lo adaptásemos para el proceso traslativo, otra de las modificaciones que podríamos añadir entre las que para dicho modelo de la comunicación demandaba Pilar Elena García (1994:16). Para ello deberíamos valernos de la denominación que para este agente tan importante de la traducción acuñó Christiane Nord (1988/1991:8), *iniciador*, y a cuyas aportaciones añadiremos la relevancia que el docente de la traducción puede tener como tal si adopta una metodología para el encargo en el aula como la de García Álvarez (2004:456-476). En estas consideraciones reside una segunda metonimia cognitiva del discurso funcionalista (cfr. §3.3.3.), concretamente la que identifica la función con la intencionalidad del TO.

La teoría del escopo tampoco ha estado exenta de críticas respecto a este criterio. En su primera mención al encargo en la *Grundlegung* (1984/1996:20), Vermeer parece contradecirse al afirmar que los valores de verdad sí interesan al traductor a título personal, a la hora de tomar una decisión ética sobre la aceptación de un encargo, pero esta es una cuestión que no abordaremos por el momento, ya que aquí nos ocupamos solamente del papel del traductor como profesional. Al ampliar la teoría de Vermeer, Nord identifica y define de forma muy acertada los diferentes componentes del proceso

traslativo[76], entre los que incluye al solicitante de la traducción, al que denomina "Initiator" (Nord, ibidem). Este término pretende reflejar que dicho proceso, a pesar de que es entendido a través de la teoría de la acción desde un enfoque más bien prospectivo, comienza por su causa, por la necesidad de que una oferta informativa, un TO, sea traducida.

Salvo que el traductor emprenda una acción traslativa para su propio enriquecimiento personal, al más puro estilo de los poetas del Renacimiento y de etapas posteriores de la historia de la literatura (cfr. §3.1.1.), como hemos visto que es el caso hasta del propio Domingo Rivero (cfr. §2.3., §2.4.), es un iniciador quien necesita servirse de un traductor para producir un TM que satisfaga un determinado objetivo. Es un hecho que la traducción profesional se realiza "por encargo". Un cliente necesita un texto con una finalidad concreta y solicita los servicios de un traductor para que se lo traduzca, por lo que, en términos de Nord (1997:30; 1988/1991:8), va a intervenir como iniciador[77] del proceso de traducción. Sin embargo, el valor de la figura del iniciador va mucho más allá de una mera denominación.

A lo largo de este trabajo, hemos identificado en muchas ocasiones la figura del *iniciador* con la de nuestro cliente, tal y como establece Nord (1988/1991:8). Como también hemos comentado en §3.1.4., y a partir de nuestra última cita de Vermeer (1996:20): «aquí nos ocupamos solamente del papel del traductor como profesional», se entiende que este tipo de interrelación pueda justificar el hecho de que autores como Hermans (1999:37) considerasen que el enfoque del funcionalismo queda demasiado restringido a la traducción profesional. De hecho, si consideramos con Nord que el iniciador, completamente lego en la actividad traslativa, se limita a hacer entrega del TO

[76] Los elementos implicados en el proceso de comunicación intercultural, según Nord (1988:8), serían, en orden lógico, el emisor del TO, el productor/autor del TO, el TO, los receptores del TO, el iniciador, el traductor, el TM y los receptores del TM. En obra aparte dedica un apartado (Nord, 1997:19-22) a estudiar los agentes humanos que participan en la traslación, al considerar su interacción interpersonal. Señala que las personas o agentes que intervienen en la interacción traslativa cuentan con funciones y desempeñan roles concretos. Estos roles están interconectados a través de una compleja red de relaciones mutuas, que Nord (ibidem) trata con profundidad. Aunque no entraremos en detalle en todos ellos, en este mismo orden hemos ido tratando de prestar atención a cada uno de ellos a lo largo de la presente tesis doctoral.

[77] Holz-Mänttäri (1984:109, en Nord, 1988/1991:20) y, con ella, Vermeer (1986:274, en Nord, ibidem), distinguen entre el "iniciador" propiamente dicho (*Initiator* o *Bedarfsträger*), que es quien realmente necesita el texto traducido, y el cliente o "solicitante" real (*Besteller, Auftraggeber*), que sería quien le requiere al traductor que produzca un TM con una finalidad concreta y dirigido a unos receptores determinados. En nuestro caso ambos actantes coinciden en la persona de José Rivero Gómez, Presidente del Museo Poeta Domingo Rivero.

para su traducción, siendo el traductor, como experto en comunicación intercultural, el que representa mentalmente un encargo con unas instrucciones traslativas más precisas (Nord, 1991:8, en García Álvarez, 2004:308), estaríamos dejando fuera de la definición de iniciador al docente de la traducción, que no es precisamente un inexperto. En su labor didáctica, desde el momento en que asigna una práctica de traducción a sus alumnos, aún si se diera el caso de que no les diera instrucciones de ningún tipo, es también un iniciador.

Según García Álvarez (ibidem:308-309), desde la posición de docente, aspectos como la competencia social del traductor, el estatus de la traducción, el intrusismo y el sentido de pertenencia gremial deben ser inculcados desde un principio en el aula, al objeto de que las futuras generaciones de traductores titulados puedan implicarse gradualmente en el cambio social sobre la concepción tradicional del traductor en sus negociaciones con los iniciadores. Desde nuestro punto de vista, es también en el aula donde se encuentra el *iniciador ideal*, en la figura del profesor de traducción, dada la naturaleza de su labor; por ejemplo, al diseñar sus exámenes de traducción a partir de encargos muy concretos que vendrían a evaluar el éxito con el que los estudiantes traducen los escopos que constituyen sus criterios de evaluación (a partir de metodologías adecuadas). De hecho, son los docentes los que verdaderamente "inician" a los aprendices de traducción en el proceso traslativo, contemplado de manera global, como un *sistema estático*, valiéndonos del término de Even-Zohar ("Polysystem Theory", 1979:287-310; "Teoría de los polisistemas", 1990:9-26) y, a través de los ejercicios prácticos con los que enfrentan a sus alumnos, también los inician en procesos traslativos particulares, en distintos *sistemas dinámicos*, tal y como los contempla el traductólogo israelí, que de esta manera podrían contemplarse como los sistemas que dotan a la traducción de su carácter polisistémico. Eso sí, «si uno está dispuesto a entender por "sistema" tanto la idea de un conjunto-de-relaciones cerrado, en el que los miembros reciben su valor de sus respectivas oposiciones, como la idea de una estructura abierta que consiste en varias redes-de-relaciones de este tipo que concurren» (Even-Zohar, ibidem). Con todos los matices contemplados en §3.1.4., entonces el término *sistema* es apropiado y completamente suficiente para definir este nuevo valor del término *iniciador*.

Para no alejarnos demasiado del enfoque de este epígrafe, si pretendiéramos echar mano del término *Auftraggeber* para incluir al docente de traducción, descubriríamos con decepción que este término se identifica directamente con la agencia de traducción.

Según la visión de García Álvarez (2004, §4.3.2.1.), la agencia es otro de los actantes implicados en la producción del TM, aunque nosotros prefiramos considerarlo desde un punto de vista más bien retrospectivo, como elemento condicionante de la fase de interpretación del TO, dada la importancia que tendrán sus exigencias desde el primer paso que haya de dar el traductor. «La agencia de traducción (*Auftraggeber)* desempeña el papel de intermediario en el proceso traslativo, es decir, aquella institución que normalmente establece el vínculo entre cliente y traductor» (García Álvarez, ibidem).

Desde un punto de vista más bien profesional, para los casos en que el iniciador pueda ser un experto en traducción, García Álvarez señala lo siguiente: en el caso del cliente más o menos experto en la actividad traslativa (por ejemplo, en el caso de determinadas instituciones o empresas importantes que recurren con frecuencia a la traducción como *modus operandi*), la situación laboral del traductor normalmente se ve beneficiada en mayor medida, ya que recibe unas instrucciones traslativas más exhaustivas que aportan un mayor número de datos sobre las normas de traducción (inicial, preliminares y operacionales), unos honorarios más adecuados a su actividad y, en ocasiones, unas herramientas de traducción bastante completas y efectivas. En el aula, la situación del aprendiz de la traducción también se vería sustancialmente mejorada cuanto más completas sean las instrucciones traslativas que reciba. Cuando un traductor en formación se empieza a iniciar en el proceso de la traducción, nadie resulta más adecuado para cumplir con los requisitos anteriores que el docente, razón por la que volvemos a reclamar su consideración como *iniciador ideal*.

Nord (1997:20) afirma que el iniciador, «anderseits durchaus als Person mit individuellen Eigenschaften» pero «andererseits vor allem als Faktor», va a ser el individuo que inicie y determine todo el proceso de comunicación intercultural que se desarrolle en una acción traslativa, ya que está interesado en un instrumento comunicativo concreto, el TM. Esta afirmación también es válida para el docente de la traducción, si bien es cierto que nuestro trabajo está basado en un encargo profesional y que por ello encuentra en la *Skopostheorie* un enfoque plausible para describir el proceso de traducción de *The Poet*, en el que el iniciador y su encargo fueron condicionantes ineludibles, a pesar de lo limitado de sus instrucciones, lo cual fue tanto una ventaja como un inconveniente para nosotros (cfr. §4.).

Con todo esto, hemos comprobado la relevancia de uno de los agentes humanos que rodean al acto traslativo, en concreto de aquel que encarga la traducción. Olvidado queda, como contrapunto a lo que hemos observado en propuestas como la de Nida y Taber (1969/1976), el impacto que produce el TO en su grupo de receptores como determinante del impacto o las circunstancias de recepción del TM. El éxito de la función del texto final ya no va a depender de la relación que se establezca entre los receptores del TO y los del TM. Desde la misma definición de la teoría del escopo, nos encontramos con una regla sociológica (Reiss/Vermeer, 1984/1996:101) cuyas consecuencias son claras: si el traductor desconoce o no se plantea la realidad de la cultura de llegada, raramente podrá producir una traslación que "funcione" en dicho contexto, a menos que se trate de un éxito casual en la consecución del objetivo comunicativo perseguido.

Y es que el iniciador debe asumir toda una serie de responsabilidades (que no siempre se cumplen en el mercado laboral actual) con respecto a los datos que tiene que ofrecer al traductor sobre la situación en la que se va a utilizar el texto terminal – lo que Nord (1988:9) denomina «Zieltextvorgaben», el encargo de traducción. Una clara prueba de esto es que la propia García Álvarez haya trazado en su tesis doctoral una metodología para el encargo de traducción (2004:456-476), que retomaremos en el Capítulo 4. Este encargo debe consistir en una descripción más o menos explícita de la situación en la que se va a encontrar y utilizar el TM, es decir, sus escopos (receptores, medio, tiempo y lugar, motivo de la comunicación y función o funciones que ha de cumplir el texto terminal)[78].

Sin embargo, estas condiciones ideales frecuentemente no son más que una utopía, ya que los clientes no suelen ser muy específicos en sus encargos o, según lo define Nord (ibidem), tampoco suelen ser expertos en traducción (aunque tampoco este ha de ser siempre el caso). De ahí que en repetidas ocasiones nos hayamos referido a las instrucciones que recibimos de nuestro iniciador como las determinantes de las decisiones a los que nos enfrentamos a lo largo del proceso traslativo de *The Poet*, razón por la que hemos tenido que detenernos a explorar las cuestiones más delicadas que debimos negociar con él, como las cuestiones de literalidad y libertad, de equivalencia, de función, etc.

[78] A estos factores también nos referiremos en detalle (cfr. §3.2.1.) al estudiar el modelo de análisis del TO propuesto por Nord (1988), puesto que constituyen sus categorías básicas.

Por eso consideramos más acertado relegar toda la responsabilidad con respecto a la toma de decisiones al traductor cuando su iniciador no tenga conocimientos de traducción, a no ser que se trate de la situación inversa, en la que el docente del traductor sea quien dirija el proceso traslativo a través de la didáctica de la traducción. En el caso de *The Poet*, insistimos, el iniciador, a pesar de su conocimiento de la lengua inglesa, no podía estar al tanto del complejo entramado de conceptos traductológicos que estamos desentrañando a lo largo de esta investigación. Como diría García Álvarez (2004:308), la determinada experiencia del iniciador en la comunicación intercultural determina la mayor o menos exhaustividad de provisión de información sobre las instrucciones traslativas (encargo de traducción) en su diálogo personal con el traductor. En cuanto a las consideraciones de Nord al respecto, nos sentimos más bien identificados con la siguiente situación: «el iniciador completamente lego en la actividad traslativa se limita a hacer entrega del TO para su traducción, siendo el traductor, como experto en comunicación intercultural, el que representa mentalmente un encargo con unas instrucciones más precisas» (Nord, 1988/1991:8, traducción nuestra).

Precisamente al comienzo de este capítulo nos referíamos a los plazos de entrega como uno de los principales obstáculos para la realización de muchos de los ejercicios metodológicos específicos que requiere un proceso de traducción ideal. En este sentido, García Álvarez comenta (2004:308) que el cliente inexperto en traducción muchas veces pretende establecer, por propio interés, un tiempo de realización inadecuado respecto del grado de dificultad del TO. De ahí que creamos con estos autores que el traductor tiene que asumir la responsabilidad real a la hora de determinar, por ejemplo, qué escopos de la cultura de partida son compatibles con la CM y cuáles deben ser modificados; en un caso ideal, en conversaciones negociadoras con el cliente, por supuesto. Sin embargo, cuando las diferencias de opinión con el iniciador sean notables, el traductor debe plantearse rechazar el encargo antes de llegar a desoír a su cliente, una delicada cuestión de ética en la que entran en juego importantes condicionantes. Nord (ibidem) refuerza esta idea:

> Auch wenn ich hier den Initiator als den entscheinenden Faktor dargestellt habe, der den Skopos für die Translation festlegt (selbst wenn er ihn nicht in Form von Zieltextvorgaben formulieren kann), liegt jedoch die Verantwortung für die Translation einzig und allein beim Translator.

No en vano, en el mercado editorial no se reconocen más que al traductor los derechos legales sobre su obra traducida. Evidentemente, el experto y el responsable del resultado de la traslación no será el iniciador, sino el profesional de la traducción, quien, empezando por un análisis exhaustivo del TO, debe definir la intención que se persigue en la oferta informativa de partida, aunque podría compartir y debatir todas estas cuestiones con su iniciador. Lógicamente, cuanto más preciso sea el encargo de traducción y más completas las negociaciones con el iniciador, más sencillo resultará concretar las estrategias traslativas para la producción del TM. Con esto nos empezamos a acercar a la confusión que ha generado el concepto de *función* en el marco teórico de la teoría del escopo, incluido el de la *Neuorientierung*, pues incluso después de limitar las diferencias entre la función del texto de partida y de defender que esta puede ser diferente en el texto de llegada, el concepto de *función* precisa ser matizado (cfr. §3.1.6.5.).

En efecto, los factores situacionales (medio, lugar, tiempo, motivo), junto con la intención del emisor, las exigencias del iniciador o del encargo, y las expectativas y disposiciones del receptor, desempeñarán un papel decisivo en la situación traslativa, y al iniciador no le corresponde conocer toda esta complejidad conceptual, que necesariamente ha de formar parte de la competencia declarativo-procedimental del traductor que estamos tratando de definir aquí. Sin embargo, volviendo al concepto de equivalencia y a la manera en que nuestro iniciador pretendía que se materializara en la traducción de *The Poet*, debemos advertir aquí de los riesgos que conlleva asignar a un cliente no experto la evaluación de la adecuación de la traducción si este actante no tiene en cuenta todos estos factores, que presuntamente escapan a sus competencias.

Como señala García Álvarez (2004:32), la adecuación no puede establecerse de manera estática (equivalencia), sino solo en relación con los múltiples factores que inciden en el proceso de traducción, y en función de la relevancia que éstos tengan en cada caso, es decir, dependiendo de una jerarquía de prioridades que varía según cada caso concreto. De la misma manera que sistematiza el análisis del TO, García Álvarez también propone una metodología cognitivo-funcional del encargo. Teniendo en cuenta que esta selección y ordenación jerárquica de los factores relevantes constituyen la tarea del

traductor, asumimos que las prioridades establecidas para la traducción de *The Poet* podrían haber sido tan diferentes como traductores podrían definir tal jerarquía[79].

3.1.6.3. El criterio de la adecuación. La coherencia intra- e intertextual y la lealtad según el funcionalismo

El criterio de la *adecuación* de un determinado TM es otro de los postulados más interesantes de la teoría del escopo, al que en nuestro modelo de análisis del TO situaremos como sinónimo del criterio de aceptabilidad. Según indica García Álvarez (2004:32), evaluar la adecuación de un *translatum* (o su coherencia intratextual) solo es posible mediante la aplicación de un método *descriptivo* adecuadamente fundamentado según los factores y condicionantes de la situación comunicativa meta y el encargo establecido, lo que fusiona el enfoque de los estudios descriptivistas con el de los funcionalistas.

Además, de acuerdo con García Álvarez (2004:33), nos parece inconcebible que una traducción pueda ser evaluada sin una especificación previa de los factores y condicionantes de la situaciones comunicativas del TM y de su TO, sin encargo y sin escopos. Si no, cualquier TM podría ser válido como traducción adecuada o no podría ser evaluado con objetividad: faltarían «las bases que definirán el principio de coherencia intertextual» (García Álvarez, ibidem). Con esto recoge la autora (García Álvarez, 2004:16) otro postulado fundamental del funcionalismo, que viene a completar el concepto de adecuación. Además, García Álvarez redefinirá la coherencia intertextual desde un punto de vista cognitivo-funcional, que no se comprende sin la cita en la que Vermeer acuña el concepto como principio evaluador de una traslación, definiéndolo en estos términos (1992:73):

[79] En una comunicación personal con fecha 18/12/2014, John Rutherford, hispanista, miembro de honor de la Real Academia Galega, profesor honorario en la Universidad de Bangor, Doctor Honoris Causa de la Universidad de la Coruña y de Oviedo, profesor emérito de The Queen's College y traductor de *La Regenta*, de *Don* Quijote y de Las *Rosas de Hércules* de Tomás Morales (publicado exactamente una semana después de *The Poet*, el 9 de octubre de 2014), nos hizo llegar sus valoraciones sobre nuestras traducciones de la poesía de Domingo Rivero: «¡enhorabuena por el libro! Lo he leído con gran placer. Sus traducciones son excelentes, sólo noté algún detalle que yo habría traducido de otra manera» probablemente en función de la jerarquía que el hispanista habría establecido en este y otros muchos sentidos. Sin ir más lejos, también nosotros barajamos la posibilidad de traducir los versos de Domingo Rivero de muy diversas maneras (cfr. §7., §8.).

> Intertextuelle Kohärenz meint einen skoposadäquaten Zusammenhang zwischen einem Translat und einem Ausgangstext. Man sieht hoffentlich, daß z.B. eine genaue Nachahmung der Syntax des Ausgangstexts, etwa zum Zweck der Information zielkultureller Kommunikationspartner über ausgangssprachliche Syntaxphänomene, ein legitimer Skopos sein kann. Ebenso z. B. die genaue Nachahmung von Ausgangstextstrukturen bei einer literarischen Übersetzung, um gerade dadurch einen zielkulturellen literarischen Text zu erzeugen. Warum nicht? Man muß nur wissen, was man tut, wozu man es tut und welches die Folgen eines solchen Tuns sind, welches z. B. die Wirkung eines derart erzeugten Texts in der Zielkultur ist, inwieweit eine solche Wirkung von der Wirkung des Ausgangstexts in der Ausgangskultur abweicht und ob diese Folgen mit der intendierten Wirkung übereinstimmen.

Previamente nos hemos referido a las críticas que recibió la teoría funcional de la traducción que la tildaban como un enfoque demasiado libertino de la traducción. Desde nuestro punto de vista, siguiendo a García Álvarez (ibidem), con esta definición de coherencia intertextual (la relación *adecuada* entre el TM y su TO en función del escopo solicitado), entendemos que la *Skopostheorie* jamás ha pretendido ser una teoría general de la traducción libertina, supuestamente maquiavelista, sin normas. A nuestro entender, es una teoría que ha pretendido explicar la relatividad existente en la traslación. No obstante, más sorprendente aún resulta que, incluso en el seno de la propia *Skopostheorie,* se trate de salvar las conflictivas consecuencias de sus planteamientos a través de una nueva dicotomía, la que plantea la *Grundlegung* al establecer los tipos de oferta informativa cuya adecuación y coherencia intertextual se pueden observar y evaluar en el TM (Reiss/Vermeer, 1984/1996:64-67):

> a) Comentario: en este caso, la traducción contiene elementos explícitos que comentan e informan acerca del TO.
>
> b) Traducción propiamente dicha: aquí la traducción es una simulación del TO, imita en otro código lingüístico y cultural los aspectos formales y funcionales del original.

¿No nos recuerda esta división a la concepción de la traducción que desde la antigüedad impera en nuestro ámbito disciplinar? ¿Tan difícil resulta deshacerse de esta visión tan férrea de la traducción? Con esta división, Reiss y Vermeer tratan de acallar a aquellos que siguen creyendo que la traducción debe aspirar a una suerte de equivalencia entre el TO y el TM. Sin embargo, según defienden estos mismos estudiosos (Reiss/Vermeer, ibidem), solo en algunos casos, el encargo requiere introducir variaciones en el aspecto formal del texto motivadas por la intención de imitar la función comunicativa, la finalidad o, en términos del propio Vermeer, el *Skopos* del original. En la coherencia

intertextual se va a basar lo que este autor denominará *equivalencia funcional* entre un TO y un TM. Desde la perspectiva de la teoría general de Vermeer, la equivalencia funcional sería solo uno entre otros posibles escopos de un encargo de traducción. Como dijimos al principio, si el concepto de texto supone la intervención teleológica de una acción comunicativa en una situación determinada, con un objetivo concreto, lo mismo sucede en la acción traslativa.

La estrategia del traductor, consecuentemente, depende de la finalidad que deba cumplir el texto en la CM, pero también se va a ver afectada por el binomio cliente/encargo, que determinan la *función* del TM. El producto de una traducción siempre será otro texto, una oferta informativa nueva y diferente, por lo que la teoría general del escopo, a pesar de ciertas incoherencias terminológicas, demuestra su plausibilidad para explicar de manera más coherente y fundamentada nuestra visión del proceso de traducir. Por todo esto, esta propuesta marcadamente sociológica de la traducción nos permite concebir la traslación y la acción traslativa de forma más relativista, a pesar de los matices que debemos presentar en §3.1.6.5., no sin antes finalizar nuestro repaso de los conceptos de adecuación, de coherencia intra- e intertextual y de lealtad según el funcionalismo.

Al tratarse de una transferencia cultural y lingüística, los valores vertidos a través de la acción traslativa pueden o deben cambiar al introducirse en un nuevo conjunto de interrelaciones, por lo que es imposible que en el TM aparezca el mismo conjunto de implicaciones que en el TO. Por ello, aunque un *translatum* se mantenga lo más cerca posible de su original, su recepción en otra comunidad cultural y lingüística será siempre diferente, incluso entre sus diferentes miembros. El cambio de receptor, además de los diferentes estadios de conocimiento que este pueda presentar, no nos permiten hablar de equivalencia, es decir, de igualdad de valor entre ambos textos, sino de *adecuación* a la finalidad o *función* que la traducción ha de cumplir en la situación final. De ahí que vengamos preguntándonos en qué consiste la relación entre el TO y el TM, así como dónde se situaría el límite de la actividad creadora y creativa del traductor, puesto que, una vez más, podría verse acusado de “libertino” o bien podría desprenderse de toda responsabilidad traductora y hacer responder al iniciador o al encargo de su *translatum*. De ahí que, en el proceso y las estrategias traslativos, sea legítimo reconocer con Vermeer la necesidad de una adecuación, una coherencia intra- e intratextual y, cómo no, un cierto grado de lealtad en el proceso traslativo.

Ahora bien, ¿en qué ha de consistir dicha coherencia? Cuando, por extensión, nos referimos a la coherencia como principio de textualidad (Beaugrande/Dressler, 1984:7, en Nord, 1988:13), nos referimos a características estructurales, que solo tienen relevancia como base de la situación y la función comunicativas. De hecho, la coherencia intratextual está basada en el grado de textualidad que perfilan De Beaugrande y Dressler, y la coherencia intertextual solo tiene sentido si se considera desde el punto de vista de los principios de textualidad, por lo que hablamos de una dimensión que supera el plano puramente lingüístico, pero que también se relaciona con un complejo entramado de elementos socioculturales que no pueden ser obviados en el proceso traslativo. Con los principios de textualidad vamos alcanzando otros principios teóricos fundamentales del modelo de análisis del proceso traslativo propuesto por García Álvarez (2004:75). Antes de llegar a ese extremo, para definir los conceptos de coherencia intra- e intertextual, al aplicar el principio de coherencia a la traducción, debemos tener en cuenta dos factores, uno lingüístico o intratextual, y otro extralingüístico o extratextual: si pretendemos que el TM "funcione" en la cultura receptora, debemos empezar por conseguir que sea comprensible y tenga sentido para sus receptores. Para conseguir este objetivo, el texto producido debe satisfacer dos requisitos: 1) debe ser, en sí, coherente (esto es, mantener coherencia interna como texto, la cual coincidiría con el principio de textualidad del mismo nombre) y 2) debe ser coherente con la situación de los receptores en la lengua terminal.

Por lo tanto, la traducción, como producto, está sujeta a las mismas condiciones que toda interacción comunicativa, aunque está vinculada a una oferta informativa previa, el TO, e inevitablemente condicionada por sus receptores finales. De ahí que Reiss y Vermeer (1984:112) afirmen:

> Geglückt ist eine Interaktion, wenn sie vom Rezipienten als hinreichend kohärent mit seiner Situation interpretiert wird und kein Protest, in welcher Form auch immer, zu Übermittlung, Sprache und deren Sinn ("Gemeinten") folgt.

La importancia de este criterio resulta evidente, por lo que ha de primar en la evaluación o la crítica de una traducción como producto, esto es, en el éxito del proceso traslativo. Por lo tanto, el criterio fundamental para valorar la calidad de una traducción ya no será su relación de equivalencia con el TO, al contrario de lo que creía nuestro iniciador y

con él un gran sector de nuestro ámbito cultural, sino su adecuación a las necesidades comunicativas de la CM. Esta adecuación, entendida como proceso, debe basarse en una valoración retrospectiva de la relación que debe establecerse entre el texto de partida y el texto terminal, como proponemos para nuestro método de análisis del TO para la traducción poética (cfr. Fig. 13).

Un proceso traslativo ajustado a este principio, en consecuencia, deberá atender, de una parte, a la coherencia del texto para el lector (o coherencia intratextual, la cual, a su vez, determinará otra serie de principios de textualidad a los que acudiremos más adelante, como el de la aceptabilidad o la informatividad) y, de otra parte, a la coherencia entre el TO y el TM (la coherencia intertextual anteriormente definida). Esta relación de coherencia no puede escapar a cuestiones de subjetividad interpretativa, menos aún tratándose de traducción de poesía, ya que dependerá de cómo la entienda el traductor el TO, así como de los escopos que atribuya a la traducción, en estrecha relación con el iniciador y el encargo mental (vfr. §4.3.). Por tanto, los conceptos de adecuación y de coherencia intertextual consiguen definir el hasta ahora oscuro vínculo entre el texto de partida y el TM, en relación o correspondencia con la *función* de la traducción, aunando todos los elementos del proceso traslativo hasta ahora discutidos y desbancando definitivamente la idea tradicional de equivalencia. Ya lo afirma Vermeer (1984:83): «intertextuelle Kohärenz meint einen skoposadäquaten Zusammenhang zwischen einem Translat und einem Ausgangstext».

Asimismo, la adecuación sería «die Relation zwischen Ziel- und Ausgangstext bei konsequenter Beachtung eines Zweckes (Skopos), den man mit dem Translations-prozess verfolgt» (Reiss/Vermeer, 1984:139), por lo que la concepción de equivalencia establecida por las teorías más clásicas quedaría incluida en esta definición solo cuando la función del TO no varíe con respecto a la del TM, si bien estos autores siempre preferirán hablar de *adecuación*: «Äquivalenz ist in unserer Definition eine Sondersorte von Adäquatheit, nämlich Adäquatheit bei Funktionskonstanz zwischen Ausgangs- und Zieltext» (Reiss/Vermeer, ibidem:140).

En el epígrafe dedicado al concepto de *función* en la teoría del escopo comentaremos esta nueva idea, la de *constancia de función* (cfr. §3.1.6.5). Una de las principales confusiones a las que ha dado lugar consiste en relacionarla con las funciones textuales, como veremos en §3.1.6.4., aunque ya hemos aclarado el hecho de que la clase de texto

a la que pertenezca el TO no tiene por qué condicionar las convenciones textuales del *Translat*. A pesar de nuestras recurrentes alusiones a esta idea central en esta investigación, por fin hemos llegado al epígrafe en el que podremos incorporar a su sentido dos importantes conceptos pertenecientes a las dos últimas teorías que estamos comentando. Nos referimos a la idea de traslación como oferta informativa, la que hasta ahora no habíamos podido matizar con la idea de manipulación, que tomamos de los estudios descriptivos, y a la idea de imitación, recreación o reescritura (Lefevere, 1992), nuestra particular manera de resolver el gran dilema de la traducción que venimos desentramando a lo largo de este capítulo, comenzado por Cicerón.

Sin embargo, preferimos concebirla con el matiz añadido por Vermeer, de manera que nuestra definición acumulativa de la acción traslativa comienza a cobrar estos visos, pues finalmente puede incluir la última de las reglas del escopo, considerándola como una «Information über ein Informationsangebot mit 'Imitation' des Informationsangebot aus einem Ausgangstext mit den Mitteln der Zielsprache» (Reiss/Vermeer, 1984:135). Este concepto ha dado lugar a lo que se conoce como una *traducción comunicativa*, aquel tipo de traducción que pretende que el TM se lea 'como un original' y exige que la función comunicativa del texto de partida permanezca invariable con respecto a la del texto terminal, cuando justamente lo que consigue es imposibilitarla cuanto más literal sea la traducción.

Como se deduce de lo que venimos discutiendo, "que se leyera como un original" podría ser solo uno de los posibles escopos posibles para el encargo de traducción de *The Poet*, aunque el verdadero valor metodológico de este supuesto es que es utilizado para medir las variaciones con respecto a esta exigencia desde un enfoque ya no lingüístico, sino más bien textual y reduccionista. El cambio que incorpora el enfoque funcional en el paradigma translatológico, a pesar de que también presentará limitaciones, consigue ampliar, nunca mejor dicho, el escopo o enfoque desde y hacia el que debería contemplarse la actividad traslativa, por lo que, según nuestro criterio, supone otro de sus grandes hitos, comparable a la organización disciplinar de Holmes.

Reiss (1984/1996) toma la traducción comunicativa como base para elaborar un modelo teórico en el que el método traslativo y el tipo de equivalencia entre TO y TM, es decir, su grado de *traducibilidad*, un concepto central en nuestro enfoque, se desprenderá de la clase o tipo de texto al que pertenezca el texto de partida. Aunque es *vox populi* que

traducir poesía no es tarea sencilla, este planteamiento pasa por alto varias cuestiones importantes, y lo mismo parece suceder también en el trabajo de Nord (1988/1991). Las autoras parecen no observar que, además de que los textos son rara vez unifuncionales, la función final de un texto dependerá de sus condiciones de recepción, es decir, de cómo se interprete y cómo se quiera utilizar, nunca de cómo se interpretó o se utilizó en la CO. Con el fin de comprender su origen cuando volvamos a ellas posteriormente, recojamos aquí las que para García Álvarez (2004:23) son tres preguntas clave en este sentido, pues nos ayudan a entender en qué consiste la *función cultural meta* (las cuales, a su vez, se inspiran en Hönig, 1997:77):

> ¿para quién debe traducirse el TO?
> ¿qué intereses relaciona al círculo de receptores meta con el TO?
> ¿qué uso va a hacer el círculo de receptores meta de la traducción del TO?

Estas y otras cuestiones relacionadas con la visión de la *función* en la teoría del escopo se discutirán en §3.1.6.5. Para terminar con este epígrafe, nos quedaría únicamente considerar su relación con el concepto de *lealtad*, el cual pretendemos desprender de su relación tradicional con la traducción literal. Teniendo en cuenta todo lo considerado hasta el momento desde una perspectiva funcional, podemos valernos de la máxima "el fin justifica los medios" para entender la acción traslativa y sus mecanismos. Ahora bien, según nuestro enfoque funcionalista, también hemos comprendido que, al poder considerar esta complejidad de factores, como traductores, no consideramos ético atribuir a un texto cualquier función, que no una función cualquiera. A pesar de lo problemático del sustantivo alemán "Zweck", que comentaremos más abajo, «Zwecke müssen begründbar ("sinnvoll") sein» (Reiss/Vermeer, 1984/1996: 101): la traducción debe producir un TM que cumpla una "sinnvolle Funktion" en la nueva situación comunicativa. En esta dirección, si *traductor leal* viene a ser sinónimo de *traductor literal*, difícil nos parece creer que en sus macroestrategias traslativas esté considerando un cambio de función. La función constante está cognitivamente relacionada con la traducción palabra por palabra, aunque no está establecido que la traducción exacta de unos medios textuales que habrán de resultar ajenos cuando más literalmente se traduzcan para el lector meta pueda impactarlo con un efecto idéntico al que el texto origen del que ha surgido esa oferta informativa causó en el lector en lengua original.

Retomando la idea de *constancia de función*, dependiendo de que los escopos sean constantes o cambiantes, según Nord (1988:102), el TM se puede concebir de dos maneras, lo cual, a pesar de su interés, ya que por ejemplo introduce la idea de la manipulación entre los postulados funcionalistas, vuelve a encerrar a otra cuestión traductológica en una dicotomía, a través de una clasificación del *translatum* bipartita. Según Nord, el TM puede verse desde dos ópticas diferentes, bien como «a) Dokument einer vorangegangenen ausgangskulturellen Kommunikationshandlung» o «b) Instrument in einer neuen zielkulturellen Kommunikationshandlung für das der Ausgangstext in bezug auf gewisse Merkmale eine Art Modell abgibt». No es preciso aclarar que esta última modalidad es quizás la más frecuente en el marco de la comunicación intercultural actual, además de ser la que implica un posible cambio de función en la traducción con respecto a la del TO, lo que enriquece nuestra visión de la traslación a partir de una concepción más *instrumental*[80]. En efecto, la obra *The Poet*, según nuestra interpretación de su encargo, habrá de ser un instrumento para el conocimiento de la lírica riveriana entre el receptor británico.

Para referirse a la ética del profesional de la traducción en este tipo de situaciones, Nord emplea el término de *lealtad* ("Loyalität"), que asocia al de *equivalencia funcional*, el equilibrio que tratan de mantener nuestras estrategias traslativas para la traducción de la poesía de Domingo Rivero. En aras del consenso terminológico del que tanto adolece la Translatología, y del que tampoco escapa la *Skopostheorie*, así lo plantea Nord (1995:18): «um hier einen allgemeinen Bezugsspunkt zu schaffen, habe ich neben das Kriterium der Funktionsgerechtig das der "Loyalität" gestellt». La definición de lealtad propuesta por esta traductóloga otorga especial importancia a un elemento del proceso traslativo que hemos planteado previamente, en el cual se basa la primera metáfora conceptual cognitiva de la traducción poética que hemos pincelado en este trabajo, que no es otra que la del "respeto al autor". A pesar de que dicha creencia podría conectarse con la literalidad y dar lugar a traducciones ciertamente ininteligibles, debe considerarse en su justa medida, con los matices que aporta Nord (ibidem):

[80] Esta distinción entre los diferentes comportamientos del TM permite a Nord (1995:24) –y a nosotros con ella– clasificar la acción traslativa en *Instrumentelle* y *Dokumentarische Übersetzung*, las cuales, como hemos sugerido, podrían equivaler a las dos eternas corrientes de la traducción: la que aboga por la libertad y la que opta por la fidelidad traslativa.

> Die Verpflichtung zur "Loyalität" bedeutet, daβ Übersetzer und Übersetzerinnen gegenüber ihren Handlungspartnern, also sowohl gegenüber den Auftraggebern und den Zieltextempfängern als auch gegenüber dem Autor/der Autorin des Augangstexts, in der Verantwortung stehen.

La exigencia de producir «einen funktionsgerechten Zieltext» (Nord, 1995:18), adecuado a la situación comunicativa terminal, obliga al traductor a responder a las demandas del cliente, al escopo o los (sub)escopos establecidos en el encargo y a tratar de satisfacer las expectativas de los receptores terminales, es decir, a ser *leal* al iniciador y a los futuros lectores del TM. Sin embargo, según afirma Nord (ibidem), el traductor también ha de ser *leal* al autor del TO, por lo que debe buscar una "Kompatibilität" entre todos estos elementos del proceso traslativo y el principio de lealtad. Esta compatibilidad, aclara Nord (ibidem:19), al menos en nuestra cultura, supone «daβ der Auftrag den Intentionen des Autors nicht willentlich und wissentlich zuwiderlaufen darf».

El compromiso de no *falsear* la intención del autor, frente a la tentadora idea que introducíamos en §3. de "mejorar el original" o "mejorar al autor", siempre ha sido una exigencia moral de nuestra cultura, una creencia íntimamente relacionada con el "respeto al poeta" que exigía el encargo de traducción de *The Poet.* Sin duda, una cuestión muy delicada, dado el reflejo directo que puede manifestar el nivel de lealtad del traductor en la traducción como producto. Como criterio histórico, no deja de ser susceptible de modificación, ya que el traductor no puede ignorar la especificidad cultural ahí donde y mientras exista, precisamente si pretende traducir atendiendo a las particularidades propias de la comunidad lingüístico-cultural meta prospectiva. En este sentido, las Notas del traductor son un recurso fundamental en la traducción literaria. Este vínculo que une al traductor con el TO le obliga a analizar comparativamente la compatibilidad de la intención del texto de partida y la función o funciones pretendidas por el texto terminal.

Sin embargo, esta compatibilidad, si se basa en la intención del autor del TO, no tiene por qué darse siempre, por lo que consideramos que el relativismo de la teoría funcional también debería impregnar consideraciones de esta índole, que de otra manera adquieren un marcado carácter prescriptivo y pueden dar lugar a situaciones de confusión entre los traductores. Consideramos que Nord no está en lo correcto cuando

afirma (1988:32) que «vom Translator wird hier erwartet, daβ er die Intention des Autor nicht verfälscht». Según nuestro criterio, este postulado descartaría aquellos casos en los que el escopo de la traducción pudiera consistir precisamente en un cambio de intención comunicativa.

Además, citando a García Álvarez (2004:46), «faltaría por cuestionar si todo *concepto* o pensamiento expresado en palabras es traducible completamente a otras culturas, dada su carga ideológica y cultural, y teniendo en cuenta que el concepto parte de la percepción subjetiva de la realidad en un momento histórico concreto, por lo que *siempre* se producen pérdidas de informatividad conceptual en la comunicación intercultural»: ¿sería esto *falsear* la intención del autor? Visto de esta manera, este principio de lealtad parece ir en contra de la propia naturaleza de la acción traslativa.

Si partimos de aquel principio sociológico de la teoría funcional de la traducción que sostenía que cada receptor interpreta un mismo texto de forma diferente y le atribuye una función distinta, o incluso, como hemos declarado para nuestra interpretación subjetiva de los poemas de *The Poet*, si creemos que un mismo receptor puede interpretar de manera infinita un mismo texto (pues la variable del receptor siempre presenta modificaciones en una nueva situación comunicativa, aunque se trate del mismo texto, y un mismo receptor también se ve condicionado por variables que modifican su interpretación), el simple cambio de dimensión cultural que conlleva la acción traslativa normalmente nos obliga a introducir un cambio de función, pues el papel social y la ideología del iniciador del proceso traslativo también determina el contenido de las variables de la situación comunicativa en que se insertará el TM. Las interpretación de un *translatum* pueden ser tan numerosas y diversas como receptores meta se enfrenten al texto traducido en cuestión, por lo que la intención del autor siempre podrá verse falseada, lo cual no significa que no debamos mantener el adecuado nivel de lealtad propuesto por Nord (1988:32).

Aproximándonos por fin a su modelo de análisis del TO para la traducción –aunque, en principio, este mismo argumento nos pueda parecer válido para rebatir la clasificación de los tipos o *grados de traducción* (Nord, 1988:33), según qué aspectos del texto de partida reciban una mayor atención por parte del traductor de acuerdo con las exigencias del escopo o (sub)escopos del TM–, debemos valorar su interés para facilitarnos una visión todavía más relativista del proceso traslativo. Es evidente que, como no hay dos

culturas iguales, tampoco podrá haber dos textos traducidos exactamente iguales con respecto a sus escopos, ya que los receptores y el encargo siempre nos obligarán a introducir alguna modificación en el TM, por mínima que sea. Ahora bien, podría darse el caso de que, con fines didácticos, por ejemplo, el escopo de una traducción se base en una traducción interlineal, o de que al traductor se le conceda un grado máximo de libertad para que elabore una traducción muy "alejada" del original.

La manera en que el traductor maneja los elementos de su proceso traslativo determina la manera en que se mueve entre los dos extremos propuestos por Nord según su visión de la metodología traslativa, la cual nos recuerda a los procedimientos técnicos de traducción de Vinay y Darbelnet (1958:31-41) con la diferencia de que se refieren a la acción traslativa en general y no a unidades léxicas concretas. Según la autora, las maneras de traducir pueden oscilar desde la más estricta conservación, cuando se realiza una suerte de transcripción del original, a la traducción más libre, entendida como la producción de un TM más bien desvinculado del TO. Por lo tanto, esta clasificación tiene un valor metodológico considerable, y no se debería interpretar según criterios extremistas, sino teniendo en cuenta una vez más el postulado de Reiss y Vemeer (1984/1996:48) que consideraba que la traducción era una cantidad de información ofrecida sobre la base de otra oferta informativa, que puede reproducirse al pie de la letra, transformarse u olvidarse por completo, dependiendo de la intención o la función que se persiga con el TM. Más allá de esto, la posibilidad de combinar varios tipos o grados de traducción en un mismo encargo no nos parece incompatible con esta taxonomía:

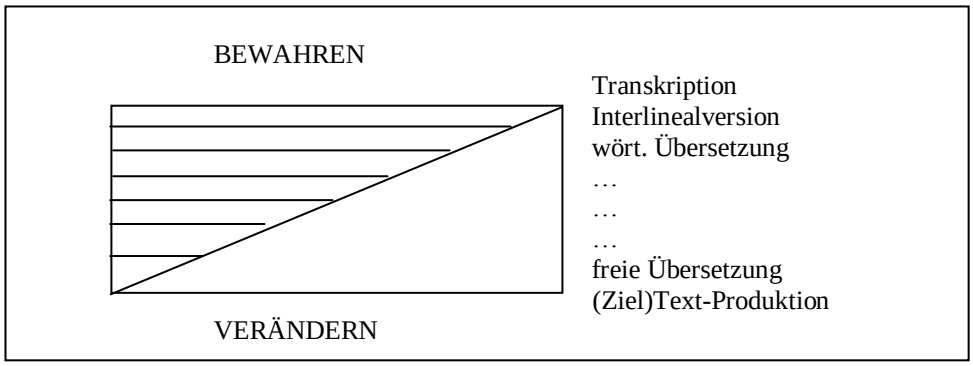


Fig. 5. Clasificación de los tipos o grados de traducción según Nord (1988:33).

A fin de no falsear el alcance de esta clasificación, para finalizar, reconocemos a Nord la relevancia del concepto de *lealtad* frente al postulado de *fidelidad*, que se remontaba a Horacio. Con este criterio podemos hacer posible «eine ethische Qualität im Zusammenleben von Menschen» (Nord, 1988:32), es decir, un compromiso deontológico entre los actantes que forman parte del proceso traslativo, y «ein Abbildungsverhältnis zwischen Texten» (Nord, ibidem), que presenta un carácter relativamente técnico y conlleva el necesario grado de coherencia intertextual al que nos hemos referido, que Hönig y Kuβmaul (1982, en García Álvarez, 2004:554) denominan *grado necesario de diferenciación*. En este sentido, García Álvarez vuelve a reforzar la idea de la responsabilidad del traductor con respecto al producto de la traducción, pues es el traductor el que tiene la última palabra como experto en comunicación intercultural y como experto en análisis y producción textual, por lo que constituye el *eje central* en la toma de decisiones éticas según las situaciones traslativas (García Álvarez, ibidem:463).

Esto no descarta que puedan darse casos en los que el traductor no pueda ser leal al autor del TO, o incluso deba mejorarlo, porque la intención y la función textual de la oferta informativa en la LO son totalmente incompatibles con la cultura receptora o con las exigencias del encargo. Por ello, desvinculado el concepto de fidelidad del de lealtad, siempre será recomendable que el traductor considere el grado de coherencia intertextual entre su TO y su TM siendo leal a todos los elementos de su proceso traslativo, pero, sobre todo, a las condiciones dependientes del marco referencial prospectivo del TM, en línea con la visión funcionalista de la traslación. En este sentido, el funcionalismo ha tratado de ayudar al traductor al establecer criterios de adecuación basados en las funciones del lenguaje, los cuales, a pesar de que incorporaron nuevos conceptos de interés metodológico, no terminaron de concretar en qué se han de basar los límites de la lealtad traslativa.

3.1.6.4. Las funciones del lenguaje y las tipologías textuales

En numerosas ocasiones nos hemos referido a los *tipos de textos*, así como al *poema* como clase textual implicada en la traducción de *The Poet*, sin entrar en mayor detalle respecto a una cuestión tan problemática como las tipologías textuales. En ese sentido,

comprobamos con decepción que, según señala García Álvarez (2004:73), todavía no existe una tipología de textos convincente con fines traductológicos, aunque en este punto debemos centrarnos de manera más específica en los denominados enfoques textuales de la traducción, especialmente según Katharina Reiss (1971; 1976; 1977) y Christiane Nord (1988/1991).

En la línea de estas autoras, como primer criterio para establecer una tipología textual para la Traductología, podríamos valernos de las funciones del lenguaje predominantes en los textos, ya que, por ejemplo, resulta obvio que una novela se caracteriza por una función muy distinta a la de un tratado de física nuclear, un manual de instrucciones o un mensaje publicitario. Además, cada tipo de texto reúne una serie de convenciones o normas de redacción que le son propias y que no coinciden en todas las culturas, que son por lo tanto idiosincrásicas, lo que también podría establecerse como criterio clasificador. Fondo y forma vuelven a parecer las dos dimensiones sobre las que se podría establecer esa tipología de textos de la que la Traductología sigue careciendo.

Sin embargo, una vez más, los intentos de clasificación de textos para la traducción han sido tan frecuentes e infructuosos como los intentos de conceptualización de otros muchos componentes de la complejísima labor traductora. Como señala Elena García (1994:32), no es de extrañar que uno de los máximos intereses de la teoría de la traducción siempre haya estado centrado en crear una tipología textual de la que puedan derivarse métodos o principios traslativos adecuados a cada tipo de texto, que sirvan de referencia a los profesionales y a los críticos de la traducción. Sin embargo, el carácter único y particular de cada texto plantea grandes dificultades para alcanzar este gran objetivo traductológico, ya que traducimos mucho más que textos. Y aunque contáramos con una clasificación plausible para la acción traslativa, las posibles variaciones de tipo textual que pueden plantearse en un encargo de traducción volverían a obligarnos a sistematizar las interrelaciones posibles entre las clases de textos, sus intenciones y sus medios textuales. Por este motivo, abogaremos por los criterios de coherencia intra- e intertextual que defendíamos en §3.1.6.3., dada su validez específica para cada caso particular de traducción.

A pesar de todo esto, los enfoques textuales de la traducción se han vuelto a escudar detrás de dicotomías tipológicas para dar solución a estas cuestiones, al concederle tanta importancia metodológica, atendiendo a una división de los tipos de textos en dos

grandes grupos, la cual, a pesar de su estatismo, no deja de contar con un gran interés para esta investigación: los textos literarios y los no literarios. Ya desde la Escuela de Leipzig, esta distinción la establecen, por ejemplo, Kade (1968), quien distingue entre textos literarios y textos pragmáticos; Koller (1987), quien agrupa los textos en dos grandes categorías: los "Fiktivtexte" (o textos literarios) y los "Sachtexte" (o textos no literarios). Wilss (1977), quien también establece el binomio texto literario/texto científico, enfoca la cuestión desde el punto de vista del mayor o menor grado de dificultad que plantea cada texto para trasladarlo de una lengua a otra, como trató de hacer Katharina Reiss (cfr. §3.1.6.3.).

Aunque trataremos estas cuestiones en relación con la problemática traslativa de la traducción poética en el Capítulo 6, no es de extrañar que, para Wilss (1977), la traducción de textos literarios presenta mayores dificultades debido a la abundancia de elementos connotativos del lenguaje propio de este tipo de textos, mientras que la traducción de textos científico-técnicos resultaría mucho más 'fácil' dado el carácter exclusivamente denotativo de su lenguaje. Si bien es cierto que en la traducción literaria priman las dimensiones connotativas de la lengua y la especificidad cultural, y que en la traducción científica se observa un predominio de ciertas particularidades sintácticas, así como un contenido específico y una terminología especializada, según nuestro criterio, ambas modalidades de traducción requieren una competencia técnica determinada por parte del traductor. Por ello, clasificar la traducción científico-técnica de "fácil" y la literaria de "difícil" nos parece arbitrario, dado el matiz valorativo variable e impreciso que incorporan estos términos. Por otro lado, esta clasificación de los textos en dos tipos tan amplios como son el tipo de texto literario y el científico-técnico no es suficiente para atender las necesidades traslativas y las distintas características que definen las numerosas clases de textos que pueden ser sometidos a traducción.

No obstante, de estas observaciones basadas en las funciones comunicativas de los textos podemos deducir por qué la Translatología llegó a considerar que debía de haber algún tipo de relación entre las funciones del lenguaje predominantes en los distintos tipos de texto y su metodología traslativa. De hecho, según aclara García Álvarez (2004:80), el empleo del término *función*, que debemos discutir en el epígrafe siguiente, hace referencia a la clasificación de los textos en categorías textuales, lo que viene a sumarse al problema de interpretación del concepto de equivalencia (cfr. §3.1.6.3.) Sin

duda, hay muchos aspectos que nos permiten distinguir la traducción literaria de la científica, pero los textos suelen presentar un carácter multifuncional. Como afirman algunos, toda la problemática que rodea al término *función* en la teoría del escopo tiene su base en la clasificación de Reiss (1971; 1976; 1977), quien se basa en las funciones básicas de la comunicación de Bühler (1934/1965:34): la representativa o referencial, la expresiva o emotiva y la conativa o apelativa.

Según García Álvarez (2004:80), el problema básico de las tipologías textuales orientadas a la traducción (Reiß, 1971; Reiß/Vermeer, 1984; Koller, 1979) radica en la insistencia en clasificar los textos solo desde la función comunicativa predominante. Y el problema sigue latente porque su base taxonómica se define en las funciones del *lenguaje, en el nivel lingüístico, en el nivel intratextual.* Y aunque Reiss rectifica posteriormente su postura, confirmando el principio de polifuncionalidad de un texto en los *Fundamentos* (Reiss/Vermeer, 1984/1996:180) y considerando la importancia del estudio del tipo textual tanto en su dimensión externa (comunicativa, situacional) como interna (lingüística) (Reiss/Vermeer, ibidem:153), no establece una metodología convincente que conduzca al estudio del tipo de texto y al carácter de la situación comunicativa en la que suele funcionar. Con todo, consideramos que conviene detenernos a explorar esta cuestión traductológica, puesto que las funciones del lenguaje, a pesar de que no puedan valer como criterio taxonómico, no dejan de ser de gran ayuda en la toma de decisiones traslativas, además de suponer las bases para el modelo de Reiss (Reiss/Vermeer, 1984/1996:79), el antecedente más directo para los modelos de análisis del TO en los que se basan las conclusiones de este capítulo.

Elena García (1994:40) considera que la clasificación textual que mayor resonancia ha tenido en la teoría de la traducción es la expuesta por Reiss en 1971 y remodelada posteriormente en 1976. Tomando como punto de partida la función comunicativa de la lengua en el texto, Reiss clasifica los textos en tres *categorías textuales* diferentes, según manifiesten en mayor o menor grado las tres funciones básicas de la lengua formuladas por Bühler (1934/1965:34): *Darstellung* (representación), *Ausdruck* (expresión) y *Appell* (apelación). Según confirma la autora (Reiss/Vermeer, ibidem:178-179), en analogía al modelo de los signos lingüísticos de Bühler, hemos identificado las tres funciones básicas de los textos, que se derivan de la intención comunicativa del autor del texto y que utilizamos para caracterizar las diferentes categorías textuales. Antes de formular un texto, cada autor se decide por una de las tres funciones

comunicativas básicas, que probablemente existen en todas las comunidades culturales, por lo que podemos considerar las categorías textuales como un fenómeno universal. De este principio surge la siguiente clasificación (Reiss, 1971; 1976; 1980; Reiss/ Vermeer, 1984/1996:178-179):

1) "inhaltsbetonte Texte", aquellos en los que predomina la función representativa de la lengua y del contenido (categoría textual informativa),

2) "formbetonte Texte", textos en los que domina la función expresiva de la lengua: es decir, en los que la forma de expresión es tan importante o más que el contenido (categoría textual expresiva),

3) "appellbetonte Texte", en los que la función principal consiste en producir en el receptor la reacción deseada por el autor (categoría textual operativa).

Así representa gráficamente la traductóloga su clasificación de las categorías textuales en función de la manera en que se codifiquen en un texto (Reiss/Vermeer, 1984/1996:179). Como observamos, todas las categorías textuales transmiten un contenido, y será el nivel de organización artística o de intención persuasiva el criterio que diferencie las categorías expresiva y operativa de la puramente informativa:

		Informativa	Expresiva	Operativa
Niveles de codificación	Contenido (+organ.artística) + estr. persuasiva			X
	Contenido + organ. artística		X	(X)
	Contenido	X	X	X

Fig. 6. Clasificación de las categorías textuales según Reiss (Reiss/Vermeer, 1984/1996:179).

Aunque Reiss basa su modelo en la constancia de función, al establecer que el TM debe mantener *a priori* la misma función que su TO, propone uno de los primeros modelos que trabaja con un enfoque global y sistemático para la metodología y la solución de problemas en traducción, a partir de la idea de la constancia de función, aunque

emprende una nueva línea de estudios dirigidos a proponer un modelo de análisis textual válido para la traducción. Como refleja la figura anterior, las tres categorías textuales están codificadas en tres planos diferentes, y el traductor puede valorar si el TO se sitúa en el plano de la transmisión de contenidos (categoría informativa), en la transmisión de contenidos y de la organización artística (categoría expresiva) o en la transmisión de contenidos y de la persuasión (categoría operativa), la cual no descarta la presencia de una dimensión artística. Sin embargo, la propia autora debe crear el concepto de *formas mixtas* para aquellas categorías textuales que persiguen dos o más intenciones o que contienen fragmentos de categorías distintas. En estos casos, Reiss (Reiss/Vermeer, 1984/1996:180-181) aclara que las intenciones múltiples pueden ser de distinto rango; es decir, una de las funciones del texto está supeditada a la otra, o también pueden ser del mismo rango. Las tres funciones básicas de los textos también pueden aparecer alternativamente en diferentes apartados de un mismo texto.

Con esto, Reiss consigue dotar al traductor de unos conceptos y un metalenguaje (aunque rescatados de la lingüística) útiles para el análisis del TO, puesto que, según la autora, «el análisis de texto que precede a todo proceso de traducción le ofrece al traductor una orientación de carácter semántico y pragmático que le ayuda a reconocer la categoría a la que pertenece el texto en cuestión» (Reiss/Vermeer, 1984/1996:181). Además, al partir de su premisa de constancia de función, según la cual el traductor tiene la obligación de determinar y decidir cuál de las funciones del TO conserva en el TM, a menos que la lengua final permita conservar la/las función/ funciones del original, la autora descarta aquellos posibles casos en los que las funciones originales deban ser sustituidas por funciones nuevas, sobre todo porque ella misma parte de la base de que es solo una probabilidad el que las tres funciones comunicativas básicas de Bühler (1934/1965:34) existan en todas las comunidades culturales. Además, la misma autora reconoce que las funciones fática y poética de Jakobson (1960) también deben ser consideradas en este análisis, aunque, a su juicio, «se deberían situar en otro plano» (Reiss, ibidem), lo cual puede considerarse como otra inconsistencia de su clasificación.

A su división tipológica tripartita original de los “Texttypen”, Reiss añade un cuarto tipo de texto, el “automedialer Typ”, que abarcaría todos aquellos textos escritos cuya difusión es oral, como puede ser el doblaje de películas, por ejemplo. Al mismo tiempo, cada tipo de texto englobaría varias clases de textos (“Textsorten”), cuyas características estructurales y de contenido reflejan las convenciones propias de cada comunidad

cultural y lingüística (las "Textsortenkonventionen"). *Grosso modo*, según Reiss (ibidem:153), el primer tipo de textos, los denominados *textos informativos*, comprende las siguientes clases de textos: noticias y comentarios de prensa, instrucciones de uso, informes, libros de divulgación, tratados, textos especializados en todas las ramas de la ciencia y la técnica, documentos oficiales, correspondencia comercial, etc. Los *textos expresivos* serían los textos literarios, la poesía, las metáforas, los dichos y proverbios, etc. El *texto operativo* puede manifestarse como publicidad o puede incluir la sátira, la demagogia, la polémica y la propaganda de toda clase (religiosa, política…).

Aunque se trata de una clasificación más amplia, que abandona una visión dicotómica de los textos como la de la Escuela de Leipzig, esto no significa que otras funciones o una combinación de las mismas no se manifiesten en los textos, por lo que insistimos en la idea de que no nos parece del todo propio establecer una jerarquía de tipologías textuales según su función, dada la dificultad añadida de su observación objetiva a través de una manifestación cultural tan sutil como el lenguaje. No obstante, es de reconocer que Reiss haga un primer intento metodológico por vincular los tipos de texto con los procedimientos de traducción. Así refleja la autora la incidencia que su tipología de textos tiene sobre la acción traslativa, estableciendo diferentes estrategias de traslación para cada caso concreto (Reiss, 1977:20), concretamente en la última columna del siguiente esquema:

Textyp	*Textfunktion*	*Kennzeichen*	*Äquivalenz-Maßstab*	*Übersetzungs-Methode (Primärfunktion)*
Informativ	Vermittlung von Information	Sachorientiert	Invarianz auf der Inhaltsebene	Sachgerecht (-„schlicht-prosaisch")
Expressiv	Künstleriche Aussage	Senderorientiert	Analogie künstlerischen Gestaltung	Autorgerecht (-„identifizierend")
Operativ	Auslösung von Verhaltensimpulsen	Verhaltensorientiert	Indentität des textimmanenten Appells	Appellgerecht (-„parodistisch" später: „adaptierend")
Audio-medial	(1-3)	(1-3)	(1-3)	Medien- bzw. Verbundgerecht (-„supplerorisch")

Fig. 7. Metodología para la traducción según las funciones del lenguaje predominantes en el TO (Reiss, 1977:20).

Aunque esta tipología textual suponía hasta el momento el modelo más operativo en el enfoque prospectivo de la traducción, e incluso Nord (1988:46) adoptó esta clasificación en su visión de los tipos de texto, incluyendo una cuarta función, la función fática, no podemos darla por absolutamente válida hasta completarla con la propuesta de Nord (1988/1991). Asimismo, rara vez un texto es unifuncional, más bien suele presentar dos o más funciones a la vez. Habría que establecer una jerarquía de funciones y determinar cuál es la función dominante para decidir la estrategia traslativa adecuada. Más allá de esto, desde una perspectiva mucho más cognitiva, podemos afirmar que la función de un texto no es algo intrínseco al mismo. Dicho de otro modo, un texto no *pertenece* a un tipo o clase de texto, más bien es el receptor quien le *atribuye* una función determinada en una situación concreta, según su conocimiento del mundo en materia textual. Esta idea se aproxima al concepto de *función sociocultural* (García Álvarez, 2004:13), la cual es totalmente independiente de la función que el autor podía perseguir o la que el traductor trate o no de conservar en el *translatum*.

Además, Reiss asigna una estrategia traslativa a cada tipo de texto, lo que solo tiene sentido si el objetivo de la traducción es mantener constante la función del texto de partida, es decir, si se persigue su premisa de equivalencia funcional entre el texto de partida y el TM. Sin embargo, la función del TM no tiene que coincidir necesariamente con la del TO. La confusión terminológica generada por el concepto de *función* de Reiss comienza a hacerse manifiesta. Para ir aproximándonos al modelo de análisis del TO que planteábamos como antecedente fundamental del trabajo de García Álvarez y de esta misma tesis doctoral, antes debemos acudir a las conclusiones posteriores de Nord planteadas en su *Einführung in das funktionale Übersetzung* (Nord, 1995). En ella, como primera propuesta de método para esta finalidad, la autora propone tres cuestiones que hay que plantearse acerca del texto de partida, las cuales, aunque también se centran en estas cuestiones básicas del lenguaje, son verdaderamente reveladoras, puesto que se presentan de manera más filosófica. A través de una serie de preguntas clave, Nord reorienta el análisis del TO de una manera mucho más global y cercana a la que será nuestra propuesta de análisis de los textos poéticos para su traducción, pues recomienda al traductor plantearse las siguientes cuestiones, que comienzan a apuntar hacia nuestro enfoque cognitivo-funcional de la traducción, sin llegar a desvincularse de las funciones de Bühler (Nord, 1995:15):

a) Welches Wissen über den Autor/die Autorin, das Thema, die Ausgangskultur etc. kann bei den Empfängern der Zielkultur präsuponiert, d.h. als bekannt vorausgesetzt werden? (Hier fragen wir also gewissermaβen nach den Bedingungen für die Realisierung bestimmter Darstellungsintentionen)

b) Wie sieht das zielkulturelle Wertesystem im Vergleich oder Kontrast zum ausgangskulturellen Wertesystem allgemein aus? (Hierbei geht es um die Bedingungen für die Realisierung von Ausdrucksintentionen)

c) Besteht bereits ein Interesse an dem Ko-Text, dem Autor/der Autorin, dem Thema, der Ausgangskultur, etc., oder muβ ein solches Interesse erst geweckt warden? (Diese Frage zielt auf die Bedingungen für die Realisierung von Appellintentionen)

Para solucionar el problema de la equivalencia funcional planteado por Reiss, Nord afirma (1988:26): «Funktionalle Äquivalenz zwischen AT und ZT ist nicht der Normalfall, sondern ein Sonderfall, bei dem der Faktor Funktionswechsel "zero" gesetzt wird». Por todo esto, no es posible atribuir una estrategia traslativa a cada tipo o clase de texto. La única utilidad que puede tener la creación de una tipología textual orientada a la traducción basada en las funciones del lenguaje debería ser la de ayudar al traductor a detectar, mediante el análisis concreto de cada caso concreto, la función del texto de partida para decidir qué función del TM es compatible o no con el TO, siempre según las condicionen los elementos tanto intra- como extratextuales del proceso traslativo (nuestro encargo, nuestros receptores, etc.). Esto nos remite directamente a las variables que componen el modelo de análisis de textos de Nord, que ya, según esta autora, la *función* no es el único factor al que debemos prestar atención en nuestra primera aproximación al texto que nos disponemos a traducir. Este modelo será retomado y discutido con detalle en §3.1.2., por lo que consideramos oportuno finalizar este apartado con uno de sus planteamientos de partida, el cual descarta un enfoque basado exclusivamente en las funciones del lenguaje para la metodología traslativa y se acerca más a las variables que pretendemos incluir en nuestro modelo de análisis del TO para la traducción poética, sobre todo en lo referente a la *función-en-la-cultura* de los textos y al tratamiento separado de los elementos del proceso traslativo, dado el relativismo implícito de las variables que componen una determinada situación comunicativa:

> Durch ein erschöpfendes, textinterne und textexterne Faktoren gleichermassen berücksichtigendes Analysemodell ist die 'Funktion-in-Kultur' eines zu übersetzenden Textes festzustellen. Durch den Vergleich mit der 'Funktion-in-Kultur' des benötigen Zieltextes können die für eine Übersetzung des betreffenden Textes zu 'bewahrenden' bzw. zu 'bearbeitenden' Textelemente isoliert und beschrieben werden. (Nord, 1988:24)

Sin duda, el TO precisa de un análisis integral que no pretendemos desvincular de su *función*. Esto iría en contra de nuestro enfoque cognitivo-funcional de la traducción. Por tanto, llegados a este controvertido concepto, se hace preciso deshacer por fin la confusión terminológica que lo rodea.

3.1.6.5. La primacía de la función del texto. Aclaraciones respecto al concepto de función en la teoría del escopo según García Álvarez

> «No podemos entendernos si no aclaramos en la medida de lo posible la terminología del discurso científico funcional y, por tanto, su metalenguaje»
>
> (García Álvarez, 2004:IV)

En efecto, el concepto de *función* desempeña un papel fundamental en relación con los aspectos teóricos y con la aplicación práctica de la teoría que nos ocupa pero, dada la confusión terminológica que lo rodea, merece un tratamiento independiente que permita reconocer su valor y su aplicación desde esa perspectiva, esto es, sobre la base de la primacía de la función del TM. En este sentido, hemos destacado en repetidas ocasiones que las estrategias traslativas van a estar determinadas por el escopo de la traslación, lo cual supone la base de la *Skoposregel*, que recogíamos en el apartado §3.1.6.1.

Para llegar a comprender las particularidades fundamentales del concepto de *escopo*, es decir, para determinar qué escopo ha de determinar la selección de las estrategias traslativas o cómo se decide el escopo que debe cumplir la traducción y, en consecuencia, las soluciones que permitan conseguirlo de forma eficaz, hemos acudido a un concepto fundamental en este sentido, el ya discutido *encargo de traducción* (Nord, 1988/1991:8). Así, no solo consideramos el encargo como factor determinante de los criterios que nos permiten definir los límites del escopo de la traslación, sino que además no obviamos el papel de los entes humanos que rodean al acto traslativo y la manera en que todos ellos condicionan su función o funciones, desde el principio de la equidad que perseguimos. El postulado fundamental de la *Skopostheorie*, que establece que el principio dominante de toda traslación es su finalidad (Reiss/ Vermeer, 1984/1996:80), casa a la perfección con la importancia de la intencionalidad como parte

de la definición de cualquier acción. Como señalábamos en relación con los elementos que componen una cultura, para afirmar que una acción es intencionada, se debe presuponer que existen elementos entre los que se puede escoger con total libertad, con un objetivo concreto, y que siempre habrá una forma de comportamiento más adecuada para conseguir el fin que se persigue.

En el marco de la traducción, los objetivos de la acción traslativa adquieren una complejidad notable, lo que lleva a distinguir, de una parte, entre diferentes tipos de escopo (Nord, 1997:27), por una parte, y a reconocer que el escopo de un texto final puede diferir del escopo del texto de partida, además de que, en muchos casos, será mejor establecer una jerarquía de los escopos del texto y de las partes del texto (Reiss/Vermeer, 1984/1996:86; Reiss, 1976; Vermeer, 1992) en lugar de una tipología textual que condicione las estrategias traslativas.

Por ello, para clasificar los tipos de escopo, Nord (ibidem, con referencia a Vermeer, 1989:100) señala que, en el campo de la traducción, se pueden distinguir tres objetivos diferentes: «the general purpose aimed at by the translator in the translation process (perhaps 'to earn a living'), the communicative purpose aimed at by the target text in the target situation (perhaps 'to instruct the reader') and the purpose aimed at by a particular translation strategy or procedure (for example, 'to translate literally in order to show the structural particularities of the source language')» (Vermeer, 1989:100). Sin embargo, indica Nord (ibidem), en el funcionalismo el término escopo normalmente se refiere al objetivo del TM, dado su carácter prospectivista. Si bien los hemos considerado sinónimos, los términos escopo, objetivo, finalidad y función se distinguen a partir de aspectos semánticos muy sutiles, según se comprueba en Vermeer (1982). En esta obra, titulada *Skopos und Translationsauftrag - Aufsätze*, su autor no pretende falsear su tratamiento terminológico de estos términos. Y es que, aunque habitualmente los va a considerar como sinónimos (Reiss/Vermeer, 1984/ 1996:80), quiere dejar claro que entre ellos se pueden observar matices semánticos distintivos. Así, afirma Vermeer:

> Zur Terminologie: Statt "Zweck" oder "Ziel" sagt man in der Handlungstheorie auch "Intention", "Absicht" oder "Funktion" mit je ähnlicher Bedeutung, zum Teil auch mit unterschiedlichen Begriffsumfängen. Sager (1982:12) definiert Handlung als eine "intentional und/oder funktional deutbare Aktivität [...]. Die verwendeten "teleologischen Begriffe "Ziel", "Zweck", "Absicht", "Intention" und "Funktion" können unter sich wieder präzisiert und gegeneinander abgegrenzt werden.

A propósito de esta realidad, Vermeer (Vermeer/Witte, 1990:81-82) distingue entre estos términos, ofreciendo ejemplos sumamente ilustrativos. En primer lugar, define los conceptos de *finalidad* y *objetivo*, al señalar el primer término como el resultado final que un agente pretende conseguir mediante una acción, y al afirmar que el objetivo sería una fase provisional en el proceso de lograr una finalidad, no sin destacar que «Zweck und Ziel sind relative Begriffe» (Vermeer, ibidem). Por otra parte, y en este sentido nos remitimos a Nord (1997:28), quien trata todos estos conceptos en relación con la literatura de Vermeer (especialmente Vermeer, 1986), la función se referiría a lo que un texto significa o lo que se pretende que signifique *desde el punto de vista del receptor*, a diferencia de la finalidad, que es el objetivo para el que se necesita o se pretende que se necesite (Vermeer, ibidem:94).

Finalmente, la intención sería un «plan de acción orientado hacia una finalidad» (Vermeer, 1978/1983:41, en Nord, 1997:28) por parte del emisor y del receptor, que pretende buscar una forma adecuada de producir o de comprender el texto (Vermeer, 1986:41). El término *intención* se asocia con el de *función de la acción* (Reiß/Vermeer, 1984/1994:98), si bien hay que tener en cuenta que las situaciones del emisor y del receptor suelen diferir considerablemente. En un marco teórico en el que el receptor cobra una importancia razonable, no hay que olvidar que los receptores van a utilizar el texto con una determinada función, que dependerá de sus expectativas, sus necesidades, sus conocimientos previos y sus condiciones situacionales. En una situación ideal, señala Nord (1997:28), la intención del traductor tratará de satisfacer esta finalidad, en cuyo caso la intención y la función pueden considerarse análogas o incluso idénticas. A pesar de que estas distinciones pueden dar lugar a nuevos debates y malentendidos[81], todos estos términos se contemplan como equivalentes (Reiss/Vermeer, 1984:96) y quedan incluidos bajo el concepto genérico de escopo.

En consonancia con la realidad de recepción y su complejidad, es de esperar que la mayor parte de las acciones traslativas permitan considerar un número variable de escopos. Esto va a conllevar la necesidad de establecer una jerarquía de los escopos, la cual una vez más será definida por el traductor, quien debe ser capaz de justificar su selección de un escopo particular en una situación traslativa dada. Así, teniendo en

[81] Sin ir más lejos, téngase en cuenta el debate que se mantuvo entre Vermeer y Nord a causa de la distinción que esta autora pretende establecer entre la "intención" y la "función" (1991:47). Si bien Vermeer (1992:83) reconoce esta distinción, acaba concluyendo que no resulta relevante.

cuenta que el escopo se define como una variable dependiente de los receptores, el traductor puede optar por una traducción libre o literal o por cualquier tipo de solución que se encuentre entre estos dos extremos, según la finalidad para la que se vaya a utilizar la traducción. Aquí nos encontramos con la relatividad y la validez global de la *Skopostheorie,* que queda manifiesta en la siguiente afirmación de Vermeer (1989:182, en Nord, 1997:30):

> What the *Skopos* states is that one must translate, consciously and consistently, in accordance with some principle respecting the target text. The theory does not state what the principle is: this must be decided separately in each specific case.

Sin embargo, todas estas cuestiones han contado con detractores. Es necesario recoger las aportaciones de García Álvarez (2004; 2006; 2008), puesto que, según nuestro criterio, nos permiten redefinir todos estos conceptos en aras de la univocidad a la que aspiran no solo estos apuntes para un modelo de análisis del TO para la traducción poética sino las aportaciones de la presente tesis doctoral en general. Permítasenos aclarar en este punto que, por el momento, nos valdremos de los trabajos sobre este concepto que García Álvarez enfoca desde el funcionalismo (García Álvarez, 2004; 2006), puesto que su enfoque cognitivo de la función textual tendrá más relevancia en §3.1.3.3., donde lo abordaremos desde la perspectiva de la metáfora y la metonimia cognitivas.

Así pues, además de los intentos de diferenciación terminológica que hemos discutido hasta el momento, y a modo de resumen de lo que hemos venido observando en el desarrollo de la Traductología, para entender los planteamientos de García Álvarez debemos reconocer con ella (y con Witte, 2005) el valor de la teoría del escopo por haberse basado en el estudio de la comunicación intercultural, en las teorías de la socialización y en los modelos pragmático-comunicativos del texto desarrollados por la lingüística del texto de finales de los setenta; por haber descrito todos los factores codeterminantes de la acción traslativa; por haber incluido la actuación sociocultural del traductor y haber erradicado de la reflexión teórica las dicotomías tradicionales entre traducción e interpretación, textos literarios y no literarios o por introducir los conceptos de *fidelidad*, *libertad*, *traducibilidad* o *equivalencia* (García Álvarez, 2006:188).

De acuerdo con la autora, estos conceptos contradicen precisamente el carácter relativista y subjetivo de la interpretación y la producción textual, y, consecuentemente, de la traducción. A pesar de que abogamos por la teoría del escopo por su relativismo, hemos comprobado que presenta términos confusos. Entre ellos, el de *función*, el cual viene arrastrando problemas desde que se vinculó con las funciones lingüísticas y no logra desvincularse del concepto tradicional de *equivalencia*.

La misma Nord (1994:97-98, en García Álvarez, ibidem) indica que para que un TM y un TO sean *equivalentes*, en el sentido tradicional del término, deberían guardar una relación de igualdad en cada una de las dimensiones textuales: igualdad de valores pragmáticos (misma función y valor o efecto comunicativo y dirigidos al mismo tipo de receptores), igualdad de valores lingüístico-estilísticos (el TM imita, refleja la forma del TO) e igualdad de valores semánticos (el TM y el TO tienen el mismo significado y/o transmiten el mismo mensaje). Vista de esta manera, la equivalencia viene a ser más una excepción a la regla que la norma general. De ahí que Reiss y Vermeer (1984/1996:124-125) decidieran separar los términos de *adecuación* para la mayoría de los casos y de *equivalencia* solo para este caso excepcional. Además, continúa García Álvarez (2006:188), estas "equivalencias" se excluyen unas de otras, y no siempre un TM puede ser pensado como sustitutivo comunicativo "equivalente" del TO en la CM.

Por lo tanto, a partir del concepto de equivalencia de la teoría del escopo, García Álvarez (2006: 187-218) repasa su irregular desarrollo epistemológico, al recoger las obvias diferencias de significado con que se ha manipulado el concepto de *función* en el marco de la teoría a la que da nombre, las críticas que se hacen los autores y la confusión terminológica resultante, la cual va mucho más allá del marco puramente teórico, ya que ha alcanzado a la práctica traductora y confundido a los traductores, profesionales o no. Según descubre García Álvarez (ibidem:190), incluso dentro del marco teórico del escopo existen diferentes visiones sobre dicho concepto en el propio grupo de la *Neuorientierung*. «Parece que a veces alude a la intención que subyace en el texto; otras veces al efecto pretendido, a la finalidad comunicativa o a los medios para conseguirla», como ya habíamos observado en los postulados de Reiss y Vermeer. En este sentido, dejando a un lado el excepcional caso en que se produzca una constancia de función en la acción traslativa, Lvóvskaya (1997:79; 83-84), aunque no se adscribe al funcionalismo, también considera necesario definir adecuadamente este concepto para la mayoría de los procesos traslativos, cuando la función es cambiante, al plantearse

interesantes cuestiones como: «¿de qué función se trata cuando hablamos de un cambio de función del TM con respecto a la función del TO? ¿de la función dominante del TM atribuida por el traductor o iniciador? ¿de su subestructura intencional-funcional? ¿o de la función sociocultural que el TM va a desempeñar en la CM?.

Para nuestra traducción de la poesía de Domingo Rivero, estas preguntas cobran especial relevancia, ya que adoptar un enfoque funcionalista para dicho encargo conlleva enfrentarnos a las posibles acepciones del término *función* que identifica la traductora y traductóloga rusa, si es que nos planteamos cambiar la función del TO, ya que nos obliga a considerar la función del TM en el polisistema meta o función sociocultural, la estructura/subestructura funcional del texto, la función dominante y funciones complementarias, las funciones de la lengua y la función sintáctica (Lvóvskaya, ibidem). A estas posibles definiciones del término se añadirán los planteamientos de Hulst con su modelo comunicativo-funcional para la crítica de la traducción (1995), que surgen de las ideas de Pander Maat (1994), quien nos permite comprender que el término de *función* puede haberse relacionado equivocadamente con el de *efecto* (cfr. §3.3.2.) ya que en la acción traslativa intervienen, además, el objetivo comunicativo (definido por Hulst como intención/función comunicativa principal pretendida) y los medios comunicativos para conseguirlo (que se observarían en la propia manifestación textual).

En este punto, García Álvarez (2004:38) recalca las posibles confusiones de Vermeer: «en nuestra opinión, lo que queda por esclarecer es si Vermeer […] se refiere con este cambio de función sólo a la intención/función comunicativa principal, o también a alguna/varias subintencion(es)/subfuncion(es) comunicativa(s) subordina-da(s) a la principal pretendida(s) por el emisor/productor del TO, y necesitada(s) de un cambio desde la óptica de función atribuida por el RM al propio *translatum* (función sociocultural)». De hecho, hasta el momento hemos utilizado como sinónimos los conceptos de *función* y *skopos* al denominar a la teoría funcionalista como teoría del escopo. Esta confusión está arraigada en el hecho reconocido por García Álvarez (2004:189) de que Reiss y Vermeer parecen sugerir que se trata de la misma definición, aquella relacionada con la intención/función comunicativa pretendida por uno de los actantes implicados en la acción traslativa, ya sea por el iniciador o el traductor, la cual puede diferir de la intención/función comunicativa pretendida por el emisor o productor del TO o incluso de la que efectivamente le atribuye el RM.

Además, en cuanto manifestación textual, también es necesario plantearse lo que permite o no permite el tipo de TM en sus convenciones textuales socioculturales específicas, así como las interrelaciones entre la intención/función comunicativa principal y otras intenciones/funciones comunicativas secundarias para las distintas partes del texto, variables que en la poesía admiten infinitas modificaciones. En §3.3.2. retomaremos estas cuestiones basándonos en los principios teórico-metodológicos para la interpretación cognitivo-funcional del TO según García Álvarez (2004:137-273), quien a su vez se vale de la perspectiva teórica de la acción comunicativa y de los actos de habla adoptada por Hulst (1995), puesto que, para finalizar con los fundamentos principales de la teoría del escopo, nos queda pendiente recalcar la necesidad de un análisis del TO desde sus postulados, la cual nos conduce a debatir el también problemático concepto de *unidad de traducción.*

3.1.6.6. La necesidad de un análisis del TO. Los límites de la unidad de traducción

Desde la Escuela de Leipzig, Werner Koller (1987) daba por sentado el hecho necesario de realizar un análisis previo respecto a la traducción del TO, que también permitiese establecer una tipología de las características textuales relevantes para la traducción, por lo que estableció las líneas funcionales-textuales que venimos recogiendo desde la teoría del escopo. No obstante, este enfoque puramente centrado en el texto desconsideraba factores como el encargo de traducción, entre otros elementos extratextuales de suma importancia incorporados por el funcionalismo. Aún así, esto no descarta la necesidad de valerse de un análisis del TO que nos permita establecer una jerarquía de los elementos que intervendrán en el proceso traslativo, así como sus relaciones y su influencia en el producto final, si aspiramos a determinar nuestras estrategias traslativas de manera congruente y sustentada sobre la observación analítica del objeto de traducción.

En su génesis, este análisis ha de pasar por la *comprensión* del TO. Como afirma Pilar Elena García (1994:21), «si el texto original no se comprende, difícilmente puede ser traducido». En este sentido, esta fase de comprensión ha de realizarse a través del análisis de lo que la teoría de la traducción ha denominado *unidad de traducción*, lo cual da lugar a otra controvertida cuestión que no podemos pasar por alto. El término de

unidad de traducción ha sido conceptualizado de las formas más dispares por parte de los diferentes autores que se han planteado dónde empieza y dónde acaba el segmento mínimo en que puede ser dividido un texto para ser traducido. Parece evidente que, a primera vista, se traducen palabras, pero estas palabras se encuentran incluidas en unidades suprasegmentales entre las que se establecen sutiles interrelaciones en el marco de un texto y, en muchos casos, entre unos textos y otros, como puede ser el caso de una creación poética como la de Domingo Rivero.

Podríamos pensar, según lo hacían Vinay y Darbelnet (1971, en Koller, 1987:116) que la unidad de traducción se encuentra en la *unité de pensé*, es decir, en «le plus petit segment de l'enoncé dont la cohésion des signes est telle qu'ils ne doivent pas être traduits séparémente». Según esta definición, la unidad de traducción sería aquello que aparece en el texto de partida como unidad de sentido o de pensamiento. Dado que la unidad de sentido se establece independientemente de la estructura del TM, surgirán serias dificultades cuando la LM estructure sus unidades de sentido de forma diferente. Por ello, Koller (1987:117) considera oportuno, en algunos casos determinados, tomar la oración o elementos inferiores a ella (como la palabra o el sintagma) como unidad traducción. A la vista de esto, parece que nos encontramos encerrados en la rígida prisión de la unidad lingüística como unidad de traducción o *translema* (Santoyo, 1986). Pilar Elena García (1994:22) recoge algunos ejemplos propuestos por Koller (ibidem) para defender esta visión microsegmental, que puede resultar válida en según qué contextos traslativos: «la palabra sería el objeto de análisis en el campo de la terminología específica; el sintagma se podría considerar unidad de traducción en el campo de la terminología, en expresiones compuestas por más de una palabra, en fórmulas fijas; la oración puede ser unidad de traducción en el caso de refranes, frases o fórmulas hechas» (Elena García, 1994:22).

Según nuestro criterio, las propuestas que tratan esta cuestión y que se centran en los componentes textuales son las más acertadas, aún cuando no hemos llegado a completarlas con cuestiones cognitivas que plantearemos en §3.1.3., a través del método de García Álvarez. Cuando Katherina Reiss (1980:63-64) se refiere a los *segmentos adecuados* en los que hay que dividir un texto para su análisis, pero no precisa cómo habría que llevar a cabo la operación de división del texto en estos segmentos, no hace más que ofrecernos un buen argumento para decantarnos por propuestas como la de Wilss (1980:14), que consideran que la unidad de traducción es el propio texto en su

totalidad, ya que, a pesar de que también hemos afirmado que traducimos mucho más que textos, el hecho objetivo no es otro que «wenn man übersetzt, übersetzt man Texte, nicht etwa Wörter oder Einzelsätze (es sei denn, ein Einzelsatz hat Textstatus)» (Wilss, ibidem).

El desarrollo de la Lingüística del Texto, que define el texto como unidad máxima de lengua o unidad comunicativa principal, influyó decisivamente en este planteamiento de la teoría de la traducción. El valor que se le otorga a los factores extralingüísticos (como el emisor, el receptor, la situación comunicativa o el contexto) es comparable con el que les concede la teoría funcionalista. Sin ir más lejos, consideremos esta afirmación de Dressler (1973:1), que nos recuerda a las máximas de la teoría del escopo: «Text ist eine nach der Intention des oder der Sender und Empfänger sprachlich abgeschlossene Spracheinheit". En consecuencia, «erst der Text als ganz hat einen abgeschlossenen Sinn und ist daher auch für die Übersetzung die geeignete Einheit» (Dressler, ibidem:12).

Evidentemente, de acuerdo con la concepción teórica a la que nos adscribamos, la unidad de traducción tendrá una mayor o menor extensión, sobre todo si no tenemos intención de utilizar criterios aleatorios sin argumentos plausibles para dividir nuestro objeto de traducción en translemas inconsistentes. En cualquier caso, optamos por esta última visión, puesto que es perfectamente compatible con la teoría del escopo. Entre otros motivos, porque Dressler (1973) concibe la traducción ya no solo desde el punto de vista textual, considerando el TO como una unidad, sino porque también incorpora su dimensión extratextual, considerando todos los elementos que lo rodean en el proceso traslativo.

De esta manera, el texto se contempla como una acción comunicativa o parte de una cadena de acciones comunicativas inmersas en una situación histórica concreta, con unos antecedentes y una repercusión determinados (Nord, 1988:21), si bien esto no significa que vaya a ser la unidad mínima de traducción, lo que nos permitirá fragmentarlo en función de la situación traslativa, aun con criterios aparentemente incongruentes. Al igual que los funcionalistas, nos parece más realista dotar de relatividad a nuestros planteamientos, más aún cuando nos hemos enfrentado a situaciones traslativas de diversa índole que podrían hacer creer en una aparente inconsistencia traslémica para nuestra traducción de la poesía de Domingo Rivero. En

un plano abstracto, nos parece adecuado considerar que el texto es la unidad máxima de traducción, aunque sea igualmente posible contemplarlo como unidad mínima, según la variedad y la amplitud de miras que pretende incorporar nuestra visión de la traducción.

Dependiendo de la situación de traducción, nos hemos encontrado con casos en los que los problemas de traducción surgían de microunidades como los signos de puntuación, pasando por palabras o frases concretas, hasta llegar al delicado nivel del verso o la estrofa, por lo que no resulta del todo adecuado adoptar límites tan rígidos para un concepto tan relativo. En nuestro caso, partimos de la consideración de que cada uno de los originales que hemos traducido en *The Poet* constituye un texto por sí mismo, si bien la propia obra se configura como una unidad de traducción llena de complejos matices que le aportan una heterogénea homogeneidad que solo puede aprehenderse a partir de una visión de conjunto de la obra de nuestro autor (Eugenio Padorno, 1994a; 2002).

En cualquier caso, el aspecto más importante del texto, a los ojos de los funcionalistas, es su función comunicativa; las características textuales semánticas y sintácticas, por su parte, están subordinadas a ella. Asimismo, la función de un texto se puede analizar desde dos ópticas diferentes: la del emisor, que se definiría como la *función pretendida* (o la intención del texto), y la del receptor, que determinaría la *función efectiva* del texto (a la que Christiane Nord denominara *función*). Dicho de otro modo, la intención es un elemento de la producción del texto, cuando el autor crea las condiciones necesarias para que el texto se entienda de una manera determinada, pero la función del texto (como el efecto del mismo) son elementos que se sitúan en la recepción textual, cuando el lector del TM interpreta el texto, atribuyéndole una *función* determinada. Contempladas de esta manera, no es de extrañar que sobre el traductor recaiga el gran dilema entre adoptar una estrategia traslativa orientada a la función pretendida en el original o a la función efectiva del texto en sus receptores, o buscar un equilibrio entre ambos extremos.

Con todo, el modelo de análisis de Christiane Nord (1988/1991) nos ofrece un marco de referencia válido para incorporar factores situacionales o extratextuales que intervienen en la situación comunicativa en la que entran a funcionar el TO y que nos orientan para su traducción. De esta manera, el valor de su *Ausgangstextanalyse* reside en que su modelo abarca tanto los aspectos pragmático-situacionales (los que ella misma

denomina *textexterne Faktoren*), como los niveles semánticos y formales (los *textinterne Faktoren*). Todos ellos se estudian ampliamente en su citada obra *Textanalyse und Übersetzen* (1988/1991), monografía que surgió con fines puramente didácticos en el seno del Dolmetscher Institut de Heidelberg. Con la aparición de este análisis finaliza nuestro recorrido por los conceptos básicos de la traducción, ya que este análisis es uno de los más completos e integradores de los propuestos en el marco de los ET hasta el momento, porque contempla de un modo preciso todos los factores que potencialmente se podrían tener en cuenta al emprender cualquier tipo de encargo de traducción. Una vez situado históricamente, antes de pasar a aplicarlo al análisis de nuestros textos originales, consideramos oportuno describir sus elementos, especialmente por su importancia para la competencia metodológica del traductor. Además de su aplicación para la metodología, la didáctica y la crítica de la traducción, nos abren la puerta a la vertiente restringida al problema, al tiempo y a otros muchos aspectos de la traducción delimitados por Holmes (1972). Las infinitas variables que pueden intervenir en la acción traslativa empiezan a ser delimitadas por Nord (1988/1991) y empiezan a girar hacia la dimensión cultural y cognitivo-funcional de la traducción.

3.2. El *Ausgangstextanalyse* de Christiane Nord: una visión circular del proceso traslativo

Llegados por fin al primero de los antecedentes teóricos fundamentales de este capítulo, podríamos desechar todos los planteamientos discutidos hasta el momento y considerar con Christiane Nord (1991:30) que el origen de los problemas metodológicos de los ET se basa en la equivocada consideración de que el proceso traslativo se puede dividir o en dos o en tres fases. Más allá de los debates y las dicotomías aparecidos en su seno, de los que hemos tratado de dejar constancia a lo largo de este capítulo, la autora defiende que la falta de univocidad y la confusión epistemológica de los ET no se encuentra arraigada en cuestiones como la equivalencia, sino que podría resolverse si se considerara el proceso traslativo a través de su modelo espiral o *looping model*, que citábamos en §3., el cual desplazaría esta visión lineal de la traducción (Nord, 1991:32-35). Según Nord, el modelo en dos fases sería aquel que representa a la traducción como un proceso que consiste en dos fases cronológicamente secuenciales: el análisis (en

otras terminologías, la fase de comprensión o descodificación) y la síntesis (codificación, reconstrucción o reverbalización). Más adelante comentaremos algún acercamiento a la traducción poética a través de los conceptos de traducción-recreación (Etkind, 1982). En la primera fase, el traductor leería el TO, analizando todos sus aspectos relevantes (Wilss, 1982:80, en Nord, 1991:30, se refiere a esto como el *paso de identificación del TO*). En la segunda fase, el significado o el sentido del TO se reverbalizaría en la LM. Nord reduce todo esto a un proceso en el que el traductor elegiría los signos de la LM que se correspondan con los signos de la LO, utilizando el significado y el sentido como *tertium comparationis*. También recoge la valoración de Wilss (ibidem) respecto a este modelo, destacando que, para este autor, esta visión es más concisa que la del modelo en tres fases, que incluiría la *transferencia* como un tercer paso inserto entre el análisis y la síntesis. En su opinión (Wilss, ibidem), el modelo en dos fases deja más clara la función de receptor 1 y emisor 2 del traductor, es decir su rol de receptor del TO y de emisor del TM que discutíamos en §3.1.2. a partir de las adaptaciones que sugeríamos para el esquema básico de la comunicación de H. Weinrich (1976:45) en Elena García (1994:16).

A pesar de que se basa en una visión lineal del proceso traslativo, este modelo acaba reduciéndose a una operación de *cambio de código* (Wilss, 1977:626) sobre la base de que un signo se sustituye por otro signo. Por esta razón, Nord también afirma que la fase de transferencia en este sentido se ve reducida a una automatización que tal vez Wilss observó al pensar en la interpretación simultánea, cuando los factores situacionales (como el tiempo, el lugar y el medio) son iguales para el TO y el TM. En cuanto al modelo en tres fases, que incluirían el análisis o decodificación, la transferencia o transcodificación y la síntesis o recodificación (Nord, 1991:31), la autora se remite a Eugene Nida (1975:79), quien efectivamente había descrito el proceso traslativo considerando estos tres pasos:

> That is to say, the translator first analyses the message of the SOURCE language into its simplest and structurally clearest forms, transfers it at this level, and then restructures it to the level of the RECEPTOR language which is most appropriate for the audience which he intends to reach.

Una vez más, debemos reconocer los visionarios planteamientos de Nida (1964; 1966; 1975; Nida/Taber, 1969/1976), a pesar de que también podríamos encontrar en ellos el

origen de la gran problemática de la *función*. Como en el modelo en dos fases, según reconoce Nord (ibidem), el primer paso del modelo en tres fases sigue abarcando la comprensión del TO, la cual se debe alcanzar a través de un análisis detallado de sus elementos gramaticales, semánticos y estilísticos, que asegure al traductor la correcta aprehensión del significado (denotativo y connotativo) de la información que se da tanto de manera explícita como implícita en el texto.

De hecho, nuestras críticas a Nida se basaban en que, a pesar de haber sentado las bases para la definición integral de la traslación, no propuso métodos plausibles para realizar dicho análisis sistemáticamente. De ahí que la relevancia del modelo de análisis de esta autora, que describiremos en el epígrafe siguiente, sea precisamente la razón por la que lo consideramos un importante antecedente teórico-metodológico de la presente investigación.

Sin embargo, en relación con la segunda fase, especulamos con la idea de que todas las cuestiones terminológicas debatidas hasta ahora, sobre todo en relación con la controversia terminológica (o metonímica, como veremos en §3.1.4.) de la *función*, pueden haber surgido de la manera en que se ha entendido la *transferencia* en los ET. Esta segunda fase, en la que el significado del mensaje recibido se relaciona con la *intención del mensaje del TM* (Zimnjaja, 1977:72, en Nord, 1991:32), condicionará si la recodificación posterior se realizará a partir de una relación de equivalencia léxica (en los casos de constancia de función) o (si se debe producir un cambio de función) a partir de la función del TM. Nord llega a hablar de *the translator's transfer competence* y la relaciona directamente con las estrategias traslativas (Nord, ibidem). En cuanto a la tercera fase, la autora expresa que es la misma que el segundo paso del modelo en dos fases: «the transferred ST items are restructured into a target text which conforms to the needs of the TT recipient» (Nord, ibidem:33), aunque con el paso intermedio de la transferencia queda abierta una puerta a la aplicación de todo tipo de interrelaciones entre el TO y el TM, lo que también puede explicar los malentendidos que ya hemos comentado en §3.1.6.5. con respecto al concepto central del funcionalismo.

De acuerdo con Nord, (ibidem), el modelo en tres fases se basa en la idea de que el objetivo de la traducción es «the realization of verbal communication between people who speak different languages» (Komissarov, 1977:46, en Nord, 1991:32), por lo que la autora llega a afirmar que le parece contradictorio establecer que el traductor pueda ser

tanto receptor del TO como emisor del TM al mismo tiempo. En una comunicación verbal entre el autor del TO y el receptor del TM, según su visión, el autor del TO no abandona su rol de emisor, y el traductor es meramente el productor textual que sigue las directrices del emisor (suponemos que aquí se refiere exclusivamente a los casos de constancia de función). No obstante, debemos reconocer con Nord que el traductor no es más que uno de los muchos receptores posibles del TO (y no precisamente el más típico), por lo que su opinión sobre la función del TO no debe considerarse definitiva. Todo esto parece encontrar una solución en los planteamientos de Reiss y Vermeer (1984/1996) que ya hemos aceptado como válidos.

Para Nord (ibidem), lo que el traductor reconozca como una función del TO no tiene por qué coincidir con la función de este texto (Vermeer, 1982:72). El TM normalmente se configura como una oferta informativa basada en otra información, la que se ofrece en el texto de partida. Dicho de otra manera, a modo de resumen de los planteamientos funcionalistas, «the translator offers information on certain aspects of the ST-in-situation, according to the TT skopos fixed by the initiator» (Nord, 1988/1991:32), y el modelo en tres fases parece desconsiderar las instrucciones traslativas del cliente. De ahí que Nord (1991:32-35) acabe planteando su modelo espiral a partir de los siguientes *pasos* (y no *fases*, ya que la autora desecha este término):

1. Análisis del escopo del TM: aún conocido el escopo, el análisis del TO podría realizarse en abstracto si se pretende tener una visión más descontaminada del texto que se va a traducir, si bien es cierto que puede resultar de gran ayuda para el traductor empezar por determinar aquellos factores que son relevantes para que el TM satisfaga su propósito en una situación de llegada determinada (SIT_T). Según Nord (ibidem), sería útil *operacionalizar* el escopo del TM de manera que su importancia para el procesamiento de los variados elementos que componen el TO se hiciera más aparente. A este respecto, el método de García Álvarez (2004: 456-476) propone interesantes ideas sobre el encargo de traducción y su metodología sobre el que trataremos en el Capítulo 4.

2. Análisis del TO: Nord propone dividir este análisis en dos partes. Mientras que en la primera parte del análisis del TO (tal vez en la línea del planteamiento anteriormente citado en relación con una aproximación previa y descontaminada al

original, más bien similar a la que haría un lector de a pie de la CO), el traductor solo necesitaría hacerse una idea general de si el material que ofrece el TO es compatible con las exigencias establecidas en las instrucciones traslativas, en la segunda parte debe proceder a un análisis detallado y profundo de todos los niveles del texto, centrando su atención en aquellos elementos textuales que, de acuerdo con el escopo del TM, son de particular importancia para la producción del TM.

3. Tras completar el análisis del TO, el traductor tiene identificados los elementos de TO relevantes para su traducción, los cuales, cuando sea necesario, deberán ser adaptados al escopo del TM a través de las correspondencias necesarias en el TM. Y aunque lo deja totalmente desprovisto de herramientas que le permitan llevar a cabo este delicado paso, Nord se limita a afirmar que será el traductor quien tenga que decidir qué elementos potenciales de la LM son los más adecuados para la función pretendida por el TM. Salvo que consideremos que Nord está teniendo en cuenta la responsabilidad legal del traductor sobre la obra traducida, sin duda esta autora deja planteado uno de los mayores retos metodológicos de la acción traslativa, que no es otro que el establecimiento de pautas para la producción textual que sistematicen las interrelaciones interlingüísticas e interculturales entre un TO y un TM.

4. Estructuración final del TM: si bien no estamos seguros de que este paso sea contemplado por Nord como independiente del anterior (de hecho, adivinamos que la autora huye de una enumeración *stricto sensu* de las fases de su método al considerar los modelos criticados anteriormente), el paso final, que «cierra el círculo», es la producción del texto traducido. Según Nord (1988/1991:34) si el traductor tiene éxito en elaborar un texto funcional conforme a las necesidades del iniciador, el TM será congruente con su escopo.

En resumen, Nord (1988/1991:32-35) contempla el proceso traslativo a través de este esquema:

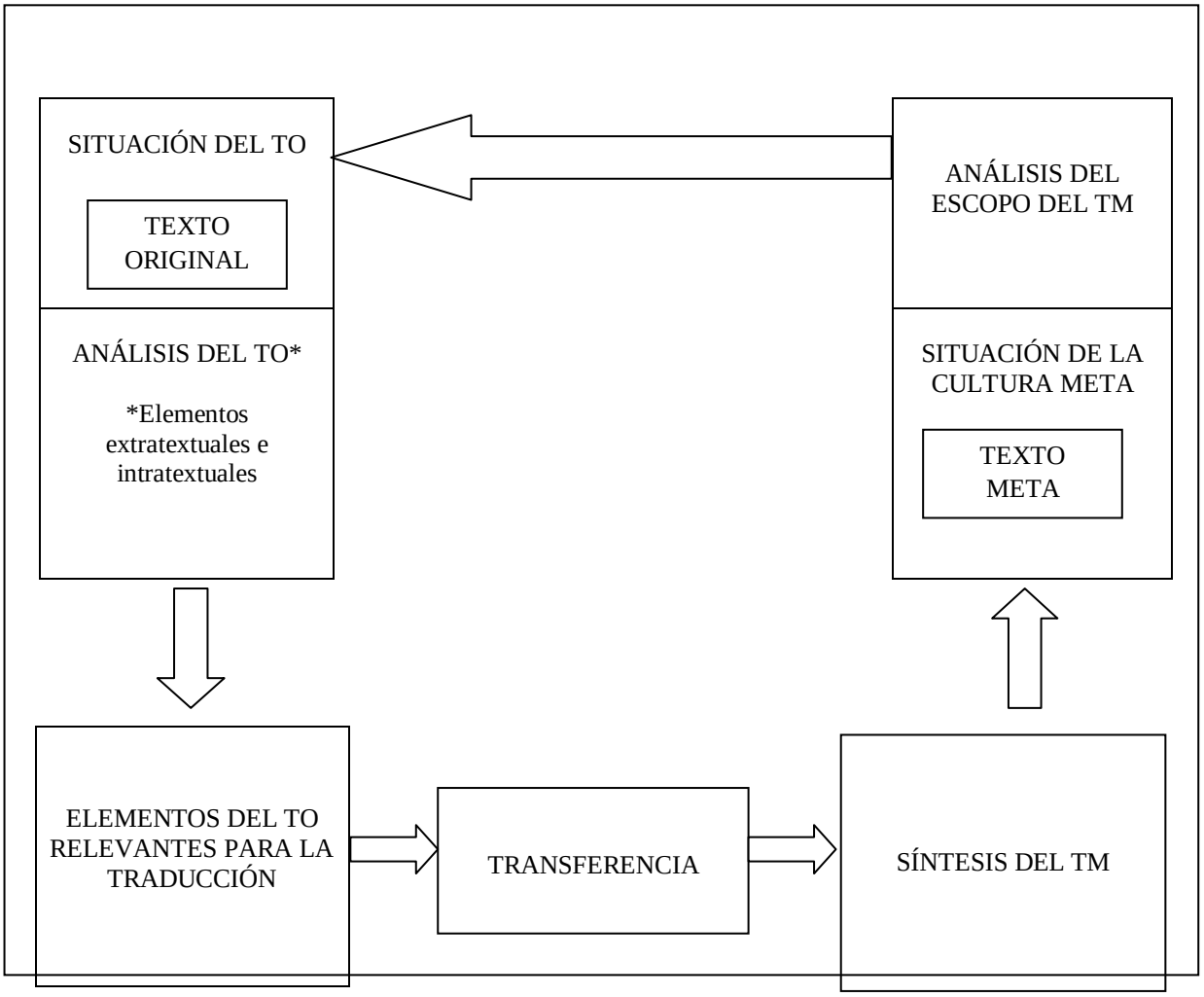


Fig. 8. El proceso de traducción (*looping model*) de acuerdo con Nord (1988/1991:35). Traducción nuestra.

Con esto, la autora consigue otorgar al traductor un papel central en el proceso traslativo, «who is the central figure in the process of intercultural communication» (ibidem:33). Según Nord, el proceso comienza en la esquina superior derecha, con el análisis del escopo del TM y funciona en dirección contraria a las agujas del reloj hasta llegar a una producción del TM que encaja con la situación meta (prospectivamente, en consonancia con los planteamientos funcionalistas ya discutidos). Según nuestro punto de vista, queremos asumir que precisamente el *carácter circular* del proceso permite al traductor ir hacia adelante o hacia atrás en cualquier punto del proceso de traducción.

En este sentido, aunque circular, no queremos creer que la traductóloga quisiera perpetuar la visión lineal y unidireccional de la traducción que ella misma había criticado de los modelos en dos o tres fases. De hecho, además de señalar que, cada vez que dé un paso adelante, el traductor debe volver a mirar hacia atrás, a los factores ya analizados, y que cada uno de sus descubrimientos a lo largo del proceso de análisis y comprensión se pueden confirmar o corregir a partir de nuevas ideas, la autora relaciona su interpretación de la traducción como un proceso circular a modo de la hermenéutica moderna (Gadamer, 1972:250, en Nord, ibidem:35), que no es otro que *el círculo de la comprensión*, una metáfora para la «interdependencia de los movimientos de la tradición y el movimiento de quien la interpreta» (Gadamer, ibidem:277), por lo que finalmente consigue situar el modelo de análisis del TO al que nos venimos refiriendo desde el comienzo de este capítulo y cuyas variables describiremos a continuación.

3.2.1. Las variables del modelo de análisis del TO de Nord

3.2.1.1. Elementos extratextuales

3.2.1.1.1. El emisor

La misma Christiane Nord (1988:4) afirma que «die Unterscheidung vom AT-Sender und AT-Produzent erscheint mir gerade für den Übersetzungsvorgang methodologisch notwendig, weil ein Sender, der nicht selbst Textfachmann ist, einen Text nach seinen Vorstellungen und seiner Intention von einem solchen Fachmann (Texter) produzieren lassen kann und weil dabei möglicherweise eine Inkohärenz zwischen der Intention des Senders und der Realisierung durch den Textproduzenten auftreten kann». Aunque no lo parezca a priori, el emisor es un elemento del proceso traslativo que puede adquirir múltiples dimensiones, ya que bajo esta denominación podemos incluir tanto al emisor del TO, como a una institución o cualquier otro cliente que encargue a un experto en elaboración textual la producción de un texto concreto (con lo cual nos encontraríamos con un segundo emisor), además del traductor. Este “catalizador”, según lo denominaba Elena García (1994:16), actúa como intermediario lingüístico-cultural, y es agente esencial del proceso traslativo, a través de cuya presencia se desdobla el modelo básico de la comunicación (Weinrich, 1976:45).

Esta transformación, sin embargo, no solo ha de consistir en la introducción de un nuevo elemento, el traductor, quien actúa al tiempo como emisor 2 y receptor 1, pese a que no pertenece «im eigentlichen Sinne zur Menge der vom AT- Sender im Normalfall angesprochenen Rezipienten» (Nord, 1988:10). Sin embargo, no resultará siendo ni un emisor ni tampoco un receptor en el más estricto sentido de estos términos. Dado que su labor consistirá en generar un texto nuevo, también se le puede considerar como un segundo emisor, o más bien como un segundo productor textual, con sus características personales de estilo, que pueden y, de hecho, deben determinar las condiciones de recepción reales del TM.

Paralelamente, no sería acertado desestimar la función que el iniciador puede desempeñar como emisor indirecto. Este hecho se va a ver reflejado en la acción traslativa desde dos puntos de vista: en primer lugar, cuando el iniciador es el productor real del TO, también será el emisor; en segundo lugar, en un caso más parecido al nuestro, cuando especifique el encargo también influirá decisivamente en las condiciones de producción del TM (no es baladí recordar que cuanto más específico sea el encargo, mayor será la visibilidad de este iniciador en el texto terminal).

Nuestra visión funcionalista se refuerza en este punto cuando comprendemos lo diversas que pueden ser las situaciones traslativas a las que puede tener que enfrentarse un profesional de la traducción. Estos elementos se pueden solapar, de tal manera que el productor y el emisor del TO sean la misma persona. En otros casos, cabe pensar que incluso el traductor puede ser el mismo que ha producido previamente el TO. En palabras de Nord (1988:6), «so kann etwa der Ausgangstextproduzent selbst, der Zieltextrezipient oder auch der Translator selbst Initiator der Translation sein», lo que, más que una contrariedad, debe ser contemplado con la misma relatividad que venimos defendiendo hasta el momento, sin dejar de lado los diversos elementos que se podrían incluir bajo lo que Nord (ibidem) denomina “zusätzliche” o “potentielle Konstituenten”.

Lo que debe primar en este caso es la posición central del traductor en el proceso traslativo, como intermediario no solo entre lenguas y culturas, sino también entre el iniciador y el producto de la traducción. Lejos de llevar al traductor profesional a confusión, esta consideración ha de servirle para entender todavía más por qué, a pesar de los diferentes agentes humanos que se pueden ver implicados en un trabajo de traducción, como responsable último del producto que va a ser publicado, su ética debe

obligarle a tener en consideración las exigencias del iniciador. Nord (cfr. Fig. 8) también se refiere a la posición central del traductor en el proceso traslativo, precisamente por el hecho ya mencionado de que participa en él como receptor del TO y emisor del TM. Desde los comienzos de la historia de la traducción, se afirmaba que al traductor no se le pueden pasar por alto detalles que al lector común se le pueden escapar (cfr. §3.1.1.), pues, entre otras cosas, su recepción e interpretación del texto va a estar condicionada por las necesidades comunicativas del iniciador y del receptor. A diferencia de estos dos agentes humanos, el traductor debe tener una visión tanto prospectiva como retrospectiva del contenido de la oferta informativa con la que va a trabajar. El iniciador probablemente pueda tener cierta idea del público hacia el que va a estar dirigida la traducción, pero no es el experto en traducción; no será él quien manipule el material puramente lingüístico, por lo que difícilmente podrá comprender los complejos entresijos de la acción traslativa (sobre todo la traducibilidad del texto, la manera en que los escopos pretendidos como iniciador pueden llegar a manifestarse o no en el TM). Los receptores, por su parte, estarán inmersos en su situación sociocultural al recibir el *translatum*, y si bien pueden llegar incluso a valorar la calidad de la traducción, lo harían retrospectivamente, porque no son los que verdaderamente trasladan los elementos lingüísticos y culturales que configuran el TO al TM, ya que interpretan el texto desde su idiosincrasia. Solo el traductor debe hacer una lectura y una interpretación del TO "dirigida al otro", como diría Nord (1988:11): «die Rezeption des Translators (als Faktum, nicht als Prozeβ) ist also fremdbestimmt».

Por otro lado, la situación ideal en la que el traductor dispone de un encargo detallado y completo no suele ser la más frecuente. Incluso en este punto, el traductor debe hacer un gran esfuerzo por tratar de interpretar los deseos del iniciador. A partir de la creencia de que ha contratado un traductor capaz de realizar el encargo propuesto, el iniciador no facilita normalmente al profesional de la traducción ningún tipo de recurso que le pueda ayudar a enfrentarse al análisis del TO de manera documental, por lo que este tiene que ingeniárselas para solicitárselo al cliente (si es que dispone de algún material útil en ese respecto) y para presuponer la situación comunicativa final.

En este caso nos encontraríamos con un *encargo de traducción implícito*, no explícito, puesto que en el traductor recaerá la responsabilidad de presuponer cuáles van a ser los participantes en la situación comunicativa y las relaciones que se van a establecer entre ellos. Para Nord, esto conlleva una evaluación previa de la dificultad del encargo de

traducción y obliga al traductor a tener conocimientos especializados en la crítica y el análisis textuales puesto que, desde un enfoque funcional-textual, es normal pensar que al traductor, en los encargos más bien implícitos, se le exigirá un conocimiento especializado de los textos, además de un respeto por el estilo y creación de textos según las convenciones que imperen en la *cultura iniciadora* y en la situación comunicativa meta. No es preciso insistir en la importancia del dominio de los idiomas y las culturas de trabajo, más bien conectado con la competencia lingüística y cultural del traductor, puesto que nuestro enfoque inicial y las directrices de este trabajo van más bien dirigidas hacia el enriquecimiento de su competencia declarativo-procedimental, si bien quedaría pendiente discutir si conviene contemplar los conocimientos de lengua y cultura del traductor como partes inseparables de esta competencia más puramente metodológica.

3.2.1.1.2. La intención

Si bien el término de *intención* ya ha cobrado relativa importancia en nuestro debate sobre el concepto de *función* (cfr. §3.1.6.5), el hecho de que sea considerado como una variable clave en el modelo de análisis de Nord nos brinda la oportunidad de matizar a qué se refiere exactamente. La autora (Nord, 1988:52) acude a este concepto al tratar la importancia del emisor, estudiándolo comparativamente junto con los términos de *función* y *efecto*, lo cual ha dado lugar a la problemática traductológica que ya hemos comentado, dado lo íntimamente ligados que se encuentran estos importantes elementos del proceso traslativo. Según Nord (ibidem), una definición de intención como la de Bühler (1934, en Nord, ibidem), que equipara lo que llama *author's intention* con *purpose and effect*, no es del todo exacta, ya que estos tres conceptos suponen tres puntos de vista diferentes en el marco del concepto de la intención. Como ella misma afirma categórica y acertadamente, «the intention is defined from the sender's viewpoint», pero esta intención comunicativa puede verse satisfecha o no según las condiciones de recepción del texto. En consecuencia, cuando Wilss (1977) proponía la pregunta «was bezweckt S mit dem Text?», como uno de los pasos metodológicos para determinar la función textual, debía referirse a la dimensión intencional. Ciertamente, Nord (1988/1991:47) no se equivoca al definir la función del texto como un aspecto externo del mismo que se puede determinar *antes* de que el receptor interprete el texto,

ni tampoco al señalar que el efecto del texto es un factor dependiente del receptor, pero que solo se puede comprobar después de que este reciba la oferta informativa en cuestión, el *translatum* en este caso.

Por todo esto, Nord (1988/1991:47) consideraría como una situación ideal[82] aquella en la que los términos de *intención*, *función* y *efecto* fueran congruentes si la función que el emisor o el productor textual pretende con su texto (esto es, su intención) es la misma que la que el receptor asociará al texto en cuestión, por lo que se consigue el efecto asociado a esa función de forma convencional. En resumen, el traductor debe centrarse en conocer la intención del emisor, para decidir si mantenerla constante o modificarla en su TM, ya que va a influir en su contenido o en su forma. Es decir, los aspectos subyacentes y vinculantes al texto, la compleja estructura profunda que nos permite denominarlo texto-en-situación, deberán reflejarse en su estructura de superficie, así que los factores situacionales inciden directamente en los medios utilizados para trasladar una intención pretendida a una recepción potencial, como plantea nuestro método de observación de "la I-E-M" del texto (cfr. Fig.13), esto es, Intención, Efecto y Medios.

Las intenciones que se persigan en un texto pueden ser tan múltiples y variadas como emisores pueda tener el mismo texto; sin embargo, en nuestra cultura se le sigue concediendo autoridad al TO como muestra textual perfecta, aunque no está exento de presentar imperfecciones que pueden vulnerar (deliberadamente incluso) la transmisión de una intención original determinada en la misma lengua y cultura originales. En otras situaciones, el emisor y el productor del texto no son la misma persona y se produce algún tipo de malentendido, error u omisión que a veces vulnera la intención pretendida tanto por uno como por otro actante, sin olvidar que si hay algún tipo de interés de orden económico o intencional (persuasivo-apelativo) en el receptor pretendido, la intención también puede ser fácilmente confundida con el motivo.

[82] Sin embargo, como también señala Nord (1991:46), esta intención puede verse modificada en cuanto a su recepción a causa de factores como el tiempo o el lugar. Claramente, la autora se refiere a dos planos diferentes, que serán recogidos por Beaugrande y Dressler (1981ab) entre los principios de textualidad como *situacionalidad* e *intencionalidad*.

3.2.1.1.3. El receptor

Poco podemos señalar de nuevo en cuanto a la importancia del receptor y del papel que desempeña en el proceso traslativo. Sobra decir que los pilares fundamentales del funcionalismo lo han dotado de su merecido estatus al reorientar la acción traslativa desde una perspectiva teleológica, desde la cual el individuo y su cultura de pertenencia cobran su innegable importancia para la traslación, un factor inherente a la propia comunicación intercultural desde sus lejanos orígenes. De ahí que resulten tan importantes sus expectativas, entre otras variables que no hemos mencionado, que también influyen en la forma en que el lector potencial interpreta el TM: ya no solo el uso que hará de él, sino además su posición con respecto al tema del texto, sus condiciones sociales, su edad, etc. En definitiva, lo que García Álvarez identifica con los términos de *paracultura*, *sociocultura* e *idiocultura* (2004:8).

Teniendo en cuenta esto, al traductor también le debe resultar evidente que estos factores pueden condicionar sus estrategias traslativas. Como diría García Álvarez (ibidem), «al transferir textos de una cultura a otra, se producen cambios de valor en mayor o menor medida de un mismo acontecimiento. Estos cambios de valor están relacionados, lógicamente, con las diferentes concepciones de la realidad en las culturas, con el fenómeno de que un mismo hecho material tenga las realidades más diversas inserto en vidas humanas diferentes». Según la autora, a todo esto se le debe sumar otro concepto igualmente importante, la *intercultura* (García Álvarez, ibidem).

Ya hemos indicado que el traductor es un tipo especial de receptor del texto de partida que debe mantener un vínculo muy especial con esta compleja dimensión cultural de la traducción. Además, debe reconocer que la situación de recepción no va a ser siempre la misma en la cultura origen que en la receptora, a menos que se trate de casos particulares en los que el TO se produzca intencionadamente con miras a ser traducido posteriormente, en cuyo caso no resulta probable que la situación comunicativa sea idéntica, puesto que la manera en que el productor del texto y el receptor van a contemplar la información ofrecida en el texto rara vez coincidirá. Sería el caso en el que no habría receptores originales, sino solo receptores meta, entre los cuales el traductor sería el único mediador, indica Nord (1988:7), lo cual no es de particular aplicación en la traducción poética salvo que un autor componga unos poemas con el objetivo exclusivo de que sean traducidos. En cualquier caso, al profesional de la

traducción se le pueden plantear las siguientes cuestiones, íntimamente relacionadas con la equivalencia y la transferencia, pero que apuntan a un enfoque cada vez más cognitivo de la acción traslativa (cfr. §3.1.3.):

a) ¿Se deberá, por un lado, transferir los elementos propios de la cultura que se da a conocer tal y como se presentan, con el fin de ofrecer un TM con un carácter exótico que atraiga la atención del lector terminal?

b) O, ¿será más adecuado optar por una adaptación de estos elementos, asociándolos con elementos similares de la CM, o reforzando la función informativa en el TM, de manera que el TM no dé lugar a fisuras?

Una vez más, todo dependerá del encargo ante el que nos encontremos. Si se prefiere la primera opción, puede fallar el principio textual de la informatividad y, por tanto, el de aceptabilidad, por lo que la situación comunicativa, según opinan muchos, habría fracasado. Sin embargo, en la traducción poética se dan condiciones ideales para que el receptor que comprende las normas del juego literario pueda aceptar lo ajeno en su polisistema de llegada a través de una oferta literaria. En el segundo caso, un texto sistemáticamente informativo perdería apelatividad o expresividad por su "sobrepeso" de datos, lo cual podría igualmente llevar al receptor a dudar con respecto a la tipología textual a la que se está enfrentando, o a vulnerar la experiencia literaria en su dimensión más profundamente cognitiva.

3.2.1.1.4. El lugar

Generalmente, a menos que nos encontremos en una situación traslativa en la que sus grupos lingüísticos convivan en un mismo contexto geográfico, el emisor del TO y el RM no compartirán la misma realidad espacial. De no ser así, también podría suceder que el lector del TM visitase el lugar donde fue escrito o recreado el TO, o a la inversa, que el autor del TO lo produzca o lo ambiente en un lugar ajeno al de su procedencia o residencia. Por banal que parezca, la importancia del concepto de lugar en el proceso traslativo radica en que, cognitivamente, un lugar diferente se asocia con una cultura diferente. De hecho, el estrecho vínculo entre la variable del lugar con las dimensiones del espacio y el motivo constituye una posible explicación para que Reiss (1983) lo englobe bajo la idea del *transfondo geográfico, histórico y sociocultural*, según Nord

(1988/1991:60). Como estos factores pueden presentar diferentes grados de relevancia en los diferentes textos, merecen ser tratados de forma separada en el análisis del TO.

De acuerdo con Nord (ibidem), el lugar de producción y recepción del texto se debe considerar sobre todo cuando la LO o la LM puedan manifestar diferentes variedades dialectales, con el fin de adoptar una forma de expresión lo más neutra posible, si así el encargo lo requiriese, o de emplear la variedad de cuestión, si nuestros lectores van a pertenecer a un grupo lingüístico y geográfico concreto, además de prestar atención a los usos específicos y emplear aquellos eufemismos que se consideren más adecuados según la ideología imperante en la comunidad receptora. Según señala Nord (1988:71), la dimensión espacial no solo abarca aspectos lingüísticos, sino también culturales y políticos:

> Ein Text, der in einem Land mit Presse- oder Literaturzensur erscheint, muβ "mit anderen Augen" gelesen werden als ein in einem Land ohne solche Beschränkungen erschienener Text, zumal gerade in solchen Fällen ja oft "zwischen den Teilen" geschrieben wird.

Como factor condicionante de la situacionalidad del texto, el lugar se convierte así en un elemento fundamental para la comprensión y la interpretación de un texto desde el momento en que el lugar de producción textual se convierte en el centro de una *geografía relativa*. La recomendación de Nord es que el traductor considere que la geografía relativa desde el punto de vista de la producción del TM puede ser diferente a la de la producción del TO, con el fin de interpretar los elementos deícticos correctamente.

3.2.1.1.5. El tiempo

En la actualidad, salvo en el caso de las obras literarias, se tiene conciencia de que se traducen textos clásicos, de épocas pasadas, a diferencia de lo que sucedía en los comienzos de la actividad traductográfica. De ahí que ni siquiera se considerara la importancia del factor *tiempo* en las primeras reflexiones traductológicas sobre el proceso traslativo (cfr. §3.1.1.). No obstante, Nord (1988/1991:63) está en lo correcto al afirmar que cada lenguaje está sujeto a cambios constantes en su uso y sus normas. Así que el tiempo de producción del texto es una clara señal previa del estado histórico de

desarrollo lingüístico que representa. Esto no solo debe aplicarse al uso del lenguaje como tal (desde el punto de vista del emisor) sino además a la comprensión histórica de las unidades lingüísticas (desde el punto de vista del receptor), la cual también se ve determinada por el periodo o la época, ya que los cambios lingüísticos normalmente vienen dados por los cambios socioculturales. Según Nord (1988:71), es preciso tener en cuenta las múltiples vertientes de la dimensión temporal, ya que estas repercuten en el tipo de texto no solo en cuanto al momento de producción, de publicación, de traducción o de recepción, sino también con respecto al nivel comunicativo del emisor, que puede ayudar a vislumbrar su intención. En cuanto a otras variables, concluye Nord (1988/1991:65), la dimensión del tiempo también va a influir directa o indirectamente en las *presuposiciones situacionales* que sobre la interpretación del TM se puedan plantear en el receptor, según la distancia temporal entre el lector del TO y el del TM, en la intención, en el medio, en el motivo y, sobre todo, en las características intratextuales del *translatum*.

Ante todo esto, tiene sentido reconocer que el paso del tiempo hace que los usos y las normas de una comunidad lingüística experimenten cambios, así como su idiosincrasia y sus costumbres, si empezamos a centrarnos en un plano mucho más específicamente cultural. Por ejemplo, un clásico como *El Quijote* (Miguel de Cervantes, 1605) no se recibe ni se interpreta por un lector español medio actual de la misma manera que en el momento en que fue publicado, no solo por sus estructuras lingüísticas y su estilo, sino también porque refleja unas costumbres y una realidad sociocultural que ya casi han desaparecido. Si esta cuestión origina un debate sumamente interesante dentro de una misma cultura, cuando la llevamos al campo de la traducción no es precisamente más sencilla.

En este supuesto, resultaría interesante plantearse si, en el caso de que aceptáramos un encargo de traducción profesional de *El Quijote* a cualquier lengua extranjera en cuyo contexto cultural no se conociera la obra, optaríamos por recrear el estilo del original u optaríamos por introducir modificaciones que la acercan más a la realidad actual, no solo desde el punto de vista lingüístico, sino también desde el pragmático. Aunque esta discusión parece remitirnos a la ya discutida dicotomía de la *traducción* frente a la *adaptación*, nos parece especialmente válida por las denominaciones que Nord rescata de Popovič (1977/1988: 103, en Nord, 1988:74), quien distingue entre una “synchrone Übersetzung” de un autor contemporáneo y la traducción moderna de obras clásicas

(dentro de lo que se enmarcaría la traducción de *The Poet*), que en su opinición pueden ser "re-creativas" o "re-creadoras" (es decir, modernizantes) o "conservativas" o "conservadoras" (historizantes, en la terminología de Holmes, 1988/1994:25-27). Al margen de todas las cuestiones traslativas que venimos comentando, a la hora de considerar una variante de traducción como más adecuada que otra, el factor tiempo también nos obliga a atender la tradición traductográfica de la cultura en cuestión, por lo que nos encontramos, nuevamente, ante un aspecto específicamente cultural. El nivel de resistencia a la traducción que se observe en la cultura receptora estará muy relacionado con el volumen de traducción que se produzca en ella, lo cual también tiene mucha conexión con la cuestión de las normas traslativas (Toury, 1995:53-69), dada la influencia que tiene en la figura del iniciador. Cuestión aparte es el tiempo que se le concede al traductor en relación con la calidad del producto. En conclusión, siempre que nos resulte posible, hay que prestar especial atención a la fecha de publicación de nuestro TO, ya que va determinar otros muchos factores extra- e intratextuales del TM, señala Nord (1988:74). Todavía más importante resulta tener en cuenta la realidad histórica en la que funcionará el *translatum*.

3.2.1.1.6. El motivo

Cuando hablábamos del *motivo* por el que se produce un texto, nos referíamos a una cuestión ciertamente distinta a cuando nos remitíamos a la intención del emisor. De hecho, el motivo sería la razón por la que se escribe el texto, mientras que la intención guarda relación con la dimensión comunicativa. En el caso de los autores literarios, es cierto que en ocasiones (como en el caso de Domingo Rivero) su objetivo es más bien el *ars gratia artis,* el arte por el arte, la dimensión más puramente creativa de la literatura, aunque en otros casos su finalidad es también lucrativa.

En esta variable, también es posible establecer una jerarquía de tipos de motivos y de distintos tipos de textos que, convencionalmente, se pueden asociar con ellos. Para no caer en redundancias relativistas en torno a estos factores, al traductor se le recomienda analizar si el motivo de la producción del TO es el mismo que el de la del TM. Como señala Nord (1988:79):

> Da der Kommunikationsanlaβ für den AT häufig im Bereich des Textproduzenten/Senders zu suchen ist, ergeben sich dementsprechend die Hinweise auf den Anlaβ der Translation aus dem Bereich des Initiators, also aus dem "Übersetzungsauftrag".

El motivo de un texto se puede deducir de ciertos factores situacionales, como sigue explicando la autora: el medio, el tiempo y el lugar, y, por supuesto, la función del texto. Sin embargo, según Nord, el motivo no solo se debería aplicar a la razón por la que un texto se produce, sino además a la ocasión para la cual fue escrito, ya que su interrelación con las tipologías textuales puede servirnos de ayuda para determinar ciertas características convencionales del texto, como determinados clichés, fórmulas y símbolos no verbales, que sin duda pueden orientar las expectativas del receptor. Domingo Rivero gusta de dedicar con un sencillo "A" numerosos poemas, verdaderos diálogos literarios («A mi hijo», «A la nieta», «A los muebles de mi cuarto», «A la memoria de mi padre», «A Juan», «A Tomás Morales, etc.), que hemos traducido a través de diferentes fórmulas (cfr. §7.). Desde un enfoque textual, tiene sentido que Nord (1988/1991:68) afirme: «depending on the text type, it will be mainly the following intratextual features that are determined by the motive of communication: content (insofar as the motive is explicitly mentioned in the text), vocabulary and sentence structure […], suprasegmental features […] and non-verbal elements», por lo que la autora subordina prácticamente la totalidad de los elementos textuales al motivo.

No obstante, luego parece matizar estas cuestiones otorgándole más importancia al factor tiempo, ya que, según Nord, éste es el que le permite al traductor contrastar el motivo de la producción del TO con el de la redacción del TM para concretar el impacto que este contraste puede tener en la fase de la transferencia. A pesar de que anteriormente reconocíamos con Nord la ventaja de tratarlos por separado, más que el tiempo, consideramos que el lugar (o los dos elementos unidos, esto es, el *contexto sociocultural psicogeográfico de pertenencia* del autor) puede ser más útil en este sentido, sobre todo si Nord acaba aludiendo al *ambiente* que rodea a los agentes humanos de la comunicación en estos términos (Nord, ibidem:69): «While the motive for ST production is often to be found in the "environment" of the sender or text producer, the motive for TT production can be inferred from what is known about the transfer situation, i.e. the initiator and the translating instructions he gives to the translator».

3.2.1.1.7. El medio

El término *medio* (acuñado por Thiel, 1974) o *canal*, como prefiere denominarlo Reiss (1983, en Nord, 1988:63), se debe interpretar desde una perspectiva mucho más amplia. Mientras que el medio se refiere al *vehículo* a través del cual el texto llega al receptor, el canal puede referirse, desde la perspectiva de la teoría comunicativa, a las ondas sonoras o al papel impreso, según recibamos un mensaje oral o escrito. En todo caso, al traductor no le deben interesar estas cuestiones técnicas, sino los aspectos relacionados con la información y las presuposiciones de la interacción comunicativa.

La primera distinción recogida por Nord (1988:63) es clara: en primer lugar, es preciso atender a si el texto se transmite directa y oralmente al receptor, es decir, cara a cara, o de forma escrita. Esta diferencia nos remite a la gran división entre la traducción y la interpretación de la que partíamos en §3.1.1., aunque admite ser matizada, ya que, según reconoce la propia autora (Nord, ibidem), los rasgos característicos de la oralidad pueden invadir la lengua escrita y a la inversa. Por ello, en el caso de la traducción de *The Poet*, hemos partido de la definición de traducción poética de Fernando García de la Banda (cfr. §3.1.6.1.) por la conexión que el medio tiene con la selección de las convenciones textuales que harán socialmente reconocible el texto traducido en la cultura terminal.

Cuando se trata de traducir poesía, evidentemente, podemos vislumbrar con relativa facilidad la intención del emisor, así como la función del texto literario, por lo que debemos tener en cuenta aspectos propiamente lingüísticos, estructurales y de contenido que permitan al lector identificar e interpretar correctamente estos factores. No olvidemos que ya hemos recogido matices que nos permiten afirmar que la función de un texto no es del todo un criterio válido para establecer una tipología textual. En cualquier caso, como traductores profesionales debemos manejar con extremo cuidado este tipo de cuestiones que pueden atentar contra el principio de la aceptabilidad del texto, ya que el medio, entre otros, es un factor que determina las expectativas de la recepción del texto: «vielmehr gründen sich die Erwartungen des Empfängers zwar auf seine Erfahrungen mit dem betreffenden Medium» (Nord, 1988:65).

Sin embargo, a estas cuestiones se les puede otorgar diferentes niveles de importancia en el proceso traslativo, y en el caso de la traducción poética es posible llevarlas a la

práctica de manera muy sutil. De acuerdo con Nord (1988/1991:57), el medio se debe analizar con el fin de determinar cuáles pueden ser los lectores potenciales del TO y del TM, por lo que, en todo encargo de traducción, debemos insistir en conocer el *medio original* de nuestro texto, ya que el análisis del TO se dificulta si solo está centrado en los factores intratextuales; eso si el *medio de llegada* coincide con la cultura del traductor.

Asimismo, puede darse el caso de que nos tengamos que plantear un cambio de medio como única solución traslativa para que la traducción se interprete adecuadamente, o de que el "mismo" medio tenga funciones diferentes en otra cultura. Para el análisis del TO orientado a la traducción, concluye Nord (ibidem:59), lo más importante será discriminar aquellas características típicas del medio, como las relacionadas con el contenido o la forma, y clasificarlas como específicas de la cultura, o transculturales o incluso universales. En su opinión, esto resulta particularmente relevante en los casos en que el TM debe transmitirse a través de un medio o de un canal diferente al del TO.

3.2.1.1.8. La función textual

De lo dicho hasta ahora en cuanto a la *función textual*, a pesar de que tendremos que retomarla para seguir definiendo cómo entendemos el enfoque cognitivo-funcional de este estudio, podemos resumir que con dicho término nos referimos, en total acuerdo con García Álvarez (2014:13) a la/s función/ funciones comunicativa/s que se deduce/n de la combinación de los factores situacionales y de la intención del emisor/productor del TO, además de las expectativas del receptor, a partir de las exigencias de la figura del iniciador, por lo que es criterio decisivo de la textualidad del *translatum*. Como sucede con el motivo, es cierto que determinadas combinaciones de estos factores dan lugar a formas convencionales de tipos de textos, lo que no precisamente implica que podamos establecer tipologías textuales válidas para la Traductología atendiendo exclusivamente a la función textual imperante en cada texto.

Es más, en la opinión a Nord (1988:80), no debemos confundir tipo textual con función textual, ya que en este último caso nos referimos a un aspecto situacional de la comunicación, mientras que el tipo de texto está más bien relacionado con un aspecto estructural, esto es, con la función presente en el texto (por no considerar aquí aquellos

aspectos cognitivos, de conocimiento del mundo o de experiencia textual que como receptores nos permiten reconocer un tipo de texto de un plumazo). A este tipo de cuestiones –sugerimos– también debe prestar atención el traductor profesional, si llega a confiar demasiado en su competencia textual y se vuelca en transferir el TM sin analizar lo suficiente su situación comunicativa, dentro de la cual el TO es fuente fundamental (aunque no única) de información relevante para la determinación de las estrategias traslativas.

De hecho la función textual tampoco es un concepto claro en el marco de la misma teoría funcionalista. En esta teoría, la funcionalidad se puede concebir desde diferentes prismas. Se concibe como la importancia que se debe conceder a las expectativas del receptor, proyección prospectiva que mejor viene a reflejar el principio de la oferta informativa de la teoría del escopo, razón por la que ocupa un lugar central en nuestra reflexión. Esa consideración del receptor como individuo perteneciente a una cultura, junto con la incorporación del lenguaje y de las lenguas en su complejo entramado, abrieron la puerta a los estudios interculturales en la Traductología y más tarde auspiciarán un estudio cognitivo de los procesos mentales de la interpretación literaria (§6.2.1.) a través de las imágenes poéticas y los esquemas visuales.

Desde este punto de vista diferente, aunque no por ello más limitado, se comprende que la autora establezca que estas expectativas obligan a considerar y tratar de respetar las convenciones de una tipología textual determinada. No obstante, podría darse el caso en el que dichas convenciones se deban infringir totalmente. Esto nos permite comprender el proceso y el producto de la traducción como un *continuum* entre la literalidad y la libertad extremas, conocidas como traducción o adaptación, o como constancia o cambio de función, por no entrar en este punto en otros interesantes planteamientos, como los conceptos de la visibilidad o invisibilidad propuestos por Venuti (1995), u otras tantas dicotomías que ya hemos tratado.

Entre estos límites, el traductor se sitúa en un punto extremo que le lleva a alejarse totalmente de la palabra pero no del sentido o más bien prefiere sacrificar el sentido por la palabra. Y aunque en este capítulo estemos tratando aún sobre el análisis del TO, esta distancia nos permite explicar el proceso de la acción traslativa tanto sintagmática como paradigmáticamente, como trataremos de hacer en el comentario traslativo de las traducciones incluidas en *The Poet* (cfr. §7.), y se basa en lo alejado o lo aproximado

que esté el producto de la traducción de dichos extremos. En virtud de todo esto, introducimos aquí nuestra manera de entender el proceso y el producto traslativo, en tanto en cuanto imaginamos esta dinámica cognitiva:

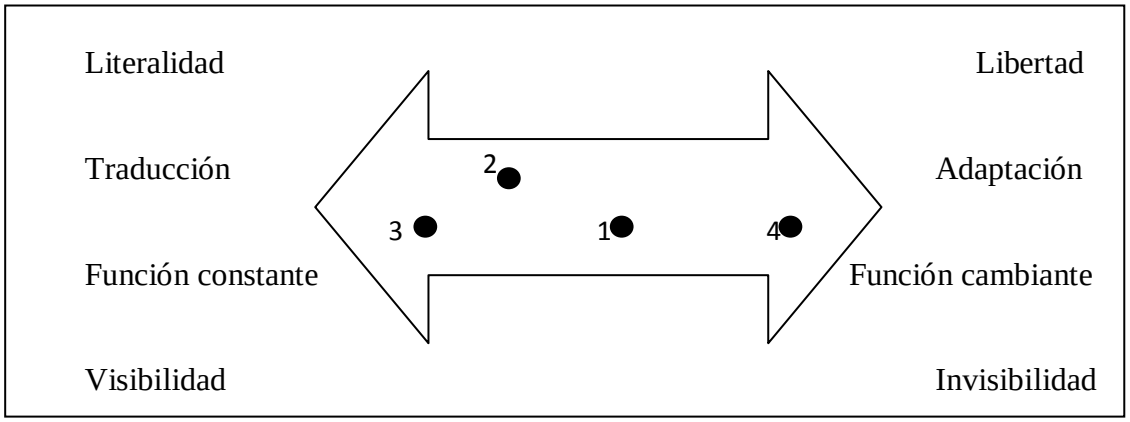


Fig. 9. Los límites horizontales del proceso y el producto de la traducción.
Elaboración propia.

Según la gráfica anterior, en la que cada punto sería una unidad de traducción, podríamos analizar un texto traducido considerando lo alejadas o apartadas que estarían los translemas de un texto (Santoyo, 1986) de la literalidad o la libertad, no solo de manera lineal y horizontal, esto es, considerando en cada una de ellas el procedimiento de traducción elegido y cómo contribuye sintagmáticamente a la comprensión del *translatum* en la medida en que cada unidad se suma a la anterior y ayuda a la siguiente para la consecución de una *función* determinada, sino además de manera lineal y vertical, esto es, valorando qué otras opciones traslativas podrían haber figurado en dicho punto de la traducción de forma paradigmática. Al enumerar los translemas, podemos observar cómo cada uno de ellos, según su orden de aparición en el texto, puede encontrarse en un punto diferente del *continuum*, según manifieste una mayor tendencia a la conservación o la exotización del TO en el TM.

Por lo tanto, retomando a Nord (1988:80), la función del texto puede condicionar que nos saltemos dichas reglas y convenciones textuales, si bien el hecho de hacerlo debe responder a una finalidad determinada. En el resultado de la traslación, el esquema cognitivo anterior puede ayudar a determinar hasta qué punto se vulnera o no la tipología textual en cuestión, ya que puede servirnos para determinar su aceptabilidad,

no solo en cuanto a que el texto sea socialmente reconocible sino a que además su contenido informativo no provoque extrañeza a sus lectores, es decir, no resulte incompatible con su realidad cultural (al menos si esa es una de las instrucciones traslativas, tanto explícita como implícitamente). Ya hemos comprobado que la terminología empleada en la *Skopostheorie* facilitó el hecho de que esta funcionalidad se confundiese con las denominadas funciones del lenguaje, cuyo estudio emprendió Bühler (1934) y que finalmente estableció Jakobson (1960): la función informativa, la apelativa y la expresiva. Paralelamente, va intuyéndose que el término *función*, en el marco teórico al que nos hemos adscrito, resulta ser considerablemente controvertido. Y si esto es así con este término, es lógico que se nos presenten ciertas dudas cuando Nord nos exige que identifiquemos la *función textual* del TO. Según sus postulados, la función textual está estrechamente relacionada con la intención del emisor del texto y con el efecto que este ha de producir en sus receptores (Nord, ibidem); ahora bien, esta relación ha conducido a que la propia teoría funcionalista no haya sido capaz de establecer límites claros entre el término *función* y el concepto de *intención*.

En concreto, son nada menos que seis palabras alemanas las que entran en juego en esta confusión terminológica (*Skopos, Zweck, Funktion, Ziel, Absicht, Intentio*n), por lo que en nuestra propuesta de análisis del TO para la traducción poética, basada en la de García Álvarez (2004:137-273), no sin antes revisar los principios de textualidad de Beaugrande y Dressler (1981ab), acudiremos a la teoría de los actos de habla (cfr. §3.3.2.) para entender el concepto de *función del texto* de Hulst (1995) y Pander Maat (1994) y referirnos con propiedad a la *función sociocultural perseguida en la situación comunicativa meta* para delimitar la dimensión abstracta en la que intervienen el emisor con su intención, el receptor con sus expectativas, el iniciador con su motivo, el traductor con su idiosincrasia y la textualidad del producto lingüístico, la cual ocupa un lugar central entre estos elementos, sin olvidar que no siempre la intención pretendida acabará siendo la efectivamente realizada en la cultura receptora.

Con todo, y en opinión de Nord, siempre será posible establecer una jerarquía entre las tres funciones del lenguaje ya citadas, ya que estas, a su vez, se van a manifestar en el texto según la situación comunicativa en la que surge y la función sociocultural que se persiga. Una vez más, nos resulta imposible establecer generalizaciones sobre una base tan abstracta, lo cual justifica más que nunca el que se analicen todas estas circunstancias en cada situación traslativa.

3.2.1.2. Elementos intratextuales

3.2.1.2.1. El tema

De acuerdo con Nord (1988/1991:85), la relevancia del tema del texto para el traductor reside en seis factores. Primero, en que es un índice de su coherencia (Hellwig, 1982:162, en Nord, ibidem). Resulta de interés recoger aquí que la autora utiliza el término de *combinación textual* para referirse a un texto que incluya diferentes temas, lo que nos remite a Popovič (1976), esto es, a los EDT, en su relación con las presuposiciones. Segundo, si el contexto cultural no es universal, la concepción del polisistema literario es particularmente válida incluso para contextos culturales que no existen en la realidad sino en la ficción. En tercer lugar, para que el traductor compruebe el nivel de terminología que requiere la comprensión del texto y si le exigirá realizar algún tipo de investigación previa. Además, si se realiza en la primera fases del análisis del TO, puede dar señales de su traducibilidad. Por otro lado, para ponerle título al texto final y, por último, en su interrelación con ciertos factores extratextuales.

No es preciso aclarar que el tema del texto va a ser la base de su contenido, sobre la que posteriormente se articularán todos los datos que quiera ofrecer el productor del texto. Nord (1988:97) nos ofrece una numerosa lista de factores por los que el tema es importante para el traductor. Por norma general, deberíamos estar de acuerdo con ella en que el metapoeta necesita documentarse acerca del tema del TO, de manera que pueda comprobar si, por ejemplo, toda la información que se ofrece en él es correcta, con el fin de presentarla de forma coherente. En este sentido, ya hemos hecho alusión a la creencia generalizada de que el TO es un texto perfecto e inamovible, lo cual no siempre es una realidad. Sin embargo, en este punto también sería importante considerar el tono del texto, puesto que un mismo tema se puede enfocar desde múltiples perspectivas, consideración que Nord parece pasar por alto, si bien la incluirá entre las características suprasegmentales del texto, aunque también se trata de la dimensión lexicográfica de la traducción.

La conexión entre el tema y el tono del texto con su función sociocultural es más que obvia, razón por la que consideramos que bien podría haberse incluido entre las variables del modelo nordiano. No obstante, como indica Nord (1988:97), este último puede determinarse a través del tema, en tanto en cuanto nos puede dar alguna pista acerca de la compatibilidad que pueda establecerse entre la función pretendida y la real,

según la intención inicial del TO y la forma en que el texto se interprete entre sus receptores a partir de las condiciones y los condicionantes del iniciador y del propio traductor. A esto se viene refiriendo la Traductología tradicional cuando destacaba que hay aspectos culturales difíciles de verter en otra lengua y otra cultura, cuando Nida, por ejemplo, planteaba sus impactantes traducciones para referencias bíblicas como el "Cordero de Dios" (cfr. §3.1.3.). Entre los símbolos bíblicos riverianos, destaca el de la Cruz y el de la Pasión de Cristo como metáfora poética de LA VIDA COMO UN CAMINO.

3.2.1.2.2. El contenido

El riesgo de confusión terminológica entre *contenido*, *significado*, *sentido*, etc. ya es sugerido por Nord (1988/1991:89). La autora también reconoce el carácter intuitivo del proceso de interpretación del contenido de un texto, el cual se realiza de manera óptima en el caso de la traducción inversa, «when the translator has a good command of the source language». A falta de herramientas metodológicas más útiles para este fin, Nord propone algunos aspectos relacionados con el análisis del contenido que incluyen la paráfrasis, los mecanismos de cohesión, las connotaciones, la situación interna del texto, sus presuposiciones y sus redundancias. Todas estas cuestiones surgen de la Lingüística del Texto, por lo que las situaremos bajo el epígrafe 3.3.1., en el marco del esquema cognitivo de la interpretación del TO planteado por García Álvarez (2004:142), nuestro segundo antecedente teórico.

3.2.1.2.3. Las presuposiciones

Según la contempla Nord (1988/1991:95), basándose en Gardner (1971), la noción de presuposición es compleja: «there is not one concept of presupposition, differing but slightly from one person who employs it to another, but several radically different concepts, all of which have been related to the word presupposition» (Nord, ibidem), ya que comienza a aproximarse a los actos ilocutivos, locutivos y perlocutivos de la teoría de los *speech acts* de Austin (1962) y Searle (1969; 1976), que contemplaremos bajo el epígrafe 3.3.2., ya que sus fundamentos suponen otro de los pilares teóricos del modelo

de García Álvarez. Otras consideraciones de Nord (ibidem:96) con respecto a las presuposiciones están estrechamente vinculadas al ejemplo de la traducción de *The Poet*. A modo ilustrativo, cabe subrayar su apreciación de que si se explicita la información implícita del texto, especialmente en un texto poético, se pueden provocar cambios significativos en el efecto que el texto tendrá en el receptor. Resultan igualmente interesantes la relaciones que la autora establece entre las presuposiciones y la biografía del autor literario (lo que justificaría nuestro Capítulo 2), o sus alusiones a las teorías de la estética poética, a las disposiciones métricas, a los tropos y la iconografía de un determinado periodo literario, la ideología, la religión, etc., cuestiones que incorporaremos a nuestro análisis cognitivo-funcional de los poemas de *The Poet*.

Por último, Nord se refiere a la *distancia* (ibidem:99) entre el receptor del TO y el del TM con respecto al ambiente cultural del tema del texto, así como a su grado de redundancias y de presuposiciones como criterio para valorar la traducibilidad del texto origen. Con el objetivo de salvar esa distancia, señala la autora que cualquier vacío o exceso de conocimiento básico por parte del receptor pretendido por las instrucciones traslativas, puede localizarse, e incluso, si fuese necesario, hasta compensarse, como efectivamente hicimos en la traducción de *The Poet* a través de las Notas que acompañan a los poemas.

3.2.1.2.4. La composición del texto

El tema del texto se puede distribuir de diferentes formas, tantas como se puede construir el conocimiento y la información de manera cognitiva. En el mejor de los casos, la estructura del texto debe aspirar a respetar un orden lógico y coherente de contenido, salvo que su función se base en quebrarlo. Una vez más, nos podemos encontrar con excepciones a esta norma, sobre todo en aquellos casos en los que el emisor pretenda impactar al lector con un orden sin sentido, algo que ha caracterizado especialmente a más de un autor vanguardista de la historia de la Literatura. También en este caso, analizar el orden en que se nos presenta la información en el TO puede ayudarnos a determinar el impacto informativo que el emisor busca en sus receptores, una parte importante de su intención.

Por eso, este factor también cobra una relevancia considerable a la hora de valorar y determinar la función sociocultural de partida y la que vamos a atribuir a nuestro TM. Según Nord (1988/1991:100), este factor puede determinar la elección del tipo de texto para elaborar nuestro *translatum*. Para enfatizar la importancia de esta variable en su método de análisis, Nord (ibidem:101) alude a la micro- y a la macroestructura textual a partir de la idea de los *segmentos textuales*. Por ejemplo, si el texto está formado por diferentes segmentos con diferentes condiciones situacionales, los segmentos pueden requerir diferentes estrategias de traducción según sus diferentes funciones, las cuales también responden a convenciones específicas en cada cultura. En nuestros análisis textuales estos segmentos no tienen una extensión delimitada rígida.

En lo referente al contenido, resulta mucho más sistemático analizar esta variable a partir de los criterios de coherencia y cohesión enunciados por la Lingüística del Texto (cfr. §3.3.1.). Por norma general, independientemente de los recursos de recurrencia, repetición, deixis, etc., el análisis de la estructura del texto nos permitirá determinar los subtemas del texto y su interdependencia con respecto al tema central. Sobra decir que, según entendemos el funcionalismo, no es prescriptivo mantener la estructura del TO en el TM, aunque suela ser una tendencia que hemos mantenido en la mayoría de los poemas traducidos en *The Poet*.

3.2.1.2.5. Los elementos no verbales

Los signos extraídos de otros códigos no lingüísticos que se utilizan para complementar, ilustrar, desambiguar o intensificar el mensaje del texto se conocen bajo el concepto funcional de *elementos no verbales* (Nord, 1988/1991:108). A pesar de la insistencia en vincular la traducción con la lingüística, desde un enfoque mucho más descontaminado de la palabra como unidad de traducción, resulta fundamental considerar la importancia de los elementos no verbales para la acción traslativa. A Christiane Nord (y a nosotros con ella) le sorprende la escasa atención que se les presta en el análisis textual orientado a la traducción. Estos elementos pueden presentar muy diversas formas y funciones, y su importancia para la traducción, según la autora (Nord, ibidem), se basa en que, al igual que los elementos verbales, son culturalmente específicos y se relacionan con las convenciones textuales de manera muy concreta. Uno de los ejemplos que podríamos

señalar aquí en relación con esto podría ser el uso de la mayúscula a comienzo de verso en la tradición poética anglosajona. A pesar de que en *The Poet* se encuentran elementos no verbales que no pueden ser desestimados, las observaciones que Nord (ibidem:109) nos recomienda realizar a este respecto cobrarán un mayor protagonismo en la fase de producción del TM, más que en la interpretación del TO, cuando tengamos que observar cómo se emplean en el ámbito lingüístico de llegada.

3.2.1.2.6. El léxico

El léxico, por su parte, viene determinado tanto por factores intratextuales como extratextuales (Nord, 1988:130) y está particularmente vinculado con el emisor y con el principio textual de la intencionalidad, sobre todo en la creación textual literaria. Claramente, solo a través de él podemos deducir las características estilísticas o idiolectales del autor (dialectos, variedades históricas del lenguaje, jergas, connotaciones, registro, etc.), las cuales también están relacionadas con el tiempo y el lugar, y también ayudan a vislumbrar la actitud del autor, el tono de su texto, etc. Aunque a primera vista pueda parecer sencillo establecer una serie de campos semánticos o jergas recurrentes y típicas de cada tipo de texto, lo cierto es que el léxico que puede aparecer en un texto será diferente en cada caso particular, por lo que conviene analizarlo tanto intratextualmente como en relación con su contexto situacional de producción con el fin de determinar con qué estrategias traslativas se va a manejar el que tal vez sea el elemento más delicado de la acción traslativa, el significado que envuelven las palabras de la lengua, el cual ha dado lugar a las controversias traductológicas que hemos tratado de plasmar a lo largo de este capítulo.

Algunas cuestiones de especial relevancia para este trabajo son propuestas por Nord en relación con los textos literarios, como el uso simbólico de los nombres propios (ibidem: 112). Que Nord reconozca la necesidad de considerar los aspectos relacionados con el uso figurativo del lenguaje desde el punto de vista de la semántica resultará particularmente relevante para nuestro estudio del modelo de García Álvarez (cfr. §3.3.), ya que nos permite vincular los constructos teóricos necesarios para comprender su visión de la fase de interpretación del TO con nuestra memoria semántica.

3.2.1.2.7. La estructura oracional

Un estudio detallado del tipo de estructuras oracionales que caracteriza a un texto, según Nord (1988/1991:118), puede arrojar datos ilustrativos respecto a la complejidad de su tema, a su composición y a sus características suprasegmentales (su acentuación, su velocidad o su tensión). A pesar del repertorio transcultural de figuras retóricas que se manifiestan en el nivel morfosintáctico, como los paralelismos, los quiasmos, las anáforas, etc., el efecto de estos recursos puede variar ligeramente según las diferentes estructuras lingüísticas. Algunas figuras sintácticas, como la aposiopesis o reticencia, pueden ser indicativas de las presuposiciones del texto. Por todo esto, se debe valorar su función en el texto, o su adecuación para el receptor, según las convenciones textuales o el medio que intervengan en el proceso traslativo. En el análisis del poema «A Lady Byron» probaremos la eficacia de un análisis orientado a la sintaxis del TO. Sin embargo, nos sorprende que Nord no proponga un análisis sintáctico más profundo como fase del proceso de análisis del TO. Al utilizar las convenciones más conocidas para las funciones sintácticas básicas, hemos podido comprobar que la comprensión del texto de partida se ve considerablemente mejorada, sobre todo en la traducción de poesía, donde la forma y la métrica van a estar directamente interrelacionadas con esta variable más específica del modelo de Nord (cfr. §5.14.).

Más aún, nos atrevemos a afirmar que la división sintagmática no debería entrar en conflicto con ninguno de los planteamientos recogidos hasta ahora, sino que viene a complementarlos. Sin embargo, dado que la sintaxis está tan directamente vinculada con la figura de Noam Chomsky, no nos sorprende que las teorías surgidas en los estudios sobre traducción menos tradicionales aspiren a alejarse de aproximaciones aparentemente férreas a la unidad de traducción como las que podrían condicionar los conceptos de sintagma o de función sintáctica para el análisis textual orientado a la traducción.

3.2.1.2.8. Las características suprasegmentales

Así como acabamos de hacer alusión a la métrica para comprender la importancia que la sintaxis puede tener en la traducción poética, las características suprasegmentales vienen a ser aquellas entre las que mejor se imbrican las cuestiones más específicas de

la traducción poética. Nos referimos especialmente a los aspectos fonéticos y fonológicos del lenguaje, a la prosodia y la entonación, a la rima y al ritmo, elementos que tan peculiarmente caracterizan a la poesía y que vienen a configurar la dimensión más especial de la traducción poética: el tono, la velocidad, el acento, la métrica, etc. (vid. §6.3.). Al contrario de lo que sucede en la prosa, la rima y el ritmo son *características formal-estéticas* (Koller, 1979:214) de un texto. Recogemos en este punto la manera en que Nord comprende las diferencias entre la lengua oral y la escrita, la cual nos devuelve al origen de la traducción en tanto en cuanto la traducción poética no está del todo desvinculada de la oralidad:

> In written texts, the suprasegmental features are signaled by optical means, such as italics, spaced or bold type, quotation marks, dashes and parantheses, etc. In spoken texts, the suprasegmental features are signaled by acoustic means, such as tonicity, modulation, variations in pitch and loudness, etc. (Crystal/Davy, 1969:24, en Nord, 1988/1991:120)

Se puede cotejar esta comparación con el enfoque de James Holmes (1988/1994:9), cuyo perfil de traductor de poesía y traductólogo nos parece particularmente significativo para este estudio. A través de sus aportaciones, trataremos de pincelar la problemática traslativa de la traducción poética, la cual, como aporte de este trabajo, quedará planteada a modo de fundamentación de una traductología de la poética cognitiva (cfr. §6.). En cualquier caso, para ir finalizando con el modelo de Nord, nos queda por plasmar el contenido de su epígrafe dedicado a la prosodia, la entonación y el acento (Nord, 1988/1991, §3.2.8.b), a través del cual empezaremos a aproximarnos a cuestiones cada vez más específicas de la traductología de lo poético, puesto que se trata de rasgos suprasegmentales específicos de la poesía. Según señalábamos al comienzo de este capítulo, la frenética realidad del mercado editorial y los métodos de análisis textual con los que contemos en el momento de emprender un encargo de traducción poética vienen a ser condicionantes frecuentes del éxito de los resultados traslativos en un encargo de traducción profesional. Y aunque reconocemos que el traductor de poesía que conozca y aplique el modelo de Nord (1988/1991) a su trabajo podrá obtener una visión verdaderamente compleja y casi completa del TO, este es el punto en el que habremos de evaluar sus variables más directamente relacionadas con esta modalidad de traslación, puesto que constituirán los fundamentos de la problemática traslativa de la traducción poética que discutiremos en el Capítulo 6.

Como medio de organización textual, la autora descarta que la entonación pueda estar relacionada con estados físicos, con características habituales del emisor o incluso con fenómenos psicopatológicos (Nord, 1988/1991:121), lo que supone eliminar cuestiones de gran relevancia para la lírica de su análisis textual orientado a la traducción. Más que de manera excluyente, la autora debió de considerar que estos factores pueden indicar la estructura informativa del texto, la cual, según Nord, se puede dividir en unidades de tono (que normalmente se corresponden con unidades de información) separadas por pausas, que también pueden marcar el núcleo semántico de la oración. Estas cuestiones no son necesariamente contrarias a la definición de entonación de la que parte la autora, extraída de Bussmann (1983:219, en Nord, 1988/1991:121) y de Cristal/Quirk (1964:44, en Nord, 1988/1991:121), según la cual el concepto de entonación se refiere a la totalidad de cualidades prosódicas que incluyen el tono, el timbre, lo modulación, el ritmo, la velocidad, el volumen, la tensión y las pausas del texto.

A pesar de que entre sus consideraciones en torno a esta variable, que tanta importancia cobra en el texto en verso, Nord incluye aspectos verdaderamente plausibles, como el hecho de que la entonación puede ayudar a desambiguar los varios significados posibles de una oración, lo que demuestra que es un rasgo totalmente independiente de las unidades léxicas o semánticas (como lo será el análisis prosódico-semántico de Meschonnic, 2003), acabamos descubriendo que es un rasgo cuya función en el texto se puede comparar con la de la función estilística del léxico y la sintaxis, por lo que debe ser analizada en conjunción con estos otros dos factores. En cuanto a la traducción poética, consideramos que sus conclusiones con respecto a las pausas son de especial aplicación en el análisis métrico de los versos, por lo que consideramos interesantes sus diferenciaciones entre las pausas como rasgos suprasegmentales, las pausas que desempeñan una función puramente fonológica (como la que se observa en su ejemplo: «beflagged vs. be flagged») o las pausas con función paralingüística (las que se realizan para no decir nada porque no hay nada que decir frente a no decir nada para ocultar la verdad), ejemplo que toma prestado de Vermeer (1972:111; 121, en Nord, 1988/1991:122).

Además de todo esto, la traductóloga alemana reconoce que, en este contexto, la importancia del sonido y del ritmo para la interpretación de un poema es uno de los temas favoritos de los EL. Factores como la musicalidad, la melodía, las aliteraciones,

la rima, etc. siempre han desempeñado un papel muy importante en el análisis de los textos literarios. De ahí su relevancia para la traducción poética.

Sin embargo, en lugar de ofrecer algún tipo de orientación en torno al análisis métrico de la poesía orientado a su traducción, la autora dirige su atención hacia otras modalidades de traducción ya que, según su punto de vista, estos aspectos deberían considerarse igualmente en cualquier otro tipo de texto escrito. Estas valoraciones no pasan de tener un alcance limitado para nuestros objetivos, ya que previamente Nord había hecho alusión a cuestiones relacionadas con el trabajo del intérprete, por lo que las conclusiones que podamos obtener de sus aportes no pasan de reconocer que la prosodia es inseparable del lenguaje, de la *imaginación acústica* (Nord, 1988/1991:124) del receptor, la cual, según la autora, viene determinada por patrones específicos de la lengua. Este concepto está estrechamente vinculado con la dimensión más cognitiva de nuestras observaciones sobre los efectos audivisuales en la poética riveriana (cfr. §6.2.1.3.).

Finalmente, teniendo en cuenta que el epígrafe que revisamos no incluye ningún tipo de instrucciones para el análisis métrico, consideramos que su clasificación para los signos de puntuación en *sintácticos* o *discursivos* es un último aporte que puede resultarnos de utilidad metodológica en nuestro modelo de análisis cognitivo-funcional para la traducción de la poesía riveriana, no sin citar las reflexiones nordianas que más se aproximan a la problemática traslativa de la traducción poética. Se trata de sus consideraciones finales con respecto a la relación entre la memoria acústica del receptor y su lenguaje. Según Nord, cada receptor lee un texto a través de su conocimiento materno de los patrones de entonación y acentuación. Si en la traducción de *The Poet* pretendíamos trasladar los versos de Domingo Rivero a la lengua inglesa a partir de esta premisa, debíamos esperar que nuestro receptor, como señala Nord, a partir de este conocimiento intuitivo, encontrara extraño adaptarse a patrones nada típicos para él incluso a sabiendas de que está leyendo una traducción, que es una de las intenciones que perseguíamos en nuestro encargo.

A pesar de que nos parece particularmente prescriptiva, atendemos aquí a la recomendación de Nord de que, tras analizar sus funciones, el traductor debería adaptar la entonación del TO a los patrones de la LM. ¿Y si la función de la traducción se basara en calcar las estructuras sintácticas de la poesía riveriana ya que en el encargo se

ha determinado como uno de sus rasgos propios que debemos trasladar al RM? A pesar de que en este trabajo vamos a explorar los resultados de incorporar esta premisa en el escopo de la traducción de *The Poet*, nuestro nuevo encargo idealizado de traducción (cfr. §4.3.), no lo consideramos como un criterio descalificador de nuestras versiones de los poemas, aunque partimos de la hipótesis de que en la sección más empírico-experimental de este trabajo observaremos diferencias entre la versión publicada de «Yo, a mi cuerpo» y su adaptación al esquema métrico del soneto de Shakespeare (cfr. §7.8.).

Por eso, el modelo de análisis del TO que hemos diseñado para esta tesis doctoral deberá prestar especial atención a las cuestiones métricas, sobre todo en relación con el soneto. En la traducción publicada de *The Poet*, este tipo de poema se tradujo sin respetar la que podría representar una de las convenciones más generalizadas para esta forma estrófica en la lengua inglesa, el soneto shakesperiano. En su traducción de *Las Rosas de Hércules* (2014), John Rutherford adapta la métrica de los versos alejandrinos españoles a estructuras hexamétricas en inglés, en las que prevalece el yámbico, tipo de pie que, según la fundamentación metodológica del traductor (Rutherford, ibidem:21-23), mejor se adapta a nuestra LM. Sin embargo, los *alexandrines* ingleses tampoco se emplean sistemáticamente a lo largo de piezas enteras, ya que, al decir de Rutherford, «their six iambic feet meake them sound like overgrown iambic pentameters» (Rutherford, ibidem:22).

Más adelante (cfr. §7.7., §7.14., §7.15.) consideraremos las estrategias de traducción de John Rutherford para la manipulación traslativa de los sonetos de Tomás Morales con el fin de obtener algún tipo de orientación hacia un método de traducción del soneto riveriano que nos permita, en principio, plantear nuestra versión alternativa en versos métricos de «Yo, a mi cuerpo», con el fin de poder traducir, en trabajos futuros, todos los sonetos de Domingo Rivero y de reunirlos en una antología que bien podría llevar por título *Sonnets by Domingo Rivero*, o aspirar a que la obra riveriana se traduzca en toda su extensión a partir de una metodología plausible. Para ello, aún debemos detenernos en el que anteriormente presentábamos como el segundo antecedente de este estudio, el modelo de análisis para la fase de interpretación del TO según García Álvarez (2014), que abordaremos en breve.

3.2.1.2.9. Las “otras consideraciones”

Para finalizar con la descripción de las variables de su análisis del TO orientado a la traducción, finalmente cabe destacar que Nord recoge un último apartado en su modelo al que denomina “Sonstiges” (en Elena García, 1994:32), que pretende dar cabida a todos aquellos aspectos peculiares de un texto en particular que llamen la atención al traductor y no tengan cabida entre las variables anteriores. Otro aspecto digno de ser incluido en este punto es el hecho de que, en ocasiones, podemos encontrarnos diferentes tipos de texto insertos en otros, lo cual corrobora que los textos en realidad son multidimensionales y multifuncionales y puede conllevar análisis diferenciados de tipologías textuales distintas (motivo por el que no hemos incluido entre el corpus de poemas estudiados nuestra versión de un décimosexto poema riveriano traducido en *The Poet*, como parte de un artículo de Claudio de la Torre de 1954). Además, teniendo en cuenta que la autoridad que con frecuencia se otorga a los textos no es más que una ilusión, una metáfora muy extendida entre los traductores, este punto es ideal para reflejar cuáles son los principales defectos que presenta el texto de partida. A juicio del traductor quedará la decisión de conservarlos o corregirlos, una vez más, dependiendo de la situación comunicativa en la que se encuentre.

A nuestro modo de ver, esta sección del análisis viene a demostrar que se trata de un modelo incompleto aunque flexible, ya que es precisamente en esta sección donde Nord no determina específicamente muchos aspectos cruciales para la interpretación del TO que precisan ser sistematizados, como el análisis métrico. A este respecto, los planteamientos de García Álvarez (2004:137-273) no solo vendrán a completar las carencias del modelo nordiano, sino que además le darán un giro paradigmático particularmente llamativo, que nos permitirá abrir una nueva vía para la problemática traslativa de la traducción poética, dada su relación con la dimensión cognitiva de las figuras literarias y su interpretación. Por esto, llegados a este punto, consideramos oportuno presentar las propuestas de García Álvarez para lo que, dejando a un lado los enfoques de análisis de corte textual, según el cual el traductor abordaba el texto como producto, la autora (y nosotros con ella, insistimos) prefiere denominar fase de interpretación del TO, en la que el texto será un *vehículo* hacia la dimensión cognitivo-funcional de la traducción.

3.3. Principios teórico-metodológicos para la interpretación cognitivo-funcional del TO según García Álvarez

A pesar de que comparte con el modelo nordiano su firme arraigo en los principios de la textualidad, de acuerdo con García Álvarez (2004:137), la configuración de un modelo de análisis del TO desde la perspectiva cognitivista se debe asentar sobre la base de que el sistema de conocimiento humano funciona desde la organización mental de un conjunto de esquemas cognitivos interconectados. Por ello, a fin de establecer los principios teórico-metodológicos que componen su modelo de interpretación del texto de partida, García Álvarez (ibídem) considera necesario delimitar el concepto *texto* como esquema cognitivo en la memoria semántica del traductor. Su esquema cognitivo final se configura teniendo en cuenta tres estructuras: la estructura proposicional, que está relacionada con las premisas que definen al *texto* desde su idiosincrasia comunicativa y funcional, la *visualización* de dicho concepto, que corresponde a la estructura esquemática de la imagen textual (una especie de mapa cognitivo modulado por información conceptual y proposicional), y las proyecciones cognitivas metonímicas, que se identifican con las partes (atributos o características) que definen al todo, es decir, al concepto global de *texto* (García Álvarez, 2004:139-140). Ante esta consideración, no nos resulta extraño que la autora plantee ciertas objeciones respecto al modelo de análisis de Nord como esquema cognitivo para el estudiante de traducción.

Dichas objeciones resultan igualmente aplicables para el traductor profesional, ya que, citando a García Álvarez (ibidem:136), «si bien Nord describe de una manera bastante exhaustiva los atributos que contribuyen a la definición de las variables genéricas de conocimiento en relación con los factores extratextuales e intratextuales que conforman el concepto "texto", se echan en falta algunos planteamientos». Además de carencias metodológicas relacionadas con la inferencia de las intenciones comunicativas de un texto en relación con su efecto, con su estructura intencional-funcional y con los actos de habla (de los que trataremos en el epígrafe siguiente), el esquema textual de Nord podría mejorarse como herramienta teórico-metodológica, de acuerdo con García Álvarez (2004:136), mediante la organización visual de sus variables genéricas de conocimiento. Alcanzado este objetivo, que la autora plasma en su representación gráfica (cfr. §.3.4), García Álvarez dejará en nosotros su impronta del esquema cognitivo del texto, con el cual se empieza a sistematizar la manera en que se configura el esquema cognitivo del concepto *texto* en la memoria semántica (que no episódica,

según ella misma puntualiza), lo que abre la dimensión más visual de nuestro estudio. Tras nuestras conversaciones con García Álvarez, en trabajos futuros nos proponemos sistematizar a través del lenguaje de la lógica las que podrían componer sus *Skoposregeln* específicas con el objetivo de diseñar un instrumento didáctico y comparativo, que haya de servir por igual a la didáctica, la crítica o la práctica de la traducción para refutación o consenso de un metalenguaje traductológico cada vez más unívoco a objeto de seguir desarrollando su revolucionario modelo (vid. §8.).

Con esto se corrobora la utilidad del *Ausgangstextanalyse* de Nord (1988/1991) como antecedente para esta investigación, ya que, según afirma García Álvarez (2004:136), nos ha permitido acceder a la descripción conceptual de los factores implicados en un texto origen, a los cuales Nord efectivamente interrelaciona en dos gráficas, una para los factores extratextuales y otra para los intratextuales (Nord, 1988/1991:76; 129), aunque no manifieste el modo en que se activan e interrelacionan estos factores en conexión con la cognición humana. Por esta razón hemos acudido al modelo de García Álvarez (2004) como segundo pilar teórico-metodológico para un modelo de análisis interpretativo del TO orientado a la traducción de la poesía de Domingo Rivero desde un enfoque cognitivo y funcional, aunque también para las fases ulteriores. De hecho, hasta que no despleguemos la vertiente más cognitiva de nuestra visión de la traducción, no se podrá comprender el propio concepto de *funcional* según este punto de vista, por lo que no debemos identificarlo completamente con el concepto de *función* de Nord. Según ya hemos apuntado en §3.1.6.5., existe una confusión terminológica en torno a esta idea incluso dentro del marco teórico del funcionalismo, a la que dará respuesta la teoría de la metáfora de Lakoff y Johnson (1980), una acertada propuesta que no solo nos ayuda a entender en qué radica esta confusión a nivel cognitivo sino que además contribuye a sistematizar el propio desarrollo epistemológico del saber humano (cfr. §3.3.3.).

García Alvarez (2004:89) sostiene que el carácter ecléctico, interdisciplinar y relativista que caracteriza a la traducción como disciplina es justificación suficiente para que sus principios teórico-metodológicos puedan servir como orientación hacia el conocimiento declarativo basándose en fundamentos descriptivos interdisciplinarios. En concreto, más allá del debate puramente epistemológico que podríamos abrir ante esta premisa, esto es, en relación con el análisis del TO, estas fundamentaciones esclarecerían la investigación no solo del proceso de la traducción, sino también de su producto y de su función (puesto que ambos inciden en el proceso), en consonancia con el esquema

diálectico de los ET propuesto por Holmes (1972), pese a lo complejo que resultaría abarcar todas sus vertientes en un solo estudio.

De esta manera, la macrocompetencia traslativa (Kiraly, 1995:15, en García Álvarez, 2004:91) implicaría el conocimiento de los ET en su relación con la práctica como una disciplina autónoma, aunque enriquecida por las aportaciones de otras disciplinas, como la psicología cognitiva en este caso. Lo que resulta evidente en este punto es que se deben poner al alcance del traductor la mayor cantidad y variedad posible de instrumentos que le ayuden a comprender y desarrollar de manera más informada su tarea, tanto para sus negociaciones con el cliente como para su trabajo más íntimo y personal. Es durante este complejo proceso de trabajo intelectual cuando el traductor debe entender la dinámica de sus interconexiones mentales, razón por la cual consideramos de gran valor los instrumentos terminológico-metodológicos de García Álvarez (2004:137-273) para estos apuntes.

A pesar de que hemos defendido que debería formar parte de la competencia declarativo-procedimental del traductor, una metodología cognitivo-funcional de aproximación interpretativa al TO, por lo tanto, no debería limitarse únicamente a fundamentaciones exclusivas de la Traductología y sus diferentes corrientes, sino que debe aprehender su metalenguaje de las teorías específicas que den explicaciones convincentes a los complejos fenómenos que intervienen en la acción traslativa, como los principios de la lingüística del texto, por otro lado. Según García Álvarez (2004:91), un método ideal para la acción traslativa debería incluir otras teorías procedentes de la comunicación intercultural y de la interpretación y producción de textos, entre las que se contarían, por ejemplo, la lingüística del texto, la terminología, la lexicografía y la documentación. Igualmente importantes serían la reflexión teórica e histórica de la recepción (efecto) y la función social de los textos en situaciones culturales específicas, la sociología y la sociolingüística (esto es, la antropología cultural), la psicología cognitiva y la psicolingüística. Por último, según la autora (2004:91), también resultaría relevante el estudio de las normas de traducción y su(s) efecto(s) en los receptores meta, lo que guarda una estrecha relación con la investigación holística y funcional de los tipos de texto en una determinada cultura (Toury, 1980; 1995). Si llevamos todos estos fundamentos a su último extremo, la investigación y el desarrollo de una deontología o ética de la traducción sería igualmente imprescindible (Robinson, 1997:30-31, en García Álvarez, 2004:91).

De esta manera, se conformaría un macromodelo mental-cognitivo-funcional (García Álvarez, ibidem:93) que se dividiría a su vez en diferentes esquemas y subesquemas cognitivos. Si alcanzáramos a plasmarlos, todos ellos conformarían el proceso de traducción (el esquema cognitivo del TO, el esquema cognitivo del encargo, el esquema cognitivo del TM, etc.). En este sentido, García Álvarez dedica un epígrafe al *idealtypisches Modell des Übersetzungsprozesses*, el modelo cognitivo de Hönig (1997; Kuβmaul/Hönig, 1998:175) y antecedente más directo de su visión, al que la autora considera que deben incorporarse otros modelos igualmente importantes en el proceso traslativo que aportarían las variables de carácter interdisciplinar necesarias para completarlo.

Sin embargo, antes de llegar a tal grado de abstracción, nos conviene deconstruir el que, en adelante, nos permitiremos denominar "modelo garciano", el cual tiene en común con el modelo de Nord su firme enraizamiento en los principios de textualidad. A partir de este punto, la presente investigación se basará en esta visión del proceso traslativo para tratar las variables genéricas de conocimiento implicadas en cada fase según este modelo con el fin de aplicarlas a la traducción de *The Poet* a partir de los fundamentos teórico-metodológicos establecidos por García Álvarez.

Estos fundamentos se basan no solo en la teoría funcional general de la traducción, sino que además se complementan con principios procedentes de disciplinas conocidas como la psicología cognitiva, la psicolingüística, la lingüística cognitiva y la lingüística del texto, entre otros, a los que posteriormente incorporaremos algunas cuestiones orientadas a la traducción en versos métricos del soneto riveriano.

Por ello, consideraremos su configuración del esquema cognitivo *texto* partiendo de la fundamentación teórica de algunos de sus más interesantes componentes. Según la autora, estos serían «los fundamentos teóricos cognitivos de Lakoff (*idealized cognitive models*), las premisas de categorización igualmente cognitivas de Rosch (1978), desde la óptica de la *dimensión vertical*, y *los criterios de textualidad* de Beugrande &Dressler» (García Álvarez, 2004:136).

Puesto que forman parte integrante de sus planteamientos y no han sido abordados aún en este trabajo con la profundidad que merecen, antes de presentar las estructuras cognitivas básicas que definen nuestros modelos cognitivos y la dimensión *bottom-*

up/top-down del modelo garciano, que a su vez surge de las aportaciones de la psicóloga cognitiva norteamericana Eleanor Rosch (1978) y casa a la perfección con los esquemas arquetípicos que Eugenio Padorno (1994a:112-122) ha detectado en la poética riveriana, comenzaremos por dedicar un epígrafe a los principios propuestos desde la lingüística del texto para definir el citado esquema cognitivo, puesto que se configuran como su eje vertebrador.

A pesar de que el modelo de Nord, que acabamos de dejar atrás, hace alusiones a dichos principios, consideramos que la visión mucho más sistemática de García Álvarez nos permite abordarlos de manera más ordenada. Sin embargo, dado que muchos de ellos ya han sido descritos a través de las aportaciones de la traductóloga alemana, nos limitaremos a resumir su importancia en el modelo garciano.

3.3.1. Los principios de textualidad de Beaugrande y Dressler

La relevancia de los principios de la textualidad enunciados por De Beaugrande y Dressler en 1981 desde la entonces recién nacida Lingüística del Texto para el diseño del macroesquema mental cognitivo-funcional de García Álvarez se hace más que evidente cuando la autora propone que la interpretación del TO se base en un análisis del TO desde sus principios de situacionalidad, intencionalidad, aceptabilidad, intextextualidad, informatividad, coherencia y cohesión, como refleja la Figura 10.

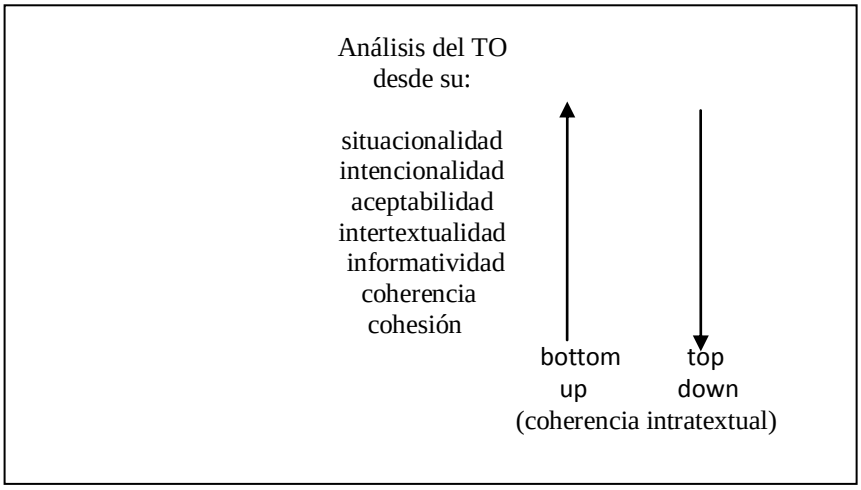


Fig. 10. Esquema cognitivo del análisis del TO según García Álvarez (2004:142).

La Lingüística del Texto es una disciplina adyacente y complementaria de la Traductología que supuso un giro en la concepción de la traducción que se conoce como *kommunikativ-pragmatische Wende* (Helbig, 1988:13, en García Álvarez, 2004:4). El enfoque sistemático que había caracterizado a los estudios de la lengua desde Saussure hasta Chomsky dio paso a una lingüística con orientación comunicativa y funcional. A pesar de que el alcance de este epígrafe nos limita para detenernos a debatir cuestiones relacionadas con su desarrollo epistemológico, resulta particularmente interesante anotar el carácter funcional de este otro enfoque teórico de la Lingüística, que no nos parece en absoluto incompatible con la concepción del escopo que ya hemos tratado.

Por cuestiones de espacio, nuestro objetivo es más bien limitarnos a recordar a continuación en qué se basan los siete principios de la textualidad de Dressler y Beaugrande incorporando las interpretaciones de García Álvarez (2014:70-75), para comprender mejor el complejo esquema cognitivo del TO que surgirá posteriormente del sencillo modelo propuesto en la Fig. 10, que no es otro que el esquema completo del análisis interpretativo del TO al que nos venimos refiriendo desde el comienzo de este capítulo como segundo antecedente teórico de nuestro trabajo. Este aporte final se constituirá como el andamiaje teórico-metodológico del que pretendemos obtener una versión simplificada en nuestro modelo cognitivo-funcional de análisis del TO para la traducción de los poemas de Domingo Rivero incluidos en *The Poet* (cfr. §3.4.).

Es sabido que, para que un texto sea comunicativo, debe cumplir con los siete criterios de textualidad, los cuales son de aplicación tanto para el TO como para el TM. De ahí que hayamos insistido en la idea de que el receptor siempre es una variable condicionante de las múltiples e infinitas interpretaciones que se pueden obtener de un texto. Además de asegurarse de que se cumplan estos siete principios, al traductor le incumben las interrelaciones entre estos principios de textualidad, ya que están estrechamente relacionadas con el principio de adecuación, con la coherencia intertextual entre el TO y el TM y con la coherencia intratextual de un TO o de un TM, conceptos de Reiss y Vermeer que también hemos debatido (cfr. §3.1.6.3.). Ante este hecho, reconocido por García Álvarez (2014:70), nos vemos obligados a desdoblar con ella el valor metatraductológico de los principios de la textualidad.

Para presentar sus variables, comenzaremos por la *informatividad* del texto. Al igual que García Álvarez, no la trataremos como un principio independiente, ya que se trata

del criterio de inferencia fundamental para determinar el resto de los principios de la textualidad en el TO. Por ese motivo, podremos referirnos a las diferentes fases del método como *informatividad de la intencionalidad*, *informatividad de/sobre la situacionalidad*, etc. (García Álvarez, 2004:143-144).

Entendida de esta manera, la informatividad del texto está relacionada con lo explícito e implícito de la información, los conocimientos presupositivos, lo conocido y desconocido de los elementos textuales expresados, lo cual es de aplicación intra- e intertextual en la acción traslativa, por lo que este principio gira sobre sí mismo al tiempo que sobre los demás. Si bien con él no pretendemos desechar la propuesta de García Álvarez, contemplaremos a continuación este principio desde un punto de vista circular tanto excéntrico como concéntrico (cfr. Fig. 11). De forma más bien tan rudimentaria, podemos plasmar la idea de que la informatividad de un texto surge desde su propia informatividad al tiempo que sirve para determinar la informatividad del texto con respecto al resto de los principios, lo que nos pemitiría hablar incluso de la *informatividad sobre la informatividad* de un texto:

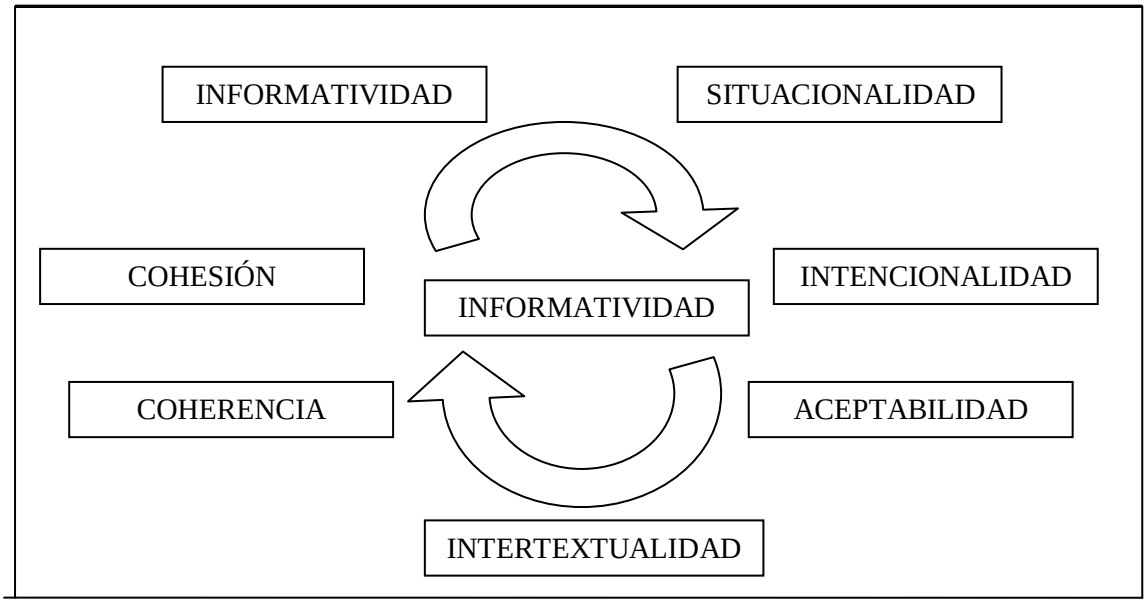


Fig. 11. Visión circular de los principios de textualidad (Beagrande/Dressler, 1981ab).
Elaboración propia.

Valiéndonos de su traducción al español, Beaugrande y Dressler, en su obra *Introducción a la lingüística del texto* (1997/2005), establecen que el término *situacionalidad* (ibidem:223) se refiere, en general, a los factores que hacen que un texto sea relevante con respecto a la situación comunicativa en que aparece. Según García Álvarez (2004:70), los autores parecen referirse al contexto comunicativo del texto, una referencia situacional sin la que el texto no tendría sentido. El concepto de García Álvarez se refiere no solo al contexto sino al *entorno* del texto, que determina su posterior producción: «en nuestro sentido, situacionalidad es sinónimo de *situación comunicativa*, con las variables comunicativas de tipo extratextual que le son propias (la mayor parte de las cuales no suelen manifestarse explícitamente en el texto y que nosotros denominamos *variables ocultas*)» (García Álvarez, ibidem:72).

Para nuestro encargo de traducción, comprobaremos que el contenido de un número concreto de estas variables cambia o admite modificaciones al pasar de una situación comunicativa original a una situación comunicativa meta, porque no hay dos situaciones comunicativas iguales, como afirma García Álvarez (ibidem), «aunque se trate del mismo texto», y aunque se trate hasta del mismo receptor, como confesará Eugenio Padorno (2003:318) con respecto a El Soneto. No resulta descabellado admitir que los factores que hacen que un texto sea relevante con respecto a la situación comunicativa en que aparece no pueden escapar a la subjetividad con que la impregna su carácter idiosincrásico-cultural.

En el *translatum* (esto es, desde una visión prospectiva), el contenido de las variables de la situación comunicativa viene dado por el encargo de traducción (explícito o implícito) y las instrucciones (y las normas) traslativas. Aquí también se podría incluir como variable, de acuerdo con la autora, el papel social e ideología del *iniciador* del proceso traslativo, el precio y tiempo de elaboración del TM o las herramientas de las que dispone el traductor en un acto concreto de comunicación intercultural (García Álvarez, 2004:72), además de la frenética realidad del mercado editorial, factores a los que nos referíamos al principio de este capítulo y que empiezan a configurar la situacionalidad de *The Poet.* A pesar de que estamos abordando el análisis interpretativo del TO, nos resulta imposible desmembrarlo del encargo, del TM o del RM, entre tan importantes consideraciones.

De esta manera, ya que no podemos dilatarnos con este tipo de cuestiones, nos quedan por abordar los seis principios restantes, los cuales son divididos por García Álvarez (2004:73-74) en dos grandes grupos, según se trate de aspectos relacionados con los actantes principales del acto comunicativo (intencionalidad, aceptabilidad) o de aspectos centrados en el texto (intertextualidad, informatividad, coherencia, cohesión). A pesar de que debemos presentarlos como principios independientes, su interconexión forma parte de su propia naturaleza. Sin embargo, a efectos tal vez reduccionistas, contemplaremos la traducción poética desde los principios más relacionados con la intención, el efecto y los medios textuales, los criterios más comunicativos y cognitivos de la taxonomía. De este modo, la problemática traslativa de la traducción poética que pretendemos perfilar en el Capítulo 6, tras el análisis de nuestro TO, se asentará principalmente sobre el principio de la intencionalidad, en relación con la traducción de las figuras literarias, a pesar de que estas son inseparables de la dimensión de los recursos poéticos del texto. Paralelamente, el principio de la aceptabilidad (igualmente imposible de separar de la coherencia o la cohesión) condicionará el impacto de la traducción de *The Poet*.

Llegados a este punto, podemos definir la intencionalidad, citando a García Álvarez (2004:71), como aquel principio relacionado con el emisor/productor de un texto y su actitud, el cual tiene la *intención* de transmitir un mensaje cohesivo y coherente con respecto a la planificación textual de sus objetivos. No solo en consonancia con la teoría de la acción como base del funcionalismo, sino además siguiendo la terminología de Hulst (1995), comprobaremos más adelante que la intencionalidad se puede identificar con el objetivo comunicativo pretendido (escopo) y posibles subobjetivos comunicativos (subescopos), como también lo hicimos a través del modelo de Nord. En nuestro análisis práctico del TO, estas cuestiones nos llevarán a plantearnos si la intencionalidad de los poemas de Domingo Rivero puede ser imitada o reproducida a través de su traducción, especialmente cuando manipulemos algunas figuras retóricas concretas, sobre todo las de la imagen y el sonido. Cabe subrayar aquí que el traductor que no analice su TO para valorar su propia intencionalidad como productor textual se arriesga a que su traslatum no cumpla con el resto de los principios, como el de la aceptabilidad.

No nos sorprende que Beaugrande y Dressler (1997/2005:167-199) traten los principios de la intencionalidad y la aceptabilidad bajo un mismo epígrafe, dado lo difusos que se encuentran sus límites. Sin embargo, entendemos con García Álvarez (2004:72) que la aceptabilidad está más bien relacionada con el receptor y cómo recibe, interpreta y acepta el mensaje del emisor. El receptor espera que dicho mensaje también sea cohesivo y coherente, en función del tipo de texto elegido, con sus específicas normas socioculturales y textuales, y apto para la situación comunicativa. La autora se está refiriendo a cuestiones íntimamente relacionadas con los actos perlocutivos del habla de Austin (1962) y Searle (1969; 1976). Este tipo de consideraciones nos ha llevado a incluir las cuestiones métricas a las que nos venimos refiriendo y nos permitirá abordar interesantes cuestiones cognitivas sobre la recepción en cuanto a la traducción del ritmo y la musicalidad, al prestar especial atención a la prosodia del soneto.

Finalmente, entre los aspectos centrados en el texto nos conviene recordar que la intertextualidad, según Beaugrande y Dressler (1997/2005:167-199), vendría a ser la referencia y relación de un texto con respecto a otros textos y su peculiaridad en pertenecer en mayor o menor medida a un determinado tipo. En este sentido, nos parece particularmente adecuado caracterizar aquí la situación de *doble intertextualidad del translatum* (García Álvarez, 2004:74): «por un lado, su producción está condicionada hasta cierto punto por un TO; y, por otro lado, pertenece a un determinado tipo o conlleva características de dos o varios tipos de texto conocidos y compartidos por la comunidad cultural meta».

Los poemas traducidos en *The Poet* no escapan a esta realidad, por lo que su análisis, a partir de este tipo de herramientas terminológico-metodológicas, nos permitirá determinar aquellos puntos en que las soluciones traslativas observables en el producto respondan en mayor o menor medida a la manera en que hemos manipulado el criterio de intencionalidad del TO o de aceptabilidad del TM desde un enfoque cognitivo-funcional lo que, en consecuencia, nos permitirá valorar la intertextualidad de nuestra traducción. Igualmente delicadas en este sentido serán nuestras consideraciones relacionadas con el principio de la informatividad (dejando a un lado las Notas de *The Poet*, que no son objeto de estudio de esta tesis). Entendiéndola a partir de la definición de Beaugrande y Dressler (1997/2005:201), se relaciona con el grado de novedad o de imprevisibilidad que tiene un texto para sus receptores. Relacionada con lo explícito e implícito de la información, los conocimientos presupositivos, lo conocido y

desconocido de los elementos textuales expresados, la informatividad, señala García Álvarez (2004:73), dirige el interés del receptor. También hemos considerado este principio a través del análisis de Nord (cfr, §3.2.1.2.3.), si bien para ella las presuposiciones son elementos intratextuales cuyo análisis no sistematiza del todo. Una vez más, este criterio dependerá de la intención, la situación y las expectativas en el marco de un determinado texto y se puede encauzar de tres modos: «a) el productor transmite principalmente contenidos; b) el productor transmite contenidos organizados de manera artística y c) el productor transmite contenidos con carácter persuasivo o de convencimiento» (García Álvarez, 2004:74). Para el caso de *The Poet*, tendremos que explorar particularmente la situación planteada en b).

Por último, a pesar de que se trata de uno de los principios tal vez más visibles, cabe diferenciar la coherencia como un criterio de textualidad íntimamente relacionado con su sentido lógico de construcción de conocimiento o pensamiento, resultado de los procesos cognitivos de los usuarios del texto, según el enfoque de García Álvarez (ibidem:76). El concepto de coherencia de la autora, por su parte, engloba además tanto las relaciones semánticas, más bien relacionadas con el contenido de la proposición propuesta en el texto, como las pragmáticas, las cuales empiezan a apuntar hacia los planteamientos también funcionales de Hulst (1995) y Pander Maat (1994).

Antes de emprender el siguiente epígrafe, recogeremos también la definición de *cohesión* como el conjunto de unidades que componen la estructura de la superficie de un texto, si bien este criterio de la textualidad adquirirá mucho más interés en relación con los actos locutivos de Austin (1962) y Searle (1969; 1976), que trataremos en el epígrafe siguiente. Vamos alcanzando así a delimitar un enfoque cada vez más cognitivo del concepto de *función del texto*, incluso antes de llegar al que García Álvarez presenta como el primero de los pilares básicos de su modelo de interpretación del TO: las estructuras cognitivas básicas de Lakoff (cfr. §3.3.3.), las cuales se llegarán a interrelacionar con la filosofía de la ciencia traductológica y la problemática terminológica que subyace a la idea central del funcionalismo a través de las figuras de la imagen.

3.3.2. Aspectos cognitivos del concepto "función". La función del texto según Hulst y su relación con los actos de habla de Austin y Searle

Ya que detenernos a describir detalladamente cada uno de los fundamentos teórico-metodológicos que constituyen la propuesta de análisis textual para la fase de interpretación del TO por García Álvarez supondría repetir aquí su tesis doctoral (2004), bastará con recorrer algunas de sus variables, con el fin de determinar la informatividad del texto en cada una de ellas, empezando por la situacionalidad del TO. En este sentido, la autora (García Álvarez, 2004:75) subdivide este primer paso metodológico en dos tareas fundamentales: el análisis de la situación comunicativa en que ha funcionado el TO y la situación comunicativa implicada en el proceso de traducción. En el Capítulo 2, a pesar de sus limitaciones de contenido, se ha podido pincelar la situación en que apareció y "funcionó" la poesía de Domingo Rivero, aunque en el Capítulo 5 nos volveremos a referir a este tipo de cuestiones. Dada la prioridad del encargo, también debemos dedicarnos antes al contexto traslativo, para luego determinar todos los detalles que podamos incorporar sobre la situación comunicativa que rodea a los poemas de *The Poet*.

Por lo tanto, corresponde acudir a la metodología garciana como orientación para determinar la intencionalidad del texto de partida. A pesar de que ya hemos discutido ampliamente el concepto *función* en §3.1.6.5., a medida que vamos desplegando los constructos teóricos que configuran el modelo de interpretación del TO de García Álvarez (2004:142), nos vemos obligados a considerar una serie de cuestiones de corte cognitivo relacionadas con el controvertido término que no fueron tratadas en dicho epígrafe. El criterio de la intencionalidad, según el modelo de esta autora, se basa en la intención/objetivo comunicativo principal pretendido en relación con el motivo principal del TO, un término utilizado por Hulst (1995:92).

De acuerdo con García Álvarez (2004:455), conviene considerar también las intenciones/objetivos comunicativos secundarios y los motivos secundarios, entre los que podrían incluirse los del iniciador o el traductor. En este sentido, enseguida entenderemos que la autora se refiere a los escopos y subescopos de Vermeer, aunque se vale del término de Hulst. El modelo de desdobla de nuevo, especialmente si tenemos en cuenta que a todo esto se suma la inferencia de los criterios de textualidad del TO a través de sus variables específicas. Para irnos acercando a un mayor nivel de concreción

de nuestro enfoque cognitivo-funcional del análisis del TO, esto nos obliga a completar la revisión del concepto de *función* que desarrollamos en §3.1.6.5., también de la mano de García Álvarez (2006; 2008), con el fin de explicar la correlación entre el término *intención/objetivo comunicativo*, el *escopo* y los tipos de *actos de habla*, no sin antes señalar que, al redefinir el concepto de *función* desde una perspectiva cognitiva, la línea de investigación emprendida por García Álvarez que resumimos aquí supone otro sustancial cambio de paradigma traductológico, por lo que marca un verdadero hito en la reorientación de los estudios funcionales de la traducción.

García Álvarez (2004:10-64) empieza por tratar de desambiguar la problemática aparentemente terminológica que rodea a la idea de *función*, aunque la raíz de esta controversia se encuentra más bien en la dimensión cognitiva de la epistemología traductológica, concretamente en la conceptualización metonímica de los fundamentos de la teoría del escopo entre sus estudiosos y detractores. La metáfora y la metonimia como estructuras cognitivas básicas serán presentadas en el epígrafe siguiente, donde entenderemos mejor qué mecanismos referenciales subyacen a esta confusión, que de momento solo hemos abordado desde un punto de vista terminológico más bien semasiológico.

Las posibles explicaciones cognitivas de la problemática de atribución de sentido y conceptualización que rodea al concepto *función* se van concretando en trabajos posteriores de la misma autora, a través de los cuales plantea interesantes deconstrucciones y redefiniciones del concepto, así como el metalenguaje con el que se configura su enfoque de la traducción. De ahí que en este epígrafe se deban incluir los aportes de las teorías específicas que contribuyeron al giro paradigmático establecido a partir de los planteamientos cognitivo-funcionales de García Álvarez.

Antes de llegar a la metáfora y la metonimia cognitivas, nos interesa repasar el artículo "Confusiones, aclaraciones y propuesta metodológica para el análisis de los conceptos funcionalistas de "función" y "skopos" en la práctica de la traducción" (García Álvarez, 2006:187-218), en el que, además de hacer un repaso de las definiciones de *equivalencia*, *escopo* y *función* en el marco de la teoría funcional, García Álvarez parte de las diferencias de interpretación del concepto de *función* ya observadas en su tesis incluso entre los propios Reiss y Vermeer, a los que hemos citado repetidas veces como los fundadores de la *Skopostheorie*.

De hecho, hasta el momento nos hemos referido a la teoría del escopo como teoría funcional partiendo de esta equivocada base epistemológica, según la cual nos hemos basado en la creencia de que los conceptos de *función* y de *escopo* se plantean como sinónimos en dicho marco teórico. El epígrafe dedicado a los problemas de polisemia del término *función* merece ser estudiado en este sentido (García Álvarez, 2006:202-204), si bien no ha sido hasta este punto cuando hemos podido realizar esta desambiguación en nuestro andamiaje teórico. En el marco de la *Skopostheorie*, al comparar el concepto de *función* con el concepto de *escopo*, según García Álvarez (2006:189), Reiss y Vermeer parecen sugerir que se trata de la misma definición, aquella relacionada con la intención/función comunicativa pretendida por uno de los actantes implicados en la acción traslativa, ya sea el iniciador o el traductor, aunque para empezar se les pasa por alto que esta puede diferir de la intención/función comunicativa pretendida por el emisor o productor del TO.

Si adoptamos el término de *intención/función comunicativa* del modelo comunicativo-funcional de Hulst (1995) para referirnos a un objetivo comunicativo, a la *función del texto*"[83], y, en consecuencia, para defender la plausibilidad de un enfoque funcional de la traducción que no haya de interpretarse erróneamente como el de la *Skopostheorie*, considerar que dicho enfoque se identifica con la teoría funcionalista del escopo sería una imprecisión, dadas las diferencias entre las metonimias conceptuales con las que manejan su concepto central sus propios creadores. Por otra parte, el simple hecho de considerar el objetivo comunicativo principal de un texto como elemento independiente y separado de la manifestación textual, también conlleva que la validez de la teoría del escopo como teoría general de la traducción nos resulte dudosa, por lo que no consideramos oportuno identificarla por completo con la vertiente funcional de este estudio.

Reiss (1976:20) identificaba la función del texto con la función lingüística dominante, vinculando en su concepción las nociones de *tipo de texto* con *función textual*, a partir de los postulados de Bühler (1934). Ya hemos comentado que una tipología textual basada en las funciones lingüísticas resulta de poca utilidad práctica para la Traductografía y la Traductología. Vermeer, por su parte, trata de desambiguar

[83] «Hulst define *función del texto* como *el objetivo comunicativo pretendido (por el emisor) en una situación concreta, dirigido a un grupo específico de receptores y con referencia a un determinado tema*» (García Álvarez, 2006:204).

diferentes cuestiones onomasiológicas que rodean a los términos alemanes *Ziel, Zweck, Wirkung, Absicht, Funktion, Vorsatz* o *Intention*, inaugurando el que para nosotros es todavía uno de los más complejos debates de su teoría, máxime si, como hace García Álvarez (2006:192), nos detenemos también a considerar las traducciones de estos términos. Obsérvese en este punto que el de los EDT (cfr. §3.1.4.) es también un enfoque funcional de la traducción, como también se denominan las perspectivas desde las que Hulst (1995) y Pander Maat (1994) plantean sus visiones.

De la *Neuorientierung* también surgirán diferentes definiciones del concepto *función*: Vannerem y Snell-Hornby (1986:197, en Vermeer/Witte, 1990:86) redefinen el anquilosado concepto de *constancia de función* identificándolo con la coincidencia entre el uso y el tipo de receptores del TO y el TM. House (1977:37), según nuestro punto de vista, reetiqueta la división tradicional de la equivalencia y la adecuación (como posteriormente lo haría Nord con la dicotomía *instrumento versus documento*) con sus conceptos de *overt* y *covert translations*, basados en los tipos de textos. Incluso Hönig y Kuβmaul (1982:40), según García Álvarez (2006:194), «parecen compartir la misma opinión de House en su división de la traducción en aquellas con función constante y aquellas que requieren cambio de función». En contra de toda univocidad, aparte de seguir salpicando la Translatología de rigurosas dicotomías de corte normativo, estos y otros autores acaban viéndose en la obligación de relativizar sus tajantes divisiones, lo que da lugar a interminables subdivisiones de sus taxonomías (como la *overt version* de House o las *traducciones equifuncionales*, *heterofuncionales* u *homólogas* de Nord).

Todo esto contribuye más bien poco a resolver la situación de confusión terminológica que rodea al término *función*, aunque debemos a Christiane Nord la primera separación radical entre función constante y cambio de función según el tipo de traducción: «para ella, un TM como instrumento o documento puede presentar un cambio de función indistintamente, es decir, al margen de la *función* sociocultural prototípica, puede darse otro tipo de función sociocultural de un mismo TM» (García Álvarez, 2004:40). Esto nos lleva a cuestionarnos los diferentes usos e intereses que motivarán al receptor potencial de *The Poet*. Además del ya discutido término de *intención/función comunicativa* de Hulst, en este planteamiento aparece por fin contextualizado el segundo concepto que García Álvarez propone para comprender los complejos aspectos que subyacen al concepto de *función* y, en consecuencia, a la vertiente funcional desde la que planteamos el enfoque de esta investigación. Se trata de la *función sociocultural*

del texto, a la que ya había aludido el mismo James Holmes (1988/1994:32) con su concepto de *situación sociocultural receptora*. En definitiva, podemos resolver las cuestiones terminológicas discutidas hasta el momento en torno al concepto de *función*, que vienen a ser «el último coletazo de la equivalencia» en el funcionalismo, según la propia García Álvarez (2004:49), si lo entendemos como sigue:

> En la acción traslativa, como acto complejo de comunicación, nuestro concepto de "función" se despliega hacia dos vertientes a) la función sociocultural atribuida por los receptores de partida al TO y la intención/función comunicativa pretendida por el emisor/productor en la situación comunicativa de partida y b) la función sociocultural del *translatum* atribuida por los receptores meta más la intención/función comunicativa pretendida por el iniciador o traductor en la situación comunicativa meta. (García Álvarez, ibidem:40)

Tanto los planteamientos de García Álvarez (2004; 2006; 2008) como los de Hulst (1995) se basan en el enfoque comunicativo-funcional de Pander Maat (1994), quien utiliza el término de *objetivo comunicativo* para referirse a la *función* bajo la óptica de tres aspectos: 1) los receptores *pretendidos*, 2) el efecto comunicativo *pretendido* (efecto que intenta ampliar o modificar la cognición o pensamientos de los receptores) y 3) la realidad en la que tiene lugar esta cognición influenciada y que corresponde normalmente con el contenido global del texto (Pander Maat, 1994:203, en García Álvarez, 2004:52). En este trabajo preferimos concebir la *función* desde la triple vertiente que incorpora el modelo garciano, según la cita anterior, al asentarse en estos principios simultáneos (Intención-Efecto-Medios).

En su trabajo posterior "Una aproximación cognitiva a algunos estadios mentales de la "función textual" en los modelos traductológicos funcionalistas" (2008:1011-1018), García Álvarez aborda los aspectos más específicamente cognitivos que dan cabida a las tres dimensiones en que se desplegó la confusión terminológica en torno al concepto *función* que venimos tratando. Este trabajo nos permite realizar una primera aproximación a las categorías básicas de la metáfora y la metonimia cognitivas, que abordaremos en el próximo apartado. Estos elementos del proceso traslativo se relacionan con la función sociocultural pretendida (aunque aún no diferenciemos por quién), con la función que se materializa lingüísticamente en el texto y la función efectivamente conseguida en el receptor potencial o prototípico; esto es, con las múltiples interconexiones que se pueden establecer entre los actos locutivos, ilocutivos

y perlocutivos del habla. Y a pesar de que nuestra idea tripartita de *función* está alcanzando un alto grado de concreción metatraductológica en nuestro trabajo, debemos regresar a la teoría del escopo para reconocer con García Álvarez (2008:1012) que al estudiar el concepto traductológico de la *función* desde una perspectiva cognitiva, nos encontramos con que las definiciones de los teóricos funcionalistas no coinciden entre sí. Para desplegar por fin la vertiente más cognitiva de esta discusión inicialmente terminológica, afirma la autora que tras ellas subyacen *estadios metonímicos diferentes de conceptualización* que a veces aluden a la intención del texto desde el punto de vista del productor, otras veces al efecto real o activo por parte del receptor y otras a los medios textuales utilizados en la producción de la macroestructura textual (García Álvarez, 2008:1012). A objeto de tender un puente teórico para alcanzar el concepto tradicional más literario de metáfora, que nos permita adentrarnos en la poética cognitiva (cfr. §6.), en el siguiente epígrafe ubicaremos los conceptos de metáfora y metonimia dentro del paradigma cognitivo y los describiremos bajo los parámetros de esta corriente de pensamiento para luego enfocarlos desde la perspectiva de los EL. Si seguimos recorriendo el modelo de García Álvarez, comprobaremos que después de la situacionalidad y la intencionalidad del TO se encuentra la aceptabilidad del texto, la cual está directamente relacionada con los actos y los efectos perlocutivos del habla a los que nos hemos referido repetidamente. Al margen de otros estudios sobre los *speech acts* (entre otros, Sandig, 1973; Ferrara, 1980ab; Van Dijk, 1980), para definir los actos locutivos, ilocutivos y perlocutivos del lenguaje, retomaremos con García Álvarez (2006:198) las definiciones de Austin (1962, en García Álvarez, ibidem), según la cual los actos del habla se clasifican como sigue:

> l. Acto locutivo: es la expresión del enunciado o frase por antonomasia. El acto locutivo se subdivide a su vez en un acto fonético, fático (la expresión de palabras en determinadas construcciones gramaticales, los planos de la gramática y el léxico) y un acto rético (el plano de la semántica)
>
> 2. Acto ilocutivo: señala el objetivo que se pretende con la expresión del enunciado o frase, p .ej. advertir a alguien de algo, rogar a alguien algo, prometer a alguien algo, etc.
>
> 3. Acto perlocutivo: caracteriza el efecto de la expresión lingüística en el oyente (p. ej . que el oyente se alegre o se enfade).

A la vista de esta taxonomía, resulta obvio que las ilocuciones dejan entrever los objetivos pretendidos por el autor con el destinatario. La relación de los actos de habla en un texto, con su división en actos locutivos, ilocutivos y perlocutivos, vienen a conformar el escopo y subescopos del texto (objetivo dominante y subobjetivos) en la terminología de Vermeer. Por su parte, en relación con el concepto de *función*, visto por Hulst (1995:91), se hace necesario establecer la distinción de dos aspectos dentro de su concepto: por un lado, la función pretendida que subyace en la producción del texto y, por otro lado, la función realizada, es decir, el efecto que realmente se alcanza con el texto. Esto está estrechamente relacionado con los planteamientos de Isenberg (1979), ya que entre las omisiones más importantes del funcionalismo se encuentran los principios de la intención pretendida y el efecto real de un texto, a la que ya había dado respuesta la Lingüística del Texto desde sus albores, como ya ha demostrado García Álvarez (2006:197) al citar estas importantes aportaciones del autor:

> Función comunicativa (FC) de un texto es un término complejo que engloba la estructura de la(s) intención(es) (!) de un autor, la estructura de las condiciones (C) que marcan el vínculo situacional de los textos y con ello se incluiría como estudio por ejemplo la problemática de la presuposición cognitiva entre emisor y receptor, y por último la estructura de referencia (R) del emisor expresada al receptor, estructura que se refiere al contexto lingüístico y al carácter y grado de informatividad transmitida con un texto. El mayor interés se centra en el entramado estructural de la intención o intenciones del autor de un texto y, en consecuencia, en los predicados comunicativos empleados para expresar tal intención o intenciones. A este respecto observamos una estrecha relación entre los actos de habla establecidos por Austin (1962) y Searle (1969, 1976) y la postura de Isenberg. Es evidente que las condiciones (C) de una situación comunicativa X en términos de Isenberg, determinan el vínculo del texto a dicha situación.

Entendidos estos conceptos, después de analizar la aceptabilidad del TO a través de la inferencia del efecto perlocutivo real del TO, del efecto perlocutivo pretendido por el emisor/productor del TO (que conllevaría un análisis del *receptor imaginado/ idealizado*), esta variable del modelo también nos obligará a considerar cuestiones relacionadas con el tiempo y el lugar de recepción del TO, lo que demuestra que los principios de textualidad de Beaugrande y Dressler no se manifiestan en estado puro, se mezclan e interactúan entre sí.

Según García Álvarez (2006:197), la *informatividad intertextual* que puede resultar útil para determinar la intertextualidad del TO se deberá evaluar en términos del género textual al que pertenezca. En este punto, considerando todas aquellas cuestiones a las

que ya nos hemos referido en cuanto al carácter multidimensional de los textos, la autora contempla el concepto de *género* como categoría supraordinada (o fusión de características procedentes de diferentes géneros que definen al TO-en-situación) o al *subtipo de texto* como categoría subordinada (o fusión de características procedentes de diferentes subtipos de texto que definen al TO-en-situación). En este sentido, además de la mayor precisión que se puede obtener al adoptar un enfoque del TO más específico y realista, que nos permite considerarlo como realidad única en su contexto comunicativo a través del concepto de TO-en-situación, se debe tratar de identificar los parámetros recurrentes del TO respecto de su género/tipo/subtipo de texto. Más compleja resulta la relación de intertextualidad entre el TO y el TM, a la que hemos aludido en §3.1.6.3., en el marco de la teoría del escopo.

Debemos retomar el concepto de *función* en este punto si recordamos que Vermeer, para referirse al *cambio de función* (Vermeer, 1983) en el TM con respecto a la función del TO, utilizaba la metonimia del *trasvase adecuado* en mayor o menor medida de elementos del TO en cualquier nivel textual. Esto siempre vendrá condicionado por el escopo (intención/función comunicativa del iniciador o traductor) pretendido en el TM, ya que, como afirma García Álvarez (2006:200), siempre se establece una relación entre el escopo o subescopos establecidos en el TM (intención/función comunicativa principal, intenciones/funciones comunicativas secundarias pretendidas por el iniciador o traductor) y el objetivo/subobjetivos del TO (intención/función comunicativa principal y secundarias pretendidas en el TO). Al igual que García Álvarez, entendemos que esta relación se identifica con la coherencia intertextual entre el TM y su TO. Entendido de esta manera, el TO-en-situación siempre está implicado en la acción traslativa y en el marco de un encargo determinado (explícito o implícito), y a menos que el RM desconozca que se trata de una traducción, siempre hay un factor que hace que la estructura intencional-funcional de un TO no se pueda repetir en el TM, y este no es otro que el objetivo comunicativo de la propia traducción, la intención más primaria de "traducir algo para alguien".

Sin embargo, continúa García Álvarez (2006:200), según la función prospectiva del traslatum, hay escopo(s) que permanece(n) constante(s) en el TM y que condicionan este principio de intertextualidad, mientras que otros cambian. Por lo tanto, nos preguntamos con la autora (ibidem): ¿Se refiere Vermeer con *escopo* a cualquier adecuación en el TM en el micronivel o macronivel del texto con respecto al TO (visto

desde la gramática, como un sustantivo, o como un acto de habla, con un efecto perlocutivo determinado, o desde cualquier otro enfoque diacrónico o sincrónico de la Traductología)? El problema, según la autora (García Álvarez, ibidem), consiste en que Vermeer no establece una metodología para llegar a esta coherencia intertextual (como tampoco establece metodológicamente la coherencia intratextual de un *translatum*), opinión que también comparte Hulst (1995:29). En consecuencia, reconocemos con García Álvarez (ibidem) que la elaboración de modelos metodólogicos que aclaren esta relación entre un TM y su TO es de suma importancia, tanto para la crítica de la traducción como para su didáctica y, en nuestro caso, para un estudio descriptivo en torno a la traducción poética.

En el próximo epígrafe terminaremos de presentar las múltiples dimensiones metonímicas a partir de las cuales podemos dar explicación a las limitaciones del enfoque de Vermeer respecto al que García Álvarez considera el concepto más importante pero más impreciso en su definición funcionalista (2006:199-202). En antepenúltimo lugar, más que recoger aquí todos los aspectos relacionados con la coherencia según Beaugrande y Dressler (1997/2005:135-168), preferimos resumirlos a través de los criterios establecidos por García Álvarez para el análisis de la informatividad pragmática del TO, la cual debe observar la estructura textual, los actos textuales, las relaciones funcionales entre los actos locutivos y el estilo textual del TO.

Todos estos aspectos serán definidos y aplicados a los poemas de *The Poet* en el Capítulo 5, si bien cabe destacar que en este punto cobran su máxima relevancia las definiciones de los actos de habla que recogíamos previamente, así como los principios más cognitivistas del método garciano, que surgen de la dimensión horizontal del texto. La dimensión vertical (Rosch, 1978) debemos considerarla a través del último principio, el de cohesión, que en términos de García Álvarez (2004:266) vendría a ser la informatividad referencial del TO. Para determinar este criterio, la autora (ibidem) recoge la importancia de atender a los rasgos suprasegmentales del texto, a la estructura tema-rema, a las categorías léxicas, las relaciones de significado y de forma (de gran relevancia para la traducción poética) y a las características conceptuales estructurales según Rosch (ibidem), que abordaremos en el próximo epígrafe, no sin antes matizar que los principios se deben concebir de manera dinámica.

Por todo esto afirmábamos que esta fase analítica obligatoria y presuntamente inicial del proceso traslativo no solo puede sino además debe ser retomada y repetida *a posteriori* cuantas veces se considere necesario en un proceso ideal de traducción, por no afirmar rotundamente que es inseparable del resto de fases de la traducción en general y de la traducción poética en particular, reconocido el hecho de que la interpretación de la poesía es una empresa interminable, aunque no por ello imposible de describir si se sistematiza adecuadamente. Para este fin, el concepto de *metonimia cognitiva* contiene aún matices pendientes de esclarecer, si bien con este y otros principios de las ciencias cognitivas no solo podremos dar explicación a la evolución del pensamiento traductológico (particularmente a su idea de *función*, de *funcional* o de *funcionalista*) sino que además perfilaremos las variables más importantes del análisis del TO según García Álvarez.

3.3.3. Las estructuras cognitivas básicas en el enfoque funcional de la traducción. La dimensión vertical de Rosch y el análisis del TO

A lo largo de este capítulo, hemos hecho alusión a las metáforas conceptuales cognitivas para dar explicación a algunas de las que consideramos creencias o normas traslativas acerca de la traducción literaria, como las de "mejorar" o "respetar al autor", por ejemplo. Igualmente, hemos aludido a la metonimia cognitiva como estructura cognitiva básica que podría explicar el origen del problema metateórico de la *función*. Por lo tanto, corresponde presentar a continuación la posición de las estructuras cognitivas básicas en nuestro enfoque funcional de la traducción. Cuando abordemos las figuras literarias y la problemática de la traducción poética (cfr. §6.2.1.1.), también nos referiremos al concepto de metáfora entendiéndola como figura literaria.

Lakoff/Johnson (1980/1995:39) nos aclaran que, más allá de un recurso poético, en la metáfora debemos ver un rasgo que impregna el pensamiento y la acción humanos, ya que nuestro sistema conceptual ordinario, en términos del cual pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica. La metonimia, desde este punto de vista, debe entenderse como un mecanismo cognitivo principalmente referencial con el que aludimos indirectamente a una entidad implícita a través de otra explícita (Lakoff/Turner 1989; Cuenca/Hilferty 1999) y que influye en la construcción mental de los conceptos, incluidos los traductológicos (García Álvarez, 2008:1012). Precisamente

por esto, hemos afirmado que García Álvarez logra emprender una nueva línea de pensamiento funcionalista, ya que consigue diferenciar en qué han consistido las metonimias cognitivas que hasta el momento no habían permitido deconstruir y redefinir el concepto de *función* adecuadamente. Por esta razón, pasamos a fundamentar definitivamente el enfoque cognitivo-funcional de este trabajo a partir de las sutiles divisiones metonímicas en virtud de las cuales se puede comprender la función en traducción según García Álvarez (2008).

Compartimos con esta autora (2004:IV; 2006:202; 2008:1011) la opinión de que la terminología científica funcional necesita consensuar su metalenguaje, para lo cual no solo hemos definido la problemática epistemológica del concepto *función del texto* o *función textual*, conceptos claves en el discurso funcionalista, demostrando que, incluso en esta perspectiva relativista de la traducción, aún persiste el coletazo de la *equivalencia*, sino que además pincelaremos una tal vez redundante pero muy necesaria división entre las instrucciones y las normas traslativas, una realidad observable que plantea a la traducción poética una problemática emergente pendiente de solución. Esta opinión surge a su vez de Lvóvskaya (1997:79; 83-84), quien detectó previamente la inconsistencia terminológica y la falta de univocidad hacia la que se dirigía el funcionalismo alemán con respecto a sus principios básicos de *constancia* y *cambio de función o skopos*, donde se arraigan muy clarificadoras cuestiones cognitivas que comprenderemos a continuación.

En suma, una vez presentados todos los conceptos que intervienen en nuestro enfoque cognitivo-funcional, estamos de acuerdo con García Álvarez (2008:1011) en que, al estudiar la *función* desde una perspectiva cognitiva, nos encontramos con que tras este concepto central subyacen estadios metonímicos diferentes que a veces aluden a la intención del texto desde el punto de vista del productor, otras veces al efecto real o activo por parte del receptor y otras a los medios textuales utilizados en la producción de la macroestructura textual. Por ese motivo, reduciremos su modelo de análisis a estas tres variables para la interpretación de nuestro TO, no sin permitirnos un repaso por las metonimias cognitivas establecidas por la autora para explicar la triple vertiente de esta fenomenología, que se basa en tres ideas sobre EL TODO POR LA PARTE en el discurso funcionalista, las cuales se corresponden directamente con las variables de nuestro modelo final (intención, efecto, medios textuales):

1. La acción por la intencionalidad
2. La acción por la aceptabilidad
3. La acción por la macroestructura

La primera de estas metonimias (ACCIÓN POR INTENCIONALIDAD), que coincide con los planteamientos originarios de la *Skopostheorie*, es la que viene dada por el hecho de que la *función textual* se procese como la intención o intenciones comunicativas que el productor persigue con su texto. Según García Álvarez (2008:1015), se manifiesta en primer lugar en el discurso traductológico de Reiss y Vermeer (1984:217) cuando igualan la *función textual* (ACCIÓN) con los conceptos de "Skopos", "Zweck", "Ziel" (INTENCIONALIDAD).

Según ya hemos comentado en §3.3.2., los intentos de desambiguación realizados por Vermeer (1990:81; 120-122) contribuyeron a hacer todavía más compleja esta situación terminológica, aunque observamos que todas sus redefiniciones del concepto apuntan a esta primera metonimia cognitiva, según la cual podemos afirmar que el fundador de la teoría del escopo comprendía la *función* como la intención comunicativa pretendida por el iniciador o traductor en sus primeros trabajos. De hecho, como también recoge García Álvarez (2008:1015), la ampliación de la definición del término *escopo* posteriormente realizada por Vermeer y Reiss se basa en dos premisas: a) el escopo de un texto final puede diferir del escopo del texto de partida porque, al ser una traducción una transferencia cultural y lingüística, los valores transferidos pueden o deben cambiar al introducirse en un nuevo contexto de interrelaciones, siendo de este modo imposible la reaparición del mismo conjunto de implicaciones en el TO y b) pueden existir diferentes escopos para las distintas partes del texto. Aquí se ven los primeros reflejos de una nueva tendencia hacia una jerarquía de los escopos y de las partes del texto, que se acerca más a la tercera de las metonimias.

Antes de considerar los que vienen a ser los *medios textuales* como sinónimos metonímicos de *función*, resulta igualmente interesante la metonimia de LA ACCIÓN POR LA ACEPTABILIDAD. Ya hemos visto que Nord, en su concepto de *función*, establece una diferencia entre este término y el término *intención* (1988:52-54). *Intention* es en este caso la intención comunicativa pretendida por el emisor o productor para conseguir un determinado fin o propósito. *Funktion*, por el contrario, es el fin o

propósito que debe tener un texto desde el punto de vista del receptor (García Álvarez, 2008:1016). En cambio, García Álvarez (ibidem) aclara que, en el caso ideal de comunicación, *Intention* y *Funktion* designan lo mismo para conseguir el resultado final desde dos ópticas distintas, aunque la teoría de los actos de habla nos hace pensar que estas cuestiones tan idiosincrásicas a veces pueden diferir (cuando el objetivo pretendido no coincide con el efectivamente realizado). Sin embargo, ambos términos alemanes remiten a diferencias comunicativas cuando el receptor no reconoce o no considera relevante la intención del emisor por diferencias culturales o de otro tipo (o cuando no sabe que el texto es traducido). En este sentido, según también hemos matizado, el receptor puede entender de otro modo el resultado final pretendido por el emisor o productor y atribuirle otra función a la prevista. En relación con esta ACCIÓN POR LA ACEPTABILIDAD, Nord (1988:82; 1993:23-26; 1997:47-52) también diferenciaba dos tipos de traducción relacionados con la función que el TM cumplirá en la CM, a los que también aludíamos previamente: el TM como *instrumento* (el TM como texto autónomo) o como *documento* (el TM como traducción).

Por último, a pesar de que fue esta metonimia la que nos permitó empezar a abordar la problemática de la *función*, debemos volver a referirnos brevemente a la idea de LA ACCIÓN POR LA MACROESTRUCTURA (o los medios textuales). Las importantes aportaciones de Reiss y Nord a la teoría del escopo se basan en las funciones del lenguaje y los tipos de texto. Reiss define la función del texto (1971; 1976) como la función lingüística dominante que subyace en el texto, vinculando en su concepción las nociones *tipo de texto* con *función textual* y básandose en las tres funciones lingüísticas de Bühler (1934/1965:34).

De esta tercera perspectiva (ACCIÓN POR MACROESTRUCTURA) surge la última de las tres metonimias cognitivas sobre las que se asienta el enfoque cognitivo-funcional de este trabajo, que no estamos delimitando con carácter excluyente, sino que más bien vienen a configurar un enfoque cognitivo-funcional de la acción traslativa sobre los fundamentos teórico-metodológicos comentados hasta el momento y por tanto quedan incluidas en nuestro concepto tripartito de *función del texto*.

Según detecta García Álvarez (2008:1017), en otra ocasión Vermeer (1983:104) indica que en la acción traslativa puede ser necesario cambiar la función del texto, a fin de que el efecto permanezca constante. Según la opinión de Hulst (1995:92, en García Álvarez,

ibidem), lo que Vermeer pretende decir aquí es que las características internas del TM como el contenido, la forma o el estilo (macroestructura) en ocasiones deben ser "adaptadas". Para Hulst, la función no cambia en este caso, *la función permanece constante al margen de las adaptaciones realizadas en la manifestación textual*. En este caso, Vermeer ha activado mentalmente la metonimia cognitiva de LA ACCIÓN POR LA MACROESTRUCTURA, cuando en otros casos concibe la función como *intención comunicativa* (ACCIÓN POR INTENCIONALIDAD), hecho detectado por Hulst.

Esta traductóloga constata, aunque no aluda explícitamente a la metonimia como constructo conceptual, que la *función* debería entenderse como *la intención comunicativa pretendida por el iniciador o traductor con el TM* (ACCIÓN POR INTENCIONALIDAD) con el objetivo metodológico de evitar confusiones. Por este y otros motivos, el modelo de Hust (1995) se convierte indirectamente en otro de los antecedentes de nuestra propuesta, que presentaremos después de recoger al completo el esquema cognitivo del TO según García Álvarez, no sin antes hacer una breve alusión a la relevancia de la dimensión vertical de Rosch (1978) en el análisis del texto de partida.

Por último, y ya que lo aplicamos a nuestra versión simplificada del modelo de García Álvarez (2004:137-273), nos queda por presentar el principio de universalidad en la categorización humana (Cuenca/Hilferty, 1999:31-64), así como su relación con nuestro concepto epistemológico cognitivo-funcional de *función*. Según estas dimensiones, explica la autora, como concepto global y nivel superior de abstracción vertical, el texto pertenecería a la categoría *supraordinada.* Además de los elementos discutidos hasta ahora, para terminar de entender este esquema del TO según García Álvarez (cfr. Fig. 10, Fig. 12) debemos compartir con su autora el concepto de *dimensión vertical* de Eleanor Rosch (1978), que viene a ser el que permite que sus categorías básicas (lo que nos vuelve a llevar a los principios de la textualidad de Dressler y Beaugrande) constituyan un sistema jerárquico, además de ser de aplicación en el análisis de la cohesión del texto. En cuanto a la dimensión horizontal, a la que también nos hemos referido previamente, se debe tener conciencia de que el sujeto percibe la categorización de la realidad (contenidos conceptuales) a través del carácter individual, social y cultural propios del mundo que le rodea (donde entra en juego la interrelación de su memoria episódica con la memoria semántica), cuestiones de las que se ocupa la semántica cognitiva (García Álvarez, 2004:109), y que se aplicarían al análisis de la coherencia.

En este sentido, dado que no tenemos espacio para abordarla con profundidad, señalamos aquí la conexión de la dimensión horizontal del texto y su contenido con la Psicología Cognitiva: su relación con los efectos de prototipicidad y los prototipos (extensión e intensión); con los conceptos y las asociaciones, así como la relación entre las propiedades definitorias del concepto o los conceptos según la lexicografía (diccionarios) en contraste con la propagación de activación de características o atributos del concepto-en-situación y su relación con otros conceptos-en-situación según dimensiones naturales de percepción, actividad motora, función e intención (idiosincrasia de los atributos, punto de mira, perspectiva, figura-fondo, cambio de perspectiva, rotación en la atención conceptual, grado de especificidad informativa del *frame* conceptual del TO, alcance, prominencia en las asociaciones); o la manera en que se plasman en la metacognición los elementos centrales (núcleos) y los elementos difusos de la(s) representacion(es) mental(es) basada(s) en una estructura de proposiciones, metonimias, imágenes y metáforas; la forma de los esquemas episódicos (guiones o *scripts*) y los modelos mentales; el rol de la memoria dinámica (memoria *Priming*); de los MOPs (paquetes de información episódicos); de los TOPs (silogismos basados en principios lógicos, ontológicos y culturales); del pensamiento convergente y divergente; y hasta de la dinámica de las fases del proceso creativo (preparación, incubación, iluminación, evaluación), interesantes elementos que componen el complejo entramado de variables del modelo de García Álvarez (2004:266).

Como comentamos al comparar esta metodología con el modelo de Nord, una de las ventajas del modelo de García Álvarez (ibidem) se basa en que sus *categorías básicas* comprenden los siete criterios de textualidad de Beaugrande y Dressler, que funcionan de manera dinámica. Entendidas en las direcciones de interpretación textual *bottom-up* y *top-down* que observábamos en la Figura 10, además de presentar esta ventaja sistemática y jerárquica, estas orientaciones interpretativas facilitan un conocimiento de la categoría supraordinada (el TO en este caso) con menor esfuerzo cognitivo. Las categorías *subordinadas*, al decir de García Álvarez, comprenderían las variables de conocimiento genéricas de las que se dispone por cada uno de los criterios de textualidad. Por último, es importante matizar que en una variable de conocimiento genérica se configuran interactivamente dos tipos de contenidos: un *contenido epistemológico* y un *contenido episódico* (García Álvarez, 2004:141).

Para aclarar esto, la autora plantea el ejemplo de la *progresión del tema-rema* (categoría subordinada) como una de las variables genéricas del criterio de *cohesión* del texto (categoría básica): en este caso, se debe entender que el contenido epistemológico procedería del estudio teórico de Danes (1976) y sus seguidores, mientras que el contenido episódico sería el que tendría lugar en la interpretación de un texto determinado, a partir precisamente de la activación (en mayor o menor medida) de estos conocimientos epistemológicos del tema-rema como parámetro de control interactivo en el traductor (García Álvarez, 2004:141). Todo esto deberá considerarse tras valorar con la meticulosidad exigida la interpretación del TO que realizaremos más adelante (cfr. §5).

En relación con esto, nos permitimos compartir aquí el matiz que plantea la autora con respecto a que la taxonomía de los criterios de textualidad debe entenderse bajo un enfoque epistemológico del concepto *texto* en la memoria semántica del traductor, y no en el sentido de una categorización vertical desde la perspectiva semántica y episódica de los diferentes tipos de textos (García Álvarez, 2004:141). A esto debemos añadir que, a pesar de que parece una versión reducida del modelo de García Álvarez, el método de análisis interpretativo del TO para la traducción poética que presentamos en la Figura 13, sobre todo en su aplicación práctica, incluye y acabará mezclando los criterios de textualidad desde diferentes puntos de vista, dada su estrecha relación.

De esta manera, a pesar de que no es uno de sus objetivos principales, la aplicación a la práctica de un modelo final que acaba abarcando a sus dos antecedentes más directos también nos permitirá entrever la compleja interrelación entre todos los aspectos estudiados hasta ahora y los que surjan de la información episódica DE LA TRADUCTORA, que pretendemos organizar en torno a las variables de la intención, el efecto y los medios textuales, que según nuestro criterio conforman un sencillo método de análisis textual de aplicación para nuestra situación de traducción poética, en los términos que describiremos en §3.4. Sin embargo, antes de llegar a ese punto, nos queda aún pendiente recoger el esquema cognitivo del TO según García Álvarez (2004:266).

3.3.4. El esquema cognitivo del TO según García Álvarez

Una vez trazados sus elementos fundamentales, nos queda pendiente aún completar aquí la descripción del esquema cognitivo del TO según García Álvarez. Para ello, debemos retomar por última vez los criterios de la textualidad de los que partía el epígrafe 3.3.1. para redefinirlos a partir de los planteamientos cognitivos de Fillmore (1985, en García Álvarez, 2008:1013) como *marcos* o *frames.* Propiamente definidas, de aquí en adelante las variables de la autora deben entenderse como el *frame de la situacionalidad,* el *frame de la intencionalidad,* el *frame de la aceptabilidad*, etc. La relevancia de esta visión de los principios de la lingüística del texto reside también en que flexibiliza y amplía nuestra idea de la competencia declarativo-procedimental del traductor. En el caso de los traductólogos funcionalistas, según García Álvarez (2008: 1014), fue la visión personal que cada investigador poseía de cada uno de estos marcos o *frames* lo que determinó la configuración subjetiva del dominio cognitivo *función*. Si estamos de acuerdo con la autora (García Álvarez, ibidem) en que los *frames* de textualidad guardan una relación dinámica de verticalidad unos con otros, es más sencillo entender nuestra concepción del texto como un procesamiento mental en paralelo de variables comunicativas según cada criterio que se activan dinámicamente y según procesamientos de bajo y alto nivel: de abajo-arriba (*bottom-up*) y de arriba-abajo (*top-down*).

Si asumimos que el texto "funciona" cuando cumple con todos sus criterios de textualidad, no resulta complejo comprender que los traductológos (igual que los traductores) han activado determinadas variables comunicativas extratextuales, como la situacionalidad o la aceptabilidad, las cuales influyen en la activación mental de variables comunicativas intratextuales de estadios mentales del texto más bajos como la informatividad, coherencia y cohesión (proceso *top-down*). Asimismo, la variable comunicativa de la informatividad puede activar una determinada variable de un criterio de textualidad de más alto nivel como la intencionalidad (proceso *bottom-up*) en un momento dado del análisis metateórico (García Álvarez, 2008:1014), o incluso del proceso traslativo. Y a pesar de que hemos tratado de separarlas, llegados a este punto presentamos el complejo entramado de variables que componen el esquema cognitivo del TO según García Álvarez, entre las que los límites son a veces difusos.

Según lo explica su autora (García Álvarez, 2004:265), se trata de una visualización del esquema cognitivo del TO como concepto génerico del *texto* en el sentido abstracto de la palabra, contemplándolo como un esquema cognitivo complejo, formado por otros esquemas interconectados. Por ello, las categorías básicas, que corresponden a los criterios de textualidad, comprenden asimismo categorías subordinadas por cada uno de estos criterios. Las categorías subordinadas están representadas por variables génericas de conocimiento necesarias para entender el concepto del *texto* como entidad cognitiva. De ahí que contribuyan sustancialmente al desarrollo metodológico de la macroestrategia del proceso traslativo, pues actúan como parámetros de control de conocimiento para la evocación e invocación interactiva de los contenidos episódicos del traductor que tienen lugar en el proceso de interpretación de un TO-en-situación. Esta configuración conceptual, prosigue García Álvarez (ibidem) enriquece la memoria semántica del traductor, y en consecuencia su *competencia declarativo-procedimental* – concepto que termina de delimitarse como el *conocimiento teórico-práctico necesario para saber qué y saber cómo en la actividad traslativa*– para esta importante fase del proceso traslativo.

En cuanto a su dimensión más cognitiva, esta configuración conceptual se basa en el concepto de *idealized cognitive model* (Lakoff, 1987), como organización mental de un conjunto de esquemas y subesquemas interconectados en el marco de la prototipicidad. A partir del principio de economía cognitiva, García Álvarez establece espacialmente y de modo visual las relaciones de valor más estratégico como punto de partida para la activación constructiva en el aula de otras posibles relaciones no contempladas en nuestro esquema cognitivo del TO, las cuales inclirán nuestras aportaciones posteriores, cuando simplifiquemos el macromodelo y lo adaptemos para la traducción poética. Tanto en nuestra propuesta metodológica como en el esquema de García Álvarez (2004:266), la activación de variables (desde la cohesión hacia la situacionalidad y viceversa) no se realiza de una forma gradual, sino dinámica, fruto de la complejidad en el modo en que el ser humano estructura la información en su memoria (desde cualquier punto y dirección espacial del esquema y en el marco de las orientaciones de activación *bottom-up* y *top-down*). Además, nuestro modelo incorporará la dimensión horizontal, que dirigirá los procesos mentales del traductor desde los parámetros I-E-M, que identificamos en el epígrafe anterior, hasta las subvariables que los condicionan, que no son otras que las del modelo de García Álvarez (2004:266):

SITUACIONALIDAD (INFORMATIVIDAD SOBRE LA SITUACIÓN COMUNICATIVA) :
CONCEPTO MULTIDIMENSIONAL: 1. Análisis de la situación comunicativa en la que ha funcionado el TO (a través del análisis de aquellas variables de conocimiento específicas de los criterios de textualidad del TO). 2. Situación comunicativa implicada en el proceso de traducción (tiempo, lugar y condiciones disponibles para el traductor en dicho análisis además de su idiosincrasia cognitiva, textual, cultural, social, lingüística, ideológica, presupositiva, erudita y psíquica)
INTENCIONALIDAD (INFORMATIVIDAD SOBRE LA INTENCIONALIDAD):
A. Intención/objetivo comunicativo principal pretendido (ESCOPO DEL TO): directivo, persuasivo, instructivo, informativo, expresivo; efecto perlocutivo principal pretendido (ESCOPO DEL TO) en relación con el MOTIVO DE PRODUCCIÓN DEL TO (razón, ocasión) (INFORMATIVIDAD SOBRE EL ESCOPO DEL TO) B. Intenciones/objetivos comunicativos secundarios pretendidos (SUBESCOPOS DEL TO): directivos, persuasivos, instructivos, informativos, expresivos; efectos perlocutivos secundarios pretendidos (SUBESCOPOS DEL TO) en relación con otros posibles motivos secundarios (INFORMATIVIDAD SOBRE LOS SUBESCOPOS DEL TO). Inferencia a través de las variables específicas del TO de todos sus criterios de textualidad
1. Emisor(es) del TO (real/imaginado): tipo de persona-s, institucion-es; 1.1. presuposiciones sobre sus conocimientos lingüísticos (*langue, parole*) 1.2. presuposiciones sobre su idiolecto1.3. presuposiciones sobre su intención comunicativa principal/intenciones comunicativas secundarias y efecto perlocutivo pretendido 1.4. presuposiciones sobre su modelo mental del receptor imaginado 1.5. presuposiciones sobre sus conocimientos textuales (género, tipo o subtipo de texto vinculante al TO-en-situación, estructura textual, registro, discurso, ocasión social) 1.6. presuposiciones sobre su grado de conocimiento del tema, contenido y organización temática (especialista, no especialista) 1.7. presuposiciones sobre su concepción de los actos de habla, máximas y presuposiciones sobre la situación comunicativa 1.8. presuposiciones sobre sus esquemas semánticos y episódicos (modelos mentales de realidad, *realia, scripts*) 1.9. presuposiciones sobre su visión del mundo desde aspectos sociales y económicos (clase social, grupo social, edad, sexo, papel social, estatus social, nivel de educación), geográficos (lugar donde vive, lugar donde encargó el TO, origen geográfico), culturales (paracultura, diacultura, intercultura, híbrido), ideológicos (normas, convenciones, valores), históricos, cognitivos y psíquicos 1.10. presuposiciones sobre la relación de cualquier índole del emisor del TO respecto al receptor del TO 1.12. Consideraciones sobre el tiempo y lugar del encargo del TO (INFORMATIVIDAD SOBRE EL EMISOR DEL TO); 2. Productor(es) del TO (real/imaginado): tipo de persona-s, institucion-es, productor como traductor, negro literario etc. : 2.1. presuposiciones sobre sus conocimientos lingüísticos (*langue, parole*) 2.2. presuposiciones sobre su idiolecto 2.3. presuposiciones sobre su intención comunicativa principal/intenciones comunicativas secundarias y efecto perlocutivo pretendido 2.4. presuposiciones sobre su modelo mental del receptor imaginado 2.5. presuposiciones sobre sus conocimientos textuales (género, tipo o subtipo de texto vinculante al TO-en-situación, estructura textual, registro, discurso, ocasión social, concepción intertextual con otros textos previos) 2.6. presuposiciones sobre su grado de conocimiento del tema, contenido y organización temática (especialista, no especialista) 2..7. presuposiciones sobre su concepción de los actos de habla, máximas y presuposiciones sobre la situación comunicativa 2.8. presuposiciones sobre sus esquemas semánticos y episódicos (modelos mentales de realidad, *realia, scripts*) 2.9. presuposiciones sobre su visión del mundo desde aspectos sociales y económicos (clase social, grupo social, edad, sexo, papel social, estatus social, nivel de educación), geográficos (lugar donde vive, lugar donde escribió el TO, origen geográfico), culturales (paracultura, diacultura, intercultura, híbrido), ideológicos (normas, convenciones, valores), históricos, cognitivos y psíquicos 2.10. presuposiciones sobre la relación de cualquier índole del productor del TO con respecto al emisor del TO cuando son actantes diferentes 2.11. presuposiciones sobre la relación de cualquier índole del productor del TO con respecto al receptor del TO (INFORMATIVIDAD SOBRE EL PRODUCTOR DEL TO); 3. Otros actantes implicados en la producción del TO: diseñadores, fotógrafos, informáticos etc. (convergencias y divergencias de cualquier índole en su relación con el emisor, productor y receptor) (INFORMATIVIDAD SOBRE ESTOS ACTANTES) ; Consideraciones sobre el tiempo y lugar de producción del TO
ACEPTABILIDAD (INFORMATIVIDAD SOBRE LA ACEPTABILIDAD):
Inferencia del efecto perlocutivo real del TO/efectos perlocutivos reales secundarios (mediante estadísticas, documentación); Inferencia del efecto perlocutivo pretendido por el emisor/productor del TO: análisis del receptor imaginado/idealizado: 1) presuposiciones lingüísticas (*langue, parole*) 2) presuposiciones comunicativas textuales (conocimiento intertextual, conocimiento sobre el registro, discurso, ocasión social) 3) presuposiciones sobre los diferentes usos e intereses de dicho receptor con el TO 4) presuposiciones pragmáticas (actos de habla, máximas, presuposiciones sobre la situación comunicativa del TO) 5) presuposiciones sobre sus posibles esquemas episódicos y semánticos (modelos mentales de realidad, *realia, scripts*) 6) presuposiciones sobre el grado de conocimiento del tema, contenido y organización temática (especialista, no especialista, experto, lego) 7) presuposiciones sobre su visión del mundo en el momento de recepción del TO bajo aspectos sociales y económicos (clase social, grupo social, edad, sexo, papel social, estatus social, nivel de educación), geográficos y culturales (paracultura, diacultura, intercultura, híbrido), ideológicos (normas, convenciones, valores), históricos, cognitivos y psíquicos 8) presuposiciones en torno a la relación social, geográfica, cultural, ideológica, histórica, cognitiva, temporal, psíquica, textual y lingüística del receptor imaginado con respecto a la figura del emisor/productor del TO y sus expectativas 9) presuposiciones sobre el estatus del TO respecto a su grado de repercusión en la cultura original 10) presuposiciones en torno a un receptor imaginado primario y secundario; Consideraciones sobre el tiempo y lugar de recepción del TO
INTERTEXTUALIDAD (INFORMATIVIDAD INTERTEXTUAL):
Género como categoría supraordinada (o fisión de características procedentes de diferentes géneros que definen al TO-en-situación): artículo, receta, carta, telegrama, manual, anuncio etc.; *tipo de texto* como categoría básica (o fisión de características procedentes de diferentes tipos de texto que definen al TO-en-situación): artículo científico, receta de cocina, carta comercial, telegrama de condolencia, manual de instrucciones, anuncio publicitario etc.; *subtipo de texto* como categoría subordinada (o fisión de características procedentes de diferentes subtipos de texto que definen al TO-en-situación): artículo de divulgación científica para no especialistas, manual de instrucciones de una lavadora etc.
Parámetros recurrentes del TO respecto de su género/tipo/subtipo de texto: 1) nivel no verbal, gráfico y tipográfico: fotos, imágenes, diagramas, tablas, ilustraciones, dibujos, gráficos, esquemas, iconos, bocadillos etc.; tipografía, rasgos gráficos, espacio textual permitido, caracteres permitidos, puntuación 2)parámetros informativos: notas a pie de pág., notas del traductor, citas, proverbios, refranes, prólogos, epílogos, índices, bibliografías, subtextos, 3) elección recurrente del léxico 4) recurrencia de construcciones sintáctico-proposicionales: ritmo, rima, nivel gramatical, clichés fraseológicos etc. 5) recurrencia de elementos internos en la organización/desarrollo del tema: marcadores de tema (s), capítulos, epígrafes etc., distribución de párrafos, espacio, tabuladores etc., locuciones adverbiales recurrentes, encabezamientos; orientación interna del tema respecto del tiempo, lugar y situación (previo, simultáneo, posterior, factual, ficticio, narrador/emisor y receptor implícitos), espacio según la perspectiva de los actantes de la acción comunicativa 6) recurrencia de la estructura textual (centrada en un tema, en un acto principal, estructura mezclada recurrente) 7) recurrencia de la intención comunicativa principal 8) elementos recurrentes de la situación comunicativa del TO con respecto a su género/tipo/subtipo de texto: a)dimensión comunicativa: elementos recurrentes del campo (actividad), modo (*face-to-face,* teléfono, televisión, internet, escritura) y tono/tenor (privada, oficial, pública –tratamiento); elementos recurrentes del usuario (variedades dialectales recurrentes, representación intertextual del usuario) b)dimensión pragmática: presuposiciones entre los actantes relacionadas con el uso (conocimiento del mundo intertextual) y con el signo (material textual), máximas (convergencias y divergencias del TO-en-situación respecto de su género/tipo/subtipo de texto) c)dimensión semiótica: discurso, ocasión social, actitud e ideología;
TO como texto independiente; como fragmento; como traducción; como traducción de otra traducción previa
COHERENCIA (macroestructura pragmática; INFORMATIVIDAD PRAGMÁTICA):
Estructura textual: textos centrados en un acto principal; textos centrados en el tema; estructura mezclada
Actos textuales: como acto de habla global; como acto principal (informativos, persuasivos, instructivos, directivos, expresivos)
Relaciones funcionales entre los actos locutivos: 1. Relaciones de *contenido* sobre objetos, circunstancias o acontecimientos: 1.1. Relaciones *descriptivas:* relaciones de *causa* (motivo-consecuencia; condición-meta; actividad-resultado; presentación-repercusión; situación-condición; problema-solución y viceversa) y relaciones *por características* (relación con otros objetos; objeto-contenido; objeto-parte(s); objeto/situación-tiempo; objeto/situación-lugar; clase-parte;), complicación-desenlace. 1.2. Relaciones *aclarativas:* paráfrasis, relación por analogía, relación por ilustración, adición aclarativa/aposición. 1.3. Relaciones de *razonamiento:* relaciones *explicativas* y relaciones *argumentativas* (argumentos que indican la conveniencia de una situación; argumentos que subrayan la probabilidad de una situación; argumentos evaluativos de una situación). 1.4. Relaciones *adversativas* ("pero","sino que","aunque" etc.) y *concesivas* ("aunque","a pesar de que","si bien" etc.). 2. Relaciones de *apoyo por interacción:* 2.1. Relaciones de *orientación* (títulos, subtítulos, encabezamientos temáticos, índices, resúmenes etc.). 2.2. Relaciones que *apoyan la importancia del texto* (preguntas y encabezamientos retóricos etc.). 2.3. Relaciones que *indican el motivo de producción del texto.* 2.4. Relaciones que *despiertan la atención del receptor* (enlaces de páginas WEB, citas, refranes etc.)
Actos de habla (actos ilocutivos): afirmación, valoración, actitud concreta del productor, determinación, exhortación, propuesta, ejercicio de autoridad, obligación/compromiso del productor etc.): inferencia a través de *indicadores ilocutivos* gramaticales y lingüísticos (*sprachimmanent),* a través de las relaciones funcionales entre los actos locutivos junto con la inferencia del acto textual y la estructura textual (*textimmanent)* y a través de factores cognitivos, contextuales y extratextuales (*sprachtranszendent)*
Estilo textual: *dimensión comunicativa*: *usuario:* dialectos (geográficos, temporales, sociales según el estrato y según el sexo y edad, *Kunstsprache* en el caso del TO como traducción, estándar y no estándar- paralecto, tecnolecto, cuasitecnolecto, funciolectos) e idiolecto (aspectos linguísticos, cognitivos y socioculturales recurrentes del productor); *uso (registro):* campo (actividad jurídica, técnica, médica etc.-modalidad), modo (escrito, oral, híbrido- canal, participación) y tono/tenor (relación determinada entre productor y receptor -grado de tratamiento, relación social). *Dimensión pragmática*: actos de habla e inferencia de indicadores ilocutivos (afirmación, valoración, actitud del productor, determinación, exhortación, propuesta, autoridad, obligación/compromiso del productor;) máximas o implicaturas convencionales (principio de cooperación; máximas de cantidad, calidad, relación, manera) e implicaturas conversacionales (desviaciones). Presuposiciones. *Dimensión semiótica*: género (o híbrido de géneros), discurso (ideología), texto-en-situación (tipo o híbrido de tipos al que pertenece el TO, elementos obligatorios y optativos), signo (s)-en-situación (potencial denotativo y connotativo). Dimensión horizontal: efectos de prototipicidad y prototipos (extensión e intensión); conceptos y asociaciones: propiedades definitorias del concepto o conceptos según la lexicografía (diccionarios) contrastándolas con la propagación de activación de características o atributos del concepto-en-situación y su relación con otros conceptos-en-situación según dimensiones naturales de percepción, actividad motora, función e intención (idiosincrasia de los atributos, punto de mira, perspectiva, figura-fondo, cambio de perspectiva, rotación en la atención conceptual, grado de especificidad informativa del *frame* conceptual del TO, alcance, prominencia en las asociaciones). Elementos centrales (núcleos) y elementos difusos de la (s) representacion(es) mental(es) basada(s) en una estructura de proposiciones, metonimias, imágenes y metáforas. Esquemas episódicos (guiones o *scripts*), modelos mentales: memoria dinámica (memoria *Priming*); MOPs (paquetes de información episódicos), TOPs (silogismos basados en principios lógicos, ontológicos y culturales). Pensamiento convergente y divergente. Fases del proceso creativo (preparación, incubación, iluminación, evaluación)
COHESION (macroestructura referencial; INFORMATIVIDAD REFERENCIAL):
Rasgos suprasegmentales: puntuación, signos de exclamación e interrogación, tipo y formato de letra (cursiva, negrita, molde, mayúsculas etc.), rasgos gráficos (corchetes, subrayado, entrecomillado etc.), entonación, pausas, acentos, rima, aliteración, prosopopeya, interjecciones, elipsis, asíndeton, polisíndeton, *Modalpartikeln*, orden de palabras, énfasis de determinadas palabras, ortografía
Inferencia del tema-rema: progresión lineal simple, progresión textual con continuidad de tema, progresión textual con despliegue del tema, progresión temática con despliegue de rema, progresión textual con salto temático
Categorías léxicas: abreviaturas, siglas, acrónimos, transcripciones, transliteraciones, locuciones latinas, epónimos, pesos, medidas, magnitudes, cantidades, monedas, nomenclaturas, símbolos, perífrasis, extranjerismos, nombres propios, instituciones, interjecciones y exclamaciones, *Modalpartikeln*, citas, sentencias, refranes, proverbios, modismos, expresiones coloquiales, jergas, argots, chistes, vulgarismos, fórmulas fraseológicas y léxicas, neologismos, tecnicismos, regionalismos, localismos, préstamos, arcaísmos, cultismos, tratamientos, figuras mitológicas, composición de palabras (prefijos, sufijos), palabras inventadas, colocaciones, hipérbole, onomatopeya, personificación, tabús, eufemismos, palabrotas, metáforas, metonimias, símil, antítesis, ironía, litotes, juego de palabras, epítetos, aliteración, alegoría, interrogaciones retóricas etc.
Características conceptuales estructurales (dimensión vertical): características de estado, características relacionales, características funcionales
Dimensión vertical: categorías supraordinadas, básicas, subordinadas
Relaciones de significado: recurrencias: repeticiones, sustituciones sinonímicas e hip(er)onímicas, proformas (pronombres, proverbos, proadverbios, anáfora, catáfora, deixis); isotopías (derivación, antonimia, cognación o parentesco), paralelismo, elipsis, entonación, PFF. Inferencia de estos marcadores a través de la lengua (*sprachimmanent*) y a través del texto y los factores extratextuales (*textimmanent/sprachtranszendent* por interpretación cognitiva)
Relaciones de forma: relaciones gramaticales entre los actos locutivos. Análisis básico de localización sintáctico-semántica: S+V+CI+AdvT/o loc.conj.+CD+CCL.....

bottom up

top down

Fig. 12. Macromodelo cognitivo-funcional para la fase de interpretación del TO según García Álvarez (2004:266).

3.4. Hacia un método cognitivo-funcional de interpretación del TO para la traducción poética: el modelo I-E-M para el análisis de la situacionalidad original

Al comienzo de este capítulo, señalábamos la importancia metodológica de conocer y aplicar un análisis del TO estructurado y documentado como parte de la competencia declarativo-procedimental del traductor profesional. Como nos propusimos entonces, los diferentes aspectos teórico-metodológicos presentados hasta ahora nos han servido para situar y describir los modelos de Christiane Nord (1988/1991) y de García Álvarez (2004:127-273) como herramientas instrumentales mediante las que se puede realizar una primera aproximación sistemática al texto de partida a través de unos principios interdialécticos cognitivo-funcionales. Estos antecedentes nos han traído hasta nuestro método más personal de análisis interpretativo de los poemas de *The Poet*, el modelo I-E-M. En principio, aunque no pretende entrar en conflicto con la premisa inicial de este capítulo, conviene recordar aquí que, en el caso de nuestra traducción de la poesía riveriana, además de realizar el obligado estudio de nuestro TO, contar con la oportunidad de analizar un poema traducido por Domingo Rivero supuso un ejercicio metodológico intermedio de gran relevancia estratégica, como hemos afirmado en el Prólogo de *The Poet* (Santana Falcón, 2014:22-24) y en otras secciones de este trabajo (cfr. §2.3., §3.1.1.).

Un enfoque cognitivo-funcional de la traducción nos permite creer que, cuanto más profunda sea la aproximación idiosincrásica al autor de un texto, más completa puede llegar a ser la interpretación que de él pueda hacer su receptor. Si esta aproximación va dirigida a traducir a ese autor, no es desdeñable el hecho de que la propia traducción se haya convertido en una práctica retórica y estilística que caracteriza a muchos literatos desde la Antigüedad Clásica y sobre todo a partir del Renacimiento (Vega Cernuda, 1994:30), a la que no quiso ser ajeno Domingo Rivero (cfr. §3.1.6.2.). Hemos comprobado empíricamente que, de ser posible realizarla, este tipo de aproximación al autor puede complementar las conclusiones que se pueden obtener del estudio de su vida, sus influencias o su pensamiento, o del propio análisis de los textos de partida. Por esta razón, en §5.17. recogeremos el análisis que realizamos de la traducción de «El Soldado» por Domingo Rivero, génesis de *The Poet*, después de abordar la interpretación de nuestros TOs. Esta traducción riveriana será contrastada con otras traducciones del mismo texto en §7.8.

En este sentido, también se puede intentar desvelar cuánto de nuestra visión de la traducción se deja entrever a través de los TMs que figuran en *The Poet*, de la misma manera que, en su momento, consideramos importante este paso metodológico para tratar de definir el perfil traductor de Domingo Rivero (cfr. §5.17.). Insistimos en la importancia de aproximarnos a la idiosincrasia traslativa del autor-traductor, si es posible, por lo que en nuestro caso la hemos relacionado tan directamente con nuestras estrategias traslativas. Desde un punto de vista prospectivo, este paso metodológico intermedio puede enriquecer considerablemente la metodología del encargo de traducción. Si identificamos sus conocimientos teórico-prácticos sobre la actividad con la visión de la traducción de Domingo Rivero (aunque no dejó ningún tipo de reflexión sobre la acción traslativa), además de ayudarnos a trazar una macroestrategia traslativa más completa, sus procedimientos técnicos de traducción pueden darnos alguna pista acerca de cómo El Poeta concebía la traslación, de la misma forma que nuestras traducciones de los poemas de *The Poet* están inevitablemente relacionadas con nuestra concepción de la acción traslativa, así como nuestro método de análisis textual para la traducción poética está condicionado por nuestra *competencia traductora declarativo-procedimental*.

De esta manera, además de la necesaria y obligada interpretación de los originales, una práctica tan extendida y consensuada en los ET desde sus primeras reflexiones, consideramos de rigor incorporar (cuando sea posible) el estudio de traducciones realizadas por el autor del TO a la fase de interpretación. Así pues, aunque venimos afirmando que se basaba en los mismos dilemas y disyuntivas a los que nos enfrentamos durante la traducción de *The Poet*, otro objetivo que hemos pretendido satisfacer con este repaso no ha sido otro que reflejar aquellas cuestiones traslativas que también nosotros nos planteamos respecto al conocimiento teórico-práctico que sobre traducción pudo tener El Poeta, en relación con la situacionalidad original de partida. En cuanto a la propia situación traslativa, la entrevista estructurada que realizaremos a nuestro iniciador (cfr. §4.3.), de la que pretendemos extraer las normas traslativas de nuestro encargo, también se basa en los principales conceptos debatidos a lo largo de este capítulo. Prospectivamente, igual de relevantes resultarán los datos que se pudiesen obtener en esta línea sobre el receptor del TM y la función sociocultural de llegada, en la que una vez más se podrían volver a baremar la intención, el efecto y los medios textuales intervinientes.

En este sentido, cabe destacar que el repaso y comentario crítico del desarrollo de la Traductología que aquí concluimos conforma un sencillo aunque limitado armazón teórico (puesto que tampoco puede reflejar nuestra competencia declarativo-procedimental completamente) sobre el que se sustenta el método de análisis textual empleado tanto para el análisis de una traducción de Domingo Rivero como para el de sus propias composiciones. Por ello, nos referiremos al análisis textual de los poemas de *The Poet* incluyendo esta traducción (cfr. §5). En suma, hemos pretendido explicar no solo cómo podemos aproximarnos a la poesía de Domingo Rivero, sino además cómo nos adentramos nosotros mismos en sus cosmovisiones, no solo en busca del literato, sino también del traductor.

De alguna forma, los planteamientos más personales incorporados a esta descarga teórica arrojarán algo más de luz sobre nuestra propia idioconcepción de la traducción, que tal vez habrán de valer a otras lecturas y estudios futuros de *The Poet.* Nuestra manera de concebir la fase de interpretación no coincide del todo con la de Nord o García Álvarez, puesto que haber obviado los datos idiosincrásicos que un análisis de una traducción realizada por Domingo Rivero podía ofrecernos habría supuesto una grave omisión por nuestra parte. En comparación con nuestros antecedentes, nuestra metodología presenta la diferencia de que también incorpora el análisis de una traducción realizada por el autor del TO. Podría suceder que el traductor no pudiese disponer de textos traducidos por el autor que va a traducir, que no se conociera una faceta traductora del autor del TO o que solo hubiese traducido prosa, por ejemplo, en cuyo caso tendríamos que descartar la relevancia metodológica de realizar un análisis interpretativo cognitivo-funcional de una traducción como paso previo. También aplicaremos el modelo I-E-M a la traducción riveriana citada, lo que supone que el modelo pueda incorporar una taxonomía que nos permita determinar los procedimientos de traducción empleados por El Poeta en «El Soldado».

Aquí, además de los tres elementos centrales de nuestro análisis textual (I-E-M), surgidos del modelo de García Álvarez (2004:266), deberemos incorporar dos cuestiones específicas de la traducción literaria, aquellas con las que creemos que se completan nuestros antecedentes teórico-metodológicos. Con ellas se terminan nuestros apuntes para un modelo cognitivo-funcional de análisis del TO para la traducción poética. Se trata de las características más específicas de nuestra modalidad de traducción, aquellas que vienen dadas por su naturaleza y que ya han empezado a

configurar una problemática traslativa específica: las figuras literarias y la métrica. A efectos meramente instrumental-metodológicos, en un principio, terminaremos de definir en abstracto las variables de la intención, el efecto y los medios textuales en los TOs con las clasificaciones generales más ampliamente reconocidas de los recursos literarios y de la métrica española e inglesa.

Como la traducción de «El Soldado» se trata de la traducción de un soneto inglés al español (cuestión que cobrará cada vez más importancia en el Capítulo 7, cuando sea esta la forma estrófica que manipularemos en diez ocasiones en los poemas de *The Poet*), a continuación deberemos repasar igualmente las cuestiones métricas teórico-terminológicas fundamentales del soneto shakesperiano, de las que se nutrirá una nueva herramienta instrumental para la adaptación métrica de «Yo, a mi cuerpo» y futura traducción de los sonetos riverianos, que presentaremos al final de este capítulo (cfr. Fig.17). De ofrecernos resultados convincentes, este aporte será empleado en la traducción futura de los 37 sonetos que se cuentan en la creación riveriana, según las recopilaciones más completas (Eugenio Padorno, 1994a:614; 2002). Dado que nuestros objetivos prospectivos en esta investigación se basan en un análisis y crítica retrospectivos de la obra publicada que puedan contribuir a publicaciones futuras –como podría ser *Sonnets by Domingo Rivero*–, en §5.9. comenzaremos a profundizar en el soneto riveriano «Yo, a mi cuerpo», con lo que empezarán a perfilarse nuestras consideraciones sobre la traducción de este tipo de poema. En la sección dedicada a la fase de producción del TM, estas cuestiones cobrarán mucho más protagonismo y darán lugar a una nueva versión de este reconocido texto, que se obtendrá directamente de la superposición de esta herramienta metodológica sobre la traducción publicada de El Soneto (cfr. §7.8.).

Aunque debemos incorporarle este corpus teórico procedente de los EL, insistimos en que nuestro modelo de análisis del TO se reduce a una versión simplificada del método de García Álvarez (2004:137-273), al que por ello en absoluto trata de reemplazar, mejorar o refutar. La realidad del mercado editorial puede suponer un verdadero obstáculo para llevar a cabo el ideal de realizar un análisis del TO (y del TM) de un modo tan exhaustivo. Por esto, además de que no ha sido hasta realizar esta tesis cuando hemos sistematizado nuestro método de interpretación literaria, aplicar un modelo tan completo como el de García Álvarez, diseñado para la didáctica de la traducción, hubiese ido en contra del exigente plazo de entrega de un año que establecimos en

negociación con nuestro iniciador. Comprendemos que el aprendizaje en el aula del programa de García Álvarez permite su desarrollo gradual y progresivo, además de controlado. En este sentido, una programación basada en la evaluación continua puede dar lugar a que los estudiantes de traducción vayan adquiriendo incluso esta competencia analítica de forma diferenciada y vayan progresando en su competencia declarativo-procedimental a medida que se van dotando de las variables que lo componen. Teniendo en cuenta que esta es una formación global que debe venir acompañada del aprendizaje teórico-práctico de otras disciplinas y de otras competencias traductoras (cfr. §4.1.), desarrollar completamente el programa de García Álvarez debe de llevar al menos dos o tres cursos académicos. Esta realidad es muy diferente a la del mercado profesional, donde el traductor, o bien comienza a traducir un texto insuficientemente analizado, o no puede aplicar los instrumentos metodológicos específicos para tal fin con el nivel de exhaustividad que desearía.

Pese a que el análisis de la traducción de «El Soldado» fue particularmente orientador respecto a la aplicación de nuestras estrategias traslativas posteriores, la correlación entre nuestra competencia declarativo-procedimental (con los matices planteados) y entre nuestra descripción del método con el que interpretamos los TOs para traducirlos se basa en todas las cuestiones discutidas hasta el momento, en dilemas tan primitivos para el traductor (y el lego) como traducir la palabra o el sentido, que seguramente también atenazaron a Domingo Rivero. No conformes con esto, hemos pasado a plantearnos posibles orientaciones en cuanto a cómo manipular la equivalencia o la función, incorporando los elementos funcionalistas del encargo y el iniciador y así sucesivamente, hasta haber fundamentado el método de Nord, que se enriquece con los aportes de las ciencias cognitivas de la mano de García Álvarez, hasta materializarse en la Figura 13, lo que da sentido pleno al contenido de este capítulo. En esta disertación sobre la competencia teórico-metodológica para la traducción de Domingo Rivero, aunque sesgada, nos hemos planteado reflexiones, críticas, dudas y orientaciones que, a medida que nos han confrontado con viejas y nuevas ideas en torno a nuestra disciplina, han permitido que nuestra visión y nuestro concepto de la acción traslativa también se fuesen ampliando. Si lo entendemos como un dominio cognitivo dinámico, nos atrevemos a afirmar que tal vez se trate de un concepto siempre abierto.

En resumen, una buena explicación cognitivo-funcional que podríamos proponer para justificar nuestro método de análisis de los poemas de Domingo Rivero, así como para

el de cualquier encargo de traducción poética en el que se pueda acceder a traducciones realizadas por el autor original, se basaría en el planteamiento de que, tras analizar los poemas que componen *The Poet*, fue más sencillo sistematizar las técnicas de traducción de El Poeta, las cuales dieron paso a un encargo y unas negociaciones con el cliente mucho más documentadas. Fue tras compartir dicho criterio metodológico con nuestro iniciador cuando optamos por considerar a Domingo Rivero como poeta y como traductor.

De esta manera, se obtiene un enfoque más preciso, tal vez condicionado por las observaciones de una traducción realizada por el poeta-traductor, pero orientado hacia una definición más clara de las estrategias traslativas, en negociación con el cliente y de acuerdo con el encargo de traducción. En relación con esto, otra de las cuestiones que hemos incorporado a esta tesis (cfr. Nota 37), y que también nos propondremos realizar en futuras investigaciones, es el análisis de más ejemplos de traducciones realizadas por Domingo Rivero. Ante nuestras limitaciones de tiempo, para la traducción de *The Poet* consideramos mucho más directo observar los textos implicados a partir de tres parámetros fundamentales, los cuales podemos identificar tanto en los actos de habla como en las metonimias cognitivas de García Álvarez: la intención, el efecto y los medios textuales.

Las variables I-E-M se nutren a su vez de otras herramientas metodológicas en función del texto analizado: para la traducción riveriana, emplearemos los procedimientos técnicos de traducción de Vinay y Darbelnet, que se observarán en la traducción de "The Soldier". Las cuestiones métricas, que debemos abordar desde el cánon literario de las lenguas española e inglesa, sin olvidar la problemática de las figuras literarias, se observarán no solo en la traducción de Rivero sino además en sus poemas originales. Y aunque insistimos en la idea de que realmente estaremos aplicando el modelo de García Álvarez (2004:266), estas serán las variables más importantes que manejaremos para abordar un estudio analítico-interpretativo del material indicado, con el fin de obtener una imagen más completa de la situacionalidad original de nuestro encargo de traducción para garantizar los resultados pretendidos.

Grosso modo, nuestro esquema cognitivo de la fase de interpretación de la situación de partida (o situacionalidad traslativa original) en el caso de la traducción de *The Poet* (incluyendo el análisis del TO) se configura más o menos como sigue, teniendo en

cuenta los constructos teóricos barajados hasta ahora, si bien no todos se plasman en la siguiente figura, lo cual no significa que queden excluidos de entre las infinitas y complejas categorías y consideraciones que surgirán en su aplicación.

Bien afirma García Álvarez (2004:267) que la evocación e invocación mental de variables de conocimiento específicas en un proceso de traducción determinado (en el sentido *bottom-up* y *top-down)* interactúa con la evocación e invocación de contenidos episódicos procedentes de la memoria episódica del traductor (también en el sentido *bottom-up*/*top-down*) cuando se analiza la informatividad específica que expresa un TO-en-situación. Todo proceso traslativo presenta, por lo tanto, una interacción dinámica de *esquemas semántico-episódicos* según la idiosincrasia del traductor y del TO-en-situación. En el caso de nuestro esquema, consideramos que nuestras variables se estructuran con similar dinámica en nuestra visualización cognitiva, a la que hemos incorporado una dimensión horizontal, en línea con las ideas de Rosch (1978) y de Eugenio Padorno (cfr. Nota 38).

MODELO I-E-M DE ANÁLISIS TEXTUAL COGNITIVO-FUNCIONAL	
Estructuras invariables (Parámetros de análisis textual)	**Estructuras variables** (informatividad de/sobre)
INTENCIÓN	autor, obra, influencias, pensamiento, estilo, situacionalidad original, intencionalidad original, etc. FUNCIÓN SOCIOCULTURAL DE PARTIDA
EFECTO	receptor del TO – traductor – receptor meta, situacionalidad meta (encargo), intencionalidad meta (iniciador), aceptabilidad, etc. FUNCIÓN SOCIOCULTURAL META
MEDIOS	*procedimientos de traducción, ritmo, rima, prosodia, métrica: soneto, figuras literarias*, intertextualidad, coherencia, cohesión, etc. INTERFUNCIONALIDAD TO-TM

Fig. 13. Modelo I-E-M de análisis textual para la fase de interpretación cognitivo-funcional de la situacionalidad traslativa orientada a la traducción poética**.** Elaboración propia.

Con todas las reservas planteadas hasta el momento, podemos considerar nuestro esquema cognitivo como un método preliminar de análisis textual para la fase de interpretación cognitivo-funcional de la situacionalidad traslativa original orientada a la traducción poética. Dicho esquema es aplicable en esta fase al análisis de traducciones realizadas por el autor del TO y también puede estar dirigido a la delimitación de las estrategias traslativas en negociación con el iniciador de acuerdo con el encargo. En cuanto a la variable de la función sociocultural, permítasenos aquí volver a reproducir esta cita de García Álvarez, que nos marcará las direcciones en las que debemos rastrear la informatividad de las muestras textuales analizadas:

> En la acción traslativa, como acto complejo de comunicación, nuestro concepto de "función" se despliega hacia dos vertientes a) la función sociocultural atribuida por los receptores de partida al TO y la intención/función comunicativa pretendida por el emisor/productor en la situación comunicativa de partida y b) la función sociocultural del *translatum* atribuida por los receptores meta más la intención/función comunicativa pretendida por el iniciador o traductor en la situación comunicativa meta. (García Álvarez, 2004:40).

A través del esquema del modelo se pueden observar cómo se interrelacionan sus ejes vertebradores (I-E-M) además de aquellas cuestiones más específicas (en cursiva) que intervienen en nuestro caso concreto y que podrían ser variables en otros casos de traducción poética (por ejemplo, si el autor original no ha traducido nunca, no será preciso realizar un análisis traslativo, por lo que sus procedimientos de traducción no intervendrían en el análisis, esto es, se analizaría solamente el TO). También hemos reconocido que se podrían utilizar varias clasificaciones de las técnicas de traducción observables en un *translatum*. En cuanto a las cuestiones métricas, en otros casos podrían intervenir formas versales diferentes al soneto, en cuyo caso el traductor debería dotarse de las herramientas terminológico-metodológicas adecuadas. Todo esto sin admitir que cada traductor dará distintas e infinitas interpretaciones a su TO, en función de su idiocultura, su sociocultura y su paracultura, su idioconcepción de la traducción, etc., lo que nos llevaría al comienzo de esta disertación en relación con la descripción de estos aspectos.

Todas estas variables de análisis textual pueden observarse según los conceptos de dimensión vertical de Rosch (1978), e incluso desde la visión circular que proponíamos para los criterios de textualidad en la Figura 11, a las que hemos incorporado una

proyección horizontal. Al tratarse de un análisis textual orientado a la traducción, aunque la direccionalidad vertical en que se deberían observar sus parámetros debería invertirse (cfr. §7.), nos parece igualmente válido para realizar un análisis de las traducciones que el autor del TO haya realizado (si se da el caso) con el objetivo de orientarnos sobre la selección de las estrategias traslativas, y sobre cómo analizar el TO, por lo que seguimos comprobando lo inseparables que son las diferentes fases del proceso traslativo, aunque confiamos en haber delimitado con este esquema la que también podríamos denominar *como la fase de aproximación al autor-traductor y a la obra original.*

Para terminar de delimitar las variables que falta por incorporar a nuestro esquema, a continuación incluimos un repaso de los taxones que el modelo de García Álvarez debería incluir para la traducción poética: las figuras literarias y los términos de la métrica, que abordaremos en epígrafes separados, entre los cuales se sitúan las principales dificultades que identificaremos en nuestro análisis de los poemas de *The Poet*, las cuales dan forma a la problemática traslativa de la traducción de *The Poet* en particular (vid. §6.) y de la traducción poética en general.

3.4.1. Las figuras literarias desde la Retórica clásica

Si ya nos sucedió con las tipologías textuales, el primer escollo ante el que nos encontramos a la hora de ofrecer una clasificación de las figuras literarias válida para una traductología poética es que con solo intentar emprender un estudio de la figuración descubriremos, además de una complejísima dinámica cognitivo-expresiva, la falta de una taxonomía que se considere definitiva, siquiera para los EL. De hecho, esta misma afirmación se nos antoja una falacia si estamos de acuerdo con la idea de que la poética forma parte integrante de la lengua, como afirmaba Jakobson (1959:28). Las figuras, en tanto que fenómenos lingüísticos, se presentan en mayor o menor medida en todas las manifestaciones posibles de la lengua, desde la más deliberadamente cuidada a la más espontánea. Es sabido que los recursos del lenguaje figurado salpican la lengua cotidiana, y que nuestro propio sistema de organización mental y de pensamiento es metafórico (Lakoff/Johnson, 1980:39).

Según Jakobson (1959:28), la poética o retórica formaría parte de la lingüística, que a su vez englobaría también a la gramática. Por ello, desde un enfoque cognitivo-funcional de la traducción poética, carece de sentido pensar en las figuras como pertenecientes a los EL, a la gramática o a la retórica. Las figuras de la métrica más específicas se abordarán en el próximo epígrafe a partir de las clasificaciones más reconocidas en la actualidad en el marco de los estudios de literatura castellana[84], a pesar de que las cuestiones de ritmo y musicalidad también podrían considerarse entre las figuras de dicción. Una vez más, nos conviene flexibilizar y relativizar nuestro punto de vista.

Por este motivo, hemos considerado oportuno adoptar una perspectiva histórica y rescatar la clasificación de las figuras literarias según la Retórica clásica, aunque, tal y como comenzamos a apuntar hacia el final del epígrafe 3.1.1. al referirnos al hipérbaton, la división clásica entre figuras de dicción y de pensamiento debe incorporar otras subdivisiones. De hecho, partiendo de la tradicional oposición que establecía la Retórica clásica en torno a las figuras o recursos literarios, que distinguía entre las *figuras de dicción,* relacionadas con el plano del significante, y las *figuras de pensamiento,* que se refieren al plano del significado, ya que afectan concretamente a la concepción de ideas o pensamientos (lo que podría volver a llevarnos al debate de la literalidad y la libertad traslativas), se han establecido clasificaciones integradoras de las figuras literarias que incluyen otros dos tipos de figuras: las *figuras de construcción,* que la Retórica clásica denominaba *figuras de dicción por variación del orden,* y los *tropos,* incluidos tradicionalmente por parte de la Retórica dentro de las figuras de pensamiento.

A partir de esta premisa, un estudio de Carrillo Navarro (2004)[85] nos ha permitido acceder a los orígenes de la Retórica Clásica a través de las figuras sintácticas. Sin olvidar que hacia el final de §2.6. hacíamos referencia a la opinión de Eugenio Padorno (2010:2) respecto al rechazo de Domingo Rivero a la sinestesia (considerada una figura de pensamiento, aunque pretendemos plantear una nueva visión de este recurso),

[84] Para el lector interesado en acceder a las obras más comúnmente estudiadas para el análisis de la métrica española, ofrecemos un sucinto listado de trabajos sobre la disciplina en el capítulo de referencias bibliográficas, entre los que se cuentan, por ejemplo, los rigurosos estudios de Rafael de Balbín (1968), Antonio Quilis (1978), Tomás Navarro (1991) o José Dominguéz Caparrós (1993). Para el epígrafe 3.4.2. (*Repaso de métrica española*) nos basaremos en los conceptos fundamentales según los plantea Quilis (1978).

[85] CARRILLO NAVARRO, P. (2004) "Sintaxis figurada: conceptos y fuentes bibliográficas". En: *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos.*Nº 8. Universidad de Murcia. Disponible en: http://www.um. es/tonosdigital/znum8/estudios /3-figurassint.htm (Fecha de consulta:18/03/2015).

llegados a los tropos (cfr. §6.2.) profundizaremos más en la dimensión poético-cognitiva de las figuras de la imagen, para fundamentar nuestra concepción de la sinestesia acústico-visual (cfr. §6.2.1.3.). Al margen de la manera en que organicemos las figuras en un macroesquema, debemos reconocer con Carrillo Navarro (2004) que, desde la Antigüedad, los oradores y los escritores han precisado de una serie de procedimientos verbales que les ayuden a mantener la atención del receptor, tanto para persuadirle como para deleitarle. Estos procedimientos lingüísticos que implican una cierta manipulación del mensaje se concretaron en lo que conocemos como *figuras* y *tropos* y están presentes en los distintos niveles de la lengua, incluido el vulgar. Según esta autora, son muchísimas las definiciones que podemos encontrar de *figura*, casi tantas como manuales y tratados retóricos existen. Sin embargo, todos los autores coinciden en definirla como un cambio, mutación o modificación del discurso no elaborado que es reconocida como «una parte de la *dispositio* orientada a la *elocutio*» (Lausberg, 1960: 93-94, en Carrillo Navarro, ibidem).

En este orden de cosas, no nos sorprende volver a encontrarnos con los mismos autores que plantaron la simiente de los ET (Aristóteles, Cicerón, Quintiliano). De entre ellos, Quintiliano nos dota de dos interesantes términos para el análisis textual de los recursos literarios, pues habla de dos tipos de figura: la *forma* o forma expresiva y las figuras denominadas *schemas*, la figura de estilo, que lleva implicada una intencionalidad emotivo-expresiva. Carrillo Navarro (2004) identifica el origen de una de las controversias más difíciles de superar para las figuras literarias: su ámbito de pertenencia. Según la clasificación anterior, la autora detecta que, históricamente, las figuras sintácticas –en tanto que figuras (*schema*)– han sido objeto del estudio de la retórica y, a la vez, en tanto que "anomalías" del modo común de hablar, se las ha abordado en un sinfín de gramáticas.

No es de extrañar tal intersección en el estudio de estas figuras si se tiene en cuenta que tanto la Gramática como la Retórica, aunque tenían bien delimitado su objeto de estudio, eran consideradas como "artes" por los preceptistas hasta bien entrado el Renacimiento. A la Gramática le correspondía discernir sobre «el modo de hablar para comunicar alguna cosa» y a la Retórica, «la manera de disponer artificiosamente –con tropos y figuras, adornos y sinonimias– las palabras y oraciones para deleitar y persuadir», como recogía la *Gramática* de la Real Academia Española de 1971, a pesar

de que se afirma (cfr. §6.2.) que durante los siglos XIX y XX la disciplina atravesaba un periodo de crisis (Garavelli, 1998:7).

Dado que definir todos los recursos literarios resultaría una tarea que escapa a los límites de esta investigación, recogeremos a continuación un esquema integrador de las figuras literarias[86], que incluye la división dicción-pensamiento de la Retórica Clásica, a la que se han incorporado las figuras de construcción y los tropos. Para nuestro estudio de los poemas de *The Poet*, en epígrafe aparte (cfr. §6.3.) consideraremos la rima y la métrica como una cuestión separada en relación con nuestra problemática traslativa, si bien hemos hecho el matiz de que esta cuestión también podría considerarse entre las figuras de dicción. En el Capítulo 5 empezaremos a dirigir nuestro análisis de estas cuestiones hacia un enfoque cognitivo-funcional, especialmente en relación con los esquemas visuales evocados por las figuras retóricas de la imagen. Otros ejemplos que aparezcan en el TO se irán definiendo *ad hoc*, hasta configurar la problemática traslativa de la traducción de *The Poet* (cfr. §6.).

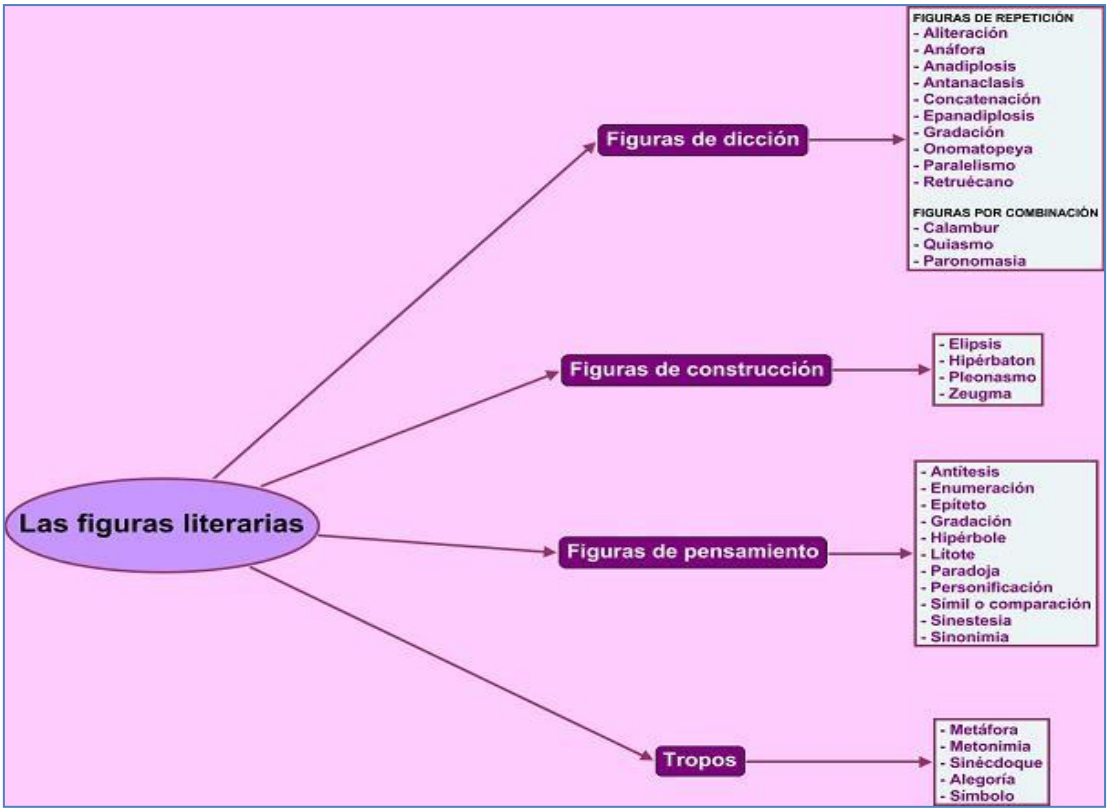


Fig. 14. Clasificación integradora de las figuras literarias. (Disponible en: https://ealcazar.wordpress.com/las-figuras-literarias/).

[86] Disponible en: https://ealcazar.wordpress.com/las-figuras-literarias/ (Fecha de consulta: 12/08/2015).

Más interesantes podrían resultar incluso ciertas taxonomías de los recursos literarios creadas de manera específica para la acción traslativa, aunque se trate de la traducción publicitaria, como el modelo de MacQuarrie y Mick (1993; 1996, en Calzada Pérez, 2008:172), de gran valor para investigar sobre la recepción de las figuras retóricas de textos publicitarios. Observándolas a través de la dimensión vertical de Rosch (1978), sus variables adquieren todavía más relevancia para este estudio, razón por la que las reproducimos en la Figura 15, ya que plantean un reto para la Traductología de lo Poético, a la que aún le queda pendiente la importante tarea de definir una clasificación de los problemas derivados de los recursos literarios orientada a la metodología de la traducción.

A la vista de clasificaciones de este tipo, que nos permitirían aproximarnos a la metaforología como disciplina científica, así como con al concepto de *metábole* (Garavelli, 2001:332), debemos acotar aquí nuestra indagación científica sobre los recursos literarios, aunque nos resultan llamativos algunos términos relacionados con el estudio de la figuración que podríamos adoptar de un estudio de Teilanyo (2007). Así, en nuestra manipulación del TO y durante la producción del TM cabría hablar de *enfiguración, defiguración, alterfiguración, infiguración, refiguración* y *trans-figuración* desde la comunicación literaria para poder explicar la manera en que el sentido de las figuras se traslada a los versos en inglés en los poemas traducidos en *The Poet*, siempre en función de la intención, el efecto y los medios textuales que condicionan nuestra situación traslativa. Superar este límite teórico podría resultar contraproducente para la extensión del análisis de los poemas, que podrían de este modo prolongarse interminablemente, pues aún no nos hemos ocupado siquiera de sus cuestiones métricas más fundamentales, que debemos pasar a abordar a renglón seguido.

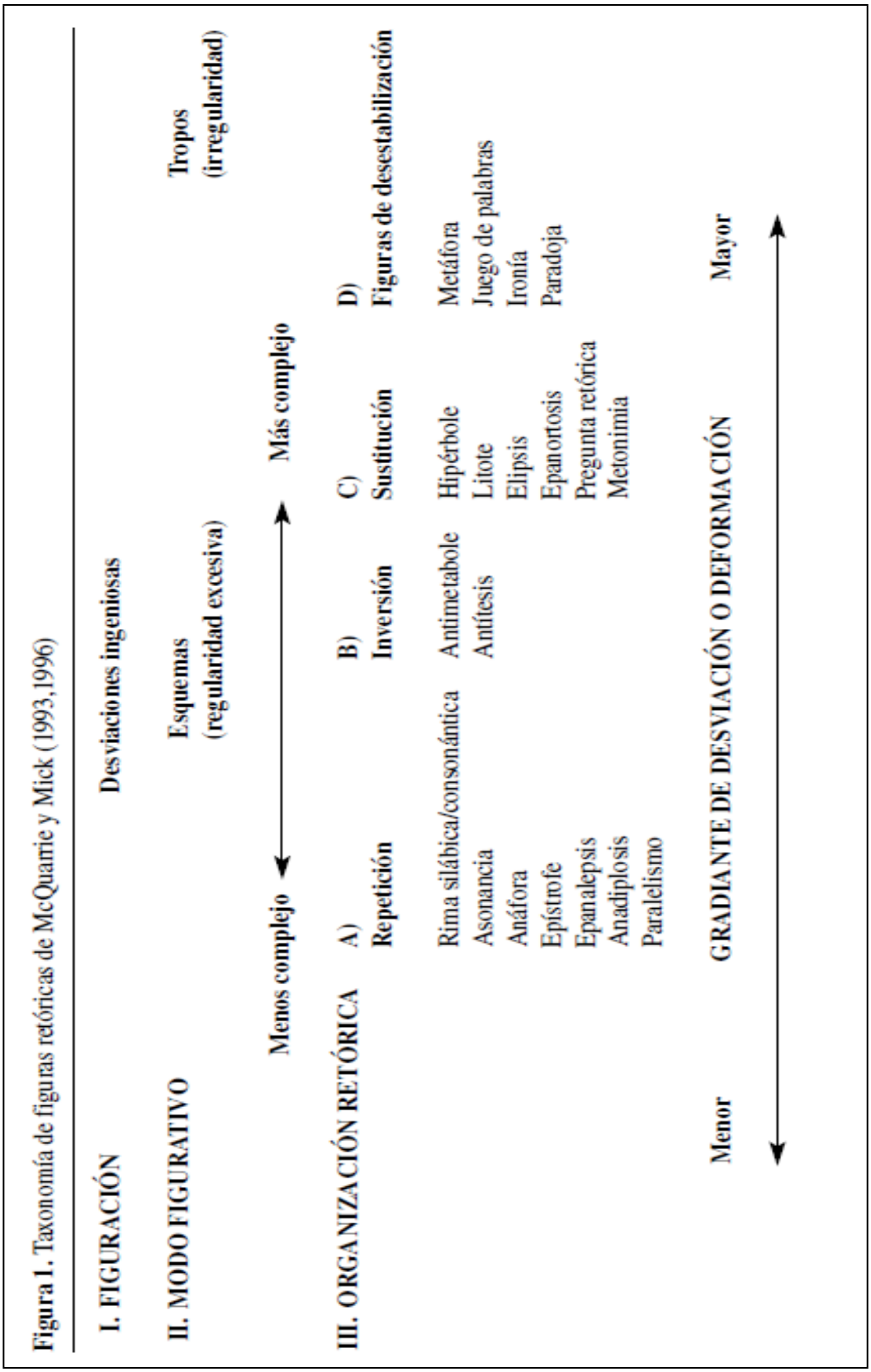


Fig. 15. Taxonomía de las figuras retóricas de McQuarrie y Mick (1993; 1996, en Calzada Pérez, 2008:172).

3.4.2. Repaso de métrica española

A continuación presentamos los conceptos básicos de métrica española (según Quilis, 1978/2001) que utilizaremos para analizar los medios textuales de los poemas de *The Poet* al objeto de poder diseñar sus esquemas métricos, antes de concretar cuestiones cada vez más específicas en cada caso (cfr. §5.). Dichos esquemas métricos se aplicarán también a la versión al español de "The Soldier", de Rupert Brooke, realizada por Domingo Rivero, y a los textos de la antología publicada. Además, tendremos que clasificar los versos, estrofas y poemas que configuran nuestro corpus según la tradición española y la inglesa. Aunque nos puede parecer redundante según nuestra cultura, consideramos de rigor plantear esta sección como introducción a nuestro enfoque descriptivo comparativo-contrastivo posterior (cfr. §7.).

3.4.2.1. Los versos

Como sabemos, las bases de la métrica española se sustentan sobre la medida de los versos. Para medir versos en un poema, se debe contar el número de sílabas que tiene cada uno de ellos, un primer paso obligado en nuestra traducción de los poemas de Domingo Rivero. Si el verso acaba en palabra aguda, se cuenta una sílaba más; si acaba en palabra esdrújula, se cuenta una menos. La razón de tales procedimientos es estrictamente fonética: una vocal tónica en la sílaba final de la palabra produce un efecto de alargamiento de la misma; por su parte, en una palabra esdrújula, la sílaba intertónica parece más corta, como si no existiera. Para medir versos correctamente, es preciso tener en cuenta los siguientes fenómenos métricos:

a) Sinalefa: la vocal situada al final de una palabra se une con la vocal inicial de la siguiente palabra; ambas vocales se cuentan como una sola sílaba. Este es un fenómeno absolutamente normal en la lengua hablada. Por tanto, no merece atención detallada a la hora de realizar un comentario métrico, a no ser que la sinalefa sea muy insólita o suene muy violenta o desagradable al oído.
b) Sinéresis: se trata de la reducción a una sola sílaba de dos vocales en el interior de una palabra que normalmente se consideran como sílabas distintas.

c) Hiato: el fenómeno contrario a la sinalefa. Consiste, precisamente, en no hacer sinalefa; la vocal final de una palabra y la inicial de la siguiente palabra se mantienen en sílabas diferentes.
d) Diéresis: el fenómeno contrario a la sinéresis. Consiste en la separación de un diptongo (dos vocales que constituyen una sola sílaba), que pasa a considerarse como dos sílabas distintas.

Además de los citados, hay que tener en cuenta otros fenómenos, bastante infrecuentes en la lírica contemporánea, pero muy comunes en la poesía medieval y del Siglo de Oro, los cuales afectan al cómputo de las sílabas:

e) Aféresis: suprimir una sílaba al principio de una palabra.
f) Síncopa: suprimir una sílaba dentro de una palabra.
g) Apócope: suprimir una sílaba al final de una palabra.
h) Prótesis: añadir una sílaba al principio de una palabra.
i) Epéntesis: añadir una sílaba en medio de una palabra.
j) Paragoge: añadir una sílaba al final de una palabra.

Según el número de sílabas que contengan, los versos se clasifican de acuerdo a diferentes criterios. Los versos de entre dos y ocho sílabas se denominan versos de arte menor. Los de nueve o más sílabas se llaman versos de arte mayor. Los versos de menos de doce sílabas son versos simples; los de doce o más sílabas, versos compuestos. Estos últimos están formados por dos mitades (que normalmente tienen el mismo número de sílabas, aunque tal cosa no tiene por qué ocurrir siempre), denominadas hemistiquios. Ambos hemistiquios están separados por una pausa denominada cesura.

A la hora de contar las sílabas de un verso compuesto, la cesura tiene los mismos efectos que la pausa versal, de manera que si el primer hemistiquio es agudo tendrá una sílaba más, mientras que si es esdrújulo se contará una menos. Según su longitud, los versos reciben los siguientes nombres:

- Bisílabo (2 sílabas).

- Trisílabo (3 sílabas).

- Tetrasílabo (4 sílabas).

- Pentasílabo (5 sílabas).

- Hexasílabo (6 sílabas).

- Heptasílabo (7 sílabas).

- Octosílabo (8 sílabas): es el verso más importante de entre los de arte menor y el más antiguo de la lírica castellana. Es el verso característico del romance.

- Eneasílabo (9 sílabas).

- Decasílabo (10 sílabas).

- Endecasílabo (11 sílabas): es el verso más importante de entre los de arte mayor. Normalmente exige acento en la sexta sílaba. Según la posición de los acentos, se distinguen los siguientes tipos de versos endecasílabos:

a) enfático: acentos en primera, sexta y décima.

b) heroico: acentos en segunda, sexta y décima.

c) melódico: acentos en tercera, sexta y décima.

d) sáfico: acentos en cuarta, octava y décima o en cuarta, sexta y décima.

e) de gaita gallega: acentos en primera, cuarta y séptima.

- Dodecasílabo (12 sílabas): los dos hemistiquios suelen medir 6+6 sílabas, pero también pueden darse hemistiquios de distinto número de sílabas (7+5).

- Tridecasílabo (13 sílabas).

- Alejandrino o tetradecasílabo (14 sílabas): los dos hemistiquios suelen medir 7+7 sílabas, pero también pueden darse hemistiquios de distinto número de sílabas (8+6). Existen versos de longitud superior a catorce sílabas, pero son relativamente raros en la literatura castellana:

- Pentadecasílabo (15 sílabas).

- Hexadecasílabo (16 sílabas).

- Heptadecasílabo (17 sílabas).

- Octodecasílabo (18 sílabas).

- Eneadecasílabo (19 sílabas).

Una vez computado el número de sílabas de los versos de un poema, su esquema métrico se debe completar con una observación de la rima. La rima se define como la identidad total o parcial, entre dos o más versos, de los sonidos situados a partir de la última vocal tónica. Puede ser de dos tipos: consonante o total, si los sonidos idénticos son vocales y consonantes; y asonante o parcial, que se produce cuando solo las vocales son idénticas. Conviene anotar aquí que, aunque no hemos encontrado ejemplos en los versos de Domingo Rivero, la rima de las palabras esdrújulas suele provocar problemas para su correcta identificación; hay que tener en cuenta que, a efectos de rima, la sílaba postónica (la siguiente al acento) no existe.

La rima suele representarse mediante una fórmula alfabética en la cual las mayúsculas designan versos de arte mayor y las minúsculas versos de arte menor. Las letras iguales señalan los versos que tienen la misma rima, sea consonante o asonante. Si la rima es aguda se indica con una coma volada (A', a'). Un guión o espacio en blanco representa un verso que queda libre, es decir, que no rima con ningún otro. Otros fenómenos métricos de gran interés prosódico para la traducción poética son las pausas, los encabalgamientos y los braquistiquios. En cuanto a las pausas, en todo poema existen silencios determinados por dos factores: en primer lugar, la propia longitud del verso; en segundo lugar, la estructura sintáctica de la oración. Hay cuatro tipos de pausa que nos interesa considerar:

a) Pausa estrófica, que se produce al acabar una estrofa, y que es obligada. Se señala con una doble barra inclinada.

b) Pausa versal, que se produce al acabar un verso, y que es obligada. Se señala con una doble barra inclinada.

c) Cesura, que se produce en el interior de los versos compuestos. Esta pausa impide la sinalefa. También se marca con una doble barra inclinada.

Las pausas internas, por su parte, pueden aparecer en el interior de un verso y están determinadas en cada caso por el ritmo y la sintaxis. A diferencia de las anteriores, estas pausas no impiden la sinalefa. Por otro lado, se marcan con una sola barra inclinada. Tanto la cesura como las pausas internas no tienen por qué coincidir con los signos ortográficos (coma, punto y coma, punto, etc.). Se trata de dos tipos de pausa exigidos por el ritmo y por la estructura del verso, que habremos de aprender a distinguir y localizar guiados más por el oído que por la vista.

El encabalgamiento, por su parte, consiste en un desajuste que se produce en la estrofa cuando una pausa versal no coincide con una pausa morfosintáctica. Este desajuste provoca una "tensión" interna en el texto, ya que obliga o bien a romper una unidad sintáctica para respetar la pausa versal o bien a prescindir de esta pausa para mantener la ilación sintáctica. Por otro lado, el encabalgamiento no anula en modo alguno la rima. Dentro de un encabalgamiento hay que distinguir entre el verso encabalgante, que es aquel en el que se inicia, y el verso encabalgado, que es aquel donde termina. Los encabalgamientos se pueden clasificar de acuerdo con tres criterios distintos:

a) Según el tipo de verso en que se produce:

-Encabalgamiento versal: coincide con la pausa final (o pausa versal), del verso simple.

-Encabalgamiento medial: el que coincide con la cesura de un verso compuesto.

b) Según la unidad morfosintáctica que queda dividida:

-Encabalgamiento léxico, en el cual la pausa versal divide una palabra.

-Encabalgamiento sirremático, en el cual la pausa versal divide un sirrema. En castellano existen los siguientes sirremas: sustantivo + adjetivo, sustantivo + complemento determinativo, verbo + adverbio, pronombre átono, preposición, conjunción o artículo + el elemento que introducen, tiempos compuestos de los verbos y perífrasis verbales, sintagmas preposicionales o proposiciones adjetivas especificativas.

- Encabalgamiento oracional, que se produce cuando la pausa se encuentra situada después del antecedente de una proposición u oración adjetiva especificativa.

c) Según la longitud del verso encabalgado:

- Encabalgamiento abrupto: tiene lugar cuando la fluidez del verso encabalgante

se detiene antes de la quinta sílaba del verso encabalgado, es decir, cuando se hace pausa antes de dicha sílaba. En este encabalgamiento se produce un brusco descenso del tono (de ahí su nombre), al pasar de uno al otro verso, debido a la brevedad del grupo fónico.

- Encabalgamiento suave: tiene lugar cuando el verso encabalgante continúa fluyendo sobre el encabalgado más allá de la quinta sílaba, es decir, cuando la pausa aparece después de dicha sílaba. En este encabalgamiento, el tono desciende de manera más suave que en el anterior, debido precisamente a la mayor longitud del grupo fónico.

Por último, unos de los elementos pausales más sutiles es el braquistiquio. El braquistiquio o hemistiquio corto es la estructuración pausal más breve del verso castellano; no llega a cuatro sílabas. Se trata de un corte o pausa breve que, como tal, ya supone el interés del poeta por poner alguna cosa de relieve. El braquistiquio no implica necesariamente encabalgamiento (en algunos casos se puede producir dentro de éste, dando lugar a lo que hemos denominado encabalgamiento abrupto), pero también puede darse de forma completamente autónoma.

3.4.2.2. Las estrofas

Los versos se agrupan en unidades superiores a ellos mismos, a las cuales denominamos estrofas. Podemos distinguir entre las estrofas isométricas, cuyos versos tienen todos el mismo número de sílabas métricas (terceto, octava real, décima, etc.) y las heterométricas, en las cuales existen versos de distinta medida (lira, sextilla de pie quebrado, etc). Con estas observaciones, la estructura de una estrofa se termina de representar mediante una fórmula alfanumérica que indica la longitud de los versos y el esquema de rima, como veremos en los poemas de *The Poet*. También se puede indicar la longitud de los versos mediante subíndices numéricos colocados tras la letra que indica la rima, aunque nosotros optaremos por el primer método, por ser el más extendido, incluido en los estudios sobre literatura en inglés.

Las estrofas se clasifican según el número de versos que las integran. A continuación veremos los tipos de estrofas más importantes. Téngase en cuenta, no obstante, que además de las estrofas que citamos existen otras muchas. Por otro lado, hay numerosísimas variantes particulares elaboradas por los poetas a partir de las estrofas más típicas, aunque no todas se verán representadas en *The Poet*.

a) Estrofas de dos versos:

- Pareado: consiste en dos versos que riman entre sí. Lo más habitual es que sean dos versos de la misma medida, aunque también pueden tener diferente número de sílabas métricas. Los hay de arte mayor y también de arte menor; por su parte, la rima puede ser consonante o asonante. Lo esencial es que los dos versos tengan la misma rima. Dístico es un sinónimo de pareado. Además, según el filólogo Tomás Navarro Tomás (1991:75), es una forma métrica en español que imita una forma clásica compuesta por un hexámetro y un pentámetro. Esta forma clásica es el dístico elegiaco.

Estas imitaciones de las formas clásicas dan como resultado un verso fluctuante que basa la armonía en su ritmo acentual. Esta es la forma de finalizar el soneto inglés, por ejemplo.

b) Estrofas de tres versos:

- Terceto: consiste en tres versos de arte mayor, de los cuales el primero y el tercero riman en consonante; el segundo queda libre. La fórmula de la estrofa es ABA: Normalmente el terceto no se usa solo, sino en series más o menos largas, agrupado con otros tercetos. Esta disposición recibe el nombre de tercetos encadenados y, en ella, el verso que queda libre en cada terceto rima en consonante con el primer y el tercer verso de la siguiente estrofa. El esquema de esta estrofa sería, por tanto, ABA-BCB-CDC-...-XYX-YZYZ. La última estrofa de la serie termina con un verso de más, añadido para evitar que el verso que queda libre no rime con ningún otro. Existen otras fórmulas para la combinación de tercetos: sucesiones de tercetos independientes (ABA-CDC-EFE u otras combinaciones), tercetos monorrimos (AAA-BBB-CCC...), etc.

- Tercerilla: la forma estrófica del terceto se puede emplear también con versos de arte menor y rima consonante.

- Soledad (o soleá): la forma estrófica del terceto, pero con versos de arte menor y rima asonante.

c) Estrofas de cuatro versos:

- Cuarteto: lo forman cuatro versos de arte mayor con rima consonante (ABBA).

- Serventesio: es una variante del cuarteto; consiste en cuatro versos de arte mayor con rima consonante (ABAB).

- Redondilla: cuatro versos de arte menor con rima consonante (abba).

- Cuarteta: cuatro versos de arte menor con rima consonante (abab). Existe también una variante de la cuarteta, con rima asonante, que se denomina cuarteta asonantada o tirana.

- Seguidillas: combinaciones de cuatro versos, a menudo de distinta longitud, con gran variedad de esquemas de rima. Hay dos tipos fundamentales: seguidilla simple, en la que los versos primero y tercero son heptasílabos, y el segundo y el cuarto pentasílabos; y seguidilla gitana, en la cual los versos primero, segundo y cuarto son hexasílabos, y el tercero, de once sílabas (a veces de diez). Los versos segundo y cuarto tienen rima asonante.

- Estrofa sáfica: consta de tres endecasílabos sáficos (acentos en las sílabas cuarta, sexta y décima) y un pentasílabo adónico (con acento en la primera), con diversos esquemas de rima.

- Cuaderna vía o tetrástrofo monorrimo alejandrino: estrofa compuesta por cuatro versos alejandrinos que riman en consonante, según la fórmula AAAA, BBBB, CCCC, etc.

d) Estrofas de cinco versos:

- Quinteto: lo componen cinco versos de arte mayor con dos rimas consonantes, que deben respetar dos normas: no puede haber tres versos seguidos con la misma rima, y los dos versos finales no pueden rimar entre sí. Las fórmulas métricas posibles con tales condiciones son AABAB, AABBA, ABAAB, ABAAB, ABBAB.

- Quintilla: las mismas condiciones métricas que las del quinteto, pero con versos de arte menor.

- Lira: combinación de dos versos endecasílabos (segundo y quinto) y de tres heptasílabos, cuya rima, en consonante, es aBabB.

e) Estrofas de seis versos:

- Sexteto-lira: estrofa formada por heptasílabos y endecasílabos alternados, con rima consonante; su esquema es 7a 11B 7a 11B 7c 11C. También es posible esta estrofa con los versos y las rimas dispuestos simétricamente, con la estructura 7a 7b 11C 7a 7b 11C.

- Sexta rima: estrofa formada por seis versos de arte mayor (normalmente endecasílabos), con rima consonante. Su esquema más general es ABABCC, aunque caben diversas variantes, como el empleo de endecasílabos agudos, la combinación de las rimas (AAC'BBC') o la introducción de algún verso de arte menor.

- Sextilla: estrofa de seis versos de arte menor, con varias combinaciones de rima, normalmente consonante (aabaab, abcabc, ababab, etc.).

- Copla de pie quebrado. Se denominan “de pie quebrado” aquellas estrofas de versos de arte menor en las que alternan versos largos y cortos (éstos suelen ser normalmente tetrasílabos)

- Sextina: estrofa de seis versos endecasílabos que forma parte del poema de igual nombre.

f) Estrofas de siete versos:

- Séptima: la forman siete versos de arte mayor, cuya rima queda a gusto del poeta, con la única condición de que tres versos no vayan seguidos de la misma rima.

- Seguidilla compuesta: la forman siete versos de arte menor; se forma a partir de una seguidilla simple a la que se le añaden tres versos más. Los heptasílabos y pentasílabos se combinan del siguiente modo: 7-5-7-5-5-7-5.

g) Estrofas de ocho versos:

- Copla de arte mayor: también llamada copla de Juan de Mena; consta de ocho versos de arte mayor, generalmente dodecasílabos, y con rima consonante, según el esquema ABBAACCA.

- Octava real u octava rima: consta de ocho versos de arte mayor, generalmente endecasílabos, y con rima consonante, según el esquema ABABABCC.

- Octava italiana u octava aguda: se compone de ocho versos de arte mayor, generalmente endecasílabos, y con rima consonante, según el esquema ABBC'DEEC'; el cuarto y el octavo verso son agudos. A veces, la estrofa la componen heptasílabos en lugar de endecasílabos.

- Octavilla: ocho versos de arte menor, generalmente octosílabos, con gran variedad de esquemas de rima. Las combinaciones más usuales son abbcdeec y ababbccb. Como en el caso de la sextilla, hay octavillas de pie quebrado, en las cuales alternan los octosílabos y los tetrasílabos; son posibles muchos esquemas métricos distintos.

h) Estrofas de diez versos:

- Copla real o falsa décima: consta de diez versos de arte menor, con rima consonante. Se trata, en realidad, de la fusión de dos quintillas.

-Décima, también llamada décima espinela debido al nombre de su inventor, el poeta renacentista Vicente Espinel (Amtonio Quilis, 1978/2001:116), que presentó esta estrofa en varias de las composiciones de su libro *Diversas Rimas* (1591). Consta de diez octosílabos, dispuestos según la estructura de dos redondillas unidas por dos versos de enlace; el primero de éstos tiene la misma rima que el último verso de la primera redondilla, mientras que el segundo comparte rima con el primer verso de la segunda redondilla. El esquema es abbaaccddc. El primer poema de *The Poet*, «La Isla», aunque en un principio nos creó una confusión por su forma métrica, que llegó a ser publicada en la edición digital de *The Poet*, se trata en realidad de una décima.

- Ovillejo: consta de diez versos de arte menor, según la siguiente disposición: tres pareados, cada uno de ellos compuesto por un octosílabo y un tetrasílabo (a veces trisílabo), y una redondilla, compuesta por octosílabos. El esquema de la rima es, por tanto, aabbcccddc.

3.4.2.3. El poema

El poema es la unidad máxima métrica y rítmica. En cuanto a su forma, los poemas pueden ser estróficos, si están estructurados en estrofas, o no estróficos. A su vez, los poemas estróficos pueden ser monoestróficos, cuando constan de una sola estrofa, o poliestróficos, cuando están compuestos por varias estrofas.

a) Poemas estróficos:

-Villancico: está escrito en octosílabos o hexasílabos. Se divide en dos partes: a) el estribillo, que consta de dos, tres o cuatro versos; b) el *pie*, que a su vez se compone de una mudanza (habitualmente una redondilla), un verso de enlace que rima con el último verso de la mudanza (el enlace puede existir o no) y otros dos versos que riman entre sí, la vuelta y el estribillo.

-Letrilla: es una variante del villancico, del cual se diferencia únicamente por el contenido, puesto que la letrilla tiene siempre una intención burlesca o satírica.

-Zéjel: estrofa de procedencia arábigo-española. Está escrito normalmente en octosílabos, y su composición estrófica es como sigue: un estribillo que consta de uno o dos versos, y una mudanza, estrofa compuesta por tres versos que riman entre sí con la misma rima, además de un cuarto que rima con el estribillo y que recibe el nombre de vuelta. El esquema de la estrofa sería aa-bbba. Es un poema muy semejante al villancico; se diferencia de él fundamentalmente por la forma de la mudanza, ya que en el villancico suele ser una redondilla, mientras que en el zéjel es un trístico monorrimo. Otra diferencia menos constante tiene que ver con el estribillo: en el villancico generalmente tiene tres o cuatro versos, mientras que en el zéjel lo forman habitualmente dos.

-Glosa: es un poema de extensión variable. Consta de dos partes: el texto, que es una poesía breve, y la glosa, que es el comentario de la poesía que constituye el texto. El texto suele ser por lo general una poesía ya existente (refrán, fragmento de romance, etc.). La glosa suele estar formada por tantas estrofas (generalmente décimas), como versos tiene el texto; dichos versos se van repitiendo al final de cada estrofa.

-Sextina: es un poema extraordinariamente complejo, compuesto por seis estrofas y una contera. Cada estrofa tiene seis versos no rimados, cada uno de los cuales finaliza en

una palabra bisílaba; por su parte, la contera es una estrofa de tres versos. La palabra final de cada verso de la primera estrofa debe repetirse, en un orden determinado y distinto, en cada una de las cinco estrofas restantes, y estas seis palabras tienen que aparecer forzosamente en la contera.

Su esquema sería el siguiente: primera estrofa, ABCDEF; segunda estrofa, FAEBDC; tercera estrofa, CFDABE; cuarta estrofa, ECBFAD; quinta estrofa, DEACFB; sexta estrofa, BDFECA; contera, AB-DE-CF. Téngase en cuenta que las letras mayúsculas señalan en este caso qué palabra de final de verso de la primera estrofa se repite en cada uno de los finales de verso de las otras estrofas. No indican, por tanto, un esquema de rima, puesto que aunque se repiten los finales de los versos, éstos resultan demasiado lejanos para provocar el efecto de la rima.

-Soneto: consta de catorce versos endecasílabos, divididos en dos cuartetos y dos tercetos, como hemos representado en la figura que se detallará a continuación. Es una forma poética procedente de Italia, que fue introducida en las letras españolas por los poetas renacentistas Juan Boscán y Garcilaso de la Vega, quienes tomaron como modelo de soneto el establecido por el poeta italiano Francesco Petrarca. Ha sido muy utilizado y se le considera la estructura poemática más perfecta y armoniosa. Además de su rígida forma métrica y prosódica, los sonetos de Petrarca marcaron una tendencia filosófica, puesto que este tipo de poema se estructura a partir de un planteamiento o premisa (que se propone en los cuartetos), la cual se resuelve en los tercetos, lo cual condiciona su desarrollo temático-remático. Un soneto suele expresar por lo general una **idea completa,** siguiendo una estructura de planteamiento, nudo y conclusión. No hay normas fijas en este sentido, pero normalmente el primer cuarteto presenta el tema y el segundo lo amplifica, mientras que el primer terceto reflexiona sobre la idea central de los cuartetos y el terceto final (un *couplet* en la tradición inglesa), el más emotivo, acaba con alguna reflexión, moraleja o idea profunda. En §6.3. se abordará con mayor profundidad este tipo de poema y sus características en la tradición italiana, en la española y en la inglesa, con el fin de identificar los rasgos propios de Rivero en sus medios poéticos de construcción de esta forma estrófica, prestando especial atención a su punto de resolución dilemática (generalmente, el primer verso del primer terceto).

El esquema clásico del soneto italiano es el siguiente: ABBA ABBA CDC DCD (dos cuartetos y dos tercetos encadenados). En nuestro esquema cognitivo del soneto petrarquista, hemos incluido además una división silábica de los versos, que resultará de gran utilidad en la sección práctica de este trabajo, cuando la superpongamos sobre los sonetos de Domingo Rivero, en los que observaremos interesantes variaciones con respecto a este patrón que nos informarán de las cuestiones más específicas del ritmo, la rima y la musicalidad del soneto riveriano en comparación con el italiano, así como de su concepción del soneto perfecto. En cuanto a su estructura tema-rema, el análisis del TO (cfr. §5.) desvelará la manera en que Rivero desarrolla su filosofía más existencialista a través de los esquema arquetípicos que se observarán en los sonetos traducidos en *The Poet.*

1er cuarteto	Verso 1												11A
	Verso 2												11B
	Verso 3												11B
	Verso 4												11A
Pausa estrófica													
2º cuarteto	Verso 5												11A
	Verso 6												11B
	Verso 7												11B
	Verso 8												11A
Pausa estrófica													
1er terceto	Verso 9												11C
	Verso 10												11D
	Verso 11												11C
Pausa estrófica													
2º terceto	Verso 12												11D
	Verso 13												11C
	Verso 14												11D

Fig. 16. Patrón métrico del soneto petrarquista. Elaboración propia.

Otro tipo de soneto distinto al petrarquista, y muy utilizado en la literatura británica, es el llamado soneto inglés, soneto shakespeariano o soneto isabelino, cuya estructura es más adecuada en lengua inglesa, en la cual resulta más difícil que en la castellana mantener las mismas rimas consonantes. Dicha estructura consiste en tres cuartetos o serventesios (con frecuencia de rimas distintas), rematados por un pareado o dístico final. Cabe destacar que "The Soldier" no presenta la estructura de soneto inglés, sino que se diseña en torno a dos serventesios (ABAB CDCD) y dos tercetos (EFG EFG), por lo que tampoco coincide con el soneto petrarquista. Cuando tratábamos sobre el estilo de Domingo Rivero, establecimos puntos en común entre el soneto riveriano y el soneto de los modernistas literarios canarios (cfr. §2.5.). Es sabido que, durante el Modernismo, el soneto experimentó un gran número de transformaciones y variantes: serventesios en vez de cuartetos, rimas distintas para el segundo cuarteto, modificaciones en los dos tercetos finales (que en algunos casos forman un tercer cuarteto seguido de un pareado), o la utilización de metros distintos del endecasílabo (alejandrinos, dodecasílabos, etc.). Domingo Rivero también cultivó algunas variantes del soneto. Por ello debemos incorporar a esta clasificación el soneto compuesto en su totalidad por versos de arte menor, denominado sonetillo; y el llamado soneto con estrambote, que añade un terceto al final del soneto; el primer verso de este terceto añadido es un heptasílabo que rima con el último verso del segundo terceto del soneto.

-Canción: este poema consta de un número variable de estrofas llamadas estancias. Cada estancia se compone de un número variable de versos, con total libertad en cuanto a la naturaleza de la rima y la disposición. El único requisito que deben cumplir las estancias es que su estructura métrica sea la misma para todas ellas a lo largo del poema. Cada estancia se compone de: a) un grupo de versos iniciales, denominado fronte, subdividido a su vez en dos partes, que reciben el nombre de piedes; b) una parte final denominada coda, que puede estar subdividida, en cuyo caso cada una de las subdivisiones recibe el nombre de verso; c) entre el fronte y la coda puede existir un verso de unión llamado volta, que debe rimar con el último verso del segundo piede; d) por último, la canción termina con una estrofa de menos versos que las anteriores, llamada tornata o envío. Algunos de estos términos nos recuerdan a los elementos básicos de la métrica inglesa (como la *stanza* o los *metric feet*), de los que nos empezaremos a ocupar en el epígrafe siguiente.

- Madrigal: se trata de un poema estrófico, compuesto por una combinación libre de heptasílabos y endecasílabos, que no tiene forma fija en cuanto al número de sus estrofas ni al número de los versos que debe contener cada una de ellas. El tema debe ser de carácter amoroso e idílico; se recomienda que los madrigales sean breves y que la combinación de los versos sea armónica y sencilla. Más adelante observaremos el gusto de Domingo Rivero por combinar estos dos tipos de versos, por lo cual se le relacionó con Antonio Machado, quien cultivó el madrigal como forma estrófica, muy relacionada con la silva.

b) Poemas no estróficos:

-Romance: consta de una serie ilimitada de octosílabos, de los cuales solo los versos pares tienen rima asonante, mientras que los impares quedan libres. Es una forma métrica de amplísimo cultivo en todas las épocas de la literatura española, pues se adapta tanto a las características de la poesía popular como a las de la lírica culta. Según la llamada "teoría tradicionalista", los romances proceden de la partición de los versos compuestos de los cantares de gesta: los versos alejandrinos o hexadecasílabos de estos poemas -demasiado largos para recitarlos con comodidad- se dividen en sus dos hemistiquios, formando así la estructura métrica característica del romance. Cuando el romance tiene siete sílabas recibe el nombre de endecha; si tiene menos de siete, se llama romancillo. Existe asimismo el llamado romance heroico, compuesto por versos endecasílabos.

-Silva: se trata de una serie poética ilimitada en la que se combinan a voluntad del poeta versos heptasílabos y endecasílabos con rima consonante y sin ningún esquema métrico fijo. Muchas veces se introducen versos sueltos. También es frecuente que una silva se divida en formas paraestróficas, semejantes a las estancias de la canción.

c) Poemas de versos sueltos o de versos blancos:

Son poemas que se caracterizan por la ausencia de rima entre los versos, los cuales, a diferencia de los poemas de versos libres, tienen todos la misma medida.

d) Poemas de versos libres:

En estos poemas no hay estrofas, ni rima, ni tampoco una medida exigida a los versos, que pueden tener la longitud que el poeta desee en cada caso.

3.4.3. El *English sonnet.* Introducción a la métrica inglesa

De igual manera que hemos sugerido un listado de autores relacionados con la métrica española, además de una breve reseña aún pendiente sobre James Holmes (cfr. §6.1.), para la métrica inglesa (entendida como métrica del inglés) destacaremos como material bibliográfico recomendado las aportaciones de la Nueva Crítica fundada por los norteamericanos Brooks y Penn Warren en su influyente libro de texto *Understanding Poetry* (1938) o las de Fussell en su *Poetic Meter and Poetic Form* (1965/1978), donde el autor distingue (Fussell, ibidem:6) cuatro tipos de metro (*meter*): silábico, acentual, acentual-silábico y cuantitativo. Estas obras son representativas de la esfera académica norteamericana.

Como nos ha sucedido con otras tantas variables de nuestro marco teórico-metodológico, aquí también encontraremos múltiples clasificaciones y enfoques de la cuestión del ritmo y la rima en la tradición inglesa, sobre todo si las comparamos con una visión británica, como la de *Meter, Rhyme and Free Verse* (Fraser, 1970). En cualquier caso, de ellas obtendremos los parámetros básicos que intervendrán en la métrica inglesa, tanto para el análisis de «El Soldado» como para la fase de producción del TM, de la que no nos ocuparemos hasta el Capítulo 7. Por último, debemos añadir en este punto que, tras reunirnos con el profesor Jose Manuel Rodríguez Herrera (30-10-2014), del Departamento de Filología Inglesa de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, no solo hemos adquirido una competencia básica para medir los versos de un poema inglés, sino que además hemos podido descubrir interesantes cuestiones pendientes en la métrica de los poemas traducidos, que todavía no corresponde abordar (cfr. §6.3.2.). Además de las instrucciones del profesor, el capítulo que Fussell (1965-1978:17-29) dedica a "The Technique of Scansion" resultó muy clarificador para estos objetivos. Por ello, para tratar de reducir al máximo la carga teórica de este epígrafe, por el momento presentaremos las cuestiones básicas que caracterizan al soneto inglés o soneto isabelino o soneto de Shakespeare, a través de las cuales comprenderemos cómo se mide un verso en esta lengua. En §6.3. seguiremos estudiando el funcionamiento de los pies, de los tipos de pies, versos y *stanzas,* así como su conexión con la musicalidad de la poesía inglesa, además de otras cuestiones tipográficas tan sutiles como, por ejemplo, el uso de mayúscula a comienzo de cada verso en la poesía inglesa y en nuestras traducciones.

Si en esta ocasión se nos permite describirla antes de presentarla gráficamente, confiamos en que la Figura 14 refleja una visión cognitiva de un soneto inglés. Se trata de una forma lírica de procedencia italiana (*sonetto, picolo suono*) atribuida a Petrarca (aunque creada por Giacomo da Lentini), si bien poetas anteriores a él, como Dante, logran dar explicaciones casi místicas a la numerología que interviene en su composición (cuatro versos por los cuatro puntos cardinales en los cuartetos, tres versos que representan a la Santísima Trinidad en los tercetos). No podremos ahondar más en cuestiones de este tipo hasta §6.3.2., si bien consideramos que son justificaciones más que suficientes para la publicación futura de *Sonnets by Domingo Rivero* (cfr. §8).

En relación con un enfoque cognitivo-funcional, visto por Nelson Miller[87], un soneto es una gran metáfora en sí mismo: «A sonnet is fundamentally a dialectical construct which allows the poet to examine the nature and ramifications of two usually contrastive ideas, emotions, states of mind, beliefs, actions, events, images, etc., by juxtaposing the two against each other, and possibly resolving or just revealing the tensions created and operative between the two». Este autor diferencia al menos tres tipos de soneto en la tradición inglesa: el *Italian (Petrarchan) Sonnet*, el *Spenserian Sonne*t, el *English* (o *Shakesperian*) *Sonnet* y los *Indefinibles*, donde entrarían el resto de estructuras. En la teoría literaria castellana, este tipo de poemas persiguen idénticas intenciones temático-remáticas y admiten similares variaciones. En cuanto a su construcción, en la tradición inglesa se tiende a identificar el soneto con el patrón shakespeariano, si bien en los manuales de métrica inglesa podemos encontrar muchas más clasificaciones, como la de *soneto occitano* o la citada denominación de *soneto isabelino* para el soneto inglés, debido a la época histórica durante la que más se cultivó, bajo el reinado de Isabel I de Inglaterra.

Como introducción a su complejo funcionamiento, resulta fundamental comprender que, en inglés, el movimiento más fácilmente perceptible en un poema se da en el acento, y es sobre este aspecto donde se fundamenta el ritmo del verso. Conviven diversas opiniones sobre la naturaleza del acento, aunque se parte del hecho de que toda unidad silábica puede diferenciarse de aquellas que le preceden o le siguen de tres maneras: en cantidad (corta-larga), en énfasis (fuerte-débil) o en tono (alto-bajo). Para entender el ritmo del verso desde un punto de vista cognitivo-funcional, debemos acudir

[87] MILLER, N. (s.d.) "Basic sonnet forms". Disponible en: http://www.sonnets.org/basicforms.htm (Fecha de consulta: 02/04/2015).

a su origen en la mente del poeta. Al componer, todo poeta tiene en mente –consciente o inconscientemente– una pauta rítmica más o menos abstracta o regular, que llamaremos la base rítmica del poema. Esta base consiste en una serie de golpes o pulsaciones fuertes o débiles que, en un principio, son independientes de las palabras, por lo que el mejor sistema es una combinación cuantitativa y acentual, a la que se le podría incorporar incluso la semántica prosódica (Meschonnic, 2003). A las unidades base que se van repitiendo las llamamos pies, así como a los grupos silábicos que las componen. A las desviaciones las llamaremos modulaciones. Los pies de la base se agrupan en líneas o versos, y estos en estrofas. En el soneto inglés, cada verso tiene cinco pies yámbicos, en los que la acentuada es la segunda sílaba. La aplicación de estos moldes sobre el lenguaje constituye el metro o el ritmo del poema.

En la figura siguiente recogemos el patrón métrico del soneto shakesperiano, que a su vez se convertirá en una plantilla para la traducción métrica del soneto riveriano, tras incorporarle una serie de adaptaciones que consideraremos en el Capítulo 6. Según nuestros objetivos, esta plantilla nos permitirá plantear la traducción alternativa de «Yo, a mi cuerpo» según este patrón métrico (cfr. §7.8.).

La figura siguiente se convertirá en uno de nuestros instrumentos metodológicos de análisis más recurridos, tanto de los originales como de «El Soldado», así como de las versiones inglesas de los poemas que componen la selección traducida, para los que la iremos adaptando. Como se puede observar, en el caso del soneto shakesperiano nos encontramos cuatro estrofas (*stanzas*): tres *quatrains* y un *couplet* final. En cada verso se puede observar el patrón pentamétrico, que consiste en cinco pies de dos sílabas cada uno. Estos pies se clasifican según la posición de su sílaba tónica (sombreada). Aquí se trata de cinco pies yámbicos, en los que la acentuada es siempre la segunda sílaba. Al final de los versos puede sumarse una undécima sílaba suelta.

Volveremos a referirnos a otros tipos de pies métricos y de estructuras versales de la tradición inglesa (cfr. §6., §7.), ya que las anteriores son las cuestiones clave que basta comprender por el momento para la fase de interpretación de nuestra situacionalidad original. Adaptada a los patrones españoles, esta herramienta también será de gran ayuda para revisar los diez sonetos que se encuentran entre los quince poemas que conforman *The Poet*.

Dejamos así trazados los fundamentos de nuestro marco teórico-metodológico de partida, pendientes de ser aplicados a la práctica. No obstante, en consonancia con nuestra visión de la traducción a través del *looping model* o modelo espiral de Christiane Nord (1988/1991:32-35), antes deberemos ocuparnos del encargo de traducción que dio origen a todo este proceso en el Capítulo 4.

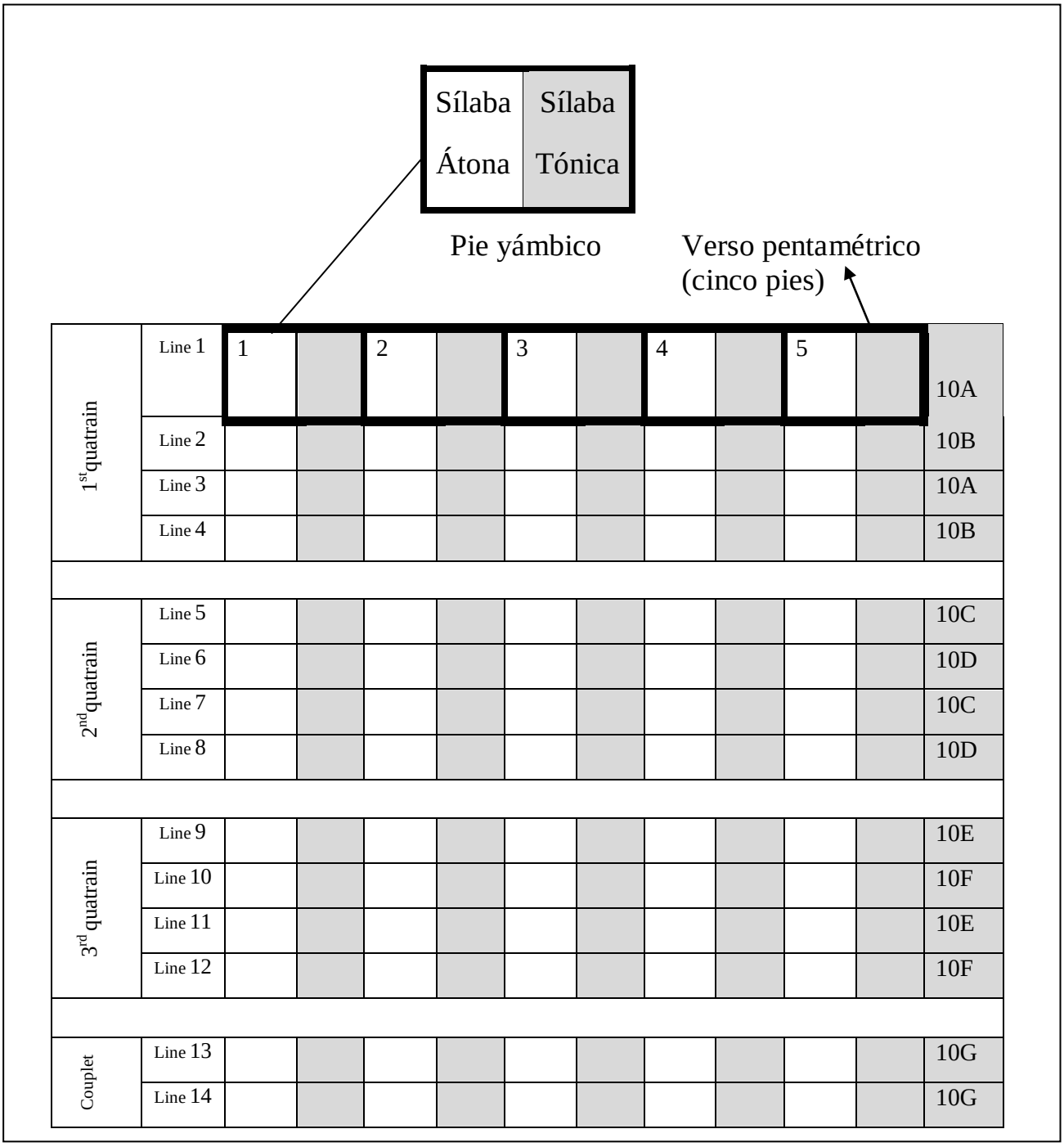


Fig. 17. Plantilla para la adaptación métrica del soneto riveriano al patrón del soneto shakespeariano. Elaboración propia.

4. El encargo de traducción de *The Poet*: las instrucciones y las normas traslativas

4.1. La competencia normativa y el encargo de traducción

Los conocimientos teórico-prácticos del profesional de la traducción deben incluir muy variadas capacidades y habilidades, lo que ha dado lugar a interesantes investigaciones y clasificaciones de la *competencia traductora*, así como a nuestra idea de *competencia declarativo-procedimental*. Los estudios realizados por PACTE[88] en este ámbito han marcado otro cambio paradigmático en el panorama de los ET actuales. Sus trabajos se enmarcan en tres líneas investigadoras: en primer lugar, las propuestas más puramente conceptuales sobre la competencia traductora, que a su vez se basan en los aportes de Bell (1991), Hewson y Martin (1991), Nord (1992), Kiraly (1995), Beeby (1996), Hurtado Albir (1996), Presas (1996), Risku (1998) o Campbell (1998). En segundo lugar, los trabajos sobre su adquisición, auspiciados por Harris y Sherwood (1978), Shreve (1997) y Chesterman (1997). En tercer lugar, la investigación empírico-experimental efectuada sobre traducción escrita, de la que fueron pioneros Krings (1986), Jääskeläinen (1987), Gerloff (1988), Kussmaul (1991, 1995), Lörscher (1991), Kiraly (1995), etc. (en PACTE, 2001:39). Los presupuestos teóricos de los que parten los expertos pertenecientes a este grupo de investigación nos permiten definir la competencia traductora a través de cuatro principios fundamentales (PACTE, ibidem: 40). Entre ellos se desmienten muchas falsas creencias sobre la actividad, como que para ser traductor basta con ser bilingüe:

> 1) la competencia traductora es el sistema subyacente de conocimientos, habilidades y aptitudes necesarios para traducir;
> 2) la competencia traductora es cualitativamente distinta a la competencia bilingüe;
> 3) la competencia traductora, como todo conocimiento experto, tiene componentes declarativos y procedimentales, siendo un conocimiento básicamente operativo;
> 4) la competencia traductora está formada por un conjunto de subcompetencias, en las que existen relaciones, jerarquías y variaciones.

---

[88] Dirigido por Amparado Hurtado Albir, el grupo PACTE (Procés d'Adquisió de la Competència Traductora i Avaluació) es un grupo de investigación competitivo desde 1997, consolidado en Cataluña en 2002. Ha sido miembro del Institut de Neurociències de la Universitat Autònoma de Barcelona (2001-2009) y actualmente forma parte de GReCO (Grup de Recerca en Competències) de la Universitat Politècnica de Catalunya. PACTE también ha sido el iniciador de la red temática TREC (Translation, Research, Empiricism, Cognition), que agrupa expertos de todo el mundo en investigación empírica y experimental en traducción. Lo componen los investigadores Allison Beeby, Luis Miguel Castillo, Olivia Fox, Anabel Galán, Gabriele Grauwinkel, Anna Kuznik, Gisela Massana-Roselló, Wilhelm Neunzig, Christian Olalla-Soler, Patricia Rodríguez-Inés, Lupe Romero y Stefanie Wimmer. Este equipo de estudiosos pertenece al Departament de Traducció i Interpretació de la Universitat Autònoma de Barcelona (http://grupsde recerca.uab.cat/pacte/es) (Fecha de consulta: 21/03/2015).

Hasta la propia Traductología concedió durante mucho tiempo la primacía a las competencias interlingüística e intercultural para definir la competencia traductora, lo que podría explicar que esta creencia se encuentre tan arraigada en nuestra cultura como la metáfora de la palabra como contenedor de significados invariables y universales (cfr. §3.1.6.1.), o la creencia de que es suficiente ser bilingüe para ser traductor. No obstante, el modelo holístico elaborado por PACTE distingue seis subcompetencias que se imbrican para constituir una competencia global (PACTE 1998a; 1998b; 1998c; 1999, en PACTE, 2001:40): así, según la visión de estos investigadores, el traductor ideal debe demostrar su competencia traductora a través de la *competencia comunicativa* en las dos lenguas implicadas, además de la *competencia extralingüística*, la *competencia de transferencia*, la *competencia instrumental y profesional*, la *competencia psico-fisiológica* y la *competencia estratégica*. Aunque podríamos valernos de otras taxonomías para clasificarla, los tipos de competencias que se deben definir para el traductor según García Álvarez (2004:III) serían siete: la *competencia social*, la *competencia normativa*, la *competencia textual* (es decir, para analizar y producir textos, que a su vez se subdividiría en la *competencia tipológica*, la *competencia pragmática* y la *competencia semántico-terminológica*), la *competencia cognitiva*, la *competencia cultural*, la *competencia documental y lexicográfica* y la *competencia instrumental*.

Estas clasificaciones de las competencias más específicas implicadas en la acción traslativa contribuyen a aclarar nuestra concepción de la actividad. Antes de comprobar que tanto en la fase de interpretación del TO como en la de producción del TM son necesarias habilidades que se reconocen tanto en la taxonomía de García Álvarez como en la de PACTE, es preciso centrarse en aquellas competencias más necesarias para el mercado profesional. La negociación del encargo de traducción es una fase del proceso que pondrá a prueba la *competencia social* del traductor, quien debe intervenir en una relación con otros actantes, aunque aquí nos parece más relevante la *competencia normativa*, dada su relación con las *normas traslativas* (Toury, 1995; Chestermann, 1997), las cuales no deben confundirse con las *instrucciones de traducción*; esto es, *el escopo del encargo*.

Como conclusión de su deconstrucción terminológica y cognitiva del concepto de *función* (cfr. §3.1.6.5.), García Álvarez (2004:460) defiende que re-entendamos el término clave *escopo* como *macroestrategia traslativa*, en el sentido general, así como

su papel determinante en relación con los métodos traductores y las soluciones traslativas. Pese al margen lógico de actuación que se le debe conceder al traductor (cfr. §3.1.6.4.), el escopo también está condicionado por el encargo de traducción y sus instrucciones (Risku, 1998:139, en García Álvarez, ibidem:293), por lo que determina la posición discursiva que el sujeto traductor adopta en la interpretación del TO y la producción del TM en función de lo explícitas que sean las expectativas del iniciador. Estas, a su vez, estarán basadas en las creencias del cliente sobre la traducción y en cómo idealiza la situación comunicativa.

Si ya nos resultó difícil separar las variables *tiempo* y *lugar* en el análisis textual de Nord (cfr. §3.2.1.1.4.), todas estas variables están asimismo condicionadas por un factor que determina tanto las creencias como las normas de traducción imperantes: *el lugar y el tiempo de producción del TM*, además de las diferencias de idiosincrasia que puedan darse entre el cliente y el profesional de la traducción, quienes pertenecen a un contexto sociocultural determinado, que no siempre coincide con el de partida. Además, se puede o no estar de acuerdo con las ideologías o normas con que se convive en un espacio psicogeográfico, como comprobaremos a través del estudio más profundo de la poética riveriana (Manuel Padorno, 1999:201-212). La competencia traductora debe incluir la capacidad de desempeñar un rol social, por lo que podemos identificar la competencia normativa con «the acquisition of a set of norms for determining the suitability of that kind of behaviour, and for manoeuvering between all the factors which may constrain it», (Toury, 1995:53). Entre estos factores también se cuentan la situación del TO y la situación de traducción propiamente dicha, no solo la situación del TM.

Aunque García Álvarez (2004:313) diferencia entre el *encargo real*, las instrucciones de traducción que efectivamente expresa el cliente, y el *encargo mental*, aquel que establece el propio traductor sobre dichas instrucciones cuando *no dispone* de la posibilidad de recurrir a los actantes anteriores para la descripción de la situación comunicativa meta prospectiva (García Álvarez, 2004:460, énfasis nuestro)[89], el traductor acaba siendo el "eje central" en la toma de decisiones éticas según su situación traslativa (García Álvarez, ibidem:463). Además, aunque el iniciador pueda informar al

[89] Según García Álvarez (2004:513), también la intención comunicativa principal pretendida u objetivo comunicativo principal pretendido viene determinada, según el proceso de traducción, por el cliente (mediante un encargo real) o por el traductor (mediante la configuración de un encargo mental cuando no existe un encargo real). En la fase de revisión, el traductor puede modificar en cualquier momento, independientemente de que se trate de un encargo mental o real, su visión previa sobre alguna de las instrucciones traslativas establecidas (García Álvarez, ibidem:541).

traductor (de la situación comunicativa original retrospectiva, de los receptores a los que pretende dirigir el producto de la traducción, etc.), esto no impide que el traductor también se formule entre sus procesos cognitivos un encargo mental, en el que emerge su interpretación de las instrucciones de traducción recibidas. Si bien la Figura 20 describe el encargo real de *The Poet*, nuestra interpretación de los poemas originales y traducidos (cfr. §5., §7.) forma parte del encargo mental de *The Poet*. Cuestión aparte será nuestro *encargo idealizado*.

García Álvarez (2004:457) critica los encargos que se limitan a una descripción prospectiva del lector potencial o del tipo de TM[90], y considera que es todavía un hecho lamentable que el traductor no disponga de la posibilidad de recurrir a un iniciador-informante con quien delimitar la función sociocultural meta de la traducción. Salvo que la lleve a cabo bajo la estricta y continua supervisión del iniciador, o que no tome ninguna decisión sin consultársela a su cliente, por ejemplo, el traductor también está en conexión con su encargo mental durante la fase más puramente operativa de su trabajo, un hecho inherente a la actividad traslativa de gran interés cognitivo. Se demuestra con esto que los procesos mentales de los posibles actantes de un acto traslativo incorporados a la teoría de la traducción por la *Skopostheorie* es también un ámbito pendiente de explorar con mayor profundidad.

En los encargos reales de traducción profesional, la intención pretendida por el TM se debería delimitar a través de una comunicación personal entre el cliente y el traductor, sin olvidar la implicación y opiniones de otros actantes (si se dan las condiciones para que esta comunicación se produzca). No obstante, creemos con García Álvarez (ibidem) que, en la situación ideal, el traductor debería "tener la última palabra" como experto en comunicación interlingüística e intercultural en el marco de su idiosincrasia y de su visión particular del proceso traslativo para el que ha sido destinado (Risku, 1998:125, en García Álvarez, ibidem). Pese a que nuestro iniciador concretó con bastante exactitud su idealización de la situación comunicativa de llegada, nos gustaría matizar aquí que no conviene concebir la idea de *encargo mental* como contraria sino como complementaria al concepto de *encargo real*, ya que (aunque se reciban unas instrucciones de traducción

[90] «Abogamos por un encargo que no sólo se limite a mencionar en líneas muy generales el tipo de receptor y TM, tal y como viene siendo el encargo tradicional. Se requiere un encargo que especifique lo más exhaustivamente posible las condiciones de la situación comunicativa meta, la función sociocultural del TM, los objetivos (escopos) e intenciones pretendidos, las normas del tipo de texto meta empleado y las normas de traducción requeridas en dicha situación comunicativa meta» (García Álvarez, 2004:30).

claras en un encargo real) el encargo mental se conforma a través de las asociaciones cognitivas que el traductor activa al interpretar el encargo real, es decir, a partir de la información que el cliente le facilite, independientemente del tipo que sea o de su calidad.

Respecto a otras competencias del profesional de la traducción, no tenemos espacio para abordar aquí cuestiones de competencia puramente social entre individuos. Aunque no se trata de habilidades exclusivamente inherentes al acto traslativo, tal vez plantean más interés para investigaciones de otra índole. Por tanto, para empezar a establecer un *encargo idealizado* (cfr. §4.3.) parece más necesario incorporar aquí la competencia normativa al diseño del encargo de traducción. Si bien nos hemos referido anecdóticamente a algunas normas, creencias y metáforas cognitivas de la traducción, se trata de un tipo de competencia que traíamos vagamente aprendida de nuestra formación traductora y traductológica, por lo que no fue considerada para la traducción de *The Poet* con el debido rigor, sino más bien de manera intuitiva.

La propia García Álvarez (2004:456-457) reconoce las deficiencias de la didáctica de la traducción en este sentido, ya que los estudiantes (y los futuros profesionales de la traducción, aunque sobre todo los iniciadores) conciben los procesos traslativos sin percatarse de la existencia de las *normas traslativas* como realidades sociales y psicológicas que regulan los modelos dominantes de traducción en una sociedad dada y en un momento histórico determinado (Hermans, 1991:159-166, en García Álvarez, 2004:456). Esto obliga a los agentes implicados en el proceso traslativo a tener en cuenta que existen *normas de traducción prototípicas* según la modalidad de traducción y el tipo de TM en una comunidad cultural y momento histórico específicos (García Álvarez, 2004:456-457), además de normas traslativas idioculturales.

El traductor que pudiese debatir y negociar estas normas con el iniciador estaría más capacitado para proyectar cognitivamente (en su encargo mental) aquellas instrucciones traslativas generales requeridas para su modalidad y tipo de *translatum* específico, especialmente para aquellas acciones traslativas donde el iniciador o el intermediario burocrático (por ejemplo, las agencias de traducción) deben confiar en las competencias del traductor para llevar a cabo su tarea adecuadamente. Por tanto, además de las normas que parezcan estar más arraigadas en el propio iniciador, otro de los criterios del traductor para delimitar sus estrategias traslativas en su diálogo con el cliente debería

definirse como “el respeto a las normas traslativas imperantes” en cada cultura implicada, sobre todo en la cultura de llegada.

En la traducción literaria, estas normas pueden entrar en conflicto con la recurrida imposición del “respeto al autor” (cfr. §3.1.1.), por lo que en nuestro caso es necesario explorar las normas de traducción de poesía tanto diacrónica como sincrónicamente. Como parte de la macroestrategia de nuestro encargo idealizado, acudiremos a otras traducciones de «El Soldado», además de la versión de Rivero, a traducciones al español de sonetos de William Shakespeare y a traducciones al inglés de sonetos de Tomás Morales para observar este tipo de cuestiones de manera menos limitada y más contrastiva. De la aplicación de este y otros ejercicios metodológicos propuestos hasta ahora surgirá nuestra traducción alternativa en versos métricos del soneto «Yo, a mi cuerpo (cfr. §7.8.), nuestro encargo idealizado. Según este criterio, especulamos con la idea de que el armazón teórico-metodológico de esta investigación y su aplicación a la práctica podrán dar como resultado traducciones alternativas a las ya publicadas, las cuales pueden auspiciar ediciones revisadas de *The Poet* u otras publicaciones futuras, como la traducción métrica de *Sonnets by Domingo Rivero*. En estas traducciones, aunque desde otro enfoque, se podría hablar del empleo de procedimientos técnicos de traducción diferentes (Lefevere, 1975:21-49), o se observaría la preeminencia de normas traslativas diferentes a las que fueron negociadas para la traducción de *The Poet*. La traducción en versos métricos no formó parte de las instrucciones de nuestro escopo por dos motivos: porque así se negoció con el cliente, pero, sobre todo, porque entre las normas de traducción de nuestro lugar y tiempo de producción del TM podíamos considerar la traducción semántica en versos libres como macroestrategia traslativa generalmente aceptada en la cultura meta.

Por eso, al margen de cómo manifieste su competencia social, consideramos que la obligatoria y tan necesaria relación humana que debe surgir de la relación contractual entre iniciador y traductor puede ofrecer al profesional de la traducción la oportunidad de obtener una idea más aproximada de las normas traslativas que pueden intervenir en su encargo. Estas se deben considerar desde el nivel macrocultural (con ejercicios comparativos como los que acabamos de comentar), hasta llegar a la visión más personal e idiosincrásica del cliente, por lo que dicho vínculo se puede aprovechar para introducir en el proceso traslativo instrumentos metodológicos sencillos y fiables para todos los intervinientes en el proceso traslativo, de modo que, desde sus diferentes

perspectivas, puedan alcanzar acuerdos que se materialicen en un encargo ideal y que a su vez favorezcan la competencia normativa, en aras de un proceso traslativo que proporcione unos resultados satisfactorios para todas las partes implicadas.

Negociar y aceptar un encargo de traducción posibilita el diálogo entre traductor e iniciador, por lo que consideramos que, dada la importancia de determinar los conocimientos e intereses sobre la actividad traslativa de los actantes (García Álvarez, 2004:464), el éxito del proceso traslativo se puede ver favorecido cuanto más dirigidas estén las conversaciones que puedan producirse entre ellos. Por eso, como parte del proceso del encargo y de su metodología, incluso como parte de las buenas prácticas del profesional de la traducción en fases ulteriores, sería significativo para el proceso de traducción que cliente y traductor entablaran una conversación sobre la propia actividad y consideraran la dimensión normativa de la traducción. A su vez, estos aspectos constituyen la base para el desarrollo de la *competencia ética* del traductor como papel central de cualquier proceso traslativo y como crítico y experto de la actividad traslativa, con la subsiguiente responsabilidad de sus decisiones frente a los juicios impropios de otros actantes que se permiten el lujo de opinar sobre una actividad sin conocimiento y experiencia (García Álvarez, 2004:458-459). De acuerdo con la opinión de la autora, así entendemos también nosotros el *principio ético: ética al principio de un encargo coherente y adecuado a la aceptabilidad del polisistema meta en un momento histórico concreto* (García Álvarez, ibidem:19).

Todo esto no descarta la posibilidad añadida de realizar todas las consultas puntuales que los actantes necesiten plantear en otras etapas del proceso traslativo, aunque sí pasa por la obligación de mantener al menos una conversación guiada, en este caso, por el traductor. García Álvarez (2004:464) recomienda considerar no solo estas cuestiones relativas a los conocimientos e intereses sobre la actividad traslativa de los actantes en el proceso de traducción, sino que aconseja determinar incluso su estatus económico, social o ideológico, cuestiones que no abordaremos directamente en relación con los actantes que intervinieron en el encargo de *The Poet*, pero que igualmente se pueden obtener a través de este tipo de diálogo dirigido. Además de la documentación que pueda tener a su alcance, se trata de que el traductor sepa utilizar la relación con otros agentes humanos del proceso traslativo para desvelar las normas traslativas sobre la traducción y su propio rol en su microcontexto traslativo, con el fin de valorar la manera en que se va a incorporar su *translatum* a la concepción macrocultural de las lenguas

implicadas, lo cual hemos relacionado con su visibilidad e invisibilidad (cfr. §3.1.), los dos extremos que van a condicionar su trabajo (cfr. Fig. 9). Al mismo tiempo, esto concedería al cliente la oportunidad de aprender un metalenguaje con el que delimitar sus instrucciones traslativas de manera más detallada y específica. La práctica profesional de la traducción literaria mejoraría cualitativamente al incluir este tipo de buenas prácticas en su código ético y deontológico.

Por eso, como parte de la metodología cognitivo-funcional del encargo de traducción, se puede diseñar y realizar una *entrevista estructurada* al iniciador o iniciadores, al igual que a otros actantes implicados en la situación traslativa, cuestionario que ilustramos en la Figura 19 (cfr. §4.2.)[91]. Este tipo de instrumento metodológico también podría emplearse en el aula de traducción, donde cabe debatir también la trascendencia de las informaciones que ofrece el iniciador para las tomas de decisiones del traductor. Aunque insistimos en que es el eje central de la actividad traslativa, el traductor ético no debería adoptar soluciones traslativas que contradigan las normas e instrucciones de su encargo, al menos no deliberadamente, salvo que sus diferencias de pareceres se comuniquen y se planteen adecuadamente al cliente. Las preguntas que incluiríamos en esta encuesta no deberían ser muy diferentes a las que nosotros mismos nos hemos planteado como traductores profesionales (cfr. §3.), o las que habríamos formulado al autor del TO de haber contado con la oportunidad de hacerlo, por lo que también nos parecen adecuadas para el iniciador, editor, revisores, o cualquier otro actante implicado en el encargo de traducción, al menos para delimitar su concepción personal sobre el estatus de la traducción, del traductor, del TO y del TM (García Álvarez 2004:456-476). Si se diesen las condiciones, este cuestionario podría dar lugar a una *entrevista no estructurada* y extenderse hasta donde alcanzara la disposición de los actantes implicados para la metadiscusión traductológica.

Las preguntas de esta entrevista pueden permitir al profesional de la traducción tener una percepción más directa de las normas de su situación comunicativa, o sea, de la visión de la acción traslativa de los actantes periféricos a su trabajo, lo cual puede servirle de orientación para su relación social concreta con ellos y, sobre todo, para

[91] Debido a las características de su diseño, debemos referirnos al cuestionario (cfr. Fig. 19) como *entrevista estructurada*. Para los objetivos que estamos planteando, la *entrevista no estructurada* es más flexible y abierta. Su contenido, orden, profundidad y formulación se encuentra por entero en manos del entrevistador, quien elabora preguntas antes de realizar la entrevista, pero puede modificar el orden, la forma de encabezarlas o su formulación para adaptarlas a las diversas situaciones y características particulares de los sujetos de estudio (Vargas Jiménez, 2011:126).

trazar un encargo real claro. No obstante, esto no detiene el funcionamiento natural, dinámico y cambiante del encargo mental, tal y como lo concebimos cognitivamente, ni impide que se puedan dar desviaciones o desajustes en la fase más puramente operativa del proceso traslativo, durante la que las estrategias previas de análisis y revisión pueden retomarse, olvidarse o modificarse según los estadios posteriores del proceso y según el foco de atención momentáneo del traductor (García Álvarez, 2004:541). Cabe recalcar entonces lo complicado que puede resultarle al traductor tener presentes las cuestiones normativas de su encargo y sus instrucciones en todo momento, y que unas y otras pueden llegar también a excluirse por cuestiones derivadas de la incompatibilidad interfuncional entre el TO y el TM (si el iniciador encarga una traducción que no se adapte a las normas traslativas imperantes en la cultura meta, por ejemplo).

De ser sistemáticamente analizados, estos datos permitirían desarrollar una Sociología de la Traducción en las diferentes culturas, donde de manera tan sutil se van instalando normas traslativas que sin duda condicionan las instrucciones de traducción, tanto implícita como explícitamente. Estas normas condicionan las creencias de los iniciadores y los encargos de traducción (por lo que, en consecuencia, a veces someten y limitan la competencia traductora), dando lugar a una cultura de la traducción particular en cada contexto sociocultural. Por tanto, las normas traslativas nos pueden servir de criterio evaluador de la *adecuación* de un *translatum*, tanto en el sentido de Vermeer (Reiss/Vermeer, 1996:119; cfr. §3.1.6.3.) como en el de Toury (1980; 1995), según el TM se incorpore con mayor o menor naturalidad al polisistema de llegada (Even-Zohar, 1979), sin olvidar la situacionalidad original. De ahí la trascendencia de la competencia normativa para el diseño del encargo de traducción y su metodología, puesto que no solo condiciona a la propia situación traslativa, sino que además interviene en el contexto comunicativo original y en la situación comunicativa meta. Por eso, las clasificaciones de las normas traslativas nos sirven de orientación para diseñar una metodología cognitivo-funcional del encargo de traducción, que previamente trazaremos en teoría para luego aplicarla a nuestro caso.

4.2. El encargo y su metodología cognitivo-funcional

Al igual que en su esquema cognitivo del TO, García Álvarez (2004:293) ha descrito y plasmado una visualización de la metodología cognitivo-funcional del encargo sobre los principios de la situacionalidad, la intencionalidad, la aceptabilidad y la intertextualidad de Beaugrande y Dressler (1981ab), que recogemos en la Figura 18. A este modelo subyace una compleja interrelación de variables entre el TO y el TM, entre las que se incluyen los actantes implicados en el proceso traslativo. Seguimos pensando con Nord (1991:32-35) que el encargo condiciona el análisis del texto origen, a lo que García Álvarez apunta que el TO se debería interpretar en el marco de las condiciones prospectivas del encargo, dando forma mental a lo que se denominaría el *TO proyectado,* según la terminología de Hönig (1997:55, en García Álvarez, 2004:295). Esta concepción del TO contribuye asimismo a definir la proyección mental del TM con mayor precisión, aunque este *TM proyectado* puede variar de forma según las normas de traducción que intervengan en la situación traslativa.

En el esquema cognitivo propuesto por García Álvarez (cfr. Fig. 18), los principios de textualidad (Beaugrande/Dressler, 1981ab) se deben desdoblar en tres direcciones, ya que se hace preciso determinar estas categorías básicas en la situación comunicativa meta, pero también en la situacionalidad original y en la propia situación traslativa que las obliga a confluir. El trabajo cooperativo entre el iniciador y el traductor (o entre estos y otros posibles interlocutores) resultará crucial para el éxito del proceso de traducción. La entrevista estructurada que pretendemos incorporar al modelo de García Álvarez para la metodología del encargo (García Álvarez, 2004:457-476) nos permitirá acceder más directamente a un encargo unívoco, aunque normas e instrucciones traslativas en ocasiones se solaparán en la macroestrategia. Por tanto, esta herramienta instrumental aún debe demostrar su validez para determinar (entre otros factores ya citados, como la visión del iniciador sobre la traducción o sobre el rol del traductor) cuál es la concepción personal del cliente sobre el estatus del TO y del TM, por ejemplo (cfr. §8.). La información que proporcione el cliente/iniciador respecto a las relaciones de estatus entre los textos implicados, que se podrían relacionar directamente con un método de traducción más o menos literal (cfr. §3.1.), pueden servir de orientación metodológica para el traductor cuando deba acudir a su encargo mental para solucionar problemas puntuales de traducción a través de microestrategias traslativas concretas.

Aunque constituyen importantes variables del modelo de García Álvarez (2004:456-476), en este trabajo tampoco entraremos en aspectos legales ni económicos (honorarios, contratos, impuestos, cálculos de la traducción) de la traducción de *The Poet*, si bien estamos de acuerdo con la necesidad de impartir este tipo de orientaciones profesionales en el aula. Y pese a que estamos considerando el encargo antes del análisis del TO, una de las principales diferencias entre el mercado profesional y el enfoque didáctico (García Álvarez, 2004:460-461), también es necesario delimitar su metodología cognitivo-funcional antes de emprender la fase de traducción, lo que no contradice la visión de García Álvarez (2004:460), ni tampoco el *looping model* de Nord (1991:35), según los cuales el encargo se configura como la base fundamental del escopo.

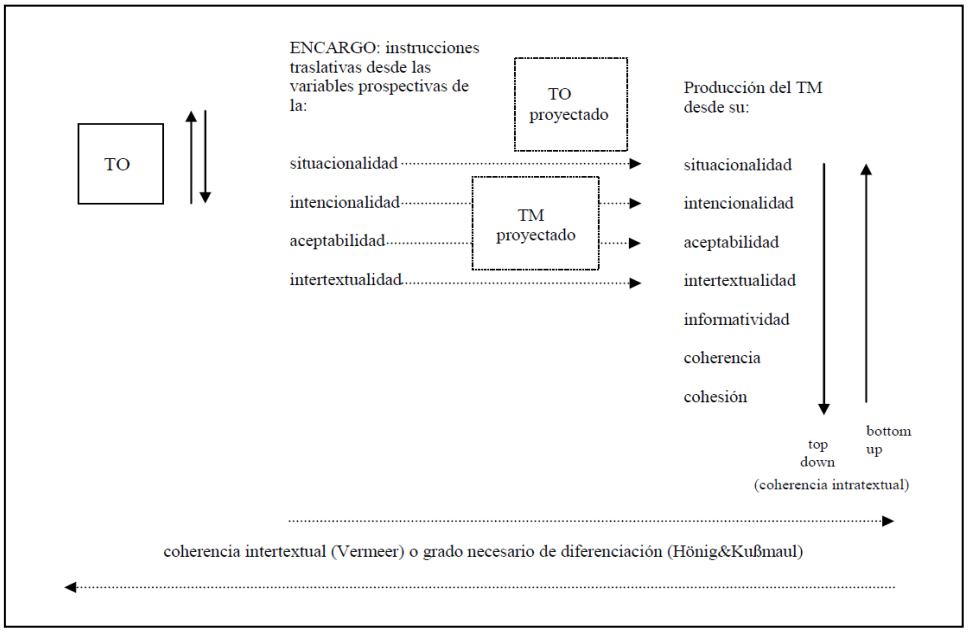


Fig. 18. Esquema cognitivo del encargo y su metodología (García Álvarez, 2004:293).

A la vista de este esquema, resulta sencillo comprender que la situacionalidad se debe relacionar con las variables extratextuales de las situaciones comunicativas implicadas: la intencionalidad, con sus escopos o subescopos; la aceptabilidad, con otras variables relacionadas con el receptor (original y meta), y la intertextualidad, con el tipo o tipos de texto que se empleará(n) para producir el TM, lo que obliga a especificar sus

convenciones textuales con respecto a la tipología del TO, incluso para no "imitarlas". Este último parámetro nos acerca finalmente a nuestro flexible principio de interfuncionalidad entre el TO y el TM (cfr. Fig. 13), una variable de nuestro esquema de análisis textual relacionada con los medios textuales y que en el caso de la traducción de *The Poet* estaría directamente relacionado con las normas de traducción de poesía del español al inglés.

Por tanto, reconocida la importancia de la competencia normativa y su relación con el encargo, conviene comprender cómo se clasifican las normas traslativas a objeto de decidir cómo manejarlas en la situación traslativa de manera eficaz, sobre todo en el momento de la primera negociación y aceptación del encargo (a lo que podría incorporarse un análisis textual, en función de la idea de TO proyectado que compartimos con García Álvarez, o incluso un análisis de traducciones realizadas por el autor original como ejercicio metodológico adicional para determinar las características de la situacionalidad original y las estrategias traslativas, como se hizo como parte de la metodología traslativa de *The Poet*). Aunque deberíamos contar con datos más sólidos que procedieran de la Sociología de la Traducción, tampoco deberíamos descartar emplear las normas de traducción como criterio de evaluación de la calidad del producto traslativo.

Evidentemente, como concluye García Álvarez (2004:463), este tipo de cuestiones solo pueden dominarse a nivel prototípico, por lo que el traductor debería conocer las normas traslativas imperantes que pueden condicionar su macroestrategia de traducción, así como las normas de la situación comunicativa meta y (aunque no se dé un caso de autor-traductor) incluso de la situación original, lo que requiere a su vez de una adecuada competencia documental e instrumental. En cuestiones de este orden reside la competencia normativa del traductor desde un enfoque cognitivo-funcional, puesto que se trata de tres situaciones comunicativas distintas en las que las normas van a intervenir de manera decisiva, tanto independientemente como en su interrelación. Por poner un ejemplo: si, como sucedió en el encargo real de *The Poet*, nos proponemos emular las técnicas de traducción del autor-traductor original, esto podría conllevar trasladar las normas traslativas de su época a la del contexto sociocultural de nuestro RM, por lo que la recepción de los textos traducidos en la situacionalidad original se debería comparar con el estatus de la traducción en la cultura de llegada y con las expectativas del lector final en su contexto histórico actual de recepción, entre otros factores.

En consecuencia, para negociar un encargo de traducción profesional ideal, además de las normas de la propia situación traslativa, un traductor riguroso también necesita clarificar adecuadamente con su iniciador qué normas regirán la relación entre la traducción proyectada y el TO. Por ello, para valorar el grado de manipulación (Lefevere, 1992) con que se va a reescribir el TO proyectado, el traductor deberá atender a la manera en que intervienen los aspectos ideológicos y las relaciones de poder en su situación traslativa, en la situación comunicativa original y en la situación meta, sutilezas verdaderamente difíciles de observar, mucho más si se le suman posibles confusiones terminológicas y el traductor confunde las instrucciones de traducción recibidas con normas, acatándolas como órdenes.

Entendido como la manera en que hemos tratado de satisfacer las expectativas de nuestro iniciador, nuestro encargo mental puede inferirse de nuestras valoraciones más personales de los poemas originales y traducidos (cfr. §5., §7.). Así pues, para limitarnos a resumir las instrucciones recibidas para la traducción de *The Poet,* en el epígrafe 6.3. presentaremos los datos más circunstanciales de nuestro encargo real, incluidas nuestras instrucciones de traducción, a través de las que llegaremos a nuestra proyección de un encargo hipotético idealizado. La aceptabilidad del TM puede valorarse según las explicaciones de nuestro iniciador con respecto al lector final de la antología traducida, puesto que en ellas se basaba la más importante de sus instrucciones de traducción (cfr. Fig. 20), aunque las normas de traducción del TM no podrán observarse hasta el Capítulo 7, donde se realiza el comentario traslativo cognitivo-funcional de las traducciones.

Según García Álvarez (2004:462), la competencia normativa debe nutrirse de las aportaciones anteriormente citadas de Chesterman (1997), que a su vez parten de los planteamientos de Toury (1980; 1995). Aunque un enfoque posible de estas normas se podría orientar a observarlas en las tres situaciones comunicativas diferentes, García Álvarez (ibidem) utiliza la noción bipartita de las normas traslativas según Chesterman (1997) para definir su metodología del encargo de acuerdo con la visión de este autor. Más que como imposiciones o imposiciones prescriptivas, la autora recomienda entenderlas como factores descriptivos situacionales que explican las diferentes concepciones relativas sobre la traducción que han tenido y que están teniendo lugar y que están condicionadas principalmente por aspectos históricos, ideológicos, sociales, políticos y económicos en nuestra cultura (García Álvarez, 2004:462-463): se trata de

las normas relacionadas con el producto (Chesterman, 1997:64) y las normas relacionadas con el proceso (Chesterman, ibidem:68). Así las resume García Álvarez (ibidem):

> -Las *normas relacionadas con el producto* (*product norms* o *expectancy norms* según la terminología de Chesterman): estas normas están relacionadas con las expectativas del receptor meta sobre un determinado *translatum*, es decir, la concepción de una determinada comunidad sobre lo que se acepta como traducción, la tradición traslativa que prevalece, la influencia de otros textos pertenecientes al mismo género y los factores sociales y políticos implicados.
>
> -Las *normas relacionadas con el proceso* (*process norms* o *production norms*): estas normas regulan el proceso de traducción en sí mismo y se centran en el diálogo del traductor profesional con los otros actantes del proceso (emisor/productor del TO, cliente o intermediario burocrático, el receptor meta cuando está presente, etc.). De todas las normas que destaca Chesterman (1997) sobre el proceso (*accountability norm; relation norm),* cabe señalar la *norma comunicativa* (*communication norm*), mediante la cual el traductor adopta en el proceso la actitud de optimizar la comunicación entre los diferentes actantes. Esta norma requiere la aplicación metodológica de las máximas de Grice [(1975; 1978; 1980)], derivadas a su vez del *principio de cooperación* entre dichos actantes. Si bien la concepción normativa de los actantes sobre la traducción, al menos en la cultura occidental, se basa prototípicamente en que el traductor debe "lealtad", entre otros posibles actantes, hacia el emisor/ productor del TO, el cliente y el receptor meta (cf. Nord, 1991; *accountability norm* según la terminología de Chesterman) y en que el TM mantiene una relación apropiada de similitud relevante con su TO (*relation norm*), entendemos que es el traductor el que tiene la última palabra como experto en comunicación intercultural y como experto en análisis y producción textual. […] En este sentido, el alumno/traductor constituye el *eje central* en la toma de decisiones éticas según las situaciones traslativas, una actitud que a su vez determinará el *grado necesario de diferenciación* entre ambos textos (cf. Hönig&Kußmaul, 1982).

En contraposición al encargo recibido de nuestro iniciador, y también de los encargos tradicionales que se establecen en las clases de traducción, los cuales se limitan a mencionar el tipo de receptores meta al que va dirigido el TM y el tipo de TM requerido, como defiende García Álvarez (2004:463), no se debe olvidar que las instrucciones que pueden conformar un encargo deben relacionarse con cada uno de los cuatro criterios de textualidad prospectivos establecidos según la concepción de la autora (cfr. Fig. 16): «algunas de estas instrucciones remiten a normas relacionadas con el proceso de comunicación entre actantes; otras gobiernan la relación específica entre el TM y su TO; otras están relacionadas con la forma y estructura que adoptará el TM; y otras atañen a las convenciones estilísticas de la lengua meta». Estas instrucciones pretenden servir de ayuda para describir la conducta específica que adoptará el alumno/traductor ante un proceso de traducción específico y desarrollar de este modo su responsabilidad profesional y social (Chesterman, 2000:7, en García Álvarez, 2004: 463).

Según la división de Chesterman (1997:64), las *normas relacionadas con el producto* previamente mencionadas incluirían aspectos como las expectativas del receptor meta sobre un determinado TM, la concepción de la comunidad (meta en este caso) sobre lo que se acepta como traducción, la política traslativa que prevalece en la cultura final, la influencia de otros textos pertenecientes al mismo género, los factores sociales y políticos implicados, etc. Para este punto de nuestro encargo, por tanto, resulta más relevante atender a las *normas relacionadas con el proceso*: las que, según Chesterman (ibidem:68), se deben deducir a través del *diálogo* del traductor profesional con los otros actantes del proceso de traducción: con el emisor/productor del TO (en caso de que sea posible, aunque no sucedió en *The Poet*), con el cliente, con algún intermediario burocrático, y con otros actantes del TM. En torno a estas variables describiremos el rol de los interlocutores en la situación traslativa de *The Poet* en nuestro encargo (cfr. Fig. 20). A todo esto nos parece viable incorporar las cuestiones traslativas planteadas en la entrevista estructurada como experimento válido para, a través de las instrucciones traslativas del encargo, poder determinar qué normas traslativas podrían estar implicadas en nuestro proceso de traducción, a fin de optimizar la metodología cognitivo-funcional del encargo de traducción.

Toury (1995:53) respalda todo esto reconociendo la importancia del papel social del traductor. Sin embargo, sus normas traslativas son algo más complejas que las de Chesterman (1997) y se hacen más complejas aún al aplicarlas al ejemplo de *The Poet*, pues a través de ellas se suman más y más preguntas que plantearnos para nuestro encargo. Además, según nuestras premisas anteriores, también habría que contemplar estas cuestiones en la situación original y en la situación meta, no solo en la propia situación traslativa. Las normas de Toury (1995:58-59) se resumen en cinco tipos:

1. Las normas *preliminares*, aquellas directamente relacionadas con la política traslativa. ¿Qué tipos de textos, obras, géneros, autores, literaturas, etc. se traducen en los polisistemas culturales/literarios implicados? ¿Se traduce directamente del TO o de otras traducciones? ¿Con cuánto prestigio social cuenta la traducción en las culturas en cuestión?

2. Las normas *operacionales*, relacionadas con posibles cambios en la matriz del texto (normas matriciales) o el modo de distribuir el material lingüístico en el TM (normas textuales).

3. Las normas *matriciales:* son aquellas que regulan la distribución o segmentación de la información textual (ampliaciones, omisiones, etc.) ¿Cuánto se puede "modificar" el TO? ¿Cómo se aceptan ese tipo de modificaciones en la cultura de pertenencia del texto origen?

4. Las normas *textuales*, que tienen que ver con la formulación verbal concreta del TM (en relación con el estilo, las convenciones léxicas, las colocaciones sintácticas, los extranjerismos, etc.) ¿Cuánto se puede "modificar" el TM? ¿Se consideran adecuadas este tipo de alteraciones en la CM? ¿Se reciben de manera natural las formas extrañas en la cultura de llegada?

5. La norma *inicial*, es decir, la relación específica del TM con su TO, a la que hemos denominado relación de INTERFUNCIONALIDAD TO-TM (cfr. Fig. 13): ¿Qué grado determinado de fluctuación debe existir entre el TM y el TO respecto a los criterios de adecuación y de aceptabilidad? ¿Qué tipo de relación se establece entre el TO y el TM?

La relación entre las normas traslativas y sus parámetros se basa en que, para el criterio de la adecuación, al modo de ver de Toury (1995:56), el traductor debe considerar las normas y relaciones textuales del TO y, para el de la aceptabilidad, el traductor se adhiere a las normas vigentes y relaciones textuales de la CM. A todo esto se pueden adscribir nuestros planteamientos respecto a la observación de las *normas de partida*, las *normas de la situación traslativa* y las *normas meta*, a las cuales se puede acceder a través de la documentación, pero también por medio de una entrevista (no) estructurada con los actantes reales y potenciales del acto traslativo. Sus resultados pueden contribuir a perfilar con mayor claridad la interfuncionalidad entre el TO y el TM en la situación traslativa concreta, mucho más si se incluye el análisis textual de un corpus que pueda informar no solo de la situacionalidad de la recepción original, sino de la situacionalidad de la recepción traslativa respecto a los métodos traductores del autor original en su contexto sociocultural y su impacto en la cultura de llegada. Como resultado de esta entrevista surgiría el escopo negociado de la traducción.

A medida que vayamos justificando la estructura de esta entrevista, iremos comentando los datos más significativos que recordamos de las conversaciones mantenidas con nuestro cliente/iniciador principal, don José Rivero Gómez, nieto del poeta y director del Museo Poeta Domingo Rivero, quien, además de dirigir la traducción y el proceso de edición personalmente, contribuyó a la redacción de las Notas que acompañan a los poemas traducidos en *The Poet*, por lo que también desempeñó un papel fundamental como informante. Otros actantes de nuestra situación comunicativa fueron Elisa María Quintana Navarro, subdirectora del Museo, revisora y corredactora de *The Poet*; Plácido Checa Fajardo, editor de la obra; Theresa Jane Patterson y Steven Pink, revisores de los poemas finales y de los textos en inglés incluidos en la obra publicada.

Se despliega de esta manera la dimensión más sociológica de este trabajo, puesto que, aunque no resulte relevante aún para el contenido de este capítulo, todo esto nos anima a considerar futuras investigaciones que tengan en cuenta otros actantes del proceso de traducción, o futuros estudios normativos de recepción en lectores de *The Poet* (cfr. §8.). En nuestro caso, resulta evidente que el diseño y la realización de nuestra entrevista fue posterior a la publicación de la obra. Especulamos con la idea de que haber realizado este paso metodológico intermedio antes de empezar a traducir a Domingo Rivero, o incluso antes de aceptar el encargo, habría orientado mejor nuestro método de traducción, ya que habría facilitado un marco referencial previo más completo para la evaluación de las macro- y microestrategias posibles de entre las normas de traducción que intervienen en *The Poet*.

García Álvarez (2004:456) afirma que estas estrategias determinan la autorregulación textual y la relación específica con su TO que adquiere el TM en el proceso traslativo, porque sólo es posible juzgar un *translatum* una vez se hayan especificado las condiciones relevantes para su valoración (Reiss/Vermeer, 1984/1996:97), a las que deben sumarse las condiciones contextuales y situacionales que rodean al TO y al TM. Aunque por el momento no es más que un posible proyecto futuro de traducción, tendremos en cuenta la necesidad de realizar esta entrevista previa a la traducción hipotética de *Sonnets by Domingo Rivero* a cuantos actantes podamos acceder, sobre todo al iniciador. Aunque nos permitirá tomar decisiones más acordes con las instrucciones del encargo, este ejercicio metodológico no descarta que, además de un encargo real, no activemos cognitivamente un encargo mental.

Parece lógico pensar que el mayor o menor número de instrucciones traslativas, las cuales describen prospectivamente la situación comunicativa meta (Nord, 1986; 1991:8, en García Álvarez, ibidem), depende del iniciador, pero este precisamente encarga con frecuencia una traducción sin conocer las normas, por lo que el traductor, a partir de su propia competencia normativa, es el responsable de considerarlas para su trabajo. Es el traductor quien debe ahondar en cuestiones como las propuestas en nuestra entrevista y valorar su relevancia según las ideologías de otros actantes del proceso traslativo, no solo de la suya propia. En la Figura 19, recogemos las 25 preguntas que la componen.

1. Para usted, ¿qué es la traducción?
2. ¿En qué consiste traducir según su criterio?
3. ¿Tiene conocimientos sobre teoría de la traducción?
4. ¿Conoce la lengua extranjera a/de la que se va a traducir el TO?
5. En este encargo, ¿le parece más importante traducir la palabra o el sentido?
6. Para esta traducción, ¿convendría más una versión literal, una traducción libre o un equilibrio entre ambas? En este último caso, ¿en qué debería basarse ese equilibrio?
7. Aunque tal vez se le escapen al lector, ¿qué tipo de cosas no se le pueden escapar a un traductor? ¿Cómo debemos traducir este TO?
8. ¿Qué importancia le concede a la forma del TO en su visión de la traducción?
9. ¿Cuánto del idiolecto del autor ha de ser visible en la traducción?
10. ¿En qué ha de basarse el "respeto al autor"?
11. Si el autor del TO practicó la traducción, ¿de qué manera podría contribuir un análisis de sus métodos traslativos a la traducción de su propia obra?
12. ¿Sería más adecuado historizar o modernizar la traducción? ¿Y exotizarla o naturalizarla?
13. ¿Qué tipo de equivalencia debe perseguir nuestra traducción como principio? ¿Qué tipo de equivalencia debe observarse entre nuestro TO y nuestro TM?
14. ¿Qué opinión le merecerían unos poemas demasiado españoles como producto final? ¿Y demasiado ingleses?
15. ¿Qué función va a desempeñar esta traducción?
16. ¿Cuál será el escopo (macroestrategia traslativa) de esta traducción?
17. ¿Aportará usted algún tipo de información al traductor relativa a las circunstancias históricas, sociológicas o culturales que rodeaban a la producción del TO? ¿Y de las que rodearán al TM?
18. ¿Se opone a que el traductor consulte a otros expertos? ¿Los pondría en contacto?
19. ¿Qué importancia tiene para usted incorporar un prólogo a la traducción? ¿E incluir notas del traductor?
20. ¿Qué importancia tiene para usted el RM? ¿Qué intención persigue esta traducción?
21. ¿Qué tipo de lector se imagina que va a usar la traducción? ¿Para quién vamos a traducir a este autor?
22. ¿Qué intereses cree que relacionarán al círculo de receptores meta con el texto original? ¿Qué uso va a hacer el círculo de receptores meta de la traducción del TO?
23. ¿Para qué vamos a traducir a este autor? ¿Qué efecto se pretende producir en el RM?
24. ¿A través de qué tipo de texto vamos a traducir a este autor?
25. ¿Qué medios textuales del TO deben reproducirse en el TM?

Fig. 19. Las normas traslativas a través de las instrucciones de traducción. Entrevista estructurada. Elaboración propia.

Al margen de la plausibilidad de este instrumento, basado en las *normas del proceso* según la terminología de Chesterman (1997:68), aunque nosotros preferimos denominarlas las *normas de la situación traslativa*, la metodología cognitivo-funcional del encargo no estará completa hasta que no incorpore las variables de la situación comunicativa del TO, por un lado, y las del producto de la traducción, por otro. Además, en el siguiente epígrafe podremos referirnos a las instrucciones traslativas básicas de nuestro encargo (o sea, de nuestra situación traslativa), con el fin de diseñar nuestro encargo *proyectado* (si tomamos el término prestado de Hönig, 1997) o encargo *idealizado* (si preferimos el adjetivo de corte cognitivo, que procede de Lakoff, 1987), que coincide con uno de los más importantes objetivos de nuestro trabajo de tesis doctoral.

4.3. Las instrucciones de traducción y las normas en la situacionalidad traslativa de *The Poet.* El encargo real, el encargo mental y el encargo idealizado

Como indicamos en §3., *The Poet* comienza a cristalizarse como proyecto literario y traductor a finales de septiembre de 2013, cuando se nos solicita la traducción en lengua inglesa de quince poemas de Domingo Rivero. Desde nuestra concepción de la traslación, en aras del rigor al que aspirábamos como traductores y al que aspiramos como investigadores, afrontar este encargo a partir de un análisis de los poemas de *The Poet* nos parecía un ejercicio metodológico más que obligatorio. Por ello comenzamos por analizar "El Soldado" y los quince poemas que componen la obra, después de nuestra primera reunión con el cliente. Sin embargo, la entrevista recogida en la Figura 19 fue diseñada y realizada como reflexión teórica para esta tesis doctoral, aunque debería realizarse idealmente en la práctica profesional antes de la fase de análisis textual.

En la práctica sucedió que efectivamente recibimos nuestro TO al aceptar el encargo y que previamente no conocíamos siquiera la figura ni la poesía de Domingo Rivero. A pesar de todas las definiciones de la actividad que se podrían citar aquí (cfr. §3.1.2.), nuestro cliente nos solicitaba "la traducción" de los poemas, por lo que sus instrucciones se podían malinterpretar a partir de la creencia de que el encargo consistía en "pasar los poemas a inglés", por ejemplo. De igual manera, nuestro iniciador no tenía

conocimientos previos de teoría de la traducción, aunque sí de lengua inglesa. El cliente había asimismo experimentado la CM. A partir de esta premisa, empezamos por comunicar al iniciador algunos dilemas de la traducción, por lo que le consultamos respecto a su visión de la literalidad y la libertad traslativas, previendo que podría entrar en conflicto con normas de traducción de las que resulta difícil desprenderse en nuestra cultura, como las de "mejorar al autor" o "mejorar el original".

Esto nos condujo a plantearle la eterna cuestión traductológica sobre el método: ¿traducir la palabra o el sentido? En términos de "palabras", como ya planteaba Cicerón en el año 46 a. C., el iniciador estuvo de acuerdo en "no dárselas al lector en su número sino en su peso". En busca de ideas más específicas, a nuestro cliente le llegamos a plantear (en línea de los planteamientos de Plinio en su *Carta 9,* cfr. §3.1.1.) qué tipo de cosas no se le pueden escapar al traductor que al lector tal vez se le escapen, lo que dio lugar a una documentación oral y material muy valiosa por su parte. Con ello tratábamos de que el cliente comprendiese las posibles consecuencias de una traducción demasiado literal desde una visión eminentemente lingüística y no cognitivo-funcional de la acción traslativa.

Al margen de la fidelidad al autor con que contemplaba nuestro TO, la concepción de la traslación de nuestro cliente abogaba más bien por la invisibilidad del traductor (de acuerdo con la noción de Venuti, 1995). A pesar de que esta prescripción (que no norma) podría haber servido como justificación para que en nuestro encargo mental a veces imperara la interpretación de un método de traducción (demasiado) literal, esta idea casaba en cierta manera con nuestra propuesta de realizar una traducción semántica de los poemas, por lo que se perfilaron los límites de una "equivalencia" en términos de la cual el iniciador comprendería el tipo de manipulación efectuada sobre el TO para convertirlo en *The Poet.* En este punto, resulta difícil negar que nuestra visión diacrónica y sincrónica de la traducción, aunque limitada, llegó a condicionar la forma de nuestras versiones finales, a pesar de que nuestras estrategias traslativas fueron dirigidas a acatar los rasgos propios del cánon literario original (Lefevere, 1992), lo que nos llevará a nuestra definición de *traducción de modelos poéticos* (inspirados en la idea de *mediating model* de Toury, 1995:155), así como los métodos de traducción de Domingo Rivero (cfr. §5.17., §7.8.). A partir de este delicado equilibrio seleccionamos ciertas normas traslativas y desechamos otras en función del escopo del encargo de traducción. Esto viene a justificar la entrevista en su totalidad, aunque particularmente

las primeras once preguntas que la integran, relacionadas más bien con la intención perseguida por el iniciador con el TM.

La naturaleza de la oferta informativa que debíamos trasladar del contexto sociocultural de partida a la cultura meta incorporaba en nuestro caso el *cross-temporal factor*, según la terminología de Holmes (1988/1994:35). Al recibir nuestro encargo comprendimos que se trataba de traducir poesía de un periodo anterior al nuestro, lo que sumaba una dificultad añadida a nuestras decisiones, ya que no solo debíamos plantearnos si traducir la palabra o el sentido, sino además hacer comprender la importancia de este factor al iniciador, y considerar la primacía de las normas traslativas de la situacionalidad del TO (de las que nos informaba la traducción riveriana) en relación con las del TM (según qué tendencias pudiésemos observar en la modalidad de la traducción poética), lo que determinaría su interfuncionalidad.

Como citábamos de Hermans (1999:26), según el planteamiento de Holmes, «a present-day translator has to decide whether to 'exoticize' or 'naturalize', to 'historicize' or 'modernize' in respect of language (e.g. as regards syntax and vocabulary), literary intertext (e.g. in the choice of a modern or outmoded verse form) and sociocultural situation (e.g. keeping source-culture symbols and topical references or inventing new ones)». Esto da sentido a las preguntas 12-16 de la Figura 19, que apuntan más bien hacia el efecto. En otro punto de este trabajo (cfr. 3.1.1.) ya destacamos lo difícil que puede resultar llegar a un acuerdo con el iniciador en cuanto a cuáles son los factores que se han de tener en cuenta para considerar que una versión traducida de un TO cualquiera es más o menos "equivalente" que otra, pues en muchas ocasiones es el propio cliente quien malinterpreta este concepto o lo tiene mal entendido. No nos sorprendió que lo mismo sucediera con el concepto de *función* de la traducción, la cual se definió en virtud de los receptores finales.

Para no volver al debate sobre la equivalencia (cfr. §3.1.3.), que resolvimos a partir de la estrategia de la traducción semántica ya mencionada, las cuestiones métricas fueron descartadas en el encargo real de *The Poet*, en aras de una traducción del sentido en verso libre que posibilitara la rima[92]. De esto ha surgido el objetivo de presentar la traducción métrica alternativa del soneto «Yo, a mi cuerpo», nuestro *encargo*

[92] En su breve nota introductoria sobre la traducción de los poemas de Tomás Morales incluidos en *The Roses of Hercules*, John Rutherford (2014:21) explica que prefiere sacrificar la rima por el metro.

idealizado. El cliente nos puso en contacto con otros expertos y no se opuso de ninguna manera a que pudiésemos trabajar en colaboración con especialistas. De algunos correos electrónicos que hemos citado se desprende que este tipo de relación fue enormemente cooperativa y todavía promete ser muy fructífera. De ahí que consideremos oportunas las preguntas 17-19. En cuanto a la contribución del iniciador con nuestro trabajo, la absoluta libertad que nos concedió para diseñar el contenido de *The Poet* también permitió que en la obra publicada se materializaran nuestro Prólogo a la obra, en la línea más clásica de la tradición traductóloga, así como los comentarios del Apéndice.

Todavía en los años sesenta del siglo pasado, la traducción se seguía concibiendo como un proceso de transcodificación o sustitución de material lingüístico que operaba en el plano de la lengua, y dejaba de lado los agentes humanos implicados en sus correspondientes contextos socioculturales. Sin embargo, hemos señalado ya que el iniciador tenía muy presente al lector final entre sus instrucciones de traducción, aunque así nos describía su perfil: "un lector inglés". Dada la relación entre las normas traslativas y la aceptabilidad del TM, con las que se relaciona este importante actante del proceso traslativo, es decisivo que el cliente clarifique las características del receptor, no solo el efecto pretendido, por lo que dedicamos las preguntas 20 a 23 de la Figura 19 a estas cuestiones. Las preguntas 24 y 25 están dirigidas a determinar los medios textuales con los que el iniciador pretende que produzcamos el TM desde un punto de vista general. Cualquier cuestión puntual relacionada con las microestrategias se podría consultar con el iniciador/cliente *ad hoc*.

Por último, no resultaría extraño que hubiese casos en los que la entrevista podría ahondar en cuestiones más especializadas, si el iniciador compartiera nuestro nivel de competencia declarativo-procedimental cognitivo-funcional y manejase las ideas teórico-metodológicas que estamos presentando a lo largo de este trabajo, en cuyo caso el cariz de la entrevista puede alcanzar un mayor nivel de abstracción, similar al que alcanzaría en el aula de ser realizada con estudiantes familiarizados con los constructos teórico-metodológicos del modelo de García Álvarez (2004), lo que sin duda les permitiría obtener una visión más específica de las cuestiones planteadas para otros encargos de traducción. Finalmente, subrayamos que la entrevista estructurada que hemos propuesto deja espacio al iniciador para añadir cualquier tipo de consideración que estime oportuna (Vargas Jiménez, 2011:126). De igual manera, el traductor puede seguir ampliando el cuestionario si lo estima posible u oportuno. No hemos incluido

preguntas de orden legal ni económico, como tampoco pretendemos indagar directamente en cuestiones tan sutiles como el estatus económico, social o ideológico de los actantes, al igual que hemos dejado en la confidencialidad muchas cuestiones discutidas con los agentes humanos que hicieron posible la publicación de *The Poet*.

Por todo esto, además de la importancia de la *metacognición* del traductor sobre el proceso traslativo (Risku, 1998:163), de las reflexiones de García Álvarez (2004:457) se desprende que también es preciso que el iniciador cuente con una competencia declarativo-procedimental para plantear unas instrucciones de traducción óptimas, o que confíe en el criterio de un experto. Basándose en la idea de Risku (1998:167), García Álvarez (2004:457) afirma que, para establecer las normas de un encargo de traducción determinado para el estudiante de traducción, son precisos dos tipos de conocimiento: el empírico y el científico (o teórico-práctico, lo que nos llevaría de nuevo al punto de partida de nuestras reflexiones traductológicas). Esto nos permite concluir que tal vez sea solo el docente quien pueda alcanzar un nivel óptimo de desarrollo e implementación metodológicos para la asignación del encargo, algo para lo que en absoluto están preparados los iniciadores del mercado real y que seguiría respaldando la idea del docente como *iniciador ideal* (cfr. §3.1.6.2.). Sin embargo, el traductor puede hacer de puente entre su cliente y estos conocimientos. García Álvarez hace alusión a un factor particularmente relevante para este estudio, en relación con el conocimiento empírico de las normas de traducción: «todavía constituye un conocimiento que está siendo investigado en la actualidad, mediante las aportaciones de los Estudios Descriptivos realizados, entre otros, por la Escuela de la Manipulación, en la comparación de textos traducidos con sus textos originales pertenecientes a diferentes modalidades, sobre todo la literaria» (García Álvarez, 2004:457).

Y sigue: «aún no han sido utilizados para el aprendizaje de las normas en el aula por la Didáctica de la Traducción desde la perspectiva investigadora del proceso, ni siquiera en la traducción literaria y su proceso, una investigación que consideramos esencial y que abre las puertas hacia la fusión de la Didáctica (estudio del proceso) con los Estudios Descriptivos (estudio del producto y de la función de las traducciones). A modo ilustrativo, Hermans rechaza la actitud latente de que los Estudios de Traducción (p.ej. la Didáctica) impongan sus propias normas a la práctica de la traducción, especialmente aquellas que proceden de la especulación teórica (1991:166)» (García Álvarez, ibidem). Según nuestra visión, en este trabajo se dan cita casi todas estas

perspectivas, dando lugar a nuevas herramientas metodológicas que surgen de la reflexión teórica, de la práctica y de la vertiente descriptiva de la traducción poética.

Como se desprende de la Figura 20, el *encargo real* representa las instrucciones de traducción que efectivamente nos expresó el cliente, y el *encargo mental*, aquel que establecimos cognitivamente sobre las instrucciones recibidas, tanto durante la fase de interpretación del TO como durante la producción y revisión del TM, al incorporarle las asociaciones mentales que realizamos entre el encargo real y nuestras interpretaciones del mismo. Por último, a partir de las reflexiones sobre las instrucciones y las normas traslativas planteadas aquí se define nuestro *encargo proyectado*, que surge como nuevo objetivo para la traducción de la poética riveriana. Antes de analizar la situacionalidad original de los poemas de *The Poet*, partimos de la hipótesis de que nuestro encargo idealizado conseguirá incorporar los fundamentos teóricos y las herramientas metodológicas diseñadas en este trabajo, que darán lugar a una traducción alternativa en verso métricos de «Yo, a mi cuerpo» (cfr. §7.8.), si empleamos otras normas de traducción para esta finalidad. Por ello, según determina el modelo espiral de Nord (1991:35), antes de pasar al análisis de la situacionalidad original de los poemas, consideramos de rigor terminar este capítulo con la descripción del encargo de *The Poet*.

EL ENCARGO DE *THE POET*

El TO es una selección de quince poemas en español compuestos por el poeta canario Domingo Rivero (1852-1929). La antología será publicada en una edición bilingüe español-inglés de manera autónoma y gratuita a través de la página web del Museo Poeta Domingo Rivero (www.museodomingorivero.com), en forma de libro digital, aunque en el momento de aceptar el encargo se baraja la posibilidad futura de su publicación en papel. Las labores de edición y montaje las realizará la editorial Cam-PDS y CanariaseBook, cuyo director es don Plácido Checa Fajardo. El iniciador/cliente/informante, don José Rivero Gómez, y la subdirectora del Museo, doña Elisa María Quintanta Navarro, adjuntan a estos quince textos una imagen de un recorte de prensa cuya procedencia no se determina con el texto de "The Soldier", soneto del poeta inglés Rupert Brooke, señalado con tinta azul, y una reproducción fotográfica de una traducción al español de este poema, manuscrita por Domingo Rivero. Además, se facilitan a la traductora unos apuntes en inglés y en latín tomados por el poeta en un libro de texto, que finalmente no se publican en The Poet. *En el momento de aceptar el encargo, la traductora desconoce la figura de Domingo Rivero. De su primera reunión con el iniciador, adquiere una visión limitada de sus conocimientos e intereses sobre la actividad traslativa, aunque el motivo divulgador que persigue la traducción resulta evidente. La traductora no tiene la oportunidad de clarificar completamente la concepción personal del iniciador sobre la traducción, sobre el rol del traductor, o sobre el estatus del TO y del TM, aunque se aprecia una preferencia clara por la invisibilidad del traductor en el producto final y una mayor inclinación por que Domingo Rivero ocupe un lugar central en el proyecto.*

El iniciador dirigirá y supervisará personal y directamente el trabajo de la traductora, para lo que se reunirá con ella de forma periódica. Las instrucciones recibidas se proponen en el marco de una concepción de la traducción orientada al respeto al autor, por lo que se decide realizar una traducción semántica en verso libre de los poemas, que priorice el contenido del mensaje sobre la forma, e

incorpore algunas rimas. El receptor meta prototípico al que va dirigido el TM es definido por el iniciador como un lector inglés, suponemos que experto o interesado en literatura, o en la poética riveriana. La orientación hacia el receptor meta británico es clara. La intención comunicativa principal se basa en enmarcar la poesía de Domingo Rivero en un libro atrayente para el receptor inglés. La intención comunicativa secundaria consiste en divulgar la obra literaria de Domingo Rivero entre un público internacional que conozca la lengua inglesa, dado el ingente número de visitas que recibe la página web del Museo. El TM se puede concebir por este grupo de receptores como instrumento o documento (Nord, 1988:82; 1993:23-26; 1997:47-52), es decir, como texto autónomo o como traducción. En cuanto a los medios textuales del TM, este se publicará junto con otros textos en formato bilingüe que tratan sobre la figura y la creación poética de Domingo Rivero. Se trata de dar una visión general, no exhaustiva, de la obra del autor en el TM, a través de una selección traducida de sus poemas esenciales.

Visto el motivo principal de producción del TM, interesa también que los receptores comprendan el contexto situacional del texto de partida, por lo que se toma la decisión de acompañar de un Prólogo la edición y de incorporar Notas a los poemas, tanto en español como en inglés. Dichas Notas informan de cuestiones biográficas, culturales, históricas, traslativas, literarias, etc., e informan sobre el objetivo comunicativo principal de los poemas en sus microcontextos (motivo secundario). Además de presentar la poesía de Domingo Rivero de un modo atrayente hacia el receptor meta (efecto perlocutivo principal pretendido), se tratará principalmente de informar y apelar sobre los contextos geográficos, físicos, espirituales y personales de Domingo Rivero: una línea temática que articula la organización final de los poemas, en la que el soneto «Yo, a mi cuerpo» ocupa una posición central. El tipo de TM requerido es el poema. Los poemas de la antología se presentarán como textos individuales, acompañados por una Nota. Se realizará una traducción semántica en verso libre inversa, con alguna rima interna. Para la extensión del texto principal se requiere del mismo número de versos que el TO. Se pueden usar otros recursos retóricos en el TM a los empleados en el TO (no es obligatorio mantener las mismas categorías léxicas). La traductora decidirá, en función de estas instrucciones, el grado de exotización y domesticación de elementos en el TM en cualquier nivel textual, aunque tratará de conservar el idiolecto y las marcas de estilo del autor siempre que le resulte posible.

A lo largo del desarrollo de la traducción, la traductora y el Museo redactan en colaboración las Notas que acompañarían a los poemas, las cuales también son traducidas al inglés. La traductora redacta el Prólogo y el texto del Apéndice en español, el cual es revisado por el Museo y posteriormente traducido en lengua inglesa por ella misma. Por último, se facilitan a la traductora la biografía de Domingo Rivero y el artículo de Claudio de la Torre (1954) que sirve de Introducción a la obra para su traducción al inglés e incorporación final a la publicación, junto con la biografía de la traductora. El proceso de revisión de los poemas es llevado a cabo en colaboración con doña Theresa Jane Patterson; el del resto de los textos, con don Steven Pink. La realización del trabajo de traducción abarcará aproximadamente diez meses (el texto es entregado al Museo el 27 de junio de 2014 para su entrega en la editorial).

En el proceso de elaboración de la obra, surge la idea de la traductora de realizar su tesis doctoral sobre el proceso traslativo de The Poet, *lo cual propicia el contacto con otros expertos, favorecido por el Museo. Antes de la presentación de* The Poet *el 2 de octubre de 2014, el 21 de marzo del mismo año, con ocasión del Día Mundial de la Poesía, la traductora estuvo a cargo de la clausura de la exposición* ¿Por qué no te he de amar? Domingo Rivero, un poeta en imágenes, *con la primera comunicación en inglés sobre la vida y obra del autor. Esta ceremonia contó con la honorable presencia de los representantes del proyecto de la Comisión Europea* Library, I love it!, *venidos a Gran Canaria desde Polonia, Austria, Croacia, Finlandia, Italia, la República Checa y Turquía. Con ocasión del Día de las Letras Canarias, el 24 de febrero de 2015 la traductora participó en el* Encuentro Poético "Domingo Rivero", *al que estuvo invitado don Jorge Rodríguez Padrón, autor de* Domingo Rivero, poeta del cuerpo *(1967), durante cuyo desarrollo se discutió especialmente el soneto «Yo, a mi cuerpo», además de los «Versos de circunstancia» de Domingo Rivero. Este evento contó con la presencia de don Eugenio Padorno, quien asistió a la presentación de* The Poet *en versión digital en 2014 y también presentó una comunicación durante la presentación de la publicación en papel de la obra en la Feria del Libro de Las Palmas de Gran Canaria el 2 de mayo de 2015.*

Fig. 20. El encargo de traducción de *The Poet.*

5. El análisis textual cognitivo-funcional aplicado a la interpretación de la situacionalidad original de los poemas de *The Poet*

Por motivos derivados de la propia naturaleza de la traducción literaria en general y de la modalidad poética en particular, nuestra interpretación de los poemas de *The Poet*, aunque se encontrará descrita entre las próximas páginas (cfr. §5.1.-§5.17), es un proceso que todavía no podemos dar por acabado[93]. Tanto es así que, a tenor del planteamiento "una traducción literaria no se termina nunca, se abandona" (cfr. §1.), compartimos la siguiente opinión de Fernando García de la Banda, según nos escribía en una comunicación personal el 18 de noviembre de 2014:

> La traducción literaria es una tarea interminable. Ya que el propio original no deja de cambiar con el tiempo a nuestros ojos, así habrá de cambiar también nuestra interpretación y nuestra traducción de ese original 'dinámico'. Unas veces nos parece una cosa y otras otra, hasta allí donde llega nuestra cambiante capacidad de interpretar el original y de reescribirlo de la forma más acertada.

Debido a este tipo de cuestiones, el análisis interpretativo de la situacionalidad original puede considerarse un proceso ilimitado e inseparable de otras fases del proceso de traducción. Aceptado el encargo, el análisis textual del *transferendum* obliga a explorar la *situacionalidad de los textos originales*. En este punto del proceso, al igual que sucedía durante la configuración del encargo, traductor e iniciador pueden llegar a manejar visiones diferentes de la misma situacionalidad: el primero, tras un primer estadio de interpretación textual e incubación, empezará a aproximarse a una *situacionalidad real*, que irá perfilándose en una *situacionalidad proyectada*, aunque esto dependerá de que pertenezca o no al contexto y la época de producción del TO; el iniciador, por su parte, probablemente hable desde su proyección de la *situacionalidad original retrospectiva real* (si la conoce) y de la *situacionalidad meta prospectiva pretendida*.

[93] Esto no excluye el poema «A Tomás Morales», que tradujimos como parte del artículo "Domingo Rivero" por Claudio de la Torre (1954), que sirve de Introducción a *The Poet*. Sin embargo, aquí nos dedicaremos al análisis de los quince poemas que componen la selección original, además del texto y la traducción de "The Soldier" (que se completa en §7.8.). Ya hemos explicado (cfr. §2.5.) por qué estas muestras se configuran como corpus textual de partida para nuestro análisis interpretativo cognitivo-funcional de la situacionalidad original de la obra. De este modo, las conclusiones de este capítulo pretenden ser de aplicación para lo que nuestros antecedentes teórico-metodológicos consideran el análisis (Nord, 1988/1991) o la fase de interpretación del TO (García Álvarez, 2004:137), a la que en nuestro caso se le suma la observación de los métodos de traducción del autor original, por las circunstancias particulares de nuestro encargo y los motivos macroestratégicos prospectivos previamente planteados (cfr. §4.).

Volviendo a nuestro encargo mental, es preciso recordar que la situacionalidad original y la función sociocultural meta de los poemas de *The Poet* se fue configurando mediante el diálogo y el trabajo cooperativo con el iniciador, más que a través de un proceso de documentación como el que realizaremos a continuación. Por eso, retomando la idea recogida en §4.1., se hace preciso incorporar a la definición de *encargo* propuesta por García Álvarez (2004:456) la necesidad de que el iniciador facilite información al traductor sobre la *situación comunicativa original retrospectiva* y de que no solo se limite a describir el *contexto sociocultural meta prospectivo*. En caso contrario, el profesional de la traducción debe desplegar su competencia instrumental y documental. A esto se debe sumar la obligación ética y deontológica de que el traductor comparta y negocie con el cliente todas aquellas cuestiones macro- y microestratégicas que considere oportunas en función de la situacionalidad original y meta, reales, mentales y proyectadas. El traductor-poeta se debe documentar sobre el autor para sumergirse en la situacionalidad de la obra que se dispone a traducir, así como en las diversas posiciones, situaciones contextuales, instrucciones y normas traslativas de la época, incluidos los métodos traductores del autor-traductor, si se da el caso, pero además sobre cuestiones de métrica y versificación, por ejemplo.

En este punto de nuestro recorrido por el proceso traslativo es preciso matizar que, desde un enfoque cognitivo-funcional, a través del análisis de cada uno de los poemas de nuestro corpus de partida aspiramos a definir con más claridad las características generales de nuestro TO proyectado como oferta poética, prestando especial atención a las imágenes literarias empleadas por Domingo Rivero en las composiciones, de las que surgirán interesantes esquemas cognitivos de las evocaciones riverianas que las componen, de gran utilidad para la metodología de la traducción literaria (cfr. §6.2.). Estos esquemas están fundamentados en la idea de que un poema se basa en una *analogía metafórica poética* (*analogía* en tanto en cuanto se basa en relaciones de semejanza; *metafórica*, no solo desde un punto de vista literario, sino a partir de nuestro enfoque cognitivo-funcional, pues preferimos entender la metáfora más allá de una figura literaria[94]; y *poética*, para separar el uso más lírico de este mecanismo expresivo del que se realiza en la comunicación cotidiana).

[94] Lakoff y Johnson (1980) plantean una visión revolucionaria de la metáfora, cuando explican que para la mayoría de la gente, la metáfora es un recurso de la imaginación poética, y los ademanes retóricos, una cuestión de lenguaje extraordinario más que ordinario. Por el contrario, impregna la vida cotidiana, no

Por eso, reconociendo de antemano que nuestro análisis interpretativo de los poemas de *The Poet* podría seguir ampliándose, en los epígrafes siguientes trataremos de abordar nuestros TOs bajo la premisa de que manifestarán retos y problemas de traducción prospectivos y de que habrán de superar sus limitaciones como textos poéticos compuestos en español para convertirse en poesías en inglés. Nuestros TOs proyectados por lo tanto se irán nutriendo de los datos que rodean a la creación, publicación o divulgación de cada uno de los poemas, no solo a partir de nuestra interpretación inicial, más sesgada, sino a través de las aportaciones de los expertos en la figura humana y literaria de Domingo Rivero, con especial atención no sólo al contenido de cada pieza, sino también a otros aspectos que puedan resultar de interés en función de los objetivos de nuestro encargo idealizado (cfr. §4.3.).

Por tanto, más allá de limitarnos a recoger datos que podremos incorporar a cada texto para obtener una lectura más informada de su contenido, nuestro principal objetivo en esta sección de la investigación no será otro que identificar la problemática traslativa de la poética riveriana representada en *The Poet*, con el fin de establecer los fundamentos teóricos necesarios para abordarla en su traducción (cfr. §6.). Nos encontramos en la *fase de preparación*, durante la cual tiene lugar el análisis del encargo, el análisis textual del TO, la documentación, el reconocimiento de problemas y las primeras hipótesis en cuanto a la formulación de estructuras prospectivas del TM de García Álvarez (2004:186).

En relación con esto, hemos reconocido ya que los modelos de análisis e interpretación textual orientados a la traducción que conocíamos en el momento de aceptar el encargo de *The Poet* –el de Nord (1988/1991) y el de García Álvarez (2004:127-273)– no fueron aplicados de manera tan rigurosa y sistemática hasta que no contamos con la oportunidad de realizar este trabajo de investigación; por eso, al sistematizar el nivel cognitivo de este proceso, los esquemas mentales que intervinieron en la traducción de *The Poet* se irán concretando gradualmente. Se trata de complejos procesos intelectuales que se subordinan sutilmente a lo que Risku (1998:157-158, en García Álvarez, ibidem:

---

solamente el lenguaje, sino también el pensamiento y la acción. Nuestro sistema conceptual ordinario, en términos del cual pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica (1980/1995:39). En §6.2. exploraremos cómo se podría interrelacionar la idea de analogía metafórica poética con el enfoque cognitivo-funcional de este estudio. En el comentario traslativo de «Dice el cuerpo al alma» (cfr. 7.9.) se ilustrará la relación entre los *esquemas de imágenes* (Lakoff, 1987), el *blending conceptual (*Fauconnier/Turner, 1996), las *metáforas orientacionales* (Lakoff/Johnson,1980/1995:50) y los esquemas arquetípicos sobre los que se vertebra la poética riveriana (Eugenio Padorno, 1994a:112-122).

301) define como las tres vertientes desde las cuales se debe definir cognitivamente la macroestrategia traslativa: la configuración de la situación comunicativa del TM, el encargo como base y punto de partida de la macroestrategia *y* la configuración de la situación comunicativa del TO.

En esta última vertiente podemos incorporar no solo el análisis textual del TO (el *método I-E-M*, por ejemplo), sino además el análisis traslativo de una traducción realizada por el poeta que se va a traducir. Este ejercicio metodológico nos permitió fundamentar parte de nuestra propia macroestrategia traslativa para la traducción de *The Poet* (cfr. §5.17.). Así, también se incorporarán a la investigación otras consideraciones que desconocíamos en torno a los poemas de Domingo Rivero que componen este corpus, pendientes de ser retomadas en estudios futuros. De esta forma, dieciséis textos serán el vehículo para nuestra interpretación de la situacionalidad original, con lo que se empezarán a definir asimismo las macro- y microestrategias traslativas posibles para la fase más puramente operativa del proceso traslativo. Iremos comprobando la validez de las herramientas metodológicas previamente diseñadas (cfr. Fig. 16, Fig. 17) en el TO y en el TM como producto, sobre todo en relación con la traducción métrica del soneto riveriano. Se realizará así una descripción mucho más documentada del proceso traslativo de la antología publicada, y se empezará a definir una metodología para analizar traducciones futuras de la poesía de Domingo Rivero.

A criterio de otras investigaciones quedará también evaluar si se produce una mejora cualitativa en la traducción alternativa (semántica y métrica) de «Yo, a mi cuerpo» (cfr. §7.8.) a partir de un trabajo más sistemático, aunque se trata de una lectura de Domingo Rivero que no deja de ser personal. Tampoco se debe olvidar que se trata de una interpretación en principio influenciada por el iniciador de la traducción en nuestra primera aproximación a la obra riveriana, de la que nos consideramos depositarios, una circunstancia específica de nuestro encargo de traducción poética que hizo aún más delicado y valioso para nosotros el trabajo de traducir la poesía de Domingo Rivero.

Insistimos en que para la traducción de *The Poet* no analizamos formalmente el corpus textual con el iniciador, pero su supervisión directa y su colaboración a lo largo del proceso de redacción conjunta de las Notas que acompañan a los poemas, y durante el desarrollo de esta misma investigación, lo convirtieron en un valioso informante, más allá de la relación profesional. Aunque no nos interesa aquí la metodología empleada

para la traducción de dichas Notas, las ideas centrales de estos textos servirán de punto de partida de nuestras explicaciones posteriores sobre la situacionalidad original de muchos de los poemas, que se irá desvelando en cada caso. Por tanto, habida cuenta de nuestras limitaciones con respecto a la figura y la obra literaria del autor en el momento de aceptar del encargo (cfr. §4.), toca ampliar en este momento nuestras visiones con las de los expertos, a fin de completar muchos vacíos de contenido de §2. y de ilustrar aspectos relacionados con el autor y su obra que no manejábamos al realizar la traducción de *The Poet*. Si se recuerda que nuestras traducciones semánticas se compusieron en verso libre, esto cobrará todavía más importancia con el análisis métrico de los poemas, para el que aplicaremos las plantillas previamente diseñadas (cfr. §3.4.3.3., §3.4.3.). Con estas herramientas metodológicas empezaremos a aproximarnos a los rasgos del soneto riveriano y su traducción de manera más sistemática, dados los objetivos que nos hemos propuesto en el encargo idealizado de este trabajo, no sin antes abordar la problemática de la traducción riveriana mediante una breve incursión en la Poética Cognitiva y la Métrica Histórica Comparada (cfr. §6.).

Sin contar con el soneto «A Tomás Morales», que nos encontramos dentro del artículo de Claudio de la Torre en la Introducción a *The Poet* (por lo que se ha considerado como un subtexto y no se ha analizado en este capítulo), hemos identificado un total de diez sonetos en *The Poet*[95] (cfr. §6.3.), sobre los cuales pretendemos superponer la plantilla del soneto petrarquista ya citada con el fin de comprobar en qué poemas de Domingo Rivero se adopta o se rechaza esta forma estrófica, en relación con las afirmaciones de Eugenio Padorno (2010:1) respecto a las interconexiones que se pueden llegar a establecer entre El Poeta y el Modernismo Literario a partir de este uso métrico, habida cuenta de las diferentes influencias que se observan en la poética riveriana, las cuales, a pesar de todo, no nos permiten encasillar al autor solo por el uso de este u otro tipo de verso, estrofa o poema[96]. Además, el encargo de *The Poet* se veía condicionado

[95] Son ocho los poemas pero diez los textos que se corresponden con esta forma estrófica, por orden de aparición en *The Poet:* 1) «Piedra canaria», 2) «La Silla», 3) «Viviendo», 4) «En El Monte», 5) «A Juan» (compuesto a su vez por tres sonetos), 6) «A Lady Byron» y 7) «Mis pies».

[96] En una comunicación personal del 8 de abril de 2015, Jorge Rodríguez Padrón sentencia lo siguiente: «que Rivero use estas u otras formas de verso o de estrofa tampoco considero que explique su vinculación a un modernismo insular». El testimonio de Alonso Quesada en su carta a Unamuno (cfr. §5.1.) demuestra que al joven modernista le llamaron la atención los atrevimientos métricos del viejo Rivero, aunque Padrón insiste en que «don Domingo, de modernista, nada… Las fechas no bastan tampoco». Como hemos señalado en varias ocasiones, somos más partidarios de una proyección universal para la obra de Domingo Rivero (Santana Falcón, 2014:20; 22; 26).

por las urgencias del mercado editorial y el cuidado de la institución que amparaba su publicación, una realidad que formaba parte de nuestra propia situación de traducción y que también conviene que quede apuntada para futuras aproximaciones investigadoras sobre esta tendencia en relación con las normas traslativas de nuestra cultura, de la cual pueda dar cuenta la Sociología de la Traducción.

En cuanto al ámbito de la Historia de la Literatura, nos parece particularmente relevante haber participado en un proceso de traducción tan particular como el que describimos en nuestro encargo (cfr. Fig. 20), teniendo en cuenta la organización que nos respaldaba, el Museo Poeta Domingo Rivero, cuyo Director, pariente directo de Domingo Rivero, pudo depositar en nosotros tan delicada tarea y valiosa información. Fue José Rivero Gómez, nieto de Domingo Rivero, quien nos introdujo directamente en la figura y la selección de la obra de nuestro autor que se pretendía poner a disposición del lector inglés (o conocedor de la lengua inglesa). Por esto, podemos considerar que, más allá de la obra traducida (cfr. §1.), este trabajo se convierte así también en un legado, donde aunamos nuestro *modus operandi* real (a través del cual conocimos las circunstancias más directas de los poemas de *The Poet* por medio del iniciador) con una revisión bibliográfica que nos ha permitido acceder a las imprescindibles orientaciones de los críticos que más profundamente han estudiado la obra riveriana. De esta manera, nuestra exhaustividad alcanza el objetivo de dejar aquí reunidas las visiones de aquellos que más de cerca conocen al autor y su lírica.

Volvemos a incidir en que los poemas que hemos traducido en *The Poet* no son en absoluto representativos de todas las etapas en que el propio Rivero dividió su creación literaria, ni de todos los temas de su poesía, ni de todos sus recursos literarios, ni de todas sus marcas de estilo (cfr. §2.2.), aunque sí suponga «una selección de lo más representativo de su obra», como corroboró Eugenio Padorno en la presentación de la antología traducida el dos de mayo de 2015 en la XXVII Feria del Libro de Las Palmas de Gran Canaria. Por eso, aunque no tuvimos a nuestra disposición tan valiosa herramienta durante la traducción de *The Poet*, contar con documentos como la tesis de Eugenio Padorno (1994a), nos permite incorporar sus expertas observaciones a nuestras interpretaciones de los poemas. Fue el experto quien nos explicó personalmente cómo Domingo Rivero dividió su obra poética en diferentes secciones, las cuales a su vez le sirvieron al crítico para trazar un eje cronológico de la producción poética de nuestro

autor. Para ello respetó el propio plan vital de El Poeta (Eugenio Padorno, 1994a:79), cuya obra completa, como sabemos, fue publicada póstumamente (cfr. §2.1.).

Sin embargo, no por ello hemos dejado de enfocar estos expertos criterios de modo complementario, inédito o con distintos aportes a su lectura. En el análisis interpretativo de cada poema se trata de ampliar estos datos al tiempo que se van describiendo los parámetros de análisis textual del *modelo I-E-M* (cfr. Fig. 13), sin seguir un orden estricto, aunque sin dejar de abordar la *intención*, el *efecto* y los *medios textuales poéticos* empleados en cada caso (*léxico clave, temas, figuras literarias* y *métrica*). También se procura cubrir las estructuras variables que componen el método en una dimensión macrotextual (esto es, considerando el conjunto de los poemas de *The Poet* como un todo) y en cada pieza de forma independiente.

Además de la monografía fundamental de Jorge Rodríguez Padrón (1967), la ya citada *Edición Crítica* (Eugenio Padorno, 1994a) es hasta el momento el trabajo más profundo y exhaustivo sobre poesía riveriana. Consideramos de rigor extraer de la citada tesis cuestiones que han ido completando nuestra limitada visión inicial del autor y su poesía, aunque nos centraremos en extraer los aspectos más directamente relacionados con los quince poemas de la antología traducida. Esta visión también habrá de seguir completándose con las de aportaciones de otros estudiosos, particularmente para el estudio del soneto riveriano «Yo, a mi cuerpo», a través de la monografía *Pictografías para un cuerpo* (Eugenio Padorno, 1977/1981a), la cual aborda diversos estudios de este soneto inmortal (cfr. §5.9., §6.1., §7.8.). El indispensable artículo "Sobre la génesis del soneto «Yo, a mi cuerpo» de Domingo Rivero" (Eugenio Padorno, 1994b)[97], también tendrá cabida en esta sección. Al estudiar el Índice de la *Edición Crítica* (Eugenio Padorno, 1994a:645-653) descubrimos que su estructura se solapa perfectamente con los criterios que condicionan el escopo del encargo (García Álvarez, 2004:296), razón por la que iremos acudiendo a las aportaciones del crítico para delimitar no solo la situacionalidad, sino además la intencionalidad, la aceptabilidad y la intertextualidad de nuestra traducción.

Entre otros aspectos de interés de la tesis de Padorno (1994a), deberemos atender además a su metodología interpretativa, heredada de los aportes de Gilbert Durand

[97] Este estudio menor también forma parte de la lectura interpretativa de «Yo, a mi cuerpo» en la *Edición Crítica* (Eugenio Padorno, 1994a:533-545).

(1982) y del procedimiento de superposición textual de Charles Mauron (1983). Paralelamente, la fundamentación teórico-metodológica de la investigación de Padorno se sostiene sobre los pilares de la teoría de la interacción expuesta por Edward E. Jones y Harold B. Gerard (1967), tal como la divulga Wolfang Iser (1987). A través de estos antecedentes, las interpretaciones padornianas de la poesía de Domingo Rivero alcanzan una dimensión cognitivo-funcional y un máximo interés para el presente estudio dada su interrelación con los espacios mentales. Eugenio Padorno (1994a:121) consigue trasladar los esquemas arquetípicos de la creación poética riveriana hasta la hoja de papel en blanco, lo que nos facilitará su construcción y deconstrucción. Con esto se corrobora la afirmación de Jorge Rodríguez Padrón (24 de febrero de 2015) de que «a Eugenio Padorno hemos de remitirnos siempre, pues de Domingo Rivero y su obra ha llegado al más puro centro».

A fin de no repetir estos datos en el análisis de cada uno de los poemas, para comprender el contexto histórico y sociocultural en que aparecen los poemas de *The Poet*, a continuación expondremos una breve aproximación a los elementos que más nos llaman la atención respecto a lo que Eugenio Padorno identifica gradualmente como el *acervo local*, el *acervo español*, el *acervo europeo* y el *acervo universal* en los poemas de *The Poet* (cfr. §5.1.). Estos aspectos irán cobrando carta de naturaleza propia como objetos de traducción en cada una de las composiciones. Lamentamos no poder tratar aquí muchos más documentos en torno a la figura y la poesía de Rivero, aunque recomendamos consultar el Repertorio de Documentación elaborado por Eugenio Padorno (1994a:189-259) para una bibliografía completa sobre el autor, a la que pueden añadirse algunas publicaciones posteriores que figuran en la Bibliografía de este trabajo. No por ello hemos dejado de hacer esfuerzos paralelos al desarrollo de esta tesis a fin de que las bases de datos disponibles para el acceso a Domingo Rivero, su obra, y su crítica se actualicen debidamente[98]. Por último, y según nuestra visión de la acción traslativa, recuérdese que también hemos señalado que esta fase deberá ser retomada e incorporada *a posteriori* cuantas veces sea necesario en el estudio del proceso porque es inseparable del resto de las fases de la traducción poética, teniendo en cuenta nuestra

[98] El 04/11/2014 enviamos un correo a www.canaratlantico.org (base de datos bibliográfica de Canarias y el Atlántico asociada a la UNED de Las Palmas de Gran Canaria), solicitando la actualización de la bibliografía sobre Domingo Rivero que figura en dicha base de datos. En el momento de redacción de estas líneas, todavía no se ha atendido nuestra petición en esta página web.

noción dinámica de la recepción y la interpretación textual (cfr. §2.4., §3.), cuanto más nos vamos adentrando en la dimensión más literaria de este trabajo.

A partir de los postulados funcionalistas, podemos contemplar cada uno de los textos según nuestra idea de *oferta literaria* u *oferta poética*, entendida tanto para la totalidad de la producción literaria de un autor como para cada una de sus creaciones o composiciones individuales e independientes, según el concepto de *oferta informativa* de Vermeer (Reiβ/Vermeer, 1996:61-62). También es conveniente subrayar aquí que las estructuras variables e invariables que delimitábamos en nuestra abstracción del *modelo I-E-M* (cfr. Fig. 13) se solaparán en nuestros análisis. No obstante, la oferta poética proyectada por el iniciador se irá delimitando más claramente, y la oferta poética que se va definiendo en el encargo mental del traductor cobrará visos cada vez más líricos, puesto que cada TM viene a ser una *oferta literaria* en sí mismo, más o menos representativa de una *oferta poética* mayor, el conjunto de la obra riveriana en nuestro caso. Si se ha entendido correctamente este criterio, con los matices apuntados, nos disponemos por fin a analizar una sección representativa de la oferta literaria de Domingo Rivero; en concreto, dieciséis ofertas poéticas (quince poemas y una traducción, lo que nos obliga a sumar dos textos más al corpus). En el orden en que aparecen en la obra publicada, comenzaremos un epígrafe general, de validez para todos los textos, para luego analizar independientemente los quince poemas de Rivero en español, y finalizar este capítulo con la observación del original y la traducción riveriana de "The Soldier", génesis de *The Poet* (Santana Falcón, 2014:70-71). Con este último ejercicio metodológico terminaremos de definir lo que supuso el origen y fuente de inspiración de nuestro escopo para la traducción de la antología.

5.1. La oferta poética y su contexto: el TO proyectado

Desde un enfoque cognitivo-funcional, la traducción puede definirse como la producción de una oferta informativa, el *translatum*, sobre otra oferta informativa, el *transferendum*, independientemente de su tipo textual (cfr. §3.1.6.1.). Sin embargo, cuando se trata de contextualizar una oferta poética para su traducción, no conviene contemplar la obra, el pensamiento y el estilo del autor aisladamente, puesto que se imbrican en un contexto histórico y sociocultural determinado, el cual condiciona la

función sociocultural de partida. Esto se manifiesta en el idiolecto, los temas, los usos métricos, o las imágenes poéticas de las que se valdrá (recurrentemente o no) el autor literario, entre otros.

El objetivo en cuestión en este punto no sería otro que delimitar el *espacio de la contextualización inmediata del pensamiento de Domingo Rivero* (Eugenio Padorno, 1994a:43-54). Tal y como marca la norma de los estudios literarios[99], un repaso del momento histórico en el que se inserta la oferta literaria que se va a interpretar, además de ayudar a definir su intención en su contexto sociocultural más directo, nos permite entrever la idiosincrasia literaria (o traductora) del autor original. Domingo Rivero no dejó aportes teóricos sobre su concepción de la poesía (Eugenio Padorno, 1994a:96) pero sí fue poeta-traductor. En cuanto al efecto en el receptor de esta poética en su situación original, acceder a la lectura de las opiniones de los contemporáneos y a estudios posteriores sobre la obra riveriana cobra una vital importancia. Paralelamente, el trabajo de campo podría permitirnos acceder a imágenes cercanas a aquellas que El Poeta pudo contemplar y recrear poéticamente. Por tratarse de un autor-traductor, esto nos obliga a considerar qué concepción sobre la acción traslativa pudo tener el propio Rivero, así como el estatus de la traducción en su tiempo y su cultura (cfr. §2.1., §2.3., Nota 37), aunque no nos referiremos a estas cuestiones ni a los procedimientos técnicos de traducción de El Poeta hasta alcanzar el epígrafe dedicado a la traducción de "The Soldier" (cfr. §5.17.). Permítasenos por tanto empezar por remontarnos a los difíciles tiempos de Domingo Rivero y situarnos de nuevo en el microcosmos insular de El Poeta, a los que nos remitía Germán Santana Henríquez (1999:9-10) en la Nota 16 de esta tesis:

> Domingo Rivero vivió en unos momentos especialmente críticos para un país como España, que tras un glorioso pasado histórico, observaba resignado la independencia progresiva de las colonias americanas, padecía el vaivén de las más diversas formas políticas (el reinado de Fernando VII, la regencia de María Cristina, la fuga de doña Isabel II, la renuncia de Amadeo de Saboya, la Primera República, etc.) y sufría amargamente las consecuencias de los numerosos alzamientos, constituciones y conflictos bélicos dentro y fuera del territorio peninsular […] las Islas Canarias en este período se ven abocadas también a una lucha por la capitalidad del Archipiélago (1808-1839) que dará como resultado la división provincial en 1927.

[99] Según lo resume Padorno, el *método psicocrítico* consiste en cuatro operaciones: 1) superponer textos de un mismo autor con el fin de hacer aparecer la redes de asociaciones involuntarias; 2) observar la repetición de las redes y, consiguientemente, de la estructuras reveladas, operación que desemboca en la imagen de un *mito personal*; 3) el mito personal y sus avatares son interpretados como expresión de la personalidad inconsciente y de su evolución; y 4) los resultados son controlados por comparación con la vida del escritor (Mauron, 1983: 26, en Eugenio Padorno, 1994a:75).

Eugenio Padorno, en busca de los componentes del acervo local de la que vendría a ser la situacionalidad original de los poemas de *The Poet*, llega a delimitar un periodo intermedio de *decadencia* entre estos dos últimos grandes acontecimientos para el desarrollo administrativo-regional de Canarias. Esta etapa de la historia de Gran Canaria, marcada por una crisis espiritual, se cruza sutilmente con la vida de Domingo Rivero (Eugenio Padorno, 1994a:43, énfasis nuestro):

> Las Islas concretarán los desvelos de su protagonismo en una lucha por la capitalidad del Archipiélago (1808-1839), por la división provincial (1839-1927), *con un intermedio de aparente olvido (1874-1903), o de sorda «pugna de hegemonía»*, en la que se limitan a depositar mesiánicamente su voluntad de decisión en Fernando León y Castillo, el prohombre instalado en los aledaños de la Corona.

No entraremos de nuevo en detalles respecto al vínculo que relacionó a Domingo Rivero con los hermanos Fernando y Juan de León y Castillo, tanto en lo familiar como en lo profesional (cfr. §2.2., §2.3., Nota 25), sobre todo en relación con la construcción del Puerto de la Luz[100], de cuya Junta de Obras llegó a ser Oficial su prematuramente fallecido hijo Juan (según leemos en Eugenio Padorno, 1994a:37). De las citas anteriores, resulta mucho más significativo para nuestros objetivos considerar que la época de El Poeta fue un contexto histórico-cultural irrepetible, durante el cual Domingo Rivero asistió a un periodo de eclosión artística que nos permite volver a afirmar, como ya lo hizo Nora Navarro (2015), que fue «el poeta que anticipó el Modernismo»[101].

En cuanto a la decadencia que llegó a marcar históricamente a este periodo, compartimos la idea de Padorno (1994a:43) de que el sentimiento de marginalidad que en esta etapa debía embargar a la sociedad isleña encuentra una plausible explicación en el hecho de que, incapaz de afrontar el futuro por sí misma, tampoco fue linealmente reconducida hacia el logro de su personalidad, y en sus continuas huidas hacia el pasado dejó ver el perfecto –e inconfesable– acomodo a la perfidia de que se le hizo objeto, alejando el logro de su identidad, inhibiéndola (Eugenio Padorno, ibidem:43). De todo

[100] Las alusiones que hacíamos previamente respecto al hecho de que Juan de León y Castillo tuvo conocimiento del talento de Domingo Rivero para la traducción nos fueron reveladas en conversaciones personales con José Rivero, durante la creación de *The Poet*, a principios de 2014.

[101] NAVARRO, N. (2015) "*The Poet* reúne quince poemas de Domingo Rivero en lengua inglesa". En: *La Provincia*, 13/05/2015, p. 57. Disponible en: http://www.laprovincia.es/sociedad/2015/05/13/the-poet-reune-15-poemas/705025.html (Fecha de consulta: 20/05/2015).

esto fue testigo Domingo Rivero, una personalidad «aislada» en el ámbito de la poesía canaria, «y de difícil encasillamiento», según el crítico (Eugenio Padorno, ibidem:44, cfr. §2.6.). Previamente recogimos un cronograma de poetas canarios de distintas generaciones, entre las que Domingo Rivero ocupaba un lugar central (cfr. Fig. 1). Esto nos permite considerarlo con Claudio de la Torre como «la raíz más honda» de la poesía canaria (1923:III), en su proceso de búsqueda de su identidad, individual y colectiva. Ademas, puede ser una explicación para su particular *insularismo*, que según Padorno (1994a:44) se debe a los estímulos particulares de una búsqueda común de lo autóctono, dañada por una carencia de unificación regional y de uniformidad cultural en el Archipiélago, a la que previamente se refería Germán Santana (1999:9-10).

A todo esto no debemos dejar de sumarle el hecho de que Domingo Rivero empezó a escribir cuando casi alcanzaba la vejez, no tardíamente, sino en un momento vital desde el cual puede manifestar su visión más madura de unos momentos críticos para la historia insular, la española y la mundial, además de su historia propia, aunque no llegase a verla publicada en su totalidad. En este sentido, antes que hacer conexiones triviales entre El Poeta y los eventos de su tiempo, convendría acudir a estudios más específicos acerca de estas cuestiones. Domingo Rivero tenía planeado publicar su obra hacia el final de su vida (cfr. §2.1.), para lo que estableció una división en epígrafes que se corresponde con sus etapas de creación literaria, la cual recogemos a continuación, según la respeta Eugenio Padorno para la estructuración de su *Edición Crítica* (1994a:79):

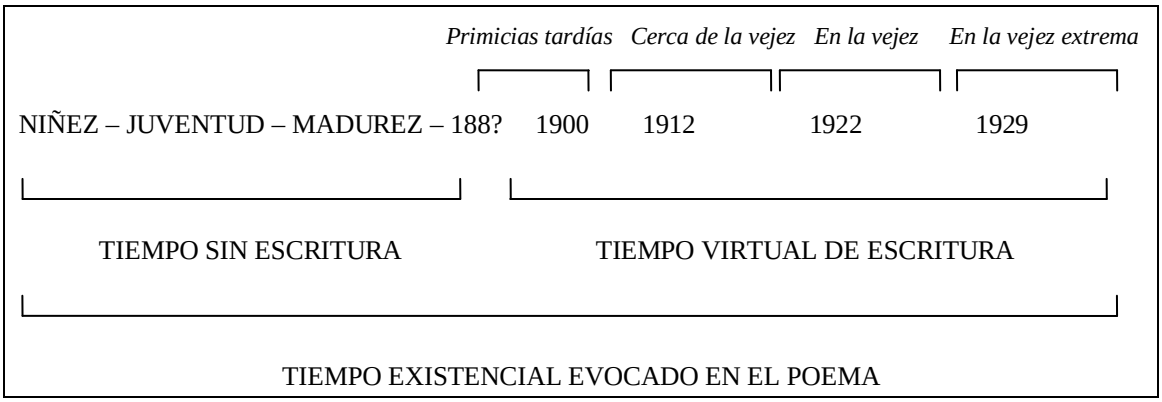


Fig. 21. La dimensión temporal de Domingo Rivero (Eugenio Padorno, 1994a:79).

En relación con esto, el crítico afirma que en Rivero, la poesía es un descubrimiento que se produce cerca de la vejez. En la suposición de que el poeta comenzara a escribir en torno a los cuarenta y cinco años –conjetura perfectamente verosímil–, su tiempo de mutismo excede al de creatividad. En casos de más temprana vocación es posible apreciar una evolución del mundo poético y de sus variados intereses. En Rivero, el mundo poético se nos da enteramente y –diríamos– de una vez, con todos sus aciertos estilísticos y, también, con el lastre de ciertas ingenuidades expresivas. Es una cristalización singular que biológicamente se produce entre el umbral de la vejez y la experiencia de la senectud: la escritura sólo guarda contemporaneidad con ese segmento biográfico. Los momentos biológicos que la preceden se convierten en referencias *anacrónicas* con respecto a los *hoy* y los *ahora* de los sucesivos presentes de creación poética (Eugenio Padorno, 1994a:79).

Las divisiones del *tiempo virtual de escritura* que se encuentran en el primer nivel de la gráfica, según reconoce Padorno (1994a:79), se ciñen a las establecidas por el propio poeta para la organización de su obra. A continuación utilizamos estas divisiones para organizar los poemas que integran nuestro corpus textual de partida, sin incluir en este caso la traducción «El Soldado», de la que ya sabemos que no pudo ser realizada antes de 1914, así que El Poeta debió de finalñizarla en la vejez (cfr. §2.3.). En la Figura 22 se encuentran situados los poemas que nos disponemos a analizar antes de la traducción riveriana, clasificados según el criterio de Domingo Rivero (Eugenio Padorno, ibidem:263)[102].

Cabe puntualizar aquí que el teórico incluye subdivisiones a estos epígrafes, que no hemos tenido en cuenta para este trabajo, pues nos convienen los epígrafes más sencillos trazados por Rivero (en negrita) para realizar una división basada en la *temporalidad* que no necesita ser tan exhaustiva, sobre cuya incidencia en la obra riveriana iremos profundizando en el análisis sucesivo de los poemas. Las fechas entre paréntesis (también en negrita) se corresponden con las que Rivero incluyó junto a los nombres de cada uno de los epígrafes. Entre corchetes, indicamos qué lugar ocupan entre los quince poemas traducidos en *The Poet:*

[102] «Los textos poéticos, siguiendo el deseo de Rivero, los hemos agrupado en cuatro secciones mayores, que siguen pauta cronológica, tituladas *Primicias tardías, Cerca de la vejez, En la vejez* y *En la vejez extrema*» (Eugenio Padorno, 1994a:263). A pesar de que Domingo Rivero separó 6 de sus 37 sonetos bajo un epígrafe menor titulado *Sonetos*, Eugenio Padorno no recogió esta sección separada.

Primicias tardías (antes del 900): «A Lady Byron» [13], «A mi hijo» [10]
Cerca de la Vejez (Antes de 1912. Del 9 al 12): «La Silla» [3], «A los muebles de mi cuarto» [4], «De la ermita perdida» [6], «Yo, a mi cuerpo» [8].
En la Vejez (1912-1922): «Viviendo» [5], «El humilde sendero» [15], «A mi viejo barbero» [12], «Dice el cuerpo al alma» [9], «Piedra canaria» [2].
En la Vejez Extrema (Desde 1922): « Mis pies» [14], «En El Monte» [7], «La Isla» [1], «A Juan» [11].

Fig. 22. Ubicación de los poemas de *The Poet* en las etapas de creación literaria riveriana. Elaboración propia.

Por lo tanto, aunque el propio Rivero reconoce que fue un autor tardío, además del tiempo existencial que evoca en su poesía, en ella también plasma sin lugar a dudas sus visiones. Antonio Becerra Bolaños (2010:2) nos permitía trazar un vínculo entre el espíritu contemplativo de El Poeta y la visión literaria de Graciliano Afonso (cfr. §2.3.), cuando nos referíamos al iconoclasta poema «De la ermita perdida». Además, a esta composición podemos sumarle otros ejemplos de la propia selección traducida, como «La Isla», «Piedra canaria» o «En El Monte», que dan testimonio de la expresión de lo psicogeográfico a través de lo audiovisual en la obra de Domingo Rivero, aunque deberemos estar de acuerdo con Eugenio Padorno en que se trata de una escritura reflexiva y más bien huidora del indigenismo, lo que lleva al crítico a desvincular a Rivero de las tendencias heredadas de Antonio de Viana; esto es, del neovianismo más bien propio de los poetas regionalistas tinerfeños, como José Tabares Barlett o Antonio Zerolo (Eugenio Padorno, 1994a:44).

Pese a esto, no logramos desvincular de todos ellos a El Poeta, ya que se debe reconocer que ni Viana ni Cairasco habían perdido vigencia en la época de Rivero (Eugenio Padorno, 1977/1981a:42). Y aunque hasta el momento lo hemos considerado precursor (aunque es más bien un antecesor y coetáneo) de los modernistas, sobre todo en relación con su sobrino-nieto Tomás Morales, con Alonso Quesada y con Saulo Torón, tal vez este último matiz nos permita denominarlo, en total acuerdo con Jaime Siles (1985:117), un *moderno*, sobre todo si lo consideramos como miembro de un *sistema* en cuya génesis y desarrollo Rivero se encontró más presente de lo que puede parecernos. No obstante, creemos que esto tampoco desecharía que Rivero pudiese ser considerado también un romántico o un postromántico –debate abierto por Rodríguez Padrón (1967:179-184). Desde la visión de los polisistemas literarios de Even-Zohar (1979),

Rivero habría asistido a la emergencia de un sistema artístico floreciente: el *movimiento moderno*, una *generación moderna* de artistas e intelectuales canarios:

> Estamos ante lo que Jaime Siles, a propósito de la obra de Morales, del pintor Néstor y de los demás compañeros de grupo, detecta, dentro de una «voluntad de sistema», como el cambio de la concepción artística «modernista» en esencialmente *moderna.* (Eugenio Padorno, 1994a:49)

Los factores de la situacionalidad original de la poética riveriana más relacionados con el ámbito de la literatura se definen así en la *Introducción a la literatura canaria* de Oswaldo Guerra Sánchez[103]: «el siglo XX representa en Canarias la culminación literaria. Significa una madurez ante el lenguaje y ante la realidad que designa. La intensa búsqueda del siglo anterior da como resultado en el XX una agitación intelectual, una lectura de la propia tradición en sana tensión con la occidental». En este primer momento se produce la eclosión modernista, a la que seguirá y con la que convivirán las tendencias vanguardistas posteriores. A pesar de esto, debemos estar de acuerdo con Padorno (1994a:44) en que la contribución de Rivero a la poesía canaria se ubica en la secuencia que se corresponde con el modernismo (y potsmodernismo) insular; o mejor dicho: que su poesía es una de las voces que contribuyen a la realidad literaria de la versión insular de aquel movimiento.

Preferimos creer en una época de influencia mutua entre los intelectuales canarios de la época y nuestro poeta (cfr. §2.6.), como también sugerimos en relación con Miguel de Unamuno (cfr. §2.2.). En un correo electrónico (10/04/2015), Jorge Rodríguez Padrón nos explica que opina que no es del todo exacto relacionar a Domingo Rivero con el Modernismo solo por su uso de determinadas formas estróficas, conclusión que tal vez se desprende de los documentos que actualmente difunde la Academia Canaria de la Lengua (Eugenio Padorno, 2010:1). Aún así, en relación con estos planteamientos, debemos recoger aquí el fragmento de una carta de Alonso Quesada al propio Unamuno, donde se refiere a Domingo Rivero y al impacto que en él produjeron sus innovaciones métricas, tan relacionadas con los objetivos de esta tesis (en Eugenio Padorno, 1994a:46, énfasis nuestro):

---

[103] GUERRA SÁNCHEZ, O. (s.d.) *Introducción a la Literatura Canaria.* Disponible en: http://www.gobiernodecana rias.org/educacion/culturacanaria/ litera/literatura.htm (Fecha de consulta: 11/11/2013).

> D. Domingo [Rivero], tan bueno, ha hecho ahora unos versos admirables: *sonetos*. Parece mentira que este viejo […] haga cosas tan fuertes y tan de hoy. Acaso no sabía V. que era poeta.

Dado que no podemos realizar una aproximación más directa al efecto de los poemas de Domingo Rivero en todos sus receptores reales, este tipo de documentos influyen de manera imprescindible en nuestras interpretaciones de la situacionalidad de partida y permiten determinar con más precisión la función sociocultural de nuestro TO y el efecto de los poemas riverianos en su lector, razón por la que cuentan con tanta relevancia para nuestro enfoque, sobre todo viniendo de la pluma de Quesada, a quien se reconoce como precursor de vanguardismo (Guerra Sánchez, fecha de consulta: 11/11/2013), aunque sin desmerecer al resto de expertos cuyos trabajos hemos consultado.

A pesar de su vínculo con Canarias, tras haber vuelto a hacer mención a la figura de Unamuno, no podemos dejar de pincelar los más obvios rasgos del acervo español en Domingo Rivero. Entendiendo el Modernismo Literario de Canarias como una de las más fieles y profundas recepciones del espíritu rubeniano (Eugenio Padorno, 1994a:47), tal vez podríamos incluso adoptar un enfoque transatlántico para entender la literatura riveriana desde la influencia de Ruben Darío en el movimiento modernista. No obstante, Padorno (ibidem) afirma que, aunque autores como Jenaro Artiles (1976) han detectado cierta manera rubeniana en la poesía canaria de la época de Domingo Rivero, «tal asimilación no llega a ocupar todo el espectro del proceso», lo que condujo incluso a Artiles (1976:22-23, en Padorno, ibidem) a afirmar que el movimiento «no echó raíces en España», porque «el verdadero español es español por encima de todo y encontrará su inspiración en España, en su historia y en sus tradiciones, en sus problemas y en sus aspiraciones». Lo mismo podríamos afirmar de nuestro poeta canario en relación con su terruño, aunque la relación entre Francisco Villaespesa y Tomás Morales nos llevará de nuevo al autor de *Capoulicán* (cfr. §5.15.).

Más allá de las reminiscencias del nicaragüense, estas fuerzas ideológico-estéticas previas al Modernismo que operan en el microcosmos insular riveriano no resultan ajenas a El Poeta, en cuya obra se funden *lo autóctono*, *lo extranjero* y *lo mítico* (según la terminología de Padorno). Si hemos interpretado correctamente los planteamientos de este experto (Eugenio Padorno, ibidem), en el elemento autóctono de la poesía de

Rivero no se debe confundir su insularismo con las tendencias indigenistas, a pesar de sus proyecciones psicogeográficas. Lo *exótico*, lo *extranjero* será en algún grado hallable en el contacto con la cultura y vida inglesas, lo que más abajo nos permitirá definir a Rivero como *anglófilo natural* y precursor del *modo europeo* de hacer poesía, en línea con la opinión de Oswaldo Guerra (*The Roses of Hercules*, 2014:15) o de Jorge Rodríguez Padrón[104]; y lo *mítico* se manifestará a través de la interrogación ante el cuerpo y el tema del destino (Eugenio Padorno, 1977/1981a:41). Esa dimensión mítico-mística adquiere en ocasiones un marcado componente romántico-religioso (a través del cual se ha relacionado a Rivero con el existencialismo unamuniano, así como con Gustavo Adolfo Bécquer y Rosalía de Castro), que no consigue desprenderse de una inconfundible finalidad didáctico-moralizadora. Estas dimensiones nos llevarán a considerar su obra como un claro exponente de lo que se da en llamar *meditación poética*: esa manera pura de cultivar poesía (cfr. §2.4.) a través de la cual también conectaremos a Rivero con el pensamiento calderoniano.

A caballo entre estos tres movimientos literarios, la *españolidad* de El Poeta es incuestionable, aunque tal talante no debe ser interpretado como una manifestación ajena al proceso de idealización que pesa en su escritura (Eugenio Padorno, 1994a:49). Si a todo esto se le suman las circunstancias anotadas respecto a la situación de la América española (preocupación que debió de compartir con los poetas de la Generación del 98 y sus predecesores) y la lejanía de la Península, sugiere Padorno (ibidem:53), Domingo Rivero, como protagonista cultural del ámbito canario, aunque sin olvidar su visión de España (cfr. §2.3.), se verá abocado a acometer la tarea de la explicación de sí y de su realidad. Su localismo es meramente circunstancial. Sus temas, no obstante, alcanzarán un grado de abstracción que lo convertirán en un poeta universal (Eugenio Padorno, 1994a:49-50):

> Esta problemática se vive, con distinta intensidad, *desde* Canarias, y se vive doblemente; de una parte, en atención y con adhesión al lejano problema «nacional»; de otra, en atención a la especificidad del problema canario y a la expresión de una identidad, desde un asenso de marginalidad histórica. […] Lo español significa el engarce con una tradición y un espacio referencial *distantes*, continuamente interferidos por esta otra tradición y este otro espacio en que acontece su meditación poética. Porque el paso hacia aquella idealización, hacia la tradición externa, le exige al mismo tiempo asumir el inventario de la realidad más próxima o de la tradición interna. Dicho de otro modo: la «humildad» y la escasa representatividad cultural de los materiales de la tradición interna le instan a proyectarse en un marco de más amplia audiencia histórica y de reconocibilidad última.

[104] Estas y otras puntualizaciones nos fueron transmitidas por Jorge Rodríguez Padrón en un correo con fecha del 10 de abril de 2015.

Aunque su localismo se disolverá en universalidad (cfr. §7.15.), lo que nos permite creer aún más en la traducibilidad de su obra, a todo esto se debe añadir el importante matiz de que Rivero contempla esta realidad como isleño, aunque ha conocido la vida en la Península y el extranjero, por lo que su intencionalidad de retornado incorpora sus visiones de contextos socioculturales variados y diversos, aunque Padorno afirma que incluso en La Isla Rivero contempla dos épocas (y dos espacios geográficos) diferentes. Preso por ello mismo de explicables contradicciones (cfr. §6.1.), Rivero buscará lo permanente en los cambios históricos (Eugenio Padorno, 1994a:50), como veremos en relación con el trinomio Vida Moderna-Modernismo-Modernidad, según orientaciones del mismo Padorno (cfr. §6.1.). Antes de llegar a su acervo universal, conviene revisar los vínculos que Padorno (ibidem:64-70) plantea para nuestra consideración entre la obra riveriana y la de los literatos más destacables de la tradición española. Además de la realidad que acabamos de describir a grandes rasgos, el espíritu literario innovador, progresista y regeneracionista que caracterizaba a El Poeta explica que volcara su interés en aquellos autores que habían contribuido ideológica y literariamente a la formación del concepto medular de la hispanidad, aunque testimonios de sus contemporáneos sostienen que también bebió del caudal ideológico liberal inglés (cfr. §5.14., §5.17.).

Antes de referirnos al *modo inglés* en Rivero, todavía en el contexto hispánico, llama la atención que en el que se considera el primer poema de Rivero, «Inversar», se haga alusión a la figura de don Quijote. Aunque no se encuentra entre los poemas de la selección traducida, nos permitimos mencionarlo en este punto no solo por su conexión con el personaje inmortal de Miguel de Cervantes (que además se observa en otra composición, *Don Quijote no dio un paso…*, o en el recientemente rescatado soneto «(A) Don Quijote»[105]), sino porque conecta de manera peculiar con la submodalidad de traducción implicada en *The Poet.* Más adelante ampliaremos nuestra definición de la traducción poética para ilustrar de qué otra manera podemos entender nuestra traducción semántica en verso irregular con rima libre *inversa* como una forma de traducción de poesía. No obstante, según este poema, más allá del concepto traductológico, "traducir versos" (no solo componerlos, como relata el texto de Rivero,

[105] MUSEO POETA DOMINGO RIVERO. "El original del célebre poema "Don Quijote" de Domingo Rivero, rescatado". (Fecha de publicación: 17/04/2015). Disponible en: http://www.museodomingorivero.com/es/noticias/239/el_original_del_celebre_poema_don_quijote_de_domingo_rivero_rescatado.html. (Fecha de consulta: 14/08/2015).

inspirado por un solecismo que oyó decir a su cocinera) podría denominarse *inversar*, un «feliz neologismo» como lo llegó a considerar El Poeta (Eugenio Padorno, 1994a:511), del que surgiría el término de *inversador* para referirse al traductor poético.

En cualquier caso, esta reminiscencia cervantina se basa en el motivo de que el hombre es acuciado por un Ideal que, paradójicamente, burla su obtención, opina Padorno (ibidem), el cual se observará en el poema «De la ermita perdida», por ejemplo. Además de hacia Cervantes y hasta hacia Lope de Vega, Padorno (ibidem: 65) observa la simpatía de Rivero hacia Calderón, la cual resultará particularmente relevante para la traducción de «La Isla» (cfr. §7.1.) pero, sobre todo, de «Yo, a mi cuerpo» (cfr. §7.8.). Según el crítico, también conviene plantearse de nuevo con Rodríguez Padrón (1967:179) si no cabría la posibilidad de cierto romanticismo en Rivero, opinión compartida por Jonathan Allen, director de la Revista de Estudios Modernistas Hispanoamericanos *Moralia* (quien lo califica de *postromántico*), según nos expresó personalmente el 30 de marzo de 2015. Tampoco es desdeñable la *intimidad* de El Poeta (cfr. §2.6.), entre otros rasgos que permitieron a Valbuena Prat considerarlo «maestro de las generaciones canarias modernas» (1937:60).

En definitiva, queremos creer con Padorno (1994a:53) que la escritura de Rivero, como *habitante atlántico*, es una meditación que, proyectada sobre motivos del ámbito existencial propio, aspira a ser desciframiento de una condición enigmática; de ahí su tono metafísico de musitación, articulado en una dimensión temporal por la pre-visión de la muerte. Como se siguen planteando sus estudiosos, para definir a El Poeta manejamos tres posibles adscripciones que nos llevarían a preguntarnos con Rodríguez Padrón: ¿fue Domingo Rivero un romántico, un modernista o un moderno?, como planteó en su conferencia ya citada del día 24 de febrero de 2015. A efectos de un enfoque cognitivo-funcional de la traducción poética, preferimos considerarlo como un poeta puro, único e irrepetible, como lo acaban siendo todos y cada uno de los autores literarios.

Nos parece observar en su poética que Domingo Rivero sentía que estaba llamado a reinventar la poesía, a cultivarla, a aspirar por la escritura a saber quién era, a autoconocerse y explorarse, no sin dotar a la lírica de una fuerte moralización, como apuntan sus estudiosos. Una de las notas esenciales de esta poesía, de acuerdo con la visión de Padorno (ibidem:530), es el encaramiento de lo cotidiano, de los seres y los

enseres, *sus* seres y *sus* enseres, que incorporados al tejido textual suponen el inventario que señala los límites de su mundo, solitario y monótono. *The Poet* incluye una muestra simbólica de la poética riveriana más visual, que surge de las imágenes poéticas evocadas por Rivero (Santana Falcón, 2014:24):

> Traducir a Domingo Rivero a través de Domingo Rivero nos ha llevado a sumergirnos en sus circunstancias, en su arraigo, en los paisajes del imaginario de su vida, que impregnan los poemas de esta selección, tan representativos de sus visiones. Para empezar, de su isla natal, «La Isla», a la que tanto debió añorar en su etapa de ultramar; de su casa en la calle Torres, labrada en «Piedra canaria»; de su «Silla de junto al lecho»; de los muebles de su cuarto; de su oficina en la Audiencia Territorial, donde en un plazo de ocho años empieza y concluye el poema «Viviendo»; pasando por sus más melancólicos escenarios del pueblo de Guía, de su ermita perdida; o por los viñedos que ve desde la casa de campo familiar que visitara el propio Unamuno, magistralmente plasmados en el soneto «En El Monte»; sin olvidar sus intimísimos textos sobre sí mismo, de su dicotomía cuerpo-alma (como su soneto inmortal, «Yo, a mi cuerpo»), ni otros versos que dedica a su hijo Juan, e incluso a la propia Lady (aunque quizá más bien a Lord) Byron; para finalizar con «Mis pies», en el que Domingo Rivero, tal y como lo hiciera el mismo Federico García Lorca, sella un personal pacto con la muerte, la que habría de llamar a su puerta cinco años más tarde, cuando finalmente fallece sin reclamar ningún tipo de gloria para su nombre, como declara en la majestuosa *finale* «El Humilde Sendero», que cierra la compilación.

De especial relevancia para este estudio es que Padorno (1994a:53) –y con él, Santana Henríquez (1999:9-23), entre otros– identifica un tercer rasgo, indisociable del anterior, de la poesía riveriana, y no es otro que la interiorización de la realidad, la aprehensión lírica de las cosas y su reconversión en *símbolos* (cfr. §6.2.1.2.). En el análisis de los poemas originales, se comprobará que seres, paisajes y objetos cotidianos participan de lo impenetrable y del conocimiento sin fin, mostrando su otra realidad humanada, por lo que los tropos riverianos supondrán todo un reto traslativo.

Por lo tanto, para finalizar con el acervo español de su poesía, más que explorar en la sensorialidad de Rubén Darío y sus discípulos, Padorno (2010:1) nos recomienda observar el uso de los procedimientos métricos riverianos (verso alejandrino y ciertas innovaciones estróficas) como rasgos característicos del movimiento modernista, aunque no conviene considerarlos como definitivos y excluyentes. Además, a la vista de la carta de Alonso Quesada a Unamuno que citábamos anteriormente, no podemos estar tan seguros de quién adoptó antes el soneto ni estos versos más largos, lo que refuerza la idea de cooperación mutua intergeneracional a la que nos referíamos en §2.6. con respecto a la relación entre El Poeta y los modernistas más jóvenes.

Para no extendernos más a este respecto, aunque en *The Poet* nos referimos a las conexiones entre Domingo Rivero y otros clásicos hispanos, a la lista de autores españoles citados por Padorno deben también añadirse Antonio Machado, José Zorrilla y Ramón de Campoamor, sin olvidar a Calderón. De este último se pueden alcanzar a definir ecos senequistas, lo que nos lleva a sus alusiones a la Biblia, a la mitología clásica, y a la influencia europea, como hemos apuntado en relación con William Shakespeare y Rupert Brooke (cfr. §2.2., §2.3.), aspectos en los que nos iremos deteniendo cuando corresponda. De todas estas influencias haremos una selección que nos ayude a ampliar nuestra lectura de los poemas de *The Poet*. Sea por su tiempo o por su estilo, por sus temas, su pensamiento o su condición, entre todos ellos se observarán rasgos comunes que casi desdibujan el concepto de generación literaria, al menos en el caso de Rivero, aunque sin duda nos ayudarán a trazar una situación sociocultural de partida más concreta.

Por esto y por todo lo anterior, será más aconsejable, como proponíamos al lector de *The Poet* (Santana Falcón, 2014:26), sumergirnos en los complicados mecanismos de la traducción poética en busca de la idiosincrasia literaria de Domingo Rivero en cada uno de los poemas de nuestro corpus. De su interpretación cognitiva surgirán esquemas mentales de las visiones poéticas evocadas en los poemas que facilitarán su comprensión.

Tal y como planteaba el modelo I-E-M, consideraremos los actos ilocutivos, perlocutivos y locutivos del poema; es decir, su intención, su efecto y sus medios poéticos, ahondando con mayor o menor profundidad en cada uno de los mecanismos que más llamativos nos resulten en cada caso para nuestra finalidad. Así se irán trazando los retos de traducción y la problemática traslativa de la traducción poética para cuya solución deberemos plantear los fundamentos teóricos oportunos (cfr. §6). La interfuncionalidad intertextual entre estos textos y la traducción publicada no podrá definirse hasta que no recojamos el comentario traslativo cognitivo-funcional de la traducción (cfr. §7.), donde se podrá comprobar cómo hemos traducido la función sociocultural de partida que ahora nos disponemos a delimitar según nuestra interpretación de las siguientes ofertas poéticas de Domingo Rivero.

5.2. «La Isla»

La intención de Domingo Rivero en este poema, fechado en 1925, es dedicar una décima a La Isla (con mayúscula inicial), la cual puede ser entendida desde el punto de vista arquetípico como «la reproducción reducida del Universo» (Eugenio Padorno, 1994a:585), una idea rescatada de la deconstrucción del pensamiento calderoniano[106].

Isla que en el mar perdida
hogar y senda nos diste:
el encanto de ser triste
tiene en tu suelo la vida.
Cuando la planta rendida
desfallece en el camino,
la voz de nuestro destino
melancólica se escucha
entre el hondo mar que lucha
y el alto cielo divino.

El Poeta se dirige a la isla en cuestión, la cual podemos entender tanto en el sentido literal como en el figurado, situándola en medio de un vacío rodeado por el mar, en el cual tanto Domingo Rivero como el resto de personas que componen con él un "nosotros" poético, han encontrado su hogar y su trayectoria vital. En esta isla donde la vida es triste, echarán raíces y morirá este "nosotros", pero la voz de su destino compartido se seguirá dejando oír, proyectándose entre el cielo y el mar. A pesar de que Domingo Rivero describe a esta Isla rodeada por el mar y no por el océano, podemos identificarla con su Gran Canaria natal, si bien nos hemos referido igualmente a Inglaterra como "su otra isla" (Santana Falcón, 2014:70-71).

Sin embargo, en lugar de desplazar el vocablo "mar" por las palabras "océano" o "Atlántico", perfectamente posibles en el primer verso ("Isla que en el *océano/Atlántico* perdida"), El Poeta prefiere el metro octosílabo característico de la décima, lo que nos permite especular con la idea de que el autor desechara la imaginería atlántica presente

[106] Al referirse a los rasgos de estilo heredados por Rivero de Calderón, Eugenio Padorno (1994a:66) retoma tres niveles de la deconstrucción del pensamiento calderoniano. Según el crítico, además del estoicismo de Séneca, en particular de su tratamiento de las temáticas del *tempus fugit* y del *homo viator* (Valbuena Briones 1977:70, en Padorno, ibidem), Rivero manifiesta su misma recepción «de la idea del hombre como réplica microcósmica del Universo», según la cual el ser humano «es una réplica infinitesimal» o «pequeño mundo» de la organización bivalente del Universo (en la que se aúnan una parte espiritual y una parte corpórea), «debida a la creación que la Suma belleza hizo de las formas y de los objetos naturales» (Valbuena Briones, ibidem:76-77, en Padorno, ibidem). Enseguida comprobaremos que Rivero también se puede correlacionar con Calderón por otros aspectos más bien formales.

(si la fecha en que está datado el poema coincide con la del año de su creación) en la poesía del entonces ya fallecido Tomás Morales (1884-1921). En cualquier caso, esto nos alcanza para trazar una sencilla representación cognitiva de la imagen evocada al comienzo del poema, según la cual la isla se encuentra perdida en una dimensión mayor, el mar:

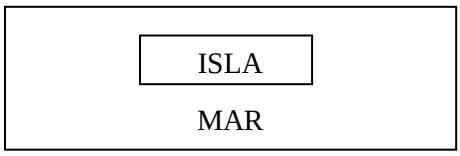


Fig. 23. Esquema cognitivo de la imagen poética evocada: «La Isla». Elaboración propia.

La selección de esta imagen poética puede interpretarse como un objetivo intencionado y voluntario por parte de Rivero de desvincularse de este imaginario oceánico, el cual en este momento de su vida ya era conocido desde la aparición de las obras magnas de su sobrino-nieto, los *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar* (1908) y *Las Rosas de Hércules*, que se publicó íntegra tres años antes de la fecha de este poema (1922). Al margen de su visión de la "Nueva Poesía" (Manuel Padorno, 1999:201-212), al menos en *The Poet* se observa un uso más frecuente del endecasílabo frente al alejandrino, por lo que en el epígrafe 6.3. retomaremos este último dato para referirnos a la prosodia del soneto riveriano orientada a su traducción, por la estrecha relación que este tipo de verso mantiene con el soneto petrarquista.

La décima es una forma estrófica que consta de diez octosílabos, dispuestos según la estructura de dos redondillas unidas por dos versos de enlace (cfr. §3.4.2.2.). En «La Isla», el primero de estos tiene la misma rima que el último verso de la primera redondilla, mientras que el segundo comparte rima con el primer verso de la segunda redondilla. Se trata de una forma estrófica tan compleja como el soneto, al menos a simple vista. El esquema es 8a8b8b8a8a8c8c8d8d8c. Este primer poema de la selección –aunque por su forma métrica dio lugar a una confusión que llegó a ser publicada en la edición digital de *The Poet* (2014)– es una décima, no un romance. Ante la fecha que acompaña a la composición (1925), podemos presumir que se trata de una creación de la

“Vejez Extrema” (cfr. §2.5.), en concreto de uno de los “Últimos poemas” de Rivero. Aunque Antonio Henríquez Jiménez (2010a), como Javier Durán (2012), hayan especulado con la idea de que Domingo Rivero dató algunas de sus composiciones muchos años después de componerlas, sobre todo aquellas con una más comprometedora carga política, como «Salvochea»[107], si Domingo Rivero compuso «La Isla» en 1925, ya jubilado, se encontraba residiendo en Las Palmas de Gran Canaria. Es por este entonces cuando empieza a barajar la posibilidad de publicar una antología de sus poemas, lo que no despeja la duda de si el poema fue efectivamente compuesto en el mismo año en que fue fechado.

Aunque el valor locativo de su contenido admite varias interpretaciones, es innegable que lugar y contenido se funden en este poema, con el que Domingo Rivero se ubica geográficamente, si bien no por esto debería ser encasillado, como defiende, entre otros, Jorge Rodríguez Padrón, pues aquí Rivero consigue hacer patente su arraigo, más en el sentido con que Claudio de la Torre (1954) lo consideraba «la raíz más honda» de nuestra poesía. Más allá de esto, nos podríamos permitir interpretaciones basadas en otro tipo de significados metafóricos para La Isla, empezando por la imagen con que Antonio Arroyo Silva (2014:26) presenta su *Semblanza* de Domingo Rivero, «una isla dentro de otra y un universo detrás».

Se trata de una décima inédita en vida de El Poeta en la cual la realidad geográfica –que tanto lugar ha dado a que la poesía hecha en Canarias sea considerada como una lírica de aislamiento, regionalismo, insularidad o alienación–, se vuelve individual, íntima y personal al tiempo que global y universal a través del diálogo que se establece con el destinatario del poema, esa Isla (lo cual relacionaremos con nuestra visión de la figura literaria del apóstrofe en el análisis de poemas subsecuentes), lo que nos permite creer en la visión más proyeccionista no solo de esta pieza sino de la literatura hecha en Canarias, perspectiva sobre la que también se fundamenta el motivo de la traducción de *The Poet.*

[107] «Nos podemos hacer la pregunta de por qué Rivero escribió tan tardíamente el soneto “A Fermín Salvochea”, con fecha al pie de 1926, después de jubilarse. El soneto no se publicó mientras el poeta vivió, sino en época posterior. ¿Lo escribió verdaderamente en la fecha indicada, o al morir el líder anarquista, en 1907? Es posible que el poema estuviera escrito o pensado mucho antes de la fecha de la firma, reposando en la gaveta de su mesa, en espera de su jubilación de la Audiencia, para no tener que habérselas con alguna autoridad demasiado celosa por la ortodoxia de sus funcionarios» (Henríquez Jiménez, 2010a).

Por eso, tras el contacto con los críticos que mejor podían informarnos del estado de la cuestión de la Literatura de La Isla, a pesar de que estuvimos de acuerdo con nuestro iniciador en señalarlo en la Nota que lo acompaña, creemos que una lectura del poema basada en reconocer que el poema está dedicado a Gran Canaria sería ciertamente limitada y limitadora. Por ello, en *The Poet* incorporamos a esta la interpretación de que esta Isla puede representar un significado simbólico más amplio, que reside en la dimensión del emisor del poema, que no es precisamente el propio Domingo Rivero, sino una primera persona del plural ("nos diste"), un "nosotros" poético (Santana Falcón, 2014:30). A pesar de esto, si tratamos de ahondar en las circunstancias personales del vate, comprobaremos que la nostalgia por la patria chica, las vivencias del poeta en el extranjero, así como las de todos aquellos refugiados de los que Domingo Rivero pudo tener conocimiento –víctimas de su tiempo y sus ideas– pudieron ser los detonantes de esta composición, que Rivero hace extensiva a un emisor colectivo, lo que contribuye al efecto de esta décima.

Sin embargo, al comenzar el poema, Domingo Rivero no separa ese elemento supuesta y obligatoriamente extraoracional (*Isla*) del resto del verso con una coma que marque un vocativo y haga manifiesto este diálogo literario, el cual se confirma con el uso de la segunda persona del singular al final de la segunda línea. ¿Por qué no usa coma Rivero en este primer verso? ¿Será su intención plantear una especie de definición de diccionario? ¿Quiere recordarnos tal vez al encabezamiento de una carta? Como comprobamos, el esquema cognitivo plasmado en la Figura 23 se hace cada vez más complejo, pues en esa isla se sitúa el "hogar" y, en dimensión horizontal, se traza una "senda", símbolo riveriano de la vida:

Isla [,] que en el mar perdida
hogar y senda nos diste:

La correspondencia personal era en tiempos de Rivero una de las escasas formas de comunicarse desde las largas distancias que separaban a familias y seres queridos, en muchos casos, por cuestiones de ideología política. Esto nos lleva a nuestra interpretación más personal del poema, que recogíamos en la Nota que lo acompaña. En estos dos versos iniciales, según Eugenio Padorno (1994a:585), ya nos encontramos con un símbolo riveriano: *el hogar,* que representa los sentimientos de seguridad y

protección, aunque también de aventura (sobre todo si tenemos en cuenta su *grand tour* iniciático, tan cercano a un exilio dadas las circunstancias históricas que se cruzaron con Rivero durante la Comuna de París, la proclamación de la Primera República Española, el movimiento cantonal…). Padorno también relaciona el símbolo del hogar con la idea de reposo y acción, con el más íntimo y frágil círculo familiar y la amenaza de su destrucción (Eugenio Padorno, 1994a:585). Respecto a estos aspectos podemos volver a referirnos a ese *poso de culpa* con el que los críticos han especulado respecto a los sentimientos de Domingo Rivero hacia la situación económica familiar mientras él se encontraba en el extranjero (cfr. §2.3.). Aunque esto lo sostienen tanto Eugenio Padorno (1994a:21) como Rodríguez Padrón (1994:23) y González Sosa (2000:25), otros autores (Andrés Sánchez Robayna, 1977/1981:70) afirman rotundamente que «en el poeta canario no opera la culpa».

Padorno (ibidem) también interpreta esto último a partir de lo que para Rivero pudieron suponer las muertes de sus hijos, a las que deberíamos sumar otras pérdidas que debieron ser igualmente significativas para El Poeta, como la de Tomás Morales en 1921 y la de Alonso Quesada, que se produce en 1925, aunque desconocemos si antes o después de la composición de este poema. Otro de los ejemplos de su idiolecto más propio y de su simbolismo imaginario más personal es la *senda* (otras veces "camino", "sendero"…), que Padorno (1994a:76-78) relaciona con la dimensión de relato mítico de la poesía riveriana.

Este vocablo y su conexión con la intencionalidad más general de la obra riveriana será explorado una vez más en el último poema de la selección, «El Humilde Sendero». Sin embargo, desde el enfoque más cognitivo-funcional de los aportes de Padorno (1994a) y de la fundamentación teórico-metodológica de esta tesis (cfr. §3.), no desmerece citar aquí la relación de esta imagen poética de "la vida como un camino" con la metáfora cognitiva de LIFE IS A JOURNEY, según la establecen Lakoff y Turner (1989:3-4; 9-10).

Esta idea y su dimensión cognitiva se manifestará en la estructura de superficie de los poemas en el *centro* de muchos poemas riverianos, según la terminología de Padorno (ibidem:119), particularmente en los sonetos, por medio del disyuntor "y hoy". Igualmente nos permitirá plasmar sus imágenes poéticas en esquemas cognitivos como los que ya hemos propuesto para una imagen poética evocada (cfr. Fig. 23) y para una

sinestesia poética evocada (cfr. Fig. 24), a modo de ejemplos de las infinitas imágenes que se podrían visualizar en los esquemas mentales del lector a través de los tropos cognitivos riverianos (cfr. Figs. 25-30), sutilmente insertadas por Rivero en cada uno de sus núcleos estróficos. En pocas palabras, su manera de cultivar poesía se caracteriza por buscar el centro para buscar el yo[108].

En cuanto al efecto del poema en el lector, de acuerdo con Padorno (1994a:585), «el complejo de retiro riveriano se expresa aquí con relativa nitidez». Después de describir la Isla perdida, la alusión al tema del destino, al que nos referíamos en el epígrafe anterior, se relaciona perfectamente con el eje vertical y antitético del dramatismo existencial; *hondo mar* es dimensión telúrica y metafísica, auspiciadora del cambio y renovación, en oposición a la invariabilidad referencial del *alto cielo divino* (Eugenio Padorno, 1994a:585). Con esto podrían establecerse relaciones de orden religioso si relacionáramos el hondo mar que lucha con la concepción católica del infierno, por ejemplo. Según nuestro esquema cognitivo, Rivero plantea con estos elementos un tropo muy efectivo para la reflexión del lector.

Aunque no llega a ser tan complejo como Padorno describe este otro binomio, la imagen poética evocada por el tropo puede relacionarse con su isotopía "lo Alto-lo Bajo" (Eugenio Padorno, 1994a:121), la cual trataremos en el análisis de varias composiciones (cfr. §5.2., §5.7., §5.8., §5.10.). Según lo plasma Rivero, ahora desde una perspectiva vertical, entre el cielo y el mar se escuchará, melancólico, el eco de "la voz de nuestro destino" (versos 7-10), que visualizamos auditivamente como sigue, desde un punto de vista "sinestésico":

[108] En su trabajo "Hacia el centro de ninguna parte" (1977/1981a:37), Eugenio Padorno afirma que para Domingo Rivero «el poema implica y explica un doble trayecto, el biográfico y el trazado por la propia escritura». Según el crítico (1994a:77), «desde el presente virtual en que [Rivero] afronta […] la creación poética, se abarca el pasado, y el futuro se hace asimismo previsible en tanto significa la conclusión del ciclo vital». Más allá de esto, la vida es concebida por Rivero como «trayecto de la Pasión crística», «como recorrido hacia el Gólgota» (Eugenio Padorno, ibidem:80), como revelará el determinismo bíblico que revelan los poemas subsecuentes. Por todo esto, además de un «viaje hacia el arcano» (cfr. §5.9.), desde una perspectiva horizontal, debemos entender que la vida es para El Poeta un «camino por un valle de lágrimas» (Eugenio Padorno, 1994a:77). El motivo del centro, «lugar de la reactualización» entre las dimensiones de sus poemas, nos facilitará «la contemplación del punto de encuentro, o de separación de distintos símbolos», que a veces irá a dar a la Nada. Por todo esto, se debe prestar especial atención a los puntos de resolución dilémica de los sonetos riverianos, dados los objetivos de esta investigación.

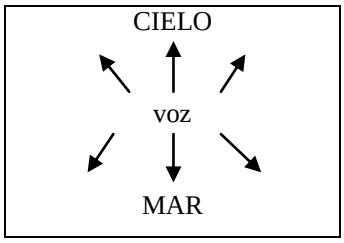


Fig. 24. Esquema cognitivo de la sinestesia poética evocada: “la voz de nuestro destino”. Elaboración propia.

Sin embargo, antes de dar por finalizada la interpretación del poema, es posible matizar algunos de los planteamientos de Padorno que ya dejamos apuntados en §2.5. en torno a la sinestesia en la poesía riveriana. Si retomamos la décima desde el verso 3, comprobaremos que esa “Isla” que ha dado “hogar” y “senda” al nosotros poético que entona el poema (en el que podríamos ver identificada a la familia de Rivero, a los isleños en general, a emigrados y emigrantes, viajeros, e incluso exiliados), es descrita en los versos 3-4 a través del hipérbaton y de la antítesis (según Padorno, 1994a:585), como una tierra en cuyo suelo la vida tiene “el encanto de ser triste”. A pesar de que Eugenio Padorno (ibidem:594) ha señalado que uno de los escasos ejemplos de sinestesia en la obra de Rivero se encuentra en el poema «A Juan», concretamente en la expresión “muerte dulce” (cfr. §5.12.), nos parece apreciar en las palabras citadas un efecto sinestésico, al menos degradado (o “de segundo grado”, según la clasificación tradicional). Este y otros rasgos psicogeográficos de su identidad cultural canaria se verán más evidentemente plasmados por Rivero en composiciones traducidas en *The Poet* como «De la ermita perdida» o «En El Monte» (cfr. §5.7., §5.8.).

En sus correspondientes análisis nos referiremos a elementos más concretos de su imaginario y de su visión de isleño, que Rivero intenta describir a través de la fusión sinestésica de los dos elementos que Padorno considera una antítesis (“el encanto de ser triste”). Para Padorno (1994a:585), se trata de una expresión antitética de la afectividad, en la que se observa una superposición y coincidencia de la intimidad del hogar y de la Isla, si bien su carga sensorial no es descalificable.

Por otra parte, el símbolo de la “planta” en este poema es otra figura literaria en cuya interpretación no se detiene Padorno, aunque su significado es imprescindible para nuestra traducción, en conexión con la metáfora poética PEOPLE ARE PLANTS (Lakoff/Turner, 1989:52). A pesar de que no aparece en otros poemas de *The Poet*,

consideramos muy importante observar la manera en que Domingo Rivero emplea esta imagen para representar la vida, como lo haría en un soneto posterior, «A Francisco González Díaz». Se trata de una imagen que, a pesar de su supuesto valor universal, causaba un impacto extraño en los revisores, lo cual nos llevó a considerar otra alternativa de traducción (cfr. §7.1.).

En el epígrafe §2.2. recogíamos que Francisco González Díaz, ecólogo y periodista –«el apóstol de los árboles» según Rubén Naranjo Rodríguez (2006)–, fue familiar de Domingo Rivero, concretamente su primo. Resulta especialmente curiosa la coincidencia de que esta visión naturalista de la vida, tan relacionada con la personificación de la planta, también figure en el poema que, si las fechas son exactas, El Poeta le dedica dos años más tarde[109]. En él, Rivero repite la idea de la "senda" como recorrido vital, a lo largo de la cual González Díaz oye «la voz del ideal distante / como se oye a lo lejos la campana». Retomaremos esta última idea en nuestro análisis de «De la ermita perdida» (cfr. §5.7.), no sin reafirmar lo significativo que debió resultar el símbolo de la planta para estos hombres. Esta planta que, una vez rendida, desfallecerá en el camino, dando paso a "la voz de nuestro destino" anteriormente comentada, a la voz del Ideal distante (otra compleja idea que abordaremos en §5.7.).

Este existencialismo, la idea del ser y su inexorable destino, le ha valido a Padorno para reconocer la influencia de Calderón en El Poeta, si bien podríamos remitirnos a otras alusiones que nos podrían conducir desde los tópicos más convencionales de las Coplas de Jorge Manrique (como el *carpe diem*, o el *ubi sunt?*) hasta el mismo concepto del *fatum* de la tradición más clásica de la tragedia griega. Antes de dejarlo atrás, también resulta significativo el uso de la metáfora conceptual de la planta, la idea de PEOPLE ARE PLANTS, a la que Lakoff y Turner (1989:5-6; 12-15) otorgan un valor poético cognitivo universal, lo que se deberá interrelacionar con la traducibilidad de esta imagen.

[109] No en vano debemos a González Díaz la celebración del Día del Árbol. Entre sus múltiples intentos por establecer esta celebración podemos citar sus palabras en el *Diario de Las Palmas* del 4 de octubre de 1901: «¿por qué no se emprenden en seguida las primeras plantaciones y se organiza la Fiesta del Árbol para que figure entre los festejos de Abril? Sería lo mejor, lo más interesante, lo más beneficioso de dichos festejos. Con ella ofreceríamos un atractivo más a la colonia extranjera, y no hay duda que la colonia contribuiría a ese importante objeto, como ha contribuido siempre a nuestros empeños patrióticos y humanitarios» (González Díaz, 1901, en Naranjo Rodríguez, 2006). «El auge que había adquirido esta celebración a lo largo de todo el Estado español, determinó que en 1915 se publicará el Real decreto número 10, de 5 de enero, "declarando obligatoria la celebración anual de una Fiesta del Árbol en cada término municipal".» (Naranjo Rodríguez, ibidem). Domingo Rivero compuso un poema titulado «Árbol triste» cerca de la vejez, en el que alude al concepto del Ideal (cfr. §5.).

No obstante, Eugenio Padorno (1994a:585) relaciona esta voz con algún tipo de música canaria, tal vez porque Rivero la califica de *melancólica*. No descarta el crítico que pueda ser rasgo descriptivo de un poema lírico de condición triste, por lo que es posible que contenga la alusión folklórica a un género de canción, específicamente canaria, de entonación lastimera, tipo endecha o folía, aunque podríamos proponer al menos otra interpretación posible. Preferimos creer que esa voz no es otra que la propia voz literaria de los que, tal vez muertos, como la planta que desfallece en el camino, pueden seguir escuchándose entre el mar y el cielo. Si Rivero no alude concretamente a una creación artística en particular, a la vista del resto del poema nos parece más coherente creer que al menos se refiere a un eterno grito de resistencia y rebelión de todos aquellos que fueron apartados de su Isla. Aunque no nos encontramos aún en la fase puramente operativa del proceso de traducción, esto nos obliga a tener en cuenta prospectivamente que, de considerar la idea de Padorno, tendríamos que traducir un elemento específicamente cultural (voz=música), mientras que la metáfora de la voz como obra literaria presenta una menor dificultad para la traducción, a través del valor universal de esta imagen o tropo literario a partir del concepto cognitivo de la metáfora poética de LO DIVINO COMO LO ALTO Y LO MORTAL COMO LO BAJO (Lakoff/Turner, 1989:150).

De este modo, podemos concluir que la función sociocultural de este texto, a la vista de su tono poético y emotivo, habría sido hacer entender al lector (tal vez incluyéndolo en el "nosotros" poético) el concepto riveriano de La Isla como un espacio habitado por un hombre atlántico con «complejo de retiro», en palabras de Padorno (1994a:585). Este poema está impregnado de la nostalgia que todavía debía embargar a Domingo Rivero al referirse a su tierra natal más de medio siglo después de retornado de Europa (Santana Falcón, 2014:30). Aun descartada la posibilidad de que fuese compuesto durante su etapa en el extranjero, el poema refleja la melancolía y la añoranza insular del autor, así como su profundo sentido isleño de pertenencia e identidad. Más aún, logra dar cuenta de un firme espíritu de lucha que, a través de un 'nosotros' poético, se hace extensivo a quienes, como el propio Domingo Rivero, un poeta forzosamente alejado de su isla, puedan considerarse víctimas de su tiempo y sus ideas, dotando a esta composición de un hondo significado metafórico que va mucho más allá de cualquier concepto geográfico.

Finalmente, en cuanto a los medios formales del poema, ya hemos señalado que se trata de una décima, una composición estrófica de diez versos octosílabos con rima consonante que sigue el patrón métrico 8a8b8b8a8a8c8c8d8d8c, a través de cuyo uso también Padorno ha relacionado a Domingo Rivero con Calderón: «otros aspectos de herencia calderoniana son la tendencia al tratamiento simbólico y alegórico de determinadas situaciones líricas y, en cuanto a lo formal, el cultivo de la *décima*, quintilla y alguna otra forma estrófica» (Eugenio Padorno, 1994a:66, énfasis nuestro).

A pesar de que no figura entre nuestros objetivos principales en este trabajo, en capítulos subsecuentes (cfr. §7.1.) exploraremos la forma estrófica de diez líneas en lengua inglesa (conocida como *decastich form*), no solo por su sutil relación con el soneto, sino porque además especulamos con la idea de que también será posible sistematizar y mejorar la métrica de la décima traducida en *The Poet* bajo el título de "The Isle" (cfr. §7.1.) o "From my body to my soul" (§7.9.).

5.3. «Piedra canaria»

La intención de Domingo Rivero en este poema, fechado en octubre de 1921 ("En la vejez"), es dedicar un soneto de endecasílabos y heptasílabos con rima consonante a la piedra canaria. Su esquema métrico se dispone así 11A7b11A7b 11C11D11C11D 11E'11F11G 11E'11F11G'. La primera estrofa muestra esta caprichosa combinación de versos de arte mayor y menor que no nos permiten considerarla un cuarteto, ni tampoco un serventesio, tal vez una suerte de seguidilla. A partir de la segunda estrofa, aunque ya el endecasílabo no se vuelve a alternar con otro tipo de verso, Domingo Rivero tampoco se adscribe a la disposición petrarquista del soneto respecto a su rima (ABBA ABBA CDC CDC). Para observar todo esto, hemos superpuesto al poema la plantilla del soneto petrarquista que diseñamos en la Figura 16, para comprobar que Rivero utiliza un soneto polimétrico, un uso inusual aunque particularmente característico del Modernismo Literario:

1ª estrofa	Verso 1	Os	cu	ra	pie	dra;	fi	bra	du	ra	de	ra	11A
	2	de	ro	bus	tas	en	tra	ñas.					7b
	3	Pie	dra	que	tie	nes	la	tris	tez	za-aus	te	ra	11A
	4	de	las	pa	trias	mon	ta	ñas.					7b
2ª estrofa	5	Yo-ha	llé,	pa	ra	su	frir,	tu	for	ta	le	za,	11A
	6	que-en	mi	pro	pio	do	lor	bus	qué	mi-a	bri	go	11B
	7	y-os	cu	ra	del	co	lor	de	la	tris	te	za,	11B
	8	Só	lo	mi	som	bra	ca	mi	nó	con	mi	go	11A
1er terceto	9	Tú	guar	ne	ces	mi	ca	sa,	que	ve	lar,		11E’
	10	a	pu	ran	do	mi	pe	na	si	len	cio	sa,	11F
	11	me	sien	te	de	la	no	che-en	el	mis	te	rio	11G
2º terceto	12	Co	mo-hoy	en	las	pa	re	des	de	mi-ho	gar,		11E’
	13	tú	mi	tris	te	za	guar	da	rás	pia	do	sa	11F
	14	en	el	ni	cho	del	vie	jo	ce	men	te	rio.	11G

En cuanto a su imaginería, a pesar de lo controvertido de estas afirmaciones, como hemos ejemplificado a través de la opinión de Jorge Rodríguez Padrón (cfr. Nota 96), es de rigor recoger aquí que Eugenio Padorno ha afirmado que este poema es prueba de la conexión de Domingo Rivero con Graciliano Afonso (además de con Antonio de Viana, con Cairasco de Figueroa y con Tomás Morales): «la herencia cultural inmediata recibida por Rivero procede de los escritores románticos insulares, neovianistas y regionalistas, que, a su vez, consustancial y retrospectivamente enlazan con Graciliano Afonso, Viana y Cairasco. El crítico llega a afirmar que Cairasco, Viana, Estévanez, Rivero y Morales son poetas que por encima de las barreras temporales conservan –o preservan– un mismo lenguaje. Y añade: «el origen de la poesía de Rivero va unido a la admiración hacia estos autores: “Piedra canaria”, “El muelle viejo”, “Sobre estos campos” [«En El Monte»] y otras composiciones de parecido estímulo no ocultan esta

dependencia» (Eugenio Padorno, 1977/1981a:42). Esta aparente contradicción de Padorno, teniendo en cuenta lo recogido en §5.1., no es más que otra prueba de la compleja riqueza y la dificultad de definir la obra de Domingo Rivero a partir de una sola influencia o un simple calificativo, pues incluso sus más profundos conocedores lo van contemplando desde prismas diferentes cuanto más ahondan en su poética.

Cabe plantearse si el título del soneto se puede identificar directamente con la identidad cultural canaria, lo que podría cotejarse con sus primeras palabras: "piedra canaria", "oscura piedra". La significativa ambigüedad sensorial conceptual del adjetivo "oscura, podría aludir, además de a un misterioso origen, al carácter del isleño, a su resiliencia y su temperamento, lo que se puede ampliar al contenido de todo el cuarteto: "Oscura piedra; fibra duradera / de robustas entrañas / Piedra que tienes la tristeza austera / de las patrias montañas".

Además de esta idea, en esta estructura estrófica polimétrica nos llama la atención el uso del verso heptasílabo intercalado entre endecasílabos: un uso particular que se manifiesta muy sutilmente en los sonetos de Domingo Rivero, por lo que, inspirados por las coplas de pie quebrado empleadas por Jorge Manrique en el siglo XV, lo denominaremos *pie riveriano*. Como se desprenderá del análisis de los poemas en que se emplea, Rivero gusta de finalizar sus sonetos con este personal uso del verso heptasílabo (cfr. §5.12., §5.15.), que también podría ser un hemistiquio suelto.

Aunque también se observa en el poema anterior y en los dos poemas siguientes de la selección, debemos volver a tratar la figura literaria del *apóstrofe* (cfr. §7.4.), en virtud de la cual, según Eugenio Padorno (1994a:561), se vertebra este poema. Una vez más, la intención de Rivero es plantear un diálogo literario, y en esta ocasión su interlocutor no es La Isla, sino La Piedra con que está formada. Sin embargo, sus sutilezas en el empleo de la puntuación vuelven a impedirnos afirmar que en el primer verso se observe un obvio vocativo a este supuesto receptor del poema, dado el empleo del punto y coma para separar el presunto destinatario del mensaje del resto del discurso, que apunta más bien a una identificación o yuxtaposición de ideas.

Aunque se podrían encontrar interrelaciones entre estas líneas y la Rima LII de Bécquer que comienza con "olas gigantes que os rompéis bramando", los paralelismos con la décima «La Isla» son evidentes. El Universo de la Isla que se planteaba en el primer

poema de la selección va concretándose en sus elementos más específicos y esenciales, en los que se fusionan lo autóctono y lo mítico a través de la piedra. Eugenio Padorno (1994a:561) afirma que en esta composición la razón de un peculiar origen gobierna coherentemente este universo, captado con la sensibilidad de un hombre primitivo. Y sigue: «la condición triste del sujeto que habla, de la que coparticipa la *piedra*, deriva del enmarque de esa particular Naturaleza» (ibidem).

Por otra parte, estamos de acuerdo con la *Edición Crítica* en que la ambigüedad del adjetivo "oscura" es manifiesta: «con independencia del aspecto sensorial que señala, también comporta un elemento conceptual que alude a 'misterioso origen'» (Eugenio Padorno, 1994a:561), lo que tal vez nos permita identificar ciertos visos románticos en la composición. Por su parte, al referirse a la Piedra como las entrañas de sus "patrias montañas", en consonancia con el elemento más mítico de su poesía, Domingo Rivero alude al lugar activo de las materias ígneas del volcán, principio generador de la vida, lo que nos recuerda a la *Oda al Teide* de Graciliano Afonso (1853).

Una buena hipótesis sobre su intención se resume en las siguientes palabras de Padorno (ibidem): «para Rivero, la petrificación de lo ígneo guarda correspondencia con la materialización de la escritura poética». Además de insistir en la idea de tristeza ya planteada a través de una sinestesia en «La Isla», esta vez lo hace a través de una sinécdoque. Esta se basa, según el crítico (ibidem), en LA PARTE POR EL TODO "tristeza austera / de las patrias montañas", la cual le permite percibir otra vez una diluida evocación neovianista. Como tipo de metonimia, las relaciones cognitivas entre los elementos de la sinécdoque cobran especial importancia de cara a la traducibilidad de esta imagen poética, por lo que se explorarán en los capítulos siguientes a partir de los planteamientos de la Poética Cognitiva.

En la línea de la poesía contemplativa que hemos identificado en relación con Viana y con Graciliano Afonso (cfr. §2.2., §2.4.), el efecto de la composición no se basa en una proyección emotiva del autor en un elemento paisajístico de su entorno, si no en su entorno personal, sentido como propio. Además, según vamos percibiendo, esa propensión a la gravedad, a la humildad y la melancolía empieza a convertirse en una característica definidora de la canariedad y de la vida isleña en este y en otros poemas de Rivero, como reconoce Padorno (1994a:561). El hecho de valerse del concepto

central de La Piedra hace sentir al lector que este símbolo se adscribe de manera positiva al imaginario riveriano ("yo hallé, para sufrir, tu fortaleza").

De esta manera, El Poeta se convierte en observador activo capaz de escudriñar más allá de la materia pétrea inerte, para aprender a sobrellevar su *dolor humano*, idea en la que profundizaremos a través del análisis de «Yo, a mi cuerpo» (cfr. §5.9., §7.8.) y de «A Juan» (§5.12., §7.11.). Más allá de esto, si presupusiéramos que el poema pudo ser compuesto en la casa familiar de El Monte, particularmente marcada por el entorno volcánico, tendría sentido creer con Padorno (ibidem) que la sobria ornamentación que proporciona la piedra al lugar donde el poeta experimenta su aflicción, se convertirá en protección de la tristeza dentro del nicho, una prolongación del símbolo del hogar.

Según nos informó nuestro iniciador-informante, este poema también podría estar dedicado a la piedra con la que estuvo construida la casa donde falleció El Poeta: «tras su regreso de Londres a la isla, el último domicilio de Domingo Rivero es la vivienda familiar del nº 10 de la calle Torres, en Las Palmas de Gran Canaria. Este poema lo dedica a la piedra con la que estuvo decorado este edificio antes de ser demolido y reconstruido en el año 1969, donde actualmente se encuentra su Museo. Cabe destacar que el noble oficio de la cantería también está estrechamente vinculado con su villa de Arucas natal, donde a comienzos del siglo XVI se establecieron algunos pedreros que se dedicaban a la explotación de la llamada piedra azul, muy característica de esta zona, dando origen a una industria artesana de gran valor estético que ha perdurado hasta nuestros días» (Santana Falcón, 2014:32).

La relación entre el oficio de la cantería y la villa natal de El Poeta nos permite ampliar nuestra interpretación del poema. Según nuestra indagación en la página web del Museo Municipal de Arucas, conviene conocer estos detalles acerca del noble oficio de los canteros y los labrantes, quienes con sus aparejos daban vida a la piedra de manera comparable con la que Rivero daba forma a su poesía:

> La cantería es una labor que está presente en muchas edificaciones de la Isla, tanto públicas como privadas. En momentos de gran dinamismo constructivo, y en función de los estilos arquitectónicos dominantes, la labor de los canteros fue ampliamente demandada. Un ejemplo de ello lo podemos encontrar a inicios del siglo XX, en una de las canteras más valoradas de Gran Canaria, la de La Goleta (Arucas), podían estar trabajando más de mil labrantes, término que también designa al especialista en estos trabajos. Es, además, uno de los municipios que más labrantes ha tenido y tiene en la actualidad. […]

> En la Isla se encuentran en activo la mayoría de las canteras, aunque muchas tienen restringida su extracción. Entre las más importantes podemos destacar: La Cantera de Piedra Roja de Tamadaba, La Cantera de Piedra Verde de Tirma, la Cantera de Ayagaures, La Cantera de Piedra de Ocre de Teror, La Cantera de Piedra Blanca de la Presa de Pinos de Arucas, La veta de la Cantera de Gáldar, La Cantera de Piedra de San Lorenzo, La Cantera del Monte y La Cantera de la Piedra Azul de Arucas. [110]

En relación con esto, se debe revisar la informatividad de la Nota que acompaña al poema «Piedra canaria» para el receptor meta, si bien se adivina el objetivo comunicativo específico de la situación traslativa de enseñar cultura canaria al lector de *The Poet*. Por tanto, retomando nuestra lectura del poema, cabe señalar finalmente que «Piedra canaria», junto con «La Isla» y los dos poemas que analizaremos a continuación («La Silla» y «A los muebles de mi cuarto»), pueden constituir claros ejemplos de una tendencia riveriana al uso del apóstrofe en la creación de sus ofertas literarias (cfr. §7.4.).

No obstante, volviendo a los primeros versos de esta composición, donde Rivero intercalaba pies riverianos heptasílabos a los endecasílabos que predominan en el soneto, nos preguntamos si, debido a las sutilezas de la puntuación empleada por El Poeta, la "piedra canaria" no adquiere más bien la categoría de tema del poema –más que de destinatario, de receptor directo del poema. La yuxtaposición "oscura piedra; fibra duradera" nos permite observar que Rivero identifica estas dos imágenes poéticas, enlazándolas con la personificación "de robustas entrañas".

El matiz de fertilidad que "entraña" este último vocablo resulta obvio, si bien Rivero también decide que esa piedra se caracterice por una "tristeza austera", propia de la tierra que le vio nacer ("las patrias montañas"). Este sentimiento llegará a convertirse en un tema trasversal de su poesía y seña de identidad propia, como refleja la metonimia que plantea al final del soneto, donde predice que, cuando muera, "como hoy en las paredes de mi hogar, / tú *mi tristeza* [mi persona, mi cuerpo, mi alma] guardarás piadosa / en el nicho del viejo cementerio": una tristeza con la que Rivero vive y con la que va a morir, cuando vuelva a la tierra de la que nació. El valor universal de LA VIDA COMO TRAYECTO será especialmente relevante desde el punto de vista de la metáfora

[110] *Arucas, vivir un museo*. Disponible en: http://www3.gobiernodecanarias.org/medusa/ecoblog/mrsanrodp/labrantes/ (Fecha de consulta: 19/04/2015). Para trabajos más completos respecto al tema, remitimos a las obras *El oficio de la piedra en Arucas y su puesta en valor como recurso turístico*, por David Cabrera Gullén (2007) o *Los labrantes de Arucas*, por José Luis Marrero Cabrera (2000).

poética LIFE IS A JOURNEY (Lakoff/Turner, 1989:3-5), por lo que retomaremos la traducibilidad de esta concepción de la vida y la muerte (cfr. §7.15.). La metáfora de emociones (Kövecses, 2005) de la tristeza riveriana será un eje temático trasversal de su poética.

Matizado este punto, debemos retomar las colocaciones yuxtapuestas al comienzo del poema, ya que responden a un patrón fónico al que Padorno presta atención en relación con las expresiones "sombra bienhechora" (que comentaremos en «En El Monte») o "ritmo poderoso" (que Domingo Rivero también utiliza en uno de los siete poemas que dedicara a Tomás Morales), pero que consideramos igualmente aplicable a todos estos dobletes de palabras llanas del primer cuarteto: "piedra canaria", "oscura piedra", "fibra duradera", "robustas entrañas", "tristeza austera" y "patrias montañas". Según el crítico se puede hablar de una poética riveriana del sintagma (Eugenio Padorno, 1994a:106; 532), ya que la disposición de sustantivo+adjetivo (y también la de adjetivo+sustantivo, según observamos entre estos ejemplos) se acomoda a un esquema fónico que se contextualiza abundantemente en la obra de Rivero, por lo que deberemos considerar este factor para su traducción, a sabiendas de que en lengua inglesa dicho adjetivo solo puede ir antepuesto al sustantivo.

Sin embargo, ya entrados en el segunda estrofa de este soneto de endecasílabos y heptasílabos, un serventesio, cobran un mayor protagonismo las acciones, entre las que los verbos "hallar", "buscar" y "caminar" nos vuelven a remitir a la visión riveriana de LA VIDA COMO UN TRAYECTO de la que es prácticamente imposible separar el carácter metafísico y existencial de la poética. Este mismo autor (Eugenio Padorno, 1994a:76) señala que es este un tema esencial de gran parte de la poesía canaria a través del cual también Rivero trata de desvelar la condición humana del insular. Según el crítico, además de una visión lineal de la escritura en relación con el tiempo, una lectura de los constituyentes ideológicos de Rivero revelaría el conflicto entre la proyección hacia una historia *externa* y la retroproyección hacia una historia *interna*, hecho que formula el origen de una dependencia de doble maternidad espiritual (Eugenio Padorno, ibidem) y nos permitiría hablar de rasgos comunes entre poetas que tratan sobre la vida en insularidad, lo cual no debe ser motivo para encorsetarlos como poetas insulares.

En esta sección del poema se observa el contraste entre un campo semántico más negativo ("sufrir", "dolor"), directamente relacionado con la concepción más puramente

riveriana del “dolor humano” (que aún no hemos explorado), y las alusiones positivas a la propia piedra (“fortaleza”, “abrigo”). Por último, a pesar de que tampoco habíamos hecho alusión aún a esta interesante interconexión, el ya comentado toque de misterio que, según Padorno, aporta el adjetivo “oscura” se ve rematado por una referencia a la Divina Comedia, según identifica este crítico: “oscura del color de la tristeza / solo mi sombra caminó conmigo”. Presuntamente y por exclusión, Rivero se puede estar refiriendo a la imagen poética de la sombra del viajero de ultratumba de la que habla Dante en su *Commedia*, exactamente en el *Purgatorio* (Eugenio Padorno, 1994a:561). En conexión con el campo semántico de la piedra y su relación con el hogar, será significativo que –en el poema «A los muebles de mi cuarto»– Rivero se refiera al momento en que el hogar paterno se convirtió en “escombros” (cfr. §5.4.) o que en «De la ermita perdida» declare que sus hombros “ya vacilan doloridos / de sostener escombros” (cfr. §5.7.).

En el primer terceto, en consonancia con la interpretación que el iniciador nos sugería de este poema, se comprueba que el soneto fue escrito en la casa de la calle Torres, ese lugar en el que Padorno (1994a:561) indicaba que el poeta se encuentra en plena meditación poética al componer este poema. Una de las principales dificultades de traducción de estos versos se debe a un solecismo (no sabemos si intencionado) que tal vez explica una errata de la edición de Jorge Rodríguez Padrón de la que da cuenta Padorno (ibidem:369). Si se observan las relaciones sintácticas entre sus constituyentes, no es posible determinar a qué elemento corresponde la tercera persona del singular del verbo “siente” del verso 11, motivo que tal vez explique que en la edición de Rodríguez Padrón se lea “siento” en su lugar: “Tú guarneces mi casa, que velar, / apurando mi pena silenciosa / me *siente* de la noche en el misterio”. Nos resulta extraño que Rivero no detectara este detalle, el cual también podría deberse a una posible omisión por descuido de la –s final de la segunda persona del singular en que es posible conjugar esta forma verbal en este punto del soneto, en cuyo caso la coherencia y la cohesión del poema no se verían tan vulneradas, sin las consecuentes dificultades que implicaría su traducción.

En el segundo terceto, acudiendo por segunda vez al sentimiento de la tristeza, Rivero culmina el poema con la idea que presentábamos anteriormente según la interpretación de Padorno (ibidem:561); el regreso a la tierra con la muerte, la piedra que envolverá su cadáver en el nicho. Sin embargo, no debemos desmerecer la conexión que el crítico

establece entre la sección final del poema y el conocido soneto de Francisco de Quevedo «Amor constante más allá de la muerte» (1648), en el que las cenizas conservan el sentido de seguir siendo amor y tristeza. Por último, cabe indicar aquí que Padorno señala que este poema se encontró entre los manuscritos de Domingo Rivero bajo el epígrafe «Sonetos» (Eugenio Padorno, ibidem).

Nos sorprende que Eugenio Padorno no respetara este criterio de clasificación del poeta, quien incluye un total de seis poemas en esta sección de aquella antología de poemas que nunca llegó a publicar: «La Silla», «Espigas», «Yo, a mi cuerpo», «Templos que abandonó la Francia atea» (*De la guerra, III*), «El Soldado» (*De la guerra, V*) y «Piedra canaria». Y aunque lo acabamos de enumerar en orden cronológico, según la presentación de Padorno, no podemos afirmar con rotundidad que este sea el orden que hubiese dispuesto Domingo Rivero para sus «Sonetos». Como consecuencia de esto, cabría incluso defender que fuera esta la selección de sonetos de futura publicación con cuya traducción hemos especulado, y no la totalidad de 37 composiciones de este tipo que ambicionamos poder incluir en *Sonnets by Domingo Rivero*. Dada la importancia de este dato para los objetivos y orientaciones finales de la presente tesis doctoral, retomaremos estas cuestiones en el Capítulo 8.

5.4. «La Silla»

La intención de Domingo Rivero en este poema, que apareció en el *Diario de Las Palmas* el 21 de octubre de 1965 con el título «Silla de junto al lecho» (aunque se cree que es de 1907), es dedicar «en la vejez» un soneto de alejandrinos a la Silla que se encuentra junto a su cama, de la que cuelga su chaqueta al finalizar sus días, creando una impactante fusión entre su persona y el objeto. En otro apóstrofe literario, en el que la comunicación es total, Rivero vuelve a proyectar en este objeto piadoso su proceso de crecimiento personal. Auxiliado por el recurso de la luz, concluye la composición plasmando unas alargadas sombras de esta silla que aluden a la Crucifixión crística. En la reproducción del poema, por los motivos que enseguida plantearemos, hemos señalado la división en hemistiquios con / donde no se encuentra un signo de puntuación y hemos señalado dos fisuras sintagmáticas internas:

Silla de junto al lecho / que la figura adquieres
de mis cansados hombros / al sostener mi traje:
sostén de mi fatiga / paréceme que eres;
tú me hablas en silencio, yo entiendo tu lenguaje.

La lámpara agoniza / y tu piedad escucha
entre la ropa aún tibia / el palpitar del pecho.
Yo pienso que mañana / ha de volver la lucha
cuando de ti recoja / mi traje junto al lecho.

Y en la callada noche, humilde silla amiga,
mientras de ti pendiente / parece mi fatiga,
siento crecer la fuerte / virtud de la paciencia

mirando de la lámpara / bajo la triste luz
tu sombra que se alarga, y evoca mi existencia,
y alcanza los serenos / contornos de la Cruz.

Como hicimos en el análisis de «Piedra Canaria» (cfr. §5.3.), por tratarse de un soneto, debemos retomar nuestra plantilla métrica del esquema petrarquista para comprobar que no es posible superponerla a este poema, compuesto por alejandrinos, versos que deben su nombre al poema francés *Roman de Alexandre*, del siglo XII. A pesar de que no se somete al patrón italiano, adaptaremos aquí su estructura a un patrón alejandrino para observar con mayor precisión la organización métrica de la pieza.

Si	lla	de	jun	to-al	le	cho	que	la	fi	gu	ra-ad	quie	res	14A
de	mis	can	sa	dos	hom	bros	al	sos	te	ner	el	tra	Je:	14B
sos	tén	de	mi	fa	ti	ga	pa	re	ce	me	que	e	res:;	14A
tú	me-ha	blas	en	si	len	cio,	yo-en	tien	do	tu	len	gua	je.	14B
La	lám	pa	ra-a	go	ni	za	y	tu	pie	dad	es	cu	cha	14C
en	tre	la	ro	pa-aun	ti	bia	el	pal	pi	tar	del	pe	cho.	14D
yo	pien	so	que	ma	ña	na	ha	de	vol	ver	la	lu	cha	14C
cuan	do	de	ti	re	co	ja	mi	tra	je	jun	to-al	le	cho.	14D
y-en	la	ca	lla	da	no	che,	hu	mil	de	si	lla-a	mi	ga,	14E
mien	tras	de	ti	pen	dien	te	pa	re	ce	mi	fa	ti	ga,	14F
sien	to	cre	cer	la	fuer	te	vir	tud	de	la	pa	cien	cia	14F

mi	ran	do	de	la	lám	pa	ra	ba	jo	la	tris	te	luz	14E
tu	som	bra	que	se-a	lar	ga, y	e	vo	ca	mi-e	xis	ten	cia,	14F
y-al	can	za	los	se	re	nos	con	tor	nos	de	la	Cruz.		14G

No podemos emprender el análisis del contenido y los medios poéticos de este soneto sin antes advertir la ausencia de signos de puntuación en el primer verso. En un nuevo apóstrofe literario, de haber usado una coma, Rivero habría establecido el vocativo de forma más evidente, y en este caso además habría marcado la perfecta división en hemistiquios heptasílabos de los que se compone esta línea inicial. Sobre este mismo patrón se observa una coincidencia perfecta entre métrica y sintaxis a lo largo del primer serventesio y casi en la totalidad de la composición, excepto en los versos 11 y 14. Nos referimos a que Rivero no realiza divisiones abruptas entre los elementos de cada hemistiquio salvo en estos dos casos, en los que crea una pausa con la cesura interna del verso entre los sintagmas "fuerte virtud" y "serenos contornos", con la que adquieren un especial realce. Aunque no lo haga en este primer verso, una perfecta división en hemistiquios sí se marca con un signo gráfico en el verso 4, en el 9 y en el 13.

Eugenio Padorno (1994a:529) nos sugiere que la alusión a la Crucifixión de Jesucristo anteriormente mencionada se identifique con el final de la experiencia de la Pasión, del dolor cotidiano. Padorno cree que es posible efectuar una superposición de esta pieza y «Yo, a mi cuerpo» [y con «A los muebles de mi cuarto, según nuestra opinión]; nos hallamos ante un diálogo entre la conciencia del poeta y un elemento (la silla) que, ajeno a la territorialidad corporal, representa (por el traje que en ella se sostiene) dicha corporalidad, en la eventual conformación de una sombra, para ser exponente del anudamiento simbólico de lo divino y lo humano. Ese "sostén de mi fatiga" que es La Silla para Rivero se relacionará con la metáfora LIFE IS A BURDEN (Lakoff/Turner, 1989:25) e incluso con la idea de A LIFETIME IS A DAY (ibidem:6). El autor entiende el lenguaje del objeto y a la inversa.

El efecto de las imágenes creadas por El Poeta en este soneto superan su impecable métrica, ya que se recrean de manera muy gráfica. De esta misma manera, la metonimia de los "cansados hombros" comienza a elaborar un complejo tropo. Según Padorno (1994a:529), la parte física (los hombros) va en lugar de lo moral o ético, como también

observaremos en los versos 6-7 de «De la ermita perdida». Además, señala el crítico (ibidem), el propio sintagma (que también viene a ser un duplete de adjetivo y sustantivo con acentuación llana, además de "callada noche" o "serenos contornos") adquiere un «valor de signo, de fácil identificación, aun expresado con otros elementos sémicos» (Eugenio Padorno, ibidem), como sucede en «A los muebles de mi cuarto», el próximo poema. En este punto, Rivero se fusiona totalmente con la imagen poética de su "humilde silla amiga", una colocación de tres palabras llanas, con la cual, desde el silencio, llega a comunicarse con el objeto en un mismo código compartido. El autor entiende el lenguaje de la silla y a la inversa. Tras esto, El Poeta declara que aprende de ella a ser paciente, aunque la sombra que proyecta este enser tan cotidiano acaba recordándole los contornos de la Cruz (con mayúscula inicial).

«No fue Rivero, desde luego, un poeta religioso» afirma Padorno en otro lugar (1994a:58). Y aunque pueda causarnos esa primera impresión, quizá resulte más coherente considerar con el experto que debió ser, sí, un creyente, que albergó en su ánimo esa *duda* caracterizadora del siglo romántico que el pensamiento unamuniano se encargó de retomar y avivar aún más. De ahí que en la Nota que acompaña al poema señalásemos que este soneto hace doblemente compleja la tarea de señalar el paradigma literario de Domingo Rivero, puesto que, en cuanto al tema, «conecta con su más puro Existencialismo» aunque, si atendemos a su métrica, «comienza a apuntar hacia su latente Modernismo» (Santana Falcón: 2014:34; 35). Además de esto, la composición que nos ocupa fue fechada en 1907 (Eugenio Padorno, 1994a:529), año a partir del cual, según Andrés Sánchez Robayna (1980:28), lo becqueriano es rastreable en Rivero, por lo que conviene prestar igual atención a sus indicios, no sólo formales ("mirando de la lámpara bajo la triste luz"), sino de ambientación. El símbolo de la lámpara es motivo de una composición «Lámpara apagada» y resurgirá en «A Juan» (cfr. §5.12.).

En la eventual conformación cognitiva de una sombra a la que se refiere el soneto, según las orientaciones de Padorno (1994a:529) se pueden añadir a este binomio visos posrománticos, si la relacionamos con la percepción del personaje de una de las Leyendas de Bécquer (1858-1864), sin olvidar la numerosa incidencia del hipérbaton en la composición. Padorno (1994a:529) cita a Jorge Rodríguez Padrón (1967:63) para enfatizar que hay en este soneto un cierto deseo de fusión con lo divino que no aparece en ningún otro momento de la obra de Rivero. «Ha dejado ya, cansado, su 'parte en el dolor humano' y se vuelve comprensivo y resignado, a veces hasta anhelante, de cara a

la muerte» (Rodríguez Padrón, ibidem). Por eso, en cuanto a los medios textuales pendientes de comentar, señala Padorno (1994a:529) que «en doble paradoja, la 'lámpara agonizante', que agiganta la forma de la Cruz (y en su debilidad anuncia las tinieblas), circuye un espacio de plena vida poética para hacer posible ese diálogo». Bajo esa débil luz, la metonimia "y tu piedad escucha" nos permite establecer que, para Rivero, lo material es piadoso (¿y lo humano?, cabría preguntarse). En cualquier caso, como veremos en el análisis del poema siguiente, con el que compone una muestra lo suficientemente significativa como para hablar de su poética de los Objetos, Domingo Rivero parece infundir un hálito de vida a todo aquello que se incorpora a su imaginario poético. La Cruz tampoco puede ser obviada en el imaginario poético riveriano, puesto que la sombra aquí solo insinuada se convertirá en la pesada carga que Rivero tendrá que cargar sobre sus hombros, su parte en el dolor humano, en una gráfica identificación de la existencia humana y la Pasión (cfr. §5.9.), que cobra mayor fuerza en este momento de gran soledad.

En cuanto a su métrica, se trata de un soneto de versos alejandrinos con rima consonante en el que se aprecia el patrón métrico 14A14B14A14B 14C14D14C14D 14E14F14F 14G14F14G. A pesar de que algunas sinalefas e hiatos han de ser realizados para su correcta división en hemistiquios de heptasílabos, Rivero traza con maestría el que –según el epígrafe bajo el que los quería ordenar– podría considerarse como el primero de sus «Sonetos».

Se hace preciso indagar en otras cuestiones relacionadas con la versificación en la poesía de Domingo Rivero (cfr. §6.3.), si bien podemos adelantar aquí las observaciones de Eugenio Padorno (1994a:100-101) respecto al uso del verso alejandrino y de la forma estrófica del soneto. Según el crítico, Rivero emplea un total de 262 alejandrinos en su obra, que responden en su totalidad a las condiciones del tetradecasílabo tradicional. De la cantidad indicada, 85 casos responden a la variedad trocaica, 12 casos responden al tipo dactílico, mientras que 9 casos se acogen al tipo mixto. El resto responde a variantes polirrítmicas, con predominio de las que tienen base trocaica sobre los de base dactílica.

A medida que vayamos obteniendo datos más específicos en relación con la versificación riveriana, podremos ir determinando no solo los métodos de creación de Rivero (tal vez ese *modo europeo* al que se refería Rodríguez Padrón en §5.1.), sino

además los métodos de traducción a través de los cuales revisaremos las traducciones de sus poemas, sobre todo de los sonetos. De esta forma estrófica en la poesía riveriana, Padorno comenta (ibidem) que «el soneto es la forma combinatoria a la que se acogen las piezas más representativas de don Domingo. Si bien sobresale el número de los construidos con endecasílabos (13), frente a los que hacen uso del alejandrino (9), no le van a la zaga los construidos con octosílabos (8), sin que falten los amparados en la fórmula mixta de encasílabos o alejandrinos heptasílabos (3 en total)». Estas cifras arrojan un total de 33 sonetos, si bien Padorno recoge que son 37 el total de sonetos empleados en su obra, según corroboramos en su Índice de formas estróficas, rimas y primeros versos (Eugenio Padorno, 1994a:614-641).

Y aunque no se refiera en el comentario crítico de este poema al apóstrofe, Padorno afirma que el soneto circuye un espacio de plena vida poética para hacer posible ese diálogo; porque solo en él los objetos adquieren, por transferencia del hálito humano, la condición vital que de ellos se proyecta: existen –y en existen en su más lograda idealidad– para manifestar su temporalidad solidaria con el hombre, como sucede con esta "humilde silla amiga". Esta última colocación adquiere también, según Padorno (ibidem), un valor de signo, y reaparece en «A los muebles de mi cuarto» (cfr. §5.5.): se trata de fórmulas expresivas que están connotadas por la idea de duración, de existir. Estas estructuras se ven reforzadas por el peso de soportes bíblicos como "la virtud de la paciencia", de la que Padorno destaca que es prueba del escepticismo riveriano, el cual puede haber hallado en los «Libros poéticos y sapienciales» su confortamiento (Eugenio Padorno, 1994a:59), alusiones a la que se sumará la del "sello divino" (cfr. §5.12.), al que aspira la vida concebida como lucha, a la manera de ver de Rivero.

El crítico nos recuerda que el estereotipo expresivo riveriano es la lucha por la vida, el cual también vamos a observar en «De la ermita perdida», «Viviendo»[111] y «A Juan» (*en torno de la lámpara tu sitio está vacío*). La idea de silla vacía o sitio vacío expresa la idea de un imaginado dejar de existir, añade Padorno (ibidem), un rasgo que nos permite situar a Domingo Rivero como postromántico. El símbolo de la lámpara tampoco debe desmerecer nuestra atención, por lo que será retomado en el epígrafe 5.12., dedicado al análisis interpretativo de «A Juan».

[111] Remitimos al lector a la deconstrucción alegórica de este poema realizada por Padorno (1994a:118), que no se recogerá en §5.6.

5.5. «A los muebles de mi cuarto»

La intención de Domingo Rivero en este poema es dedicar unos versos a los muebles de su cuarto. En este y otros muchos poemas suyos, se puede observar un frecuente uso del posesivo "mi". También Padorno (1994a:530) aprecia que la fuerte rección del yo es remarcada por la abundancia de posesivos. Este detalle puede explicarse por algún tipo de influencia anglicada, ya que se nos antoja mucho más natural en la lengua inglesa que en la española. Su abundancia en esta composición y en otras piezas clave de la producción riveriana se comprobará en otros textos, si bien estas primeras cuestiones lingüístico-culturales auspician la traducibilidad de la pieza.

Hasta tal punto es esto así que la Nota que acompaña al poema en la publicación (Santana Falcón, 2014:38) incide en detalles de este orden. Aunque no se espera del lector español que perciba esta influencia, tampoco nos pareció relevante explicarle al lector inglés una tendencia natural de este idioma, por lo que preferimos llamar la atención de ambos lectores sobre el uso de otros pronombres: «en este poema, Domingo Rivero se dirige a sus enseres personales, haciéndonos ver cómo valora sus pertenencias, muchas de las cuales no llegaron a salir del sitio donde estaban puestas para acabar en un lugar sombrío del que fue su hogar, al contrario de lo que el autor había previsto, sino que actualmente se cuentan entre los fondos de su Museo. Con el objetivo de reforzar la personificación de la que el poeta se vale a lo largo de esta composición, obsérvese el uso de los pronombres personal y relativo 'you' y who' en la traducción al inglés, así como nuestra conservación de la metáfora del pastor, el rebaño y el mastín, el lobo, la vida y la muerte. El último verso incorpora la imagen del clavo del sofá que tira de la ropa del que pasa, manifestando extraordinariamente el deseo del autor de que su memoria perdure» (Santana Falcón, 2004:38). En la fusión sinestésica entre poeta y objeto nos encontramos con el espíritu más travieso de Rivero, motivo por el que detectamos cierto humorismo en el texto.

En cuanto a la metáfora poética seleccionada por Rivero en esta composición, en el Capítulo 6 tampoco olvidaremos comentar la presencia y la traducibilidad de los mapas cognitivos culturales implicados en su traducción cuando relacionemos el sistema metafórico del "rebaño" implicado en la concepción del poema con la Gramática Cognitiva de Langacker (1990).

Ahora bien, antes tendremos que volver a acudir a las fundamentaciones de Padorno para interpretar la imagen poética que El Poeta trata de transmitir, no sin dejar de puntualizar el detalle de que, tras una lectura atenta de la Nota, son apreciables los visos apelativos de la información que incluye en relación con el paradero de los muebles en los que se inspiró Rivero para componer este poema, que se podrían relacionar con los motivos divulgadores más legítimos de la institución Museo Poeta Domingo Rivero, donde se conservan estos muebles.

Humildes muebles míos, gastados por el uso,
que a fuerza de servirme ya conocéis mi mano;
su sello mi existencia sobre vosotros puso,
y acaso de dejaros el día está cercano.

Sois toscos como ruda ha sido mi pobreza;
a nadie serviréis como me habéis servido,
y al veros casi inútiles aumenta mi tristeza
pensar en que os aguarda el polvo y el olvido.

Saldréis, cuando yo muera, del sitio en que estáis puestos
y quedará en silencio nuestra estancia vacía;
allí donde os coloquen habréis de ser molestos:
tal vez más que la muerte la indiferencia es fría.

En tiempos ya lejanos, que pesan en mis hombros,
cuando el hogar paterno se convirtió en escombros,
con mi trabajo os fui comprando año tras año
como pastor que forma paciente su rebaño.

Y al cabo del camino de mi existencia triste
sois todo lo que tengo, humildes cosas viejas;
y tú, pobre sillón, que el más costoso fuiste,
pareces el mastín que guarda las ovejas.

Cuando a buscarme llegue, con paso recatado,
la muerte, como un lobo dispersará el ganado.
¿Qué haréis, pobres ovejas, sin el viejo pastor?
Donde la suerte os lleve, os faltará mi amor.

Y tú, viejo sillón, de mi tristeza amigo,
que crujes al sentarme, quejándote conmigo,
si a mí gruñirme sueles sabiendo que te quiero,
¿qué harás cuando al fin dejes de ser mi compañero?

Desvencijado y solo, acabará tu historia
en un lugar sombrío de la que fue mi casa.
Quizá porque no muera del todo mi memoria
un clavo tuyo tire del traje del que pasa.

Aunque en la Nota con que glosamos el poema nos referimos a la figura literaria de la personificación, Padorno (1994a:530) refuerza nuestro planteamiento de que este y el anterior componen un interesante binomio de poemas cuando explica que, en «A los muebles de mi cuarto» como en «La silla», los enseres cotidianos adquieren humanación, participan del sello de la coexistencia y no dejan de reflejar el desgaste paralelo del tiempo. Retomando la fuerte rección del yo a la que aludíamos al principio, remarcada por la abundancia de posesivos, podríamos delimitar una poética del Yo y lo Mío en la obra riveriana (encabezada, sin lugar a dudas, por «Yo, a mi cuerpo») la cual podría evidenciarse ampliamente solo en este poema: "mi mano", "mi existencia", "mi pobreza", mi tristeza" (en dos ocasiones), "mis hombros", "mi trabajo", "mi existencia triste", "mi amor", "mi compañero", "mi casa" y "mi memoria". Todas configuran una interesante concatenación de ideas sobre el ser y el sujeto. Es preciso elevar a la categoría de medio poético este uso aparentemente irrelevante para el lector, que nos posibilita acceder a la Poética del Yo a través de las metáforas del *self* y el *subject* (Lakoff, 1996:102-119) que vertebran la lírica riveriana.

De entre los medios textuales del poema (ya que para esta composición no contamos o no hemos podido acceder a ningún tipo de dato sobre su efecto sobre el lector), a Padorno, además de la abundancia de "mi" a la que ya hemos aludido, le llama la atención la fórmula "en tiempos ya lejanos, que pesan en mis hombros". Una vez más, el crítico percibe que Rivero expresa el paso del tiempo con una metonimia que representa el estereotipo mítico de quien ha soportado una fatigosa carga, y nos sugiere que recreemos la imagen poética de Atlas sosteniendo el cielo, aunque la alusión a Jesucristo se vuelve a hacer evidente (Eugenio Padorno, íbidem), como sucede con la mención al "camino". Cuando nos dediquemos a su traducción, tendremos que explorar en profundidad el desarrollo lírico basado en la equivalencia de los onomatopéyicos "crujir" y "gruñir" observado por Padorno (ibidem): al ser ocupado, el sillón deja oír un ruido que se asemeja a la queja humana, y el objeto pierde su funcionalidad y esencia; ingresado en la órbita de lo animado, es convertido por el lenguaje en un mastín que gruñe, símbolo de fidelidad al recuerdo. El clavo evoca, consecuentemente, la idea de 'colmillo' o 'uña' de perro pastor. Sin duda, la transfiguración de los objetos alcanza límites inesperados en esta composición.

Para finalizar, a través del esquema métrico del poema, se descubre la meticulosidad de Rivero para componer estas ocho estrofas de cuatro versos alejandrinos con rima

consonante, que se organizan en tres serventesios, dos pareados, un serventesio y un cuarteto. Estos responden al patrón 14A14B14A14B 14C14D14C14D 14E14F14E14F 14G14G14H14H 14I14J14I14J 14K14L14K14L 14M14M14N14N 14O14P14O14P. Son necesarios algunos hiatos y sinalefas para conservar esta perfecta prosodia, que en ocasiones se consigue a través del uso de esdrújulas interversales que inciden en la medida interna de los versos.

En este tercer poema de la selección, Domingo Rivero vuelve a mantener un diálogo literario con el destinatario del poema, sus muebles. En el primer verso, por fin podemos afirmar que el vocativo se marca con la coma prescriptiva ("humildes muebles míos",) aunque la presencia de este signo de puntuación podría responder más bien a la separación del adyacente explicativo ("gastados por el uso"). En esta línea, Domingo Rivero vuelve a usar el adjetivo "humilde" (como hiciera en la composición anterior para la "humilde silla amiga") para describir sus muebles, en los cuales reconoce que ha dejado su sello, su huella, por lo que afirma que ya están adaptados a su "mano". Sin embargo, ya en el cuarto verso del primer serventesio amenaza el autor con su partida, con su muerte, puesto que reconoce que el día de abandonar estos muebles se acerca cada vez más.

En la segunda estrofa, a través de dos símiles, El Poeta compara la sencillez de los muebles con la rudeza de su pobreza, y al afirmar que a nadie podrán servirle como a él, manifiesta su especial vínculo con estas pertenencias. En este punto de la composición, surge de nuevo el tema de la tristeza, si bien en este caso se concreta en la reflexión del poeta sobre el destino de sus muebles, al verlos "casi inútiles" (aunque se aprecia un ligero anacoluto en esta construcción): "pensar en que os aguarda el polvo el olvido". Sobra señalar que la identificación entre su propia conciencia de ser viejo y la de las pertenencias a las que dedica estos versos es total. El Poeta explota la idea de que tanto él mismo como su realidad no escapan al inexorable paso del tiempo, y sus huellas son evidentes. Con el uso del posesivo "mi" en dos ocasiones, la pobreza y la tristeza de Rivero quedan individualizadas, pues solo El Poeta comprende en qué consisten ("mi pobreza", "mi tristeza").

En el tercer serventesio, Rivero predice un triste destino para estos muebles, cuando solo el silencio reine en la estancia de la imagen poética, donde han sido su única compañía. Esto realmente no llegó a suceder (Santana Falcón, 2014:38-39), aunque al

acudir a la idea de la muerte una vez más, Rivero utiliza el hipérbaton para introducir un matiz verdaderamente significativo respecto a lo que supone para él ser relegado al olvido, como puede sucederles a los muebles: “tal vez más que la muerte la indiferencia es fría”.

En la cuarta estrofa, compuesta por dos pareados, Domingo Rivero echa la vista al pasado y alude a la destrucción del hogar paterno (razón por la que se afirma que puede referirse a la bancarrota familiar que mencionamos en §2.3.), aunque de la idea surge un halo de orgullo cuando El Poeta reconoce que fue a través de su trabajo como los fue adquiriendo. En este punto, podríamos relacionar la composición con el éxito o el prestigio que para Rivero supone la adquisición de lo material, aunque lo más interesante en esta estrofa es que, al atravesar el ecuador de la composición, comienza a elaborar la metáfora del pastor y el rebaño anteriormente citada.

A continuación, a través de un lenguaje que aspira a reflejar la sencillez de los objetos a los que sigue dirigiéndose en segunda persona del plural (un “vosotros” poco habitual en un hablante canario, pues es sabido que este dialecto se decanta más bien por “ustedes”), Rivero vuelve a valerse de la imagen del camino para expresar que, llegado al final de sus días (en conexión con la metáfora poética LIFE IS A JOURNEY), estos muebles son todo lo que tiene. En este punto cobra más protagonismo su caro sillón, al que identifica con “el mastín que guarda las ovejas”. Desde el punto de vista más puramente cognitivo, podríamos suponer que el tropo se basa en la manera en que Rivero observa sus muebles dispuestos en su estancia, con este sillón en una posición destacada.

Esta visión armónica se ve amenazada por la llegada de la muerte, a la que Rivero compara con la imagen literaria de un lobo que dispersará su ganado cuando llegue silenciosa, astuta y con pasos recatados a dejar a estas ovejas sin pastor, en relación con la metáfora poética DEATH IS DEPARTURE (Lakoff/Turner, 1989:52). La pregunta retórica del tercer verso invita a la reflexión (“¿Qué haréis, pobres ovejas, sin el viejo pastor?”). En una suerte de respuesta implícita a la pregunta retórica, Rivero afirma que, allá donde vayan a parar, les faltará su amor.

En la penúltima estrofa, El Poeta vuelve a dirigirse solo al sillón, utilizando los recursos onomatopéyicos ya analizados con Padorno (1994a:530). Obsérvese el paralelismo entre

“y tú, pobre sillón” en el verso 19 y “y tú, viejo sillón” en el primer verso de este pareado. Destacamos en este punto la nueva alusión a la tristeza riveriana, de la que parece que este sillón es partícipe y “amigo”. La dimensión sensorial en estos versos explora la dimensión auditiva, y se basa en una interesante fusión entre el autor y el objeto, que se queja al recibir el peso de Rivero.

Aunque en principio Rivero sugiere una cierta complicidad al expresar que el sillón cruje al sentarse en él, no dejará tampoco de sugerir que en otras ocasiones parece gruñirle al propio poeta, a pesar del aprecio que le tiene (“si a mi gruñirme sueles sabiendo que te quiero”). Una nueva pregunta muestra la desolación a la que El Poeta no desearía que se viese abocado el sillón, aunque incluya el matiz de que poco podrá hacer para evitarlo: “¿qué harás cuando al fin dejes de ser mi compañero?”. En este momento, Rivero ha usado ya nueve veces el posesivo “mi”[112].

Y todavía lo usará dos veces más en el serventesio final, cuando Rivero cierra el poema con la afirmación de que este sillón acabará “desvencijado y solo” en un sombrío lugar de su casa, y que será un simple clavo de este sillón el que pueda prolongar su existencia vital (al igual que la idea de la uña del perro que sugería Padorno). Con esto, queda claro cómo el autor concibe que la existencia de estos muebles superará a la suya propia, y deposita en ellos un pequeño halo de esperanza de que su memoria no será olvidada el día en que este clavo tire del traje del que pasa. Por esto, si llevamos la interpretación de esta pieza a un nivel más abstracto y menos literal, nos podríamos arriesgar a afirmar que estos muebles podrían identificarse con su poesía. Sin embargo, a pesar de lo sobrio de esta intención, también percibimos un tono humorístico en este poema. Si bien no es un tono especialmente marcado en esta composición, tal vez corresponda separar aquí la ironía y el humorismo como marcas de estilo riverianas.

En §2.5. manifestábamos que los poemas incluidos en *The Poet* no son en absoluto representativos de todas las etapas creativas de Domingo Rivero (como se comprueba a

[112] Independientemente de su sencillez, hemos elevado a la categoría de medio poético el empleo riveriano del posesivo de la primera persona del singular como recurso para expresar la singularidad de su ideario, como demuestra, por ejemplo, el título del que se presume que pudo ser su primer poema «Mi Dante» (mucho más si se contrasta con el de la rima becqueriana “A Dante”). Lo becqueriano en Rivero, afirma Padorno (1994a:67), rastreable a partir de 1907, no es sólo una admirada conducta formal y estilística; supone la asunción del ideario del movimiento en que se inscribe el autor de la *Rimas*: concepción de la Poesía como Misterio, identificación de Naturaleza y estado de ánimo, etc.

partir de la Figura 19). De hecho, a lo largo de este trabajo venimos prestando atención a la dimensión más meditativa de la obra riveriana. Esto no excluye su "otro" tono poético, al que pocos ejemplos podemos atribuir en los textos de *The Poet*. Habida cuenta de que Rivero es un autor de difícil encasillamiento generacional, también estamos de acuerdo con Padorno en que la poesía de Rivero rehúye el análisis de una parcelación en épocas. Fueron casi tres décadas de dedicación, durante las cuales son contrastables dos *tonos* (no necesariamente sucesivos), que afloran con distinta intensidad en el devenir de esta escritura, y que responden excluyentemente a distintas actitudes ante el poema: de una parte, humorismo; de otra, reflexión metafísica; entre ambas se sitúa el ocasional ejercicio de la ironía.

Esto merece una breve anotación con respecto a la perspectiva que venimos adoptando sobre la idiosincrasia poética de Domingo Rivero, por lo que considerábamos oportuno limpiar nuestro enfoque de conceptos ajenos a lo que hemos considerado ahora un ejercicio de "meditación poética", donde la más prosaica lírica nos alcanza en la dimensión de nuestras más humanas preocupaciones. Sin embargo, nuestra impresión es que en *The Poet*, solo este texto (y tal vez «A mi viejo barbero» y «A Lady Byron») consigue acercarse a esta intención hilarante, por lo que nuestra visión del poeta está sesgada por la prevalencia de este otro tono en la muestra textual traducida en *The Poet*.

Como apunte final, debemos señalar por tanto una última alusión a Amaranto Martínez de Escobar, otra de las posibles influencias de Domingo Rivero. Sin duda, a pesar de que se diluyan cronológicamente, Domingo Rivero «supo distinguir cuál de esos dos tonos debía literariamente representarle […]. Sin duda sopesó las posibilidades de explotación de este tipo de lírica (que sus coterráneos tuvieron ocasión de celebrar en Amaranto Martínez de Escobar) y optó por el viraje hacia una estética de signo más trascendente» (Eugenio Padorno, 1994a:57).

5.6. «Viviendo»

La intención de Domingo Rivero en este poema es dedicar unos versos a la vida desde su contexto laboral, haciéndonos ver cómo ha incorporado la experiencia de su trabajo a su existencia, en un soneto que se caracteriza por unas circunstancias de creación muy

concretas. Fue escrito en dos momentos diferentes de la vida del autor (cfr. §2.3.), aunque pertenece a los textos recogidos bajo el epígrafe “En la Vejez”.

Hemos explicado cómo se compuso este soneto (Santana Falcón, 2014:40), si bien tendremos que añadir algunos datos a nuestra interpretación que seguiremos obteniendo de la documentación a través de la *Edición Crítica* (Eugenio Padorno, 1994a:552). Antes, detengámonos en la Nota que acompaña a la composición publicada en este caso, cuya relación con la intención comunicativa principal de Rivero en el texto resulta verdaderamente misteriosa:

> Esta composición, que el autor empezó a escribir en 1916, fue retomada y concluida por Domingo Rivero ocho años más tarde. En el original, que podemos encontrar en el Museo, es posible observar la primera parte redactada con máquina de escribir, exactamente las dos primeras estrofas, las cuales concluyen con la inscripción mecanografiada del citado año. Al volver a este poema casi una década después, Domingo Rivero añade a mano los dos tercetos finales que lo convierten en un soneto, al igual que manuscribe la fecha de 1924. Podemos presumir que está ambientado en la oficina donde desempeñó el cargo de Secretario de Gobierno de la Audiencia Territorial, y que estos últimos versos manuscritos representan una suerte de despedida y colofón final para su carrera como profesional del derecho, que efectivamente finaliza el 26 de julio de 1924.

No resultaría razonable desaprovechar esta oportunidad para hacer mención a don Domingo Castellano Cruz, otro lejano pariente de Tomás Morales que había empezado a trabajar en la Audiencia un poco antes de 1914 (Eugenio Padorno, 1994a:34), a quien Rivero llega a dedicar el soneto «Espigas». El secretario se convirtió en un elemento determinante para la publicación de esta pieza en la revista madrileña *La Pluma*, que realizó aun sin contarse con la anuencia de Rivero. Sin embargo, su implicación en la biografía de Rivero resulta obvia: «ya había sido anotada por José Quintana», relata Padorno (ibidem). Quintana (1970:44, en Eugenio Padorno, ibidem) lo describe como el «empleado amanuense de don Domingo». Desde nuestro punto de vista, se podría especular con la idea de que la sección mecanografiada del texto fue tecleada por Castellano Cruz. No en vano, Padorno (1994a:34) afirma que esta tarea ocasional de poner en limpio poemas riverianos ha permitido la conservación de estados textuales primarios que, de no haber mediado la sensibilidad del improvisado “secretario”, se habrían perdido irremisiblemente. Por esto, cabe valorar aquí el papel de Castellano Cruz en la divulgación de la obra de Rivero, tanto desde el punto de vista más amplio como desde el ejemplo del poema que nos disponemos a analizar:

Mi oficina da al mar. Desde la silla
donde hace treinta años que trabajo,
las olas siento en la cercana orilla
de las ventanas resonar debajo.

Y mientras se deshacen en espuma,
en la playa al batir, constantemente,
yo en mi triste labor muevo la pluma
y crecen las arrugas en mi frente.

A veces sobre el mar pasa una nave
que se pierde a lo lejos como un ave
que empuja el viento del destino esquivo…

Son emigrantes. ¿Volverán? ¡Quién sabe!
Cuando su lucha por la vida acabe,
yo trabajando seguiré si vivo.

Al margen de la puntualización anterior, es un hecho que el poema fue escrito en dos momentos, lo que conduce a Padorno a afirmar que la palabra esencial de Rivero no puede obviar la circunstancialidad, el entorno, la proximidad del mar, una presencia que en los ocho primeros versos es solo audible y en los restantes, contemplable (Eugenio Padorno, 1994a:552), lo cual se puede relacionar cognitivamente con los efectos audiovisuales de la poética riveriana (cfr. §6.2.1.3., §7.5.). A lo largo de los dos primeros serventesios comprobamos cómo se manifiesta la *acción de desgaste* a través de la imagen poética de la visión del mar y el recurso sinestésico del monótono resonar de las olas en la cual se aloja el no menos uniforme movimiento de la pluma (Eugenio Padorno, ibidem). Dentro de este primer momento creativo, del que surgen las dos primeras estrofas, resulta interesante observar un punto de inflexión entre ellas, marcado por el disyuntor "y mientras", que también se emplea en «En el Monte», esta vez encabezando el primer terceto, donde tradicionalmente se localiza el punto de inflexión del soneto clásico (cfr. §6.3.). Este procedimiento de deconstrucción se debe relacionar con el de "y hoy", que observaremos en la misma posición de «Yo, a mi cuerpo» y en al menos otras tres composiciones (cfr. §5.9., §5.13., §5.15.).

De esta manera, Padorno (1994a:552) nos hace ver que, para Rivero, el mundo es unidad sujeta a un mecanicismo agónico. Sin embargo, más allá de esta visión más bien pesimista, consideramos que hasta el rigor métrico de este texto está más relacionado con un sentido del perfeccionismo que en Domingo Rivero debía de alcanzar sus más elevados niveles. A pesar de que se corresponde con el patrón métrico del soneto italiano en la medida de sus versos (endecasílabos), su rima consonante no se distribuye

a partir de la estructura petrarquista, por lo que da lugar al siguiente esquema 11A11B11A11B 11C11D11C11D 11E11E11F 11E11E11F. Observémoslo sobre la plantilla métrica del soneto italiano para percibir más claramente esta diferencia:

1ª estrofa	Verso 1	Mi-o	fi	ci	na	da-al	mar.	Des	de	la	si	lla	11A
	2	don	de	ha	ce	trein	ta-a	nos	que	tra	ba	jo	11B
	3	las	o	las	sien	to-en	la	cer	ca	na-o	ri	lla	11A
	4	de	las	ven	ta	nas	re	so	nar	de	ba	jo	11B
2ª estrofa	5	Y	mien	tras	se	des	ha	cen	en	es	pu	ma,	11C
	6	en	la	pla	ya-al	ba	tir,	cons	tan	te	men	te	11D
	7	yo-en	mi	tris	te	la	bor	mue	vo	la	plu	ma	11C
	8	y	cre	cen	las	a	rru	gas	en	mi	fren	te	11D
1er terceto	9	A	ve	ces	so	bre-el	mar	pa	sa-u	na	na	ve	11E
	10	que	se	pier	de-a	lo	le	jos	co	mo-un	a	ve	11E
	11	que-em	pu	ja-el	vien	to	del	des	ti	no-es	qui	vo	11F
2º terceto	12	Son	e	mi	gran	tes.	¿Vol	ve	rán?	¿Quién	sa	be?	11E
	13	Cuan	do	su	lu	cha	por	la	vi	da-a	ca	be	11E
	14	yo	tra	ba	jan	do	se	gui	ré	si	vi	vo.	11F

En relación con estas cuestiones métricas, podemos citar las consideraciones preliminares de Fraser (1970:1) en su manual de métrica *Metre, Rhyme and Free Verse*, las cuales nos acercan a cuestiones métricas desde una perspectiva anglocéntrica que van dotándose de cada vez más relevancia para este estudio: «si estuviésemos de pie a la orilla del mar, mirando las olas romper en la arena y disolverse de nuevo, podríamos ver un gran parecido entre su movimiento pero no habrá dos olas que lleguen a la orilla de

manera absolutamente idéntica. A este *parecido en la diferencia* que caracteriza al movimiento de las olas lo llamamos ritmo» (Fraser, ibidem, traducción nuestra, énfasis nuestro).

Por tanto, este ritmo poético de las olas se convierte en un elemento ambiental que, al igual que las rocas, moldea el carácter de Rivero en el desarrollo de su carrera profesional. El batir del mar, señala además Padorno (1994a:552), arrulla el ensueño de los vivos, ensueño tan inconsistente como el deshacerse en *espuma* de las olas; pero también ese *batir* del mar arrulla el sueño de los muertos. Estas alusiones se aprecian en «Al poeta muerto»: «Un día en mi oficina / –hasta cuyas ventanas / del ancho mar cercano llega el ruido–» o incluso en «Al volver del entierro de Tomás Morales»: «Allá queda el poeta, / con la tierra por lecho, / junto al mar que amó tanto / y arrullará su sueño / al batir en las tapias / del viejo cementerio».

Al igual que en los ejemplos que acabamos de citar, en esta pieza vuelve a observarse un extraordinario hipérbaton a través del cual, tras la breve declaración "mi oficina da al mar", Rivero termina de construir los cuatro versos de la primera estrofa del poema. En el segundo endecasílabo, no obstante, o tal vez a propósito, El Poeta señala que lleva treinta años trabajando en la misma silla, lo que según Padorno (1994a:552) se trata de un lapsus que escapó a don Domingo, pues eran treinta y dos los años que llevaba trabajando en la Audiencia Territorial en 1916 (cfr. §2.3.). Efectivamente, la datación de estos primeros serventesios (que no cuartetos, lapsus que esta vez escapó a Padorno) con relación a cómputo de años, según el crítico, es exacta, pero no con respecto a la datación final del poema. Para entonces eran casi cuatro décadas, treinta y ocho años en total (cfr. §2.3.).

Tras acudir a nuestro sentido del oído, Rivero fusiona el sonido y la visión de las olas. En este escenario, la acción de escribir se asocia inconscientemente a la acción de arar, "producir surcos", y de ahí la gráfica imagen poética del "surgir de las arrugas". Convendría en este punto preguntarse si para Domingo Rivero era este otro tipo de escritura, la manera diferenciada en que podía llegar a diferenciar sus tareas burocráticas de la más pura entrega a la composición literaria con que las intercalaba. Más complejo aún sería llegar a determinar cuál de estas dos maneras de escribir supondría para él la más agotadora, o si el proceso de envejecer no está directamente relacionado con "mover la pluma", sino que discurre paralelo a su ejercicio profesional.

Se puede relacionar nuestra traducción de este verso con la citada metáfora cognitiva de LIFE IS A BURDEN (Lakoff/Turner, 1989:25), en la que nos basamos para traducir la idea de “mi triste labor”.

Rivero emprende el primer terceto haciendo referencia a las visiones que contempla desde su particular ámbito laboral, manifestando así su especial manera de hacer suyas las estancias, no solo los objetos. La visión del Atlántico desde la ventana de su oficina de la Audiencia Territorial impregna las retinas de El Poeta y es a veces interrumpida por un barco que pasa y desaparece en el horizonte. Así plasma en el lector la imagen de una nave que es impulsada por el viento del destino esquivo, imagen poética expresada a través de un pleonasmo por intensificación (Eugenio Padorno, 1994a:553). Aunque Padorno (1994a:540) lo relacionará con la génesis de «Yo, a mi cuerpo», reunimos motivos suficientes para pensar que esta es la imagen poética evocada por Agustín Millares Carlo en su poema “Un viejo libro. A Domingo Rivero” (1915).

Así como en el análisis de «La Isla» nos llegamos a plantear qué variaciones se habrían producido en el texto de haber introducido la alternativa léxica “Atlántico” en lugar de “mar”, Padorno (ibidem) no considera que esta selección del binomio *nave-ave* responde a motivos de otro orden: la analogía, no necesariamente impuesta por razones de rima, es par conceptual regido por la idea de futuro poco generoso, amenazante: una y otra pueden perder el control de su ruta. El pleonasmo ya citado refuerza esta idea pues el viento «colabora con el destino desafecto» (Eugenio Padorno, ibidem), por lo que esta imagen podría surgir de la melancolía que invade a Rivero al recordar el momento en que era él quien ocupaba uno de esos barcos. ¿Se recordaría Rivero abandonando La Isla? ¿Podríamos conectar entonces esa voz del destino que, melancólica, se escucha, entre el cielo y el mar con las de aquellos que no completaron su largo viaje de emigración?

Si algo es cierto, además de que no fue un exiliado, como nos puntualizó Jorge Rodríguez Padrón en un correo del día 10 de abril 2015, es que Domingo Rivero no fue emigrante. Por esto preferimos creer que, desde su posición cómoda y acomodada, quizás podía estar haciendo una diluida referencia a acontecimientos de su momento histórico, como pudo ser el naufragio del vapor Valbanera, de la naviera Pinillos Izquierdo y Cía., que naufragó el 10 de septiembre de 1919 con 488 pasajeros a bordo,

en su mayoría emigrantes canarios[113]. Este tuvo lugar tres años después de la creación de las dos primeras estrofas, pero bien puede haber sido un recuerdo de El Poeta en 1926, cuando redacta los tercetos.

Llegado precisamente a este punto, Rivero se pregunta por estos emigrantes. Ante la imagen poética de una nave que se pierde en el horizonte se plantea la duda de si sus pasajeros regresarán alguna vez. El empleo de las fórmulas interrogativa y exclamativa para este fin permite a Padorno relacionar a El Poeta con Rosalía de Castro, lo que nos remite de nuevo al carácter romántico o posromántico de la obra literaria de Rivero. Tal y como hace el experto (Eugenio Padorno, 1994a:553), para ello podemos remitirnos a los siguientes versos de la poetisa gallega, exponente femenino del Romanticismo: "¡Partieron…! / ¿Hasta cuándo? / ¡Qué soledad".

Por último, el soneto se cierra con el estereotipo expresivo de la lucha por la vida, identificado en estas personas que ocupan ese barco que se aleja como un ave, un símil que sugiere también la idea de libertad. Aunque muriesen en el intento, Domingo Rivero asume que él seguirá trabajando, si vive, lo que vuelve a remitir a la imagen anterior de "crecen las arrugas en mi frente". Esta última afirmación en relación con el trabajo deja entrever el sentido de compromiso de El Poeta con su faceta laboral, la cual merecía ser descrita para el lector, motivo por el que la Nota que acompaña a este texto se refiere a estas cuestiones de intencionalidad de las que partía este epígrafe, las cuales se pueden relacionar con la metáfora poética (Lakoff/Turner, 1989:52) de LIFE IS A BURDEN.

5.7. «De la ermita perdida»

La intención de Domingo Rivero en este poema (a la que ya hemos aludido en §2.2., al situar a El Poeta entre su infancia y su adolescencia) es dedicar unos versos a una ermita perdida entre su villa natal de Guía y el pueblo de Arucas, a donde el joven Rivero iba a visitar a sus abuelos maternos. Tenemos motivos para especular con la idea de que se

[113] Leemos en el ABC digital que en Gran Canaria embarcaron 251 pasajeros -otras fuentes cifran que fueron 259. Al menos diez procedían de Las Palmas de Gran Canaria; 28, de Telde; 13, de Santa Brígida; 23, de la Vega de San Mateo; 18, de Arucas; 27, de Teror; 12, de Valsequillo; ocho, de Valleseco y tres, de Tejeda. (cfr. http://www.abc.es/local-canarias/20140921/abci-naufragio-valvanera-canarias-201409192313.html - Fecha de consulta: 26/04/2015).

trata de la ermita de San Felipe Neri, al norte de Gran Canaria. De ser cierta la hipótesis de Manuel González Sosa (2000:19), se trata de una visión "perdida" en el imaginario de Rivero, niño, aunque el poema fuese compuesto "En la Vejez". Esto se infiere especialmente de la lectura literal del hipérbaton utilizado por El Poeta para componer los cuatro primeros versos (a los que Padorno prestará especial atención) y de las dos últimas líneas del poema:

De la ermita perdida
en la falda del monte solitario,
imagen de mi vida
entre ruinas se eleva el campanario.
Mi vida fracasó: desvanecidos
contemplé mis anhelos; y mis hombros
siento que ya vacilan doloridos
de sostener escombros.

Pero en mi pecho se conserva sana,
como en mi fuerte juventud lejana,
la recóndita fibra
donde cual entre ruinas la campana,
el ideal aún vibra.

Desde el punto de vista más estrictamente geográfico, por hallarse "en la falda del monte solitario", además de por la coincidencia en las fechas de evocación literaria del poema (los más tiernos años de la infancia de Rivero), no tenemos constancia de que pueda tratarse de alguna de las otras ermitas del municipio de Santa María de Guía. Como sugería Manuel González Sosa (2000:19), hasta después de los años 70 del siglo pasado, el viaje de Guía a Arucas debía hacerse por un camino «de herradura» que ascendía por el Llano Alegre. Permítasenos comentar aquí que cuando Manuel González Sosa (2000:20) detecta que el uso riveriano del sustantivo "llano" puede estar relacionado con el Llano de las Parras, donde se encontraba Villa Melpómene[114], como vimos a través de su hermano Pedro González Sosa (2012) en §2.1., tal vez debió incluir también este topónimo, Llano Alegre, desde el que se divisa la Costa de Lairaga,

[114] «En Domingo Rivero, repetidamente, el *llano* (en el sentido que tiene la palabra en cuanto voz topográfica) significa la palestra de la brega existencial, y se da el caso de que la hacienda en la que se afanaron con mucho ahínco, durante largo tiempo, el abuelo y el padre del poeta era conocida con el nombre del pago donde estaba enclavada: *Llano de Parras,* un nombre que sonaría muchas veces, un día tras otro, en la casa familiar, dicho por todos e induciendo a asociaciones advertidas y subconscientes» (Manuel González Sosa, 2000:20).

en consideraciones de este orden. Este territorio alto y de progresiva elevación debía de ser el paraje donde la imagen poética se manifestaba ante Rivero en su niñez, y así debió de volver a re-crearse en su imaginario alcanzada ya la senectud. Con respecto a esto, las dimensiones de la infancia y la vejez, tal y como sugiere el modelo de Padorno (Figura 21), marcan los dos extremos de la vida y de la evocación lírica de El Poeta, a pesar de que empezase a escribir tardíamente, como él mismo reconoce trazando su antología a partir de un primer epígrafe al que denominó "Primicias tardías" (al que pertenecen el decimotercero y el décimo de los poemas de *The Poet*, «A Lady Byron» y «A mi hijo»), lo que nos permite seguir ahondando en la *temporalidad* de la poesía de Rivero[115], que pronto empezaremos a analizar desde un enfoque vertical.

Antes de llegar a estas consideraciones, retomando el camino del Llano Alegre, se recordará que todo pasajero, al cruzar este tramo de la ruta, por fuerza tenía que ver la ermita de San Felipe, según datos de Manuel González Sosa (2000:19). Su hermano, el cronista Pedro González Sosa (1993), amplía la historia de la ermita, como descubrimos cuando nos encontrábamos realizando un estudio de campo en el propio pueblo de San Felipe en busca de alguna imagen que pudiese resultar relevante para esta investigación.

César Medina, presidente de la Asociación de Vecinos "Valerón" (San Felipe, Gran Canaria), nos permitió consultar un ejemplar de la obra *Fundación de las ermitas capillas y altares de la parroquia de Guía* (Pedro González Sosa, 1993). Asimismo, nos proporcionó unos documentos iconográficos de incalculable valor. Efectivamente, la historia de la ermita cuenta que a finales del siglo XVII, el capitán don Felipe de Sosa Navarro y sus hermanas, Antonia, Ana y Catalina, mandan construir la pequeña iglesia. El documento notarial de creación está fechado en mayo de 1672 (Pedro González Sosa, ibidem:191). De las circunstancias de la construcción de esta ermita nos parece particularmente significativo que el deseo de estos hermanos era que se alzara «en sitio propio de nuestra hacienda de Lairaga y junto al camino que pasa a la villa de Guía»

[115] «He aquí lo que no puede olvidarse: en Rivero, la poesía no es un descubrimiento que se produce «cerca de la vejez». En la suposición de que el poeta comenzara a escribir en torno a los cuarenta y cinco años –conjetura perfectamente verosímil–, su tiempo de mutismo excede al de creatividad. En casos de más temprana vocación es posible apreciar una evolución del mundo poético y de sus variados intereses; en Rivero, el mundo poético se nos da enteramente y –diríamos– de una vez, con todos sus aciertos estilísticos y, también el lastre de ciertas ingenuidades expresivas; es una cristalización singular que biológicamente se produce entre el umbral de la vejez y la experiencia de la senectud: la escritura sólo guarda contemporaneidad con ese segmento biográfico; los momentos bilógicos que la preceden se convierten en referencias «anacrónicas» con respecto a los «hoy» y a los «ahora» de los sucesivos presentes de la creación poética» (Eugenio Padorno, 1994a:78-79).

(Pedro González Sosa, 1993:191). Por desgracia, a pesar de que solicitaban que se la dotara de los ornamentos necesarios para la celebración del culto y de que se obligaran –ellos mismos y cualquier heredero–, a que por siempre jamás, estuviese adornada y servida con la decencia que se requiere, la decadencia de la ermita se fue haciendo cada vez más patente. González Sosa (ibidem:200) recoge el dato de que el 11 de agosto de 1772, un siglo después de su construcción, don Miguel Mariano de Toledo describe así el estado de la ermita: «están picados los únicos corporales que se hallaron, el único purificador [está] roto, y lo mismo [ocurre con] el paño de manos, el alba y manteles [que están] llenos de agugeros [sic], la superficie del altar mal visto e indecente y lo mismo sus cercanías por falta de albeo y de ladrillos, sin haber otra cosa con decencia, que una sola casulla de damasco encarnado y un misal veneciano para la celebración del Santo Sacrificio». Ante el declive de la construcción, relata González Sosa (ibidem: 201), se amenaza con proceder contra sus bienes si la ermita no se adecenta. Como esto no sucediera, se ordenaría su cierre. Es innegable que tuvo su momento de esplendor, pero la gestión del Vínculo y Patronato de esta ermita pasó durante más de un siglo a través de una lista interminable de familiares de estos hermanos hasta que el descuido y el deterioro se apoderaron totalmente de ella (Pedro González Sosa, 1993:203):

> Se presume que el deterioro de la ermita fue creciendo. Porque el 21 de agosto de 1843, el Patrono y párroco de Guía, don José Valdez y Merino inicia lo que, en nuestra opinión, empieza a ser el declive de los cultos y solemnidades que tradicionalmente se venían celebrando en San Felipe, y el principio de la ruina paulatina de la pequeña iglesia que lo será de forma total a finales del pasado siglo [siglo XIX] en que ya no quedaba en pie sino parte de las cuatro paredes.

Por último, tenemos en nuestro poder unos nombres que podrían acercarnos mucho más a una posible confirmación de nuestra hipótesis, en el testimonio oral de Gloria Suárez Jiménez, cuyos hermana y cuñado, Juan González, según nos informase César Medina posteriormente en un correo del 12 de abril de 2015, siguen viviendo en San Felipe. Hemos llegado a ellos a través del testimonio de esta mujer, con el que González Sosa concluye el capítulo de su libro dedicado a "la ermita perdida" de Domingo Rivero. Permítasenos por tanto citar estos últimos detalles (González Sosa, 1993:204-205):

> Cuenta hoy una hija, y sobrina, de los hermanos José y Eugenio Suárez –Gloria Suárez Jiménez– que, siendo niña, recuerda nítidamente el paisaje con los restos de lo que fue primitiva ermita, que sólo conservaba entonces algunas paredes de piedra y barro, medio derruidas, y la pila de agua bendita de cantería de Arucas, utilizada por las gallinas como echadero.

No hemos entrevistado aún a estos informantes potenciales. Sin embargo, de nuestra visita a la Asociación "Valerón" también obtuvimos valiosos documentos iconográficos de manos de César Medina, quien se convirtió en su depositario en el año 2013, como parte de una iniciativa vecinal por digitalizar un legado fotográfico de gran valor. Si en §2.2. especulábamos con las imágenes de Pascual Madoz (1847:77) para determinar cuál de las ermitas de Guía podría ser la ermita en cuestión, a continuación podemos contrastarlas con fotografías, en otro intento por alcanzar a visualizar una imagen "de la ermita perdida" lo más exacta posible para evocar la que debió ser la más pura, infantil e íntima recreación riveriana.

En la imagen recogida como Figura 25, concedida por César Medina el 10 de abril de 2015, se encuentra señalada con un óvalo el área en que se reconstruyó la ermita de San Felipe (en las Figuras 26 y 27 se puede ver gradualmente ampliada esta zona, donde se puede tomar como referencia un depósito de agua de planta circular, junto al que se erigió la ermita en cuestión). En sucesivas ampliaciones de otras tomas de la misma zona (Figuras 28-30), sí se muestra la ermita, esta vez en algún momento después de 1926, cuando ya había sido reformada. Considerando que la fecha de la invención del daguerrotipo es el año 1839, cuando comienza oficialmente la historia de la fotografía, resulta prácticamente imposible que la imagen se tomara antes de que se construyera la ermita primitiva, datada en 1672, aunque en las primeras imágenes se observa que la ermita no se encuentra en su emplazamiento. Por esto, presumimos que la fotografía pudo ser tomada justo antes de que se emprendiera su reconstrucción, de la que no solo daba cuenta Manuel González Sosa (2000:19, cfr. §2.2.), sino además su hermano, cuando indica que la falta de cultos fue deteriorando aún más la que se presume era ya una destartalada iglesia hasta su total ruina, lo que obligó al beneficiado de Guía a llevarse a la parroquia al santo titular y los de otras advocaciones allí venerados, que retornaron una vez construida la actual, sobre 1926 (Pedro González Sosa, 1993:204). No parece desacertado creer que las siguientes son imágenes bastante aproximadas a la visión riveriana. Como no contamos con una toma de la ermita en ruinas en la que se haga referencia al campanario, la iglesia derruida con el campanario aún en pie es todavía la única imagen de la ermita que todavía hoy solo podemos imaginar a través del poema cuyo análisis nos ocupa. Estas representaciones gráficas de la realidad observada y evocada por Rivero demuestran su relevancia para un enfoque cognitivo-funcional de la traducción poética.

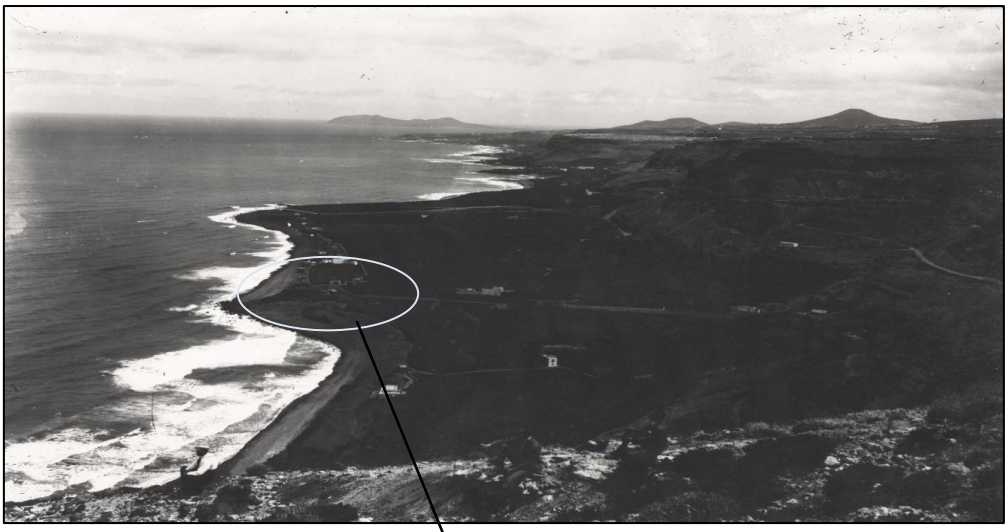


Fig. 25. Fotografía de la imagen poética evocada
(Fuente: Asociación de Vecinos "Valerón". San Felipe. Gran Canaria).

Fig. 26. Fotografía de la imagen poética evocada
(Fuente: Asociación de Vecinos "Valerón". San Felipe. Gran Canaria).

Fig. 27. Fotografía de la imagen poética evocada
(Fuente: Asociación de Vecinos "Valerón". San Felipe. Gran Canaria).

Fig. 28. Fotografía de la imagen poética evocada
(Fuente: Asociación de Vecinos "Valerón". San Felipe. Gran Canaria).

Fig. 29. Fotografía de la imagen poética evocada
(Fuente: Asociación de Vecinos "Valerón". San Felipe. Gran Canaria).

Fig. 30. Fotografía de la imagen poética evocada
(Fuente: Asociación de Vecinos "Valerón". San Felipe. Gran Canaria).

Por tanto, dejando a un lado todos estos factores que hemos vinculado con la intención del poema, para introducirnos en el análisis del efecto y los medios poéticos del texto, debemos volver a acudir a Eugenio Padorno, sin desmerecer un planteamiento ya citado de Manuel González Sosa con respecto a la imagen poética que acabamos de tratar (cfr. §2.2.): «¿sería mucho fantasear el presumir que el recuerdo de la añeja y reiterada experiencia visual, dormido en el sustrato de la memoria, se animara de pronto al conjuro de un pensamiento que acabó manifestándose mediante una formulación poética?» (Manuel González Sosa, 2000:19).

Se despliega de esta manera la dimensión más cognitivo-funcional de este análisis, por lo que es preciso que nos remitamos a las consideraciones de Padorno respecto a la juventud y la vejez de Rivero, entre las cuales, además de encontrarse los límites de su vida y de su dimensión temporal evocada, como sugiere este poema, parece haber quedado vibrando "el Ideal"; más allá de una imagen o un momento, una aspiración vital. En §2.2. hicimos mención de Francisco González Díaz, ecólogo, periodista y pariente de Rivero. Que Rivero decidiera incluir una alusión a este Ideal en otro poema, dedicado a González Díaz, su primo, tal vez nos ayude a ampliar nuestra concepción de esta otra abstracción riveriana, si nos preguntamos ¿qué sería para Domingo Rivero el Ideal? ¿Qué tipo de relación mantendría con ese concepto? ¿Cómo lo incorporaría a su existencia? ¿Y a sus cosmovisiones literarias? ¿Cómo las condicionaría? Y así sucesivamente. Se trata de un soneto no incluido en *The Poet* en el que se dan cita muchos de los aspectos comentados en el poema que nos ocupa, así como en los analizados hasta el momento y del conjunto de los sonetos riverianos que aspiramos a traducir en publicaciones futuras.

Sobre la senda solitaria, errante
Cual fuiste ayer y como irás mañana,
Oyes la voz del ideal distante
Como se oye a lo lejos la campana.

Tu planta herida vaciló un instante,
Pero te alienta el alma soberana
Y sigues «cara al sol, siempre adelante,
con sed divina y con tristeza humana».

El dolor al herirte fue clemente
porque sólo por él la gloria es pura;
no la anheles mayor para tu frente

que ese andar y esa sed y esa amargura,
¡no quiera Dios que llegues a la fuente
Ni que encuentres descanso en la llanura!

Si bien en la Figura 21 recogíamos lo que la *Edición Crítica* denominaba «la dimensión temporal de Domingo Rivero» (Eugenio Padorno, 1994a:79) para situar los poemas de *The Poet* en sus etapas creativas de manera horizontal, con los matices planteados por el propio Padorno para su interpretación y aplicación metodológica, corresponde seguir ampliando nuestra idea de la *temporalidad* en la obra riveriana, a través de la cual podremos definir la conducta lírica de Rivero en función de sus dos regímenes imaginarios, el diurno y el nocturno (Eugenio Padorno, 1994a:71-92) o, como también propone Padorno (ibidem:121), *lo Alto* y *lo Bajo* (cfr. Fig. 31.). Estos esquemas verticales se basan en los planteamientos de Durand (1982:25, en Eugenio Padorno, ibidem), sobre los cuales se fundamenta una interpretación mucho más compleja de los componentes del acervo arquetípico riveriano y las marcas internas de los poemas de Rivero, la cual se aproxima mucho a nuestra perspectiva cognitivo-funcional, dada su relación con la Poética Cognitiva (cfr. §7.15.).

Dicho esto, nos queda por señalar que el poema está compuesto por dos cuartetos-liras y un quinteto con un verso heptasílabo, por lo que el siguiente vendría a ser su esquema métrico: 7a11B7a11B 11C11D11C7d 11E11E7f11E7f. Como indica Eugenio Padorno (1994a:530), «no falta en este poema ambientación romántica: ruinas y soledad». Según el crítico, el poema se vertebra sobre la humanación de la forma arquitectónica, «trasunto corporal del poeta» (Eugenio Padorno, ibidem: 531). Obtenemos por fin una respuesta a la pregunta que nos hacíamos con Manuel González Sosa (2000:19): «la observación de un elemento del paisaje da lugar a una experiencia interiorizada» (Eugenio Padorno, ibidem).

Además de por la ambientación de esta pieza, resultaría redundante volver a conectar a Rivero con Bécquer a través de su gusto por el uso del hipérbaton. Sin embargo, hemos anticipado que Padorno se detiene a reorganizar los versos iniciales del poema. Una vez más, el experto detecta cuestiones relacionadas con el uso de los signos de puntuación en estas líneas, particularmente en la tercera, a las que se suman las diferencias entre dos versiones distintas del mismo poema –la de Díaz Quevedo en 1925 y la de Rodríguez Padrón en 1967, según asegura Padorno (ibidem)– y la sutil colocación de la aposición especificativa clave “imagen de mi vida”. Lo más interesante de esta reorganización sintáctica es que plantea explícitamente una relación con los regímenes imaginarios de Rivero, los cuales se identifican muy sutilmente con los extremos vitales de la infancia y la vejez y con una serie de cuestiones cognitivas muy conectadas con la

perspectiva de esta investigación. En este sentido, Padorno (ibidem) establece la comparación «tácita» que se plantea en el poema comparando el campanario en ruinas con el cuerpo y la campana como ideal persistente. La ermita se convertiría en el "centro" de estos dos regímenes, entre lo Alto y lo Bajo, extremos que se irán identificando con la juventud y la vejez de El Poeta. En cuanto al símbolo de "El Ideal", Padorno (1994a:65) afirma que «la obra en general está embebida de la filosofía quijotesca y por doquier reaparece el motivo de que el hombre es acuciado por un ideal que, paradójicamente, burla su obtención». Según nuestra lectura más personal, al igual que en el poema anterior, hemos de apreciar los efectos sensoriales que el poema incorpora, tanto visuales como auditivos, por no citar aquí la anécdota de Manuel González Sosa (2000:21) respecto al eco de las campanas de esta ermita en el barranco cercano.

Entre el hipérbaton inicial y el final se encuentran las conclusiones más tristes de El Poeta respecto a su balance vital: la visión rescatada de la ermita en ruinas hace pensar a Rivero que su vida fracasó, que sus sueños se han desvanecido, y sus hombros cansados ya no pueden soportar más escombros. Las metonimias de los "hombros" y los "escombros" conllevan connotaciones de cansancio y fatiga, pero sirven de antesala al recuerdo de la juventud, un tiempo entre cuyos recuerdos Rivero encuentra aún la energía vital, la fortaleza, la "recóndita fibra", el "Ideal" que aún sigue vibrando. Antes de pasar al texto siguiente, retomaremos la fecha en que está datado este poema, por su relación con un acontecimiento verdaderamente relevante para el momento literario que Rivero estaba atravesando en lo personal y como miembro de una generación poética. Al igual que la generación del 27 se reunió para celebrar el centenario de Góngora, el 14 de enero de 1910 los más "modernos" de la época homenajearon en el Teatro Pérez Galdós al poeta malagueño Salvador Rueda (1857-1933), a quien, como a Rivero, se ha considerado antecesor del Modernismo en España, y quien acabó siendo considerado el padrino literario de Tomás Morales (Jiménez Martel, 2003:40-50)[116]. Al importante estímulo de esta visita entre los literatos insulares podríamos atribuirle las influencias más próximas de este texto, cuya interpretación dejamos (aunque no terminamos) aquí.

[116] «El paso de Salvador Rueda (en diciembre de 1909, camino de América), quien había anunciado a bombo y platillo a Tomás Morales unos meses antes de aparecer sus *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar*, allá por marzo de 1908, sirve de cohesión al grupo de escritores canarios jóvenes y menos jóvenes (Tomás Morales, Rafael Romero, Luis Doreste Silva, Manuel Macías Casanova, Saulo Torón, Hermanos Millares Cubas, Domingo Rivero, Franchy y Roca, Francisco González Díaz) para festejar al, de algún modo, padrino de Tomás Morales.» (Antonio Henríquez Jiménez/Natalia Domínguez Medina, 2008: 12).

5.8. «En El Monte»

La intención de Domingo Rivero en este poema, compuesto "En la vejez extrema", es dedicar unos versos a la sensación de encontrarse "en El Monte". No nos parece coherente creer que está dedicado directamente al lugar, como se deduce de la presencia de la preposición "en" en el título, cuya posición no responde a ningún hipérbaton. Además, esta pieza no se ha construido a través de un apóstrofe o diálogo literario con el entorno, a diferencia de poemas anteriores: más bien se trata de una de las piezas más descriptivas de la selección. De hecho, la composición viene antecedida por una dedicatoria: "A la memoria de Félix". La referencia familiar y paisajística nos remite directamente a la casa familiar de Los Hoyos, donde señalamos que la familia Rivero recibió a Miguel de Unamuno después de la celebración de los Juegos Florales de Las Palmas de 1910 (cfr. §2.4.).

Este evento, sumado a la visita de Salvador Rueda a la que nos referíamos en §5.7., debió de impulsar la producción literaria de la ciudad de Las Palmas. Con esto se va delimitando la situacionalidad original y la función sociocultural de llegada pretendida, en la misma línea en que anteriormente hemos recogido el testimonio de la carta de Alonso Quesada a Unamuno sobre las innovaciones métricas de Domingo Rivero en cuanto al uso del soneto (cfr. §5.1.).

Como nos aclaró nuestro iniciador-informante, el destinatario del poema es el marido de María Teresa (la única hermana de Rivero), Félix Torres Jacques, cuyo nombre figura también entre los miembros del casino de Guía que Rodríguez Padrón presenta en su *Geografía londinense* (1999:438) para demostrar que es posible que Domingo Rivero ya se encontrara en Gran Canaria a comienzos del año 1873:

> El 13 de enero de 1873, Domingo Rivero figura entre los jóvenes recién incorporado a la junta del Casino Democrático de Guía, junto a Salustiano Estévez, José Suárez Estévez, Ezequiel Hernández, Félix Casanova y Félix Torres Jacques. Sin duda, Rivero estuvo presente, como se deduce de las marcas en el acta de la sesión (Rodríguez Padrón, 2001).

En *The Poet* (Santana Falcón, 2014:44; 45), no solo nos referimos a esta relación, sino que además vinculamos el lugar en el que Rivero ambienta la pieza con la presencia británica en Gran Canaria, en función del receptor meta al que iba dirigida la traducción.

Esto nos lleva a sopesar el nivel de informatividad que dicho texto pueda incorporar para el lector español, particularmente grancanario, que acceda a la Nota:

> A partir del siglo XVII, El Monte fue una zona vitivinícola de marcado carácter británico, que modificó por completo su fisonomía, aunque conserva reminiscencias de la época. Hoy en día, éstas se hacen patentes en muchas residencias de tipo colonial donde se estableció una burguesía comercial por intereses económicos relacionados con el cultivo de la vid y la exportación de caldos canarios a Inglaterra.

Al referirnos a la colaboración de Domingo Rivero en la construcción del Puerto de la Luz y de Las Palmas –sin dejar de anotar que El Poeta dejó dedicado un poema «A la memoria de don Juan León y Castillo» el 14 de julio de 1927, por el decimoquinto aniversario de su muerte– hicimos una breve alusión a la presencia británica en la isla de Gran Canaria (cfr. §2.3.) que ahora merece ser ampliada. En cambio, para el lector local cobra una particular emotividad la última sección de la Nota, donde nos aproximamos a la identidad cultural canaria a través de la visión de Rivero de los viñedos de El Monte:

> Los viñedos que se integran con el entorno rural volcánico lo convierten en un lugar singular en el que Domingo Rivero hunde sus raíces haciendo del imaginario colectivo un símbolo de su identidad, que no quiere dejar de lado su ascendencia campesina.

Todo aquel que haya podido contemplar el paisaje de esta zona podrá trasladarse al escenario que Rivero describe en este soneto "cuasipetrarquista", ya que, a pesar de que está compuesto de versos endecasílabos con rima consonante, no respeta la estructura tradicional de la forma estrófica italiana (cfr. Fig. 16) en los tercetos (CDC DCD en el de Petrarca; CDC CDC en el de Rivero). Observémoslo en la lectura del poema y en su análisis métrico:

Sobre estos campos que abrasó el aliento
del volcán, ha pasado la serena
paz de los siglos que el ambiente llena;
y donde el fuego se ensañó violento,

tiende la vid las varas del sarmiento
y cría el fruto de la piel morena
y de sus verdes hojas, en la arena
pone la sombra que estremece el viento.

Y mientras pienso que en el pecho humano
así flota la sombra bienhechora
y crece el fruto del dolor lejano,

de mi vejez en la apacible calma
evoco, en el silencio de esta hora,
tristezas que se mecen en el alma.

1ª estrofa	Verso 1	So	bre-es	tos	cam	pos	que-a	bra	só-el	a	lien	to	11A
	2	del	vol	cán,	ha	pa	sa	do	la	se	re	na	11B
	3	paz	de	los	si	glos	que-el	am	bien	te	lle	na;	11B
	4	y	don	de-el	fue	go	se-en	sa	ñó	vio	len	to,	11B
2ª estrofa	5	tien	de	la	vid	las	ho	jas	del	sar	mien	to	11A
	6	y	crí	a-el	fru	to	de	la	piel	mo	re	na	11B
	7	y	de	sus	ver	des	ho	jas,	en	la-a	re	na	11B
	8	po	ne	la	som	bra	que-es	tre	me	ce-el	vien	to.	11A
1er terceto	9	Y	mien	tras	pien	so	que-en	el	pe	cho-hu	ma	no	11C
	10	a	sí	flo	ta	la	som	bra	bien	he	cho	ra	11D
	11	y	cre	ce-el	fru	to	del	do	lor	le	ja	no,	11C
2º terceto	12	de	mi	ve	jez	en	la-a	pa	ci	ble	cal	ma	11C
	13	e	vo	co, en	el	si	len	cio	de-es	ta	ho	ra,	11D
	14	tris	te	zas	que	se	me	cen	en	el	al	ma.	11C

Padorno (1994a:582-583) propone una interpretación de «En El Monte» muy cercana a los planteamientos recogidos en el epígrafe anterior sobre «De la ermita perdida». Según el crítico (ibidem), la vertebración del poema obedece a un doble enunciado: codificación y decodificación: el ciclo de la Naturaleza encierra, simétricamente, el

ciclo existencial riveriano; la mención del pretérito aliento volcánico y la calma geológica del presente hallan sus correspondencias en la lejana juventud y en la vejez actual del poeta. Aquel fuego originario que propició el crecimiento y fruto de la vid son los correlatos de la juventud y del dolor; el viento estremece fuera la sombra de la hojas de la misma manera que los recuerdos van y vienen en el alma del poeta.

Dado el tema de la composición, llama la atención el campo semántico del fuego y el calor empleado por el escritor ("abrasó el aliento del volcán", "donde el fuego se ensañó violento") en oposición a los extremos más serenos del soneto, que se alcanzan con las expresiones "la serena / paz de los siglos que el ambiente llena" (donde se observa un encabalgamiento sirremático abrupto) o "la sombra bienhechora", otra combinación sustantivo+adjetivo que Eugenio Padorno (ibidem) también suma a los ya comentados en §5.4. en relación con la poética del sintagma en la lírica riveriana.

Según nuestra lectura más personal, "el aliento del volcán" y "la serena paz de los siglos" configuran un binomio de personificaciones entre el que se enmarca el periodo de tiempo que Rivero pretende acotar en el texto. Imaginando el ígneo escenario de una última erupción del Pico de Bandama (que se estima pudo tener lugar hace unos dos mil años), El Poeta superpone los viñedos que crecen sobre la arena sobre la imagen volcánica. Aquí emplea el epíteto "verdes hojas" y hace alusión a la uva con la metonimia "el fruto de la piel morena", que cinco versos más abajo contrapondrá en paralelismo perfecto con "el fruto del dolor lejano". En este momento de gran soledad e intimismo, Rivero evoca sus tristezas más profundas que residen ("se mecen") en su alma, mientras hace extensivo su sentimiento al "pecho humano". Rivero parece sugerir que se encuentra en un lugar y en un momento perfecto para la reflexión más puramente metafísica: "la apacible calma de mi vejez" se funde "con el silencio de esta hora".

Para seguir acercándonos a los regímenes imaginarios de El Poeta, así como a las concepciones de lo Alto y lo Bajo en su poesía, es necesario comenzar a definir a qué se refiere Padorno con los componentes del acervo arquetípico en Domingo Rivero. Según el estudioso, cuyas aportaciones comienzan a aproximarnos a la poética cognitiva a través del psiquismo de nuestro autor, la estructura arquetípica se *materializa* en un diagrama subyacente sobre el que opera una imagen general. Basándose en Durand (1982:25, en Eugenio Padorno, 1994a:71), resulta sencillo comprender con Padorno que el *analogon* de esta imagen no es jamás un signo arbitrariamente escogido, pero siempre

está intrínsecamente motivado, es decir, es siempre símbolo. El símbolo es una especie de «germen» hereditario, ahistórico, de naturaleza no lingüística y de carácter pluridimensional, originado por los comportamientos elementales del psiquismo (Eugenio Padorno, ibidem).

Seremos capaces de comprender gradualmente los regímenes riverianos según los planteamientos de Durand (1982:25, en Eugenio Padorno, 1994a:71) si en primer lugar nos referimos a la doble consideración que este autor tiene del símbolo. Según Padorno (ibidem:72), de una parte, puede ser «captado» en contemplación estática, como elemento de un dualismo concéntrico. En este caso se manifestaría con «indicadores que hacen referencia al retorno y al papel genético del porvenir, y en este plano manifiesta el ritual de la lucha, el dolor y el renacer: el conflicto entre el cuerpo y el espíritu» (Eugenio Padorno, ibidem), que tanto caracteriza a la lírica riveriana.

Por otra parte, desde una apreciación dinámica, continúa Padorno (ibidem), si bien el símbolo puede ser leído como mito o, mejor, como funciones míticas de una *representación figurada*, no es menos cierto que, como formulación ritual, permite relacionar la propuesta de búsqueda con la lucha; la realización del trayecto con el sufrimiento, y el retorno con el renacer, ideas redundantes en la obra que estamos analizando.

Por fin, podemos definir en qué consisten el Régimen Diurno y el Régimen Nocturno: según Durand (1982:25, en Padorno, 1994a:72), las imágenes están sometidas a estos dos regímenes imaginarios: «en el primero, la imaginación, que tiende a escapar del terror inspirado por el tiempo, se sirve fundamentalmente de la antítesis; en el segundo, la imaginación, que ha obtenido una suavización del terror, se sirve fundamentalmente de la antífrasis». Como hemos desarrollado en el marco teórico-traductológico de este trabajo (cfr. §3.), el enfoque cognitivo-funcional de este trabajo apunta a las teorías de los esquemas y los dominios cognitivos mentales, las cuales parecen ser compatibles con estos planteamientos de Durand y con la manera en que Padorno los aplicará a la poesía riveriana, cuestiones con las que damos por finalizada nuestra interpretación de «En El Monte». Un poema en el que Rivero parece fusionar el tiempo y las imágenes de su vida una vez más, dejando también pendiente la tarea de ir completando estos fundamentos teórico-interpretativos utilizados por Padorno.

5.9. «Yo, a mi cuerpo», El Soneto

La intención comunicativa de Domingo Rivero en este poema queda manifiesta desde su propio título. El poeta del cuerpo, el "yo" poético, continente y contenido, se separa de la materia física para establecer con ella otro de sus diálogos literarios, el más profundo y significativo de sus apóstrofes líricos. Este soneto de endecasílabos, no solo el más logrado sino además el más reconocido de los que compusiera Rivero, «es la pieza más representativa de la poética riveriana», afirma Padorno (1994b:342).

Antes que el de Eugenio Padorno, el soneto ya mereció el elogio de Ángel Valbuena Prat (1930) y de Dámaso Alonso (1967). Se conoce con exactitud su fecha de publicación, no así el momento en que Rivero pudo gestarlo, aunque se puede afirmar que es fruto de un largo periodo de elaboración. Las circunstancias de su creación no quedaron exentas de diversas revisiones y modificaciones de una obra primitiva, algunas de El Poeta, otras de imprenta, lo que, en el peor de los casos, no nos permitiría afirmar cuál es la versión definitiva de este soneto inmortal, del que se han rescatado dos manuscritos. Reproducimos a continuación el texto incluido en *The Poet*. Por el momento, no se coteje nada de su lectura, con el fin de ser más receptivo a sus imágenes poéticas y a su topografía:

YO, A MI CUERPO

¿Por qué no te he de amar, cuerpo en que vivo?
¿Por qué con humildad no he de quererte,
si en ti fui niño, y joven, y en ti arribo,
viejo, a las tristes playas de la muerte?

Tu pecho ha sollozado compasivo
por mí, en los rudos golpes de mi suerte;
ha jadeado con mi sed, y altivo
con mi ambición latió cuando era fuerte.

Y hoy te rindes al fin, pobre materia,
extenuada de angustia y de miseria.
¿Por qué no te he de amar? ¿Qué seré el día

que tú dejes de ser? ¡Profundo arcano!
Sólo sé que en tus hombros hice mía
mi cruz, mi parte en el dolor humano.

Elevamos «Yo, a mi cuerpo» a la categoría de soneto inmortal, y lo consideramos el más representativo de la poética riveriana porque la lectura de la lírica de Rivero se

puede realizar a través de este solo soneto. La pieza, como la poesía riveriana, puede ser leída a través de lo que Padorno identifica como sus conceptos clave: de un lado juventud/vejez; de otro, lo Alto/lo Bajo (Eugenio Padorno, 1994a:74). En relación con esto, la búsqueda del centro en Rivero, entre lo Alto y lo Bajo, es la búsqueda del yo y de la perfección formal, tal vez de un éxtasis lírico. Según Padorno (ibidem), se trata de la búsqueda «del ser». Al intentar alcanzar el origen, quizá alcanzaba Rivero a dar satisfacción momentánea a una pulsión primigenia; no en vano, la realización del trayecto (vital y de creación poética) es la aventura de la misma escritura, lograr una solución provisional del enigma inquietante (Eugenio Padorno, ibidem), del profundo arcano. El despliegue textual de este soneto admite una perfecta superposición con el esquema de la topografía moral (que viene a ser la topografía de la página) según Padorno (cfr. Fig. 31).

Hasta el momento contamos con dos explicaciones para la "génesis" de este soneto. En el repetidamente citado artículo de Claudio de la Torre (1954) que sirve de Introducción bilingüe a *The Poet* (Santana Falcón, 2014:8-17) podemos acceder a aquella que, a nuestro modo de ver, alcanza unos visos más líricos. Se encuentra De la Torre hacia el final de su texto, cuando, a tenor de los manuscritos originales de los poemas «La Silla» y «A los muebles de mi cuarto» lo notamos acuciado por estas preocupaciones:

> ¿Quién guardará hoy estos versos familiares, en los que fue quedando repartida, aquí y allí, por todos los rincones de su cuarto, la mirada vigilante del poeta, apoyada la blanca cabeza en la mano y el hondo pecho conmovido?

Entonces se atreve don Claudio a imaginar el momento de eclosión poética del soneto en Domingo Rivero (énfasis nuestro):

> Un día se miró también al espejo y *vio su imagen*. Pasaba ya de largo el medio siglo de existencia. En aquel instante, en la penumbra de su alcoba, se sintió por primera vez poeta. Pero como la juventud estaba ya perdida, la poesía le brota con un verbo reflexivo, maduro y grave, alcanzando sin esfuerzo alguno los más patéticos acentos.
>
> Está el poeta frente al espejo. La poca luz de la tarde no entra en la habitación. Se ha quedado en el patio abierto de su casa canaria, a la que empieza a arrullar de lejos el mar de la noche. Así le llega al corazón la soledad del mundo.
>
> No se esfuerza por distinguir su imagen. Está allí, clavada en el espejo. Es alta, oscura, erguida hasta los hombros. Sólo la barba blanca se inclina sobre el pecho.

Una vez más, es la *imagen*, una *imagen*, razón, motivo y detonante de las intenciones de Rivero y hasta de la interpretación de don Claudio. Retenemos esta idea no solo porque la visión de De la Torre (1954) sostiene nuestros planteamientos traductológicos cognitivo-funcionales sino además porque nos resulta relevante para redundar en que las imágenes poéticas que hemos detectado en la poética riveriana y las que aún nos quedan por revelar en análisis subsecuentes, donde cobran carta de naturaleza propia como objetos de traducción, convirtiéndose por tanto en un factor clave para el proceso traslativo y, por lo tanto, también para el análisis textual I-E-M aplicado a la situacionalidad original de los poemas de *The Poet* desde un punto de vista cada vez más visual.

Respecto a la biografía de Claudio de la Torre (Las Palmas de Gran Canaria, 1895-Madrid, 1973) cabe destacar que fue un novelista, poeta, dramaturgo y director de cine y teatro canario a quien se le otorgaron dos premios nacionales de literatura, un premio nacional de teatro y otro premio nacional de dirección escénica. También fue el primer lector de español en la Universidad de Cambridge. Nos pusimos en contacto con esta institución (octubre de 2014) para hacerle llegar la antología, así como una propuesta de estudio empírico de las traducciones de *The Poet*. También es preciso que esta Universidad reciba la producción completa de don Claudio, extensa y muy variada, aunque se afirma que aún no ha recibido el reconocimiento debido. De su producción, Eugenio Padorno (1994a:579) destaca como muestras representativas de los tres géneros literarios *El canto diverso* para poesía, *La huella perdida* (1920) para narrativa y *El viajero* (1926) para drama. Como hasta el momento no habíamos contado con el espacio para reproducir el poema que Domingo Rivero le dedicó a Claudio de la Torre en 1924, casi cuarenta años exactos antes de que escribiera el artículo, nos permitimos reproducirlo a continuación. Desconocía entonces Rivero que la pluma de don Claudio también lo tocaría a él, con todas sus consecuencias:

A CLAUDIO DE LA TORRE

Como la Isla, que hunde su cimiento
bajo el glorioso azul del firmamento,
en el abismo azul, tiene tu pluma,
que mágica embellece todo lo que toca,
junto a la fortaleza de la roca,
la gracia de la espuma.

29 Julio 1924

En cuanto a la obra de este polifacético intelectual canario, cabe anunciar aquí que con la Colección de Claudio de la Torre, el Cabildo de Gran Canaria actualmente está intentando rescatar el mayor número de obras del escritor y ofrecerlas por primera vez con una visión de conjunto. La Colección estará compuesta de cinco tomos que contendrán novela, teatro, poesía y ensayo, además de una extensa biografía del autor. El proyecto, que será coordinado por el profesor e investigador de Lengua y Literatura Guillermo Perdomo, cuya tesis doctoral versó sobre Claudio de la Torre, se desarrollará a lo largo de tres años: 2015 (novela), 2016 (teatro) y 2017 (último tomo con diversos contenidos: poesía, ensayo y biografía). Como posible investigación futura subrayamos la necesidad de retomar este artículo y este poema de Rivero con la meticulosidad exigida, tal vez a tiempo de la edición de los ensayos de Claudio de la Torre en 2017, para lo que deberemos consultar a Guillermo Perdomo si está prevista la inclusión del artículo (que aquí terminamos de documentar) en el tercer tomo de la mencionada colección[117]. Pendientes de ser retomadas quedan propuestas por tanto las relaciones entre estos dos textos, a partir de los cuales pincelaremos otros posibles proyectos de investigación o publicaciones futuras que de esta relación puedan surgir (cfr. §8.).

De otra parte, es Eugenio Padorno quien más se aproxima a una fecha para tal eclosión poética (1994a:330). Padorno baraja la de 1910 como la de inicio de escritura del poema y la de 1920 como año hasta el que se debió de prolongar (se publicaría en el diario madrileño *La Pluma* el 22 de junio de 1922). El mismo teórico y crítico literario dedica el artículo "Sobre la génesis del soneto «Yo, a mi cuerpo» de Domingo Rivero" (Eugenio Padorno, 1994b) a concretar las reminiscencias de Miguel de Unamuno en el poema, a matizar las relaciones previamente establecidas por Andrés Sánchez Robayna (1976:26) entre André Spire (sobre todo su poema "O Corps humain") y Rivero, y a apuntar hacia la traducción que Rivero realizó de "The Soldier" de Rupert Brooke como detonantes del soneto inmortal, aportando evidencias que sugieren que los tres autores son determinantes en la creación del poema. No obstante, corresponde en este punto explorar con la profundidad merecida la influencia de Unamuno en Rivero, pensamiento que surge de Valbuena Prat (1937:59), y aunque hemos topado con el autor del soneto

[117] CABILDO DE GRAN CANARIA (2015) "El Cabildo de Gran Canaria editará colecciones con obras de Claudio de la Torre, Saulo Torón, Pedro Perdomo, Fernando González y Josefina de la Torre". Disponible en: http://cabildo.grancanaria .com/-/noticia-el-cabildo-de-gran-canaria-editara-colecciones-con-obras-de-claudio-de-la-torre-saulo-toron-pedro-perdomo-fernando-gonzalez-y-josefina-de-la-t (Fecha de consulta: 19/05/2015).

«El Soldado» en esta génesis, nos detendremos particularmente en los vínculos establecidos por Padorno entre el poeta inglés y Rivero en § 5.17. (y en §7.8.). En cuanto a André Spire y el acervo internacional, dejamos anotada aquí una mención a este poeta francés, puesto que aún nos queda pendiente abordar «la impronta unamuniana» (Eugenio Padorno, 1994b:346) en Domingo Rivero (cfr. §7.15.). Todo esto sin desestimar que, a los autores citados previamente, Eugenio Padorno llega a sumar a Séneca, a partir de una secuencia epistolar establecida por Manuel González Sosa (1989:73), quien afirma que se trata de una clara influencia en «Yo, a mi cuerpo», que Padorno amplía al conjunto de la obra riveriana (1994b:345). De acuerdo con el teórico, estos jalones son remachados por el uso del verso alejandrino, evocador de la andadura del verso latino (Eugenio Padorno, 1994a:62). Las literaturas grecolatinas también resuenan en la poética riveriana, aunque más que usos concretos (que se pueden estudiar en Padorno, 1994a:59-62) preferimos resaltar también la presencia de la ideología poética de Horacio en el pensamiento de El Poeta. A falta de escritos teóricos de Rivero sobre su concepción de la poesía, para sostener esto nos basamos en las afirmaciones de Padorno (1994a:62) respecto a que Horacio significa una diluida aunque segura presencia: de él procede sin duda –directamente, o por la vía de la corriente cultural que propaga su pensamiento– el concepto de que quehacer poético tiene su fundamento en la sabiduría, prudencia y mesura. De la manera de cultivar poesía de Domingo Rivero hemos concluido que se trata de un ejercicio de reflexión metafísica y de rigor métrico, a través del cual El Poeta escribe y medita desde la poesía (Eugenio Padorno, 1994a:31).

Sin embargo, al igual que Padorno, ni a Horacio ni a Séneca le concedemos la relevancia de un estímulo único ni directo (Eugenio Padorno, 1994b:345). Nos parece más prudente afirmar esto mismo acerca de todas las influencias en Rivero barajadas hasta el momento, pues en el caso de Séneca podría suceder que tal vez El Poeta se acercase a las concepciones sobre el cuerpo, la vida y la muerte del pensador romano, lo que no descarta la hipótesis de los expertos respecto a que Rivero llegara a leer las *Cartas a Lucilio*. Hipótesis similares se han barajado respecto al soneto «Yo dormiré en el polvo, y si mañana» de Lope de Vega (Eugenio Padorno, 1994b:346), como se observa por obvias coincidencias con su rima, o con el último de sus versos, que dice “en las tristes memorias de la muerte”, visión muy próxima a la imagen poética riveriana de las “tristes playas de la muerte”. En breve comprobaremos que en uno de

los estadios de elaboración del soneto Rivero barajó que dichas playas fuesen “blancas” y no “tristes” (Jorge Rodríguez Padrón, 1981:58). Llegados por fin a El Soneto, para sentar las bases del ejercicio de métrica comparativa que acabaremos de realizar en el Capítulo 7, antes de pasar a vertebrar su contenido a través de la influencia unamuniana detectada por Padorno, nos detendremos a superponer la plantilla del soneto petrarquista sobre «Yo, a mi cuerpo». Basta con observar su construcción para comprobar su perfección métrica y estar de acuerdo con la apreciación de que se trata de una majestuosa composición en verso. En comparación con el soneto italiano y el inglés, en §6.3. incorporaremos una visión de conjunto sobre las características del ritmo, la musicalidad y la métrica de esta forma estrófica en la poética riveriana.

1ª estrofa	V 1	¿Por	qué	no	te-he	de-a	mar,	cuer	po-en	que	vi	vo?	11A
	2	¿Por	qué	con	hu	mil	dad	no-he	de	que	rer	te	11B
	3	si-en	ti	fui	ni	ño,-y	jo	ven	y-en	ti-a	rri	bo,	11A
	4	vie	jo,-a	las	tris	tes	pla	yas	de	la	muer	te?	11B
2ª estrofa	5	Tu	pe	cho-ha	so	llo	za	do	com	pa	si	vo	11A
	6	por	mí,-en	los	ru	dos	gol	pes	de	mi	suer	te;	11B
	7	ha	ja	de	a	do	con	mi	sed,	y-al	ti	vo	11A
	8	con	mi-am	bi	ción	la	tió	cuan	do-e	ra	fuer	te.	11B
1er terceto	9	y-hoy	te	rin	des	al	fin	po	bre	ma	te	ria	11C
	10	ex	te	nua	da	de-an	gus	tia-y	de	mi	se	ria.	11C
	11	¿por	qué	no	te-he	de-a	mar?	¿qué	se	ré-el	dí	a	11D
2º terceto	12	que	tú	de	jes	de	ser?	¡Pro	fun	do-ar	ca	no!	11E
	13	só	lo	sé	que-en	tus	hom	bros	hi	ce	mí	a	11D
	14	mi	cruz,	mi	par	te-en	el	do	lor	hu	ma	no.	11E

Retomando la intención comunicativa de El Soneto, a diferencia de los poemas que analizábamos al principio (cfr. §5.2., §5.3., §5.4.), en los que nos llamaba la atención la ausencia de signos de puntuación para marcar los destinatarios de los textos, en el caso de «Yo, a mi cuerpo» observamos que Rivero no descuida la puntuación del vocativo. Resulta así más evidente el apóstrofe literario que se va a establecer. El Poeta se dirige a su cuerpo, no a un lugar ni a un objeto esta vez, en un soliloquio poético. Sin embargo, a partir de los ejemplos anteriores, en los que Rivero personificaba a sus destinatarios, si comprendemos que el cuerpo, ya humano, separado del yo, es ahora receptor del poema de Rivero, tendríamos que admitir que El Poeta habría logrado dotarlo de una doble "humanación". Establecida la interrogación retórica en el primer verso, declarado el amor al cuerpo, en los versos que terminan de componer el primer cuarteto Padorno se atreve a sumergirse en la mente de Rivero: «supongamos que la mente de Rivero se halla en el trance de expresar el balance de la experiencia existencial (previamente sugerida por Unamuno) sirviéndose de la imagen de la transformación del cuerpo, a la manera –si se quiere– de una metáfora de la historia: 'ser niño + [ser] joven + [ser] viejo'» (Eugenio Padorno, 1994b: 352).

De esta manera, se deja trazado el esquema cognitivo a través del cual se establece otra de las claves del poema según Padorno (ibidem:342): su *cenitalidad cronológica*, algo que situó a Rivero en una privilegiada posición que no alcanzan los poetas jóvenes o prematuramente fallecidos. A todo esto debe sumarse que, localmente, Domingo Rivero atravesó sutilmente el neovianismo, el romanticismo, el modernismo y hasta las vanguardias, sin desconsiderar todas las interrelaciones comentadas hasta este punto y hasta aquellas que no tendrán cabida en este trabajo. Rivero matiza además en estas líneas que es "con humildad" como ha de amarse, como efectivamente se quiere y se obliga a quererse a si mismo y a su pobre materia, en una especie de autoimposición. La evidencia, una concatenación de oraciones condicionales ("si en ti fui niño, y joven, y en ti arribo / viejo, a las tristes playas de la muerte?"), a la que Padorno dedica todo un epígrafe de su *Génesis* (Eugenio Padorno, 1994b:341-362), pues observa el teórico en estos versos un caso de *contumacia* riveriana. A la manera de ver de Padorno (ibidem:357), es en la interpretación de estos dos versos donde tiene su fundamento el corolario de la *Lectura* de Jorge Rodríguez Padrón, aparecida en la segunda edición de *Pictografías para un cuerpo* (1981:51-68), en relación con una forma alternativa de este último verso. En este documento se pregunta el experto por qué el adjetivo "tristes" es

sustituido por “blancas”, más imprevisible y sugerente para él, en otra versión manuscrita del soneto (Eugenio Padorno, 1994b:343), ampliamente documentada y discutida por el experto (1977/1980a; 1994a).

Eugenio Padorno (1994b:357) explica que, en los versos 3 y 4 de este soneto riveriano, la conciencia capta el tiempo en sucesión desde el pasado y en función del futuro. El hombre es Naturaleza en este común proceso biológico (nacimiento, vida y muerte). El hombre es historia, *biografía*, si se quiere, aquí acallada. Se pregunta también Padorno por qué Rivero prefiere el redundante “tristes playas” a “blancas playas”. Sus observaciones son de máximo interés para esta investigación:

> El adjetivo *tristes* es el resultado de una relación metonímica (efecto-causa) con ‘muerte’; *blancas* es el resultado de un nexo propiciado, a la manera de una sinécdoque, por el sentido de ‘espumas, olas, orillas’, con relación a *playas*. Está de más decir que, en el primer caso, nos hallamos ante un enlace que reclama una valoración emotiva, tendencia a que preferentemente se adscribe, por convergencia de lo escriptural y lo anímico, la estética riveriana. En el segundo caso, estamos ante un enlace por semejanza, metafórico, que reclama una valoración sensorial mucho más compleja, y que encierra un recurso de expresividad diferida –de impronta simbolista– francamente repudiado por esta estética.

Hasta aquí no había resultado tan decisiva la sutil línea que separa a la metáfora de las figuras literarias de la metonimia y la sinécdoque, a cuyas definiciones no llegaremos hasta §5.13., en preparación para la dimensión más cognitiva del estudio de los tropos (cfr. §6.1.), no sin mencionar que el tono vitalista de estos primeros versos alcanza a evocar difusamente la metáfora poética de LIFE IS A PRECIOUS POSSESSION (Lakoff/Turner, 1989:52). A pesar de que el TO incluía el adjetivo “tristes” (que fue efectivamente traducido en la aliteración “sad shores of death”), estos planteamientos nos habrían llevado a plantearnos si utilizar en su lugar “white shores of death”, una alternativa que habría resultado más impactante también al lector inglés. Compartimos la opinión de Padorno de que el adjetivo “blancas” remite a la pureza, un significado que habría entrado en conflicto con la noción riveriana de “arribar”, ya que el verbo, «palabra clave en el lenguaje de Rivero», según el crítico (1994a:358), (en)cubre toda la problemática de la condición humana, lo que nos remite al tema del dolor como incitación unamunesca en el soneto. La universalidad de estos conceptos nos permite auspiciar su traducibilidad.

Los dos primeros versos del segundo serventesio comienzan a aproximarse a esta idea. El esquema mental del cuerpo se concreta en una sinécdoque, a través de la cual el pecho es LA PARTE POR EL TODO, el lugar donde se instala ese dolor: "Tu pecho ha sollozado compasivo / por mí, en los rudos golpes de mi suerte"[118]. En este punto, Rivero parece reconocer y agradecer a ese pecho que haya llorado por él, no con él, por lo que esta afirmación parece plantearse como una primera respuesta a las interrogaciones anteriores, un primer argumento para amar al cuerpo humildemente (cfr. §5.3., §5.4., §5.5. sobre la humildad), que a la vez alcanza un nivel más profundo de abstracción poética. Sorprende el cariz negativo del que se impregna el vocablo "suerte" en la colocación, tal vez filtrado por el adjetivo "rudos", y porque se basa en la deconstrucción del coloquialismo "golpe de (mi) suerte". Independientemente de su sencillez, en §5.5. ya hemos elevado a la categoría de medio poético el empleo riveriano del posesivo de la primera persona del singular como recurso para expresar la singularidad del ser en el ideario de El Poeta. En el soneto también figuran los pronombres "mí" y "mía". Este es el primero de los cinco posesivos apocopados en posición de determinantes que aparecen en el poema, que forman una interesante concatenación progresiva de ideas en decadencia ("mi suerte", "mi sed", "mi ambición", "mi cruz", "mi parte en el dolor humano").

Llegados por fin al tema del dolor, Padorno nos ofrece las claves para retomar la impronta unamuniana en este soneto. Según el autor (Eugenio Padorno, 1994b:346), dos poemas explicitan la entrada en la reflexión metafísica de Rivero en la órbita del pensamiento unamuniano: se refiere a «Por dentro» (1907) y «Aldebarán» (1909), incitaciones que suponen el reconocimiento del «dolor» como fuente de intimidad y personalidad, una idea que cobrará mucha más expresividad en las últimas palabras del soneto.

Llegados a la primera sílaba métrica del terceto, punto de resolución dilemática del soneto, se encuentra la sinalefa "y hoy" (cfr. §5.15.). Desde sus orígenes, el soneto ha sido una de las formas estróficas más filosóficas de la tradición literaria, como demuestran sus normas internas de estructuración temático-remática. Aunque no profundizaremos en estos aspectos hasta el epígrafe 6.3., es importante puntualizar aquí

[118] Según Padorno (1994a:544), aquí el *pecho* no sólo es propiedad del cuerpo: también lo es de la conciencia en tanto que este lugar representa la «memoria» de la experiencia vital; es el lugar «sagrado» donde se conserva el Ideal.

que tanto en la tradición italiana, como en la española como en la inglesa, la estructura tema-rema del soneto establece que este punto de inflexión condiciona la explicación de la premisa planteada por el autor en las estrofas anteriores; por tanto, este «y hoy» resultará particularmente significativo para nosotros.

En el análisis del soneto «Mis pies», otro ejemplo de soneto riveriano prototípico, comprobaremos que este mismo disyuntor copulativo-temporal ("y hoy"), condensado en una sola sílaba métrica, se emplea en la misma posición exacta. A nuestro modo de ver, esta ruptura de la simetría corporal en El Soneto del Cuerpo es tan destacable como la que Padorno observará en El Soneto de los Pies (cfr. §5.15.) El crítico descubre la misma colocación exacta en el soneto «A la memoria de Luis Millares» (Eugenio Padorno, 1994a:87) y en «El Muelle Viejo» (Eugenio Padorno, ibidem:116), lo que refuerza la idea de que la temporalidad, elevada hasta su grado máximo en el texto que nos ocupa, es un factor clave en la creación poética de Rivero, pues se configura como un significativo punto de inflexión en sus sonetos.

Aunque ahondaremos en el dolor de Rivero en el análisis de los poemas «A mi hijo» (cfr. §5.11.) y, sobre todo, «A Juan» (cfr. §5.12.), nos parece particularmente interesante reseñar aquí la incidencia de Unamuno en la transformación cognitiva metonímica que experimenta en Rivero el concepto del dolor: en Rivero, el término dolor está documentado en sus más tempranas –y humorísticas– composiciones, sujeto a una contextualización lúdica, de caricaturizado patetismo; pero el vocablo, muy pronto, ha de reclamar la acepción «trágica» (unamuniana) para convertirse, con posterioridad, en significativa ocurrencia contextual; es precisamente en «Yo, a mi cuerpo» donde, por primera vez, a *dolor* viene a unirse el adjetivo *humano*, para adquirir el carácter de llamativo sintagma, presente en otras composiciones (Eugenio Padorno, 1994b:348). En este caso, la deliberada colocación pospuesta del adjetivo del TO tendrá que ser vulnerada por la sintaxis de la LM. Teniendo esto en cuenta, comprobamos por qué Padorno afirma que el soneto es fruto del clima de tránsito entre dos tonos poéticos, si es que tal diferenciación puede ser aplicada a un único y denso segmento de plena madurez existencial (Eugenio Padorno, 1994a:533-534), en la que la impronta cultural española, llegada a Rivero a través de Unamuno, que sin duda no conviene desconsiderar, adquiere un nivel universal, dada la traducibilidad de la metáfora del cuerpo según Rivero, reducido a pura "materia".

Reducida y rendida al fin, “extenuada de angustia y de miseria”, vuelve a interrogarse Rivero “¿Por qué no te he de amar?”, repitiendo las primeras siete sílabas del soneto, justo antes de preguntarse “¿Qué seré el día / que tú dejes de ser?”. Padorno ha establecido la evidente concomitancia que parecen guardar los versos 11 y 12 del soneto de Rivero y los unamunianos “Y cuando tú te mueras, ¿qué hará de ti ese cuerpo?”. A estas preguntas planteadas por Rivero y Unamuno debemos sumar el cuestionamiento de Padorno en cuanto a los espacios comunes de los autores con respecto al tema de la conciencia: ¿no es la conciencia, conformadora de nuestra individualidad, la que, en el soneto, encubierta en el «yo», no sólo habla al «cuerpo», sino que también habla *por* el cuerpo?, se pregunta Eugenio Padorno (1994a:337).

Si en Unamuno el dolor conduce a lo divino, según la interpretación padorniana (Eugenio Padorno, 1994b:348), en el soneto de Rivero la experiencia de ese mismo sentimiento deviene una conducta coronada por el absurdo y guiada hacia lo que podría ser la Nada, oculta tras lo Arcano, en más estrecha concordancia con el pensamiento precedente y más heterodoxo del autor de *Del sentimiento trágico de la vida*. Aquí hemos dado con el “centro” de la visión de Eugenio Padorno en trabajos como “Hacia el centro de ninguna parte” (1977/1980), que en este punto atraviesa su más extremos más enigmáticos, lo que nos obligará a volver a hacer referencia a las *Pictografías* (1977/1980).

Si bien tampoco termina de resolver ese otro enigma, Padorno realiza una precisión cronológica respecto a este cuerpo, receptor del poema, al que parece aludir Agustín Millares Carlo en una publicación del 11 de septiembre de 1915 que conviene consultar en la *Edición Crítica* (Eugenio Padorno, 1994a: 540-542) o en la *Génesis* (Eugenio Padorno, 1994b:355-357). Según Padorno (ibidem:541), la coincidencia se produce en esta sección de un poema de Millares Carlo, aunque, si se tiene en cuenta el análisis del soneto «Viviendo» (cfr. §5.6.), nos permite creer que tal vez don Agustín también se imaginaba a Rivero en su faceta de burócrata, deseando escapar de su jaulón canario, no por el mar como el navío lleno de emigrantes que evocaba en su poema, sino por el aire como un ave (“nave” es el vocablo empleado por Rivero por el soneto con el que especulamos). De la exclamación “¡Quién sabe!” ya comentamos un posible vínculo con Rosalía de Castro (cfr. §5.6.), de particularísimo interés, ya que las juzgamos trasuntos *intencionales* de las fórmulas interrogativa y exclamativa de los versos 11 y 12 del soneto riveriano:

¿Qué será de tu cuerpo? ¿Dónde estará tu alma
que bajo el tosco sayo de paño aprisionada,
ansiaría lanzarse sin reposo, sin calma
por el espacio inmenso como un ave dorada?

¡Quién sabe! Acaso tu alma que fuera tan fragante
latiría en el seno marchito de esta rosa
que se ha tornado polvo fugitivo y brillante
al tocarla esta tarde mi mano tenebrosa.

Al margen de la reminiscencia de la poetisa gallega, en los versos finales de «Yo, a mi cuerpo» ("Sólo sé que en tus hombros hice mía / mi cruz, mi parte en el dolor humano") acudimos al que tal vez suponga el vínculo más directo entre la filosofía unamuniana y este soneto riveriano y el conjunto de esta poética, puesto que se trata de un dolor que encierra, en el plano humano, un gesto de solidaridad (Eugenio Padorno, 1994b:348). En su Prólogo a *Del sentimiento trágico de la vida*, Manuel Alvar (1975:20, en Padorno, ibidem), define el dolor «testimonial» de Unamuno como el «camino de la conciencia». Es por este camino «como los seres vivos llegan a tener conciencia de sí», ya que la medida de la hombredad y divinidad humanas viene dada por la capacidad de sufrimiento, porque «sólo sufriendo se es persona». En los poemas «A mi hijo» (cfr. §5.11.) y «A Juan» (cfr. §5.12.) podremos concretar aún más directamente otras dimensiones de este dolor, a través del símbolo de la "cruz" (que se relacionará con el del "sello divino").

Por último, las ideas de la senda, el sendero, el camino, etc. adquieren su más evidente adscripción riveriana en la línea establecida en §5.3. respecto a la pasión crística y el camino hacia el Gólgota en esta evocación basada en la imagen latente de la expiación por el sufrimiento. A todo esto se le sumará un carácter intergeneracional cuando Rivero use las mismas imágenes poéticas para referirse a su hijo fallecido en poemas que analizaremos posteriormente (cfr. §5.11., §5.12.), sin desestimar tampoco la sorprendente identidad de vocablos que Padorno observa entre los sonetos «Yo, a mi cuerpo» y «A la memoria de mi padre», hecho con el que creemos que se completaría un interesante conjunto de poemas, por lo que lo reproducimos a efectos de retener una imagen poética que se desplegará en epígrafes subsecuentes. En este otro soneto, padre e hijo arquetípicos, objetos *in absentia* e *in presentia* respectivamente, como marcan los

procesos biológicos naturales, se encuentran en el lecho de muerte, yacente el padre muerto y sufriente el hijo que lo sobrevive y a quien corresponde despedirse de él:

A LA MEMORIA DE MI PADRE

El hijo arrodillado junto al lecho
besa del padre la extenuada mano,
rendida ya de trabajar en vano,
pero sagrada por el bien que ha hecho.

Y mientras crece en el jadear del pecho
Refléjase en los ojos del anciano
La última angustia del dolor humano:
¡la vida que huye y el hogar deshecho!

Lentamente apagóse su mirada;
Del alama las postrear llamarada
Nimbó su frente de apacible luz,

Y la materia, de luchar cansada,
Entregóse a las sombras de la nada
Con los brazos en cruz.

Monte. Oct(ubre). 1926

En la despedida existencial, también aquí la situación rememora la crucifixión crística, sentencia Padorno (1994a:587). Por si estas místicas ideas no pareciesen lo suficientemente complejas como para ser traducidas, en el poema siguiente adquieren una dimensión aún más espiritual, lo que habrá de plantearnos interesantes retos en la versión inglesa de «Yo, a mi cuerpo». En §7.8. ofreceremos una traducción alternativa de El Soneto del Cuerpo surgida de la adaptación métrica de su primera versión a la plantilla del soneto pentamétrico yámbico de William Shakespeare. De esta manera, aspiramos a ofrecer una traducción semántica y métrica de El Soneto, esto es, en verso regular monométrico.

5.10. «Dice el cuerpo al alma»

Después de nuestro análisis interpretativo de «Yo, a mi cuerpo», partimos de la base de que pocas consideraciones nuevas podremos añadir a la lectura de este otro poema. Sin embargo, bien por tratarse de una misma intención ya experimentada por El Poeta, bien porque brota de una nueva, nos parece un ejemplo todavía más sutil del uso del apóstrofe riveriano, el diálogo imposible entre cuerpo y alma manifestado poéticamente.

Si en el poema anterior, un Domingo Rivero emisor se dirige a su cuerpo (destinatario a la vez que sujeto temático del inmortal soneto), el desdoblamiento entre lo material y lo inmaterial alcanza un grado de espiritualidad supremo en esta décima (la segunda que se encuentra en la antología), pues aquí es el cuerpo quien, humanizado, necesita comunicarse con el *anima*.

Como podemos inferir del uso de los dos puntos que Rivero llegó a colocar después del título del texto, sutileza que no figura en nuestro TO ni en su traducción (donde debería incluirse su homóloga convención inglesa, una coma, algo que incluso nos habría permitido barajar un título alternativo para este poema en inglés), esto es lo que ha de decirle el Cuerpo de El Poeta a su Alma:

Antes de yo ser, tú eras;
de lo eterno a mí bajaste,
y en mi pobre barro amaste
las cosas perecederas.
Y logré que mía fueras
en esta cárcel sombría.
Al llegar mi último día,
a tu origen volverás
y eternamente serás,
pero ya no serás mía.

Mayo 1921

Así como hay quien opina que el soneto «Yo, a mi cuerpo» es la obra cumbre de la lírica de Domingo Rivero, en «Dice el cuerpo al alma» tal vez habremos de encontrar la perspectiva más filosófica de la oferta literaria de Domingo Rivero, el "poeta del cuerpo" (Rodríguez Padrón, 1967). Eugenio Padorno (1994a:558) describe esa filosofía, que sirve de estructura ideológica al poema. Según el teórico de la literatura, aunque se trata de un pensamiento de indiscutible impronta calderoniana, se enraíza en un vasto y complejo ideario renacentista de difícil reducción a esquema (Eugenio Padorno, ibidem). Con todo, este poema nos permite explorar el acervo grecolatino en la poética riveriana, el cual podrá incorporar un mayor grado de traducibilidad que otras reminiscencias más específicas o locales. Al igual que a Padorno (1994a:559), nos interesa destacar sus aspectos esenciales: la doctrina platónica que explicaba la cualidad de lo bello por la existencia de una idea anterior y superior de Belleza, reinterpretada por los neoplatónicos (Eugenio Padorno, ibidem), que adjudica a la divinidad el

concepto de Belleza suma. Sobre estas teorías se imbrica el providencialismo, polémica teoría a través de la cual Padorno (1994a:559) llega a tres posibles explicaciones para la génesis de este poema: 1) los versos 279-288 de *El gran teatro del mundo* (Calderón de la Barca, 1655), 2) un epigrama encontrado en una antología editada por Sáinz de Robles en 1946 (de Francisco de la Torre, traductor de los epigramas de John Owen) y 3) otra décima de Calderón. Todos estos datos merecen ser contrastados.

Por tanto, acabaremos completando nuestro análisis anterior si llevamos los conceptos platónicos de Bien y Alma hasta sus respectivos antecedentes: la doctrina pitagórica, asentada fundamentalmente en el descubrimiento de la esfericidad de los cuerpos celestes, y la mística órfica, que sostenía que el alma (eterna y permanente) vive desterrada en el mundo corpóreo, como ilustra el mito de la Caverna. De la fidelidad a este ideario y su secuela de imágenes responde el poema «Dice el cuerpo al alma» (Eugenio Padorno, 1994a:60). En el caso de nuestra interpretación del poema, reproducimos a continuación la Nota que lo acompaña (Santana Falcón, 2014:48), en la que se recoge uno de los testimonios más directos de José Rivero sobre la poesía de su abuelo. Obsérvese su planteamiento respecto al dilema riveriano entre "el aquí y ahora" *versus* "el más allá":

> El desdoblamiento y el diálogo permanente entre cuerpo y alma, desde la óptica de Domingo Rivero, simboliza su conflicto interno entre «el aquí y ahora» y «el más allá». Dicha dicotomía alcanza límites inesperados en esta composición, dotándola de gran lirismo y carácter existencialista, con un marcado componente espiritual, espacio común entre el poeta y Miguel de Unamuno, de quien fue discípulo y amigo.

Se trata del segundo ejemplo de décima que se encuentra entre la selección de poemas traducidos, por lo que nos permitiremos explorar a continuación algunas cuestiones relacionadas con esta forma estrófica en la tradición inglesa (la *decastich form* ya comentada en §5.3.), que no aspiran a ser tan exhaustivas como los planteamientos anteriormente propuestos sobre el soneto. Según Antonio Quilis (1978/2001:116), la décima es el feliz hallazgo que por diversos caminos buscaban los poetas cortesanos del siglo XV. La estructura de la décima está formada por dos redondillas, con rima abrazada, *abba* y *cddc*; uniéndolas, se encuentran dos versos de enlace que repiten las rimas última y primera de cada redondilla, *ac*. En este caso Rivero no realiza divisiones estróficas, por lo que el esquema queda del siguiente modo: *8a8b8b8a8a8c8c8d8d8c*.

Explica Quilis (ibidem: 117) que, generalmente, el tema de la estrofa se plantea en los cuatro primeros versos. Después de la pausa del cuatro verso, en los restantes se completa el pensamiento: es un ascenso y descenso de ideas, cuya transición se encuentra en el quinto verso. Todo esto está estrechamente relacionado con lo Alto y lo Bajo en la poética riveriana (cfr. §5.2., §5.7., §5.8.) y con el desarrollo tema-rema del soneto, al que nos hemos referido en el epígrafe anterior. Habida cuenta de nuestros intereses investigadores, cabe subrayar esto último: «esta estrofa de octosílabos se ha comparado por su perfección al soneto» (Antonio Quilis, ibidem). Comprobamos en esta monografía que el empleo de la décima corrobora la influencia calderoniana a la que ya hemos aludido en el análisis de «La Isla» (cfr. §5.3.), y que se trata de una forma estrófica que ha llegado prácticamente hasta nuestros días, por lo que no ha de resultar tan extraña al conocimiento textual poético de nuestro lector español, obviando aún el grado de traducibilidad del poema.

Por tanto, a partir de una perspectiva providencialista, debe de ser en la mente divina donde se arraiga la primera imagen poética del texto, pues le dice el cuerpo al alma de Rivero que antes de existir como materia física, ella ya existía, probablemente en esta dimensión abstracta a la que apunta la filosofía clásica. Los hombres, aun antes de existir, *asisten* («están presentes»), con sus respectivos «papeles» existenciales, en la mente divina, resume Padorno (1994a:559). Como un personaje del gran teatro del mundo de Calderón, Rivero admite de esta manera que se siente un elegido, y que estaba predestinado a ser quien era, a llevar su propia cruz, su parte en el dolor humano (cfr. §5.9.). De lo Alto bajó ese alma para aprender dentro del cuerpo a amarlo (algo que el poeta parece afirmar rotundamente, tal vez porque todo parte del planteamiento inicial de la primera línea "¿Por qué no te he de amar, cuerpo en que vivo?").

En este punto, la metonimia del "barro" ("y en mi pobre barro amaste") nos vale para identificar el cuerpo con la pobre materia del «Yo, a mi cuerpo». También se dedicó ese alma a amar lo mundano ("las cosas perecederas"), un verso en el que creemos averiguar cierto tono de arrepentimiento y moralización. Resumido por Padorno desde un punto de vista sincrónico, el descenso de la sustancia espiritual desde el mundo angélico, para establecer la dualidad con el cuerpo, y su posterior ascenso, una vez que éste ha sido plenamente conformado (no otra cosa significa la existencia), tienen que ver con lo que los neoplatónicos, y principalmente León Hebreo, llamaron la *línea circolare dell'Universo* (Eugenio Padorno, 1994a:559). Contraponiendo todo esto con la

definición de la décima de Quilis, comprobamos que el ascenso y el descenso de ideas que presentaba como característico de esta forma estrófica alcanza en este poema dimensiones magistrales, pues el esquema cognitivo de esta décima se solapa perfectamente con esta idea a través del viaje del alma al cuerpo y su regreso a su origen.

No obstante, compartimos la idea de Padorno de que la posesión es forzada, el cuerpo es dueño ilusorio del alma: es su cárcel. En un verso clave de la composición, llegado a la quinta línea, presume Rivero de que en algún momento o de alguna manera consiguió alguna vez sentirla suya, en una perfecta fusión ("y logré que mía fueras"), aunque la imagen del barro se transmuta en la metáfora riveriana de que el cuerpo fue una cárcel para ella.

Ya en el sexto verso comienza de nuevo a desarrollarse un movimiento interno en la composición, esta vez de subida, pues Rivero se refiere una vez más al último de sus días como el momento en que su alma regresará a donde se encontraba, y seguirá existiendo, "será" eternamente, pero ya no pertenecerá a El Poeta, en relación con la metáfora poética de DEATH IS DEPARTURE (Lakoff/Turner, 1989:52). Además de la obvia alusión biblíca, se nos antoja relacionar este magistral ejemplo con otros tan logrados como la ascensión a los cielos de Remedios la Bella en el realismo mágico de *Cien años de soledad* (Gabriel García Márquez, 1967). No faltó criterio a Rivero cuando creyó que este texto debía incluirse bajo el epígrafe "Otras composiciones". A nuestro modo de ver, podemos concluir su análisis afirmando que, junto con el soneto «Yo, a mi cuerpo», representa la más profunda síntesis del existencialismo riveriano.

Finalmente, nos queda por relacionar un acontecimiento literario con el año en que está fechado el poema, como posible estímulo añadido para la creación del poema que acabamos de abordar. Se trata de la visita a Gran Canaria de otro poeta del Modernismo, esta vez la de Francisco Villaespesa, ferviente admirador de Rubén Darío, a quien se le ha considerado no solo su mejor discípulo en el panorama literario español, sino además el más genuino continuador del modernismo iniciado por el nicaragüense. En la revista *Moralia* (2012:118-120), encontramos una breve aunque significativa reseña a "Francisco Villaespesa. Retrato de un poeta inquieto" (José Francisco Díaz Alonso, 2012). En su Prólogo, Francisca Cruz Cobo, Directora de la Biblioteca Pública Provincial "Francisco Villaespesa" de Almería, lo califica como uno de los precursores

del modernismo en España y reconoce su labor como poeta y promotor del movimiento. De hecho, en la edición de *Las Rosas de Hércules*, que sirvió para la traducción y publicación de *The Roses of Hercules* (John Rutherford, 2014), Oswaldo Guerra (2011:16) relata que Francisco Villaespesa fue una figura capital en el lanzamiento de Tomás Morales como poeta. Vio en el canario a la joven promesa de la poesía del momento, motivo por el que desde un principio lo introdujo en los círculos literarios de Madrid. Desde la génesis del proyecto de *Revista Latina*, Morales aparece (después del propio Villaespesa), como uno de los principales colaboradores de la publicación, donde verá la luz un conjunto notable de poemas que después formarían parte de *Poemas de la gloria, del amor y del mar* (1908). En una entrevista concedida por Tomás Morales a Félix Aranda Arias (*La Provincia*, Las Palmas, 20 de abril de 1921, en *Moralia*, íbidem:19) pocos meses antes de su fallecimiento, el poeta declarará de Villaespesa lo siguiente:

> Yo […] le profeso a Villaespesa un cariño entrañable, unido a una admiración sin límites. Él fue quien orilló todas las dificultades que se presentan en el camino de todo neófito; por él publiqué mi primer libro de poesías; le guardo eterno agradecimiento.

Y aunque no podremos relacionar tan directamente a Domingo Rivero con Francisco Villaespesa como a Tomás Morales, se nos antoja pensar que esta visita, como las de Miguel de Unamuno o la de Salvador Rueda en 1910 (cfr. §5.8.), se puede sumar a los tan diversos estímulos que Domingo Rivero podía encontrar en su contexto más inmediato para consagrarse a la creación poética. Tanto a Villaespesa como a Salvador Rueda se los ha llegado a considerar "padrinos literarios" de Tomás Morales, aunque no se debería negar que sus visitas debieron de fusionar al grupo de escritores canarios jóvenes y menos jóvenes de la época, entre los que tan sutilmente se situaba Domingo Rivero.

5.11. «A mi hijo»

La intención de Domingo Rivero en esta breve composición es dedicar un sexteto paralelo de rima consonante, formado por versos endecasílabos y heptasílabos, a su

“hijo”. Padorno (1994a:514) incide en que son tres[119] las composiciones que El Poeta dedica a su prematuramente fallecido hijo Juan: 1) el sexteto que vamos a analizar, 2) «Juan» (poema no incluido en *The Poet,* y que a su vez El Poeta sitúa entre un díptico de sonetos) y 3) «A Juan» (cfr. §5.12.). Si bien hasta el momento no contamos con datos que nos permitan desmentirlo, una mirada más atenta a las fechas de publicación, organización y otros posibles motivos de creación del texto nos permitirá especular con otras interpretaciones posibles para el poema. Barajamos la idea de que el hijo al que dirige este poema no tiene por qué ser Juan Rivero, un más obvio destinatario de los otros dos poemas, aunque no tanto en este. De hecho, El Poeta no llegar a citar el nombre de Juan ni el de ninguno de sus otros hijos en el texto.

Observado el tono de los poemas que dedica «Al nieto» (fechado en marzo de 1922), «A la nieta» (que debió de componer sobre 1925) y «A la memoria de mi padre» (que dató en El Monte en octubre de 1926), una nueva lectura del poema «A mi hijo», más amplia y abstracta, nos permite adivinar una intención alternativa a la de Padorno: ¿se dirigirá Domingo Rivero a otro hijo? ¿Quizás al hijo en estado prenatal? ¿Estará tratando de comunicarse con él, en otro de sus diálogos literarios, mientras espera su nacimiento?

Si tenemos en cuenta que el texto se publica por primera vez en el diario *España* (Las Palmas) el 1 de enero de 1900 (Eugenio Padorno, 1994a:288), cuando Domingo Rivero ya había tenido seis hijos y perdido uno (Fernando se llamará el último como el primero, fallecido a los diecisiete meses de vida), y que su hija María Teresa nació el 4 de abril de 1899, podríamos barajar la hipótesis de que este texto se compone a partir de esa dimensión y vivencia más místicas de la paternidad, en comunicación literaria con el hijo que está por nacer o con el hijo ideal, lo que nos acercaría a su concepción más personal de la relación espiritual y moral que como hombre mantiene con el hecho de ser padre. Una vez más, es la sombra de la inexorable muerte la que le lleva a dejar escritas estas líneas a ese “hijo” para el momento en que tenga que darle sepultura. Esta presuposición motiva un poema que parece una nota de despedida. Se basa en el desarrollo lógico del ciclo natural de los procesos biológicos y se inspira en el momento en que el padre tenga que morir y ser sepultado antes que su descendiente:

[119] «A MI HIJO. Se refiere a Juan Rivero del Castillo, destinatario (u objeto temático) de varias composiciones; cfr. [Juan] y [A Juan].» (Eugenio Padorno, 1994a:514).

Cuando tú me amortajes, y el reposo
permita que en mi frente, misterioso,
brille el sello divino;
dame el último beso, arrodillado,
en los pies que quizás haya manchado
el polvo del camino.

El poema es enumerado por el propio Rivero como la quinta de sus «Primicias tardías», de la que existe una versión en la que el "polvo" del camino se restituye por el "lodo", una palabra con un matiz connotativo más directo. Resulta llamativa la construcción sintáctica del sexteto, pues se compone de una sola oración, a partir de la cual vamos desvelando la manera en que Rivero imagina el momento de la despedida, aunque nos permitirá obtener con Padorno al menos dos interpretaciones de los versos finales. Consideremos por tanto un análisis más bien sintáctico para alcanzar a delimitar las intenciones de Rivero a través de sus medios textuales. Comprobamos que la composición comienza por la subordinada temporal "cuando tú me amortajes", donde el verbo dota al verso de un tono de espiritualidad ritual, pues presupone que será el hijo quien cubra al padre con la mortaja, una variable de la metáfora poética DEATH IS REST (Lakoff/Turner, 1989:52). A esta circunstancia temporal se le suma, a través de la conjunción "y", una oración en la que se produce un cambio de perspectiva, pues del tono imperativo inicial se pasa a la descripción del "sello divino" (imagen a la que volveremos a aludir en el análisis del poema siguiente) que brillará sobre su frente, ajustando el tema del poema al simbolismo crístico (Eugenio Padorno, 1994a:514), cuando alcance el "reposo" final, el descanso, al dejar atrás el sufrimiento de la vida (¿el perdón de los pecados?). Descrito este solemne momento en los tres primeros versos, Rivero vuelve a emplear el imperativo "dame el último beso, arrodillado, / en los pies" por lo que el trasfondo crístico de la imagen es evidente, tanto como la ambigüedad con que admite ser interpretada (cfr. §7.10.). Acudamos a Padorno (ibidem) para contrastar las interpretaciones posibles del final de esta composición, donde se concentra el eje metonímico-imaginario de la zona receptora de la acción del beso, que en este caso adquiere valor de símbolo bíblico:

> El sentido elemental del texto podría ser: 'dame, de rodillas, tu último beso, en los pies, que quizás hayan sido manchados por el barro del camino', cuya última parte evocaría el episodio narrado por Lucas (7, 37-38), en el que una mujer pecadora besa (y unge) los pies de Jesucristo; los pies del moribundo (no así su frente) podrían estar manchado, y el beso solicitado los santificaría. ¿Es esto lo que quiso expresar Rivero? De haber aceptado aquel remoto préstamo, en el poema se habría dado una inversión de papeles, un detalle que hace pensar en otro posible y más oculto sentido; si tenemos en cuenta que en el yacente la señal del *sello divino* representa la

«divina» humanidad del hombre, purificado ya por la Pasión, es en el hijo, sin experiencia en los avatares de la vida, sobre quien pesa la fatalidad del pecado, y quien podría –en aquel momento supremo– estar necesitado de perdón; de rondar el texto esta interpretación, el sentido se asemejaría a: 'arrodillado, dame, en los pies, el último beso (tus labios serán el instrumento de la recepción del perdón), porque quizás has sido alcanzado por el barro del camino'».

Además de todas las lecturas anteriores, también debemos considerar de nuevo la relación entre Domingo Rivero y su padre (cfr. §2.3.) para poder completar nuestra descripción del efecto que el poema puede producir en el lector más informado. Si no solo consideramos la relación de descendencia con el hijo sino que además incorporamos el sentido ascendente a la interpretación del poema, como sinónimo del regreso a lo divino, tal vez convenga recordar una vez más que sus estudiosos siempre se han referido a la relación de Domingo Rivero con su padre a través de cuestiones económicas y de culpabilidad (cfr. §5.2.). Para reforzar la segunda interpretación propuesta por Padorno, podríamos sumar a sus conclusiones que Rivero asume que su hijo tiene motivos para pedir este perdón al padre muerto. De esto se desprenderían dos presuposiciones líricas, puesto que, si el sello divino (cfr. §5.12.) representa al hombre purificado (el padre), el hombre que lo besa (el hijo) queda purificado y perdonado, lo cual nos permite sumar a la anterior una última posibilidad interpretativa: ¿no sería el mismo Domingo Rivero el "hijo", desdoblado, al que se refiere en el sexteto?

5.12. «A Juan»

A diferencia del anterior, en el caso de este poema podemos afirmar rotundamente que la intención de Domingo Rivero es dedicar unos versos a su tercer hijo, Juan Rivero del Castillo. Nos consta que lo comenzó a escribir inmediatamente después de producirse el fallecimiento de su hijo (Eugenio Padorno, 1994a:594), el 24 de junio de 1928, día de San Juan. Por tanto, añade Padorno (ibidem), «es muy probable que, por razones de emotividad, el poeta evitara volver al texto –evocador de los pormenores de tan señalado suceso–, circunstancia que explicaría la ausencia de una más afinada tarea de corrección». Tampoco olvidemos la muerte de su primer hijo en 1887 (el año exacto que ofrece Padorno para determinar el inicio de la actividad poética en Rivero),

posterior a la de su madre (1848) y a la de su padre (1894)[120], ni las de Tomás Morales (1921) y de Alonso Quesada (1925), y a las que podríamos sumar las pérdidas de otras personas en las que no hemos reparado aún. Otra explicación plausible para dicho abandono ya se planteó en *The Poet* (Santana Falcón, 2014:54):

> Como triste consecuencia de la pérdida de su hijo, aunque se había dedicado desde 1926 [cfr. §5.13.] a prepararla, tras la muerte de Juan en 1928 Domingo Rivero desiste del proyecto de publicar una antología personal de su poesía. Aunque inicialmente se vuelca en dicha labor, animado por el propio Juan, la progresiva e irreversible enfermedad que éste desarrolla llevará a Domingo Rivero a dejar de lado su gran propósito, que nunca llega a concluir ya que fallece un año y tres meses más tarde que su hijo predilecto en su domicilio capitalino de la calle Torres.

De la lectura de una carta fechada el 7 de marzo de 1926 (Santana Falcón, ibidem:76-79), se deduce que el anciano poeta no puede ocultar la preocupación que le embarga: la enfermedad de su hijo Juan; prefiere pensar que el mal tendrá remedio, y así lo confía por carta a su hijo Fernando (Eugenio Padorno, 1994a:37). Tras la lectura del documento, descubrimos que, el mismo día, doña Nieves del Castillo cierra el sobre de otra carta en la que, como le relata Domingo Rivero a su hijo más pequeño en el citado documento, «tu madre te habla del viaje de Juan a Barcelona, y el motivo. Don Rafael González asegura que se curará completamente. Yo también lo espero pues ni pensar quiero que no sea así» (Santana Falcón, ibidem).

Pero el cáncer ya se había apoderado de Juan Rivero. Cuando Juan se encontraba trabajando de oficial de la Junta de Obras del Puerto (Eugenio Padorno, 1994a:37), y llevando la representación telegráfica de un periódico de Buenos Aires, su inesperada muerte debió de dejar en Domingo Rivero una huella emocional imborrable (cfr. §2.5.). De las esperanzas que don Domingo tenía depositadas en Juan son explícitos varios poemas; en Juan veía el futuro «escudo» del hogar, y es evidente que el poeta, siempre comprensivo, trató de impedir que mediara en las relaciones con su primogénito la situación de conflicto que se adivina en las que él mantuvo con su padre (Eugenio Padorno, ibidem). Este último detalle podría respaldar incluso las interpretaciones alternativas que hemos propuesto para el análisis del poema anterior, aunque en la muerte de Juan encontramos esa otra explicación a la ineditez de la obra riveriana, a la

[120] «En 1885, el padre del poeta fijó su residencia en Las Palmas, en la vieja casa de la calle Torres falleciendo allí en 1894, el mismo solar donde a finales del pasado siglo se levantó la actual y moderna construcción donde acaba de inaugurarse el Museo Poeta Domingo Rivero» (Pedro González Sosa, 2012).

que nos hemos referido en la presentación del libro, el dos de mayo de 2015 (cfr. Documento 1, Anexo 2). Así pues, El Poeta fallece sin ver su poesía publicada, un año y tres meses después de su hijo. Sesenta y cinco largos años habrían de pasar hasta que se recopilase su obra "completa" en la *Edición Crítica* (Eugenio Padorno, 1994a), la cual se depuró hasta tres veces (1998; 2002; 2008) para convertirse en una antología, en el más puro sentido de la palabra, a partir del año 2002[121]. No obstante, se siguen rescatando poemas de Rivero, como demuestran el manuscrito de «Yo, a mi cuerpo» recuperado en 2014, que ilustra la portada de *The Poet,* o el más reciente artículo en torno a la aparición de un manuscrito del soneto «Don Quijote», del que en menos de un mes se hicieron públicas dos informaciones[122], por lo que el estado actual de la cuestión en este sentido apunta más bien hacia la teoría de que aún no se conoce toda la obra riveriana.

Como último apunte relacionado con esta circunstancia, hemos podido conocer que hubo un intento frustrado de llevar los textos de Rivero a Madrid para su publicación: Doña Nieves, hija del poeta, se proponía dar a Fernando González, en el verano de 1936, una copia de los poemas, con el fin de que éste prologara una edición (de la que desconocemos su criterio organizador); la hija del poeta y Fernando González debían verse en Madrid, pero el inicio de la Guerra Civil impidió la entrevista y, consiguientemente, que el proyecto prosperase (Eugenio Padorno, 1994a:40).

Esto nos llevaría de nuevo a nuestras observaciones planteadas en §2.4. respecto a la posibilidad de que no fuese solo Juan «el más apasionado divulgador de la obra de su padre», más allá de esta afirmación de Claudio de la Torre (1954), sino que además esta hija de Domingo Rivero perseguía el mismo ideal en el que llegaron a creer su padre y su hermano mayor, truncado primero por esta prematura muerte y luego por la guerra española.

---

[121] Téngase en cuenta que *Poesías*, la primera recopilación de poemas de Domingo Rivero, se publica en 1991, por lo que nos hemos referido hasta ahora a 1994, la fecha de publicación de la tesis de Eugenio Padorno (quien también estuvo a cargo de la edición de *Poesías),* como la fecha en que se conoció la obra riveriana completa, incluido un Epistolario de gran interés, donde se encuentra la carta a Fernando a la que nos referimos aquí (Eugenio Padorno, 1994a:493-494). Apuntados estos detalles, conviene desmentir aquí la posibilidad de que *Poesías* pudiese ser considerada como una antología de la creación lírica riveriana en su totalidad, pues el hecho de que la edición depurada de la tesis de Padorno que se convirtió en la antología *En el dolor humano* en 1998 incorporó dos poemas inéditos en una edición de 2002, lo que desmiente incluso que la tesis de Padorno (1994a) incluya la totalidad de la obra de Domingo Rivero.

[122] Se trata de los artículos "El Museo Domingo Rivero rescata el original del poema Don Quijote" (Fecha de publicación:17/04/2015) y "Don Domingo Rivero sigue sin librarse de las erratas" (Fecha de publicación: 23/04/2015) (Fecha de consulta: 28/04/2015).

Derrumbado por la pérdida de su hijo, aquella noche de un 24 de junio de 1928 Domingo Rivero se refugia en la creación poética. Su detonante, una vez más, es una visión: la de su hijo sobre el lecho de muerte. Al contrario de lo que llegó a presuponer en la pieza que analizamos en el epígrafe anterior, es el padre quien ha de amortajar al hijo, y su primera reacción se manifiesta en una negación absoluta de la imagen real. De ahí que Rivero descargue sus primeras líneas a partir de la visión de que Juan parece "más que muerto, dormido" para retomar la resplandeciente imagen del "sello divino que", en lugar de su frente, brilló antes sobre la de su hijo, por lo que retomaremos dicho símbolo y su traducción desde un enfoque cognitivo (cfr. §7.11.).

Se trata de una extensa elegía que merece una detenida lectura. Efectivamente, ese carácter de poema inacabado, no perfeccionado como el resto, al que se refería anteriormente Eugenio Padorno (1994a:594) fue precisamente una de las impresiones en las que incidiremos en §7.11., puesto que Theresa Jane Patterson, quien colaboró con nosotros en el proceso de corrección final de los poemas traducidos al inglés, también nos transmitió impresiones similares tras la revisión de la versión inglesa. Para hacernos una impresión de las dificultades de traducción que implicará la traducción de los tres sonetos que componen el poema, en aras de ir introduciendo cuestiones relacionadas con la problemática traslativa de la traducción poética (cfr. §6.), nos dispondremos a sumergirnos en la lectura de la composición con "ojos de traductor"[123], si bien nos conviene todavía más tratar de visualizar su contenido con los ojos (seguramente llorosos) de Domingo Rivero, en un intento de ocupar su lugar ante la muerte de su hijo, para alcanzar la más profunda génesis literaria del poema.

Las tres secciones que lo componen, cuyo esquema métrico se despliega al final de este epígrafe, son (I) un soneto de alejandrinos con rima consonante, (II) un soneto de alejandrinos y un heptasílabo y (III) otro soneto de alejandrinos:

[123] Aunque hemos citado la figura de James Holmes (1924-1986) como poeta-traductor-traductólogo (cfr. §§3.1.1.), aunque ahondaremos en sus aportaciones a la simiente de la Traductología de lo poético con más detalle en el Capítulo 6, a través de su imprescindible *Translated!* (Holmes, 1988/1994), compartimos con Van der Broeck (ibidem:1-2) la opinión de que Holmes ocupa en la traducción una posición privilegiada, que surge de su excepcional perfil y sus talentos. Según lo describe el traductólogo holandés en su Introducción a la citada obra (ibidem), «he was a gifted literary artist as well as a remarkably clear thinker in his academic field. […] He was in the first place a poet with a voice in his own and a highly personal subject matter. […] James Holmes had, without doubt, a passion for translating poetry. […] Alongside Holmes the creative artist there was also Holmes the literary scholar». En este sentido, es posible conectar la figura de este poeta, traductor y traductólogo con la dimensión de «creador» sugerida por Eugenio Padorno (02/05/2015) para el *inversador*.

I

En el lecho pareces más que muerto dormido:
en tu largo martirio después de sufrir tanto,
premiar tu fortaleza al fin Dios ha querido
con una muerte dulce el día de tu santo.

El latir de tu pecho busca ansioso el oído,
y nuestros pobres ojos, anegados en llanto,
al trocarse en sosiego tu doliente quejido
y cesar tu agonía, se dilatan de espanto.

Era de nuestro hogar la alegría más pura
la fiesta de este día, y a mitad de tu vida
¡es hoy cuando en la tierra termina tu camino!

En esto sólo piensa nuestra humana amargura
Mientras sobre tu frente, por el dolor ungida,
y sobre nuestra angustia, brilla el sello divino.

II

Esta primera noche, Juan, que tu cuerpo pasa
dentro del nicho donde mis padres te hacen hueco,
en torno al que vacío dejaste en nuestra casa
de tu último suspiro nos acompaña el eco.

Me aguardaban a mí, pero eres tú el que llegas
más pálido tal vez que tu blanco sudario;
y al ver tu rostro herido, con sus pupilas ciegas,
sus huesos se estremecen de tu horrible calvario.
Su nieto preferido fuiste desde pequeño
y verte hollar un día la cumbre era su sueño:
por ti sentían orgullo y acaso vanidad.

Te ven llegar vencido, pero el sepulcro enseña
que vista desde el cielo la grandeza es pequeña
y grande la humildad.

III

Y eso eras tú: un humilde, un hombre que en la tierra
labró la cruz del suyo y no causó un dolor,
y al sentir que la puerta de su tumba se cierra,
ni un enemigo deja tras ella, ni un rencor.

Para tu padre en eso está toda tu gloria:
la gloria del humilde, la gloria de ser bueno;
por eso mis sollozos bendicen tu memoria
y tú este mundo dejas con ánimo sereno.

Has muerto y en tu mano no apoyo ya la mía,
y en vano hacia tu hombro mi triste frente inclino;
pero en la oscura noche de mi vejez sombría

tu recuerdo será la luz de mi camino.
Tu humildad me arrodilla ante el poder divino
cuyo sello, en tu frente, coronó tu agonía.

Al confrontar nuestra versión del poema con la recogida en la *Edición Crítica* (Eugenio Padorno, 1994a:478-482) hemos descubierto una serie de cuestiones que en este punto se convierten en objetivos pendientes de cumplir para una futura traducción de «A Juan», pues observamos que en *The Poet* no se encuentran, en primer lugar, las fechas del 24 y 25 de junio, respectivamente, en el encabezamiento de los dos primeros sonetos, ni tampoco dos secciones más que pertenecen a este poema, que reproducimos a continuación. Obsérvese que el título de la sección IV, «En El Monte», coincide con el del poema analizado en §5.8.:

IV
EN EL MONTE

De tu cuarto la llave,
para diferenciarla,
de tabla un pedacito
colgaste como marca.

La llave está en la puerta
como tú la dejabas,
y cuando el viento mueve
el trocito de tabla,
parece que tu mano
acaba de cerrarla.

V
Monte, cinco de Agosto. Ayer fue día mío
y el de tu madre es hoy: dos días de tristeza
que crece en esta hora en que la noche empieza
y en torno de la lámpara tu sitio está vacío.

Y a la memoria vienen otros días lejanos
y otras noches en que, junto a esta misma mesa,
tu rostro sonreía entre el de tus hermanos
y el de tu pobre madre y su blanca cabeza.

A la luz de la lámpara nos juntaba el amor
también el día tuyo –la fiesta preferida–;
hasta que en ti su garra ensangrentó el dolor
y te venció la angustia tal vez más que la herida;

y nuestros pobres ojos, anegados en llanto,
te vieron, extenuado, caer bajo tu cruz,
y de los tristes cirios a la pálida luz
¡velamos tu cadáver el día de tu santo!

Por motivos de relevancia, nos centraremos solamente en la interpretación de las secciones del poema traducidas en *The Poet*, aunque estas dos últimas (un romance heptasílabo en el caso de «En El Monte» y dos cuartetos y dos serventesios de alejandrinos en la parte V) incorporan a las anteriores ciertos usos léxicos y simbólicos que merecen nuestra atención, sobre todo porque entre ellos encontramos ecos de otras composiciones ya analizadas, como demuestra la obvia alusión a El Monte; a la celebración del día del santo (una costumbre no tan extendida en la cultura británica, que explica la omisión de este detalle en la traducción de la pieza); a la lámpara, a la tristeza; así como a la Cruz, una de las imágenes de caída más logradas de la composición. En relación con los paradigmas de lo Alto y lo Bajo (Eugenio Padorno, 1994a:121-122), estos símbolos resultan significativos para comprender el proceso de creación y la deconstrucción de una de las más sentidas elegías que debió de componer Rivero. Según Padorno (1994a:594), en ella se encuentra uno de los pocos ejemplos del uso de la sinestesia en la poética riveriana, concretamente la colocación "muerte dulce", síntesis de la imagen poética evocada y pretendida, si bien nos proponemos ampliar el concepto de sinestesia en la lírica riveriana a través de nuestra concepción del *blending* poético (cfr. 6.2.1.3.).

Los espacios de lo Alto y lo Bajo establecidos por Padorno conllevan la existencia de un "centro" como espacio poético entre las dos dimensiones, que en el análisis de «La Isla» y «De la ermita perdida», por ejemplo, eran lugares; en este caso es un hijo de Domingo Rivero y en otros muchos ejemplos es su visión de la temporalidad, al observar los puntos de resolución dilémica de sus sonetos (cfr. § 6.3.), por lo que en dicho *centro* encontramos los detonantes más personales de sus composiciones. Aunque no corresponde profundizar aquí en este tipo de cuestiones, pues tratamos de limitarnos a describir las que para nosotros se corresponden con la intención, el efecto y los medios poéticos (I-E-M), comprobamos cómo nuestro enfoque cognitivo-funcional casa a la perfección con las aportaciones de Eugenio Padorno (1994a:121) en tanto cuanto el crítico considera que el poema, como *metáfora de una analogía*, tiene un motivo, una metonimia en tanto concreción en la que, de acuerdo con una codificación específicas, convergen las posibilidades de una combinatoria.

Esta manera de comprender la interpretación no es en absoluto incompatible con nuestro *modelo I-E-M* (cfr. Fig.13) ni con nuestra visión de la traducción, puesto que lo que Padorno (1994a:121) define como metáfora de una analogía no es otra cosa que la más

pura quintaesencia de la poesía como actividad creativa y poética, en la que se fusionan sutilmente, por un lado, la disposición del autor para dar forma a una "oferta literaria" y, por otro, la ley tácita que acepta el lector de un poema: el receptor de poesía que acepta las reglas del juego literario y se sumerge en una tipología textual a partir de una íntima complicidad ampliamente reconocida en nuestra cultura, a dejarse conmover por ella, y a acoger el texto poético como una particular creación del autor; aunque desde nuestra más flexible concepción de la recepción consideramos que la interpretación literaria es más bien una cuestión idiosincrásica.

Ante la dificultad de darle una explicación literaria a estas cuestiones, optamos por abordarlas desde la teoría de los actos de habla, donde tres dimensiones ya conocidas se despliegan a través de las coordenadas de los actos ilocutivos (o pretendidos, esto es, la intención), los locutivos (o los medios) y los perlocutivos (el efecto real, que puede coincidir con el pretendido o no), como defendían Austin (1962) y Searle (1969, 1976) y hemos discutido en §3.3.2. (esto es, la *metáfora de la analogía* de Eugenio Padorno). Compartimos con García Álvarez (2004:42) la observación de que esta postura se solapa asimismo con la de Isenberg (1978), y hasta con la de Reiss y Vermeer (1994)[124] y así sucesivamente, tanto desde una perspectiva vertical–si retomamos a Rosch (1978)– como horizontal, lo que sustenta el enfoque cognitivo-funcional de este trabajo y aproxima los planteamientos de Padorno a nuestra perspectiva (particularmente los incluidos en el Capítulo VI de su tesis, cfr. Padorno, 1994a:109-122).

Sin embargo, debemos retomar la imagen poética del poema «A Juan»: el hijo reposante en el lecho de muerte, sujeto temático y destinatario *in absentia* al que tal vez Rivero creía poder alcanzar con la palabra. Se trata de otra variante de la metáfora poética DEATH IS REST (Lakoff/Turner, 1989:52), que subyace a todo el texto y se hace más explícita cuando Domingo Rivero se refiere al descanso de su hijo desde un punto de vista que roza lo místico, justificado por el padecimiento que sufrió en vida a causa de su enfermedad. Según la hemos presentado, la propuesta de Eugenio Padorno para la interpretación de los poemas de Rivero puede considerarse, como los modelos de García Álvarez y el resto de esquemas cognitivos presentados en este trabajo, bajo un prisma muy particular que se fundamenta sobre un mapa mental: el esquema de lo Alto y lo Bajo. El enmarque nos facilita una óptima visualización del soporte: un Alto e Izquierda

[124] Cfr. §3.3.2. en torno al problema epistemológico surgido desde el funcionalismo alemán debido a la confusión metonímica traductológica sobre la idea de función, de la que este enfoque recibe su nombre.

(o Principio) y un Bajo y Derecha (o Fin). Es una topografía que calca la de un microcosmos que calca, a su vez, la de un macrocosmos (Eugenio Padorno, 1994a:121).

Aunque es preciso profundizar en su explicación de esta topografía, nos parece próxima a la idea de los *espacios mentales* propuesta por Fauconnier (1985), así como los conceptos de los *mapas mentales* propuestos desde la teoría de los *scenes-and-frames* de Fillmore (1977), sobre la que se sustenta el modelo de García Álvarez (2004), antecedente más directo de nuestra fundamentación teórico-metodológica cognitivo-funcional, cuya relevancia para la traductología de lo poético corresponde demostrar más adelante. Por tanto, observemos el esquema mental en cuestión a través de la figura y la explicación de Padorno (1994a:121):

Fig. 31. Topografía moral: topografía de la página (Eugenio Padorno, 1994a:121).

En el contexto de nuestra civilización, explica el crítico (1994a:121), la lectura se produce de izquierda a derecha y de arriba abajo, y aunque tal orden venga culturalmente impuesto por la materialización secuencial de la escritura, no tiene por qué ser este el orden estructurante de lo imaginario; si el poema irradia desde un *centro* (cfr. §5.9.), comenzar su escritura es en cierto modo verificar una proyección, y estar en vías de su conclusión implica la posibilidad de poder verificar en un momento dado una retroproyección. No le falta razón a Jorge Rodríguez Padrón cuando afirma que Padorno ha alcanzado el más puro *centro* de la poética riveriana.

Sin desmerecer el motivo del resto de los poemas incluidos en *The Poet,* ni el del resto de las poesías que Domingo Rivero llegó a componer (y a dejar inacabadas) a lo largo de su vida, consideramos que este es uno de los poemas en los que *la imagen del hijo*

muerto es un doloroso detonante. Tal vez por eso podríamos añadir un cariz más significativo aún al siguiente recurso literario empleado por Rivero en el primer soneto, la sinestesia "muerte dulce". Padorno identifica este empleo como uno de los escasos ejemplos de sinestesia en la obra riveriana (Eugenio Padorno, 1994a:594), que si se conectara con esta circunstancia alcanzaría una dimensión poética mucho más compleja (cfr. §2.5., §5.2.).

Al margen de esto, nos queda pendiente determinar en nuestra lectura y traducción del poema la traducibilidad de la construcción pleonásmica que se observa en "tu doliente quejido". El crítico interpreta que pudiera tener, no obstante, el sentido de «tu quejido, que producía dolor en quienes lo oían». Si obviamos el pleonasmo, en una traducción ideal sería importante comunicar también el sentido más literal de que estos lamentos transmitían el dolor del propio Juan. Llama nuestra atención de nuevo el crítico respecto al concepto riveriano de concluir el camino como metáfora de la muerte, lo cual nos permite recordar a Lakoff (1989) y su ya citada metáfora poética de LIFE IS A JOURNEY. Padorno incide también en la conexión de este poema con el anteriormente analizado ya que la imagen del sello divino no brilla en este caso sobre la frente del sujeto temático *in presentia*, el padre, sino sobre la del hijo: «la situación que *se piensa* en [«A mi hijo»] es la misma que se experimenta en este poema, pero con un cambio de papeles en los protagonistas: es el padre quien asiste a la muerte del hijo» (Eugenio Padorno, ibidem, énfasis nuestro), como demuestra el contenido del verso 19 ("me aguardaban a mí, pero eres tú el que llegas"). Con el plural "me aguardaban" El Poeta se refiere a sus propios padres, ya fallecidos.

Al referirse a ellos en los versos 15-16, según explica el experto (Eugenio Padorno, 1994a:595), con las palabras "esta primera noche, Juan, que tu cuerpo pasa / dentro del nicho donde mis padres hacen hueco", la expresión se irracionaliza por la fuerte tensión: Rivero «prolonga» en la muerte la vida del hijo y el mundo de lo cotidiano; así, en la indivisible eternidad, Juan lleva una primera noche, y no son los huesos de sus abuelos (que mentarían la muerte) los que le han dejado espacio en el nicho, sino los abuelos en su corporalidad; es una visión plácida de la muerte (el *nicho* es en cierto modo un hogar), auspiciada por el esquema del acurrucamiento y del seno materno, una imagen universal. A pesar de que no quedara anotado en la *Edición Crítica* (Eugenio Padorno, ibidem), Rivero concreta la idea a través de la mención a los huesos de los abuelos de Juan, justo cuando se refiere a la manera en que imagina que reaccionarán al ver el

rostro de su nieto, “herido, con sus pupilas ciegas”. Esos huesos que se estremecerán del “horrible calvario” padecido por el que fue “su nieto favorito desde pequeño”, punto en el que podemos relacionar la metáfora campesina con el concepto del éxito. Rivero le recuerda a Juan que “verte hollar un día la cumbre era su sueño”, obvia alusión al origen campesino de la familia, según reconoce Padorno (ibidem), como sucede en «A Tomás Morales» (cfr. §2.5.) y en «Espigas», un soneto que, en opinión del crítico, se echa en falta en *The Poet.*

Al surgir el vocablo “nicho”, debemos reparar nuevamente en el campo semántico de la muerte que salpica la composición (al igual que la selección léxica de la tercera parte del poema nos llevará al tema de la humildad en Juan Rivero, a través de la que elevamos a la categoría de máxima riveriana “vista desde el cielo la grandeza es pequeña / y grande la humildad”. Padorno (1994a:595) llega a encontrar en estas palabras un eco del aserto bíblico «Dios resiste a los soberbios y da su gracia a los humildes» (Santiago, 4,6, en Padorno, ibidem). Y a pesar de que se ha llegado a señalar que Domingo Rivero padecía por el carácter jovial y jaranero de su hijo (Eugenio Padorno, 1994a:37), la descripción del hijo del tercer soneto de la composición presenta una imagen de Juan que destaca su humildad, otro de los temas recurrentes de la poesía riveriana. El tópico literario también surgió en «La Silla», la “humilde silla amiga” (cfr. §5.2.), en «A los muebles de mi cuarto», los “humildes muebles míos”, sus “humildes cosas viejas” (cfr. §5.3.), en «Yo, a mi cuerpo», “¿por qué con humildad no he de quererte?» (cfr. §5.9.), y también aflorará en «El Humilde Sendero», que cierra la compilación (cfr. §5.16.). Eugenio Padorno (1994a:67) vincula a Domingo Rivero con el Romanticismo a través de la figura de Zorrilla, también a tenor de su *humildad*:

> Cuando Rivero menciona a Zorrilla lo hará porque en él contempla primordialmente al representante de las esencias de la tradición española, y así le defiende el vituperio del que es objeto por típica y tópica reacción antirromántica. En cualquier caso, Rivero compartió con el vallisoletano un juicioso y confesado sentimiento de humildad –insólito entre gente de letras– ante el producto literario propio.

Como hemos hecho con el resto de sonetos analizados, no podemos dar por concluido el análisis de esta composición sin recoger el análisis métrico de los sonetos incluidos en la composición, por lo que finalizamos este epígrafe dejando anotado aquí el esquema de su medida y su rima:

I

En	el	le	cho	pa	re	ces	más	que	muer	to	dor	mi	do:	14A
en	tu	lar	go	mar	ti	rio	des	pués	de	su	frir	tan	to	14B
pre	miar	tu	for	ta	le	za	al	fin	dios	ha	que	ri	do	14A
con	u	na	muer	te	dul	ce	el	dí	a	de	tu	san	to.	14B
El	la	tir	de	tu	pe	cho	bus	ca-an	sio	so-el	o	í	do	14A
y	nues	tros	po	bres	o	jos	a	ne	ga	dos	en	llan	to	14B
al	tro	car	se-en	so	sie	go	tu	do	lien	te	que	ji	do	14A
y	ce	sar	tu-a	go	ní	a,	se	di	la	tan	de-es	pan	to	14B
e	ra	de	nues	tro	ho	gar	la-a	le	grí	a	más	pu	ra	14C
la	fies	ta	de-es	te	dí	a,	y-a	mi	tad	de	tu	vi	da	14D
¡es	hoy	cuan	do-en	la	tie	rra	ter	mi	na	tu	ca	mi	no!	14E
en	es	to	só	lo	pien	sa	nues	tra-hu	ma	na-a	mar	gur	ra	14C
mien	tras	so	bre	tu	fren	te,	por	el	do	lor	un	gi	da	14D
y	so	bre	nues	tra-an	gus	tia,	bri	lla-el	se	llo	di	vi	no	14E

II

Es	ta	pri	me	ra	no	che,	Juan,	que	tu	cuer	po	pa	sa	14A
den	tro	del	ni	cho	don	de	mis	pa	dres	te-ha	cen	hue	co,	14B
en	tor	no-al	que	va	cí	o	de	jas	en	nues	tra	ca	sa	14A
de	tu-úl	ti	mo	sus	pi	ro	nos	a	com	pa	ña-el	e	co	14B
Me-a	guar	da	ban	a	mí,	pe	ro-e	res	tú	el	que	lle	gas	14C
más	pá	li	do	tal	vez	que	tu	blan	co	su	da	rio;		14D
y-al	ver	tu	ros	tro-he	ri	do	con	sus	pu	pi	las	cie	gas	14C
sus	hue	sos	se-es	tre	me	cen	de	tu-ho	rri	ble	cal	va	Rio.	14D

Su	nie	to	pre	fe	ri	do	fuis	te	des	de	pe	que	ño	14E
y	ver	te-ho	llar	un	dí	a	la	cum	bre-e	ra	su	sue	ño;	14E
por	ti	sen	ti	an	or	gu	llo-y	a	ca	so	va	ni	dad	14F
Te	ven	lle	gar	ven	ci	do	pe	ro-el	se	pul	cro-en	se	ña	14G
que	vis	ta	des	de-el	cie	lo	la	gran	de	za-es	pe	que	ña	14G
y	gran	de	la-hu	mil	dad.									7f

III

Y-e	so-e	rás	tú:	un	hu	mil	de-un	hom	bre	que-en	la	tie	rra	14A
la	bró	la	cruz	del	su	yo	y	no	cau	só-un	do	lor,		14B
y-al	sen	tir	que	la	puer	ta	de	su	tum	ba	se	cie	rra	14A
ni-un	e	ne	mi	go	de	ja	tras	e	lla,	ni-un	ren	cor.		14B
Pa	ra	tu	pa	dre	en	e	so-es	tá	to	da	tu	glo	ria;	14C
la	glo	ria	del	hu	mil	de,	la	glo	ria	de	ser	bue	no;	14D
por	e	so	mis	so	llo	zos	ben	di	cen	tu	me	mo	ria	14C
y	tú-es	te	mun	do	de	jas	con	á	ni	mo	se	re	no	14D
Has	muer	to-y	en	tu	ma	no	a	po	yo	ya	la	mí	a	14E
y-en	va	no-ha	cia	tu-hom	bro	mi	tris	te	fren	te	in	cli	no;	14F
pe	ro-en	la-os	cu	ra	no	che	de	mi	ve	jez	som	brí	a	14E
tu	re	cuer	do	se	rá		la	luz	de	mi	ca	mi	no.	14F
Tu-hu	mil	dad	me-a	rro	di	lla	an	te-el	po	der	di	vi	no	14F
cu	yo	se	llo-en	tu	fren	te	co	ro	nó	tu-a	go	ní	a	14E

En (I) observamos un soneto monométrico de alejandrinos con rima consonante, cuyo esquema métrico es 14A14B14A14B 14A14B14A14B 14C14D14E 14C14D14E; en (II), un soneto polimétrico de alejandrinos y un heptasílabo (con esquema 14A14B14A14B 14C14D14C14D 14E14E14F’ 14G14G7f’) y en (III), otro soneto de

alejandrinos (14A14B’14A14B’ 14C14D14C14D 14E14F14E 14F14F14E). A pesar de que emprendimos su análisis con el comentario de Padorno (1994a:594) respecto a que este poema no debió ser revisado con la meticulosidad exigida, la pieza ofrece datos muy relevantes respecto al soneto riveriano en su estado más puro, dadas las circunstancias en que se redactó. En relación con esto, una última observación métrica nos permite reconocer un pie riveriano entre los versos del poema. En el soneto «Piedra canaria» observábamos cómo Rivero intercalaba dos versos heptasílabos entre los versos impares del primer serventesio, a la manera de Manrique, produciendo una ruptura rítmica. En este caso, el último verso del soneto II consigue que la ruptura silábica sea matemática. Salvo de que se trate de un solo hemistiquio que El Poeta dejó pendiente de completar, también en «Mis pies» se observará este uso intencionado (cfr. §5.15.).

5.13. «A mi viejo barbero»

La intención de Domingo Rivero en este poema es dedicar unos versos a su viejo barbero, aunque a este motivo fundamental debemos sumar una serie de sutilezas a las que no nos hemos referido hasta el momento. Basándonos en los datos que nos proporcionó el Museo Poeta Domingo Rivero, hemos afirmado en repetidas ocasiones (Santana Falcón, 2014:6; 54; 56, cfr. §2.1., §5.11., §5.12.) que Domingo Rivero se vuelca en la preparación y la organización de una antología personal de sus obras desde 1926, un proyecto que se vería frustrado por la muerte de su hijo Juan. De este dato se podría interpretar que se trataba de su obra completa, como parece sugerir la Nota que acompaña al poema «A mi viejo barbero» (Santana Falcón, 2014:55). Sin embargo, en la *Edición Crítica* (Eugenio Padorno, 1994a:171) descubrimos algunas puntualizaciones respecto a este proyecto que contribuyen a aclarar esta posible confusión y a desambiguar estas afirmaciones. Al parecer, señala Padorno (ibidem), el hallazgo en el archivo Rivero de los papeles concernientes al proyecto de un libro viene a confirmar la noticia, que debíamos a Jorge Rodríguez Padrón, en el sentido de que Rivero había trabajado en la estructuración de una antología propia, de acuerdo con el testimonio proporcionado por algún contemporáneo de la época. Sin embargo, parece ser que el primer intento de publicación de una antología no pretendía abarcar la obra completa de Domingo Rivero, sino solo una parte.

> Hubo una época, nos cuentan, en que Rivero se decide a publicar *una selección de su obra*. Su hijo Juan Rivero del Castillo había sido director del periódico *La Crónica* y seguía manteniendo allí mucha ascendencia; entonces, a don Domingo se le ocurre imprimir un folleto –una veintena de poemas– con el exclusivo objeto de regalarlo a los amigos que le acosaban reiteradamente para que les dejara lo que escribía. Pero el trabajo, que se haría amistosamente en la imprenta del citado diario, apenas llegó a iniciarse. Se había encargado la impresión a los operarios que la harían en sus ratos libres. Como la obra no se culminaba, Rivero desiste de su propósito. (Jorge Rodríguez Padrón, 1967:67-68, en Padorno, 1994a:171, énfasis nuestro).

Aquí es donde Eugenio Padorno (1994a:171) sugiere que la explicación del fracaso de este proyecto no debe achacarse completamente a la desidia de estos operarios, sino además al hecho de que Domingo Rivero abandonó la empresa ante el agravamiento de la enfermedad de su hijo Juan (Eugenio Padorno, ibidem), hipótesis que también se barajaba en *The Poet* (Santana Falcón, 2014:54-55). Y aunque esto no descarta el hecho de que, al fallecer Juan, El Poeta efectivamente estaba trabajando en la organización de su obra completa, como demuestran cinco manuscritos transcritos por Padorno (ibidem:172-183) en los que Rivero traza diferentes propuestas de "Índice" para organizar su poesía, esta mención nos permitirá precisar con más exactitud la fecha exacta en que Rivero comienza este proyecto, si damos por válidas las deducciones de Padorno.

Al leer la carta que Rivero escribe a su hijo Fernando en marzo de 1926 (cfr. §5.12.), la cual se encuentra entre los documentos recogidos en el Anexo de *The Poet* (Santana Falcón, 2014:76-79), Padorno (1994a:171) advierte que El Poeta no hace alusión a este proyecto. Paralelamente, observa el crítico, los cinco índices realizados por Rivero que mencionábamos anteriormente no se hacen eco de ninguna pieza datada en 1928, año de la muerte de Juan, por lo que tal proyecto y, consiguientemente, los documentos que lo avalan, son datables en torno a finales de 1927, sentencia Padorno (ibidem), no en 1926.

Otra posible conclusión de la situación descrita por Rodríguez Padrón en la cita anterior (Jorge Rodríguez Padrón, 1967:67-68) podría relacionarse con la cifra de composiciones que iban a figurar en dicha selección, una veintena de poesías. Ante la confirmación de que Rivero escribió un total de 152 poemas (Eugenio Padorno, 1994a:276-484) y de que en vida solo dio a la imprenta veinte de ellos (Eugenio Padorno, ibidem:31), se nos antoja legítimo plantearnos si no se trataría de una recopilación de las composiciones que alcanzó a publicar en vida.

Planteadas las cuestiones anteriores, podemos seguir afirmando que dedicar estos tres serventesios a su viejo barbero (don José Díaz Henríquez, *maestro* Pepe, quien regentaba su humilde negocio en Vegueta) forma parte del plan vital del autor de acabar y recopilar su obra, a lo que le animaba su hijo Juan (Santana Falcón, 2014:56). Aunque el proyecto se frustrase, resulta significativo que, en sus diferentes intentos de organización de esta antología nunca publicada, Domingo Rivero elaborase una lista de personas decisivas de su vida, a las que no podía dejar de dedicar unas "Palabras cordiales". En dicho listado, si lo recuperamos de la transcripción de uno de los cinco índices creados por Domingo Rivero, encontramos los nombres propios de Tomás Morales, Rafael Romero, Luis Millares, Claudio de la Torre, Francisco González Díaz, Josefina de la Torre y Saulo Torón, si bien la alusión al barbero se realiza a través del título del poema, con un nombre común. Por ello hemos concluido previamente y reafirmamos a través del contenido de esta otra composición (aún sin haber considerado «A Lady Byron») que, además de las visiones, las personas también forman una parte importante de la poética riveriana (en *The Poet* son una pequeña pero representativa muestra), como sugerimos en la Nota que glosa al poema que nos ocupa en *The Poet* (Santana Falcón, 2014:56):

> Sorprende que entre los nombres a los que dedicara sus personales homenajes líricos se encontraran los de personalidades de la talla de Fermín Salvochea, Tomás Morales, Don Quijote, o el mismo Miguel de Unamuno, junto con personajes tan cotidianos como este hombre, José Díaz Henríquez, *maestro Pepe*, su viejo barbero.

Antes de retomar el análisis de «A mi viejo barbero», conviene hacer una última mención a los Índices de Rivero, según los desvela Padorno (1994a), pues nos lleva a la polémica cuestión de establecer la fecha exacta en que El Poeta presuntamente comenzó a escribir poesía. En la Figura 21 no se ofrece un dato más exacto que "188?", de acuerdo con la ubicación planteada por Padorno (1994a:79), si bien en §2.3. hemos dejado anotada la coincidencia que se da en 1887 con el año de la muerte de su primer hijo como posible detonante para la iniciación poética riveriana (cfr. §2.3.) Sin embargo, Padorno establece otra fecha posible para el nacimiento de esta lírica, para lo que debemos considerar las siguientes observaciones con respecto al primero de los Índices que El Poeta trazó para su obra (Eugenio Padorno, 1994a:183):

> Es posible reconstruir los pasos dados por Rivero: escrita la palabra «Índice», el registro inicial es el del título «La silla», cuya datación –aunque allí no consta– sabemos que es 1907. Con posterioridad –sea para reparar un olvido, sea por una reconsideración crítica–, sobrepone a aquella cabecera cinco títulos más […]. Una lectura atenta de este documento nos permite deducir los modos de agrupamiento textual a los que ha atendido Rivero:
>
> 1) De acuerdo con un criterio cronológico, ha distinguido entre iniciales ejercicios poéticos (los numerados de 1 a 4) y composiciones posteriores; de los primeros ha omitido la especificación de que se trata de textos anteriores a 1900; es el conjunto que devendrá *Primicías tardías* o *Primeros poemas.*
>
> 2) En la relación de los poemas posteriores a 1900 la ordenación cronológica deja paso a la insinuación de otros conjuntos y subconjuntos poemáticos. En este sentido es reconocible […] el epígrafe de una posible sección elegíaca, enunciada por *A la memoria de…* [esta es la sección para la que Rivero elige el título "Palabras cordiales", al que nos referíamos en *The Poet*].

Paralelamente, para situar el poema dedicado a *maestro* Pepe, resulta de similar interés citar aquí que Padorno (1984:183) considera que el epígrafe riveriano "Palabras cordiales" (así como otro conjunto llamado "Recuerdos y elogios") traen a la memoria (además de alguna otra sección machadiana, como los *Elogios* de sus *Campos de Castilla*) los epígrafes consignados por Morales (*Epístolas, Elogios, Elogios fúnebres*) en el Libro II de *Las Rosas de Hércules,* lo cual sigue reforzando las influencias que hemos ido identificando en El Poeta de los autores de su tiempo.

A pesar de que no podemos ahondar en estas cuestiones, cabe concluir con el dato de que los Índices de Rivero se muestran incompletos, como corrobora Padorno (1994a:186), aunque estamos de acuerdo con el experto en que revelan, bien que elementalmente, los criterios de organización que Rivero proyectó sobre su frustrado libro. Es muy probable, en efecto, que él concibiera el acopio textual con el carácter de una antología estética y cuantitativamente sujeta a la representación de un determinado número de poemas –la veintena de textos de que se hace eco Rodríguez Padrón–, pero albergamos la duda de si, finalmente, no optaría por una selección mucho más amplia, coincidente –en lo esencial– con los propios límites de su obra escrita, lo cual nos permitiría considerar que el presunto error de traducción de la Nota traducida (Santana Falcón, 2014:55) no alcanza a ser del todo incorrecto.

Los rastreos realizados en la imprenta de *La Crónica,* según Rodríguez Padrón (ibidem:69), resultaron infructuosos, por lo que cualquier afirmación a este respecto tampoco puede resultar del todo definitiva: desconoceremos el libro que ideó Rivero; tratar de «reconstruirlo», habría sido tarea inútil. Pero, al menos, sí podemos

aproximarnos, siempre hipotéticamente, a los modelos editoriales que al poeta acaso pudieron servir de referencia: *Poesías completas* (1917) y *Nuevas canciones* (1924), de Antonio Machado, el Libro II de *Las Rosas de Hércules* (1919) de Tomás Morales… De *Las Rosas de Hércules* hemos afirmado (cfr. Nota 9) que se configuró como obra cumbre del Modernismo, cuyo cuidado diseño según los cánones de la estética modernista la convirtieron en una obra de arte en sí misma. No debe olvidarse tampoco que la traducción al inglés por John Rutherford de esta obra de Tomás Morales fue publicada una semana después de *The Poet*, y que observaremos los métodos de traducción empleados en algunos de los 24 sonetos que hemos contado entre los poemas de *The Roses of Hercules* (2014) para la revisión de nuestra macroestrategia traslativa.

Así pues, lo que nos queda es dejar hablar al poema por sí mismo, puesto que presenta una serie de recursos expresivos que supondrán un reto traslativo. Una vez más, a través de la metáfora del bosque, El Poeta abre su composición con una imagen de visos humorísticos, ya que se refiere a lo simpático que resulta para el barbero encontrar una cana entre el cabello de Rivero comparándolo con un boscaje en el que ya parece mentira que alguna vez crecieran negros cabellos. Particularmente sonora nos parece la aliteración "crespas canas", y nos planteamos desde aquí cómo podremos verterla al inglés.

Después de relatar esto, reconoce Rivero que (¿a pesar de la broma?) prefiere acudir a la barbería de *maestro* Pepe en lugar de dejarse cortar el cabello por barberos más jóvenes[125]. No en balde ha sido este barbero, cuyas manos han ido perdiendo agilidad, quien siempre le ha afeitado: desde su juventud, que se identifica con "días felices". También es con su "hablar de barbero antiguo" con el que más identificado se siente el lado más juvenil de El Poeta, no así con la "charla moderna", que no consigue devolverle a su juventud como lo hace este barbero. Conocida resulta también la vida de Rivero a las "tijeras" de *maestro* Pepe, según se lee en el verso 9. Aquí surge una metonimia que, sumada al carácter universal del que se dota la composición por no haber sido individualizada a través de un nombre propio, adquiere visos de reflexión metafísica. Esto se observa en las dos metáforas finales, según las cuales, cuando Rivero

[125] Se nos ocurre una lejana alusión a la visión riveriana de la «Nueva poesía», que escapa al alcance de este análisis interpretativo.

era joven y su pelo era aún negro, estas tijeras cortaban "quimeras"[126]: blanca la cabeza, solo alcanzar a cortar "desengaños".

Cuando en el boscaje de mis crespas canas
ves una hebra oscura, buen viejo, te alegras,
pensando que antaño sus blancas hermanas
—¡mentira parece!— también fueron negras.

A manos más ágiles, la tuya prefiero
que en días felices me afeitaba el bozo;
y a charla moderna, tu hablar de barbero
antiguo que evoca mis tiempos de mozo.

Mi vida conocen tus viejas tijeras
que entre mis cabellos —¡hace tantos años!—
cuando aún eran negros, cortaban quimeras,
y hoy entre mis canas cortan desengaños.

Se trata de tres serventesios dodecasílabos (menos el verso 5, salvo que se considere métricamente la palabra central "ágiles", esdrújula, y se reste una sílaba, y el verso 6, donde son necesarias tres sinalefas) con rima consonante, que responden al esquema métrico 12A12B12A12B 12*C12D12C12D 12E12F12E12F.

En los primeros versos de la composición, según Jorge Rodríguez Padrón (1967:41), se encuentran ecos del poeta inglés Thomas Hardy, de quien se cree que Rivero puede haber traducido algo, por lo que lo hemos citado entre Lord Byron, Shakespeare y Rupert Brooke (cfr. §2.3.). Si consultamos la *Edición Crítica* para ampliar nuestra interpretación de la pieza, descubrimos que también Padorno (1994a:557) acude a Rodríguez Padrón para explicar el efecto del poema: «Rivero –dice Jorge Rodríguez Padrón– es un incomunicado». Por eso, «cuando en este diálogo interior, en este diálogo de silencio, se vuelve a los otros hombres, éstos serán o su íntimo barbero o aquellos otros poetas de vida tan profunda como la suya» (Rodríguez Padrón, 1967:161, en Padorno, ibidem).

[126] Como adelanto a la dimensión mítica de la poesía de Rivero, que presentaremos en el análisis de «A Lady Byron» (cfr. §5.14.), citaremos aquí lo que Germán Santana Henríquez señala en cuanto al uso de este vocablo en el poema que nos ocupa: «en este diálogo interior Rivero, mediante el juego de varias sinécdoques, establece una sutil conexión entre su juventud pasada, cargada de ilusiones, de quimeras, y su madurez vital y existencial, llena de sinsabores y amarguras (recuérdese que el poema es la metáfora de una analogía)» (Santana Henríquez, 1999:15).

Hasta ahora, venimos insistiendo en que las visiones y las personas son dos bloques temáticos diferenciados en la poética de Rivero que se observan claramente entre las composiciones incluidas en *The Poet*. Además, particularmente en el análisis de los primeros poemas de la antología, observamos varios ejemplos del uso del apóstrofe para construir el diálogo literario entre Rivero y su imaginario, sus seres y sus enseres. Con afirmaciones como la que acabamos de citar, parece también visible que una de las maneras de creación poética más personales de Domingo Rivero se basa en el diálogo literario como medio poético y textual. Domingo Rivero no dejó ningún tipo de legado teórico acerca de su visión de la literatura, ni sobre su idea de la creación poética (Eugenio Padorno, 1994a:96), así que es en su propia obra donde se encuentran codificadas estas profundísimas creencias.

Así presenta Rivero el paso del tiempo en este poema, del que Padorno destaca el adverbio "cuando" (también aquí se documenta un "y hoy") con que comienza el primer serventesio, ya «nos sitúa en una perspectiva de intensificada temporalidad; *canas* es sinécdoque (efecto por causa)». Aquí es donde Rodríguez Padrón (1967:161) observaba la coincidencia con Hardy; y todavía nos desvelará este experto una última interrelación poética que no dejará de sorprendernos. Sin embargo, en cuanto al recurso literario de la sinécdoque, dada su conexión con los conceptos de metonimia y metáfora, no solo desde el punto de vista de la teoría de la literatura, sino además desde el enfoque de la lingüística y la psicología cognitiva, consideramos interesante adelantar aquí algunas cuestiones introductorias a estos tropos que nos permitirán alcanzar el próximo capítulo con ciertas cuestiones básicas mejor aclaradas.

En cualquier clasificación de los recursos literarios, *sinécdoque, metáfora* y *metonimia* presentan definiciones cuyos límites son casi siempre difusos. Antes de pasar a la última influencia literaria que Rodríguez Padrón observa en este poema, acudiendo a Michel Le Gern, lingüista y filósofo francés, recogeremos matices clarificadores para delimitar estos conceptos (Le Gern, 1978) que proceden del lingüista ruso Roman Jakobson (a quien citamos en § 3.1.2. y §3.1.3. como el padre de la equivalencia en traducción), a través de su pionero artículo *Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de afasia* (1953).

Con la aparición en 1978 de la traducción de la monografía de Le Gern, *La metáfora y la metonimia*, se incorporaba una importante obra a la limitada bibliografía en español de entonces sobre estas figuras retóricas cardinales de la lengua poética, como sugiere la

presentación de la obra, por lo que nos parece una buena referencia diacrónica para acometer una primera clarificación y desglose de estos recursos literarios tan afines, antes de pasar a considerarlos desde la perspectiva de la poética cognitiva. Jakobson asignó a estas figuras un lugar preeminente y nuclear en la ciencia poética y este es precisamente el punto de partida de Le Gern. Aunque más adelante veremos hasta qué límites se ha llegado en la investigación de la metonimia cognitiva en España, a través de estudios lingüísticos como el de Francisco José Ruiz de Mendoza Ibánez (*Introducción a la teoría cognitiva de la metonimia*, 1999), el caso de la tradición francesa (con la que también se ha relacionado a Rivero) no deja de ser ilustrativo de la dificultad de separar estos conceptos, según los recoge Le Gern (1978:13-14).

Aunque Le Gern acude a dos referencias de reconocida autoridad, en concreto al gramático y filósofo César Chesneau DuMarsais, autor del *Tratado de los tropos* (1730), su principal obra, que ha pasado a ser un clásico, y a las aportaciones del lexicógrafo Littré, a quien se debe el nombre del diccionario de la lengua francesa que todavía hoy sirve de referencia en su cultura, la primera aproximación de Le Gern al trinomio metáfora-metonimia-sinécdoque nos permite hacernos una idea de la complejidad que irán adquiriendo estos conceptos en secciones posteriores de este trabajo:

> La retórica tradicional clasificaba a la metáfora entre los tropos, que, según la definición de DuMarsais, eran «figuras por medio de las cuales se hace que una palabra tome un significado que no es propiamente el significado preciso de esa palabra». Los tropos o, si se prefiere, usos figurados, pueden reducirse en su mayoría a dos grandes categorías: la metáfora y la metonimia. Las definiciones de metáfora no faltan. Retengamos aquí la de DuMarsais:
>
> > La metáfora es una figura por medio de la cual se transporta, por así decir, el significado propio de una palabra a otro significado que solamente le conviene en virtud de una comparación que reside en la mente.
>
> En cambio, los autores de tratados de retórica no proponían una verdadera definición para la metonimia; se contentaron con establecer catálogos de hechos cuyo parentesco apreciaron pero sin llegar a dar una formulación satisfactoria a lo que tienen en común y de lo que no se encuentra en otros tropos. El artículo «metonimia» del *Dictionnaire* de Littré es fiel reflejo de esta actitud general:
>
> > Metonimia, s.f. Término de retórica. Figura por medio de la cual se coloca una palabra en lugar de otra cuyo significado da a entender. En este sentido general la metonimia sería un nombre común a todos los tropos; pero se la reduce a las siguientes: 1.º la causa por el efecto; 2.º el efecto por la causa; 3.º el continente por el contenido; 4.º el nombre de lugar o la cosa que se hace por la propia cosa; 5.º el signo por la cosa significada; 6.º el nombre abstracto por el concreto; 7.º las partes del cuerpo consideradas como albergue de los sentimientos o de las pasiones, por esas pasiones y esos sentimientos, y 8.º el apellido del dueño de la casa por la propia casa; el antecedente por el consecuente.

> Esta catalogación recoge la de DuMarsais, con la diferencia de que la última categoría, la que hace intervenir «el antecedente por el consecuente», recibía en el tratado de los tropos un nombre particular, el de *metalepsis*.
>
> Se une a menudo la «sinécdoque» a la metonimia, como hace DuMarsais, quien tiene, sin embargo, el mérito de establecer claramente las diferencias entre las dos figuras:
>
>> La sinécdoque es, pues, una especie de metonimia, por medio de la cual se da un significado particular a una palabra que, en sentido propio, tienen un significado más general; o, al contrario, se da un significado general a una palabra que, en sentido propio, sólo tiene un significado particular. En una palabra:; en la metonimia yo tomo un nombre por otro, mientras que en la sinécdoque tomo el *más* por el *menos* o el *menos* por el *más*.

Citados y definidos estos conceptos básicos, antes de pasar al análisis del siguiente poema, el penúltimo de la selección, nos quedan por señalar las interesantes conexiones que Rodríguez Padrón establece entre Domingo Rivero y el poeta Cavafis, en la misma línea en que hemos trazado las similitudes entre Salvochea y Domingo Rivero en §2.3.: al seguir la vida y estudiar la personalidad de Domingo Rivero, creemos que se debía reparar en la similitud entre nuestro poeta y el griego Constantin Cavafis (1863-1933). En Rivero y en él se dan, curiosamente, notas comunes que será conveniente destacar. Estas coincidencias tienen que ver con su viaje a Londres, en fechas en que coincidieron en la capital inglesa, con el regreso a la tierra natal, donde ambos acaban desempeñando un trabajo burocrático (Rivero en la Audiencia, Cavafis en el Departamento Estatal de Riegos), y con el tema del destino en su poesía (Rodríguez Padrón, 1967:55-61). Si interrelacionamos estas coincidencias con el término latino *fatum*, este tema recurrente podría conectarse con el fatalismo riveriano. Se trata de nexos que diversifican las facetas creativas que pueden ser encontradas en nuestro poeta, por lo que siguen completando la visión de Domingo Rivero que venimos desarrollando desde el Capítulo 2. Con todo, autor y obra (desde lo más general hasta sus recursos literarios más singulares, como la sinestesia o la sinécdoque) cobran un peso cada vez mayor como objetos de traducción, a medida que podemos ir calibrando su traducibilidad, a la que nos referiremos en el Capítulo 7.

5.14. «A Lady Byron»

La intención más obvia de El Poeta en este soneto es dedicar unos versos a Lady Byron. Eugenio Padorno (1994a:513) afirma que, de acuerdo con su datación (es anterior a 1900), Rivero escribe –presumiblemente– el poema cuando está próximo a cumplir cincuenta años. En este punto surge la polémica cuestión del momento en que Domingo Rivero empezó a componer poesía. Para precisar los planteamientos introducidos en el análisis del poema anterior, afirmamos aquí que debió de ser en 1887, como también concluye Padorno (1994a:184).

Y a pesar de que hemos afirmado que de los dos tonos poéticos que Padorno (ibidem:57) detecta en Rivero, el humorismo no se encuentra presente en *The Poet*, puesto que no aparece en nuestra selección traducida ninguna de las dos composiciones que el crítico sitúa bajo el epígrafe "De musa humorística", creemos posible observar cierto tono de sarcasmo e ironía en este poema, como se desprenderá de su lectura. Se trata de un poema en el que Domingo Rivero pretende dirigirse a la mujer del poeta inglés considerado como uno de los escritores más representativos del Romanticismo, Lord Byron. «El poema requiere una muy atenta lectura», advierte Eugenio Padorno (1994a:513). La inclusión de este poema en la presente selección responde al hecho de que se trata de una composición verdaderamente enigmática, que ha desencadenado muy variadas preguntas en quienes han osado interpretarla y, desde luego, traducirla (Santana Falcón, 2014:58). La complejidad de su estructura nos permitirá corroborarlo. Para determinar su motivo podemos establecer un vínculo entre el título del poema y el interés de Domingo Rivero por la obra de Lord Byron, afición que pudo despertarse durante su época londinense (donde debió de residir entre 1870 y 1873), como hemos afirmado con respecto a la faceta de traductor de El Poeta, además de su filiación con ciertas ideologías políticas que se gestaron en Inglaterra[127].

[127] De la tradición inglesa podemos rescatar una última interconexión, esta vez más bien ideológico-política, entre Rivero y otro autor inglés que hasta ahora tampoco habíamos citado. Señala Padrón que es posible establecer paralelismos entre El Poeta y el Barón Macaulay of Rothley: «indudablemente, influye en su pensamiento, de concepción liberal, la obra del político, historiador y ensayista inglés Thomas Babington Macaulay (1800-1859), hombre al que es afín ideológicamente, que desarrolla sus actividades literarias en el campo de la crítica (de la historia y de la literatura) y de quien Rivero era asiduo lector, según afirma el ensayista y crítico Ventura Doreste (1964)» (Rodríguez Padrón, 1967:53-54). Si ahondamos un poco más en la vida del barón en la *Encyclopaedia Britannica online*, nos sorprenderá descubrir que fue un niño superdotado, y que sus primeras palabras fueron válidas para que Chomsky ilustrara su teoría de la Gramática Universal (1957). Un sobrino-nieto de Macaulay, G.M. Trevelian, fue también historiador (asi se puede comprobar en http://global.britannica.com/EBchecked/topic/60444 7/G-

En cuanto a su intención, parece obvio el tono de crítica que impregna al poema, el cual se manifiesta a través de sólidas sentencias sobre el "espíritu severo" de Anna Isabella Milbanke (1792-1860), Lady Byron, y la ácida crítica como esposo y como genio literario dirigida a su marido, George Gordon, Lord Byron (1788-1824). El autor se dirige de manera tan explícita a Lady Byron, que tal vez oculte una intención más sutil: convertir al propio Lord Byron en destinatario de su poema y, por lo tanto, sujeto temático principal y receptor final de este TO.

A pesar de lo exótico de su contenido, el poema debió ser compuesto en Las Palmas de Gran Canaria, ya que El Poeta está establecido en la capital grancanaria desde 1881. Podemos barajar la idea de que lo compusiera en la casa familiar de Los Hoyos, no así en la de Guía, en la que dejó de pasar sus vacaciones desde su traslado definitivo a la ciudad en el mencionado año. Sin embargo, en 1910 dedicaba un poema a una ermita instalada en el imaginario de su infancia, y las personas también constituyeron una parte importante de su poética. Por tanto, si hemos de conectar este texto con algún rasgo de nuestro poeta, este será sin duda su pensamiento más anglófilo, rasgo que se le ha asignado a Tomás Morales[128], al que tampoco escapa Domingo Rivero. Sus conexiones con otros poetas que escriben en lengua inglesa, aunque no son ingleses, como el norteamericano Walt Whitman (por su *Song of myself*, 1855), o el escocés Arthur Conan Doyle, particularmente por su personaje de Sherlock Holmes, y con otros autores internacionales, como André Spire, Edith Södergran o Reiner Rilke (que estudiamos para la preparación del *Encuentro Poético Domingo Rivero* del 24 de febrero de 2015), también son de interés.

Podemos presumir que Domingo Rivero alguna vez pudo leer el poema de Byron al que se refiere Eugenio Padorno (1994a:513) cuando relata que el Lord, asediado por las críticas y reproches del entorno social, optó por la expatriación; «antes de abandonar Inglaterra (25 de abril de 1816) escribió "Farewel…" (*Domestic pieces*, 1816), un

---

M-Trevelyan, consultada el 09/05/2015). Otra interesante relación entre Macaulay, Rivero y Rupert Brooke coincide con la fecha del 23 de abril, Día Mundial del Libro y los Derechos de Autor. Fue Macaulay pionero en la legislación de la autoría intelectual; Brooke murió un 23 de abril. El desliz pasó inadvertido a Padorno (1994b:360).

[128] Oswaldo Guerra Sanchez, en su introducción a *The Roses of Hercules* (2014:15), afirma que una de las facetas líricas menos estudiadas de Tomás Morales es que era un *anglófilo natural*. En la última sección de este capítulo comprobaremos que muchos de los comentarios que se asocian con el tiempo y el pensamiento de Tomas Mórales en relación con la cultura británica son igualmente aplicables a la figura humana y literaria de Domingo Rivero (cfr. §5.17.).

poema de despedida a su mujer en el que la actitud intransigente de éste es explicada como consecuencia de la hipocresía moral imperante en la época», como se puede desprender de sus dos últimos versos: “I only know we loved in vain— / I only feel—Farewell!—Farewell!”. Lord Byron nació con una malformación en el pie de derecho y fue cojo toda su vida; su afición por las bebidas espirituosas y su fama de extravagante, libertino y derrochador son también conocidas. Su romance con su propia hermanastra, que su mujer desaprobaba, fue la causa de su separación de Lady Byron, a la que siguió una controversia que vendría a alcanzar a la poética riveriana en este enigmático soneto (cfr. §7.13).

El original de «A Lady Byron» es un manuscrito. El 15 de abril de 1903 apareció en el primer número de la revista *Canarias Ilustrada* publicación que, bajo la dirección de Adolfo Febles Mora, en la imprenta *España*, tuvo un carácter literario informativo y una periodicidad quincenal. Publicó tan solo un número más, como se puede comprobar en la base de datos de *Jable, Archivo de Prensa Digital de Canarias* (http://jable.ulpgc.es/jable/). Más tarde, el 6 de octubre de 1922, el soneto apareció en el *Diario de Las Palmas.* El documento 11 del Anexo 2 es una reproducción de la portada y de la página 10 de *Canarias Ilustrada* en la que apareció el soneto publicado por primera vez.

Además de la función poética propiamente dicha, hemos apreciado una intención crítica, basada en el uso del sarcasmo y la ironía, que se pueden contrastar con los rasgos más flemáticos del carácter británico, en relación con su traducibilidad. En resumen, el tema del poema es la intransigencia de Lady Byron. Sin embargo, para transmitirlo, el autor abre la primera estrofa refiriéndose e a Lord Byron con la imagen poética de un “torrente”, para el que su mujer supone un obstáculo, el cual el poeta parece ignorar, como sugiere la estrofa segunda. Finalmente, tras identificar al inglés con la imagen del agua que corre en la tercera estrofa, surge la obvia ironía ante la realidad de Lord Byron a través de la descalificación de la estrofa final, donde Rivero critica el papel de esposo y de poeta del inglés.

En la metáfora de la altura, podemos encontrar algún tipo de conexión con la concepción de la fama de Lord Byron que Domingo Rivero pudo alcanzar a sentir a través de la lectura del poema al que nos hemos referido anteriormente. Las posibles vertientes de este clásico tópico literario se pueden explorar entendiéndolas tanto desde la autorreflexión, conocida la humilde visión de Domingo Rivero ante la gloria y la

continuidad de su figura, que le lleva a rechazar todo tipo de opulencia que su consagración como autor literario pueda depararle, (Santana Falcón, 2014:62), así como desde su contraposición con la opinión y los prejuicios que Rivero pudiera albergar hacia uno de los más grandes exponentes del Romanticismo inglés, Lord Byron. La alusión vertical al torrente que cae podría relacionarse con la metáfora poética LIFE IS A FLUID (Lakoff/Turner, 1989:52).

En relación con esto, basta con entender la composición «Farewel…» como el principal detonante de esta composición, de la que El Poeta debió de tomar estas ideas como inspiración para interrelacionar este poema con el de Byron, teniendo en cuenta que en el soneto también se declara imposible el amor entre Lord y Lady Byron, por lo que el apóstrofe literario con el poeta inglés habría quedado sutilmente velado por la propia composición, dando lugar a una interesante superposición de planos en el soneto. El poema es el único ejemplo de la selección que vertebra sobre la estructura de un soneto petrarquista (11A11B11A11B 11A11B11B11A 11C11D11C 11D11C11D), por lo que deberá coincidir perfectamente con la plantilla métrica de nuestra Figura 16:

1ª estrofa	Verso 1	A	rró	ja	se-el	to	rren	te	de	la-al	tu	ra,	11A
	2	a	bre	su	cau	ce	por	la	ro	ca-hen	di	da,	11B
	3	y	cuan	to	más	a	hon	da	más	ol	vi	da	11B
	4	que-el	sur	co-es	pe	ra	tras	la-o	ri	lla	du	ra.	11A
2ª estrofa	5	No-a	di	vi	na	que-el	a	gua-en	la	lla	un	ra,	11A
	6	mer	man	do-en	tre	la	tie	rra-hu	me	de	ci	da,	11B
	7	se	re	na	sien	te	que-al	mo	rir,	la	vi	da	11B
	8	bro	ta	de	su	fe	cun	da	se	pul	tu	ra.	11A
1er terceto	9	To	rren	te-el	al	ma	fue	de-a	quel	co	lo	so	11C
	10	de	sí	so	lo	po	e	ta-y	com	pa	ñe	ro,	11D
	11	y	ya-al	can	za-a	su-a	lien	to	po	de	ro	so	11C

2º terceto	12	el	fa	llo	de	tu-es	pí	ri	tu	se	ve	ro:	11D
	13	fal	tó-a	su	pe	cho	pa	ra	ser	es	po	so	11C
	14	lo	que-a	su	ge	nio	pa	ra	ser	Ho	me	ro.	11D

Sin embargo, más allá de relacionarlo con Petrarca, Padorno (1994a:513) afirma que este primer soneto riveriano se acoge a un esquema estrófico que desde el siglo XVI perdura hasta el Modernismo: catorce endecasílabos con cuartetos de dos rimas consonantes y abrazadas, en la combinación preferida por Boscán (ABBA ABBA), y con tercetos, también de dos rimas, con la distribución (CDC DCD) más abundantemente registrada en la poesía hispánica. «La rima», continúa el experto (ibidem) «paroxítona, presenta la siguiente curiosidad: la última vocal del axis rítmico de los cuartetos siempre es la vocal baja *a;* la última de los tercetos siempre es la vocal media *o*; en aquéllos, la vocal *a* se combina con las altas *u, i;* en éstos, la *o* se combina con *o, e.* La sutilísima melodía del poema describe un descenso tonal de los agudo a lo grave. De lo recitativo, aquí apoyado en recursos de simbolismo fónico (preferentemente de vibrantes y dentales), se pasa al tono de la musitación». Además, en el último verso del soneto se observa un pie riveriano. En este caso, a diferencia de la hipótesis que barajamos en el último ejemplo comentado (cfr. §5.12.), no cabe pensar que las siete sílabas pueden constituir un verso en construcción, puesto que en este caso se incorpora el verso heptasílabo a una sucesión de líneas de once versos, no de alejandrinos. Estas cuestiones nos van aproximando a las ideas fundamentales en torno a la métrica y la musicalidad del soneto riveriano, a la vez que comienzan a perfilarse como los principales retos para nuestra traducción del contenido y la complejísima prosodia de esta enigmática pieza:

Arrójase el torrente de la altura,
abre su cauce por la roca hendida,
y cuanto más ahonda más olvida
que el surco espera tras la orilla dura.

No adivina que el agua en la llanura,
mermando entre la tierra humedecida,
serena siente que, al morir, la vida
brota de su fecunda sepultura.

Torrente el alma fue de aquel coloso
de sí solo poeta y compañero,
y ya alcanza a su aliento poderoso

el fallo de tu espíritu severo:
faltó a su pecho para ser esposo
lo que a su genio para ser Homero.

Si compartimos el planteamiento anterior de Eugenio Padorno (1994a:513), el esquema métrico empleado por Domingo Rivero en este poema nos permite vincularlo con el poeta y traductor del Renacimiento Juan Boscán, quien, junto con Garcilaso de la Vega, introdujo la lírica italianizante en la poesía en castellano, especialmente en el uso de los cuartetos, lo que permite ampliar las influencias en la obra de Domingo Rivero hasta el mismo Siglo de Oro español o, valiéndonos del término de Luis Josep Velázquez (1754:131), «el buen siglo». Eso sin haber comentado aún que la historia de la literatura considera que los años 1868-1936 fueron la Edad de Plata de la cultura española y que la forma estrófica que Boscán y Garcilaso toman prestada de la tradición italiana no es otra que el soneto de Petrarca. De la misma manera que las unidades de tematización del soneto se organizan de manera vertical, de lo Alto a lo Bajo, iremos llegando con Rivero a plantear y resolver la situación planteada en esta composición a medida que vayamos deconstruyéndola.

En el primer cuarteto, el autor alude a un torrente que cae desde la altura, surcando una roca ya "hendida", reforzando este planteamiento con una imagen de profundidad, la que, según Domingo Rivero, lleva a una tercera persona ("el torrente" = ¿Lord Byron?) a olvidar, "cuanto más ahonda", que en la orilla espera el "surco" (que podríamos relacionar con su mujer, Lady Byron). Estos conceptos, según nuestro punto de vista, pueden ser invertidos (torrente = Lady Byron, surco = Lord Byron), dada la ambigüedad que aporta el uso de la 3ª persona del singular. Más compleja aún es la imagen del segundo terceto, donde se cambia la imagen de la caída por la de "el agua en la llanura", la cual, a pesar de que puede relacionarse con el fin de la vida, se contrapone con la expresión de que la vida, en este caso, "brota de su fecunda sepultura", lo que podría conectarse con la rebeldía y la resistencia al cambio de ambos personajes. El tema del mar en Domingo Rivero no ha sido abordado con la profundidad suficiente en este trabajo, por lo que remitimos a la monografía fundamental de Rodríguez Padrón para comprender cómo se manifiesta en El Poeta (Jorge Rodríguez Padrón, 1994:153-155).

Ya en los tercetos, resulta más obvia la identificación del torrente con el poeta Byron, "aquel coloso de sí solo poeta y compañero", razón por la que Eugenio Padorno, por ejemplo, afirma que "el espíritu severo" al que se refiere Domingo Rivero en este punto no es otro que el de Lady Byron: *espíritu severo*: alude a la falta de objetividad, o puritanismo, en que –según Byron– incurrió su esposa (Eugenio Padorno, 1994a:513). Resulta de especial interés la alusión a Homero, autor de las principales poesías épicas griegas, *La Ilíada y La Odisea*, con quien, según la visión de Rivero, Lord Byron no puede aspirar a ser comparado, aunque más llamativo aún resulta desde el punto de vista del acervo mítico en la obra riveriana (Germán Santana, 1999:9-23).

En cuanto a sus recursos literarios, «el soneto de Lord Byron, el de don Juan inglés, ostenta esa seguridad de metáfora y esa robustez clásica que tanto caracterizaba de Domingo Rivero», señala Padrón Acosta (1966:249, en Padorno, ibidem). Además de la metáfora de la altura, la personificación del torrente nos permite volver a cuestionarnos quién puede ser realmente el destinatario del poema.

Ante esto, como en el análisis de «A mi hijo» (cfr. §5.11.), nos auxiliaremos de un análisis más bien sintáctico para la interpretación del poema, dada su complejidad. A medida que vamos emprendiendo la interpretación de los últimos poemas, nos parece interesante aplicar un análisis sintáctico más estricto que pueda sustentar un enfoque diferente del análisis interpretativo del TO que venimos empleando, que pueda hacer más diversa nuestra metodología para la interpretación del poema, en un enfoque abierto a la multi- y la interdisciplinariedad, así como a futuras revisiones de nuestra metodología.

Así pues, el soneto se abre con un colocación invertida entre un verbo con pronombre enclítico ("arrójase") y su sujeto, que lo sitúa en la posición central del verso uno ("arrójase *el torrente* por la altura"). En el segundo verso, a través del mecanismo de la yuxtaposición, al sujeto omitido "el torrente" se le incorpora el predicado verbal "abre su cauce por la roca hendida" en una oración que se relaciona sintagmáticamente en una sucesión espacio-temporal de continuidad, a través de la cadena lógica "abrir" + Complemento Directo (CD) + Complemento Circunstancial (CC). A continuación, en el verso tres, se establece una relación hipotáctica de coordinación a través de la

conjunción copulativa "y", uso recurrente en la poesía riveriana[129], con la estructura comparativa "cuanto más ahonda más olvida", seguida de la estructura subordinada sustantiva de CD "que el surco espera tras la orilla dura", donde no se observa ningún tipo de disrupción sintáctica.

El segundo cuarteto está compuesto por una estructura oracional compuesta. El sujeto omitido ("el torrente"), según expresa la oración, no consigue "adivinar" una realidad, expresada en el CD de esta oración: "que el agua en la llanura, / mermando entre la tierra humedecida, / serena siente que, al morir, la vida / brota de su fecunda sepultura". En este caso, un nuevo sujeto, "el agua", está separado de su verbo "siente" por un CC de lugar "en la llanura" y un CC de modo "mermando entre la tierra humedecida", en el que el autor hace un uso muy delicado del gerundio y del verbo "mermar" en forma no reflexiva, al contrario del uso más adecuado para su posible conexión semántica con el sujeto (en este caso, "mermándose"), probablemente por cuestiones de métrica, y por el adjetivo con función de Complemento Predicativo "serena". El CD de "siente" es "que, al morir, la vida / brota de su fecunda sepultura", donde El Poeta aprovecha para introducir una antítesis. Nos preguntamos hasta qué punto será posible preservar la estructura sintáctica del poema en la versión inglesa.

La antítesis y la ambigüedad que caracterizan al soneto en los dos cuartetos queda resuelta en los tercetos, cuando, por yuxtaposición entre el sujeto y el atributo, se desvela que "el torrente" es Lord Byron: "torrente el alma fue de aquel coloso". El complemento del nombre "de aquel coloso", que ha de complementar al sustantivo "el alma" se encuentra en hipérbaton, al final del verso 9. En el siguiente verso, por la omisión del verbo y la colocación inversa de los elementos del SN "de sí solo poeta y compañero", el género masculino deshace toda confusión posible con respecto a las imágenes anteriores. A continuación, una oración yuxtapuesta "y ya alcanza a su aliento poderoso / el fallo de tu espíritu severo", en la que los elementos sintácticos que siguen a la conjunción son un CC de tiempo, el núcleo verbal y el CD (a su aliento poderoso), queda resuelta con el sujeto pospuesto "el fallo de tu espíritu severo". Además, el cambio de 3ª a 2ª persona del singular que se observa en el posesivo "tu" deja entrever una cierta complicidad con la supuesta receptora del poema, con la que podría pensarse

[129] Eugenio Padorno (1994a:119) reúne doce ejemplos de versos riverianos que comienzan con la conjunción, al que le atribuye un valor de consecución temporal, que también se percibe en esta línea.

que Domingo Rivero comparte su irónica crítica final, expresada con el sarcasmo “faltó a su pecho para ser esposo / lo que a su genio para ser Homero”.

Aquí, la construcción sintáctica refuerza el valor del CD desdoblado a través del uso del pronombre relativo “que”, dejando claro que el sarcasmo de Domingo Rivero va dirigido a las dos facetas de Lord Byron, la de marido y la de poeta. Dado que en la primera estructura no expresa dicho CD, no sabemos qué faltó “a su pecho” (complemento indirecto) “para ser esposo” (CC de finalidad), por lo que las relaciones deícticas anafóricas y catafóricas que se establecen a través del paralelismo con la construcción de relativo “lo que [CD] a su genio [CI] para ser Homero CCFin]” queda indefinidas, delegando al lector la interpretación de este vacío sintáctico, en el que se basa la función textual de crítica a la que nos hemos referido y el código para comprender tan enigmática pieza. Una *traducción sintáctica* del soneto no parece resultar más sencilla que una traducción en versos métricos.

Desde el punto de vista de los campos semánticos que se observan en el texto, llaman la atención los términos relacionados con el agua (*abre, cauce, orilla*), con el concepto de caída (*arrójase, altura*) o con la piedra (*roca, hendida, surco, dura*), que se relacionan directamente con la vida y la muerte (*mermando, morir, vida, brota, fecunda, sepultura*), con lo espiritual (*alma*) y con el carácter de los personajes implicados en el poema (Lord Byron se puede identificar con el torrente, el cauce, el agua, el aliento poderoso, el esposo sin genio; mientras que Lady Byron ha de ser la roca, el surco, la orilla dura, la tierra humedecida, la sepultura, el espíritu severo que alcanza al poeta). En este sentido, podemos hablar de complejas identificaciones metafóricas entre estos elementos. Inevitable aludir al simbolismo lorquiano del agua que corre (sinónimo de vida) y el agua estancada (que implica muerte). Retomaremos la figura del poeta granadino en el próximo análisis.

Cabe subrayar aquí la importancia de la mitología entre los símbolos propios de la literatura modernista canaria, razón por la que destacamos la mención a Homero en esta composición, la más obvia alusión mítica que se encuentra en *The Poet*. Por ello, creemos conveniente dejar apuntadas aquí algunas consideraciones en torno a la lo mítico-mitológico en la poética riveriana. Este objetivo se cristaliza en la más que recomendable lectura del artículo *Entre quimeras anda el juego: la poesía mítica de un modernista canario: Domingo Rivero* (Santana Henríquez, 1999:9-23).

A partir de la situación histórica descrita en §5.1., Santana Henríquez (1999:9) comienza por desvincular a Domingo Rivero de Antonio de Viana, sin negar en El Poeta un acervo indigenista, aunque situándolo más bien entre el sistema romántico, el impresionismo y el simbolismo. Sin embargo, el experto comparte con nosotros la idea de que no es el modernismo riveriano un modernismo rubendariano, procedente de la tradición francesa y de su máxima del "arte por el arte", aunque Padorno (2010:1, cfr. §2.5.) haya llegado a afirmar que la perfección formal parnasiana es un rasgo de los modernistas más jóvenes heredado por Rivero.

Santana Henríquez (ibidem) sostiene que sus referencias al mundo clásico, motivo estético, están más en línea con las ninfas, los faunos, las liras, los mitos y la sensualidad pagana que sirven para crear la atmósfera estetizante del "sistema modernista" al que nos referíamos al comienzo de este capítulo. Por ello, al contrario de lo que creíamos haber conseguido con su traducción, se universaliza la poesía local de Rivero a través de lo que el experto (ibidem:11) describe como una fuerte moralización de la lírica que consigue interiorizar la realidad transfigurándola en símbolos. Aquí el estudioso establece un vínculo con la filosofía de Platón, particularmente con sus ideas del Bien y lo Bello. Entendido todo esto, se puede afirmar con Santana Henríquez (ibidem:12) que Rivero «suele plantear su pensamiento mediante símbolos que pueden ser leídos como mitos o como representaciones míticas de una realidad figurada».

Planteadas estas premisas, se detiene Santana Henríquez (ibidem:13-23) a presentar y a comentar un total de 19 ejemplos del uso de elementos míticos en la poesía de Domingo Rivero, «motivos y símbolos que se han visto alterados o no por la idiosincrasia del poeta que los utilizó y *por el momento histórico* que le tocó vivir, tanto a él como a los mitos que se descubren en su particular poesía» (énfasis nuestro). Y aunque lo mismo sería aplicable para el propio Santana Henríquez y su interpretación de la mítica riveriana, llegados de nuevo a la importancia del contexto sociocultural de partida, puntualizamos cómo se justifica con esto la inclusión de este tipo de variables en nuestro modelo I-E-M, cuya contrastación va contribuyendo a la informatividad más general sobre este tipo de cuestiones para la función sociocultural de partida y su posición en nuestra macroestrategia traslativa.

Para concluir, de los 19 ejemplos estudiados por Santana Henríquez, aunque no proceda recoger aquí su comentario acerca de la alusión al dios Apolo en «A Tomás Morales»

("Apolo te conserve la fuerza y el reposo…)[130], llama la atención comprobar que esta no es la única alusión homeriana que Rivero emplea en su obra, pues según el estudioso se comprueba asimismo una segunda alusión a Homero en «El hidroavión y una décima», uno de los «Últimos poemas» de don Domingo.

> La mítica presencia del poeta épico Homero, el viejo aedo modelo y paradigma de la literatura griega antigua, autoridad respetada y analizada estilísticamente estudiada desde los tiempos de Platón en los primeros años de la escuela, y a cuya figura debemos la tradición del comentario de texto se documenta en dos ocasiones en la poesía riveriana (Santana Henríquez, 1999:18).

Con todo y con esto, considerando que nuestro punto de partida para el análisis interpretativo de este soneto era la figura de Lady Byron, podemos dar por concluido este comentario retomando el planteamiento inicial de que se trata de una composición verdaderamente compleja, como se tratará de manifestar en su traducción.

5.15. «Mis pies»

La intención de Domingo Rivero en este poema es dedicar unos versos a sus pies. Para su análisis interpretativo, conviene retomar la dimensión temporal de Domingo Rivero según Eugenio Padorno (cfr. Fig. 21). Será a través de la explicación que el crítico ofrece para la temporalidad riveriana como podremos comprender la composición en toda su complejidad, no sin dejar de introducir en este punto cuestiones más concluyentes para los análisis ya realizados, que en algunos casos resultarán de validez general para la obra de Rivero, sobre todo para el soneto riveriano.

Resuelta la incógnita de que debió de empezar a escribir hacia 1887, de la observación de dicha Figura hemos podido concluir que Domingo Rivero roza el medio siglo de vida cuando se produce su despertar a la poesía, por lo que él mismo llega a tildarla de "tardía". Contrastando las fechas biográficas con las de otras composiciones que venimos analizando, hemos ido descubriendo cómo Rivero rescata recuerdos de su tiempo sin escritura (su ayer) durante su tiempo virtual de escritura (su hoy). En este

[130] Sí debemos no obstante citar aquí una última observación de Padorno respecto a la referencia al dios Apolo: «como llamativa excepción, sólo una vez Rivero evocará, condicionado por la devoción a lo mitológico del dedicatario de su envío (Tomás Morales), el espíritu pagano de Grecia en un poema de rotundo comienzo» (Eugenio Padorno, 1994a:61).

sentido, merecer prestar atención a la concepción de Padorno sobre la *acción de desplazamiento* en cuanto a su relación con la expresión de la temporalidad en la lírica riveriana en general y en este soneto en particular, en el que se produce una aciaga coincidencia con el poeta y dramaturgo granadino Federico García Lorca, que ya desvelábamos en *The Poet* (Santana Falcón, 2014:60; 61).

Lo más interesante de las indicaciones de Padorno sobre la dinámica de dicha acción en la creación poética de Rivero es que, con independencia de que sea explícitamente citada por El Poeta o hasta enunciada en clave mítica –de lo que podría ser otro ejemplo la imagen poética de la "cabellera" que aparece en este poema–, el tiempo puede ser expresado metonímicamente (LA PARTE POR EL TODO, EL TODO POR LA PARTE) con fórmulas como la que Rivero escoge para abrir este poema, basada en el esquema de "alzar el polvo del camino" como sinónimo de "juventud". Esto se suma a las interpretaciones que sobre la idea de "trayecto", "senda", "camino" ya hemos considerado en §5.2. y que remacharemos en el análisis del último poema de la antología, donde "el humilde sendero" se manifiesta como sujeto temático principal (cfr. §5.16.).

Por tanto, para entender la complejidad de la concepción riveriana del símbolo de los pies, y, consecuentemente, poder interpretar el motivo del poema a partir de la compleja concepción de la temporalidad de Domingo Rivero, la siguiente explicación de Padorno (1994a:83-84) es realmente esclarecedora, pues incluye visos del enfoque cognitivo-funcional de nuestro análisis interpretativo del TO, según las dimensiones verticales del método de García Álvarez (2014:78). Padorno (1994a:83-84) despliega un andamiaje teórico-interpretativo que no merece ser desconsiderado, dentro del que vuelve a aflorar el símbolo de la senda (en conexión con la metáfora poética LIFE IS A JOURNEY), en cuyo final se produce la muerte, lo que refuerza la idea de DEATH IS DEPARTURE (Lakoff/Turner, 1989:52).

A medida que vayamos profundizando en el análisis de las metáforas poéticas riverianas (cfr. §7.), descubriremos en este soneto se condensan además otros conceptos universales de la vida, como A LIFETIME IS A DAY[131], que a su vez van

[131] Así definen Lakoff/Turner (1989:88) los fundamentos conceptuales de esta metáfora, que tan claramente se aprecian en el soneto que nos ocupa y en el imaginario poético riveriano: «The day, beginning at dawn, has ever stronger light and heat until midday, at which point the intensity of light and heat declines through afternoon, dusk, and night, to end where it began».

interrelacionándose de forma cada vez más compleja con la concepción de TIME IS A CHANGER (cuyas visiones también pueden ser variadas), o LIFE IS A PRECIOUS POSSESSION (Lakoff/Turner, 1989:71).

Esta expresión de la temporalidad es invariablemente concebida como un desplazamiento hacia la destrucción, un trayecto condicionado por el grado de verticalidad que presida el plano (evocado o actual) de su desarrollo. El trayecto está gobernado por dos fueras de signo opuesto; una, que aspira a cristalizar en la posibilidad de la «obtención o sostenimiento de un logro» (el ayer), y otra, que tiende a cristalizar en la posibilidad de su «pérdida» o «frustración» (el hoy). El impedimento que interviene en el devenir puede ser expresado por la recepción de una acción violenta ("ser herido", "ser golpeado", etc.), de la que, en cualquier caso, se predica «dolor». Es la amplitud de la visión temporal poemática la que ubicará, por lo común, el primer aspecto, en el pasado; el segundo, en el presente (Eugenio Padorno, 1994a:83-84).

Como hemos visto en el análisis de «Yo, a mi cuerpo», en relación con lo Alto y lo Bajo (cfr. §5.9.), es igualmente relevante recoger aquí que también en «A mis pies», el primer tramo ha representado existencialmente el impulso hacia lo Alto; el segundo, el vértigo abismal. Dado que lo estructurante de lo imaginario es el esquema, será preciso tener en cuenta que la expresión es vicaria del sentido (Ascensional, de Descenso) que tal esquema posea. Y, supuesto este condicionante, no tendrán siquiera parecido valor expresiones que podrían ser consideradas como equivalentes; es lo que ocurrirá, por ejemplo, con *el polvo que alza el caminar* y *el polvo que arrastra el caminar*. El primer modo está reservado al *pie juvenil*, regido por el esquema ascendente; el segundo, al *pie de la vejez*, regido por el esquema descendente (Eugenio Padorno, 1994a:84).

De acuerdo con estos nuevos matices, Padorno propone que la Figura 21 incorpore las ideas del camino, del Ideal, del ascenso, del descenso, de la luz y de las tinieblas de manera integradora de modo que el esquema básico se vaya ampliando. Se trata de una de las aportaciones de Eugenio Padorno que más exactamente coinciden con el enfoque cognitivo de esta investigación, pues, según el crítico, el esquema refleja la manera en que opera la temporalidad en el imaginario de la poética riveriana (Eugenio Padorno, 1994a:84), aunque aún irá haciéndose más complejo (cfr. Fig. 44).

	AYER [TIEMPO SIN ESCRITURA]	HOY [TIEMPO VIRTUAL DE ESCRITURA]
SIGNIFICACIÓN IMAGINARIA DE LA ACCIÓN	*Camino hacia el Ideal*	*Sentimiento del Ideal*
ESQUEMA	*Ascensional*	*de Descenso*
ARQUETIPO	*Luz*	*Tinieblas*

Fig. 32. La temporalidad en el imaginario de Domingo Rivero (Eugenio Padorno, 1994a:84).

Con esta figura, además de la interesante interpretación respecto a las imágenes poéticas del "pie juvenil" y del "pie de la vejez", se va terminando de delimitar el alcance de este capítulo, cuyo objetivo no era otro que llegar, si no tan cerca como Rodríguez Padrón ha afirmado que hasta ahora solo lo ha conseguido Eugenio Padorno, a la esencia de la poética riveriana. Desde un enfoque cognitivo-funcional, el imaginario del poeta se constituye como un objeto esencial de traducción, que ahora podemos visualizar a través de un esquema cognitivo no tan difuso y que todavía podemos precisar más para el soneto «A mis pies» si comenzamos por someterlo a nuestro análisis métrico, para comprobar una vez más el gusto de Rivero por "romper" sus sonetos con un heptasílabo final:

1ª estrofa	Verso 1	Pies	que-al	zá	bais	a	yer	-cuan	do	yo	e	ra	11A
	2	fer	vien	te	so	ña	dor	pol	vo	que-ar	dí	a	11B
	3	de	mi	sol	ju	ve	nil	ba	jo	la-ho	gue	ra	11B
	4	co	mo-u	na	un	be-al	des	pun	tar	el	dí	a	11A
2ª estrofa	5	y	tal	vez	mis	te	rio	Sa	ca	be	lle	ra	11A
	6	en	la	sen	da-a	lo	le	Jos	pa	re	cí	a…	11B
	7	¡A	quel	a	ma	ne	cer	De	la	qui	me	ra	11B
	8	es	no	che	tris	te-en	mi	Ve	jez	som	brí	a!	11A

1er terceto	9	Y-hoy	Po	bres	pies	can	sa	dos,	que-a	mi	puer	ta	11C
	10	la	Muer	te	ya	con	im	pa	cien	cia	lla	ma	11D
	11	y	Ca	mi	náis	ha	cia	la	tum	ba-a	bier	ta	11C
2º terceto	12	de	la	sen	da	de-a	yer,	**aho**	ra	de	sier	ta,	11C
	13	pol	vo-a	rras	tráis	con	que	mu	llir	la	ca	ma	11D
	14	en	que	no	se	des	pier	ta.					7c

Convencidos, como se encuentra Padorno, de lo ilustrativo del resultado de nuestra Figura 32, puesto que tanto a nosotros como al experto nos interesa observar con cierto detenimiento los efectos cognitivos expresivos, esto es, los medios poéticos de este TO, nos parece todo un reto llegar a estructurar futuros análisis de los poemas de *The Poet* (o de aquellos poemas de Rivero aún no traducidos) a partir de lo que Eugenio Padorno consigue plasmar como la más completa interpretación del poema a la que hemos podido acceder. Confiando en que se empiecen a detectar sus posibilidades interdialécticas con los planteamientos de la poética cognitiva, de los que no trataremos hasta el próximo capítulo, nos permitimos recogerla casi íntegramente a continuación:

> El esquema reúne, imantado por el simbolismo solar, secuencias de imágenes, en un impulso espectacular hacia lo Alto. Eso sucedió en el pasado, en la etapa de Nacimiento, Invitación a la búsqueda y Lucha; el límite retrospectivo […] es auroral: el del «amanecer de la quimera», y el futuro poeta era entonces un «ferviente soñador». La existencia, «bajo la hoguera del sol juvenil», significaba, a pesar de las dificultades de la tortuosa «senda», un decidido 'caminar' hacia el Ideal, un *desplazarse* que 'alzaba polvo ardiente', algo parecido a una «misteriosa cabellera»… […] La simetría corporal inherente a la acción imaginaria, adaptada a la verticalidad, congrega a dos elementos (antípodas anatómicos fundamentales en la poesía de Rivero) que guardan una relación de complementariedad; el pie y el cráneo, aludido en la referencia de la enigmática «cabellera». Así, implícitamente, se ha predicado el microcosmos del cuerpo humano como duplicación del macrocosmos. […] el 'desplazamiento' se ha desarrollado –hasta aquí– sin obstaculizaciones […]. Abruptamente, como por un violento pliegue textual (practicado diametralmente a partir del «y hoy» del verso 9, la palabra anunciadora de la Luz), proclama ahora el *fiat nox*. Por el efecto de resolución dilemática que impone el disyuntor «y hoy» se anuncia la quiebra de la simetría corporal; el presente se vuelve relato antitético del ayer; el 'sol naciente' de la juventud es «noche triste»; el «ferviente soñador» es ahora el 'poseedor de una vejez' calificado –como lo exige el esquema del Descenso– de «sombría», de 'caminar cansado', que 'arrastra polvo' para «mullir la cama / en que no se despierta»; símbolo –en cierto modo plácido– del encuentro con el seno íntimo de la prenascencia. Nos interesa retener la observación de que el «desierta» de la 'senda solitaria de hoy' no tiene aquí el valor de despoblada sino el isotópico de 'franca, expedita' para el camino hacia la muerte.

Además de todo esto, podemos recuperar más matices del símbolo riveriano de los pies si retomamos la lectura del poema «A Juan» (cfr. §5.12.), donde adquirían el valor de vehículo hacia el reposo eterno. También es importante reparar en el mismo efecto de resolución dilemática del disyuntor «y hoy» que Padorno atribuía a un pliegue textual en este soneto con el que estas mismas palabras se insertan en exactamente la misma posición en el soneto «Yo, a mi cuerpo». Padorno descubre la misma colocación en el soneto «A la memoria de Luis Millares» (Eugenio Padorno, 1994a:87) y en «El Muelle Viejo» (Eugenio Padorno, ibidem:116). En este punto, se produce un desdoblamiento consistente en una yuxtaposición temporal; el presente constituye, por oposición, la glosa de la evocación del pasado (Eugenio Padorno, ibidem). Tanto en la tradición italiana, como en la española, como en la inglesa, la estructura temático-remática del soneto presenta un punto interno de inflexión, el cual es determinante para la resolución dilémica de la premisa planteada por el autor en las dos primeras estrofas o en la octava inicial (cfr. §7.14.).

Antes de dar por finalizado el análisis de este soneto, hemos encontrado dos motivos significativos más para retomar la figura del poeta y dramaturgo granadino Federico García Lorca (1898-1936). Ante las fechas que hemos barajado, más que como una influencia poco probable en Rivero, las evidencias que presentaremos a continuación nos animan a pensar en que tres coincidencias son suficientes para creer que tal vez resuenan ecos riverianos en la poética de Lorca. Jordé (1966:43) describe a Rivero como un hombre generoso, «la bondad personificada»: se acercaba a los humildes, a los desheredados y repartía limosnas a su paso por las calles (Jordé, ibidem). Además de la maldición de los "cinco años" a los que nos referíamos en *The Poet* (Santana Falcón, 2014:60), encontramos que así como al granadino se lo conoce y se lo estudia como el poeta de las minorías, los pobres y los marginados, así dedicaría Rivero un breve poema compuesto por un serventesio de alejandrinos a un mendigo:

Junto al puente sentado siempre estaba aquel pobre.
Cada día cambiábamos nuestro mutuo tesoro:
Yo al pasar le alargaba mi moneda de cobre
y él me daba a mí en pago su bendición de oro.

Por último, es preciso recoger aquí que Domingo Rivero llegó a dedicar un poema al torero Joselito, muerto por el toro Bailador en Talavera de la Reina el 16 de mayo de

1920, al citar a la res y resbalar ante ella, en el que el símbolo de la muerte adquiere tintes lorquianos: «los pies unidos y quietos que exige la faena de entrar a matar coinciden en su posición e inmovilidad con los del cadáver yacente del torero; «reposar» muestra aquí semas comunes con «morir», a través de la idea de 'descansar los pies' o 'dejar de caminar'» (Eugenio Padorno, 1994a:557), por lo que refuerza y completa la idea de los pies que veníamos explorando:

A LA MEMORIA DE JOSELITO

Junio. Tarde de alegría.
Resuena el clarín sonoro,
y al redondel sale el toro
que a ti te correspondía.
Hermosa la res bravía,
mugiendo escarba la arena,
y piensa la plaza, llena,
en ti, que entre los difuntos,
reposas con los pies juntos,
c omo en tu mejor faena.

Junio. 1920.

Sin necesidad de apartarnos de la *Edición Crítica*, comprobamos que se trata de José Gómez Ortega, torero nacido en Gelves (Sevilla), el 8 de mayo de 1895; cuñado de otro torero, Ignacio Sanchez Megias (Eugenio Padorno, ibidem), a quien Federico García Lorca dedicaría los conocidos versos de su soberbio y sentidísimo *Planto por Ignacio Sánchez Megías* en 1935.

5.16. «El Humilde Sendero»

La intención de Domingo Rivero en este poema, que sirve de *finale* a la antología traducida, es dejar patente una de sus más vitales visiones, a partir de una imagen que ya ha sido repetidamente comentada: la de un humilde camino, la cual se puede conectar directamente con la metáfora poética de LIFE IS A JOURNEY (Lakoff/Turner, 1989:52). En los índices manuscritos por El Poeta, la pieza también se recoge con el título "El Sendero" (Eugenio Padorno, 1994a:356):

Nunca aspiré a la gloria ni me atrajo
de la fama el estruendo,
ni soñé que mi nombre
pueda en su libro recoger el tiempo.
De esa ambición mi corazón no sabe…

Pero cuando contemplo,
por la noche, del campo en el retiro,
el humilde sendero
que hollaron pobres pies que ya descansan,

borrado en parte, que blanquea a trechos,
a la luz de la luna, y que condujo
a un apartado hogar, ahora desierto,

mi terrena raíz se reverdece
y acaso a veces pienso
con humana emoción: así quisiera
que en la tierra quedara mi recuerdo.

6 Abril 1920

A nuestro modo de ver, se trata de una composición en la que se dan cita muchas de las imágenes poéticas de la poesía riveriana a las que hemos ido aludiendo hasta el momento, por lo que a lo largo de su lectura nos resuena el eco de las muchas consideraciones que en este capítulo hemos recogido respecto a la propia idea del "sendero" ("senda", "camino"); del símbolo de los pies ("hollar"); de la planta ("mi terrena raíz"); del hogar ("del campo en el retiro"), que serán retomadas en §6.1. con relación a la problemática de la traducción de los temas y el léxico clave de la poética riveriana. En este último caso, podemos llegar a especular con la idea de que el lugar de evocación poética en el que se sitúa el autor podría ser tanto la casa familiar de Los Hoyos como la de Llano de Parras. Tal vez comprobar desde cuál de estas viviendas se puede "contemplar" un camino pueda ayudarnos a identificar dónde ha ambientado El Poeta la composición, aunque se nos ocurre pensar que podría referirse al trayecto de Guía a Arucas (del que hablábamos en el epígrafe 5.7.), sobre todo si se piensa que el "hogar" al que conduce (que El Poeta describe como "desierto") pudiera ser la casa de sus abuelos maternos (cfr. §2.2.) y que esos "pies que ahora descansan" fuesen los de sus propios padres, con quienes tantas veces debió recorrerlo. A pesar de esto, retenemos aquí la imagen poética de Tiresias (Eugenio Padorno, 1994a:89), el viajero entre dos mundos, para afirmar con Padorno que, como el adivino ciego de la mitología griega, «Rivero sostiene su discurso desde la experiencia totalizadora de quien conoce el principio y el fin» (cfr. §5.9.).

De otra parte, aflora en el texto y en la antología el tema de la gloria y la fama, a partir de cuya observación hemos llegado a identificar ciertos ecos manriqueños en la composición (Santana Falcón, 2015:64), afirmación aún pendiente de ser reforzada. Curioso nos ha de resultar, no obstante, que, en un poema posterior (fechado justo dos años después), el propio Rivero aspirara a que en Las Palmas se dedicara una calle a su nombre, con la que efectivamente cuenta ya hoy en día (sin olvidar la que también se le ha dedicado recientemente en su villa natal, cfr. Nota 3), aunque no en el lugar donde El Poeta hubiese deseado:

Confieso que quisiera
dar mi nombre a una calle cuando muera,
y si en otra mayor no queda hueco,
perpetuar mi memoria bien pudiera
la que hoy se llama «Pilarillo Seco».

Abril 1922

Otros versos que podrían glosar los anteriores, que Rivero dedica a don Demetrio Afonso (publicados en 1907 por la revista literaria *Juventud*) dirían: «el poeta mejor soy de mi calle / pero mi calle, a la verdad, no es larga» (Eugenio Padorno, 1994a:315). Hacia el final de §2.4. recogíamos que cuando Fernando González, poeta de la Escuela Lírica de Telde, marcha a Madrid en la primavera de 1922, para seguir estudios de Filosofía y Letras, lleva consigo copia de «Yo, a mi cuerpo» y de la composición que nos ocupa (Eugenio Padorno, 1994a:131).

Ya que el autor teldense traba amistad con Manuel Azaña, quien fuera Presidente de la Segunda República, y dirigiera por entonces *La Pluma*, es él quien logra que dicha revista madrileña publique los poemas (en julio y en octubre de 1922, respectivamente). Indica Padorno (ibidem:555) que en 1966, González contó en una entrevista que «El Humilde Sendero» se lo "sacó" a Domingo Castellano Cruz, quien mecanografiaba los escritos de su jefe (cfr. Nota 34) y a quien Rivero dedicó el poema «Espigas», una pieza que Castellano dio a la prensa poco después de la muerte de Rivero (Eugenio Padorno, ibidem:167), la cual echamos en falta en *The Poet*, de acuerdo con Eugenio Padorno (2 de octubre de 2015).

Así salió el escribiente de esta comprometida situación: al verlo publicado sin su consentimiento, y como no podía tener la culpa otro que Castellano, relata Padorno (ibidem:555), pues no pasaba por otras manos, Fernando González se justificó diciendo que se lo había aprendido de memoria. «Este episodio me permitió conocer a Don Domingo personalmente», declaró González en una entrevista (Falcón Ceballos, "Preludio madrileño con el poeta Fernando González [entrevista]", en Eugenio Padorno, ibidem). Añade Padorno que entre sus declaraciones González calla que en la publicación por él propiciada fueron omitidos los versos 11 y 12, en los que se hace alusión al citado "hogar, ahora desierto".

Desde el punto de vista de su métrica, se trata de una «silva arromanzada de [once] endecasílabos y seis heptasílabos» (Eugenio Padorno, ibidem). Es destacable que Padorno comente que este poema dio pie a Rodríguez Padrón para escribir que «Domingo Rivero, conocedor y admirador de los últimos logros de la lírica, combina endecasílabo y heptasílabo en diferentes combinaciones estróficas» (Rodríguez Padrón, 1967:84, en Padorno, ibidem). En §6.3. ahondaremos por fin en los aspectos más específicos de la versificación riveriana según Eugenio Padorno (1994a:98-102), de máximo interés para las conclusiones de esta investigación. También resulta llamativo que se trate del único poema incluido en *The Poet* en el que Rivero emplea la rima parcial (11-7a7-11A11-7a11-7a11-11A11-11A11-7a11-11A) de los sonidos vocálicos *e-o* (en los ocho vocablos *estruendo, tiempo, contemplo, sendero, trechos, desierto, pienso,* y *recuerdo*). En el resto de los textos se habrán apreciado las consonancias perfectas.

Las reminiscencias manriqueñas de la silva se observan sobre todo en la primera estrofa, donde Rivero rechaza todo tipo de opulencia que pueda depararle su consagración como autor literario. Para mostrar su humilde visión del tópico clásico de la fama, afirma Rivero que "nunca aspiró a la gloria" (al contrario de lo que propone la filosofía de Jorge Manrique en sus *Coplas*) y se vale de una metáfora muy sonora para afirmar en colocación hiperbatónica que tampoco le atrae "de la fama el estruendo".

Se aprecia cierta despreocupación por la continuidad de su figura cuando El Poeta declara que no ha soñado nunca que su nombre quede recogido en el libro del tiempo, a través de la metonimia "de esa ambición *mi corazón* no sabe". Esto hace de Domingo Rivero, *The Poet*¸ un poeta *puro* (Santana Falcón, 2014:62). Particularmente

significativas resultaron para nosotros en este sentido las afirmaciones que Jorge Rodríguez Padrón realizó durante su ponencia del 24 de febrero de 2014, en la que exploró los paralelismos entre la metáfora de la Copla III de Jorge Manrique "nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar / que es el morir" con la interesante identificación establecida por Rivero en este poema:

COMO LAS OLAS

Son nuestras vidas,
como las olas, afán y espuma.
Las olas nacen, diciendo «ahora»,
y pronto mueren, diciendo «nunca».
1921

No obstante, la idea del libro del tiempo y la propia formulación con que Rivero comienza la silva también permiten reconocer en el poema un solapamiento casi total con el verso inicial de la pieza CXXXVI («Proverbios y cantares») de *Campos de Castilla*, de Antonio Machado, que dice: «Nunca perseguí la gloria», según desvela Eugenio Padorno (1994a:555). Otro poema, esta vez de Unamuno, dice «Vienen y van los días, lentos o raudos, / como tus olas, mar; / vienen y van como las nubes vagas / vienen y van…» (Eugenio Padorno, ibidem:562). Estableceremos en §7.15 unos últimos paralelismos entre el filósofo vasco y el canario.

Planteada esta modesta premisa, a partir de la segunda estrofa y hasta el final del poema, Domingo Rivero describe una visión nocturna del humilde sendero en un complejo enunciado que se prolonga a lo largo de once versos, en los que las estructuras sintácticas se van yuxtaponiendo para transmitir la idea de que, al contemplar este camino "en el retiro del campo" (recuérdese las consideraciones sobre la marca ontogénica del complejo de retiro riveriano comentadas en §5.2.) a la luz de la luna y verlo, "borrado en parte" y blanqueando "a trechos", Rivero se revitaliza (como podría sugerir la metonimia "mi terrena raíz se reverdece"). Así, acaba pensando, no con espíritu ególatra, sino "con humana emoción", que tal vez como este humilde sendero, desearía que quedara en la tierra su recuerdo (una alusión a la metáforas poéticas LIFE IS A JOURNEY y PEOPLE ARE PLANTS más que evidente).

La complejidad sintáctica de estos versos nos planteará dificultades de traducción, por lo que resulta probable que la versión inglesa del poema no respete la estructura tema-rema del texto, aunque no llegaremos a vulnerar los macroesquemas de la imagen (Lakoff, 1987) que conforman el aparato de evocación creativa riveriano, es decir, sus zonas cognitivas de *enunciación* y de *comentario* (Eugenio Padorno, 1994a:117).

Para finalizar, así como hemos optado por conectar a Domingo Rivero con Jorge Manrique a través del tema de la fama, tampoco podemos dejar de comentar la influencia de Campoamor en este poema, ya enunciada en §2.5., la cual es observada por Eugenio Padorno a través de este mismo eje temático. Según el crítico, este nombre no había sido tenido en cuenta por los estudiosos de El Poeta, aunque le parezca indiscutible que muchas piezas de las agrupadas en "Versos de circunstancia" recuerdan el tono de las «doloras» y «humoradas» de Campoamor [1905] (Eugenio Padorno, 1994a:67). Y puntualiza: «la importancia de este aserto excedería del marco de la simple relación de semajanza, para iluminar aspectos de ascendencia cultural y de cronología textual» (Eugenio Padorno, ibidem). El crítico se plantea si Rivero no leería la *Poética* (1883) de Campoamor, ya que, más allá de las similitudes estéticas, para él no hay duda de que el pensamiento de Rivero participa de sus postulados (Eugenio Padorno, ibidem:69).

Llegados al final del análisis del último poema de la antología, retomamos la misma reflexión que hemos reiterado en tantas ocasiones respecto a lo complejo que ha resultado y seguirá resultando encasillar a Domingo Rivero como poeta, aunque tampoco resultará más sencillo definirlo como traductor.

5.17. La traducción riveriana de un soneto de Rupert Brooke, génesis de *The Poet*

En el epígrafe 5.9., dedicado al análisis del soneto «Yo, a mi cuerpo», dejamos pendiente retomar la influencia de la ideología de Rupert Brooke en la *Génesis* (Eugenio Padorno, 1994b:341-362) del Soneto del Cuerpo, la pieza más representativa de la estética riveriana (cfr. §5.9.). Ahora que nos disponemos a analizar, en palabras del crítico (ibidem), «la traducción riveriana de un soneto de Brooke», en conexión con lo que discutíamos en §2.3. respecto a la hipótesis de si se conoce o no la obra íntegra

de Rivero, y a la vista de las evidencias presentadas en la Nota 37 de esta tesis, un primer dato que debe subrayarse es que, así como no podemos estar seguros de si algún poema riveriano quedará aún inédito, tampoco podemos saber si existe alguna traducción riveriana de Shakespeare perdida[132], por lo que «El Soldado» no sería el único documento que se conserva de la actividad de Rivero como traductor (Eugenio Padorno, 1994b:353; 1994a:35). En cualquier caso, se trata de un texto clave: de acuerdo con Padorno, es «puente obligado» en la elaboración de «Yo, a mi cuerpo» (Eugenio Padorno, 1994b:353). En el proceso traslativo de *The Poet*, también se configuró como un documento decisivo y desempeñó un papel fundamental en el diseño de la macroestrategia traslativa.

De ahí que pretendamos profundizar en estas dos vertientes del poema. Como es sabido, Domingo Rivero no dejó escrito teórico alguno acerca del concepto y función de la literatura ni, en particular, sobre la poesía (Eugenio Padorno, 1994a:96). Tampoco tenemos a nuestra disposición ninguna reflexión traductológica de la pluma de Rivero. Por tratarse de un poeta-traductor, resulta significativo incorporar al análisis de la situacionalidad original la concepción sobre la acción traslativa que pudo tener el propio Rivero, el estatus de la actividad en su tiempo y su cultura y sus propios métodos de traducción (cfr. §2.2, §2.3.). Y aunque hemos llegado a trazar algunos vínculos entre Rupert Brooke y Domingo Rivero, habíamos desestimado hasta el momento que el detonante de «Yo, a mi cuerpo» podría encontrarse en el espíritu de juventud que impregna al soneto inglés: «el entusiasmo, vitalidad y locuacidad de Brooke, en Rivero es desfallecimiento y musitación», señala Padorno (1994b:354).

Desde el punto de vista traductológico, si llevásemos a su máximo extremo los conceptos de *metaliteratura* y de *metapoema* (cfr. §6.1.), acuñados por James Holmes (1988/1994:7-21), podríamos llegar a afirmar que «Yo, a mi cuerpo» es otra traducción riveriana de "The Soldier", por lo que sus reminiscencias en El Soneto del Cuerpo cobran un máximo interés para este estudio. Se recordará que Domingo Rivero se autocalificó de poeta "tardío", y que su tiempo de mutismo supera al de creatividad (Eugenio Padorno, 1994a:78). La traducción del soneto de Brooke debió de suponer

[132] «Admirador de la obra insuperada de Shakespeare, sabemos que tradujo el famoso monólogo de *Hamlet*, ignorando quién lo conserva entre composiciones inéditas del poeta canario» (Jorde, 1932:234). Los extractos identificados en el documento al que nos referimos en la Nota 39 pertenecen a *Macbeth*.

para Rivero una inmersión en una juventud lejana que nunca le perteneció poéticamente, así como a Brooke se le negaría la cenitalidad poética de la senectud.

La frescura de la juventud que impregna el soneto brookiano es ajena a la topografía existencial y vital poéticamente aprehendida por Rivero. El "y joven" del verso 3 de «Yo, a mi cuerpo» es la brevísima síntesis léxica de este tiempo en todo El Soneto. Domingo Rivero siente su juventud robada, de la misma manera que resulta anecdótico que precisamente estas dos palabras fueran eliminadas de la versión de El Soneto que apareció publicada en *La Pluma* el 22 de junio de 1922 (Eugenio Padorno, 1994b:361). «El entusiasmo, vitalidad y locuacidad de Brooke, en Rivero es desfallecimiento y musitación. A la apertura de la mirada de Brooke ante la vida, Rivero ha correspondido con una mirada de despedida del mundo» (Eugenio Padorno, 1994b:354).

A partir de las afirmaciones de William Purvis en el artículo sobre Rupert Brooke incluido en *The Poet,* hemos afirmado que a Brooke y a Rivero les unía la sensación de que su fin estaba cerca (Santana Falcón, ibidem:72); además, atendiendo a las afirmaciones del crítico inglés en este recorte de prensa, cuya procedencia está aún por determinar (Santana Falcón, ibidem:67; cfr. §2.3.)[133], hemos establecido interrelaciones entre el poeta inglés y Rivero a partir de su magnífica simplicidad de expresión.

Por otro lado, en relación con el sentimiento de patriotismo hacia Inglaterra, El Poeta se adscribe al pensamiento de Brooke sobre la teoría del nacionalismo, la cual alcanza «una religiosidad panteísta» en el inglés, de acuerdo con Padorno (1994b:354)[134]. Tal vez el "polvo generoso que el ser debió a Inglaterra" pueda ser el eco del "polvo que ardía" en el soneto «Mis pies» (cfr. §5.15.), donde Rivero se describe como un joven y ferviente soñador, en consonancia con lo establecido acerca del tiempo como eje vertebrador de su poesía y de gran parte de las composiciones aquí analizadas.

Desde un punto de vista más místico (de visos metonímicos), es significativo que Padorno afirme que (1994b:354-355), Inglaterra (espacio físico y hálito cualificador de la existencia) es el todo del que el cuerpo del soldado es una parte, y en ella se

[133] El 26 de mayo de 2015 nos pusimos en contacto con la Rupert Brooke Society con el objetivo de determinar la procedencia de este enigmático recorte de prensa todavía sin identificar.

[41] Además, en relación con su filiación ideológica con Thomas Babington Macaulay, de corte liberal, hemos dirigido un correo a Lucía Iglesias Kuntz**,** redactora del Sector de Relaciones Exteriores e Información Pública de la UNESCO, en la relación con los vínculos entre Rivero, Brooke y Macaulay y el Día Mundial del Libro y los Derechos de Autor (23 de abril).

concretan los bienes materiales y espirituales de una patria; en Brooke, materia y espíritu conviven en paz. En oposición, para Rivero el todo coincide con una causa primera cristiana, y el cuerpo es parte que goza acaso del desarraigo de la universalidad: habla un hombre anónimo que no es más historia que naturaleza, con la singularidad de que la conciencia del sujeto desmembra la dual trabazón metafísica de materia y espíritu. Según sugeríamos nosotros mismos, a través de la meticulosa tarea de la traducción, este sentimiento de división también debió de ofrecer a Rivero una oportunidad para expresar su particular sentimiento de pertenencia a Inglaterra, "su otra isla", el cual debemos retener en el marco del enfoque cognitivo-funcional de la traducción poética: el sentimiento de división entre lo que William Purvis denomina «el hogar espiritual» –Alemania para el poeta inglés, Inglaterra para el canario– y «el suelo santo» –la tierra natal–, se funden para siempre en el trinomio «El Soldado», Brooke y Rivero. Además, de la misma manera que a Domingo Rivero le bastó con componer el soneto «Yo, a mi cuerpo» para consagrarse como maestro de la lírica castellana, si Brooke solo hubiese escrito sus cinco sonetos de 1914, incluido su maravilloso poema "The Soldier", según sugiere William Purvis, su fama habría quedado asegurada para siempre en Inglaterra. En este «soneto inmortal», de acuerdo con este crítico, «queda divinizado el sentimiento de un hombre imaginativo dispuesto a darlo todo por su nación» (Santana Falcón, 2014:70). Esto viene a reforzar los planteamientos previos de Padorno (1994b:341-362) respecto al vínculo entre las dos piezas.

Además de lo indicado en §5.8., antes de sumergirnos en el análisis de la traducción de «El Soldado», consideramos de rigor hacer una última mención a la presencia de la colonia inglesa en Gran Canaria, inspirándonos en un artículo de Alberto Herrera Piqué[135] (1977:6-9), que empieza a aproximarnos a las características de la CO y la CM a través del vínculo entre la cultura británica y la isla de Gran Canaria. El experto ilustra

[135] Según Inmaculada Pérez Páez, del Observatorio del Patrimonio Histórico Español (OPHE), Alfredo Herrera Piqué, nacido en Las Palmas de Gran Canaria en 1937, es abogado y ha sido Consejero de Educación y Cultura y Consejero de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Director del Museo Canario, Asesor Cultural de la Caja de Canarias, director de la revista cultural *Aguayro*, Vicepresidente de la Escuela de Arte Luján Pérez y Miembro del Instituto de Estudios Canarios. Durante largos años ha cooperado en la dinamización de la vida cultural en las Islas y ha promovido relevantes iniciativas realizadas en este campo, tales como la propuesta de conmemorar la Fundación de la Ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, la organización del Congreso de Cultura de Canarias, el primer plan de restauración del Patrimonio Histórico de las islas Canarias, el Festival Internacional de Música de Canarias, la declaración del barrio de Triana (Las Palmas) como conjunto histórico, o la propuesta y estudio para la candidatura del Centro Histórico de Las Palmas a su declaración como Patrimonio Mundial, motivo por el que se menciona en la página web del Observatorio, www.ophe.es (Fecha de consulta: 30/05/2015).

esta interconexión desde un enfoque que, en epígrafes sucesivos, nos acercará a «una típica familia inglesa en Gran Canaria» (Herrera Piqué, ibidem:6), la de Tomás Miller y James Swanston, representativos de la colonia mercantil británica que empezó a frecuentar y a instalarse en la isla como consecuencia de la construcción del Puerto de la Luz y de Las Palmas (cfr. §2.3.). Estas cuestiones nos parecen próximas a la proyección riveriana de un británico prototípico, las cuales se pueden incorporar a nuestra concepción del *receptor meta idealizado* de *The Poet.*

En la Nota que acompaña al poema «En El Monte» (Santana Falcón, 2014:44) nos referíamos a una clase media comercial de ingleses que se interesaron por los caldos canarios que se producían en esta zona de medianías de Gran Canaria. Una idea central de Herrera Piqué (1977:8), que coincide con la importancia del contexto sociocultural de partida y de llegada en nuestro estudio, es que la situación de Las Palmas de fines del siglo XIX y primera parte del XX no se comprendería sin la presencia y la gran aportación de la colonia británica, la cual abarcó todo un capítulo de la historia de esta capital y se sigue manteniendo hasta nuestros días.

Este interés vitivinícola, que generó un notable intercambio mercantil con aquel país en los siglos XVII y XVIII, según Herrera Piqué (ibidem), fue posterior al primer comercio de exportación de la caña de azúcar, aunque anterior al de la cochinilla (al que también se dedicaron los escoceses Miller y Swanston, y la familia Rivero). A su vez, las Islas importaban lanas, muebles y otros productos de Inglaterra (Herrera Piqué, ibidem), lo que resultó especialmente favorable para Gran Canaria como consecuencia de este vínculo. Sin embargo, a finales del siglo XVIII se rompieron los esquemas del régimen mercantil imperante en el Atlántico en aquellas centurias y las relaciones comerciales de las Canarias se vieron afectadas por la crisis (Herrera Piqué, ibidem), aunque estos históricos vínculos cobraron un nuevo vigor en el siglo XIX, con la exportación de la cochinilla.

El negocio de la cochinilla, que había proporcionado a la familia de Domingo Rivero una estabilidad económica y su predicamento social, se desploma por completo (1870), y obligará al padre de nuestro escritor a liquidar primero algunos bienes (1871) e ir desprendiéndose luego, poco a poco, de su patrimonio, entre 1885 y 1886, incluida su finca de Llano de las Parras, por la que sentía un especial afecto, señalaba Rodríguez Padrón (1994:434, cfr. §2.3.). Swanston y Miller, según Herrera Piqué (ibidem:7),

vendían el preciado tinte a Francia, desde donde se enviaba a China. Cabe destacar el desarrollo de la Casa Miller en la calle de Triana, nº 46, muy próxima a la casa familiar de los Rivero en la calle Torres. El escocés la hizo construir conforme a unos planos que él mismo trajo de Inglaterra (Herrera Piqué, ibidem:6) y no nos parece del todo descabellado especular con la idea de que era uno de los centros neurálgicos del comercio capitalino con el que Domingo Rivero pudo tener algún contacto, pues en ella se encontraba, en la parte delantera de su planta baja, un comercio de tejidos, y en la parte trasera, un almacén de productos agrícolas. Herrera Piqué (1977:7) recoge el dato de que la Casa Miller obtuvo en 1870 la delegación de la London Assurance, por lo que también amplió su campo de acción al ramo de los seguros.

Sorprende que, con esta situación económica tan favorable, El Poeta no decidiera seguir los pasos de su abuelo y emigrara a Cuba, por ejemplo (cfr. §2.2.), lo que refuerza nuestra idea de que Rivero comulgaba más bien con la cultura británica. Como hombre de leyes nos lo imaginamos colaborando con algún residente británico en las gestiones de sus empresas. En §2.3. recogíamos algunos datos de Pérez Hidalgo (2010:452) en cuanto al tráfico de buques británicos en el emergente Puerto de la Luz y de la Palmas. Con la construcción del puerto de refugio, para Herrera Piqué (ibidem:8), se abrió una nueva etapa económica para Gran Canaria, fase en la cual tuvieron un papel protagonista las sociedades inglesas que aquí se afincaron Es precisamente a partir del inicio de la construcción del puerto de Refugio de la Luz (1883) cuando el capital inglés empieza una fuerte presencia en Canarias, concretamente en la ciudad de Las Palmas. Una última personalidad inglesa coetánea de Domingo Rivero de gran relevancia para la Isla es Alfred Lewis Jones (1845-1909), originario de Liverpool y «enamorado de Gran Canaria» (Herrera Piqué, ibidem:9), quien estableció la carbonera The Grand Canary Coaling en el Puerto de la Luz en 1884: asimismo, Alfred Jones fue promotor del cultivo y explotación del plátano, de cuyas excelencias hizo una amplia propaganda en Londres (Herrera Piqué, ibidem).

Además de la Grand Canary, Jones estableció una sucursal de la Elder Dempster (que fue dirigida por Arthur Doorly), así como la primera fábrica de hielo que funcionó en la Isla, señala Herrera Piqué (ibidem:8). También se le atribuyen los logros de abrir una oficina del Bank of British West Africa en Las Palmas y de haber puesto en marcha el primer servicio de correos interinsulares y la primera línea de transporte marítimo entre islas, inaugurada en 1878, el vapor “León y Castillo”: «hasta entonces la navegación

entre las islas se había hecho a vela» (Herrera Piqué, ibidem). Por último, un producto que también cobraría un vital protagonismo en las relaciones comerciales entre Gran Canaria e Inglaterra sería el tomate, cuya exportación, según el experto (ibidem:9), fue iniciada por los Fyffes (Robert, residente primero en La Palma y luego director de la Elder, y Athery, residente en Gran Canaria): «hacia 1886 Athery vivía en la actual casa que en el barrio de Ciudad Jardín tiene Gerardo Miller, antiguo director de la compañía de este nombre y excónsul inglés de Las Palmas» (Herrera Piqué, 1977:8).

No solo El Monte, toda la zona del actual barrio de Ciudad Jardín era entonces un feudo de los ingleses. Ahí implantaron su hábitat preferido –el chalet ajardinado–, lo cual influyó en la planificación que se hizo de este sector hacia 1925. No está de más recordar que el establecimiento inglés de aquella época fue acompañado por la presencia de un turismo predominantemente británico, que hizo de Las Palmas un centro para pasar largas temporadas (Herrera Piqué, ibidem:8-9). La promoción de este emergente movimiento turístico hacia la Isla nos remite una vez más a Alfred Jones. El inglés promovió viajes turísticos desde Inglaterra a Canarias, fue un propagandista incansable de las bellezas y clima de las islas; alentó la visita de escritores, artistas, periodistas, médicos y personalidades de su país; patrocinó la publicación de folletos y guías turísticas de Gran Canaria y cumplió una misión como pionero del primer turismo que vino a este Archipiélago. Este fue el primer turismo que vino a Gran Canaria, isla que, en este sector, conoció un periodo de florecimiento hasta el comienzo de la primera guerra mundial (Herrera Piqué, ibidem:8-9), que no volvería a repetirse hasta la década de los sesenta del siglo XX.

Asimismo, Alfred Jones promovió la celebración de la Exposición de 1892 en Las Palmas, expresiva de la agricultura, industria y artes de Gran Canaria (Herrera Piqué, ibidem). Aún nos queda reconocer a Alfred Jones, al que Herrera Piqué (ibidem:8) considera «el prototipo del hombre británico de empresa en Las Palmas», destacando su contribución a la conclusión de una obra que era todo un símbolo para la ciudad: el frontis de la catedral, para el cual donó 500 libras (Herrera Piqué, ibidem:9). Los ecos literarios de esta presencia extranjera en la sociedad grancanaria, que se dejan oír en la poesía más cosmopolita de Tomás Morales, también pudieron motivar las intenciones riverianas más anglófilas. No se dedicó nunca Rivero a la metatraducción, o al menos no nos consta que El Poeta llegase a traducir al inglés su propia poesía alguna vez. Sin

embargo, las características de esta fusión cultural deben considerarse en relación con el contexto sociocultural de partida y de llegada de nuestro encargo de traducción.

Herrera Piqué nos ofrece un último dato que abre una nueva dimensión de este estudio cuando afirma que, en la ciudad de Las Palmas, los ingleses residentes a principios del siglo XIX constituían unas pocas familias. Señala también el autor que ha podido constatar la presencia de nombres como Wood o Russell. Un vaciado final de personalidades de procedencia británica que figuran en el artículo de Herrera Piqué (Herrera Piqué, 1977:6-9) se traduce en más de una decena de nombres: Tomás Miller; sus hijos Gerardo (director de la Casa Elder y cónsul de Inglaterra), José y Diego (a quien Herrera Piqué señala como responsable de que se estableciera la primera línea telefónica de Las Palmas en 1891); James Swanston, primo de Tomás Miller; Arthur Dooly, director de la casa Elder; el inevitable Alfred L. Jones, responsable de las muchas y tan favorables iniciativas ya comentadas; Robert y Athery Fyffe, exportadores de tomate; Mr. Pinnoch, dueño de la casa sobre las que se construyó el Hotel Metropole; Mauricio Blandy, propietario de un gran chalet y una finca que alcanzaba desde Ciudad Jardín hasta la calle León y Castillo; además de los mencionados Russell y Wood, de quienes Herrera Piqué (ibidem:9) cita que fueron los herederos de las huertas familiares situadas cerca de la finca de Lugo y el barrio de Arenales. Por último, Herrera Piqué (ibidem) cita también a Lord Queensland, quien al parecer compró parte de los bienes de Alfred Jones tras su muerte en Liverpool en 1909.

La influencia de estos y otros muchos residentes británicos en Las Palmas se materializó en otros tantos centros culturales, religiosos y educativos. De ello siguen siendo muestra el British Club o la Iglesia Anglicana de Ciudad Jardín, el Cementerio Inglés en San José[136], así como otros centros deportivos, clubs de golf, o colegios (Herrera Piqué:1997:9). Como docentes de la institución *The British School of Gran Canaria*, muy próximo a Bandama y a El Monte, hemos tratado de rastrear las huellas de las familias británicas que se instalaron en sus alrededores y fundaron el colegio en 1966,

[136] «El Cementerio Inglés, situado en el barrio de San José, en Las Palmas de Gran Canaria, es uno de los testimonios más interesantes y menos conocidos de la presencia británica en las Islas Canarias desde comienzos del siglo XIX. Su construcción se inicia en 1834, a iniciativa de la colonia británica de Las Palmas de Gran Canaria, con el fin de proporcionar un lugar digno para el reposo de sus difuntos. Las sepulturas, en su mayoría situadas en el suelo, aun conservan las cruces, lápidas y monumentos de la época. Muchos de estos monumentos fueron traídos desde Gran Bretaña. Otros fueron ejecutados por los mejores talleres lapidarios de la ciudad» (cfr. https://www.ulpgc.es/cultura/visita-al-cementerio-ingls; fecha de consulta: 30/05/2015). El lugar, donde descansan unos mil británicos, fue declarado Bien de Interés Cultural en 2010.

aunque los primeros nombres que figuran en los archivos del colegio son tan posteriores a la fecha de la muerte de Rivero que se pierden entre posibles vecinos ingleses de El Monte con los que El Poeta quizás pudo llegar a tener algún contacto.

Para finalizar con la conexión entre Inglaterra y El Poeta, es de rigor remitirnos de nuevo a la *Geografía londinense* de Rodríguez Padrón (1994:421-439), donde el crítico nos lleva hasta el Londres de Domingo Rivero y explora sus posibles vínculos con muy interesantes personalidades del ámbito cultural inglés. Sin lugar a dudas, esta dimensión de El Poeta requiere ser explorada con más profundidad, puesto que uno de los objetivos del crítico literario es esclarecer la relación personal e intelectual de Domingo Rivero con el ámbito social y cultural en que habitó (Rodríguez Padrón, 1994:425), si las fechas son exactas, entre los 18 y los 21 años de edad. De la misma forma que nos referíamos a las dificultades que atravesaban España y Canarias durante la época de Rivero, nos parece igualmente significativo recoger aquí la indicación de Rodríguez Padrón de que justo el año en que El Poeta llega a Londres, «comienza el crecimiento moderno de aquella ciudad» (Rodríguez Padrón, ibidem):

> En el 68 se había inaugurado el metro; en el 70, año de la muerte de Dickens, se inicia la construcción de muchos de los edificios más emblemáticos de la capital; en el 71 se inaugura Victoria Station… […] ese crecimiento físico de la ciudad será paralelo a su desarrollo social e intelectual. Una vigorosa actividad política se orienta, sobre todo, a conseguir profundos cambios legislativos que redunden en la mejora de la sociedad; el desarrollo del pensamiento positivista y la fe en el progreso serán decisivos en este sentido: tiempo para los grandes reformadores –en las ideas y en la acción social– empeñados en cambiar aquella férrea estructura de clases cuyos estrictos códigos dificultaban tanto dichas transformaciones.

Con todo, para Rodríguez Padrón estas no son más que evidencias del crecimiento profundo, sucesivo y acelerado de esta cultura; considera el experto que las hay que anduvieron más cerca de influir en la formación del joven Rivero (Rodríguez Padrón, 1994:426) y así va a desvelar detalles precisos sobre la agitación revolucionaria que rodea a El Poeta en Bloomsbury, donde se encontraba la Logia Masónica de Great Queen, la Sociedad Teosófica (situada exactamente en Russell Street), la South American Missionary Society y la Swedenborg Society, que, fundada en 1805, se trasladó por entonces a su actual emplazamiento de Bloomsbury Way. Relata también Rodríguez Padrón (ibidem) que John Stuart Mill (1806-1873) procuró canalizar tanta actividad revolucionaria con la creación del London's Patriotic Club, un espacio para el

debate político ordenado en medio de aquel distrito londinense famoso entonces por su sorprendente vida democrática.

Sobra señalar que Bloomsbury fue centro neurálgico de filósofos, artistas y escritores desde entonces (Rodríguez Padrón, 1994:426-427), en cuyos nombres y biografías no podemos detenernos aquí, aunque conviene acudir a la *Geografía londinense* (Rodríguez Padrón, 1994:421-439) para comprobar que son casi una veintena de nombres los que surgen a través de las referencias laterales que Rodríguez Padrón realiza en el citado artículo. Es precisamente este autor quien se refiere al viaje de Rivero como un *grand tour* iniciático (cfr. §2.2.), viaje que había sido una constante entre los jóvenes canarios del XVIII; pero que, con el crecimiento e influencia social de la burguesía, hubo de convertirse en una secuencia biográfica más para cualquier insular que aspirara a un puesto destacado en lo profesional o en lo político en la sociedad canaria, de acuerdo con su origen o su tradición familiar (Rodríguez Padrón, 1994:434-435).

En este punto incide el experto en la presencia británica en Las Palmas, el creciente intercambio de personas entre el Archipiélago y Gran Canaria, y las uniones familiares, de gran arraigo posterior, entre los insulares y la floreciente colonia británica de las Islas. Según Rodríguez Padrón (ibidem:435), todo ello convirtió en normal el hecho de que jóvenes canarios tuvieran la posibilidad de viajar a Inglaterra, bien para cursar estudios, bien para completar su formación, bien para asistir desde allá los negocios de sus familias. Una de sus conjeturas finales se basa en si Rivero realmente dedicó la totalidad de su estancia en Londres a estudiar en el University College London o si estas clases solo resultaron ser una ocupación ocasional (Rodríguez Padrón, ibidem:436). No nos sorprendería que, al igual que se ha comprobado sobre Benito Pérez Galdós en Madrid, también Rivero prefiriese dar largos y solitarios paseos por la ciudad en lugar de asistir a clase, o acudir a las sesiones de Ópera de Covent Garden, en el Royal Albert Hall; «quedan aún diversiones como las peleas de perros o de gallos» (Rodríguez Padrón, 1994:425), como demuestra su afición posterior por esta disciplina a su regreso a Gran Canaria (Eugenio Padorno, 1994a:30).

Recuérdese finalmente que Oswaldo Guerra Sanchez, en su Introducción a *The Roses of Hercules* (2014:15), afirmaba que una de las facetas líricas menos estudiadas de Tomás Morales es que era un *anglófilo natural*. Aunque conoció los círculos culturales

madrileños muy de cerca, no tuvo el joven modernista la misma oportunidad europea que su tío-abuelo. Muchos de los comentarios de Guerra Sánchez (ibidem:13-19), que se asocian con el tiempo y el pensamiento de Tomas Mórales en relación con la cultura británica, son igualmente aplicables a la figura humana y literaria de Domingo Rivero (cfr. §6.1.).

Recogidas todas estas circunstancias accesorias a los poemas que nos disponemos a analizar, emprenderemos por fin el comentario traslativo de los sonetos implicados. Dejando a un lado «Yo, a mi cuerpo» (cfr. §5.9.), a pesar de la conexión temática entre la traducción riveriana de «El Soldado» y el Soneto del Cuerpo que ya hemos recogido, a continuación corresponde contraponer el texto de Rupert Brooke con la versión en español del mismo realizada por Rivero, según se recogen en *The Poet* (Santana Falcón, 2014:72-73):

THE SOLDIER	EL SOLDADO
If I should die, think only this of me: That there's some corner of a foreign field That is for ever England. There shall be In that rich earth a richer dust concealed:	Si yo muero, pensad esto sólo de mí; que allí donde me entierren habrá un rincón de tierra extraña, que será para siempre Inglaterra. El polvo generoso que ha de esconderse allí
A dust whom England bore, shaped, made aware, Gave, once, her flowers to love, her ways to roam, A body of England's, breathing English air, Washed by the rivers, blest by suns of home.	el ser debió a Inglaterra que maternal le dio flores que amar y sendas que recorrer, un día, y un cuerpo todo suyo, pues de su aire vivía, lo bañaron sus ríos y su sol lo curtió.
And think, this heart, all evil shed away, A pulse in the eternal mind, no less Gives somewhere back the thoughts by England given;	Y pensad que este pecho, del mal purificado, hará con ritmo eterno, donde muera el soldado, brotar los pensamientos porque Inglaterra es;
Her sights and sounds; dreams happy as her day; And laughter, learnt of friends; and gentleness, In hearts at peace, under an English heaven.	sus campos, sus rumores, ensueños de ventura, y risas aprendidas de amigos, y ternura en pechos que atesoran paz, bajo un cielo inglés.

Es preciso señalar que ha sido al consultar la tesis de Padorno cuando hemos descubierto que "The Soldier" formaba parte central de una composición mayor, «De la Guerra» (1915), que reproducimos por completo a continuación para contextualizar la traducción riveriana más adecuadamente: hasta el punto interesó a Rivero "The Soldier" y la traducción que realizara de este soneto, que acabó incorporándolo a su poema «De la Guerra» como una parte del mismo (Eugenio Padorno, 1994a:35). Nuestro cliente-

iniciador-informante no nos hizo saber este detalle. No obstante, las fechas siguen corroborando nuestras suposiciones previas (cfr. §2.3.) en cuanto a que pudo ser la noticia de la muerte de Brooke incluida en el recorte de prensa que aparece en *The Poet* (Santana Falcón, 2014:67) la que debió de propiciar la inspiración riveriana para traducir el poema, aunque, si se contextualiza adecuadamente, esta composición podría tener un sentido más bien premonitorio. En el poema dividido en siete secciones, cuyas alusiones apuntan incluso a lo alemán y a lo francés, se manifiesta el que, a nuestro modo de ver, resulta ser el tono más ácido y visceral de El Poeta. La composición íntegra incluye asimismo otro soneto, «A Francia Vencedora» ([III]).

DE LA GUERRA

[I]
1915
Como antaño de la guerras religiosas,
himno alemán, hoy suenas.
Solo teméis a Dios, almas piadosas,
feroces como hienas.
Si tan alta ponéis vuestra piedad,
¿qué ha de importaros el humano duelo?
Ya se dijo a los buenos: «Desconfiad
del hombre cuyo Dios está en el Cielo.»

[II]
El cura germanófilo, que con fervor profundo,
admira el formidable cañón 42,
ha de extrañar que el Kaiser quiera tragarse al mundo
cuando él todos los días cree tragarse a Dios?

[III]
Templos que abandonó la Francia atea;
templos sin fieles, para el culto muertos,
el Cielo quiso que el creyente os vea
antes ametrallados que desiertos.

Arrasados seréis, templos de piedra,
y entre escombros las prácticas divinas
y la fe volverán, como la hiedra
que entonces trepará por vuestras ruinas.

El Soldado de Dios, con su victoria,
hará patente del Señor la gloria.
Dios en manos del Príncipe Elegido.

Puso el mortero de 42,
y al ver lo indestructible destruido,
no habrá quien dude del poder de Dios.

[IV]
1918
11 DE NOVIEMBRE
Hoy que de un mar de sangre en las orillas
un mundo nuevo empieza,
absorto lo saludo de rodillas,
coronada de canas la cabeza.

Y es mayor en mi emoción en esta hora,
que oigo sonar en mi vejez sombría,
porque pienso, a los rayos de la aurora,
que no he de ver el esplendor del día.

[V]
A FRANCIA VENCEDORA
Un huracán de fuego ha calcinado el mundo
y otro huracán de ideas sobre él bate sus alas,
y no será, en la historia, el surco más profundo
el que abrieron las balas.

Soldado del Derecho para la gloria fuiste,
mas si hoy en ti, del triunfo, el egoísmo brota,
verás la victoria llegar el día triste
de tu primer derrota.

Que la aurora roja asoma ya por Oriente,
donde al caer los déspotas, los pueblos se han erguido,
y si el laurel impide que ilumine tu frente,
la guerra de ideales la ganará el vencido.
1918.

[VI]
«Será la última guerra», se decía
y al influjo falaz de esa quimera,
cuanto en la tierra de más noble había
a la sombra cayó de su bandera.

Y hoy aún roja de sangre la llanura,
mientras el odio del vencido crece
y el himno de la paz sube a la altura,
en el vientre materno se estremece
la humanidad futura.

[VII]
EL SOLDADO
DE RUPERTO BROOKE
Si yo muero, pensad esto sólo de mí;
que allí donde me entierren habrá un rincón de tierra
extraña, que será para siempre Inglaterra.
El polvo generoso que ha de esconderse allí

el ser debió a Inglaterra que maternal le dio
flores que amar y sendas que recorrer, un día,
y un cuerpo todo suyo, pues de su aire vivía,
lo bañaron sus ríos y su sol lo curtió.

Y pensad que este pecho, del mal purificado,
hará con ritmo eterno, donde muera el soldado,
brotar los pensamientos porque Inglaterra es;

sus campos, sus rumores, ensueños de ventura,
y risas aprendidas de amigos, y ternura
en pechos que atesoran paz, bajo un cielo inglés.

«El Soldado» ([VII]) supone el colofón final de la pieza: nuestra primera observación es que su lectura no es igual ahora que lo hemos integrado en la composición íntegra a la que pertenece. Por lo tanto, aunque la correlación I-E-M que barajamos en el momento de interpretar el soneto de manera aislada siga teniendo relevancia para nosotros, conviene detenerse a incorporar a su lectura algunos elementos derivados de las secciones anteriores de la obra «De la guerra». En primer lugar, el paralelismo entre el propio diseño de la composición y la manera en que Rupert Brooke compuso su serie de sonetos *1914*. Sin ser la elegía a su hijo Juan, a la que también debimos incorporar dos partes que no se publicaron ni se tradujeron en *The Poet* (cfr. §5.12.), no encontramos muchos más ejemplos de obras líricas riverianas formadas por varias secciones. Señala Padorno (1994a:549) que las partes de este poema fueron escritas entre 1915 y 1918, durante la conflagración mundial o «Gran Guerra», la Primera Guerra Mundial (1915-1918).

Además de los datos que ofrecía Germán Santana (1999:9-10) al comienzo de este capítulo, Padorno (ibidem) añade que «en España, país neutral en la contienda, se manifiestan dos actitudes ideológicas bien diferencias, coincidentes, a grandes rasgos, con posicionamientos progresistas y conservadores: la de aliadófilos y la de los germanófilos. Rivero, como la mayoría de los intelectuales, escritores y poetas canarios de la época, es aliadófilo. La germanofobia es ingrediente insustituible de las coplas satíricas que Saulo Torón –con la ocasional colaboración de Alonso Quesada y Tomás Morales– publicó (1916-1917) en el periódico grancanario *Ecos*. […] Rivero debió seguir con particular interés los comentarios que, al ritmo de los acontecimientos, fue volcando Unamuno en artículos aparecidos en la prensa, especialmente de Buenos Aires», como demuestran las conexiones que Padorno realiza entre su pensamiento y el contenido de la composición (Eugenio Padorno, 1994a:549-552).

A la vista de esta extensa composición, también presumimos que El Poeta pudo inspirarse en la obra de Brooke para diseñar el poema «De la Guerra» en siete

secciones. Si solo contó con el texto de “The Soldier” del recorte de prensa, el parecido entre la construcción de «De la Guerra» y los sonetos brookianos habría sido pura casualidad, pues se recordará (cfr. §2.3.) que *1914* fue una serie de cinco sonetos, entre los que el soneto inmortal de Brooke también ocupa el último lugar.

Para pasar a las cuestiones más puramente traslativas, nuestra primera conclusión en cuanto a esta traducción riveriana es que la traducción riveriana del soneto de Brooke nos remitiría probablemente a lo que era para Rivero un *soneto perfecto*. Si se compara el esquema métrico de los dos sonetos, se comprobará que Rupert Brooke emplea versos decasílabos con pies yámbicos organizados en pentamétricos de rima irregular mientras que Domingo Rivero decide volcar la composición en un patrón alejandrino, con versificación también irregular amétrica o anisosilábica, según la denominación clásica recogida por Domínguez Caparrós (1993:165) y con rima.

Ni Brooke ni Rivero hacen gala de su rigurosidad métrica más estricta en este caso, aunque los textos son inmejorables. Con estas observaciones emprendemos nuestro primer ejercicio de métrica comparada, que cobrará mucha más relevancia llegados al Capítulo 7. En la plantilla métrica del soneto inglés, se han sombreado las sílabas acentuadas de cada pie y se añade una columna más, para incluir las *sílabas débiles* o *femeninas* que Brooke incorpora al patrón yámbico pentamétrico (cfr. §3.4.3.). Esta sílaba no afecta a la medida del verso: «A weak or feminine ending to the line does not count in the scansion of the foot» (Fraser, 1970:14).

THE SOLDIER

If	I	should	die,	think	on	ly	this	of	me:		10A
That	there’s	a	cor	ner	of	a	fo	reign	field		10A
That	is	for	e	ver	En	gland.	There	shall	be		10A
In	that	rich	earth	a	ri	cher	dust	con	cealed:		10A
a	dust	whom	En	gland	bore,	shaped,	made	a	ware		10B
gave,	once,	her	flo	wers	to	love,	her	ways	to	roam	10C
a	bo	dy	of	En	gland’s	brea	thing	En	glish	air,	10B
washed	by	the	ri	vers,	blest	by	suns	of	home		10C

and	think,	this	heart,	all	e	vil	shed	a	way		10D
a	pulse	in	the	e	ter	nal	mind,	no	less		10E
gives	some	where	back	the	thoughts	by	En	gland	gi	ven	10F
her	sights	and	sounds;	dream	ha	ppy	as	her	day;		10D
and	laugh	ter,	learnt	of	friends;	and	gen	tle	ness,		10E
in	hearts	at	peace,	un	der	an	En	glish	hea	ven.	10F

EL SOLDADO

Si	yo	mue	ro,	pen	sad	es	to	so	lo	de	mí			13A
que-a	llí	don	de	me-en	tie	rren	ha	brá-un	rin	con	de	tie	rra	14B
ex	tra	ña,	que	se	rá	pa	ra	siem	pre	In	gla	te	rra	14B
El	pol	vo	ge	ne	ro	so	que-ha	de-es	con	der	se-a	llí		14A
el	ser	de	bió-a	In	gla	te	rra	que	ma	ter	nal	le	dio	15C
flo	res	que-a	mar	y	sen	das	que	re	co	rrer	un	dí	a,	14D
y-un	cuer	po	to	do	su	yo,	pues	de	su-ai	re	vi	vía	a	14D
lo	ba	ña	ron	sus	rí	os	y	su	sol	lo	cur	tió.		14C
y	pen	sad	que-es	te	pe	cho,	del	mal	pu	ri	fi	ca	do,	14E
ha	rá	con	rit	mo-e	ter	no,	don	de	mue	ra-el	sol	da	do,	14E
bro	tar	los	pen	sa	mien	tos	por	que-In	gla	te	rra	es;		14F
sus	cam	pos,	sus	ru	mo	res,	en	sue	ños	de	ven	tur	ra,	14G
y	ri	sas	a	pren	di	das	de-a	mi	gos,	y	ter	un	ra	14G
en	pe	chos	que-a	te	so	ran	paz,	ba	jo-un	cie	lo	in	glés.	15F

En ninguno de los dos casos es posible encontrar reminiscencias de la tradición petrarquista en cuanto a la macroestructura de los sonetos. A pesar de las notables irregularidades en los versos 6, 7, 11 y 14 del texto inglés, Rupert Brooke emplea un

esquema muy típico en las literaturas anglosajonas, el llamado pie yámbico, verso característico del soneto shakespeariano o soneto isabelino, cuya estructura es más adecuada a la lengua inglesa. Dicha estructura consiste en tres cuartetos o serventesios (con frecuencia, de rimas distintas), rematados por un pareado o dístico final. Cabe destacar que "The Soldier" se separa de la estructura de soneto inglés en tanto en cuanto se diseña en torno a dos serventesios (AAAA BCBC) y dos tercetos (DEF DEF). El soneto de Shakespeare se organiza en torno a tres estrofas de cuatro versos y un *couplet* o pareado final (cfr. §3.4.3.3.).

En cuanto a la versión española de "The Soldier" por Domingo Rivero, observamos que El Poeta decide trasladar el soneto de Brooke a un patrón de dos serventesios y dos tercetos alejandrinos encadenados, lo que podría llevarnos a conjeturar con la idea de que este vendría a ser para El Poeta el esquema métrico del soneto ideal en español. En §6.1. completaremos todas estas cuestiones métricas tan significativas para los objetivos de la presente investigación ya que, una vez observada la macroestructura textual, corresponde comenzar a determinar los procedimientos técnicos de traducción empleados por Rivero en su soberbia versión de «El Soldado».

Las conclusiones recién obtenidas acerca de los patrones métricos empleados en esta reveladora pareja de sonetos nos ayudarán a someter a revisión la métrica de los sonetos traducidos en la antología, ya que los objetivos más limitados que perseguíamos en nuestro primer análisis traslativo de la versión riveriana de "The Soldier" para la traducción de *The Poet* iban dirigidos a determinar los procedimientos técnicos de traducción empleados por Rivero desde un punto de vista microtextual, para lo que la taxonomía de Vinay y Darbelnet (1958) nos informó del grado de libertad traslativa que empleaba Rivero al traducir, lo que nos lleva al punto de partida de nuestras reflexiones traductológicas (cfr. §3.) y a la metodología que empleamos para determinar en qué grado se manifestaba la metáfora cognitiva de la "literalidad *versus* libertad" en El Poeta.

El análisis textual cognitivo-funcional debe plantearse hasta qué punto el traductor comparte la creencia implícita en concebir el signo lingüístico como un contenedor que vierte significados invariables y universales de una cultura a otra. Esta metáfora conceptual e ideológica (Lakoff y Johnson, 1980) es archiconocida, ya que ha

determinado a lo largo de la historia —y aún sigue determinando— el método de traducción muy literal (Santana Falcón/García Álvarez, 2014:687).

Hemos repetido insistentemente que nuestra interpretación de la traducción riveriana se realizó a partir de las instrucciones traslativas de que nuestras traducciones de la poética de Domingo Rivero fuesen lo más parecidas a lo que el propio poeta habría decidido de haber contado con la oportunidad de traducir sus obras él mismo (Santana Falcón, 2014:24). En otras palabras, buscábamos procedimientos de traducción directa u oblicua –de acuerdo con la clasificación de los franceses–, que nos permitieran establecer los límites de nuestra propia libertad traductora. Según conversaciones mantenidas con Eugenio Padorno, el soneto traducido parece estar aún en proceso de construcción, aunque especulamos con la idea de que Rivero realizó una primera traducción semántica a la que sometió a modificaciones condicionadas por la forma estrófica implicada y su propio concepto de perfección en poesía.

Aunque hemos afirmado que nuestra traducción trata de reproducir las técnicas traslativas de Rivero, debe recordarse que la dimensión más funcional de nuestro enfoque nos obliga a realizar también una "traducción orientada al receptor", con todas las reservas teóricas planteadas en el Capítulo 3 desde nuestra competencia traductora declarativo-procedimental. Corresponde repetir en este punto que antes de traducir a Domingo Rivero no analizamos sus poemas originales, sino uno de sus poemas traducidos. Y a pesar de que posteriormente descubrimos que el soneto "Yo, a mi cuerpo" había sido traducido al francés, aquí nos referimos al recomendable uso de textos paralelos por parte de la metodología traslativa, esto es, la consulta de una traducción de un poema de Domingo Rivero, sino de un poema traducido por El Poeta. Ya hemos indicado que Rivero no dejó ningún legado teórico ni reflexión traductológicos. Ante la imposibilidad de hacerlo con su autor-traductor, debimos extraer este tipo de orientación de un texto único, «El Soldado», la traducción del soneto inmortal de Rupert Brooke por Domingo Rivero. A partir de nuestras especulaciones previas, en el Capítulo 8 nos propondremos la tarea pendiente de analizar con más profundidad otras traducciones de Domingo Rivero que nos puedan aproximar todavía más a su concepción sobre la acción traslativa, como la de Macbeth (cfr. Nota 37), o cualquier otra traducción riveriana que pueda llegar a recuperarse. En §7.8. compararemos la traducción riveriana de "The Soldier" con otras versiones posteriores a la suya.

La importancia del ejercicio metodológico del análisis de la traducción de Rivero para la macroestrategia traslativa (cfr. §3.) contradecía la realidad de nuestra situación de traducción en una serie de matices. En este sentido, la traducción riveriana era de una traducción directa (del inglés al español, lengua materna de Domingo Rivero), mientras que en nuestro caso se nos encargaba una traducción inversa, por lo que las conclusiones que obtuviésemos de esta observación serían limitadas.

Para empezar, no tomamos la decisión de traducir los sonetos riverianos a partir de la estructura del soneto inglés. Bien es cierto que Rivero parece pensar que los versos alejandrinos pueden servir como un patrón métrico aconsejable para la traducción del soneto al español, aunque no podemos saber nada sobre cómo habría volcado sus sonetos a la lengua inglesa. A pesar de su anglofilia y su contacto con la poesía de William Shakespeare, no tenemos datos que nos permitan afirmar rotundamente que Rivero habría traducido sus sonetos con el patrón de pie yámbico pentamétrico. Tal y como lo hicimos en nuestro artículo "Errores de traducción de realia en menús de Gran Canaria" (Santana Falcón/García Álvarez, 2014:683-700), instrumentalizaremos la taxonomía de los procedimientos de traducción según Vinay y Darbelnet (1958:31-41) para aproximarnos cuantitativa y cualitativamente a la metodología de la traducción riveriana, con la que trataremos de acercarnos lo máximo posible a su pensamiento y método traductor.

En este sentido, ya hemos defendido en §3.1.2. por qué nos parece adecuado que este primer estudio se base en las categorías de corte estructuralista propuestas desde la estilística comparada por Vinay y Darbelnet (1958/1995:55), ya que es «una visión que empieza a tener en cuenta la mente del traductor» (Santana Falcón/García Álvarez, ibidem:684). Así, nos valdremos de esta clásica taxonomía como instrumento de análisis inicial para aproximarnos posteriormente a los procesos realmente cognitivos que pudieron intervenir en las decisiones y soluciones traslativas de Domingo Rivero relacionadas con los postulados de la percepción, la cognición y la imaginación (cfr. §7.). En investigaciones futuras tendremos que valorar la posibilidad de sustituir esta clasificación tradicional por clasificaciones posteriores.

No obstante, desde la epistemología de la traducción, Mayoral Asensio (2000:79) ya ha reconocido que para poder llegar a soluciones generalmente aceptables sobre la traducción, es necesario alcanzar acuerdos metalingüísticos previos sobre las debatidas

denominaciones de *procedimientos de traducción, estrategias de traducción, técnicas de traducción, recursos* o *procedimientos expresivos,* listado al que aún podríamos añadir nomenclaturas de la epistemología traductológica aparentemente sinónimas, como *procesos técnicos de traducción, métodos de traducción, procesos de traducción,* etc. En un renovado enfoque de la taxonomía de los franceses (1958), Molina y Hurtado Albir (2002:499-506) también advierten que la diversidad terminológica y el solapamiento de términos han dificultado su uso y comprensión, lo cual nos sitúa en una complicada situación de falta de consenso (Santana Falcón/García Álvarez, 2014:684-685). Se nos ocurre pensar que una revisión de las metonimias cognitivas que puedan estar implicadas en este atolladero epistomológico podría arrojar algo de luz y de univocidad a los ET en este sentido (cfr. §8.).

Por esto, aunque la taxonomía clásica de los lingüistas franceses Vinay y Darbelnet (1958) como instrumento de análisis pueda considerarse un criterio discutible (Santana Falcón/García Álvarez, ibidem:686), nos permitirá observar al menos preliminarmente la manera en que se materializan los procesos cognitivos de Rivero en la traducción de «El Soldado». Recordemos que sus principales *procedimientos técnicos de traducción* se pueden dividir en dos grandes grupos, según se trate de estrategias de traducción directa o literal *(préstamo, calco, traducción literal)* o de traducción indirecta u oblicua *(transposición, modulación, equivalencia, adaptación)*.

Dichas técnicas adquieren una dimensión cognitivo-funcional en relación con el encargo y la macroestrategia traslativa desde que son definidos por sus creadores como siete métodos o procedimientos técnicos cuyo nivel de complejidad aumenta en progresión desde que se opta por un *préstamo* hasta que se llega al «límite extremo» de la traducción con la *adaptación*, ya que, según su punto de vista, «going through these processes in their mind translators search for a solution» (Vinay y Darbelnet 1958/1995:31). De este modo, al emprender estos procesos (si bien pueden solaparse), un traductor utilizará el procedimiento del *préstamo* cuando traslade directamente una unidad de traducción del TO al TM, como en el tradicional ejemplo planteado por los autores cuando *airbag* en inglés pasa a ser *airbag* en español, mientras que al usar el *calco,* el traductor tomará prestada de la lengua extranjera la estructura sintagmática en la LM, pero luego traducirá literalmente cada uno de los elementos que la componen. Este calco puede ser estructural o léxico, como en el ejemplo *basketball* (en inglés), que da lugar a *baloncesto* (en español). En tercer lugar, todavía en un proceso de *traducción*

literal, este homónimo procedimiento consistiría en lo que comúnmente conocemos como traducción palabra-por-palabra. A modo de ejemplo de este último caso se puede utilizar *the book is on the table* (inglés) por *el libro está sobre la mesa* (español).

Por otra parte, cuando sea preciso emplear un procedimiento de traducción oblicua (esto es, cuando la traducción palabra-por-palabra no pueda realizarse), el traductor podrá utilizar una *transposición*, es decir, un cambio en el tipo de palabra que no afecte al significado del mensaje. Por ejemplo: *défense de fumer* (francés) por *no smoking* (inglés). Mientras que, en este último procedimiento, el cambio se produciría entre categorías gramaticales, el cambio realizado por la *modulación* implicaría una focalización cognitiva distinta (como en *Lebensgefahr* en alemán por *peligro de muerte* en español).

En sus más extremas manifestaciones, la modulación podría dar lugar a una *equivalencia* o una *adaptación*, cuando el tipo de situación a la que se refiera el TO, por ser desconocida en la cultura del TM, obligue al traductor a crear una nueva situación que pueda considerarse equivalente, con una forma lingüística y un referente totalmente distinto al de la LO en la LM, como sustituir *fútbol* en la cultura española por *rugby* o *béisbol* en la cultura americana (Vinay y Darbelnet 1958/1995:31–41). A partir de todo esto, los procedimientos de traducción se ordenarían en dimensión vertical desde la literalidad hasta la libertad extrema y a la inversa. Se puede contrastar esta visión con nuestra Figura 9, en la que recogíamos los límites del proceso y el producto de la traducción a través de una visión horizontal del proceso:

Procedimientos de traducción literal	Préstamo Calco Traducción Literal
Procedimientos de traducción oblicua	Transposición Modulación Equivalencia Adaptación

Fig. 33. Visión vertical de los procedimientos técnicos de traducción según Vinay/Darbelnet (1958/1995:31-41).

Observamos en el TM una más marcada tendencia a la traducción literal del sentido que a la traducción oblicua, directamente relacionada con las creencias implícitas del significado como contenedor invariable y universal a las que nos referíamos anteriormente, de las que no escapan las normas traslativas de Domingo Rivero. A través de la descripción hipotética de los procedimientos observados en el proceso de traducción a partir del producto y su comparación con el original, finalmente trataremos de delimitar las técnicas traslativas observadas en la traducción riveriana.

Para empezar, el paralelismo entre los primeros versos de los dos poemas es casi total: "*If I should die, think only this of me*" / "Si yo muero, pensad esto sólo de mí". Se cuentan en los dos casos exactamente cuatro sílabas antes de la primera coma, y la última palabra del verso admite una perfecta superposición silábica, semántica, morfológica y léxica ("*me*/mí"). Al romper la colocación "pensad sólo esto" por "pensad esto solo" Rivero gana una sílaba, aunque no consigue superar la cifra de 13 en esta línea irregular. La pausa interversal después del rotundo condicional inicial, en el que Rivero desplaza el valor condicional del "*would die*" de Brooke con un presente ("muero"), permite normalizar su medida de manera intuitiva. El uso desplazado del presente se aleja de la intención del poeta inglés, quien en este modo verbal subjuntivo debió de intentar incluir su esperanza de sobrevivir a la guerra. Según la terminología de Vinay y Darbelnet (1958/1995:31-41), en este verso tendríamos ante nosotros un claro ejemplo de *traducción literal*, como manifiesta la explicitación del pronombre tónico "yo", habida cuenta del motivo métrico que llevó a Rivero a hacer un hipérbaton con el demostrativo "esto", a pesar del efecto impactante del anacoluto "esto solo", que también le hacía necesitar esta sílaba.

En el segundo verso no solo siguen observándose señales de *calco* sintáctico ("que allí"), sino que además se incorpora información ("donde me entierren"), por lo que Rivero se permite hacer lo que Newmark (1992) llamaría una *ampliación*. Rupert Brooke tal vez incorpora algún tipo de presuposición en esta dirección, aunque la interpretación riveriana se hace mucho más evidente. Sin embargo, se compensa esta libertad con la traducción de "*corner*" por "rincón", lo cual demuestra que Rivero capta adecuadamente la imagen poética brookiana y la reproduce fielmente. Sin embargo, no creemos tan próxima la traducción de "tierra extraña" para "*foreign field*". A pesar de las consecuencias métricas de esta opción, Rivero tal vez debió optar por el matiz semántico de "extranjera" en su lugar, aunque la ambigüedad de la palabra trisílaba

conecta más con el sentimiento de Brooke, quien se encuentra de vacaciones de Navidad en el momento de componer el soneto (cfr. §2.3.), pero sabe que va a volver a la guerra, donde perderá la vida. El resto del verso "que será para siempre Inglaterra" calca el verso en inglés, salvo en el tiempo verbal de "será", un futuro en lugar de un presente "*that is for ever England*".

Hacia el final del primer *quatrain*, Brooke inaugura la imagen poética del polvo. Según la teoría de las metáforas de imagen (*image metaphors*) y de los esquemas imaginarios (*image schemas*) de Lakoff y Turner (1989:89-100), el poeta-soldado estaría trazando el mapa mental de la riqueza a través del esquema de la tierra y su fertilidad ("*in that rich earth a richer dust concealed*"), una idea velada en la traducción riveriana, donde se sustituye por el concepto de generosidad ("el polvo generoso que ha de esconderse allí"), donde Rivero alcanza a repetir el mismo fonema final que Brooke para establecer la rima con el "mí" del primer verso.

Justo entre este verso y la primera línea de la estrofa siguiente se encuentra el punto de mayor incidencia de procedimientos de traducción oblicua en todo el soneto traducido. Observamos que El Poeta se aleja de la estructura sintáctica del cuarto verso, y comienza su última línea a partir del sujeto "el polvo", tal vez acudiendo a la forma expresiva del verso cinco ("*A dust whom England bore, shaped, made aware*"). En ese punto de su versión en español prefiere utilizar un hipérbaton y un encabalgamiento abrupto "el ser"; y así como en el poema de Brooke la dirección de la entrega se plantea desde Inglaterra hacia el soldado, en la traducción riveriana ese ser "debió a Inglaterra", "maternal" que le "diera" ese polvo generoso ("*gave*" se encuentra un verso más abajo, pero los verbos "bore", "*shaped*", "*made aware*" no se traducen; y el sentido de que el polvo ha de esconderse en la citada tierra extraña no se expresa en el TO).

Sin duda, se comprueba cómo la libertad traslativa acaba descompensando algunos matices semánticos que vulneran las imágenes poéticas transmitidas en el TO. Superados estos versos, El Poeta vuelve a refugiarse en la literalidad, como se observa en la segunda línea del segundo serventesio ("*gave, once, her flowers to love, her ways to roam*"/ "flores que amar y sendas que recorrer, un día"). El adverbio de tiempo "once" se desplaza para crear la rima asonante "día"-"vivía", por lo que, mediante el procedimiento de *traducción palabra por palabra*, Rivero finaliza la estrofa con un *calco* de la imagen según la cual Brooke expresa la idea de que su cuerpo pertenece a

Inglaterra. Brooke se pone al servicio de su país ("*A body of England's*"), el país donde ha crecido ("*breathing English air*"), con la siguiente solución traslativa "y un cuerpo todo suyo, pues de su aire vivía". El empleo del posesivo "su" en tercera persona empieza a separar a Domingo Rivero de la composición. Así parece adoptar el punto de vista de observador, por lo que podemos volver a afirmar que, en términos de Holmes (1988/1994:10), esta traducción es un *metapoema* en el que El Poeta comenta y describe el texto que traduce sin solaparse del todo con la primera persona sugerida en el TO. En el primer terceto, no deberá sorprendernos descubrir cuál es el sujeto temático de la composición, aquel cuerpo que "se bañó en sus ríos y su sol lo curtió" ("*washed by the rivers, blest by suns of home*"), aunque se echa en falta el matiz valorativo del vocablo "*home*" en la versión riveriana, pues con él se realizó una omisión.

Con respecto a la traducción del verso siguiente, un verso decisivo en los sonetos riverianos con respecto a la resolución dilemática de sus reflexiones metafísicas, Padorno (1994b:354) detecta una de las principales diferencias entre "The Soldier" y «Yo, a mi cuerpo»[137]. El pecho de Brooke, purificado del mal, apenas es aprehendido por Rivero en "este pecho", razón que podría explicar por qué vuelve a alejarse El Poeta tanto del original inglés en este punto ("*a pulse in the eternal mind*" / "hará con ritmo eterno"). Salta a la vista que "el soldado" del segundo verso de esta estrofa no se corresponde con ningún "*the soldier*" en el TO (a menos que se trate del título), por lo que se confirma nuestra sensación de que Rivero tomaba una prudencial distancia de los sentimientos que traducía en este punto tan delicado del soneto, y que optó por evidenciarlos a través de esta explicitación.

Más bien poco fijada nos parece la traducción del último verso de este terceto, dada la distancia entre el sujeto "el pecho" y su verbo "es" ("brotar los pensamientos porque Inglaterra es"). La ampliación empleada en "donde muera el soldado" impide a Rivero traducir "*A pulse in the eternal mind, no less / Gives somewhere back the thoughts by England given*". Su idea más sencilla desplaza "*mind*" por "ritmo" y "*given*" (dar) por "es" (ser). Debemos eliminar algunos elementos y reestructurar sintácticamente los dos versos para comprender la construcción riveriana: "este pecho, purificado del mal, hará

[137] «Entendemos que el primer terceto de la traducción riveriana habría proyectado en el segundo cuarteto de «Yo, a mi cuerpo», aunque con significación diferente, el motivo del «pecho», tópico del lugar donde se atesora la experiencia vital; de modo que el 'lugar purificado del mal' (Brooke) habría quedado reconvertido en 'lugar dignificado por el existir' (Eugenio Padorno, 1994b:354). En relación con esto resulta inevitable aludir de nuevo a Unamuno y a los postulados de su obra magna *Del sentimiento trágico de la vida* (1912).

brotar los pensamientos con ritmo eterno porque es Inglaterra". Como las líneas de «A Juan» (cfr. §5.12.), tal vez este verso no fue sometido a una revisión más profunda.

Sin embargo, los efectos sensoriales evocados en la primera línea del último terceto son enriquecidos por Rivero, lo que algunos considerarían un intento por "mejorar al autor" (cfr. §3.1.6.3.): las "vistas y los sonidos", los "sueños felices como su día" ("*her sights and sounds; dreams happy as her day*"), se convierten en "sus campos, sus rumores, ensueños de ventura". Vinay y Darbelnet (1958/1995:41) denominarían *adaptación* a este tipo de procedimiento técnico, que una vez más vuelve al extremo más literal cuando los versos "*and laughter, learnt of friends; and gentleness, / in hearts at peace, under an English heaven*" se convierten en "y risas aprendidas de amigos, y ternura / en pechos que atesoran paz, bajo un cielo inglés" (tal vez "amabilidad" por "*gentleness*" habría supuesto una mayor dificultad métrica).

En este último caso se observa una *transposición* entre "*at peace*" y "que atesoran paz", que incorpora un matiz valorativo positivo que no contradice la I-E-M del soneto original. Podemos observar al menos otro ejemplo de *transposición* en el "*once*" / "un día", que ya hemos comentado, en la construcción "*all evil shed away*" / "del mal purificado". Un detalle microestructural al que prestamos especial atención en la traducción riveriana es el empleo de mayúsculas a comienzo de verso, típico de la lírica inglesa tradicional. En el manuscrito de "The Soldier" comprobamos que Rupert Brooke no empleó mayúscula inicial al comienzo de cada verso, convención que sí se respetó en el texto de "The Soldier" que se transcribe en *Domingo Rivero. Yo, a mi cuerpo* (2006), que utilizamos hasta hacernos con el manuscrito original en marzo de 2015. A este uso se lo conoce como *capitalization* o *majusculation*. Alberto Ríos (2000) del Departamento de Inglés de la Arizona State University, nos plantea unas interesantes reflexiones al respecto en su artículo "A capital idea: should first words in lines of poems be capitalized?"[138], con las que iremos finalizando este capítulo para pasar a adentrarnos en la problemática más específica de la traducción de la poética riveriana (cfr. §6.), así como en el comentario traslativo del resto de los poemas traducidos en *The Poet* (cfr. §7.).

[138] RIOS, A. (2000) "A capital idea: should first words in lines of poems be capitalized?". Disponible en: http://www.public.asu.edu/~aarios/resourcebank/capitalizing/ (Fecha de consulta: 14/08/2015).

La mayúscula inicial de verso es una práctica tradicional, aunque no se trata de una norma rígida, sugiere este autor (Alberto Ríos, 2000). En las letras contemporáneas profesionales, sabemos que ya no todos los poetas la utilizan. Ríos (ibidem) sitúa el abandono y la pérdida de esta práctica en la tradición norteamericana de la segunda parte del siglo XX, un periodo que generalmente se asocia con el verso libre (Alberto Ríos, ibidem). Tan poco se ha mantenido esta práctica hasta nuestros días, que encontrar esta convención en un poema puede causarle cierto impacto al lector actual (Alberto Ríos, ibidem). A nuestro modo de ver, esta última afirmación podría resultar restrictiva, sobre todo para la traducción poética. El traductor profesional, en negociación con su cliente, tiene a su disposición la alternativa de decidir si desea incorporar el elemento historizante de la mayúscula inicial de verso en sus versiones en inglés, sobre todo si el TO que debe traducir a dicha lengua pertenece a una época en la que su empleo aún no resultaba tan chocante, por lo que estaría trasladando la tradición, también de manera exotizante. No obstante, como señala Alberto Ríos (ibidem), a día de hoy es difícil determinar incluso por qué los poetas realizaban tal práctica o cómo se integró en la lírica. La convención, ha estado tan integrada entre las normas de la creación poética que ni siquiera se consideró necesario incluir su uso entre las normas de versificación (Alberto Ríos, 2000), como comprobamos al remitirnos a los manuales de métrica inglesa. Las siguientes afirmaciones demuestran que no hay nada escrito acerca del uso de esta convención en el soneto, por lo que esta práctica queda relegada a la libertad del poeta contemporáneo:

> The sonnet may have 14 lines and a variety of other defining aspects, but nowhere do the rules say that the first word of each line in a sonnet particularly must be capitalized. This is probably not because it was unimportant to the form, but rather that it was so strong an unspoken convention in poetry generally that nobody thought to include mention of this practice in any specific rules. And since it was not written into the rules, the contemporary writer has taken this to mean that capitalizing of this sort is not, therefore, one of the rules (Alberto Ríos, 2000)

En cualquier caso, estamos de acuerdo con Ríos (ibidem) en que hay una larga lista de motivos para conservar la *capitalization* en la traducción poética, sobre todo si el TO no pertenece a la literatura más contemporánea, como sucede en nuestro caso. Si fuese un texto actual, la decisión de conservar la convención tal vez sería más difícil, aunque su empleo no debería descartarse sin considerar una serie de argumentos de peso.

Como poeta, a Alberto Ríos (2000) los siguientes motivos le parecen lo suficientemente significativos para seguir comenzando los versos de las poesías en inglés con letra mayúscula:

- para recordar que estamos escribiendo un poema;
- para conservar la integridad de la línea, factor que diferencia a la poesía de otros géneros literarios;
- para conectar con la historia durante un momento muy breve antes de volver al presente en el momento de componer el poema;
- para dar a cada línea (por muy sutil que sea) su propia autoridad;
- para sugerir que, aunque se está relatando una historia, no es una narración estándar, y que ciertamente no está en prosa;
- para que los encabalgamientos puedan funcionar mejor, y para dar a los versos no encabalgados una mayor intensidad;
- para construir un ritmo deliberado en un poema, que sugiera o invoque con más fuerza las razones por las que se rompe una línea para comenzar la siguiente con una pausa, un latido del corazón, o una intención dramática;
- para reconocer este uso como un acto consciente, que ayuda al poema, al poeta y al lector a reconocer cómo se eleva el verso;
- para contribuir a este pequeño momento con un esfuerzo añadido que pueda contribuir a su efecto;
- para contribuir a la rima, empleando esta mayúscula de manera recurrente y predecible de la misma forma que se emplean otros recursos, como las asonancias o las consonancias, para aportar más sensibilidad al poema; usar mayúscula al comienzo de cada verso consigue dotar a los poemas de una estructura rudimentaria;
- para comprender que un poema no puede ser encerrado en un esquema, sino que se proyecta hacia el exterior y muy lejos de lo que conocemos; se puede predecir el uso de mayúscula al comienzo de cada línea, pero es lo único que se puede controlar en el tiempo, de forma que cada una de las líneas del camino que va recorriendo el poema surge del margen izquierdo de la página como un nuevo acto de poder, imaginación y aventura. (Rios, 2000, traducción nuestra)

A pesar de esto, Alberto Ríos (2000) insiste en que estas ambiciones (y no reglas) se pueden conseguir a través de otros medios, por lo que la *majusculation* podría compensarse con recursos que podrían conseguir el mismo resultado. Estas y otras muchas cuestiones candentes de la traducción poética serán discutidas a continuación, ahora que ha surgido una problemática traslativa del análisis de los poemas de *The Poet* que debemos fundamentar en el capítulo siguiente. Uno de los aspectos más importantes en este sentido es nuestra intención de revisar las traducciones semánticas en verso libre ya publicadas, con el objetivo de realizar una traducción alternativa en versos métricos de «Yo, a mi cuerpo»; aunque deberemos repasar también la traducibilidad de los temas de la poesía riveriana o de sus figuras literarias desde un enfoque cognitivo-funcional.

6. Problemática y retos traslativos de la poética riveriana: la traducción de modelos poéticos

Para alcanzar a delimitar la noción de *problemática traslativa* (pues preferimos definir *poética riveriana* en epígrafe aparte), debemos partir de la base de que todavía no contamos siquiera con una definición de *problema de traducción* que goce de un cierto consenso, como tampoco es posible acceder a una clasificación de problemas que haya sido validada empíricamente (Hurtado Albir, 2001/2011:280). Ante esto, parece posible volver a subdividir dicha controversia en su doble vertiente epistemológica y operativa –es decir, declarativo-procedimental–, pues tanto la teoría como la práctica de la traducción confrontan problemas y problemáticas particulares. Por este motivo, se hace necesario precisar que la *problemática traslativa de la poética riveriana* que nos disponemos a fundamentar teóricamente a lo largo de este capítulo incorpora, por un lado, algunos problemas conceptuales de la propia disciplina (como la definición de *traducción poética,* la clasificación de los problemas propios de este tipo de traducción, etc.) y, por otro, las dificultades traslativas más específicas que planteaba el encargo de *The Poet* en concreto.

Al margen de la problemática puramente epistemológica de la Traductología, de acuerdo con Hurtado Albir (ibidem:279-289), los problemas de traducción –desde el punto de vista operacional– están íntimamente ligados a la estrategia traslativa y, naturalmente, a la competencia traductora, donde los procesos cognitivos cobrarán protagonismo nuevamente. De ahí que sigamos estando de acuerdo con Wilss (1996:47, en Hurtado Albir, 2001/2011:280) en que a los Estudios de Traducción (en adelante, ET) les queda todavía pendiente el objetivo teórico-metodológico de definir un marco conceptual adecuado y fiable para la resolución de problemas. Con el enfoque sobre el proceso traductor, fue precisamente Christiane Nord (1987:233) quien llevó a cabo los primeros intentos por establecer las diferencias entre *problemas de traducción* y *dificultades de traducción*. Sin embargo, hasta la aparición de *Cognitive Psychology* (Sternberg, 1996) no pudimos contar con una división clara para distinguir las operaciones mentales que se van sucediendo (no necesariamente de manera unidireccional) desde que el traductor se ve confrontado con un problema hasta que puede evaluar su solución (Sternberg, 1996:346-350, en Hurtado Albir, ibidem:281).

Estas etapas se configuran como procesos cognitivos subyacentes a las dos grandes fases del proceso traslativo (la interpretación del TO y la producción del TM) según la división de García Álvarez (2004).

DEL PROBLEMA DE TRADUCCIÓN A LA SOLUCIÓN TRASLATIVA
(STERNBERG, 1996:346-350)

1) identificación del problema;
2) definición y representación del problema;
3) formulación de una estrategia para resolverlo;
4) organización de la información para poder aplicar la estrategia;
5) distribución de recursos;
6) supervisión del proceso;
7) evaluación de la solución.

Fig. 34. Del problema de traducción a la solución traslativa (Sternberg, 1996:346-350).

Durante la fase del análisis interpretativo de la situacionalidad de los poemas de *The Poet* (cfr. §5.), hemos alcanzado a detectar una serie de dificultades traslativas y a apuntar hacia las decisiones a las que nos iban conduciendo los rasgos más llamativos de la poética riveriana recogida en la antología, por lo que a su vez hemos dejado planteada la problemática que subyace a los textos de partida en función del encargo recibido, ya que, según la clasificación de Nord (1991:151, en Hurtado Albir, 2001/2011:282), un *problema de traducción* es «un problema objetivo que todo traductor (independientemente de su nivel de competencia y de las condiciones técnicas de su trabajo) debe resolver en el transcurso de una tarea de traducción determinada». Los problemas de traducción (Nord, ibidem) pueden ser de tipo *textual*, *pragmático*, *cultural* o *lingüístico*. Las *dificultades de traducción*, en cambio, «son subjetivas y tienen que ver con el propio traductor y sus condiciones de trabajo particulares» (Nord, ibidem). En su manual *Traducción y Traductología*, Hurtado Albir (ibidem) cita la clasificación propuesta por Nord (1991:168-171) para las dificultades traslativas, las cuales también se relacionan con las cuatro dimensiones diferentes en que puede surgir la problemática de un encargo de traducción determinado. A nuestro modo de ver, estas dificultades se manifiestan tanto de manera independiente como de manera simultánea:

1) las específicas del texto, que están relacionadas con el grado de comprensibilidad del texto original y que pueden descubrirse repasando los factores intratextuales del análisis textual;

2) las que dependen del traductor, que existen incluso para el traductor ideal con plena competencia, aunque la experiencia le haya enseñado a superarlas;

3) las pragmáticas, que están relacionadas con la naturaleza de la tarea traductora;

4) las técnicas, que están relacionadas con la especificidad del tema de que trata el texto.

Dadas las complejas interrelaciones que se pueden establecer entre el lenguaje, la traducción y la cultura, así como la compleja telaraña de elementos y actantes que se va tejiendo durante el proceso de comunicación traslativa, además de la incidencia del escopo negociado y de la competencia traductora en el producto, resulta razonable que los límites entre dificultades y problemas traslativos se nos antojen más bien difusos, por lo que preferimos considerarlos también como *retos de traducción*. Se podrían emplear los términos de manera sinónima si lográsemos desdibujar los límites entre las clasificaciones de Nord (1991:151) para explicar la compleja dinámica de las confluencias y divergencias entre el encargo real y el encargo mental, o la fenomenología cognitiva de las denotaciones y las connotaciones[139] del TO proyectado que intervienen simultáneamente en una manipulación lingüística (y cultural) como la traslativa, sin habernos introducido siquiera en la fase de producción del TM. En esta línea, Krings (1986:513, en Hurtado Albir, 2001/2011:283) prefiere clasificar los problemas de traducción en tres clases: los *problemas de recepción*, las *problemas de producción* y los *problemas de recepción-producción* (es decir, que aúnan ambos), desde una visión a la que también se acerca el macromodelo cognitivo-funcional de

[139] En el sentido de Perrine (1963), debemos entender la palabra como una suma de tres partes: sonido, denotación y connotación. El sonido se produce a través de la combinación entre el tono y el ruido producido por los labios. Denotación se refiere al significado de las palabras según el diccionario. Connotación es el significado que se encuentra más allá de lo denotativo, se trata de un significado interpretativo, personal y subjetivo, literario incluso. Según nuestro enfoque cognitivo-funcional, los mecanismos de la *lectura literaria*, según la concibe la Poética Cognitiva (Stockwell, 2002:1) se solapan especialmente con los procesos mentales de la connotación. Como parece anticipar el poema riveriano "Al poeta muerto" (dedicado a Tomás Morales en 1922), las interpretaciones poéticas del lector también se pueden contrastar con la idea de *la muerte del poeta* de Roland Barthes (1968), la cual se produce en el punto en que comienzan las lecturas literarias (y los procesos cognitivos) de los *lectores profesionales* o de los *lectores no profesionales* (según acuña Lefevere, 1992:3-4), aunque a través de dinámicas distintas, de las que se ocupa la Poética Cognitiva (Stockwell, ibidem). «Barthes con su[…] ensayo[…] "La mort de l'auteur" […] rompe con la crítica literaria tradicional, que basaba las interpretaciones de las obras literarias en buena medida en la biografía e intencionalidad de los autores. Barthes (1984: 69), sin embargo, defiende que "la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'auteur", pues será el lector quien reescriba el texto por sí mismo, esto es, quien haga su propia lectura. Esta idea se encuentra muy próxima a la de Paul Valéry (1988: 1191), que establece que: "Mon intentionn'est que mon intention, et l'oeuvre est l'oeuvre"» (Huertas Abril, 2012:12). Hacia el final de este capítulo (cfr. §6.2.), el proceso de connotación literaria se relacionará con el fenómeno cognitivo de la integración conceptual o *blending* (Fauconnier/Turner, 1996), debido a su relación con las referencias indirectas en la lectura literaria, una de sus operaciones cognitivas fundamentales.

García Álvarez (2004). Además, como tipo de comunicación literaria, la traducción de poesía y sus licencias elevan toda esta controversia a su máximo exponente, lo que nos aproxima a la *Traductología de lo Poético*.

Por esto, la problemática traslativa que interviene en la presente investigación está compuesta por las distintas cuestiones candentes que se han ido presentando a través de los diferentes niveles de concreción teórico-metodológica que se han alcanzado hasta el momento, aunque en este punto nuestro interés comienza a redirigirse más específicamente hacia los retos de traducción de la *poética riveriana* (concepto que definiremos en §6.1.) al objeto de presentar de manera más sistematizada las observaciones obtenidas del análisis interpretativo previo en relación con la problemática traslativa que planteaba la traducción de *The Poet*. En este punto, un primer reto parece ser «recrear poemas que no solo sean fruto de una interpretación sino que sean portadores de diversas interpretaciones», como propone Masseau (2007:657-658), un obstáculo no tan insalvable si creemos con la autora que «la traducción de un poema debería constituir una nueva puesta en escena del enigma original en la lengua de llegada y no la resolución del mismo» (Masseau, ibidem:658).

En un primer nivel teórico, a partir de la flexibilidad que nos permite esta última premisa, se trata de contrastar una serie de *problemas textuales, pragmáticos, culturales y língüísticos*, así como las principales *dificultades traslativas específicas, pragmáticas y técnicas* que presenta nuestro encargo –pues según la taxonomía de Nord (1991:151), las dificultades personales del traductor parecen ser insalvables–, con los debates fundamentales de la teoría de la traducción literaria (para lo que retomaremos algunos antecedentes sobre los que no correspondía profundizar en §3.), pero también, en última instancia, de reforzar nuestro enfoque cognitivo-funcional de la traducción de poesía, a medida que nos aproximamos a los procesos mentales de la connotación lírica.

Para esto último, exploraremos algunos conceptos sobre Poética Cognitiva (Stockwell, 2002) que completen nuestro andamiaje teórico-metodológico y nos permitan situar adecuadamente nuestras alusiones previas a las *metáforas poéticas* de Lakoff y Turner (1989) que hemos identificado en *The Poet* (cfr. Fig. 40), entre otras ideas de orientación cognitivista. A través de un contexto teórico que se ampliará hasta llegar a la Psicología, la Lingüística y la Semántica Cognitivas, pretendemos dejar abiertas otras líneas de investigación para trabajos futuros (cfr. §8) a la vez que establecer un

metalenguaje cognitivo básico con el que describir y evaluar las soluciones adoptadas para la traducción del léxico clave, los temas, las figuras literarias (particularmente, los tropos) y la forma (métrica y rima) de los poemas, que se aplicará a la práctica en el repaso crítico del TM que presentaremos a través del método empírico del comentario traslativo cognitivo-funcional (cfr. §7). Los tres enfoques predominantes en los ET (cfr. §3) durante los siglos XX y XXI son el cultural, el cognitivo y el sociológico, los cuales se van fundiendo gradual e irremediablemente a lo largo de este estudio, por lo que, a tenor de la citada "utopía interdisciplinar" de James Holmes (1972), según la siguiente figura de Iryna Orlova (cfr. Fig. 35), resultaría de enorme interés para nuestros objetivos explorar las posibilidades de un enfoque interdialéctico entre la Poética Cognitiva y la Traductología a partir de las coincidencias que Orlova (2014:350-351) detecta entre los discursos y los intereses de ambas ciencias:

	POÉTICA COGNITIVA	TRADUCTOLOGÍA
1	"The key to understanding issues of literary value and status and meaning lies in being able to have a clear view of text and context, circumstances and uses, knowledge and beliefs. Cognitive poetics offers us a means of achieving this" (Stockwell, 2002: 4)	"all use of language reflects a set of users' assumptions which are closely bound up with attitudes, beliefs and value systems" (Hatim y Mason, 1996: 120)
2.	"cognitive poetics offers a means of discussing interpretation whether it is an authorly version of the world or a readerly account, and how those interpretations are made manifest in textuality. In this sense, cognitive poetics [is not simply a shift in emphasis but is a radical re-evaluation of the whole process of literary activity]" (Stockwell, 2002: 5)	"translation is successful to the extent that the reader interprets the target text in the way the translator believed he would, and the extent that the translator has interpreted the source text in the way its writer had intended" (Chesterman, 1997: 34)
3.	"Cognitive Poetics comes in precisely here: it offers cognitive hypotheses to relate in a systematic way "the specific effects of poetry" to "the particular regularities that occur in literary texts" (Tsur, 1997)	"in those respects that make it adequately relevant to the audience - that is, that offer adequate contextual effects; if we ask how should the translation be expressed, the answer is: it should be expressed in such a manner that it yields the intended interpretation with minimal effort, that is, does not require any unnecessary processing effort on the part of the audience (Gutt, 1991: 163)

Fig. 35. Hacia un enfoque interdisciplinario de la Poética Cognitiva y la Traductología (Iryna Orlova, 2014:350-351).

Por tanto, el primer problema teórico todavía pendiente de resolver en este marco básico de referencia reside en la definición de *traducción poética* entendida como *traducción de poemas a través de otros poemas*, lo que la convierte en una submodalidad de la *traducción literaria*, un tipo de traducción cuya definición, según Huertas Abril (2012:11), también presenta dificultades conceptuales que nos recuerdan a la confusión metonímica que hemos debatido en torno a la idea de *función* (cfr. §3.1.6.5.): «la propia combinación de los términos "traducción" y "literaria" nos conduce al primer escollo para comprender el concepto, puesto que ninguno de ellos es simple o está bien definido en la mayoría de las culturas». No es de extrañar que en la definición de este tipo de traducción se hayan mezclado otros conceptos, como el de *adaptación*[140], o incluso el de *reescritura*, un interesante planteamiento de André Lefevere (1992) compartido por Susan Bassnett desde la Literatura Comparada (1993) que retomaremos más adelante (cfr. §6.2.).

De entre las numerosas aproximaciones a la definición de *traducción literaria*, los Estudios Descriptivos de la Traducción (en adelante, EDT) dan por válida la definición de Toury (1993:12, en Huertas Abril, 2012:12), quien afirma que esta modalidad traslativa puede hacer alusión a dos aspectos claramente diferenciados, aunque muy directamente relacionados entre sí: por una parte, *la traducción de textos considerados como literarios en la cultura original; y por otra, la traducción de textos que se consideren literarios en el marco de la cultura meta.* Según este mismo autor, el término se ve afectado por una *ambigüedad sistemática* (Toury, 1995:168). Sobre esta base, estamos de acuerdo con Huertas Abril (2012:13) en que resulta imprescindible que la definición de *traducción literaria* incorpore además los tres grandes géneros en que se pueden clasificar los textos literarios, así como sus problemáticas diferenciadas:

- La traducción de textos literarios en prosa. En ella podríamos diferenciar dos tipos: la traducción académica o filológica (que incluye notas, aclaraciones o estudios sobre la obra traducida) y la traducción orientada al mundo editorial.

[140] La *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (2011:3, en Huertas Abril, 2012:12) define este término del siguiente modo: «Adaptation may be understood as a set of translative operations which result in a text that is not generally accepted as a translation but is nevertheless recognized as representing a source text. As such, the term may embrace numerous vague notions such as appropriation, domestication, imitation, rewriting, and so on. Strictly speaking, the concept of adaptation requires recognition of translation as non-adaptation, a somehow more constrained mode of transfer». En determinados casos, esta definición también se correspondería con la idea de *metapoema* de Holmes (1988/1994:24).

- La traducción de textos literarios en verso o traducción de textos poéticos. Existe en ella una subordinación permanente al plano formal del TO, que tiene tanta importancia como el propio contenido.

- La traducción de obras dramáticas. El teatro puede estar escrito en prosa o en verso, por lo que en ocasiones aúna las dificultades de las dos categorías previas. Asimismo, existen otros aspectos que se han de tener en cuenta en este tipo de casos como son, por ejemplo, la puesta en escena o la propia caracterización de los personajes.

Para el caso de *The Poet*, una *traducción literaria de textos pertenecientes al género lírico en verso*, se hace preciso retomar las pioneras reflexiones sobre las "Forms of Verse Translation and The Translation of Verse Form" propuestas por James Holmes (1988/1994:23-33), a quien los ET deben mucho más que su matriz científica disciplinar (cfr. §3.1.1.), para encontrarnos con una problemática que no nos resulta ajena. Como sucede con los problemas de traducción y con otros tantos conceptos de la Traductología, la variedad de términos y la ausencia de una definición consensuada de *traducción poética* vuelven a dejar abierta la posibilidad de entenderla no solo como *traducción de poemas a través de otros poemas*, sino también, dentro de la traducción de este tipo de texto, como *traducción de poesía(s) o traducción de verso(s) con o sin métrica ni rima*, por no considerar la posibilidad de emplear un *metapoema* en el que se realice una *traducción de verso en prosa*, lo que daría otro sentido al concepto de *intratraducción* que propone Eugenio Padorno[141]. Las breves introducciones a la métrica española e inglesa que realizamos en §3.4.2. y §3.4.3. nos permiten hacernos una idea de la cantidad de variables que conviene que el traductor considere en estos procesos específicos de traducción de poesía (cfr. §6.3.).

El papel de James Holmes como poeta-traductor-traductólogo (cfr. §5.17.) en la consolidación científica y en la formación de la matriz disciplinar descriptiva de los ET ha quedado más que reconocido (cfr. §3.1.1.), como también se conoce su relación con la fundación de los EDT. A nuestro modo de ver, no solo por aunar todos estos

[141] Como primera aproximación a las cosmovisiones de Domingo Rivero como marco general de su poética, Eugenio Padorno (1994a:76) plantea que «una lectura de los constituyentes ideológicos de Rivero revela el conflicto entre la proyección hacia una historia *externa* y la retroproyección hacia una historia *interna*». En este asunto, según Padorno, lenguaje y lengua se neutralizan en la fuerte tendencia «a hacer del primero un sistema de expresión tan diferenciado (en cuanto medio enunciador de una cosmovisión singularizada) en la medida en que pueda –convencionalmente– serlo la segunda. Para su descodificación, este *lenguaje* no precisa de una traducción en el ámbito referencial de una lengua común, sino de una intratraducción que se acoge al ámbito de la Filosofía del Arte». En conversación personal (25/06/2015), Padorno nos sugiere realizar una traducción literal de los poemas en prosa como primer paso para una metodología de la traducción poética que llevaremos a la práctica más adelante (cfr. §7.2.).

requisitos, sino además por sus pioneros planteamientos sobre la traducción de poemas (1988/1994:7-64), la primera parte de su citada obra *Translated!* (*The Poem Translated*) nos parece un valioso antecedente al que debemos remitirnos como punto de partida obligatorio para definir la compleja modalidad de la traducción implicada en *The Poet*, una *traducción poética semántica en verso libre inversa,* sin olvidar que, más allá del concepto traductológico (cfr. 5.1.), nos hemos permitido la licencia de llamar *inversar* a la tarea de *traducir versos* (según el título de un poema de Domingo Rivero basado en un solecismo de su cocinera, que comentamos en §5.1.) y que aún no hemos llegado a considerarla como una *traducción de un modelo poético* en el que se producen interesantes *amalgamas poéticas* (en el sentido de Fauconnier y Turner, 1996) que merecen ser exploradas desde un enfoque cognitivo más centrado en la imagen y el sonido en la evocación lírica (cfr. §6.2.1.3.). Según Holmes (1988/1994:10, traducción nuestra), «ya que los poetas usan el lenguaje de forma diferente, el traductor de verso se enfrenta con un problema más complejo que el traductor de prosa». De ahí que no le parezca aconsejable definir las dificultades traslativas de este tipo de traducción a partir del anquilosado concepto de equivalencia (cfr. §3.1.3.), porque resulta más conveniente considerar el poema original y el traducido como dos estructuras distintas e independientes, aunque sutilmente relacionadas entre sí, lo que lleva a Holmes a establecer su *regla del metapoema* (MP: P: P: R): «the relation of the metapoem to the original poem is as that of the original poem to "reality"» (Holmes, ibidem).

En aras de la rigurosidad, no obstante, recogemos a continuación un esquema cognitivo del que, según García Álvarez (2012:56), vendría a ser el marco disciplinar más adecuado para imbricar un trabajo de traducción literaria y, en consecuencia, también la submodalidad poética (cfr. §8). De acuerdo con la autora (2012:56), las siguientes ciencias constituirían el marco teórico-práctico de referencia ideal que conformaría la que (cfr. §4.), podría denominarse *competencia traductora declarativo-procedimental para la traducción poética.* Esta incluiría los siguientes enfoques y disciplinas, a las que se debería incorporar la Poética Cognitiva cuando el modelo de García Álvarez (2004) se aplique a un encargo de traducción poética:

-Los *enfoques cognitivos*: neurociencia; psicología cognitiva; psicología del lenguaje; lingüística cognitiva; aprendizaje cognitivo-constructivista;

-Los *enfoques funcionales*: traductología funcionalista; estudios descriptivos de la traducción literaria; estudios culturales; estudios sobre las normas, encargos y mercado de la traducción literaria; deontología; textología literaria (géneros, tipos de textos, tipos de traducciones); pragmática; sociología; estilística; variaciones lingüísticas; terminología;

-Los *enfoques interdisciplinares de los estudios literarios*: la teoría literaria, la crítica literaria, la historia literaria; teoría de la estética; teoría de la recepción; enfoques hermenéuticos; enfoques filosóficos; enfoques semióticos; enfoques fonéticos y fonológicos; modelos de creatividad; procesos de escritura; procesos de edición; procesos de revisión.

Hemos dado por válida la definición de Fernando García de la Banda (1993:115-116), según la cual *podríamos definir la traducción poética como aquella traducción de poesía que aspira a integrarse con cierta autonomía en el sistema poético de la lengua terminal y, por tanto, pretende satisfacer las convenciones formales de éste en lo tocante al ritmo, metro y, si fuera necesario, la rima, y a su vez se esfuerza por estar a una altura estética en que se pueda comparar con la creación poética nativa en la sutilidad en cuanto al uso del léxico y la felicidad, inmediatez, creatividad, capacidad de sugerencia, fuerza, etc., de la expresión*. No obstante, como aproximación a una primera definición de traducción poética, conviene recordar que Hermans (1999:26) advirtió que James Holmes (1988/1994) comparte con Popovič (1976) la consideración de *traducción literaria* como *metaliteratura* (cfr. §3.1.1.). Esta idea surgía a su vez de la noción de *metalenguaje* de Roland Barthes (1964) y de los planteamientos del artículo "Modes of Translation" de MacFarlane (1953). A partir de los criterios establecidos por Holmes (1988/1994:10), ya hemos considerado un poema traducido como un *metapoema*, puesto que se trata de *un poema que habla sobre otro poema*. En nuestro caso, el metapoema no interpretaría a otro texto poético mediante el análisis de las particularidades de su forma o su contenido (como efectivamente podría hacerlo la Crítica Literaria[142]) sino *a través de su propia producción en otra lengua* (Holmes, ibidem:11), como llegamos a afirmar sobre la traducción riveriana de "The Soldier" con respecto al soneto «Yo, a mi cuerpo» (cfr. §5.17.).

[142] También la Poética Cognitiva (entre otras ciencias de la cognición) está íntimamente vinculada a los Estudios Literarios (EL), particularmente a la Crítica Literaria: «Whether through oral or documentary 'literature', most cultures hold verbal expression as a high status form of art. The relevance of patterns emerging from cognitive psychology and especially cognitive linguistics is obvious for the field of literary study. *Cognitive poetics, then, is clearly related also to the field of literary criticism*» (Stockwell, 2002:5, énfasis nuestro). En el siguiente epígrafe presentaremos la crítica literaria más directa sobre la poética riveriana que tenemos a nuestro alcance (de la mano de Manuel Padorno, 1999) para definirla con más precisión si cabe.

Los planteamientos de Holmes dan cabida a una modalidad de traducción poética que no debe ser confundida con la falacia de la literalidad, a la que en adelante denominaremos *traducción de modelos poéticos*. Se trata de procesos traslativos en los que impera la norma de que el traductor poético otorga el estatus de *modelo literario* al original, lo que se observa en los métodos de traducción que Domingo Rivero aplicó a "The Soldier", por Rupert Brooke (1914), y (en función del encargo) también en las traducciones de *The Poet*, aunque surgen de intenciones diferentes. En ambos casos de traducción poética, el metapoema se ha creado *a imagen y semejanza* del original, o más bien del «modelo que subyace al original», por lo que se convertiría en un *mediating model* (Toury, 1995:154-155). Cuando nace del poeta-traductor, esta imposición suele obedecer a motivos retóricos, de apropiación personal y estilística, según una tradición que se remonta al Renacimiento como práctica (re)creativa (cfr. §3.1.1.). En la traducción profesional, cuando el iniciador impone el imperativo (retrospectivo y prospectivo, en el sentido de Toury, ibidem) de adoptar una estrategia traslativa basada en la imitación de los métodos de creación (y de traducción, si se da el caso) empleados por el autor que se va a traducir, el traductor poético profesional, desde su posición de *metapoeta*, debe considerar las instrucciones de traducción del cliente como un *encargo de traducción de un modelo poético.*

Se trata de un ámbito traductor que va delimitándose gradualmente en este estudio, en consonancia con las relaciones producto-proceso-función establecidas por Toury (1995:14) para la vertiente descriptiva de la traducción, más allá de la primera matriz de Holmes (1972)[143]. En este tipo de encargo, la macroestrategia traslativa se debe materializar en un método de análisis textual adecuado, un encargo bien definido y una competencia declarativo-procedimental específica del traductor (y del iniciador) que se cristalicen en un producto que contribuya a que la función del TM se base en que el texto traducido, como oferta poética, se adapte a los «modelos literarios reconocidos» (Toury, 1995:155) en la cultura de llegada y hasta pueda dar la impresión de que el autor del TO es a la vez el traductor del TM, lo que sitúa al metapoeta en una posición de mayor invisibilidad (en el sentido de Venuti, 1995). Esto en ocasiones se convierte en un resultado ideal que proyectan los clientes en sus instrucciones y encargos de

[143] Este último autor ya citaba una afirmación de quien fue editor y traductor de muchos poemas de la primera versión al inglés de *Las flores del mal* de Charles Baudelaire, sobre la que se basan estas cuestiones: «in poetry, however, "the temptation", as Jackson Mathews has pointed out, "is much greater… than in prose to *fall under the spell of the model*, to try to imitate its obvious features, even its syntax"» (Holmes, 1988/1994:12, énfasis nuestro).

traducción. Como «norm-governed activity» (Toury, ibidem: 56), se pretende de esta manera que la traducción consiga que las normas traslativas involucradas en la intención y el efecto de los textos se cristalicen en unos medios poéticos orientados a la interfuncionalidad poética entre el TO y el TM (cfr. Fig. 13), la cual se basaría en planteamientos como el de Masseau (2007:658) respecto a conservar el "enigma del original".

El criterio para determinar el éxito de estas traducciones también podría establecerse en función del grado en que el poema traducido logre satisfacer las exigencias citadas en la definición de García de la Banda (1993:115-116). Ahora bien, la traducción poética, según este autor, sería tan solo una de las muchas variedades de traducción de poesía pero no la única, ni tampoco un ideal al que *todo* traductor de poesía haya de aspirar para *todos* los textos de poesía. Es sabido que ciertos autores, ciertos poemas de un autor determinado, y ciertas estructuras de la poesía –la rima y el metro, por ejemplo– se resisten más que otros a la traducción poética, y es lícito que el traductor sopese estos problemas y se decida por una traducción no poética, ya sea literal, en prosa, etc. (García de la Banda, 1993:116). En este difícil contexto, el enfoque funcional de la crítica de la traducción de Hulst (1995), en el que se asienta la propuesta de García Álvarez (2004) desde una orientación más cognitivista, o los métodos de Durand (1982) y Mauron (1983) –muy cercanos a la teoría de los espacios mentales (Fauconnier, 1985)–, que tan interesantes resultados proporcionaron al teórico literario Eugenio Padorno (1994a), podrían asimilarse desde una visión integradora de la acción traslativa poética y sus procedimientos.

Vista de esta manera, la traducción semántica en verso libre permitiría optar por una estrategia puntual de traducción "no poética" (como eliminar la rima en algunos versos, por ejemplo) en el marco más amplio de una traducción literaria que no por esto dejaría de perseguir el objetivo de entrar a funcionar como texto poético con la mayor naturalidad posible en el polisistema literario de llegada. Por eso, «en virtud de un doble propósito, el metapoema es el nexo en el que confluyen complejas interrelaciones que convergen en dos direcciones: desde el poema original, en su lengua, y conectado de manera muy específica a la tradición poética de esa lengua; y desde la tradición poética de la lengua meta, con unas expectativas respecto a la poesía que el metapoema debe satisfacer de algún modo» (Holmes, 1988/1994:24-25, traducción nuestra). Todos estos factores determinarán la producción del TM como modelo poético. Por nuestra parte,

los criterios subjetivos a través de los que se han tratado de alcanzar estas expectativas en *The Poet* se podrán valorar a partir de los resultados del comentario traslativo de los poemas traducidos (cfr. §7), donde este estudio alcanza su nivel más empírico a nivel cualitativo.

En este punto podría resultar redundante subrayar que, de entre todos los tipos de la traducción, la traducción de poesía es una de las más controvertidas debido al particular conflicto entre forma y contenido que plantea al traductor, así como por el lenguaje marcadamente figurado que interviene en este tipo de texto: «el traductor interesado en la poesía necesita hacer un mayor esfuerzo de creatividad para trasladar las estructuras y el lenguaje figurado que interviene en la poesía» (Boase Beier, 2009, en Sholeh Kolahi, 2012, traducción nuestra). Según Manafi Anari (2003:28, en Sholeh Kolahi, ibidem), «the seminal problems in the process of poetry translation are linguistic constraints, cultural barriers, literary devices and poetic features».

Aunque parece imposible recoger un inventario exhaustivo con *todos* los problemas de traducción a los que se puede enfrentar el traductor poético, por no considerar las cuestiones más cognitivas relacionadas con sus dificultades subjetivas potenciales –según la división de Nord (1987:233) previamente citada–, Holmes (1988/1994:47), también considera que esta problemática se puede manifestar en tres niveles diferentes, que deja trazados de esta manera:

> The problems would seem to group themselves intro three planes or levels, reflective of the three backgrounds against which the original poem, and any poem, manifests itself. First of all, as a message stated in words, a poem is set in a *linguistic context:* the poet, like any other formulator of a linguistic message, draws upon a part of the expressive means of the specific language he is using, in order to communicate something, and the words of the poem take on significance for the reader only when interpreted within that context. In the second place, a poem is written in interaction of a whole body of poetry existing within a given literary tradition, and the rhythm, metre, rhyme, and assonances of the poem, but also its imagery, themes and *topoi*, are intimately linked with those in that whole array of other texts; in other words, the poem is set in what may be called a literary intertext. Finally, the poem exists within a socio-cultural situation, in which objects, symbols, and abstract concepts function in a way that is never exactly the same in any other society or culture.

Con el enfoque en el metapoeta, Lefevere (1992:69-71) defiende que este conflictivo contexto traslativo poético puede situar al traductor en dos posiciones arquetípicas distintas: la de *traductor fiel* (traductor *conservador*) y la de *traductor atrevido*, entre las que se puede encontrar un equilibrio en la medida en que el traductor esté más o

menos de acuerdo con la ideología y las normas imperantes respecto a estas tendencias en su contexto traslativo, sobre todo si se considera su motivación (o las instrucciones de traducción recibidas):

> If some rewritings are inspired by ideological motivations, or produced under ideological constraints, depending on whether rewriters find themselves in agreement with the dominant ideology of their time or not, other rewritings are inspired by poetological motivations, or produced under poetological constraints. (Lefevere, 1992:7).

Como sucedió en nuestro encargo, cuando la naturaleza de la oferta poética que el traductor trasladará del contexto sociocultural de partida a la cultura meta además se ve afectada por el *cross-temporal factor*, otra idea de Holmes (1988/1994:35-44), se debe valorar una dificultad añadida a las decisiones macroestratégicas, ya que este desfase temporal no solo nos obliga a plantearnos si debemos traducir la palabra o el sentido de manera *naturalizada* o más bien *exótica*, sino además si debemos hacerlo de manera *historizante* o *modernizante* (Holmes, 1988/1994:37).

Volveremos a retomar estas cuestiones para diferenciar las dificultades de la traducción de prosa en comparación con los retos de la traducción del verso cuando definamos los rasgos del *soneto riveriano* (cfr. §6.3.) y propongamos las herramientas metodológicas con las que acometeremos la *traducción métrica* (Lefevere, 1975:38) de El Soneto, «Yo, a mi cuerpo» (cfr. §7.8.). Dada esta situación preliminar, la problemática traslativa que interviene en *The Poet* se abordará a través de los temas literarios (cfr. §6.1) y los recursos retóricos de la imagen y el sonido (cfr. §6.2) más representativos de la poesía de Domingo Rivero recogida en la antología traducida. Un tercer reto traslativo que se debe sumar a los anteriores es la cuestión de la métrica y la rima (cfr. §6.3.) –razón por la que también hemos dejado pendiente (cfr. §3.1.2.) clasificar nuestras estrategias procedimentales a partir de los tipos de traducción poética establecidos por Holmes (ibidem:26-30)–, así como los aspectos más específicos del soneto como retos de traducción hacia los que se proyecta nuestro encargo idealizado.

La clasificación de Holmes (cfr. §3.1.2.) como propuesta metodológica para la traducción poética pretende salvar las dificultades traslativas que plantea «una fuente primaria de tensión que reside en el problema de elegir la forma de verso más apropiada

para producir el metapoema» (Holmes, 1988/1994:25, traducción nuestra). En nuestro caso, resultará interesante comprobar que una traducción poética semántica podrá a la vez situarse a través de la taxonomía de Holmes (ibidem:25-27) en un punto intermedio entre la traducción *form-derivative* y *content-derivative*. No menos significativo será describir el equilibrio que se persigue mantener en *The Poet* entre una traducción historizante y modernizante, que persigue la naturalidad en la expresión, a partir de una concepción de la traducción de modelos poéticos que no entra en contradicción con la terminología de Holmes (cfr. §6.3.) sino que más bien se arriesga a establecer nuevos criterios para un análisis más audiovisual del lenguaje figurado, a partir de los postulados de la Semántica Cognitiva, donde surge la teoría de los espacios mentales (Fauconnier, 1985) y de la integración conceptual (Fauconnier/Turner, 1996).

Con todo, se nos podría plantear una de las objeciones que se proponen contra la Escuela de la Manipulación (Snell-Hornby, 1988:25-26): que nuestro foco de investigación parece estar exclusivamente basado en el método descriptivo, «a expensas de la inclusión de reflexiones evaluadoras en torno a los distintos productos traslativos, lo cual implica la negación de toda crítica y la aceptación de cualquier traducción» (García Álvarez, 2004:458). Más por el contrario, nada más lejos de los objetivos cualitativos que justifican la siguiente fundamentación y la posterior descripción crítica de las dificultades y las soluciones traslativas de *The Poet* en relación con el léxico clave, los temas, las figuras literarias, la métrica y la rima, a las cuales (como añadido a nuestro encargo idealizado) incorporaremos la traducción de una pieza *central*, no sólo en *The Poet* sino además en el conjunto de la poética riveriana: El Soneto, «Yo, a mi cuerpo» (cfr. §7.8.), elogiado por el mismo Dámaso Alonso (1967).

Ante esta situación preliminar, de acuerdo con nuestra visualización cognitiva, abordaremos una problemática traslativa de la poética riveriana que se puede manifestar tanto centrífuga como centrípetamente, según se intenta mostrar en la siguiente figura, en la que se observa cómo unas problemáticas van absorbiendo e incorporando a otras para componer un “esquema visual” sencillo solo en apariencia:

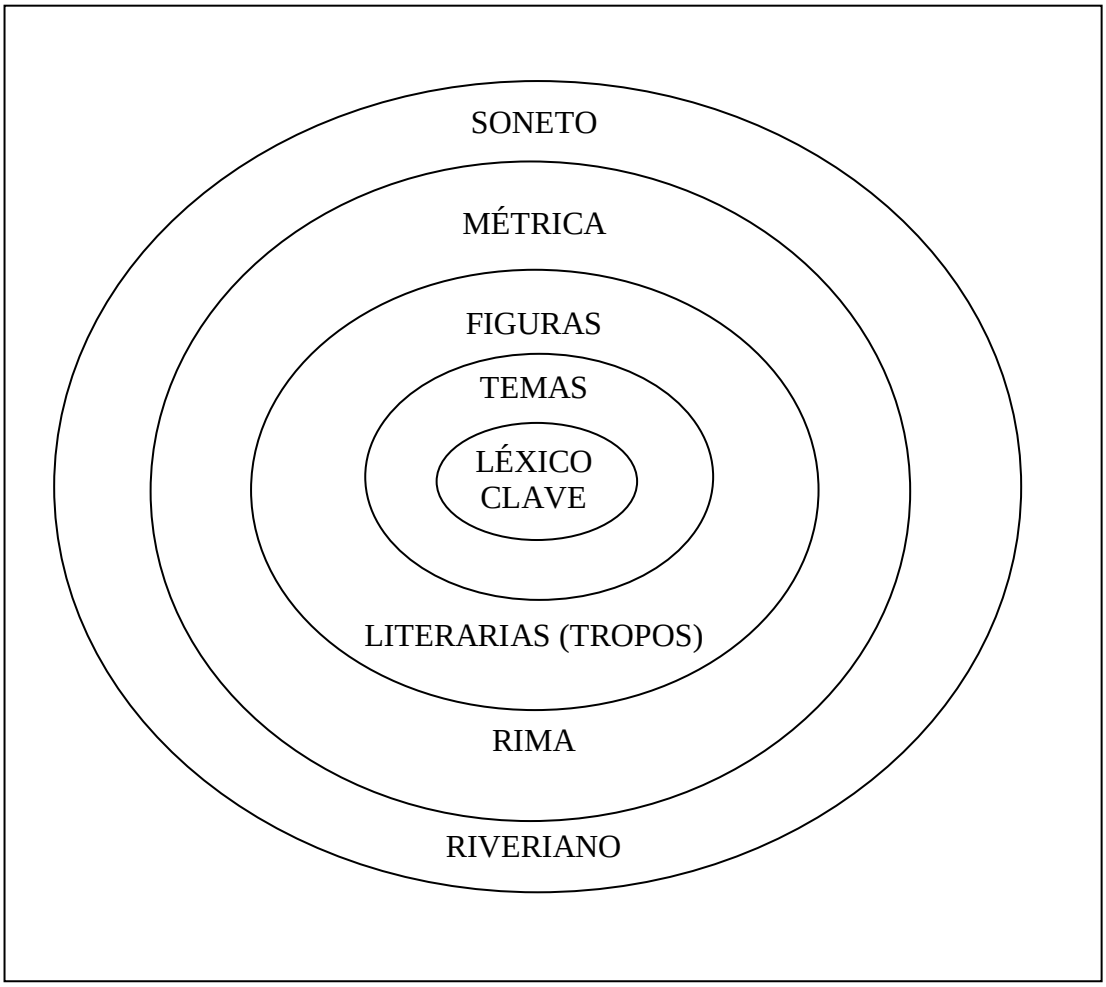


Fig. 36. Visión circular de la problemática traslativa de *The Poet*. Elaboración propia.

Como se desprende de su observación, si abordamos la *intratraducción* de Domingo Rivero desde su "centro", la visión con la que Eugenio Padorno (1994a:76) recomienda realizar su lectura más analítica, debemos comenzar por el micronivel de la palabra para ir accediendo a problemas más amplios que incorporan la temática de la poesía riveriana (lo que la crítica también denomina su ideología, sus valores, su ideario poético, etc.) y la traducción de sus imágenes poéticas, para luego concentrarnos en los aspectos más formales, que nos conducirán extrínsecamente a la traducción métrica del soneto riveriano, la cual incluye todas las problemáticas menores e ilustra a la perfección nuestra concepción de la problemática traslativa y los retos de la traducción de modelos poéticos.

6.1. La traducción de los temas y el léxico clave

Aunque se argumenta (García Álvarez, 2004:458) que un enfoque descriptivo de la acción traslativa niega la posibilidad de evaluar una traducción ya que parece aceptar cualquier versión como válida (cuando en realidad lo que sucede es que plantea un amplio abanico conceptual para abarcar las diferentes estrategias traslativas que se pueden adoptar durante la fase de producción del TM en función de los retos que plantee el metapoema), los fundamentos que un estudio cognitivo-funcional debe tomar como antecedentes, además de las primeras taxonomías de Holmes (1988/1994), son los principios teórico-metodológicos de los EDT, ya que su conexión con la literatura permite obtener un aparato teórico-crítico y descriptivo para la traducción de poesía que resulta interesante para solucionar problemáticas más específicas de la poética riveriana, como la traducción de los temas literarios y el léxico clave, que configuran el "centro" de nuestra problemática[144].

Además del modelo de Nord (1988/1991) y de los planteamientos de García Álvarez (2004), la propuesta de Toury dirigida a constituir un método para los Estudios Descriptivos (Toury, 1995:70-86) es otro referente obligatorio de acuerdo con los fundamentos teórico-metodológicos del presente estudio (cfr. §3.). En esta línea de investigación descriptiva, André Lefevere (1992) también reflexiona sobre los límites de la *traducibilidad* del canon literario. A partir de su lectura de las traducciones del *Diario de Ana Frank* (Lefevere, 1992:59-72), el traductólogo sugiere que los temas literarios sirven de enlace entre «lo personal» y «lo ideológico» de la poética de un autor literario (Lefevere, ibidem:63). Desde la Poética Cognitiva, Stockwell (2002:170) aboga por que la ciencia cognitiva adopte un punto de vista más sociolingüístico, y la forma de conseguirlo sería a partir de una conciencia más crítica de la carga ideológica del lenguaje. Según su opinión, «cognitive science has paid insufficient attention to the

[144] Recuérdese en relación con la poética riveriana que Eugenio Padorno (1994a:74) subraya que «el motivo del *centro* nos facilita, en efecto, la contemplación del punto de encuentro, o de separación, de distintos símbolos», lo que nos demuestra los difusos que son los límites entre los diferentes aspectos que configuran nuestra problemática traslativa o, según se prefiera, los retos de traducción de *The Poet.* Al igual que a Padorno (ibidem), «nos importa el centro porque desde él se asume –en el caso de Rivero–la actitud fundacional que preside el acto mismo de otra creación, la creación poética». Como introducción a la dimensión más visual de este estudio (cfr. §6.2.), debe entenderse que este centro es el origen del desplazamiento interno de los poemas riverianos, los cuales pueden desplegar esquemas de imagen pasado-presente, ayer-hoy, antes-después, así como arriba-abajo, abajo-arriba, régimen diurno-régimen nocturno, etc. según los procedimientos teóricos de Durand (1982) y Mauron (1983) empleados por Eugenio Padorno (1994a). Estos procedimientos hallan su factividad en los "esquemas", lo que los interconecta con la dimensión más cognitivista de esta investigación.

social and ideological roots of shared human conditions and experiences. This is not because of any incapacity in the method of cognitive science; rather it is again simply because the focus of its origins is psychological and individual rather than social and economic. Cognitive poetics –as an essentially applied form cognitive science– is ideally positioned to take up this challenge […] adopting a more critically sophisticated approach» (Stockwell, ibidem).

Sin duda, es objetivo de la Poética Cognitiva observar la manera en que el léxico clave de una poética es reflejo directo de sus temas y la ideología subyacente a la oferta poética, por lo que Stockwell (ibidem) aboga por la necesidad de «make connections between microstructural matters of word and grammar choice and the macrostructural matters of global ideology and viewpoint, […] reconnect individual sentences with co-text and context, and […] address the natural occurrence of the text in relation to the social conditions of its readership and projected world». En este sentido, los EDT incorporan novedosas ideas sobre el Universo del Discurso (Lefevere, 1992:87-98), las cuales encuentran sus posibles correlatos en las dimensiones de los Mundos del Discurso en conexión con la teoría de los espacios mentales (Stockwell, 2002:91-104).

A partir de las ideas de Lefevere (1992)[145], quien asimismo deja anotadas interesantes cuestiones de *ideología* que anteceden al enfoque cognitivo anterior (Lefevere, ibidem:79-94), Toury (1995:206-220) dedicará un capítulo de su obra *Descriptive Translation Studies and beyond* al tratamiento específico del material lexicográfico en relación con la *translation-ness* (Toury, ibidem::213) y no con la *translability* de Lefevere, en un intento por aplicar un término novedoso a esta misma idea central del proceso traslativo, que determina tanto la factibilidad como la aceptabilidad del TM al condicionar las correlaciones entre el resto de los elementos del proceso traslativo, por lo que resulta tan relevante para la crítica y la evaluación de traducciones.

Uno de los más destacados estudiosos que había tratado previamente el concepto de *intraducibilidad* fue Catford (1965:68) quien creía que «the validity of differentiation

[145] En su nota biobibliográfica publicada unos meses después de la muerte de Lefevere (*Italian Historians of the English Language*, Newsletter SLIN, n. 12, June 1996), John Denton afirma que «in the wake of the initial work of his close friend James Holmes, [Lefevere] greatly contributed to the definition of the content of the new discipline (or interdiscipline) of Translation Studies, particularly at the ground-breaking colloquium held in Leuven, in his native Belgium, in 1976. The 1970s saw the publication of several important contributions by Lefevere to this target-oriented, systemic, functional, essentially descriptive field of scholarly investigation».

between linguistic and cultural untranslatability is questionable», por lo que proponía dos tipos de *intraducibilidad*, la *lingüística* y la *cultural*, aunque parece posible que sus límites se pueden solapar, por ejemplo, en los *realia* (Vlahov y Florin, 1969:432–456) o en la expresión de determinados temas literarios y sus campos semánticos, los cuales se manifiestan a través del micronivel del léxico, lo que nos llevaría al debate esencial de si es posible traducir poesía.

A la pregunta de Holmes (1988/1994:45) «Is poetry translatable?», Lefevere (1975) responde con siete estrategias para traducir verso que pueden contrastarse con las clasificaciones ya citadas (cfr. §3.1.2., §3.1.5.) de los procedimientos de traducción según Vinay y Darbelnet (1958) o de las técnicas de traducción de Peter Newmark (1992) para valorar sus posibilidades metodológicas para la traducción de los temas y el léxico clave, además de las propuestas que empiezan a considerar las cuestiones formales de Toury (1995) y Lefevere (1975), las cuales surgen desde un enfoque más legítimamente literario (cfr. §6.3.2.) y son cada vez más específicas para la traducción del verso. Este último autor ya se refiere a la *traducción métrica* como subtipo de traducción poética.

A pesar de las coincidencias entre la visión de la Escuela de la Manipulación y la definición de traducción poética de García de la Banda (1993:115-116) sobre las que se asienta nuestra definición de *traducción poética*, también preferimos entender de manera más flexible el criterio de la validez de un texto meta según su nivel de aceptación en el polisistema de llegada, según la *teoría de los polisistemas* de Even-Zohar (1979), ya que, de ser malentendido, este requisito podría negar los extremos más exotizantes de la traducción, lo que impediría que la traducción conservara determinados modelos poéticos en el marco de lo que Holmes (1988/1994:47) denominaba *literary intertext*. De hecho, una primera *intratraducción* totalmente "extraña" del tipo *extraneous form*, según la terminología de Holmes (1988/1994:280), podría ser válida no solo como primer paso metodológico para la producción de la *oferta poética meta*, como nos llegó a sugerir personalmente Eugenio Padorno, sino que además (cuando el encargo de traducción proyectado persigue el objetivo de crear una traducción más filológica para el lector profesional o más impactante para el lector no profesional) justificaría el que una traducción, dado el caso, "calcara" el original, lo que Lefevere (1975) denominaría una *traducción literal* entre sus siete procedimientos

técnicos o estrategias de traducción poética[146]. Como dijimos en otro lugar (Santana Falcón/García Álvarez, 2014:685-686), aquí se vuelve a difuminar la terminología traductológica respecto a la idea de *procedimiento, técnica, estrategia* o *solución traslativa*, lo que supone otro problema pendiente para la vertiente teórica de los ET en general y para la traducción poética en particular:

> […] autores como Mayoral Asensio (2000:79) ya han reconocido que para poder llegar a soluciones generalmente aceptables sobre la traducción […], es necesario alcanzar acuerdos metalingüísticos previos sobre las debatidas denominaciones de *procedimientos de traducción, estrategias de traducción, técnicas de traducción, recursos* o *procedimientos expresivos,* listado al que aún podríamos añadir nomenclaturas de la epistemología traductológica aparentemente sinónimas, como *procesos técnicos de traducción, métodos de traducción, procesos de traducción,* etc. Molina y Hurtado Albir (2002:499, 506) también advierten que la diversidad terminológica y el solapamiento de términos han dificultado su uso y comprensión.

Antes de que Lefevere (1992) explorara la revolucionaria idea de la *manipulación* del canon literario (*literary fame*) de un autor, fue precisamente Gideon Toury (1980; 1995) quien estableció el concepto de *normas traslativas (*cfr. §4.1., §4.3.) y dejó recogidos postulados fundamentales de la traducción literaria muy estrechamente relacionados con la *traducción de modelos poéticos* (Toury, 1993; 1995:154). El *translatum* como *mediating model* (Toury, ibidem:155) dio paso a la concepción de la traslación como *reescritura* (Lefevere, 1992), a la que se dedican quienes están en medio, hombres y mujeres que no escriben literatura sino que la reescriben, porque son en la actualidad tan responsables o más que los propios escritores de la supervivencia y recepción de las obras literarias por parte de los lectores no profesionales, la gran mayoría de los lectores de nuestra cultura global (Lefevere, 1997:13), por lo que se afianza el vínculo entre la traducción de *The Poet* y la idea central de la manipulación: «rewriting manipulates, and it is effective» (Lefevere, 1992:9).

[146] En su libro *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint* (1975), Lefevere investiga los problemas y las posibilidades de la traducción de literatura, especialmente de poesía. Su investigación propone y analiza sietes estrategias de traducción de verso: la traducción *fonémica*, la traducción *literal*, la traducción *métrica*, la traducción *de verso a prosa* (otro interesante paso metodológico intermedio que también nos sugería realizar Eugenio Padorno), la traducción *rimada*, la traducción *en verso blanco/libre* y la *interpretación* (Lefevere, 1975:21-49). La investigación de Lefevere se basa en un estudio comparativo de un poeta de Catulo y sus traducciones entre 1870 y 1970. Además, el libro describe la posición de la traducción y de los ET en el contexto de la Literatura Comparada, interrelacionando las dos disciplinas.

Concebir la acción traslativa como *reescritura* obliga a reconocer una responsabilidad social y literaria con la continuidad y la preservación de la obra que se va a traducir, al tiempo que un ejercicio expansionista de divulgación, sobre todo cuando la lengua de llegada es el inglés, la *lingua franca*. A pesar de la tendencia a creer que la traducción inversa añade una dificultad a la actividad traductora, un cuidadoso proceso de corrección con hablantes ingleses expertos en literatura puede salvar los riesgos potenciales de aceptar un encargo en esta dirección, especialmente cuando el iniciador prefiere que la lengua de partida sea la lengua materna del traductor y del autor, es decir que la LO sea la misma para el poeta y el metapoeta. Al respecto de esto sería interesante considerar las diferencias entre el producto de una traducción realizada por un hablante inglés y las versiones publicadas, idea que hemos mencionado al referirnos al proceso de revisión de los poemas (cfr. §5.12.), cuando los correctores también ocupan la posición de traductores y es natural que necesiten consultar sobre el sentido de los poemas originales a hablantes de la LO.

Cabría seguir explorando las relaciones entre las normas traslativas y los temas literarios, según la problemática preliminar que hemos presentado en el epígrafe anterior, aunque antes se hace necesario plantear una definición de *poética* que nos permita trasladar las dificultades y los retos de nuestra modalidad de traducción al caso concreto de la *poética riveriana* (que hasta el momento hemos entendido como sinónimo de *oferta poética* para referirnos a la creación literaria en verso de Domingo Rivero en general, así como a los poemas traducidos en particular). Por tanto, si defendemos que en *The Poet* hemos llevado a cabo un ejercicio de *traducción de un modelo poético*, se puede entender la idea de *poética* según la concepción de Lefevere (1997:41), en la que se observa su conexión con la problemática de la traducción de los temas:

> Podría decirse que una poética está formada por dos componentes: uno es un inventario de recursos literarios, géneros, motivos, situaciones y personajes prototípicos y símbolos; el otro, una idea de cuál es, o debería ser, el papel de la literatura en el sistema social en su conjunto. Este último influye en la selección de *temas* que deben ser relevantes para el sistema social si la obra literaria llega a ser apreciada. (Lefevere, 1997:41, énfasis nuestro).

Si bien lo hemos dado por sobreentendido, hasta este punto no habíamos abordado la definición del *modelo literario* (Toury, 1995:155) que subyace a la que venimos denominando *poética riveriana*. Esto debe remitirnos directamente a Manuel Padorno y a la generación literaria de la "Poesía canaria última", a la que perteneció este pintor, poeta y académico, así como a las ideas sobre "Nueva Poesía" de Domingo Rivero, cuestiones todavía pendientes de comentar que tampoco podrán quedar al margen de las problemática formal de *The Poet*: su relevancia para caracterizar los usos métricos de Domingo Rivero no debe ser desestimada (cfr. §6.3.). Antes de esto, resulta más relevante anotar que, según Eugenio Padorno (1994a:98), en lo esencial, el fundamento «teórico» de esta escritura (definición de la poesía, su función y estricta separación de la prosa) está circunscrito a la *Poética* de Campoamor, tránsito obligado entre referencias becquerianas, unamunianas y machadianas.

Como hemos comentado (cfr. §5.13., §5.17), Domingo Rivero no dejó ningún legado teórico sobre literatura o traducción (Eugenio Padorno, 1994a:96), por lo que el artículo "Poética de don Domingo Rivero" (Manuel Padorno, 1999:201-212) será un documento más que hay que considerar en nuestra revisión. A tenor de su título, tal vez nos marque las últimas pautas con las que caracterizar la poética riveriana y abordar su problemática traslativa. Al igual que hemos tratado de hacer en esta investigación, a falta de dicho legado, Manuel Padorno (1999:201-212) trató de establecer en qué consiste la poética de don Domingo Rivero a través del análisis de su obra; en concreto, a través de una sección de su poética que no hemos tratado aún en este estudio, el apartado de poemas que Rivero compone entre los años 1922 y 1928, es decir, entre los 70 y 78 años de edad.

En el citado artículo, incluido en la recopilación *Varia lección sobre el 98: el Modernismo en Canarias (Homenaje a Domingo Rivero)* (1999), después de relatar hipotéticamente un posible paseo de los que Domingo Rivero acostumbraba a dar hasta El Muelle Viejo de Las Palmas, Manuel Padorno (1999:203) emprende la tarea de desvelar las claves de la poética riveriana a través de los poemas que Eugenio Padorno (1994a:385-416), según el criterio de Rivero, agrupó bajo el epígrafe "Sobre «Nueva» Poesía". En estos textos, Domingo Rivero trata cuestiones estilísticas específicas sobre la creación lírica de su tiempo que no dejaremos de citar donde corresponda (cfr. §6.3.), pues son auténticas declaraciones de principios de Domingo Rivero que apuntan a su ideología sobre la creación poética, especialmente en relación con las innovaciones

métricas que trajo consigo el desarrollo de la literatura de vanguardia en su vejez más tardía (moriría a los 79). La «novedad» que aporta el espíritu de vanguardia es producto efímero y entra en contradicción con lo que es eterno, lo esencial poético (Eugenio Padorno, 1994a:98), debía de opinar Rivero, dada la *modernidad* que le tocó vivir. En este contexto de cambio y contemporaneidad, Rivero piensa que la problemática del espíritu es el objeto primordial de la creación poética (Eugenio Padorno, ibidem), como refleja su marcado tono de reflexión metafísica, característico de casi todos los poemas de *The Poet.*

Entre dichas composiciones se descubre «claramente» la intención de Domingo Rivero de «formular una teoría poética, su "ideario ético-estético", como lo llama Eugenio» (Manuel Padorno, 1999:203)[147]. Advierte Manuel Padorno (ibidem:203-204) que Domingo Rivero contrasta sus propias convicciones personales, sus propias estimaciones poéticas, su propio entendimiento de la poesía, con humor, con ironía, con la de aquellos jóvenes poetas españoles que vienen imponiendo criterios nuevos, nuevas formas de hacer poesía.

En §6.3. citaremos algunas líneas de El Poeta explícitamente relacionadas con su manera de concebir la rima y la versificación como últimos y más directos testimonios sobre su visión de su propia poética, que demuestran su repudio hacia la poesía de «moda» –y aquí coinciden las reticencias de don Domingo con las que expusiera Antonio Machado (Eugenio Padorno, 1994a:97), lo que nos remite a la problemática propuesta por Lefevere (1992:7) respecto a que los *reescritores* (como los poetas) pueden estar de acuerdo o no con las ideologías dominantes de su tiempo. A pesar de la duda potencial respecto a los autores a los que podría referirse Rivero en este conjunto de composiciones, el experto (Manuel Padorno, 1999:204) está convencido de que no se trata del creacionista Vicente Huidobro o los ultraístas Juan Larrea o el primer Gerardo Diego.

---

[147] Eugenio Padorno (1994a:146) cita a su hermano Manuel entre los miembros de la *Generación Poética de 1965*, el colectivo de autores reunidos en la antología *Poesía canaria última* (1966), sobre los que «gravitó» especialmente la presencia de Rivero. Y añade que esto no impide encontrar en Manuel Padorno, miembro de la generación anterior, un precedente de recuperación riveriana. El joven colectivo aviva hasta tal punto el recuerdo que hacia él atrae, pronto o temprano, la mirada de Ventura Doreste, Agustín Millares Sall y Pedro Lezcano. El momento de nuclearización más importante de este periodo se materializa en la monografía de Jorge Rodríguez Padrón *Domingo Rivero, poeta del cuerpo…* (Eugenio Padorno, ibidem:147). La problemática traslativa de los símbolos riverianos nos obligará a retomar este último documento (Jorge Rodríguez Padrón, 1967), donde se desvelan más claves de la poética riveriana que nos disponemos a definir a continuación, de la mano de Manuel Padorno (1999:201-212).

Según la hipótesis de Manuel Padorno, Domingo Rivero, como subscriptor de la *Revista de Occidente*, debía de recibir noticias mensuales sobre el panorama literario español, lo que conduce al crítico a pensar que los autores literarios con los que se compara El Poeta no son otros que los autores de la Generación del 27[148], que se consolidan como colectivo cuando se reúnen en Sevilla para celebrar el Centenario de Góngora ese mismo año (1927), noticia que Rivero pudo conocer a través de la *Revista*, fundada en 1923 y dirigida por el filósofo José Ortega y Gasset, publicación que tampoco escapó a la crítica sarcástica de nuestro vate (Manuel Padorno, 1999:204).

En este mismo documento, el estudioso (Manuel Padorno, ibidem:206) llega a especular con la idea de que la lectura de unos comentarios de Dámaso Alonso[149], en los que el madrileño recordaba el primer aniversario de la celebración del Centenario en la citada *Revista*, pudo mover a Domingo Rivero a escribir el siguiente poema en febrero de 1928, donde, a la manera de ver de Manuel Padorno (1999:205), la referencia a la Generación del 27, rescatadora y exaltadora del hermetismo y el oscurantismo de Góngora, hasta cierto punto «paralelo», con sus diferencias, al del poeta simbolista francés Stéphane Mallarmé, es «clara»:

Moda culta: «el arte puro.»
En su templo son lo mismo
arte puro y gongorismo:
«lo más diáfano es lo oscuro.»

Y basta. Ha mucho que vivo
y ya de nada me asusto,
y no quiero darte el gusto
de llamarme incomprensivo.

Esa palabra arrogante
dos veces no me dirás.
¿Vanguardia? ¡Pues adelante!

Yo no he de andar mucho más
-que es para mí lo importante-,
ni delante ni detrás.

[148] «Esa es la "nueva poesía" a la que se refiere don Domingo, la de Jorge Guillén; en definitiva, la de la "Generación del 27". […] En este sentido, don Domingo coincide, en parte, con la postura de don Antonio Machado […] en contra de los jóvenes poetas conceptuales y barrocos, sean creacionistas, como Vicente Huidobro, o puristas, como Jorge Guillén» (Manuel Padorno, 1999:205).

[149] Aunque El Poeta no debió de alcanzar a imaginarlo, Dámaso Alonso llegaría a escribir el Prólogo de la monografía de Jorge Rodríguez Padrón (1967:7-10) elevando el soneto riveriano «Yo, a mi cuerpo» a la categoría de soneto «extraordinario».

La cuestión de la métrica en los nuevos paradigmas estéticos también va a aflorar entre los comentarios de Manuel Padorno sobre la poética de don Domingo Rivero, si bien no la abordaremos hasta §6.3., por lo que los últimos detalles que el experto incorpora a su "Poética" que cabe recoger aquí deben conectarse con un posible apóstrofe literario con Jorge Guillén, contra quien Padorno afirma que Rivero, tal vez ocultándolo tras la 3ª persona del plural en el título del poema «Ellos y yo», mantiene «una sorda disputa solitaria» aunque la considere, «irónicamente, una tontería» (Manuel Padorno, 1999:207). Lo que parece vital para Domingo Rivero, según detecta Manuel Padorno, es «andar» (ibidem:206), otro punto en común con Antonio Machado[150] (cfr. §5.1., §5.13.) y «sentir que su voz es suya, "aunque suene poquito"» (ibidem:209), lo cual nos conduciría a su posición ante el enfoque manriqueño del tema de la fama ("Nunca aspiré a la gloria…").

Aquí vuelven a cobrar protagonismo los tonos de la ironía y el humorismo en la lírica de Rivero (que no se encuentran especialmente representados en *The Poet)*, ya que Manuel Padorno se basa en las ideas de su hermano Eugenio respecto a los extremos de la poética riveriana (1994a:57) y nos ofrece una original imagen cognitiva metafórica para comprender las tres dimensiones de la poesía de Rivero*:* «Humor, ironía y reflexión metafísica, las tres caras de la *pirámide* poética riveriana» (Manuel Padorno, 1999:210, énfasis nuestro). Tras estos aportes complementarios (con los que todavía, según nuestro criterio, no se termina de completar una definición completa de *poética riveriana*, dado que tenemos que limitarla a la *temática* de los poemas traducidos), enseguida precisaremos cómo se manifiestan otras poéticas menores en *The Poet* que nos permitirán delimitar hasta cuatro dimensiones de los *temas* presentes en la creación literaria riveriana (cfr. Fig. 37).

Llegados a este extremo de concreción respecto a la problemática traslativa de la poética riveriana representada en la antología traducida, si comprendemos que la teoría literaria es a la literatura lo que la traductología es a la traducción, haber incorporado estas conclusiones de los hermanos Padorno respecto a la poética de Domingo Rivero hace todavía más obvia la necesidad de un enfoque interdisciplinar de la traducción poética como el que hemos presentado (García Álvarez, 2012:56). Las críticas literarias,

[150] «El *caminar* responde al esquematismo básico de la verticalidad del cuerpo en posición erguida, pero dicha verticalidad puede ser aludida por partes simétricas (cráneo/pies), con sus respectivas estelas de derivados simbólicos» (Eugenio Padorno, 1994a:78), como se verá en el comentario traslativo de "My feet" (cfr. §5.14.).

otro tipo de *metapoema*, son también descripciones del principal objeto de la traducción literaria, la poética del autor, y los estudios descriptivos sobre traslación pueden ilustrar su problemática específica en función de la cultura literaria receptora, entre otros factores, como su relación con los temas literarios. De ahí que hayamos afirmado que los EDT marcaron un cambio de paradigma para la traducción desde y hacia la literatura, ya que consideran la crítica de la obra que se va a traducir tan imprescindible como la descripción de los procesos de traducción de obras literarias para el desarrollo de la Traductología[151] y de otras disciplinas emergentes de su fusión, como la Métrica Comparada (cfr. 6.3.), de cuyas observaciones se podría extraer un andamiaje teórico-metodológico válido para la traducción poética que debería aunar consideraciones que abarquen desde su dimensión más ampliamente sociológica hasta el micronivel de la sílaba métrica.

En esta línea de investigación, el trabajo *Comparative Literature: A Critical Introduction* de Susan Bassnett (1993), autora de poesía, traductora y teórica de la literatura y la traducción, nos ofrece planteamientos de interés para este enfoque interdialéctico entre los ET y los Estudios Literarios (en adelante, EL). Además, compartimos la opinión de la autora respecto a la necesidad de un estudio histórico de los temas literarios[152] y la manera en que se manifiestan en y entre las culturas (1993:116), una problemática general de la traducción literaria que gradualmente dará paso a otras dificultades más específicas de la traducción poética relacionadas con los estudios métricos contrastivos y su aparato terminológico. Para delimitar los temas que podríamos seleccionar para ejemplificar esta problemática, comprobaremos que la traducibilidad de los tópicos riverianos se basa en la tensión entre el carácter universal y

[151] «One of the aims of Translation Studies should definitely be to bring the results of descriptive-explanatory studies executed within DTS to bear on the *theoretical* branch» (Toury, 1995:15).

[152] De acuerdo con Prawer (1973:99-114), Bassnett (1993:116) defiende que este tipo de investigación historiográfica se podría llevar a cabo en cinco áreas de investigación: «1) the literary representation of natural phenomena, or what [Prawer] calls 'the perennial human problems and patterns of behaviour'; 2) recurring motifs; 3) recurrent situations; 4) the literary representation of types; 5) the literary representation of named personages». En su trabajo *Un Problème de littérature compareé; les études de thémes*, Raymond Trousson (1965, en Bassnett, ibidem), considera que el ámbito más fructífero de los cinco para los estudios comparativos sería el de la representación literaria de los personajes con nombre propio, en cuyo caso tal vez los ejemplos más destacables en *The Poet* serían el de Lady Byron o el de Homero. Cuestión aparte sería incluir nombres como el de Juan o el de José Díaz Henríquez, el viejo barbero de Domingo Rivero, bajo la etiqueta de *personages*, tal y como los concebía Prawer, por lo que nosotros los incluiremos entre los muchos ejemplos que ilustran la existencia de una "Poética de las Personas" en la lírica riveriana y entre los textos de la selección traducida. En este sentido (cfr. §5.1.), también llama la atención que, en el que se considera el primer poema de Rivero, «Inversar», se haga alusión a la figura de don Quijote de La Mancha.

local de los temas que "manipulamos" en *The Poet*, por lo que debemos situarlos en el contexto de *lo moderno* (según las orientaciones de Eugenio Padorno), no sin antes citar la visión de la problemática traslativa de los temas literarios según Bassnett (1993:116-137), desde un estudio procedente del ámbito de la teoría literario-traductológica que hace de puente entre los tres enfoques presentados por García Álvarez (2012:156), como marco teórico-metodológico interdisciplinar para la traducción poética, al cual ya hemos incorporado la disciplina de la Poética Cognitiva.

Desde esta última ciencia, también se deben dejar apuntadas las orientaciones de Stockwell (2002:75-89) en relación con la teoría de los *scripts and schemas*, los *discourse worlds*, los *espacios mentales y* los *temas* de un texto, una de las primeras aplicaciones de un enfoque cognitivo a la literatura según la cual podemos ver los temas literarios como estructuras de conocimiento dinámicas y cambiantes, lo que dará paso a los enfoques emergentes de la sociología de la traducción (a la que ya se refería Holmes, 1988/1994:95) y a la semántica cognitiva, como también apuntaban los modelos y los métodos del mismo Holmes (ibidem: 81-91).

Bassnett (1993:116) comparte el argumento de Siegbert Prawer (1973:102) para defender lo significativo que resultaría estudiar el desarrollo histórico de los temas literarios «as a means of showing not only how a theme might appear and disappear across cultures as part of a study of literary history, but also as a means of attempting to unravel why that process might have taken place». Como nos sugiere personalmente Eugenio Padorno, si tratamos de contextualizar los temas de la poética riveriana en su espacio y su tiempo, debemos retomar una perspectiva insular de los conceptos de *modernismo*, *modernidad* y *vida moderna* para situar los extremos de la temporalidad, así como la universalidad y el localismo implicados en los poemas de *The Poet*.

De hecho, Bassnett (1993:137) puntualiza que «la noción de historia cultural como historia del progreso hacia la modernidad deriva en parte de la creencia en la superioridad del presente», una metáfora cognitiva que, al modo de ver de Manuel Padorno (1999:201-212), se manifiesta de forma peculiar en la poética de Domingo Rivero con respecto a los "nuevos" usos poéticos de los que El Poeta fue testigo hacia el final de su vida. En relación con esto, Eugenio Padorno nos ha sugerido personalmente comprender la idea de *modernidad* como *observación del cambio*, de la *contemporaneidad*, a partir del ejemplo de la experiencia y la concepción de este tema

según Charles Baudelaire (París, 1821-1867), quien no solo fue el autor de *Las flores del mal* (1857) sino a quien además se conoce como uno de los grandes iniciadores de la sensibilidad poética y artística de nuestro tiempo. En el *Salón de 1846*, según nos relata Padorno, Baudelaire afirmó que la Belleza reflejada en la pintura y en la poesía contiene algo de eterno y algo de actual, fundiendo lo antiguo y lo nuevo en el concepto de lo bello, ideal compartido por Rivero[153].

Según se dice del poeta francés (Del Águila Gómez, 2005:1, énfasis nuestro), podríamos afirmar que los temas de la poética riveriana pertenecen a «la vida concreta y cotidiana del hombre en el mundo contemporáneo, mundo siempre cambiante y en continua transformación, que vive entre el pasado y el futuro pero que está condenado a *caminar* [como Machado] siempre en el presente, a buscar su identidad en la fugacidad del día a día». Para Eugenio Padorno, los sonetos «En el Muelle Viejo» y «La Victoria sin Alas» ilustran la idea de rechazo al Progreso que Rivero comparte con Unamuno. Entendido de esta manera, hemos citado (cfr. 5.1.) la idea de *sistema moderno* de Jaime Siles (1985:117, en Eugenio Padorno, 1994a:49), según la cual los intelectuales de la época de Domingo Rivero conformaron una generación o polisistema *moderno* (Even-Zohar, 1979) entre los que también se contaban algunos *modernistas*.

No debe confundirse esto último, insiste Eugenio Padorno[154], con los autores que aceptaron el Modernismo Literario del nicaragüense Ruben Darío, cuya obligada comparación respecto al Realismo o el Romanticismo que lo precedieron, o respecto a las posteriores Generación del 98 y del 27, con las que tanto se lo ha comparado, no es posible reabrir en este punto: «si la tardía experiencia de Rivero acontece dentro de los límites del modernismo, está fuera de toda duda el vigilante rechazo que evidencia su obra respecto a la absorción léxica de reminiscencias identificable con este movimiento» (Eugenio Padorno, 1994a:103). También se debe distinguir claramente entre Modernismo literario y Modernismo religioso, aunque pueden darse unidos en un autor. Como nos explica Padorno (14/06/2015), el Modernismo literario supone la

[153] «El bien es igual a la belleza, el mal es igual a lo feo. (Como en la clasicidad griega). He aquí, en síntesis, su ética-estética. La belleza y el bien, que perseguirá don Domingo toda su larga vida» (Manuel Padorno, 1999:202).

[154] Todas estas cuestiones se nos transmitieron personalmente durante una reunión mantenida el 25/06/2015, en la que Padorno nos recomendó personalmente situar la poética riveriana y su problemática en este contexto. El 14 de julio de 2015 también recibimos en un correo electrónico unos apuntes de Padorno sobre estas cuestiones, que reproducimos aquí.

asimilación del Parnasianismo y Simbolismo franceses, tal como Rubén Darío dejó expresado a partir de *Azul* (1888): perfección formal (Parnasianismo) y sugerencia o alusión, musicalidad, colorismo, sensualidad, fantasía, etc. (Simbolismo). Un aspecto muy relevante del Simbolismo es la idea de *cambio* (contraste entre pasado y el presente y su repercusión subjetiva).

Padorno nos explica que la filosofía positivista sostenía que la Razón no podía engañarnos; las cosas del mundo presentan una sola imagen, la imagen *real*, absoluta. Los simbolistas, por el contrario, sostienen que la Razón nos engaña, y que lo único que no puede engañarnos son los sentidos, con su verdad relativa, porque, además de la imagen real, existen la imagen *sensorial* y la imagen *emotiva*. Respecto a la primera: no es lo mismo ver un mismo paisaje al amanecer, al mediodía que al anochecer; respecto a la imagen emotiva: si el paisaje es soleado, puede producir alegría; si es lluvioso, tristeza. De ahí que los pintores simbolistas (es decir, impresionistas) presenten un mismo motivo en horas diferentes del día: la verdad está en el cambio. La vertiente religiosa del modernismo sería otra cuestión: el Modernismo religioso defiende una moral interiorizada, próxima a la del protestantismo, en contraposición a la moral exteriorizada, dictada por preceptos y normas. Este movimiento se produjo dentro de la iglesia católica, y fue impulsado por teólogos franceses, anglosajones, alemanes e italianos; fue condenado en 1907 por el papa Pío X con la encíclica *Pascendi domini gregis* (Eugenio Padorno, 14/06/2015).

Según nos comenta personalmente Eugenio Padorno, Rivero es un ejemplo de poeta en el que se pueden detectar rasgos formales del Modernismo Literario (resulta llamativo que rechace el empleo del color, por ejemplo), pero también de la vertiente religiosa de este movimiento. Respecto al concepto de Modernismo religioso, es posible que recibiera algo de ese ideario, directamente o a través de Miguel de Unamuno. En cuanto al concepto de Modernismo literario, Domingo Rivero no es modernista, en tanto en cuanto evita hacer uso de los recursos expresivos esenciales entre aquellos: alusión, colorismo, sensualidad, fantasía, etc. Sin embargo, tiene en común con los modernistas el uso del soneto con variedad combinatoria de versos. Y sentencia (Eugenio Padorno, ibidem): «La base del pensamiento poético riveriano es profundamente romántica».

Por último, para situar la temática de sus poemas cabría hablar también de la manera en que contempla *la vida moderna*, desde una posición que no llega a ser duramente

crítica, aunque sí evaluadora y distante, e «incluso hasta cierto punto beligerante» (Eugenio Padorno, 1994a:96), como se observa en su visión de la poesía según Manuel Padorno (1999:201-212). Propiciada por el Progreso industrial y sus inventos (el teléfono, el avión, el tranvía, etc.), la vida moderna origina un nuevo concepto: *confort*. Pero la vida "confortable", para algunos autores, encierra el peligro de desviar la atención hacia lo que no es esencial. En Gran Canaria, la vida moderna es consecuencia de la construcción del Puerto de La Luz (último tercio del siglo XIX-1902), que supone la apertura de la Isla hacia lo nuevo y multirracial (el cosmopolitismo). La función de las compañías comerciales inglesas es primordial, especialmente en lo que se refiere a la exportación de plátanos, que exige el trazado de nuevas carreteras en la isla, para cumplir puntualmente con el envío del producto a puntos geográficos distantes. «Es la visión del *movimiento* a que se refiere Tomás Morales» (Eugenio Padorno, 14/06/2015). Todo esto debe incorporarse a la acepción correcta de *Modernidad* en Rivero, que según Padorno queda reflejada especialmente en el contraste de la ciudad antigua y la ciudad nueva; entre la moda literaria antigua y la nueva moda literaria, etc. En su poesía, metafísica, su ser es el mismo, pero se observa la transformación de la corporalidad (niño, joven, viejo). Y esa perspectiva biológica proyecta el *envejecimiento* en el contexto urbano (Eugenio Padorno, ibidem).

Estos factores se conectarán más específicamente con la forma y el contenido del soneto riveriano (cfr. §6.3.), sobre todo cuando retomemos la conexión entre la métrica y la rima con la estructura temática interna de esta forma estrófica, en la que *el pliegue pasado-presente* frecuentemente refuerza esta idea de *resistencia al cambio* relacionada con *el tiempo* en los temas riverianos, adoptando el carácter de tópico literario en sí mismo, lo cual nos permite valorar los límites de su traducibilidad en nuestro encargo, antes de incorporarle las dificultades traslativas de corte formal.

Nos referimos a la manera en que podamos considerar más o menos universales o locales los temas de los poemas de Rivero, lo cual nos permitirá valorar la medida en que su poética puede superar no solo una barrera lingüística y cultural, sino además temporal, condicionantes de la aceptabilidad o el impacto de la poética riveriana en el polisistema de llegada. «Tema esencial de gran parte de la poesía canaria, la poética riveriana se ciñe al desvelamiento de la condición humana del insular» (Eugenio Padorno, 1994a:76). Por tanto, la traducibilidad de los temas de Rivero es la misma traducibilidad que plantea la problemática del espíritu, especialmente la que involucra al

destino humano, la cual (según Padorno) es el objeto primordial de la creación poética: «el primer requisito que Rivero como creador y lector exige a la creación poética es que sea capaz de conmover, de producir emoción, a través –se infiere– del tratamiento de *temas universales (tiempo, existencia, muerte)* ¿Falta de originalidad?» (Eugenio Padorno, 1994a:98, énfasis nuestro). A nuestro modo de ver, nada puede facilitar más la traducción de la esencia de la poética riveriana.

Por esto creemos que los poemas de *The Poet* se pueden organizar en cuatro grandes grupos temáticos relacionados con la realidad psicogeográfica más directa del poeta (cfr. Fig. 37). Se recordará en este sentido que en el análisis interpretativo de los poemas de «La Silla» o «A los muebles de mi cuarto» hemos podido referirnos a la Poética de los Objetos (cfr. §5.4.), o que el frecuente empleo del posesivo nos ha permitido detectar una suerte de Poética de lo Mío en la obra riveriana (cfr. §5.5.), por lo que en la siguiente figura se pueden observar los que para nosotros componen los cuatro grandes bloques temáticos entendidos como poéticas más específicas en que podríamos dividir los poemas incluidos en la antología traducida:

Poética de los Lugares
La Isla
Piedra Canaria
Viviendo
De la ermita perdida
En El Monte
El Humilde Sendero

Poética de los Objetos
La Silla
A lo muebles de mi cuarto

Poética de las Personas
A mi hijo
A Juan
A mi viejo barbero
A Lady Byron

Poética del Yo
Yo, a mi cuerpo
Dice el cuerpo al alma
Mis pies

Fig. 37. La realidad psicogeográfica de Domingo Rivero: poéticas de *The Poet*.
Elaboración propia.

Si repasamos los temas más generales implicados en los poemas en el orden en que los acabamos de enumerar, nos encontramos con una poética riveriana que no parece del todo intraducible, ya que Rivero persigue una expresión basada en la «naturalidad»: hace uso de cultismos porque el tiempo ya ha borrado en ellos su origen, y porque su grado de vulgarización se desentiende de la paternidad de escuela o movimiento estético (Eugenio Padorno, 1994a:104). Entendiéndolos como los núcleos en torno a los cuales hemos descrito la I-E-M de nuestro TO (lo que no implica que en cada caso se trate del único *tópico* observado en cada pieza), en los poemas de *The Poet* se pueden entrever los *temas* que trataremos de reflejar en la figura siguiente junto con una serie de *palabras clave* citadas literalmente de los textos como *tópicos riverianos*.

Algunas de estas palabras incluyen problemáticas de mayor rango que nos remiten a lo que Eugenio Padorno (1994a:80-83) considera como «el léxico clave y su código» en la poética riveriana, puesto que es inevitable retomar el nivel de la palabra para pasar extrínsecamente a otros retos traslativos mayores (cfr. Fig. 36). Sugiere Padorno (1994a:102) que son «sólo las estrictas imposiciones de la preceptiva poética las que separan en Rivero el uso de la lengua hablada y escrita: en él se manifiesta la tendencia a hacer de la materialización de la palabra en verso una extensión afín a la de su idiolecto», y se refiere a la homogeneidad del vocabulario «básico» riveriano. Sin embargo, «las posibilidades que tienen las palabras para acceder al poema guardan una relación inversamente proporcional al que habrá de devenir un vocabulario esencial; a la variedad léxica irá progresivamente sucediendo la selección, concreción y fijeza; a lo explícito, lo implícito; a lo denotado, lo connotado» (Eugenio Padorno, ibidem:102-103), lo que resultará de gran utilidad para llegar a los símbolos riverianos (cfr. §6.2.1.2.).

Por eso, desde el punto de vista metodológico, se puede simplificar la evaluación de la traducibilidad de los temas de la antología a través de las denotaciones y connotaciones del vocabulario clave emergente de la siguiente observación: un idiolecto muy personal, aunque inseparable de una serie de temas recurrentes y de vocablos típicamente riverianos (que se encuentran subrayados en la Fig. 38). «Es natural que haya palabras, expresiones y fórmulas de estilo que se manifiesten desde los comienzos de esta poética como diacrónicamente imperecederas, frente a recursos que habrán de resultar ocasionales: es proceso que responde a la decantación de la personalidad creadora» (Eugenio Padorno, 1994a:103).

POEMAS	TEMAS/LÉXICO CLAVE
Poética de los Lugares	
La Isla	el mar, el hogar, la senda, la tristeza, el suelo, la vida, el camino, el destino, el cielo
Piedra Canaria	la piedra, la tristeza, el sufrimiento, el dolor, la fortaleza, la casa, la pena, la noche, el nicho, la muerte
Viviendo	el trabajo, la oficina, el mar, el envejecimiento, la nave, la emigración, la vida, la muerte
De la ermita perdida	la ermita, la vida, el fracaso, la juventud, la fibra, el ideal
En El Monte	el campo, el volcán, la paz, la bondad, el dolor, las tristezas
El Humilde Sendero	la gloria, la fama, el tiempo, la ambición, la noche, la humildad, el sendero, los pies, el hogar, la tierra
Poética de los Objetos	
La Silla	la silla, los hombros, la lámpara, el pecho, la noche, la humildad, el cansancio, la fatiga, la lucha, la paciencia
A lo muebles de mi cuarto	la humildad, el sello. la vida, la muerte, la tosquedad, la pobreza, la tristeza, el polvo, el olvido, la muerte, la indiferencia, el pasado, las pertenencias, la suerte, el amor, la memoria
Poética de las Personas	
A mi hijo	la muerte, la mortaja, el sello divino, los pies, el polvo del camino
A Juan	la muerte, el sueño, el sufrimiento, el llanto, la alegría, la vida, el final del camino, el dolor, la amargura, el sello divino, los abuelos, el vacío, el orgullo, la vanidad, la grandeza, la humildad, la gloria, el poder divino, la agonía
A mi viejo barbero	las canas, la juventud, la vida, las quimeras, los desengaños
A Lady Byron	el torrente, la muerte, la vida, el genio, el espíritu severo
Poética del Yo	
Yo, a mi cuerpo	el yo, el cuerpo, la humildad, el amor, la niñez, la juventud, la vejez, la muerte, el pecho, la suerte, la ambición, la angustia, la miseria, la muerte, los hombros, el dolor
Dice el cuerpo al alma	el yo, el ser, el alma, lo eterno, el barro, lo material, lo efímero, la apropiación del alma, la separación del alma del cuerpo
Mis pies	los pies, el ayer, los sueños, el polvo, la juventud, la quimera, la noche, la vejez, el cansancio, la muerte, la senda, el polvo

Fig. 38. Temas y léxico clave en la poética riveriana de *The Poet*. Elaboración propia.

Sin desestimar el interés del paso metodológico intermedio de traducir al inglés la figura anterior con el objetivo de empezar a configurar un léxico clave en la LM y sopesar sus connotaciones, para lo que se podrían valorar las visualizaciones evocadas con las que puede relacionarse este vocabulario a través de las representaciones mentales de imágenes que suscita (por ejemplo respecto a la *frente*, el *pecho* y los *hombros* como *centros del dolor riveriano*), preferimos considerarla como un esquema cognitivo de la problemática de la traducción de los temas y el léxico clave de la poética riveriana de *The Poet*, conceptos tan universales como humanos: «el legado que forja Rivero para la poesía canaria consiste en una escritura que, atenta a lo esencial humano, disuelve su localismo en universalidad» (Eugenio Padorno, 1994a:52), sin desmerecer la dimensión más cognitivamente *audiovisual* de esta poética (cfr. §6.2.1.3.). Como demuestra el hecho de que esta temática se sostiene sobre abundantes metáforas conceptuales poéticas, según la terminología de Lakoff y Turner (1989:52), como LIFE IS A JOURNEY (un tema literario en sí mismo), anticipamos que la lengua inglesa admitirá una traducción fiable de la mayoría de los temas que manipularemos en la fase de producción del TM. Además del valor universal de estas metáforas, si se pretende conservar el *cross-temporal factor* (Holmes, 1988/1994:35), será natural que los temas y la selección léxica presenten algunos desfases con respecto a los receptores pretendidos, lo que hace más razonable considerarlos como retos, más que descartar la posibilidad de la traducción poética, como han llegado a afirmar autores como Jakobson (en Venuti, 2000:118): «Poetry by definition is untranslatable […] and it requires creative transposition», lo que entraría en contradicción con nuestra concepción divulgadora de la traducción de modelos poéticos.

En el comentario traslativo de las versiones al inglés de los poemas, se comprobará de manera independiente que los temas riverianos (y el léxico clave a través del que se expresan) que intervienen en la traducción de *The Poet* no presentan importantes barreras lingüísticas ni culturales respecto al polisistema literario en el que la antología bilingüe pretende entrar a funcionar como traducción poética, lo cual también viene dado por las características de la poética de Domingo Rivero que ya hemos presentado. En palabras de Eugenio Padorno (1994a:70), esta poesía es conforme a la definición de «palabra en el tiempo», en una paradigmática temporalización que se apoya en símbolos a los que, en concreto, tampoco es ajena.

Cuando nos aproximemos más directamente a la conducta lírica de Rivero, tampoco podremos olvidar los regímenes imaginarios que se observan en su poética de acuerdo con las pautas de Durand (1984), el diurno y el nocturno (Eugenio Padorno, 1994a:71-92), ni su noción del *tiempo evocado* y el *tiempo de escritura* (cfr. §5.1.), por lo que los problemas específicos para la expresión de cada tema a través de su léxico clave se irán describiendo en el comentario traslativo de cada pieza. Como prevenían Lefevere (1997:41) y Eugenio Padorno (1994a:70), aunque hemos tratado de filtrarlos, era de esperar que muchos de los temas que hemos recogido en la Figura 38 no puedan desvincularse de los *símbolos* en los que se apoyan, por lo que podrían considerarse símbolos en sí mismos. Sin embargo, preferimos considerar los símbolos como *figuras literarias de la imagen*, por lo que su problemática se explorará a continuación (cfr. 6.2.1.2.). Por tanto, para concluir esta aproximación a la problemática de los temas y el léxico de la poética riveriana, compartimos la visión de Paola Masseau (2007:224), en su tesis sobre la traducciones de *Le cimetière marin* de Paul Valéry (en la que la comparación con Jorge Guillén vuelve a ser inevitable), de que, como poeta, Domingo Rivero tampoco «plasma en su obra sus ideas como un hablante cualquiera porque lo que le empuja a componer es su estado de ánimo, un sentimiento» (según lo concibe la autora) o su personal gusto por cultivar la poesía, un gusto compartido con Baudelaire por «lo bello» (como preferimos concebirlo nosotros).

En la fusión única que se produce entre forma y contenido en la comunicación poética, «las *palabras* que elige el poeta pueden ser sencillas pero en el interior del texto, en su asociación con las otras palabras que lo componen y al reflejar unos *temas* difíciles de entender, se amplifican los significados» (Masseau, ibidem, énfasis nuestro). Como venimos sugiriendo (cfr. §3.), contenido y forma son prácticamente inseparables en la traducción poética, mucho más cuando es a través del léxico como se tratan de observar las infinitas relaciones temáticas con que puede ser interpretada la poética de un autor, por lo que resulta difícil que uno de los dos extremos de esta isotopía no afecte al otro. El carácter sintético del lenguaje en la poesía, en oposición al de la prosa, según Holmes (1988/1994:9), hace todo esto aún más complejo: «while the tendency of much prose is towards univalence at the rank of the word and redundancy at the rank of the message, the tendeny of much verse, and particularly modern verse, is towards multivalence at word rank and information (in the cybernetic sense of unpredictability) at message rank». A esto se sumará el problema de la recreación, cuando como traductores nos

enfrentemos a la reproducción de «los estados del alma de un ser humano» con los medios de otra lengua, recalca Masseau (2007:224). Todavía dentro de los límites de la palabra, este es el centro de una problemática expansiva, según recreábamos en la Figura 36. Con todo, además de presentar el «código» del léxico clave riveriano según la *Edición Crítica* (Eugenio Padorno, 1994a:80-83) en el comentario traslativo de los poemas (cfr. §7.), nos quedará pendiente profundizar en la traducibilidad de otros temas de la poética de Rivero que no surgen en *The Poet*, así como la manera en que estos tópicos se manifiestan a través de símbolos que tampoco exploraremos en la problemática traslativa de las figuras literarias (cfr. §6.2.) como el "águila" o las "alas" (cfr. Nota 108), pues no aparecen en *The Poet*. Aunque hemos entendido la dimensión horizontal riveriana a partir de la imagen de los brazos en cruz de la salvación, tema que tampoco se abordó con la meticulosidad exigida, todo esto nos anima a replantearnos la necesidad de abordar el proceso traslativo de la poética riveriana en su totalidad (cfr. §8.), debido a los interesantes solapamientos entre temas y léxico que se producen en el idiolecto riveriano más puro.

6.2. La problemática traslativa de los tropos a la luz de las ciencias cognitivas

Las disciplinas de la Traducción y la Retórica han mantenido desde su origen una estrecha relación (cfr. §3.1.) que se intensifica cuando las figuras literarias intervienen en la traducibilidad de un modelo poético. Aunque ya hemos abordado los tipos de recursos literarios desde la Retórica clásica hasta las clasificaciones integradoras más actuales (cfr. §3.4.1.), si nos disponemos a situar la problemática traslativa de los *tropos*, dado nuestro interés investigador cognitivo-funcional por los recursos más específicos de la imagen (Santana Falcón/García Álvarez, 2014:683-700), consideramos preciso volver a acudir a "la ciencia de la dicción" y a sus enfoques más modernos ya que, más que imponer normas, «descubrir y explicar las reglas del juego comunicativo es la función cognoscitiva y social de la retórica» (Garavelli, 1991:11). James Holmes (1988/1994:25) aboga por que en los ET también «merece la pena dejar a un lado la prescripción a favor de la descripción». En las definiciones más clásicas de las figuras literarias y sus mecanismos se sientan las bases de sus procesos mentales subyacentes, que todavía hoy intentan explicar las ciencias cognitivas.

Según Garavelli (ibidem:9), «cuando se dice *retórica*, se habla de dos cosas mutuamente dependientes pero muy distintas. La una es la práctica y la técnica comunicativa […]. La otra cosa que recibe el nombre de retórica es una disciplina, y, por tanto, un conjunto articulado de doctrinas: es la ciencia del discurso». Como sugeríamos en §3.4.1., aunque su arraigo se sitúa en la Antigüedad Clásica, cuando se pensaba que el conocimiento de los principios retóricos complementaba la formación de los traductores, y que los ejercicios de traducción eran de gran utilidad para el entrenamiento intelectual de los rétores (Gutiérrez Sumillera, 2009:7), esta disciplina atravesó un proceso de crisis desde el Renacimiento, del que ha salido enriquecida a través de los denominados «estudios neorretóricos» actuales (Garavelli, 1991:327-364).

En este contexto, el *Manual de Retórica* de Garavelli (1991) integra los temas principales de la retórica clásica y sus huellas más recientes, desde una perspectiva muy cercana a la de las ciencias cognitivas (Lakoff/Johnson, 1995:39) respecto a la metáfora, ya que la autora también defiende que los hechos retórico-lingüísticos se encuentran indistintamente en todos los registros de la lengua común y «no son objetos suntuosos que pertenecen exclusivamente a la literatura» (Garavelli, 1991:12). En la acción traslativa, aunque concibamos el poema y el metapoema como entes separados (Holmes, 1988/1994:10), las expresiones retóricas constituyen manifestaciones locutivas poéticas (como las definiría la teoría de los actos de habla) basadas en una intención ilocutiva (escopo) que reciben interpretaciones perlocutivas idiosincrásicas en el receptor basadas en la denotación-connotación, las cuales se ven condicionadas por el trasvase lingüístico y cultural del que deben ser objeto como parte del *literary intertext* y de su propio contexto socio-cultural. A su vez, todas estas intenciones y efectos pueden volver a clasificarse en principales y secundarios, perseguidos, pretendidos, logrados o solapados, y pueden surgir del autor literario, del traductor, del iniciador, o de otros actantes (García Álvarez, 2004:256-257).

Paralelamente, nuestra visión cognitivo-funcional de la traducción ha alcanzado incluso la dimensión de la Filosofía de las Ciencias cuando hemos ilustrado cognitivamente (cfr. §3.1.6.5.) las confusiones terminológicas metonímicas del desarrollo epistemológico de la traductología funcional a partir de la manera en que determinadas *concepciones desviadas* se han manifestado en su propia literatura (de la mano de García Álvarez, 2004; 2006; 2008). En este punto, nuestras disciplinas se tocaban con la Retórica en tanto en cuanto esta ha sido la depositaria del conocimiento humano: se

debe reconocer la función histórica que, en la formación de toda la cultura occidental, desempeñó la retórica como código ideológico y metalingüístico, como depósito de nociones hermenéuticas y elaboradísimo «discurso acerca del discurso» (Garavelli, 1991:56). En la consideración de la retórica como ciencia del lenguaje y teoría de la literatura, continúa la autora (Garavelli, 1991:328), «algunas oposiciones fundamentales determinaron la historia de la disciplina en la Antigüedad y en la Edad Media». En este punto de su historia, respecto de la poética, la retórica fue el arte del discurso en prosa; respecto del habla ordinaria, «sin ornato», gobernó y enseñó el «hablar ornado» como instrumento de persuasión (Garavelli, ibidem), lo que dio lugar al uso más peyorativo del término. Por muy difícil que pueda resultarnos separar los límites entre la Traductología, la Retórica y la Poética, tanto diacrónica como sincrónicamente, «para la poética y la semiótica actuales, la retórica comprende: 1) las reglas de la construcción del discurso, en un plano superior y no reductible a la frase; 2) el estudio de los «significados figurados», tarea de la retórica de las figuras; 3) la «poética del texto», parte de la poética que estudia las relaciones intratextuales y el funcionamiento social de textos como formaciones semióticas unitarias. Estos tres aspectos, con diferentes desarrollos, se encuentran en el origen de los sistemas neorretóricos más recientes» (Garavelli, 1991:328-329). Vienen a ser el eco que resuena tras las demandas actuales de la Poética Cognitiva en tanto en cuanto Stockwell (y, antes que él, el propio James Holmes) sigue abogando por una sociología de la traducción, por no tener en cuenta lo alejados que van quedando ya los enfoques más lingüísticos y textuales tradicionales de los estudios sobre traducción actuales, lo que no desvincula a la actividad traslativa del intrínseco y necesario acto de manipulación y reescritura al que se somete la palabra y el texto durante la acción traslativa como formación semántica unitaria, según las normas cognitivas que también los condicionan.

Una Traductología de lo Poético solo puede aspirar a ser una teoría general de la traducción de poesía si sistematiza y define estos problemas hacia la univocidad, aunque la problemática y los retos de la traducción poética son más abarcables por estudios descriptivos como el que nos ocupa, por lo que en este punto debemos dirigir nuestra atención más específicamente hacia la vertiente puramente poética de las figuras literarias relacionadas con la imagen como aspectos específicos del lenguaje figurado involucrado en la traducción de modelos poéticos, sin desmerecer su pertenencia a la lengua cotidiana y el discurso no poético, incluido el científico.

Como ampliación teórico-metodológica de trabajos anteriores (Santana Falcón/García Álvarez, 2014:683-700), nos interesa particularmente considerar la utilidad de los esquemas cognitivos visuales en la traducción de las figuras de la imagen presentes en la poética riveriana representada en *The Poet* (por extensión, los *tropos*, ya que en este caso la terminología tampoco es unívoca) como una fase del proceso de *reescritura o manipulación del canon literario* implicado en las imágenes poéticas riverianas según la concepción de André Lefevere (1992). Lefevere defiende que el papel de la traslación en este sentido es central para la evolución literaria, ya que las reescrituras se producen para ponerse al servicio, o bajo las limitaciones, de ciertas corrientes ideológicas y/o poetológicas (ibidem:2): se trata del extremo opuesto y más social a la lectura más personal que un individuo pueda realizar de una oferta poética, independientemente de su *profesionalidad* como lector o de que esté más o menos de acuerdo con estas ideologías.

En la modalidad traslativa que nos ocupa, las imágenes poéticas cobran carta de naturaleza propia como objetos de traducción en la dimensión mental, lo que supone un nivel de abstracción cognitivo focalizado en los espacios mentales ocupados por una representación imaginística que se activa mediante la evocación e implica procesos mentales de denotación-connotación y analogía metafórica poética en la creación y la recreación de visiones líricas. En el proceso de comunicación poética, los actantes se ven condicionados por la dinámica de la imagen en la lectura literaria, a la que también se han aproximado los críticos de Rivero. El tratamiento simbólico que Rivero lleva a ciertos objetos cotidianos, señala Eugenio Padorno (1994a:63), remite a Coleridge y a la teoría de la percepción que este desarrolla, según la cual la realidad del objeto vendría dada no por el objeto mismo, sino por lo que el sujeto «ve» en él. El poeta (y el lector), sobre su experiencia imaginaria, recreará representaciones conocidas o evocadas por la oferta poética en forma de *esquemas visuales* (a los que en inglés podríamos llamar *visuals*) que se corresponden con diferentes imágenes mentales, otra forma en que Fillmore (1977) pudo denominar sus *scenes (escenas)*[155]. Desde la Semántica Cognitiva,

[155] Mia Vannerem y Mary Snell-Hornby introducen el concepto de Charles Fillmore de «escenas y marcos» en el análisis de la traducción. El «marco» es la forma lingüística de la página; la escena, la experiencia personal del lector (del traductor) que le permite relacionarla con el marco (Lefevere, 1997:131). Se trata de otra manera de explicar el complejo e interminable proceso de la lectura y la traducción poética, tal y como venimos defendiendo desde el comienzo de este estudio. «Vannerem y Snell-Hornby señalan que el traductor posiblemente no activa las mismas *escenas* que activaría un hablante nativo, o las escenas que el autor pretendía, porque las *escenas* activadas por un *marco* están íntimamente relacionadas con el contexto socio-cultural del hablante en cuestión» (Lefevere, ibidem).

Fauconnier y Turner (1994; 1996; 1998; 2002) defienden que la construcción dinámica y espontánea del significado puede explicarse a través de la idea de los espacios mentales y la teoría de la amalgama (*blending* o *fusión de dos o más espacios mentales*): «los espacios mentales son estructuras conceptuales parciales de realidades posibles que se activan de forma dinámica cuando se escucha un discurso o se lee un texto» (Fauconnier, 1985, en Pascual, 2012:2).

La dinámica y el solapamiento cognitivo-visual de los espacios mentales evocados a través de la poesía en la mente del lector (profesional o no), a lo que clásicamente se ha denominado *evocación* o *recreación*, es un proceso de denotación-connotación poética, el cual se hace más complejo aún cuando se trata de evocaciones imaginísticas en las que un símbolo carece de significado denotativo para su autor en la poética a la que pertenece, como, según Eugenio Padorno (1994a:105), sucede en la poética riveriana (cfr. Fig. 41). Esta información se puede manejar de forma mucho más sencilla en la traducción de poesía si se concibe a través de la imagen, concepto que encuentra su correlato en la crítica literaria cuando se habla de la *imaginería literaria* de un autor: «imagery may be defined as the representation through language of sense experience» (Perrine, 1963:599, en Kolahi, 2012:455). En este sentido, se recordarán las anotaciones de Manuel González Sosa (2000:19) respecto al papel central de las visiones de Rivero en su poética (cfr. §2.2.). Sin lugar a dudas, uno de los elementos dominantes de la poesía es el uso de imágenes por parte del poeta, quien expresa sus sentimientos o experiencias por medio de varias visiones. Por tanto, «la imaginería puede considerarse la experiencia de los sentidos, el recurso de la imagen» (Kolahi, ibidem, traducción nuestra), lo que nos permitirá observar los mecanismos del *blending poético* desde un nuevo enfoque respecto a un clásico recurso del lenguaje figurado en la traducción de los poemas de *The Poet*, que se basa en la idea de los *esquemas de imagen* (Johnson, 1987; Lakoff, 1989), la cual surge de los estudios más revolucionarios sobre los *modelos cognitivos idealizados* (Lakoff, 1987).

Sobre estas premisas, parece posible empezar a incorporar el resto de las percepciones sensoriales a la imagen a través del recurso de la sinestesia, usando su dimensión visual como puerta de entrada, a la que se incorporan otros elementos sensoriales, como el sonido, por lo que en el próximo epígrafe denominaremos *sinestesia acústico-visual* a un recurso que pretende sumarse (junto con la *personificación*) al corpus de figuras literarias que traspasan los límites de los estudios literarios para considerarse, como la

metáfora y la metonimia, como representaciones conceptuales cada vez más convencionales que hayan de interesar a las ciencias cognitivas, o, más en particular, a la Poética Cognitiva. No nos parece demasiado exigente reclamar a los estudios cognitivos sobre traducción poética una organización sistemática sobre los procesos mentales que se producen en las figuras literarias, para lo cual es necesario que antes se establezca una taxonomía definitiva desde la semántica o la psicología cognitivas. Puesto que no podemos alcanzar tal fin en la presente investigación, la división de los tipos de lectores según Lefevere (1992:3-4) nos permite apuntar la *competencia lectora profesional* como importante variable añadida a la *competencia traductora poética* que condicionaría la interpretación y la producción de los textos poéticos, lo que nos permite reabrir en esta fundamentación otro de los planteamientos más comprometidos de Holmes (1988/1994:11) respecto a la creencia generalizada de que para traducir poesía se debe ser poeta, opinión que tampoco desconsidera Paola Masseau (2007:695). A las ventajas y desventajas de estas premisas se podría añadir la condición de que además el traductor sea profesor de literatura, aunque no conozca de antemano al autor que va a traducir.

De las propuestas metodológicas más próximas a nuestros intereses investigadores, así nos hemos llegado al modelo del proceso de traducción poética de Masseau (2007:695-696), con el que se podría abrir otra dimensión de este estudio (cfr. §8.), ya que este método se debería sumar a los antecedentes que conocíamos en el momento de emprender la traducción de *The Poet* (cfr. §3.2., §3.3.). La metodología de Masseau (ibidem) abre las puertas a otros modelos de análisis textual orientados a la traducción poética basados en cuestiones rítmicas y semánticas que no podremos pasar por alto (cfr. §6.3.), aunque carece de algunas cuestiones cognitivas que nos permitirían abordar la traducción de la poética riveriana desde la semántica de los *marcos y escenas* de Fillmore (1977), desde la teoría de los *modelos cognitivos idealizados* de Lakoff (1987), o la de los *espacios mentales* (Fauconnier, 1985); «todos ellos autores que forman parte del núcleo de lo que hoy se llama la Lingüística Cognitiva», según Ruiz de Mendoza (1999:1), sin olvidar los planteamientos que sentaron las bases de la *teoría de la integración conceptual* o *blending* (Fauconnier/Turner, 1994; 1996; 1998; 2002) y de los estudios cognitivo-funcionales que tan necesariamente deben intervenir en nuestro marco teórico general (García Álvarez, 2012:56).

A pesar de esto, el interés del modelo de Masseau como método de traducción poética resulta evidente para nuestros objetivos investigadores, ya que se puede contemplar como un esquema cognitivo del proceso de traducción poética en el que surgen fases que ya se han completado en esta investigación y nuevos requisitos para la producción del TM, como la que podría denominarse la *competencia versificadora*, una de las primeras prescripciones impuestas por Masseau (2007:695-696) de la que trataremos en §6.3., además de la *competencia literaria* sobre el autor, la obra y los diferentes movimientos literarios, en consonancia con el macromarco propuesto por García Álvarez (ibidem):

A/ Fases anteriores a la traducción de poemas:

1) **Preparación lingüística**: conocimiento lingüístico amplio en ambos idiomas. En el caso de la traducción de poemas en versos métricos, mencionaríamos la necesidad de conocer además los sistemas de versificación de ambas lenguas.

2) **Preparación literaria**: conocimiento filológico amplio o por lo menos relacionado con el texto que se pretende traducir (lectura intensiva […], estudio de movimientos, análisis de texto).

3) **Práctica escrita**: aprender o estar acostumbrado a escribir textos poéticos (por lo menos a nivel personal).

4) **Preparación traductora y traductológica**: traducir es seguramente la mejor manera de que un traductor se sienta más cómodo con la traducción de poesía. También creemos que la crítica de traducciones puede ser un ejercicio interesante para vislumbrar diferentes técnicas y métodos traductores. En ese sentido creemos que en una fase de formación no sería inútil examinar lo que piensan los teóricos, evidentemente si sus planteamientos están relacionados con la práctica. […] Si es posible también recomendaríamos el estudio de la historia de la traducción: técnicas y métodos descritos en la actualidad tienen sus raíces en las prácticas anteriores.

B/ La traducción del poema:

1) **Lectura**: lectura activa, razonada, […] en voz alta para sentir más profundamente la densidad del original.

2) **Análisis del texto**: ¿qué análisis? El traductor de poesía tiene a su disposición métodos estructuralistas, estilísticos, rítmicos. Él deberá decidir el que mejor le permita aprehender la totalidad del texto. En nuestra opinión actualmente el más completo es el modelo rítmico de H. Meschonnic [(1999; 2003)] o el de T. Sáez Hermosilla [(1994)]. Además, creemos que permite dejar atrás la dicotomía traducción libre / traducción literal. Aquí, entraría la etapa de búsqueda de los elementos desconocidos: definiciones, datos relacionados con la obra del autor.

3) **Comprensión / identificación e interpretación de la especificidad semántico-rítmica del texto**: el análisis textual conduce a la comprensión de la información del poema y a la vez a la identificación de su significancia, fuerza o densidad.

4) **Deverbalización**: imagen mental y vibración emocional del poema original. Además, creemos que en ese momento interviene la elaboración de una jerarquía según las especificidades del poema original y según los medios de la lengua de llegada. El soplo creativo sentido nos empuja a escribir.

5) **Reexpresión**: nueva puesta en escena del enigma original gracias a medios diferentes. El traductor transforma el poema en otro poema cuya densidad debería ser equivalente a la del original. El poema recreado debe estar abierto y dar lugar a múltiples interpretaciones, al igual que el original. […].

C/ Fases posteriores a la traducción del poema:

1) **Revisión**: comprobación de posibles errores lingüísticos y fallos rítmicos. La lectura en voz alta podría ser una solución interesante para evidenciar posibles problemas.

2) **¿Últimas dudas?**: cuando es posible es muy interesante contactar con el autor del texto (o textos) original. Esta puesta en contacto también podría darse en las fases previas a la traducción.

3) **¿Existen otras traducciones del mismo poema?**: analizar las diferentes traducciones que puedan existir de un mismo texto nos parece esencial. ¿Cómo obviar lo existente si es válido? Sin embargo, creemos que podría ser peligroso o por lo menos que podría conllevar demasiada influencia hacer este estudio contrastivo durante las fases previas. ¿Por qué no proponer primero su traducción y luego hacer ciertos ajustes si procede en vez de inspirarse en otras versiones?

Fig. 39. El proceso de traducción poética (Paola Masseau, 2007:695-696).

A falta de añadir al comentario traslativo cognitivo-funcional las cuestiones planteadas, o de seguir profundizando teóricamente en las variables de este último modelo, asumimos esta representación cognitiva de Masseau no sin dejar de puntualizar con la autora (2007:696) que en «las fases detalladas aquí no son sólo aplicables a la traducción de poesía –lectura, análisis, comprensión, reverbalización y reexpresión–, sino que corresponden a la traducción de textos literarios en general y seguramente de textos escritos en general. Sin embargo, vemos que, en lo que se refiere a la especificidad del texto poético, se puede pulir la descripción de los diferentes pasos. Por otra parte, creemos que las fases no tienen porque desarrollarse siempre de forma lineal». Con esta intención complementaria hemos ido introduciendo nuevos elementos al macromodelo de García Álvarez (2004:93), de acuerdo con los objetivos de la presente tesis doctoral, a expensas de que su validez no resulte siendo tan específica ni exclusiva de la modalidad poética, cuya dimensión más visual se despliega a continuación, a partir del principio semántico de que tenemos la capacidad de representarnos el mundo mediante símbolos, desde una perspectiva que se ajusta a la semántica cognitiva en detrimento de la semántica objetivista más tradicional (Muñoz Gutiérrez, 2006:9).

6.2.1. La utilidad de los esquemas visuales para la traducción de las imágenes poéticas

Si recordamos que, según la visión de Eugenio Padorno (1994a:121), la topografía moral de Domingo Rivero se refleja en la topografía de la página (cfr. Fig. 31), comprobaremos que el modelo de Masseau (2007:695-696) no es el único que se conforma como una metodología compatible con la idea de los esquemas cognitivos propuesta por Fauconnier (1985), así como con los conceptos de los espacios mentales propuestos desde la teoría de los *scenes and frames* de Fillmore (1977) o el *blending* de Fauconnier y Turner (1996), sobre la que se sustenta el modelo de García Álvarez (2004), antecedente más directo de nuestra fundamentación teórico-metodológica cognitivo-funcional, cuya relevancia para una Traductología de lo Poético cada vez más interdisciplinar va quedando demostrada.

De hecho, en el análisis interpretativo del poema «La Isla» (cfr. §5.2.) hemos presentado un esquema cognitivo de una *imagen poética riveriana evocada*, así como la *sinestesia acústico-visual* de "la voz de nuestro destino" en tanto en cuanto concebíamos que Domingo Rivero transmite una idea relacionada con un efecto del sonido con la intención de que, como lectores, la "visualizáramos auditivamente" mientras "melancólica, se escucha / entre el hondo mar que lucha / y el alto cielo divino". Esta intención poética activa una combinación sensorial en nuestro imaginario durante la lectura de estos versos, como trata de explicar la Nota que los acompaña a pie de página (Santana Falcón, 2014:30), que auspicia la posibilidad de diferentes combinatorias de espacios mentales relacionados con los distintos sentidos, como la vista y el oído en este caso, a los que, por extensión, da cabida la figura literaria tradicionalmente conocida como *sinestesia*.

Esto apunta a nuestra visión de la *sinestesia acústico-visual* como recurso sensorial que puede ser redefinido desde un enfoque cognitivo-funcional relacionado con la *imagen*, punto de conexión compartido con la metáfora y la metonimia, por donde pretendemos adentrarnos en sus características cognitivas, y el resto de los sentidos, por ejemplo el oído, a través de la descripción de nuestra manipulación traslativa de ciertos efectos audiovisuales de la poética riveriana que han llamado nuestra atención (cfr. Fig. 43). De ahí que hayamos tomado prestado este término de la retórica tradicional, el que nos pareció más próximo a nuestra manera de concebir la dimensión iconográfica-sensorial

en la que se produce el proceso mental de la activación de esquemas mentales a través de evocaciones audiovisuales, para aproximarnos a lo que cognitivamente podríamos definir como un proceso de *blending poético acústico-visual*, una combinación entre lo acústico y lo sonoro en la connotación lírica, que empieza a apuntar hacia las cuestiones de ritmo, rima y musicalidad (cfr. §6.3.)

Dejando a un lado la dimensión acústica por el momento, como método de traducción en general, partimos de la base de que la visualización de los esquemas cognitivos de la imagen subyacentes a la oferta poética que se va a traducir puede contribuir a que el traductor no se pierda en los niveles de la palabra, del verso o del propio poema en su totalidad, ya que es mucho más consciente de que está trasladando *imágenes poéticas*, lo que sitúa en una posición más relevante a aquellas figuras literarias a las que la retórica clásica conocía como *tropos*. En este sentido, Etkind (1982) se aproxima a la traducción poética a través de los conceptos de *traducción-recreación*, a diferencia de la idea de *traducción-reescritura* de Lefevere (1992). Antes de esto (Lefevere, 1975), este autor ya había clasificado la traducción poética en dos tipos ciertamente confusos: *traducción* e *interpretación* (que a su vez divide en *versión* e *imitación*).

Para poder presentar un enfoque tan cognitivamente visual de la traducción poética, a partir del cual la concepción de figuras clásicas como la sinestesia acabará adquiriendo un significado renovado compatible con la nueva retórica moderna, debemos creer que la palabra "ilumina" al lector y activa en *sus procesos mentales de denotación-connotación* una serie de imágenes, con las que se pueden fusionar otras tantas experiencias no solo sensoriales (como defiende la concepción más tradicional de este recurso retórico) sino además emocionales, que motivan la intención del poeta de conmover a su lector y trasladarlo a la visión evocada, más bien como espectador, aunque también a veces como participante de la situación recreada, como iremos viendo en cada pieza (cfr. §7.). Este proceso de evocación se enriquece líricamente cuando la visión proyectada incorpora elementos acústicos. En esta línea, también resultan particularmente interesantes las aproximaciones a las *metáforas de emociones* realizadas por Zoltán Kövesces (2002; 2005), que retomaremos solo de modo ilustrativo en el comentario traslativo de los textos traducidos.

Pero antes corresponde profundizar en otros aspectos más específicos de los que se configuran como los *tropos* más extensamente estudiados y de mayor interés para la

retórica[156] para un enfoque cognitivo-visual de la traducción poética; es decir, los tropos "propiamente dichos", según la clasificación tradicional de Fontanier (en Garavelli, 1991:165): la *metáfora*, la *metonimia* y la *sinécdoque*, para poder presentar nuestra nueva interpretación de la *sinestesia*, considerada más bien una figura de pensamiento según las clasificaciones actuales (cfr. Fig. 14), aunque Garavelli la considera un tipo de metáfora. A esto se sumarán las orientaciones de Eugenio Padorno respecto a los *símbolos riverianos* que nos permitan fundamentar una metodología traslativa basada en la imagen para su traducción al inglés. Como comentábamos respecto a la frente, los hombros, el pecho y los pies como *centros del dolor riveriano*, Padorno (1994a:106) observa en la poética riveriana «el uso intensificado y confluyente de la sinécdoque de la parte por el todo con la metonimia que designa la parte del cuerpo considerada como albergue de los sentimientos», como también observamos en el análisis interpretativo de la sinécdoque "canas" por "vejez" (cfr. §5.13.).

Conscientes de que en la tradición retórica, el número y la identidad de los tropos difieren (Garavelli, 1991:163), ante la premisa de que no es el objeto de esta investigación reorganizar ni redefinir las taxonomías propuestas, seleccionamos estas figuras por la incidencia de la imagen en su comprensión, por no afirmar que la propia traducción es un tipo de tropo: el término griego *trópos*, del que proviene el latín *tropus*, significa «dirección», alude por ello al cambio de dirección de una expresión que 'se desvía' de su contenido original para albergar otro contenido (Garavelli, 1991:163). Estos contenidos podrían ser *esquemas de imágenes* específicos (Lakoff, 1987:68, 113-114, en Ruiz de Mendoza, 1999:9), *modelos cognitivos idealizados* que se conciben como imágenes esquematizadas o conceptos espaciales (tales como la noción de trayectoria, la de camino o la de recipiente) y orientacionales (como arriba-abajo, delante-detrás), en consonancia con las diferentes "trayectorias" que se detectan en el acervo arquetípico de Rivero (Eugenio Padorno, 1994a:71-92).

[156] Y, sin duda, también más problemáticos, lo que podemos ilustrar a través de las observaciones sobre la crisis de la ciencia del discurso según Garavelli (1991: 57): *metáfora* según Genette (1972:30) es «uno de los raros términos que sobreviven al gran naufragio de la retórica». Esto se debe a la metaforicidad constitutiva del lenguaje poético, pero también a la inflación del término *imagen* en la crítica literaria «que designa no solo las figuras de semejanza, sino también cualquier tipo de figura o de anomalía semántica»; y, por último, al desplazamiento reductivo de *símbolo*. En este trabajo, más que prolongar esta controversia epistemológica, adoptamos estas denominaciones de las figuras literarias a efectos de simplificar nuestra metodología, ya que hemos acabado topando (Garavelli, 1991:56) con las raíces de la problemática de la retórica en su «función histórica» como formadora de la cultura occidental y «depósito de nociones hermenéuticas» (y de sus confusiones terminológicas, como hemos debatido).

Esta definición se puede relacionar directamente con un recurso fundamental en la conducta lírica riveriana que hemos citado repetidamente y que ya conviene ir reorientando hacia la traducción del soneto riveriano (cfr. §6.3.): la *retícula* que yace bajo la creación de la poesía riveriana. El marco del poema –preferentemente el del soneto– invita a considerar esa espacialidad implícita que desde un *centro* y desde un «hoy», despliega un *antes* (infancia, juventud, pasado en general) y un *después* (disgregación corporal); un *arriba* (lo Sublime) y un *abajo* (lo mezquino), constantes que afloran con distinto grado de transformación en el texto (Eugenio Padorno, 1994a:119).

Se observa que nos referimos a una misma realidad desde dos enfoques teóricos distintos, ya que, desde la teoría literaria, según Padorno, Gilbert Durand (1982:394) defiende que todo proceso imaginario se resume en una *topografía fantástica* cuyos puntos cardinales están formados por los grandes esquemas y arquetipos constitutivos de las estructuras. El espacio (el papel) es orientado por la palabra que en él se inscribe, como también señalaría la teoría de los *scenes and frames*. Por eso debemos entender que, como macroesquema de imagen, el poema riveriano constituye el espacio de un «desdoblamiento» que plantea una equivalencia entre dos conjuntos de realidades distintas, el segundo de los cuales supone la deconstrucción del primero (Eugenio Padorno, ibidem:115), como ya se desprende del análisis interpretativo de las piezas originales. Estas cuestiones cobrarán un mayor protagonismo metodológico para el comentario traslativo de las traducciones, si bien el simple hecho de haber mantenido el modelo poético inherente a la estructura global de cada uno de los poemas en las versiones traducidas al inglés nos garantiza que no hemos vulnerado la estructura (esquemática) interna de los textos.

Ante esto, tampoco nos sorprende que la definición tradicional de *tropo* pueda vincularse a la traducción, ya que «reproduce la de Quintiliano: sustitución (*mutatio* o *inmutatio*) de las expresiones propias por otras de sentido figurado (no recto). *Tropo* y *traslación* son denominaciones distintas del mismo hecho retórico: la transposición (o transferencia) de significado de una expresión a otra» (Garavelli, 1991:163). Por lo tanto, nos concentraremos en justificar la manera en que un método de traducción más visual podría complementar las metodologías existentes para la traducción de las metáforas, las metonimias y las sinécdoques de la imagen que emergen en la poética riveriana.

6.2.1.1. Metáforas, metonimias y sinécdoques, otras formas de traducción

Desde su propia etimología, el término de *metáfora* también mantiene un estrecho vínculo con la traducción que aún no habíamos presentado, según observamos en Garavelli (1988:181): «metáfora (gr. *metaphorá*, de *metaphérein* «transportar»; lat. *metaphorá* y, por calco, *translatio*, de *transferre*, «transportar», de donde se deriva *traslación*, *trasladado*)». Como hizo Vermeer (Reiss/Vermeer, 1984/1996) para su *translatum*, de la raíz latina obteníamos el término *transferendum* para referirnos al TO (cfr. §5.1.), por lo que se puede pensar que *el texto traducido es una manifestación metafórica del texto de partida*. En el estudio de esta figura, los extremos con los que se definen los dos elementos entre los que se establece una mayor o menor tensión metafórica también han recibido numerosas denominaciones tanto en el ámbito de la crítica literaria como en los estudios sobre traducción, sin olvidar disciplinas adyacentes que solo hemos citado, como la metaforología (Blumenberg, 2003), la cual nos llevaría a la herméutica analógica (Beuchot, 2003).

También hemos definido el poema como *la metáfora de una analogía* (Eugenio Padorno, 1994a:121), e incluso como una *analogía metafórica poética: analogía* en tanto en cuanto se basa en relaciones de semejanza; *metafórica*, más que desde un punto de vista literario, a partir de nuestro enfoque cognitivo-funcional, pues preferimos entender la metáfora más allá de la figura literaria; y *poética* para separar el uso realizado con intención lírica de este mecanismo del que se realiza en la comunicación cotidiana (cfr. §5.), lo cual no implica que lo neguemos. «En los ámbitos de la teoría y crítica literarias, el estudio de la metáfora va estrechamente unido al de la analogía y el símbolo» (Garavelli, 1991:188). Si el texto poético es una metáfora en sí mismo, según reconoce Bàrberi-Squarotti (1982:4, en Garavelli, ibidem), también lo debe ser el metapoema:

> El texto poético es una cadena de metáforas coherentes en su estructura, o, si no lo es el texto poético individual, lo es un grupo de textos de un único autor, un cancionero, una obra poética, la obra poética completa del autor mismo, incluso las obras poéticas de un grupo de autores que […] tienden a constituir un lenguaje de «escuela».

Según el modelo de Paola Masseau (2007:695-696), a la competencia del traductor para manipular estas estructuras metafóricas se debe incorporar su pensamiento creativo-

interpretativo, el cual se va desarrollando no solo en su adquisición de la competencia traductora poética sino en la constante interacción que se produce entre las fases del proceso, donde llegamos al complejo entramado cognitivo que caracteriza a los procesos mentales humanos en la activación de esquemas de imágenes metafóricas durante la lectura literaria. Estos mecanismos no son precisamente más sencillos en el caso de la metonimia o de la sinécdoque (cfr. §5.13). Con esto, cabría preguntarse: ¿desde qué enfoques nos conviene considerar estos tropos? A lo largo de nuestro comentario traslativo se observará una orientación más marcadamente literaria en algunos ejemplos; en otras ocasiones aprovecharemos para explorar la idea de la traducción como metáfora, de la poesía como metáfora de una analogía, o del texto poético como una cadena metafórica, sin dejar de realizar las pretendidas incursiones en las ciencias cognitivas, a través de las cuales podemos adoptar un enfoque más visual de la traducción poética, lo que va dotando a la traductología cognitiva de lo poético de un corpus científico cada vez más sólido (cfr. §8.).

Las limitaciones de espacio que restringen la extensión de este trabajo nos han permitido apuntar hacia la poética cognitiva, entre otras tantas disciplinas ya citadas, como fuente de inspiración para ampliar su foco de interés hacia la descripción crítica de la traducción poética, o a la inversa, como punto de inflexión para la interdisciplinariedad que pueda alcanzar un estudio como el que venimos desarrollado aquí. Por esto, más que redefinir interminablemente estos conocidos conceptos, reproducimos a continuación un listado de las que hemos ido identificando a través del método I-E-M (cfr. §5.) como las imágenes poéticas más llamativas de los poemas de *The Poet*, para las que tendremos que aplicar comentarios traslativos y soluciones de traducción independientes, que se ampliarán con su aparato teórico más relevante en cada caso (cfr. §7.).

Volvemos a incidir aquí en que nos interesa particularmente el estudio cognitivo de los mecanismos de la imagen, por lo que restringimos nuestro vaciado a los *visuals* o *esquemas visuales* (que se basan en la concepción de los *esquemas de imágenes*, según la terminología de Lakoff, 1987) de los poemas de la selección, que hemos interpretado como *imágenes poéticas*, conservando la organización de la Fig. 37 en cuanto a las poéticas a las que pertenecen, en tanto en cuanto lo permite la visión intrínseca y extrínseca de nuestra problemática y retos traslativos. Entre paréntesis, junto a cada esquema visual se expresa la figura literaria a través de la cual observamos la expresión

de una imagen poética en cada caso. Se han subrayado los casos en que una imagen poética se transmite directamente a través de una metáfora, una metonimia o una sinécdoque, así como los ejemplos de metáforas poéticas según Lakoff y Turner (1989) identificados a lo largo del análisis interpretativo de los poemas originales (cfr. §5.), de manera que nos permiten identificar los *tropos* más directamente relacionados con la imagen en *The Poet.* A falta de definir el concepto, se señalan ya los casos más sofisticados de combinaciones de esquemas mentales audiovisuales (oído-vista o vista-oído) como *sinestesias acústico-visuales* (en negrita), es decir, aquellos ejemplos de poética riveriana en cuya lectura y evocación "se ve y se oye algo", lo que no descarta el interés de otras combinatorias sensoriales que no abordaremos, como los versos «al ver tu rostro herido, con sus pupilas ciegas, / sus huesos se estremecen de tu horrible calvario» («A Juan»), que tal vez podrían ser válidos como ejemplos de metáfora de emociones para Zoltán Kövecses (2002; 2005).

POEMAS	**IMÁGENES POÉTICAS**
Poética de los Lugares	
La Isla	"Isla que en el mar perdida" (personificación), "hogar" (*símbolo*), "senda" (símbolo, metáfora poética LIFE IS A JOURNEY), "la tristeza austera / de las patrias montañas" (sinécdoque), "cuando la planta rendida / desfallece" (metáfora poética PEOPLE ARE PLANTS), "en el camino" (símbolo), "**la voz de nuestro destino**" (metáfora), "**melancólica, se escucha**" (personificación), "**entre el hondo mar que lucha / y el alto cielo divino" (sinestesia acústico-visual).**
Piedra Canaria	"oscura piedra: fibra duradera / de robustas entrañas" (personificación), "fibra que tienes la tristeza austera" (personificación), "de mis patrias montañas" (metonimia), "que en mi propio dolor busqué mi abrigo" (metáfora), "solo mi sombra caminó conmigo" (símbolo), "tú guarneces mi casa, que velar" (personificación, *símbolo*), "me siente de la noche en el misterio" (personificación), "como hoy en las paredes de mi hogar / tú mi tristeza guardarás piadosa" (*símbolo*, metonimia, personificación) "en el nicho del viejo cementerio" (metonimia).
Viviendo	"Mi oficina da al mar" (metonimia), "desde la silla / donde hace treinta años que trabajo" (*símbolo*), "las olas siento en la cercana orilla / de las ventanas (*símbolo*) resonar debajo" (hipérbaton), "**y mientras se deshacen en espuma, / en la playa al batir, constantemente, / yo en mi triste labor muevo la** pluma (metáfora poética LIFE IS A BURDEN), **"y crecen las arrugas en mi frente" (sinestesia acústico-visual)**, "a veces sobre el mar pasa una nave / que se pierde a lo lejos como un ave" (símil), "que empuja el viento del destino esquivo" (metáfora), "yo trabajando seguiré si vivo" (metonimia).
De la ermita perdida	"De la ermita perdida" (*símbolo*) "en la falda del monte solitario / imagen de mi vida" (*símbolo*), "entre ruinas se eleva el campanario" (metáfora, *símbolo*), "en mi pecho se conserva sana" (metonimia), "la recóndita fibra" (símbolo), "**donde cual entre ruinas la campana" (símil), "el ideal aún vibra" (sinestesia acústico-visual).**

En El Monte	"sobre estos campos que abrasó el aliento del volcán" (personificación, *símbolo*), "ha pasado la serena / paz de los siglos que el ambiente llena" (personificación), "**y donde el fuego se ensañó violento, / tiende la vid las varas del sarmiento / y cría el fruto de la piel morena / y de sus verdes hojas, en la arena / pone la sombra que estremece el viento" (sinestesia acústico-visual,** *símbolo*), "en el pecho humano / así flota la sombra bienhechora / y crece el fruto del dolor lejano" (metonimia), "de mi vejez en la apacible calma / **evoco, en el silencio de esta hora**, / tristezas que se mecen en el alma" (personificación, metonimia).
El Humilde Sendero	"ni soñé que mi nombre / pueda en su libro recoger el tiempo" (metáfora), "pero cuando contemplo, / por la noche, del campo en el retiro, / el humilde sendero" (símbolo) "que hollaron" (símbolo), "pobres pies" (*símbolo*) "que ya descansan" (personificación, metáfora poética de LIFE IS A JOURNEY, símbolo), "borrado en parte, que blanquea a trechos,/ a la luz de la luna, y que condujo / a un apartado hogar, ahora desierto" (*símbolo*) "mi terrena raíz se reverdece" (metáfora poética PEOPLE ARE PLANTS), "así quisiera / que en la tierra quedara mi recuerdo" (símbolo).
Poética de los Objetos	
La Silla	"Silla" (*símbolo*) de junto al lecho que la figura adquieres / de mis cansados hombros al sostener mi traje" (sinestesia autor-objeto, *símbolo*), "sostén de mi fatiga paréceme que eres" (símil, metáfora poética LIFE IS A BURDEN, A LIFETIME IS A DAY), **"tú me hablas en silencio, yo entiendo tu lenguaje"** (personificación, **sinestesia acústico-visual**), **"la lámpara agoniza"** (*símbolo*), **"y tu piedad escucha / entre la ropa tibia el palpitar del pecho"** (personificación, **sinestesia acústico-visual),** "mañana ha de volver la lucha / cuando de ti recoja mi traje junto al lecho" (hipérbaton), "y en la callada noche" (personificación), "mirando de la lámpara bajo la triste luz" (*símbolo*), "tu sombra que se alarga, y evoca mi existencia, / y alcanza los serenos contornos de la Cruz" (símbolo).
A los muebles de mi cuarto	"humildes muebles míos, gastados por el uso" (*símbolo*) "su sello mi existencia sobre vosotros puso," (símbolo), "sois toscos como ruda ha sido mi pobreza" (símil), "y al veros casi inútiles aumenta mi tristeza" (símbolo, personificación), "**y quedará en silencio nuestra estancia vacía (sinestesia acústico-visual)**; / allí donde os coloquen habréis de ser molestos" (personificación), "en tiempos ya lejanos, que pesan en mis hombros, / cuando el hogar paterno se convirtió en escombros" (metáfora, *símbolo*), "con mi trabajo os fui comprando año tras año / como pastor que forma paciente su rebaño" (símil), "y al cabo del camino de mi existencia triste" (símbolo, metáfora poética LIFE IS A JOURNEY), "y tú, pobre sillón" (*símbolo*) que el más costoso fuiste / pareces el mastín que guarda las ovejas" (símil), "cuando a buscarme llegue, con paso recatado, / la muerte, como un lobo dispersará el ganado" (símil, metáfora poética DEATH IS DEPARTURE), **"y tú, viejo sillón," (*símbolo*), "de mi tristeza amigo, / que crujes al sentarme, quejándote conmigo"** (personificación, **sinestesia acústico-visual**), "en un lugar sombrío de la que fue mi casa" (*símbolo*), "un clavo tuyo tire del traje del que pasa" (personificación).
Poética de las Personas	
A mi hijo	"cuando tú me amortajes / y el reposo" (metáfora poética DEATH IS REST), permita que en mi frente" (personificación) "misterioso, / brille el sello divino" (símbolo), "dame el último beso, arrodillado, en los pies" (*símbolo*), "que quizás haya manchado / el polvo del camino" (símbolo).
A Juan	"en el lecho pareces más que muerto dormido" (símil, metáfora poética DEATH IS REST), "una muerte dulce el día de tu santo" (sinestesia), "**el latir de tu pecho busca ansioso el oído, / y nuestros pobres ojos, anegados en**

	llanto, / al trocarse en sosiego tu doliente quejido / y cesar tu agonía, se dilatan de espanto (sinestesia acústico-visual), "era de nuestro hogar la alegría más pura" (metonimia), "mientras sobre tu frente, por el dolor ungida, / y sobre nuestra angustia, brilla el sello divino" (símbolo), "esta primera noche, Juan, que tu cuerpo pasa" (metonimia), "dentro del nicho donde mis padres te hacen hueco" (símbolo) **"de tu último suspiro nos acompaña el eco" (sinestesia acústico-visual),** "más pálido tal vez que tu blanco sudario" (símil), "y al ver tu rostro herido, con sus pupilas ciegas,/ sus huesos se estremecen de tu horrible calvario" (metáfora), "y verte hollar un día la cumbre era su sueño" (metáfora), "el sepulcro enseña / que vista desde el cielo la grandeza es pequeña / y grande la humildad (personificación), "un hombre que en la tierra / labró la cruz del suyo y no causó un dolor" (símbolo), "y al sentir que la puerta de su tumba se cierra"(metonimia), " tú este mundo dejas con ánimo sereno" (metonimia), "has muerto y en tu mano no apoyo ya la mía,/ y en vano hacia tu hombro mi triste frente inclino" (metonimia), "pero en la oscura noche de mi vejez sombría / tu recuerdo será la luz de mi camino (metáfora, símbolo), "tu humildad me arrodilla ante el poder divino" (hipérbole), "cuyo sello, en tu frente, coronó tu agonía" (símbolo).
A mi viejo barbero	"cuando en el boscaje de mis crespas canas" (sinécdoque), "ves una hebra oscura, buen viejo, te alegras" (metonimia), "pensando que antaño sus blancas hermanas / —¡mentira parece!— también fueron negras" (metáfora), "a manos más ágiles, la tuya prefiero / que en días felices me afeitaba el bozo" (metonimia), "**y a charla moderna, tu hablar de barbero / antiguo que evoca mis tiempos de mozo" (sinestesia acústico-visual)**, "mi vida conocen tus viejas tijeras" (personificación).
A Lady Byron	"arrójase el torrente de la altura, / abre su cauce por la roca hendida, / y cuanto más ahonda más olvida / que el surco espera tras la orilla dura" (metáfora), "no adivina que el agua en la llanura" (personificación), "mermando entre la tierra humedecida, / serena siente que, al morir, la vida / brota de su fecunda sepultura" (metáfora poética LIFE IS A FLUID), "torrente el alma fue de aquel coloso" (metáfora), "y ya alcanza a su aliento poderoso / el fallo de tu espíritu severo: / faltó a su pecho" (metonimia) "para ser esposo / lo que a su genio para ser Homero" (metáfora).
Poética del Yo	
Yo, a mi cuerpo	"cuerpo en que vivo" (metonimia), "si en ti fui niño, y joven, y en ti arribo, viejo" (metáfora poética LIFE IS A PRECIOUS POSSESSION), "las tristes playas de la muerte" (sinécdoque), "tu pecho ha sollozado compasivo", "ha jadeado con mi sed", "con mi ambición latió cuando era fuerte" (personificación), "en tus hombros hice mía / mi cruz, mi parte en el dolor humano" (símbolo, metáfora).
Dice el cuerpo al alma	"antes de ser yo, tú eras" (personificación), "de lo eterno a mí bajaste" (metáfora poética DIVINE IS UP, MORTAL IS DOWN) "en mi pobre barro amaste" (personificación), "en esta cárcel sombría" (metonimia), "a tu origen volverás" (personificación, metáfora poética DEATH IS DEPARTURE).
Mis pies	"Pies" (*símbolo*) "que alzábais ayer —cuando yo era / ferviente soñador— polvo que ardía" (personificación, símbolo), "como una nube al despuntar el día" (símil) " y tal vez misteriosa cabellera / en la senda" (símbolo, metáfora poética LIFE IS A JOURNEY), "¡aquel amanecer de la quimera / es noche triste en mi vejez sombría! (metáfora del régimen diurno y el régimen nocturno), "y hoy, pobres pies cansados" (símbolo), "que a mi puerta / la muerte ya con impaciencia llama" (personificación, metáfora poética DEATH IS DEPARTURE) "y camináis hacia la tumba abierta, / de la senda de ayer, ahora desierta"(símbolo), "la cama / en que no se despierta" (metonimia).

Fig. 40. Imágenes poéticas y tropos de la imagen en los poemas de *The Poet*. Elaboración propia.

Al margen de las *metáforas, metonimias y sinécdoques* detectadas, es preciso recordar que nuestras *sinestesias acústico-visuales* son *fusiones sensoriales entre dos o más espacios mentales* (uno del sentido de la vista, otro del oído, en cualquier dirección) que se producen en algunos ejemplos de la poética riveriana (a lo que la Semántica Cognitiva podría denominar *blending poético acústico-visual*). El resto de las figuras detectadas se corresponden con la clasificación más ampliamente reconocida de los recursos retóricos, entre los que los ejemplos más frecuentes se corresponden, sobre todo, con la *personificación*, que, de acuerdo con Abrams (1993:99, en Kolahi, 2012:436), es «another figure related to metaphor», lo que no distancia tanto al recurso que en griego clásico se denominó *prosopopeia* de nuestro enfoque integrador, puesto que afirmaciones como la de Abrams siguen desdibujando las taxonomías actuales de las figuras literarias. En la Fig. 14, la personificación está incluida entre las figuras de pensamiento, como la sinestesia, a pesar de que se empiecen a concebir como representaciones conceptuales convencionales que tal vez pronto empezarán a ser consideradas por las ciencias cognitivas en la misma medida en que se han interesado por la metáfora y –aunque a Ruiz de Mendoza (1999:3) no le falta razón al reconocer su posición de inferioridad– también por la metonimia.

Salvado este matiz, a pesar de la existencia de trabajos sobre el problema de la traducción de los propios nombres de los recursos retóricos en lengua inglesa (Gutiérrez Sumillera, 2009:7-30), entre los ejemplos recogidos en la Fig. 40 no llaman la atención figuras literarias desconocidas por la tradición inglesa, aunque sí se identifican metáforas poéticas que se solapan con la clasificación de Lakoff y Turner (1989:52), por lo que su carácter universal auspicia un mayor grado de traducibilidad de los temas que representan en dicha poética. Un mayor estudio requeriría también el empleo de la prosopopeya en la poética riveriana, que ya fue reconocido por Jorge Rodríguez Padrón (1967:157-159) en su obligada monografía, donde dedica un capítulo completo a la relación entre Domingo Rivero y «las cosas cotidianas», en el que llega a afirmar (ibidem: 158) que el poema que Unamuno dedica a su cama[157] pudo inspirar creaciones como «La Silla» (y «A los muebles de mi cuarto», aún inédito entonces). En cuanto a su

[157] El texto fue encontrado por Rodríguez Padrón (1967:158) en una *Antología poética de Miguel de Unamuno* de 1947: «Vuelvo a acostarme en ti, mi amiga cama, / que abrigaste mis noches siendo mozo / y tu tibieza un recogido gozo / por todos mis sentidos desparrama. / En sueños hoy reanudo en ti la trama / de los viejos recuerdos trozo a trozo / de cuando aun sin apuntarme el bozo / era mi pena ya conquistar fama. / Y luego en ti..., mas calla y enmudece; / la cama ha de ser velo y ser escudo, / la más santa memoria se envilece / si no es guardada por un pecho mudo; / y puesta a luz cruda no florece; / ¡oh, si muriese en ti, también desnudo!».

universalidad y su grado de traducibilidad, resulta significativo que «estas cosas suyas, que por ser suyas parecen querer ser de todos (y de hecho él las hace ser de todos), se convierten en confidentes del poeta». Rivero tenía esa cualidad: «la de llegar a todos y a todo en su poderosa vida interior» (Rodríguez Padrón, ibidem:159), como han de hacerlo sus traducciones.

Dentro de la especificidad de un enfoque cognitivo-funcional de la traducción de *The Poet* centrado en la imagen, se reconoce no solo el marcado carácter visual de las composiciones de Rivero, donde es frecuente que el autor vea, contemple o recree sus cosmovisiones, reales o evocadas, y que se las haga imaginar al lector, sino además las características más concretas de las imágenes poéticas desplegadas en la Fig. 40, puesto que configuran la problemática específica de las figuras literarias de la imagen de cuyos retos teórico-metodológicos específicos iremos dando cuenta en el comentario traslativo de cada texto (cfr. §7.), sin dejar de citar por última vez las indicaciones de Eugenio Padorno (1994a:117) respecto al funcionamiento de esta iconografía en el nivel textual:

> No hemos dejado de insistir en la dependencia de la poesía riveriana a los regímenes de lo imaginario, y que tal biespacialidad se nos ha manifestado en el modo (positivo / negativo) de un 'desplazamiento' en el que al mismo tiempo se anuncia una zona de pliegue textual. Se ha convenido hasta ahora en que […] hay en el poema riveriano una *zona de enunciación* del motivo (una circunstancia extraída de la realidad cotidiana o de lo imaginario) y una *zona de comentario* (una experiencia interiorizada), puestas en conexión por un punto de despliegue que es representado, expresa o elípticamente, por una «marca». Y es en torno a este punto donde la máquina verbal riveriana se pone en funcionamiento para desarrollar en el poema una suma de contrastes (antes, después, arriba, abajo, detrás, delante…), indicadores que, ceñidos a las semejanzas derivadas de la imagen de la duplicación del dominio cerrado del cosmos, asimismo exteriorizan los nudos del esqueleto estilístico de un gran número de poemas.

A diferencia de los elementos imaginarios, basados en concepciones abstractas, hemos elevado a la categoría de *símbolos* (en cursiva en la Fig. 40), según interpretamos la concepción de Eugenio Padorno (1994a:104-106), aquellos *elementos de la realidad y de la vida cotidiana* a los que Rivero impregna de un lirismo que los asciende a este nivel poético en el que «los enseres cotidianos adquieren humanación, participan del sello de la coexistencia y no dejan de reflejar el desgaste paralelo del tiempo» (Eugenio Padorno 1994a:530), por lo que sus esquemas visuales se ven inevitablemente incorporados a su traducción, lo que aporta mucho más interés al carácter eminentemente imaginístico que va adquiriendo este enfoque cognitivo-funcional de la traducción poética.

En el comentario traslativo propondremos algunos esquemas cognitivos para representar las imágenes de la poética riveriana como ejercicio metodológico que reúne así las intenciones fundamentales de las disciplinas implicadas en este estudio para interpretar los esquemas mentales evocados por Rivero, proceso que en la teoría de la integración conceptual recibió el nombre de *mapping*, dando título a la obra *Mappings in Thought and Language* de Fauconnier (1997), donde se establecen los fundamentos de su teoría de la integración entre espacios mentales de diferentes tipos.

En relación con la importancia de las imágenes para la traducción poética, Holmes (1988/1994:16) sugiere que no hay motivos por los que las traducciones deberían dar énfasis a la forma en lugar de a la imagen: «there is little reason for the translator to concentrate in reproducing a familiar poetic form at the cost of introducing major shifts in the imagic material of the poem» (Holmes, ibidem:17), una consideración clave para la traducción de la poética riveriana, a la vista de los planteamientos de Eugenio Padorno citados hasta el momento, que nos permiten establecer un criterio clave para alcanzar a delimitar los símbolos riverianos más puros.

6.2.1.2. Los símbolos riverianos y los esquemas cognitivos

A pesar de la problemática observada respecto a los difusos límites entre las figuras literarias de la imagen que han captado nuestro interés investigador, nos remitimos a las orientaciones de Eugenio Padorno (1994a:53) respecto a los símbolos en la poética riveriana, en relación directa con lo cotidiano: «seres y cosas, incorporados al tejido textual, suponen el inventario que señala los límites de un mundo». De esta manera surge otro rasgo de la poética riveriana que resulta ser indisociable del anterior y reside en la interiorización de la realidad, en la aprehensión lírica de las cosas y su reconversión en *símbolos*. «Seres, paisajes y objetos cotidianos participan de lo impenetrable y del conocimiento sin fin, muestran su otra realidad humanada. Y el texto, elevado a la categoría de diálogo, contiene la legibilidad del enigma de la condición humana» (Eugenio Padorno, 1994a:53), lo que demuestra de nuevo que en los ámbitos de la teoría y la crítica literarias, el estudio de la metáfora va estrechamente unido al de la analogía y el símbolo (Garavelli, 1991:188).

Si atendemos a las ideas que preconiza Padorno, podríamos considerar que los símbolos y los temas se funden en poemas de Rivero como «La Isla» o «Mis pies», y que los seres a los que Rivero dedica sus poemas pueden asumirse también como símbolos en sí mismos. En cuanto a sus paisajes, tampoco podemos estar en desacuerdo con el planteamiento de Padorno, pues la manera en que Rivero se apropia de sus imágenes poéticas las dota de un valor simbólico único. Por este motivo, en la figura anterior hemos indicado con cursiva aquellos elementos de la poética riveriana que pasan a ser *símbolos* a través de la observación directa de Rivero, es decir, todo aquello que Rivero podía considerar "imagen de mi vida", como establece este verso de «De la ermita perdida». Se podría pensar de acuerdo a esto que muchos de los ejemplos subrayados como elementos del léxico clave riveriano podrían considerarse asimismo símbolos, razón por la que adoptamos este último criterio selectivo para considerar símbolos puros aquellos símbolos más abstractos, de la misma manera en que la gramática diferencia el sustantivo concreto del que no lo es.

Sin embargo, si tratamos de discriminar los símbolos más abstractos en la poética riveriana traducida en *The Poet*¸ en tanto en cuanto estos expresen imágenes poéticas de objetos carentes en la poesía riveriana de uso denotado (Eugenio Padorno, 1994a:105), de la Figura 40 podemos extraer interesantes coincidencias con los rasgos simbólicos a través de los que Padorno (1994a:80-83) delimita los esquemas visuales de la poética riveriana a través del léxico clave y reduce cada vez más su inventario de *símbolos riverianos*, que presentamos a continuación (entre paréntesis se encuentran los que hemos incorporado al listado de Padorno):

SÍMBOLOS RIVERIANOS EN *THE POET*
senda, camino, caminar, (fibra), (ideal), sendero, hollar, (cruz), noche, (sello divino), polvo

Fig. 41. Símbolos riverianos en *The Poet.* Elaboración propia.

Como se comentará en cada caso (cfr. §7.), se hace preciso matizar que los símbolos riverianos anteriores, más que desmentir la existencia de otros símbolos, configuran un grupo más reducido, de acuerdo con el criterio de Padorno (1994a:105), en virtud del

cual representan conceptualmente esquemas visuales puramente connotativos, es decir, *no tienen significado denotativo literal en el marco de su poética propia* (es decir, no se corresponden con elementos de la vida real, no formaron parte de las imágenes "reales" de su vida). «Palabras que son de frecuentísimo uso en esta poética, como *camino, senda, sendero, caminar…* son términos en los que arraiga un simbolismo» (Eugenio Padorno, ibidem:104). El sustantivo *camino* y otras lexías de su campo semántico (*senda, sendero…*), así como las correspondientes a las acciones mencionadas, son los simbolizantes del semema *cristianismo*, el modelo de la Pasión crística (lo simbolizado) en cuanto presuponen la idea de 'sacrificio' y Redención, con independencia del grado particular de heterodoxia implícito en tal asimilación ideológica (Eugenio Padorno, ibidem:81). Se trata de voces ampliamente documentadas en la poesía de Antonio Machado, pero sobre todo de imágenes tradicionales, basadas en «una semejanza objetiva (física, moral o de valor) *inmediatamente perceptible por la razón* entre un plano real A y un plano imaginario E» (Bousoño, 1979:34, en Padorno, ibidem:104).

Por esto, en el comentario traslativo de los poemas se propondrán algunos esquemas cognitivos de elaboración propia que reflejarán las conexiones operadas entre la dimensión real y la imaginaria en esta poética, que a veces identifica la existencia con un lugar de tránsito, o la noche con la obnubilación psicológica, pues «raramente designa una parte del día» (Eugenio Padorno, ibidem: 107). Con esto podremos evaluar la traducibilidad de las imágenes evocadas por los símbolos riverianos más puros, a las que ya hemos tratado de acceder a través de la fotografía (cfr. Figs. 25-30). Este es otro ejemplo de la flexibilidad potencial de los esquemas cognitivos para manejar las imágenes poéticas en la traducción literaria, ya que, en el caso de la poética riveriana, podemos emplearlos para representar su *estructura arquetípica*: «la estructura arquetípica se materializa en un diagrama subyacente –aquí a la expresión poética– sobre el que opera una imagen general; el *analogon* de esta imagen no es jamás un signo arbitrariamente escogido, pero siempre está intrínsecamente motivado, es decir, es siempre símbolo; el símbolo es una especie de «germen» hereditario, ahistórico, de naturaleza no lingüística y de carácter pluridimensional» (Padorno, ibidem:71).

6.2.1.3. Imagen y sonido en la sinestesia: el *blending poético acústico-visual*

Por último, esta investigación alcanza sus límites más cognitivo-audiovisuales través de nuestras últimas consideraciones respecto a lo que venimos denominando *sinestesia acústico-visual*, por no afirmar que cada uno de los poemas de *The Poet* representa un ejemplo de este fenómeno, pues no dejan de ser composiciones rimadas en las que el mensaje se cifra a través del ritmo y la musicalidad de la métrica. Un poema riveriano, como *metáfora de una analogía* (Eugenio Padorno, 1994a:121), surge de la sofisticada concepción de Domingo Rivero respecto al *hecho creador (*Eugenio Padorno, 1994a: 96-108), de la que nuestros planteamientos pretenden presentarse como un aporte complementario. En el marco teórico traductológico, hemos valorado la posibilidad de resolver la problemática de la traducción de los tropos fundamentales a través de esquemas visuales que incorporen los elementos de las imágenes poéticas evocadas por el autor literario como posible recurso metodológico que enriquezca otras propuestas existentes para la traducción de poesía. De hecho, aunque solo hemos presentado dos ejemplos de esquemas cognitivos traducidos en *The Poet* (cfr. Fig. 23, Fig. 24), consideramos que el apoyo visual de este tipo de modelo cognitivo idealizado metafórico puede dar como resultado interesantes posibilidades para la traducción de modelos poéticos, ya que facilitaría el proceso de producción y revisión del TM, además de ofrecer datos interesantes sobre las imágenes más recurrentes de un autor literario, de su obra, o de su tiempo, aspectos que incumben a la sociología de la traducción literaria y a la poética cognitiva.

Con todo, se podría pensar que proponemos una visión mucho más visual de la traducción poética, que ayude a imaginar mejor el contenido del texto poético que se va a manipular, y en efecto así pueden considerarse los fundamentos de esta concepción de la acción traslativa, lo que deja paso a cualquier tipo de representación gráfica del esquema visual que se va configurando a partir de las imágenes poéticas evocadas en las ofertas literarias, así como al uso de la fotografía o de las nuevas tecnologías, por ejemplo (cfr. §8.). Sin embargo, dejar en este punto de concreción abstracta nuestro enfoque cognitivo-visual de la traducción poética significaría haber reducido tan compleja dinámica a una banalidad. Así pues, antes de pasar a las cuestiones más formales de la métrica y la rima de nuestra problemática traslativa (cfr. §6.3.), con las que acabaremos este capítulo, estudiaremos algunos mecanismos cognitivos que subyacen a nuestra concepción de la sinestesia acústico-visual a partir de las últimas

propuestas específicas de las ciencias cognitivas que integrarán algunos de sus aspectos bajo nuestra concepción del *blending poético acústico-visual*, según entendemos la teoría de la amalgama de Fauconnier y Turner (1996).

Para ello, partimos de la definición clásica de sinestesia, que relaciona a esta figura con los tropos y su traducibilidad, desdibujando nuevamente las definiciones y las taxonomías actuales propuestas (cfr. p. ej. Fig. 14), para darle un nuevo valor de representación conceptual convencional directamente relacionada con la combinación de esquemas de imágenes procedentes de los diferentes sentidos: un tipo de metáfora es la *sinestesia* –del griego *synáisthesis* «percepción simultánea» o la transferencia de significado de un dominio sensorial a otro (Garavelli, 1991:189)–, la cual también se documenta frecuentemente en la lengua cotidiana.

Según Garavelli (ibidem), «son sinestesias de uso común (en su mayoría traducibles de una lengua a otra) expresiones como: colores *cálidos / fríos*; perfumes *frescos*; voz *clara / oscura / profunda*; colores *chillones / estridentes*; persona *basta*; palabras *agrias*; sonrisa *amarga*; *color* (en la ejecución musical); voces *cálidas / frías*; sonido *aterciopelado…*». No obstante, a diferencia de lo que sucede en el estudio de la metáfora y la metonimia, no tenemos a nuestro alcance ningún tipo de convención para expresar las combinaciones posibles entre los sentidos que pueden intervenir en una sinestesia. Por eso, nos valdremos de los ejemplos anteriores para observar diferentes emparejamientos de percepciones sensoriales para establecer unas convenciones básicas con las que expresar las integraciones conceptuales que se establecen entre los esquemas mentales implicados en la conformación de un *blending poético acústico-visual sinestésico*. Garavelli (ibidem) recomienda acudir a Morier (1961:331-338) para encontrarnos con un amplio tratamiento de la sinestesia en el ámbito de las «correspondencias» (visuales, auditivas, analógicas, «sentimentales», etc.), o de «transferencias sensoriales», lo que demuestra que la integración conceptual se puede basar en diferentes tipos de trayectorias mentales entre esquemas.

Como efectivamente comprobaremos en Ruiz de Mendoza (1999:95-107), en la metonimia no cabe hablar de un proceso mental de *integración*, sino de *interacción conceptual*, como reflejan los esquemas cognitivos diseñados por el autor. En la personificación, por ejemplo, se produciría otro tipo de solapamiento de esquemas cognitivos igual de complejo, lo que demuestra una vez más que las ciencias cognitivas

deben atender estas cuestiones y sistematizar el funcionamiento mental de las figuras literarias, una problemática cuyo origen, a nuestro modo de ver, se remonta al de la Retórica clásica. A continuación se confrontan algunos ejemplos de sinestesias citados previamente por Garavelli (1991:189) con las *transferencias sensoriales* que expresan. En negrita se observan dos casos de sinestesia acústico-visual (en las direcciones oído-*vista* y vista-*oído*):

SINESTESIAS	TRANSFERENCIAS SENSORIALES
colores *cálidos / fríos*	vista-*tacto*
perfumes *frescos*	olfato-*tacto*
voz *clara / oscura*	**oído-*vista***
colores *chillones / estridentes*	**vista-*oído***
palabras *agrias*	vista-*gusto*
sonrisa *amarga*	vista-*gusto*
voces *cálidas / frías*	oído-*tacto*
sonido *aterciopelado*	oído-*tacto*

Fig. 42. Posibles transferencias sensoriales en la sinestesia. Elaboración propia.

Planteadas estas propuestas, se debe seguir pensando que Eugenio Padorno (1994a:594) no erraba al afirmar que el ejemplo "muerte dulce" («A Juan») es uno de los escasos usos que Domingo Rivero hace de la sinestesia (cfr. §2.6.). De hecho, Morier (1961:337, en Garavelli, 1991:189) plantea una serie de cuestiones respecto al uso del adjetivo "dulce" en esta figura literaria que resultan de interés para nuestra concepción de la sinestesia acústico-visual:

> el adjetivo *dulce*, que se aplica con propiedad al gusto […] es objeto de transferencias sensoriales generalizadas; todas las percepciones lo reivindican: un perfume *dulce*, una *dulce* melodía, etc. No se imagina cómo una lengua puede prescindir de este tipo de metáfora: la más significativa es quizá la expresión alemana *Tonfarbe* («color del sonido») para referirse al timbre.

En relación con todo esto, nuestro antecedente más cercano viene a ser nuestro trabajo *Errores de traducción de realia en menús de Gran Canaria* (Santana Falcón/García

Álvarez, 2014:683-700), donde se realiza un análisis cualitativo de la traducción de los referentes culturales gastronómicos a partir de la imagen, lo que nos lleva finalmente a Langacker (1987) y a la Gramática Cognitiva. En los *metapoemas*, los esquemas visuales pueden condicionar la *intraducibilidad lingüística* o *cultural* (Catford, (1965:68) de las imágenes (y del propio texto) que se van a traducir, de modo que los siguientes planteamientos (Santana Falcón/García Álvarez, 2014:690) ilustran la complejidad cognitiva de la sinestesia acústico-visual, y terminan de fundamentar los elementos según los cuales el traductor intenta hacer solapar las imágenes poéticas implicadas en la traducción (la del autor del TO, la suya propia, y la del receptor del TM) en combinación con otras percepciones sensoriales, como las acústicas (el *input* o la base) que luego expresa a partir de un procedimiento de traducción determinado (el *perfil*). A la vista de las direcciones posibles en que se puede producir esta transferencia sensorial, nos podríamos detener a diferenciar entre sinestesias acústico-visuales y sinestesias visual-acústicas, dando lugar a una duplicidad terminológica que iría en detrimento de la sencillez con la que hemos tratado de manejar esta idea ya tan compleja y abstracta *per se*.

> La percepción viene determinada siempre por principios gestálticos de atención y organización selectiva al igual que la expresión lingüística. Langacker (1987) señala cómo una expresión lingüística adquiere su significado en un texto imponiendo un perfil a una base. El *perfil* es la subestructura destacada sobre la base que la expresión en cuestión designa conceptualmente. La *base* es la matriz subyacente de dominios cognitivos relevantes que se requiere o evoca para comprender la expresión determinada. […] Los estímulos de las imágenes que registramos a través de los órganos de los sentidos, guiados a su vez por la percepción y la cognición, conducen a la activación de determinadas características de estado del objeto, características relacionales de comparación o valoración con otros objetos y conceptos o características de función del objeto […] (Arnzt y Picht 1995). […]. Por lo tanto, los atributos o características de un concepto se caracterizan por su inestabilidad y prominencia psicológica en la configuración gestáltica de dicho concepto, condicionada por factores ideológicos, emocionales, culturales y circunstanciales del traductor. No existe un valor fijo en este sentido sino que se modifica según el contexto (De Vega 1984).

A la vista de estos factores, será especialmente interesante describir cómo hemos manipulado las estructuras de imagen y de sonido más complejas de la selección traducida, en las que se fusionan dos o más espacios mentales desde distintos focos de percepción. Para ello, conviene conocer la clasificación de los *modelos cognitivos idealizados* de Lakoff (1987), no solo para situar mejor los esquemas de imágenes en su taxonomía, sino para comprender su relación con la metáfora y la metonimia, las cuales no dejan de tener incidencia en estos complejos procesos mentales, por lo que creemos

que son compatibles con nuestra visión más general de los tropos en la traducción de *The Poet*. Señala Ruiz de Mendoza (1999:14) que «la tipología de modelos cognitivos de Lakoff (1987), normalmente aceptada por los lingüistas cognitivos[158], pone en régimen de igualdad los esquemas de imágenes, que constituyen modelos de tipo abstracto, con los demás modelos, sean metafóricos, metonímicos o proposicionales. Sin embargo, existen razones para que esto no sea así», por lo que, a pesar de considerarlos tropos, hemos separado la metáfora, la metonimia (e incluso la sinécdoque) de los símbolos y las sinestesias.

Ruiz de Mendoza lo demuestra cuando propone que, por ejemplo, un *modelo cognitivo proposicional de control* (Ruiz de Mendoza, 1998a; 1998b, en Ruiz de Mendoza, 1999:15), puede servir para explicar las implicaciones semánticas positivas y negativas de ciertas expresiones que Lakoff (1996) ha clasificado bajo el epígrafe de la metáfora de la «persona dividida». Según esta metáfora, una persona consta de un «sujeto» y un «yo» (*self* y *subject*), lo que podría resultar de máxima relevancia para nuestras lecturas literarias cognitivo-visuales del reconocido soneto riveriano «Yo, a mi cuerpo»: «el primero es la conciencia experimentadora de la persona y el segundo representa los aspectos corporales y funcionales de la misma. El sujeto se localiza metafóricamente dentro del yo» (Ruiz de Mendoza, 1999:16). Por este motivo, aunque son nuestro punto de partida, consideramos que estas clasificaciones se pueden adaptar a los diferentes ejemplos de *blending* que se produzcan en cada caso de traducción poética.

Como cierre a nuestros planteamientos de corte más cognitivo, todo esto encuentra su explicación en la visión de Stockwell (2002:124), quien defiende que la poética cognitiva nos ayuda a ver todos estos elementos desde un punto de vista tan primario como complejo, en el que se dan cita la traducción, la retórica, los tropos, la metáfora y cuantas visiones se desee añadir a la concepción de la literatura como una parábola, como una proyección parabólica (*parabolic projection*) del pensamiento humano, lo que explica el sentido que le hemos dado en este trabajo al TO proyectado, al encargo proyectado y al TM proyectado, puesto que «in cognitive poetics, the relationship

[158] Lakoff (1987:68, 113-114, en Ruiz de Mendoza, 1999:9-10) propone cuatro tipos de *modelos cognitivos idealizados* (*cognitive idealized models*): los modelos proposicionales, que especifican elementos, sus propiedades y sus relaciones entre ellos; los esquemas de imágenes, imágenes esquematizadas o conceptos espaciales; los modelos metafóricos, proyecciones (*mappings)* de correspondencias entre un modelo proposicional o un esquema de imagen en un dominio y una estructura del mismo orden en otro dominio; y modelos metonímicos, proyecciones internas a un dominio. Ruiz de Mendoza (1996) distingue entre modelos operativos y no operativos.

between the microstructure of the text and its meaningfulness is captured in general by the notion of parable» (Stockwell, 2002:124). En cualquier caso, continúa el autor (Stockwell, ibidem:125) la noción de parábola reconoce que el modelo cognitivo de la obra literaria se deriva primariamente de la lectura del texto, aunque tiene una estructura en la que las características clave se seleccionan y destacan por ser más prominentes y salientes para el lector, o para la comunidad de lectores según se ve determinada en la mente del lector. Según establecíamos en otro trabajo de investigación (Santana Falcón/García Álvarez (2014:689-690), una de las operaciones básicas que tiene lugar en la mente del traductor es la *analogía*. Su función consiste en establecer lo que los *inputs* que componen los referentes de distintas culturas tienen en común, sus diferencias y su función, lo cual depende a su vez de la *percepción sensorial* del traductor al configurar y valorar los atributos o características salientes (Langacker 1987) de cada concepto y de lo que estructura como efectos de prototipicidad en la representación mental de una categoría.

La complejidad de los *inputs* de imagen implicada en este proceso nos lleva finalmente a la integración conceptual poética, la cual es única e idiosincrásica en cada caso, como el resto del proceso de interpretación y de producción traslativas: «because of the complexity of inputs, blending is central to the notion of parable […] various input spaces (such as the parts of a narrative text, the reader's experience, sociocultural knowledge, or literary allusions) are mapped to form a generic space, and combined into a blended space» (Stockwell, 2002:125). Los resultados de un estudio de este tipo también facilitarían el estudio de la *intertextualidad*, objeto que escapa a esta investigación y punto donde debemos acotar nuestra concepción de la combinación audiovisual de los modelos cognitivos idealizados, cuanto más nos acercamos a nuestro encargo idealizado.

A partir de este aparato teórico, en el capítulo siguiente trataremos de explicar y de proponer nuevos esquemas cognitivos que hagan mucho más explícitos algunos de los casos más llamativos de *blending poético acústico-visual* que hemos identificado en *The Poet* (cfr. Fig. 43), entre los que se encuentran casos de transferencia sensorial cuyas trayectorias, como se desprende de su lectura literaria, van de lo visual a lo acústico y a la inversa:

EJEMPLOS DE *BLENDING POÉTICO ACÚSTICO-VISUAL* EN *THE POET*

1) la voz de nuestro destino / melancólica, se escucha / entre el hondo mar que lucha / y el alto cielo divino (La Isla)

2) y mientras se deshacen en espuma, / en la playa al batir, constantemente, / yo en mi triste labor muevo la pluma / y crecen las arrugas en mi frente (Viviendo)

3) donde cual entre ruinas la campana / el ideal aún vibra (De la ermita perdida)

4) y donde el fuego se ensañó violento, / tiende la vid las varas del sarmiento / y cría el fruto de la piel morena / y de sus verdes hojas, en la arena / pone la sombra que estremece el viento (En El Monte)

5) tú me hablas en silencio, yo entiendo tu lenguaje (La Silla)

6) La lámpara agoniza / y tu piedad escucha / entre la ropa tibia el palpitar del pecho (La Silla)

7) saldréis, cuando yo muera, del sitio en que estáis puestos / y quedará en silencio nuestra estancia vacía (A los muebles de mi cuarto)

8) y tú, viejo sillón, de mi tristeza amigo, / que crujes al sentarme, quejándote conmigo (A los muebles de mi cuarto)

9) el latir de tu pecho busca ansioso el oído, / y nuestros pobres ojos, anegados en llanto, / al trocarse en sosiego tu doliente quejido / y cesar tu agonía, se dilatan de espanto (A Juan)

10) en torno al que vacío dejaste en nuestra casa / de tu último suspiro nos acompaña el eco (A Juan)

Fig. 43. Ejemplos de *blending poético acústico-visual* en *The Poet.* Elaboración propia.

En conclusión, además de los pliegues textuales que se producen de manera independiente, el interés de los ejemplos anteriores residirá en la descripción de cómo se van a ir superponiendo diferentes esquemas de imagen en puntos más concretos de los textos, donde, además de los procedimientos empleados por Eugenio Padorno (1994a), el aparato teórico metodológico cognitivo que acabamos de apuntar nos resultará de utilidad no solo para explicar la problemática que pueda conllevar la dimensión más audiovisual de la poética riveriana, sino además como introducción a la problemática del ritmo, la rima y la métrica, que abordaremos a continuación. Con todo, nos quedaría pendiente explorar el alcance de la personificación en estas direcciones, especialmente como representación conceptual convencional, así como su prevalencia en la poética riveriana (cfr. §8.).

6.3. La traducción métrica del soneto riveriano

A pesar de que hemos abordado los rasgos principales de nuestra problemática traslativa a partir de una visualización excéntrica gradual de la Figura 36, cuanto más nos alejamos de su "centro" más nos acercamos a lo que muchos consideran la esencia de la poética riveriana, como comprobamos en el artículo "Poética de don Domingo Rivero" (Manuel Padorno, 1999:201-2012), así como al primer y último gran reto traslativo del encargo idealizado de *The Poet*. Paradójicamente, se trata de los rasgos que más llamativos y evidentes se hacen al lector, pero que se debe abordar en este punto ya que, como intentaba reflejar la figura citada, aunque se trate de *la estructura de superficie del poema*, incluye todas las problemáticas anteriores. Como diría Octavio Paz (1974:95, en Eugenio Padorno, 1994a:112-113), «si el universo es un texto o tejido de signos, la rotación de esos signos está regida por el ritmo. El mundo es un poema; a su vez, el poema es un mundo de signos y símbolos». Esta cuestión meramente organizativa no debería interpretarse como un enfoque exclusivamente textual de la traducción, habida cuenta de la orientación cognitivo-funcional de este estudio.

Nos referimos a los aspectos formales de la poética riveriana, así que en breve deberemos retomar aquí los comentarios de Manuel Padorno que dejamos incompletos (cfr. §6.1.) con respecto a la ideología de Domingo Rivero sobre las innovaciones estéticas de las que estaba siendo testigo hacia el final de su vida, en especial sus ideas sobre la métrica y la rima, que se relacionan directamente con los efectos de imagen y de sonido en la sinestesia acústico-visual con los que cerramos el epígrafe anterior (cfr. §6.3.). Estas valoraciones pendientes nos redirigirán hasta la *Edición Crítica* de Eugenio Padorno (1994a:98), donde se tratan estas cuestiones en toda su complejidad, ya que, como ya hemos afirmado para la selección de *The Poet* (cfr. §6.2.1.3.), cada uno de los poemas de Domingo Rivero podría considerarse un ejemplo de este fenómeno, a través de cuya observación se han obtenido inventarios generales sobre la poética riveriana de gran valor para nuestros retos traslativos, como el *Índice de formas estróficas y de rimas* cuidadosamente realizado por Eugenio Padorno en su tesis (1994a:611-635).

Nuestro objetivo último será la producción de una traducción métrica de «Yo, a mi cuerpo», El Soneto, para lo que deberemos realizar un último repaso de los métodos de traducción poética de Holmes (1988/1994:25-27), los cuales nos conducirán a los procedimientos de traducción de Vinay y Darbelnet (1958:31-41), demostrada su

validez como herramienta metodológica (Santana Falcón/García Álvarez, 2014:683-700), y a las siete estrategias de Lefevere (1975), quien acuña el término de *traducción métrica*, aunque no determine con exactitud si se deben manipular otros aspectos de esta modalidad traslativa, como el material léxico, desde la literalidad o la libertad. Volveremos por tanto a remitirnos a los manuales de métrica española e inglesa, en los que encontraremos el aparato teórico necesario para completar nuestros apuntes para un método de producción del TM que, una vez más, se adscribe al macromodelo cognitivo-funcional de García Álvarez (2014) y plantea alternativas para cuestiones teórico-metodológicas de la traducción métrica que escaparon a Lefevere (ibidem) para la traducción poética.

Estas cuestiones se contrastarán con las traducciones al inglés por John Rutherford de algunos de los 24 sonetos de Tomás Morales incluidos en *The Roses of Hercules*, a través de las cuales iremos sopesando diversos criterios para la traducción métrica del español al inglés de este tipo de forma estrófica, sin olvidar que la traducción riveriana de "The Soldier" también nos puede iluminar respecto a la visión de Rivero sobre el soneto. Asimismo, en este apartado evaluaremos la aplicabilidad de las plantillas métricas diseñadas en §3.4.3. para caracterizar el soneto riveriano a través de la conducta lírica que se desprende de los diez ejemplos de soneto que se cuentan en *The Poet.*

Además, a través del modelo de Masseau (2007:695-696) dejaremos anotadas otras alternativas metodológicas que pueden ser de aplicación en nuestro comentario traslativo, por lo que esta última metodología más específica quedará incorporada a los antecedentes que conocíamos en el momento de emprender la traducción de *The Poet* (Nord, 1988; García Álvarez, 2004), así como el modelo rítmico de Meschonnic (2003) o el de Sáez Hermosilla (1987), defendidos por Masseau (ibidem) por su demostrada validez, los cuales nos servirán como acicate para investigaciones futuras e introducción a la Métrica Comparada, con la que finalizaremos este capítulo, en el que además debemos acotar todas las cuestiones anteriores para la traducción del soneto riveriano en yámbico pentamétrico, según marcaba el patrón de los sonetos de Shakespeare. Además de un breve excurso a la *decastich form* (forma de verso muy relacionada con el soneto, dicho sea de paso) que se incluye en el análisis traslativo de «La Isla» (cfr. §5.2.), las cuestiones más específicas de la rima, la métrica y el aparato teórico relacionado con otras formas estróficas se comentarán *ad hoc* en cada caso, cuando recojamos los

esquemas métricos de los poemas traducidos y se planteen sus posibilidades de traducción métrica (cfr. §7.). En este contexto, nuestra traducción métrica de «Yo, a mi cuerpo» auspiciaría la publicación de *Sonnets by Domingo Rivero*, uno de los más ambiciosos objetivos futuros que nos hemos marcado en esta investigación (cfr. §8.).

6.3.1. Domingo Rivero, escultor del soneto

LA RIMA

Sobre el papel aguarda el consonante
al dulce compañero
que fiel acude a su reclamo amante,
como una ave, ligero.
Y entonces cada verso es una rama
a cuyo extremo un ruiseñor se posa
y con voz acodada y melodiosa
responde al compañero que le llama.

De la selva ideal en la espesura
es música suprema
su canto, y del papel en la blancura
va surgiendo el poema.

Domingo Rivero. 21de febrero de 1927.

El poema anterior, fechado casi dos años exactos antes de la muerte de Domingo Rivero, podría considerarse una clara síntesis de su concepción poética. En el cénit de la senectud, alcanza Rivero a explicar con estos soberbios versos su más profunda filosofía poética. Como lo calificó Manuel Padorno (1999:211), estamos ante «un verdadero orfebre de la poesía», un escultor del soneto. Volviendo a donde habíamos dejado su "Poética de don Domingo Rivero" (Manuel Padorno, 1999:201-212), se recordará que lo primero que llamó la atención del crítico fueron las cuestiones formales. El experto recoge el dato de que la sección de textos que su hermano Eugenio agrupa bajo el epígrafe "Sobre «Nueva» Poesía" está compuesta por 24 poemas, «la mayoría cuartetas octosilábicas, *algunos sonetos también de arte menor*, *octosilábicos*, 4 cuartetas endecasilábicas y tres poemas de arte mayor» (Manuel Padorno, ibidem:204, énfasis nuestro).

Este corpus de poemas no solo nos aproxima a la poética de Domingo Rivero en tanto en cuanto refleja su conducta lírica más sofisticada, sino que además nos permite rastrear su concepción del soneto. Sin embargo, por muy explícitas que resulten las críticas de Rivero a las vanguardias en este conjunto poético, no debe confundirnos el que se documenten sonetos de arte menor en cuatro sonetos de esta sección de su poesía (además de un soneto de octosílabos más una redondilla).

Como indica Manuel Padorno (1999:206-207), el soneto que hemos citado en §6.1. alude, posiblemente, al verso corto, heptasílabo, octosílabo, eneasílabo, que utilizan los jóvenes poetas conceptuales, y que es, además, de la misma largura de los que él viene utilizando en su crítica poética. Es precisamente el uso del verso de arte mayor lo que defiende Rivero en estos sonetos con un contradictorio empleo del octosílabo, lo que tal vez se comprenda mejor a partir de la lectura de este otro texto, fechado aproximadamente un año después del anterior:

Moda de hoy, la falda corta;
falda larga la de ayer;
de una y otra sólo importa
que va dentro una mujer.

Lo mismo en literatura,
en esta moda o aquélla,
lo importante es que de ella
vaya dentro la hermosura.

De la excelsa poesía,
en pendón de cofradía
se convierte la bandera.

siempre que «antiguo» o «moderno»
se llama a lo que es eterno
y se enjaula a la quimera.

Domingo Rivero. 3 de febrero de 1928.

Tanto en uno como en el otro, y hasta en seis ocasiones en esta sección de la poética riveriana se refiere Domingo Rivero a la “moda” de emplear versos de arte menor que se está imponiendo con “pueril empeño” en la poesía vanguardista (de la que Saulo Torón acabaría siendo un exponente en Canarias), lo que da cuenta del trasfondo crítico de los poemas que Rivero dedicaba a los nuevos poetas de su tiempo, mucho más a los

no tan viejos como él –recuérdese a aquellos que solo fueron jóvenes y así murieron, como Rupert Brooke (cfr. §5.17.). El soneto que acabamos de citar pertenece a una extensa composición de este conjunto poético que se titula «Modas. A un poeta joven de "vanguardia"».

Y así como «El Soldado» se convirtió en un metapoema de «Yo, a mi cuerpo», así como el plural de «Ellos y yo» podía ser una alusión oculta a Jorge Guillén, como defendía Manuel Padorno (1999:207), la 3ª persona del singular con la que en otra ocasión se dirige "A un poeta de mi tiempo" (donde al recurrente apóstrofe literario se suma una dedicatoria, como en tantos otros poemas) parece desafiar sutilmente a todos esos poetas y su frescura. Pese a otra aparente contradicción, centralizada en la forma en que El Poeta reclama la modernidad del verso largo con el empleo de la palabra clave "hoy", podemos deducir de estas líneas que Rivero prefería el verso de arte mayor, al menos en los serventesios y, sin duda, en los *sonetos* (Eugenio Padorno, 1994a:99).

A UN POETA DE MI TIEMPO

¿Te asustan de este verso, que está hoy de moda, las dimensiones?
¿Qué se te caiga temes, si no lo dejas apuntalado?
¿Cómo se hacen las vigas? Del arquitecto toma lecciones:
él usa en vez de cedro, que es quebradizo, cemento armado.

A pesar de los juegos literarios internos de la poética riveriana, la predilección por el verso de arte mayor en el soneto riveriano, documentada por Eugenio Padorno (1994a:99), nos marca la primera pauta respecto al patrón métrico que deberíamos considerar en nuestro TO proyectado si, como indicaba nuestro encargo real, "respetamos al autor" para realizar la traducción de un modelo poético, máxime cuando entendemos ya el sobrio sentido de la poética que Rivero debió de heredar de Campoamor[159]. Antes de profundizar en estos aspectos, si partimos de la dimensión de la estructura global de este tipo de poema, observaremos que la estructura de las estrofas de los sonetos riverianos se adscriben a su vez a la tradición del soneto de Petrarca (cfr.

[159] Según Padorno (1994a:69), en la *Poética* de Ramón de Campoamor hay juicios ante los que la estética riveriana asiente plenamente: «1) Sentimiento de antipatía ante el concepto del *arte por el arte* […]; 2) La poesía verdaderamente lírica debe reflejar los sentimientos personales del autor en relación con los problemas propios de su época; 3) Sólo el ritmo debe separar el lenguaje del verso del de la prosa», cuestiones con las que se sigue completando nuestra visión de la poética riveriana y, en consecuencia, también de su problemática y sus retos traslativos.

§3.4.2.) puesto que se organizan siempre en torno a dos cuartetos y dos tercetos. Ahora bien, no siempre se observan semejanzas entre el tipo de verso empleado por Rivero (pues a veces usa sonetos irregulares o monométricos), de una parte, y el macroesquema cognitivo o *frame* del soneto italiano, de otra, como también hemos comentado respecto a sus diferencias en el empleo del endecasílabo o del alejandrino y del ya documentado pie riveriano heptasílabo, o entre los distintos patrones de la rima que se observan en los sonetos de *The Poet* respecto al soneto petrarquista (cfr. §5.8., §5.14).

A pesar de esto, tiene más sentido concebir el soneto riveriano como heredero de Boscán (Eugenio Padorno, 1994a:513) o del Marqués de Santillana, de quienes pasan directamente a la tradición española (Quilis, 1984/2001:136). Como sin duda debía ser traducirlo del inglés, ya el soneto era (y sigue siendo, a nuestro modo de ver) una forma estrófica de prestigio literario en tiempos de Rivero, quien lo usaba con gran rigor, aunque no sin cierta libertad, sin dejarse someter por patrones rígidos y exclusivos en algunos de sus aspectos propios.

En la tradición de Shakespeare, según se recordará (cfr. 3.4.3.), el soneto rompe con el patrón italiano y se organiza en torno a tres *quatrains* de cuatro versos y un *couplet* final de dos versos (cfr. §3.4.3.), primera cuestión de controversia para la producción del TM como modelo poético a la que debemos incorporar cuestiones más específicas sobre la espacialidad poemática y su dinámica interna en el soneto riveriano, como apuntamos en §6.1. respecto la deconstrucción analógica de los esquemas implicados en este tipo de poema, entre los que el punto de disolución dilemática, al comienzo del primer terceto, se configura como el "centro". No obstante, otro tipo de deconstrucción riveriana (tipo C) se basa en la yuxtaposición directa de los planos, motivo por el que hemos usado los corchetes para expresar que el punto de resolución dilemática del soneto puede omitirse en algunos textos de Rivero.

Si nos basamos en los tipos de deconstrucción alegórica que Eugenio Padorno (1994a:114-117) detecta entre los poemas de Domingo Rivero y tratamos de vaciar todas sus variables en un único gráfico, el esquema cognitivo del soneto riveriano empieza a perfilarse en función de tres organizaciones posibles, puesto que en ocasiones Rivero invierte la espacialidad de los esquemas:

«Pensamos que es posible inferir, en alguna medida, la concepción riveriana del poema, toda vez que la creación verbal debe su razón de ser a una «deconstrucción» de motivos (por semejanza, consecuencia u oposición. La *deconstrucción* supondría un apego a la estructura de la imagen en cuanto el poema se deja observar como resultado de la aproximación racional de dos planos, A y B, ambos expresos» (Eugenio Padorno, 1994a:113). El experto detecta esta deconstrucción en su forma más elemental cuando afirma que Rivero «pone de manifiesto –en correspondencias que no tienen por qué ser exhaustivas– la semejanza de los contenidos estróficos, mediante la partícula comparativa *como* o significante afín, que adscribiría al recurso al *ámbito propio de la imagen* (tipo A)» (Eugenio Padorno, ibidem:114, énfasis nuestro). «Otro modo de desdoblamiento (tipo B) es el que implica una yuxtaposición temporal; el presente constituye, por oposición, la glosa de la evocación del pasado […]. Finalmente, otro desdoblamiento (tipo C) es el del resultado de una proposición y de su consecuencia, que supone la forma más libre de tratamiento poético, pues se omiten los elementos de enlace o relación entre uno y otro plano» (Eugenio Padorno, ibidem:116).

<table>
<tr><td rowspan="2">ESQUEMA A
(expositivo)</td><td>Primer cuarteto</td><td rowspan="2">el pasado, antes, arriba,
la juventud, lo Alto…
(Régimen Diurno: cima isotópica de la luz)</td><td rowspan="2">el presente, después, debajo,
la vejez, lo Bajo …
(Régimen Nocturno: sima isotópica de las tinieblas)</td></tr>
<tr><td>Segundo cuarteto</td></tr>
<tr><td colspan="4">[PUNTO DE RESOLUCIÓN DILEMÁTICA (“CENTRO”)]</td></tr>
<tr><td rowspan="2">ESQUEMA B
(explicativo, glosa, de comentario)</td><td>Primer terceto</td><td rowspan="2">el presente, después, debajo,
la vejez, lo Bajo …
(Régimen Nocturno: sima isotópica de las tinieblas)</td><td rowspan="2">el pasado, antes, arriba,
la juventud, lo Alto …
(Régimen Diurno: cima isotópica de la luz)</td></tr>
<tr><td>Segundo terceto</td></tr>
</table>

Fig. 44. Espacialidad poemática y puntos internos del soneto riveriano
(Eugenio Padorno, 1994a:112-122). Elaboración propia.

Con miras a una macroestrategia traslativa idealizada, si además de estos esquemas internos decidiésemos conservar la monometría o polimetría de los sonetos según el

caso, las soluciones traslativas deberán basarse en unos criterios consistentes según los cuales se debería establecer un esquema métrico determinado para los sonetos regulares, así como la forma final de los poemas polimétricos en inglés, lo que incluiría decidir con qué recursos se podría trasladar al metapoema el pie riveriano, por ejemplo. Otra caprichosa macroestrategia podría consistir en traducir los sonetos con patrones regulares a través de sonetos heterométricos y a la inversa. Todas estas observaciones preliminares se desprenden de la siguiente tabla, donde se observa que los sonetos de Rivero incluidos en *The Poet*, en todos los casos con la estructura de dos cuartetos y dos tercetos, manifiestan variaciones métricas, no solo en cuanto a la regularidad o la irregularidad de los sonetos, sino también a los tipos de versos escogidos por Rivero en cada caso, de acuerdo con su filosofía poética.

TIPOS DE VERSIFICACIÓN EN LOS SONETOS DE *THE POET*

1. PIEDRA CANARIA
   Soneto irregular (polimétrico o heterométrico)
   Versos endecasílabos y heptasílabos en los dos primeros versos pares

2. LA SILLA
   Soneto regular (monométrico)
   Versos alejandrinos

3. VIVIENDO
   Soneto regular (monométrico)
   Versos endecasílabos

4. EN EL MONTE
   Soneto regular (monométrico)
   Versos endecasílabos

5. YO, A MI CUERPO
   Soneto regular (monométrico)
   Versos endecasílabos

6. A JUAN (I)
   Soneto regular (monométrico)
   Versos alejandrinos

7. A JUAN (II)
   Soneto irregular (polimétrico o heterométrico)
   Versos alejandrinos y un heptasílabo (pie riveriano)

8. A JUAN (III)
   Soneto regular (monométrico)
   Versos alejandrinos

9. A LADY BYRON
   Soneto regular (monométrico)
   Versos endecasílabos

10. MIS PIES
    Soneto irregular (polimétrico o heterométrico)
    Versos endecasílabos y un heptasílabo (pie riveriano)

Fig. 45. Tipos de versificación en los sonetos de *The Poet.* Elaboración propia.

En la poética riveriana en general, dentro de lo que se debe acabar considerando una «equilibrada diversidad en el uso de arte menor y mayor», Eugenio Padorno (1994a:99-100) ofrece datos cuantitativos que siguen demostrando una escasa reminiscencia petrarquista en Rivero. Tras consultar 446 *endecasílabos riverianos,* comprueba que, «de éstos, el 65% se ciñe a la estructura del llamado *endecasílabo a maiore*; el resto a la del endecasílabo *a minore*. Entre los primeros, son más numerosos los endecasílabos cuyo primer hemistiquio tiene terminación llana: 154 casos; y de estos, a su vez, 120 no poseen sinalefa en la cesura («nunca aspiré a la gloria, / ni me atrajo»), mientras que 34 sí la presentan («no adivina que el agua en la llanura»); sólo 8 casos ejemplifican la circunstancia del primer hemistiquio con terminación esdrújula; 4 con sinalefa en la cesura […] y 4 sin ella. […] Entre los endecasílabos clasificables como de *a minore* destaca el tipo yámbico que presenta el final del primer hemistiquio llano: 118 casos, sobre yámbicos con primer hemistiquio agudo: 16 casos. […] Para el análisis del alejandrino se ha operado con 262 versos, que responden en su totalidad a las condiciones del tetradecasílabo tradicional; de la cantidad indicada, 85 casos responden a la variedad trocaica, […], 12 casos corresponden al tipo dactílico, […], mientras que 9 casos se acogen al tipo mixto». Esto es solo una breve ilustración del aparato poético que se podría desplegar para los 140 versos que suman los 10 sonetos de *The Poet.*

En el caso específico del soneto, debemos atender de nuevo a las aportaciones de Padorno (1994a:101) para demostrar la relevancia de nuestro interés por este tipo de poema, ya que el experto opina que «el soneto es la forma combinatoria a la que se acogen las piezas más representativas de don Domingo», lo que nos remite a la monografía *Pictografías para un cuerpo* (Eugenio Padorno, 1977/1981a), sobre todo para el comentario traslativo de «Yo, a mi cuerpo» (cfr. §7.8.): «si bien sobresale el

número de los construidos con endecasílabos (13) frente a los que hacen uso del alejandrino (9), no le van a la zaga los construidos con octosílabos (8), sin que falten los amparados en la fórmula mixta de endecasílabos o alejandrinos + heptasílabos (3 en total)». Dos de estos tres últimos sonetos riverianos, en los que aparece un abrupto verso heptasílabo (o pie riveriano), aparecen en *The Poet.* Sin embargo, en este caso la suma de los sonetos de Padorno (ibidem) no da el mismo total que citábamos del *Índice de formas estróficas y rimas* (Eugenio Padorno, 1994a:614), donde se da más detallada cuenta de un total de 37 sonetos. Los cuatro tipos de sonetos riverianos separados por Padorno casan con nuestro recuento de los sonetos regulares e irregulares en *The Poet*: de los diez sonetos, siete son monométricos y tres polimétricos; y de los tipos de versos utilizados (de arte mayor, efectivamente), se registran seis sonetos en los que se emplea el endecasílabo y cuatro en los que aflora el alejandrino (con o sin pie riveriano, ya que El Poeta lo emplea indistintamente en combinación con el endecasílabo o el alejandrino).

Al cotejar esta información, sucede que la representatividad de los tres tipos de sonetos riverianos observados en *The Poet* (puesto que no aparece ningún soneto de octosílabos en la selección) es relativamente la misma que la que manifiestan en la totalidad de los sonetos de toda la poética; por tanto, nos resultan de validez las observaciones de Padorno, que coinciden con lo que Jorge Rodríguez Padrón nos explicó como el *modo de hacer europeo* que, según su opinión, también caracteriza a Domingo Rivero (como nos comunicó en un correo del 10/04/2015). En cambio, no se debe olvidar en este sentido que Padorno (1994a:70) también se refiere a «la inequívoca adopción riveriana de un casticismo que se traduce en la dialéctica de lo español *versus* lo europeo». A esta confusa situación también se podría añadir la anglofilia riveriana a través del interés que Rivero mostró por la traducción del inglés al español, dado el prestigio literario que debía de suponer para él no solo componer sonetos, sino además traducirlos, lo que nos permitirá empezar a relacionar al británico prototípico (con el que El Poeta pudo mantener contacto tanto en Inglaterra como en Gran Canaria) con el lector meta pretendido.

Por tanto, se puede hablar de un *modo europeo* en el soneto riveriano ya que, además de la estructura global en dos cuartetos y dos tercetos, y aunque, al igual que el experto, con abstracción de aspectos no menos interesantes (finales agudos, presencia de asonancias, etc.), se observará una clara imposición de las piezas que disponen los

cuartetos a la manera francesa sobre las que siguen el *orden clásico* (Eugenio Padorno, 1994a:101). A pesar de que está más bien relacionado con la disposición de la rima, de la que tratamos en epígrafe separado (cfr. §6.3.2.), con esto Padorno se refiere a que son pocos los sonetos en los que los cuartetos riverianos se disponen según la organización clásica ABBA ABBA, como en el soneto de Petrarca, ya que solo hay un soneto en toda la poética riveriana que además siga la estructura CDC CDC en los tercetos (Eugenio Padorno, 1994a:102). Con esto, las reminiscencias de la tradición clásica italiana quedan descartadas para el soneto riveriano, lo que nos lleva a la predilección modernista por el verso alejandrino y la ruptura de este patrón tradicional (que ya citábamos en §2.5.) como rasgos característicos del soneto riveriano.

Además, nos queda por definir lo que para Rivero debe de ser un soneto español ideal si nos basamos en su selección de un soneto de dos cuartetos y dos tercetos (como el de Rupert Brooke) para su traducción riveriana de «El Soldado», ya que cuando se propuso componer un metapoema sobre su macroesquema cognitivo del soneto decidió basarlo en esta estructura (cfr. §5.17.). A falta de otras traducciones riverianas de sonetos, por retrotraducción, este *frame* podría ser el *perfil* de una *base* (Langacker, 1987) que se identificaría plenamente con el patrón métrico que Rivero indirectamente propone que utilicemos para la traducción de sus sonetos en alejandrinos, ya que "The Soldier" es un soneto compuesto en yámbico pentamétrico. Podríamos inferir de todo esto que Domingo Rivero debe de creer en la direccionalidad cognitiva alejandrino-decasílabo para la traducción inglés-español del soneto, argumento válido para realizar la traducción métrica de «Yo, a mi cuerpo» sobre el patrón del soneto de Shakespeare, si bien no es esta una preceptiva contemplada por la definición de traducción métrica según Lefevere (1975), sino solo una de sus posibilidades, lo que nos obligará a considerar cuestiones más relacionadas con el ritmo, la rima y la musicalidad del poema dentro del marco de la traducción métrica, como variables añadidas a todo lo que hemos comentado hasta aquí sobre versificación, con el fin de comprobar su aplicabilidad para la comparación de los esquemas métricos de los TOs y los TMs.

6.3.2. De la Traducción Métrica a la Métrica Comparada: el soneto riveriano, ¿en iámbico pentámetrico?

Tanto diacrónica como sincrónicamente, los enfoques de la traducción cambian en las distintas culturas tanto como los modos de concebir la literatura y, sin duda, de entender la poesía, lo que acentúa la problemática entre el tipo de verso escogido por el (meta)poeta y el efecto total del (meta)poema[160]. En este contexto, un poema traducido «can never be more than a single interpretation out of many of the original *whose image it darkly mirrors*» (Holmes, 1988/1994:30, énfasis nuestro).

De ahí el interés de un repaso final de las *formas de traducción de verso* según Holmes (ibidem:25-27), entre las que, en consonancia con su visión anti-prescriptiva de la acción traslativa (Holmes, ibidem:25), encontraremos diferentes características que describen adecuadamente las oscilaciones naturales del proceso y el producto de una traducción semántica en verso libre (cfr. §3.1.2.). Como en nuestro trabajo anterior (Santana Falcón/García Álvarez, 2014:683-700), la clasificación tradicional de los *procedimientos técnicos de traducción literal y de traducción oblicua* (Vinay/Darbelnet, 1958) también se configura como un instrumento metodológico válido para *visualizar* estas variaciones en el resultado de la traducción, a través de cuya dinámica podemos aproximarnos a una descripción hipotética de su efecto. Más complejo aún resultará establecer los extremos de la *traducción métrica*, dados los obstáculos que se plantean desde la misma definición de esta estrategia de traducción poética según Lefevere (1975), los cuales podrían superarse con las propuestas de Masseau (2007) para la traducción de poesía, entre otras necesarias orientaciones que nos van aproximando a la Métrica Comparada (Craig LaDriére, 1959), a la vez que se incorporan al corpus terminológico que emplearemos para el comentario traslativo de las traducciones de *The Poet* (cfr. §7.).

Si la *traducción de modelos poéticos* es una submodalidad de la traducción literaria, sus principios deberían resultar perfectamente válidos para la traducción de los tres grandes géneros en que se clasifica la literatura, como defendía Huertas Abril (2012:13). Así, cabría hablar de la *traducción de modelos narrativos* o de la *traducción de modelos dramáticos*, por ejemplo, sin olvidar que el drama y la narrativa también pueden componerse en verso, por lo que podría darse el caso de una traducción de un *modelo*

[160] Según Holmes (1988/1994:30, énfasis nuestro), su relación es «so *central* to the entire problem of verse translation that its study deserves our utmost attention».

literario dramático-poético (la traducción de *Don Juan Tenorio* o de *Macbeth* podrían ilustrarlo). Para la *traducción de textos pertenecientes al género lírico en verso*, si se decide *traducir poesía por poesía*, es de esperar que una de las primeras dudas que se nos planteen como *inversadores*, como sucedió cuando comenzamos a trazar nuestra problemática traslativa para la traducción de *The Poet*, se resuma en la siguiente pregunta de Holmes (1988/1994:25): «what would the verse form of a metapoem be?». Esta decisión, «made as it must be at a very early stage of the entire process» (Holmes, ibidem), genera una fuente primaria de tensión que, según el autor, condicionará el resto del proceso, ya que determinará considerablemente «la naturaleza y la secuencia de las decisiones posteriores».

Por tanto, aunque nos aproximamos al final de esta caracterización de la problemática traslativa de *The Poet*, corresponde valorar las posibilidades que Holmes pone a nuestra disposición para tal fin. Al acercarse a las visiones de los críticos normativos, Holmes (1988/1994:25) descubre que han quedado atrapados en férreas prescripciones que se basan nuevamente en dos extremos: la posibilidad de traducir la poesía en verso o la tácita imposición de traducir la poesía en prosa (como sugiere John Middleton Murry, 1923:129, en Holmes, 1988/1994:31, al afirmar que «poetry ought always to be rendered into prose»). En el primer caso, las opiniones se vuelven a dividir entre los defensores y los detractores de la idea de adoptar la forma de verso del original en el metapoema o la de adaptarla a las convenciones que puedan resultar más familiares al lector meta ("adoptar *versus* adaptar"). En cierto sentido, la traducción semántica en verso libre se configura como un enfoque intermedio entre estos extremos ya que, como valora Murry (ibidem) respecto a la conveniencia de emplear la prosa para traducir poesía, esta modalidad de traducción poética también libera al traductor de la presión añadida de respetar el metro y la rima: «since the aim of the translator should be to present the original as exactly as posible, no fetters of rhyme or metre should be imposed to hamper this difficult labour. Indeed they make it imposible» (Murry, 1923:129, en Holmes, 1988/1994:31).

En cambio, Holmes comprueba que entre los traductores que deciden traducir poemas a través de otros poemas; esto es, «to render poetry as poetry» (Holmes, 1988/1994:31), se observan cuatro tendencias diferentes. Una quinta sería la que también hemos denominado *intratraducción*, teniendo en cuenta la propuesta de Eugenio Padorno (1994a:76): la traducción de verso a prosa (cfr. §6.1.), como igualmente la llamaría

Lefevere (1975:42). Estas tendencias o "modas" inspiraron la taxonomía holmiana (Holmes, 1988/1994:25-27) según la cual la traducción de poesía podría clasificarse en cuatro tipos, a los cuales podemos aplicarles la dimensión vertical de Rosch (1978) y contemplarlas en la siguiente figura desde un enfoque cognitivo que también casa con las técnicas de traducción de Vinay/Darbelnet (1958:31-41) y con las siete estrategias de Lefevere (1975:21-49), por lo que además las presentamos comparativamente. De esta manera se interrelacionan unos taxones aún pendientes de sistematización definitiva, por lo que los hemos denominado tanto *tipos* como *técnicas de traducción poética*, además de *procedimientos técnicos de traducción, estrategias traslativas* y hasta *soluciones traductoras*.

FORM-DERIVATIVE	*Procedimientos de traducción literal*	Préstamo	Traducción *fonémica*
Mimetic form		Calco	Traducción *literal*
Analogical form		Traducción literal	Traducción *métrica*
CONTENT-DERIVATIVE	*Procedimientos de traducción oblicua*	Transposición	Traducción *de verso a prosa*
Organic form		Modulación	Traducción *rimada*
Extraneous form		Equivalencia	Traducción *en verso blanco/libre*
		Adaptación	*Interpretación*
(Holmes, 1988/1994:25-27)	Vinay/Darbelnet, (1958:31-41)		(Lefevere, 1975:21-49)

Fig. 46. Visión comparativa de las formas de traducción de verso de Holmes, los procedimientos técnicos de traducción de Vinay/Darbelnet y las siete estrategias de traducción poética de Lefevere.

En la traducción de *The Poet*, a partir de las técnicas de traducción propuestas por Holmes para traducir verso (1988/1994:25-27), la *traducción de modelos poéticos* que definíamos sobre la idea de *mediating model* de Toury (1995:55) se aproxima a la *mimetic form* de Holmes, un tipo de traducción derivada de la forma (*form-derivative*), ya que permite reproducir los macroesquemas métricos de los poemas originales. En los sonetos traducidos, esto se aprecia en que se presentan en inglés en dos cuartetos y dos tercetos, y no tres *quatrains* y un *couplet*, como establecería la tradición shakesperiana, por lo que cumplen con el principio holmiano de «fundamental similarity», aunque esto

no implica que lo hiciéramos «with exclusion of all other considerations», como recomienda el autor (Holmes, 1988/1994:25).

De otra parte, en nuestras versiones al inglés de los poemas riverianos consideramos igual de logrados los objetivos de *la analogical form* en tanto en cuanto *The Poet* consigue conservar la tradición poética de la lengua original. De este modo, la traducción de poemas a través de otros poemas supera el obstáculo convencional de la LM, lo que no impide naturalizar el poema original, aunque el texto se disponga con la misma estructura de los versos del modelo poético que se está traduciendo. Esto tampoco debe confundirse con una traducción literal, sobre todo si las restricciones de disposición métrica del poema se descompensan con un verso irregular. Nos basamos en la creencia de que las culturas implicadas en la situación traslativa de *The Poet* reconocen un poema desde su experiencia textual y su conocimiento del mundo, sin descartar que pueda ser su primer contacto con un texto poético en algún caso, o incluso la primera aproximación de un lector profesional o no profesional a la poética riveriana.

La ventaja que Holmes le encuentra a la *mimetic form* reside en que esta forma tiende a provocar un efecto de reenfatizar, a través de la extrañeza, el mismo impacto inherente al mensaje semántico del poema original para el lector en lengua meta. En lugar de interpretar el original a partir de la tradición nativa, el *metapoema mimético* permite que el lector amplíe los límites de su sensibilidad literaria, que amplíe sus miras más allá de lo que se considera aceptable en su propia tradición (Holmes, 1988/1994:27), uno de los fundamentos de la traducción como reescritura (Lefevere, 1992:13) que permite a la traducción poética desempeñar su función histórica, como también opinará Sáez Hermosilla (1994:46) desde la tesis de Paola Masseau (2007:175).

Sin embargo, también podríamos encontrar en nuestras traducciones de la poética riveriana ejemplos de *organic form*, ya que, como traductores, no nos sometimos a la forma del original como punto de partida, sino que priorizamos el material léxico-semántico, y le permitimos adoptar su propia y única forma poética a medida que la traducción y sus retos se iban desarrollando concéntricamente respecto a su problemática y verticalmente respecto a su creación. Ya que la función de la traducción según el encargo negociado no nos sometía del todo ni a la forma ni al contenido de los poemas, todo esto descarta el que en nuestro producto interviniera la *extraneous form*, el extremo máximo del abanico de Holmes (1988/1994:24) a pesar de que tampoco

refutaríamos la opinión de que los poemas traducidos son formas extranjerizadas adaptadas de unos originales españoles en lengua inglesa de manera ni del todo domesticadora ni extremadamente exótica, como tampoco negaríamos que en algunos puntos los poemas ingleses se muestran desviaciones basadas en "calcos" del original, como los llamaría Newmark (cfr. §3.1.5.).

Delimitados estos extremos, aunque hemos llegado a reflejar un panorama de la problemática de la Traductología de lo Poético bastante representativo, así como algunos retos de traducción del encargo de *The Poet* (pues no creemos posible abarcarlos todos), en nuestra descripción crítica llegaremos finalmente a «another set of problems, those that are specific to the translation of poetry into English, from whatever language. Some of these problems are fairly constant, and have to do with the nature of the English language; I shall mention three of them» (Holmes, 1988/1994:14). Citaremos de Holmes (ibidem) estos tres últimos datos por su relación con los rasgos propios de la poesía en inglés, que nos obligan finalmente a incorporar a la *traducción métrica* las cuestiones de *acento, ritmo, rima* y *musicalidad* del soneto riveriano que dejamos apuntadas previamente (cfr. §3.4.2., §3.4.3.) ya que, a lo largo de su clasificación, Lefevere (1975:21-49) presenta la *traducción fonémica* y la *traducción rimada* como taxones separados (cfr. Fig. 46), lo que nos obligará a atender enseguida a cuestiones básicas de *prosodia.*

> One is the fact that English contains an extraordinarily high proportion of monosyllabic words, a proportion that moreover is highest of all among the words most frequently used. A second problem, partly a result of the first, is the shifting, loose accent of English, which for the poet makes various metres all but impossible, and others possible only by dint of a high degree of tension between hypothetical metre and actual rhythm. A third problem is the dearth of true rhymes. […] Each of these three linguistic facts constitutes a formidable obstacle to any attempt at carrying over outward form from the foreign poem to the English metapoem. (Holmes, 1988/1994:14).

¿De qué manera se manifestarán las dificultades intrínsecas de la rigurosa métrica y rima riverianas que hemos observado a lo largo del análisis interpretativo de los poemas de *The Poet* (cfr. §5.) en su traducción del español al inglés? Por su proximidad con las cuestiones de *prosodia*, de su clasificación de las estrategias de traducción rescataremos las que Lefevere (1975:21-49) denomina *traducción fonémica, traducción métrica* y *traducción rimada*.

La primera sería aquella que intenta reproducir los sonidos del TO creando una imagen fonética del texto de partida en el TM. El propio Lefevere (1975:21) reconoce el carácter utópico de este tipo de traducción y afirma que da lugar a una «parodia bilingüe incapaz de sobrevivir en la literatura de la lengua meta» (Lefevere, ibidem:95, traducción nuestra), aunque Venuti (1995:216) la considera un tipo legítimo de forma extranjerizante que desafía las expectativas convencionales del lector y (coincidiendo con nuestra LM) que da lugar a un deslumbrante abanico de "lenguas inglesas" diferentes («a dazzling range of Englishes»), por lo que podría decirse de nuestros metapoemas que son una especie de ejemplo de "inglés riveriano".

La *traducción métrica* consistiría en reproducir el esquema métrico del original, lo que, según Lefevere, supondría que el traductor se viera forzado a «mutilar las palabras» de muchas maneras, «in order to make them fit the all-important line» (1975:38). Además de que el autor no indica si esto también implica manipular el material léxico desde la literalidad traslativa, o si el metro silábico, acentual, acentual-silábico o cuantitativo (Fussell, 1965/1978:6) es la alternativa adecuada para la lengua inglesa, la propia prosodia es uno de los factores de diferencia interlingüística que tal vez lleven a Lefevere a pensar que no es posible realizar una traducción de este tipo, en cuya definición tampoco se indica qué tipo de patrones métricos son más aconsejables para la traducción al inglés, tarea que queda bajo la responsabilidad del traductor en función de las normas e ideología literarias que tenga que manipular y reescribir. Por último, cuando a la métrica se le pretende sumar una *traducción rimada*, también Lefevere llegará a la conclusión de que está abocada al fracaso, «doomed to failure from the start» (1975:49).

En resumen, estas tres técnicas «run the risk of creating a heavy pedantic caricature of the ST» (Lefevere, ibidem), lo que tal vez explica que Lefevere adopte un enfoque más positivo de la traducción del verso a prosa como estrategia posible de traducción poética. Ahora bien, más que descartarlas, todo esto nos lleva a la conclusión de que la traducción en versos métricos se configura como un punto intermedio ideal entre una traducción fonémica y una traducción rimada que incorporase no solo la métrica sino además las marcadas consonancias riverianas a las que nos remite Eugenio Padorno (1994a:99).

Especulamos con la hipótesis de que esta macroestrategia más flexible nos posibilitará alcanzar nuestro objetivo de plantear una traducción alternativa en versos métricos a nuestra traducción semántica en verso libre de «Yo, a mi cuerpo» con relativo éxito (cfr. §7.8.). De esta manera no quedará la versión inglesa desvirtuada por el efecto más bien hilarante, como ya nos advirtieron nuestros correctores (cfr. §4.2.), que «la consonancia perfecta» (Eugenio Padorno, ibidem) que caracteriza a esta pieza pueda producir en la lengua inglesa si además reproducimos forzadamente las rimas, por lo que estas fluirán "orgánicamente" por el metapoema. Dado que se trata de un soneto de endecasílabos, nuestro *frame* o *perfil textual* para la traducción será la plantilla métrica del soneto shakesperiano (cfr. Fig. 17), en la que se apreciará el ritmo interno que van marcando las sílabas acentuadas de los pies yámbicos pentamétricos (sombreadas), aunque los fonemas del original y la rima exacta a final de verso no serán una rígida prescripción que nos limite en otros niveles del *proceso metapoético* (Holmes, 1988/1994:36), durante el que –como personalmente insiste Eugenio Padorno en que aceptemos–, indisociablemente intervendrá nuestro pensamiento creativo-interpretativo. En §7.8. valoraremos la opción de emplear versos hexamétricos, como hace John Rutherford en sus traducción de los sonetos de Tomás Morales (2014) a través de algunos ejemplos, que se contrastarán con un excurso al soneto riveriano a través de un documento bibliográfico aún pendiente de citar con la autoridad exigida, *Pictografías para un cuerpo* (Eugenio Padorno, 1977/1981a), un auténtico "tratado" sobre El Soneto.

Como recomendaba Paola Masseau (2007:696-696), para la traducción poética resulta necesaria una cierta *competencia versificadora*, lo que obliga al traductor a explorar en las cuestiones estéticas involucradas en su situacionalidad traslativa, cuestiones más específicas a las que no se refiere Lefevere (1975:38). Y aunque no será un objetivo primordial para la traducción en versos métricos de El Soneto (cfr. §7.8.), también será necesario ampliar algunas cuestiones básicas sobre el *ritmo* y la *rima* en la teoría literaria de la poética en lengua inglesa, puesto que su terminología intervendrá en nuestro comentario traslativo, y su aplicación sistemática mejorará cualitativamente la *musicalidad* de nuestra segunda versión de "Me, to my body". Y aunque no presentará rimas forzadas a final de línea, al menos así no prescindiremos del todo de una característica fundamental de la poética riveriana (y de la propia pieza) en esta versión métrica de El Soneto, como tampoco lo hicimos en *The Poet*, partiendo de la base de que «no translation of a poem is ever "the same as" the poem itself» (Holmes, 1988/

1994:53). Con esto empezamos a aproximarnos a los antecedentes del modelo de Paola Masseau (2007:695-696), ya que Sáez Hermosilla (1994) nos ofrece una explicación que resulta válida como argumento para defender la legitimidad de la traducción de modelos poéticos a través de una forma mimético-analógica, tanto a través de la traducción semántica en verso libre como de la traducción en versos métricos: "traducir un poema, recreándolo, supone construir otro más o menos comparable. Traducir un poema según una literalidad lo más ajustada posible al estilo del autor supone incluir un nuevo modo estético formal en la corriente de la propia lengua», opina Sáez Hermosilla (1994:46, en Masseau, 2007:175), aunque este *proceso interliterario metapoético* también se produce en la dirección opuesta, con las limitaciones ya expuestas (cfr. §6.1.).

Además de esta creencia, conviene atender a las valoraciones de Masseau (2007:14-15), respecto a la visión rítmico-semántica de Henri Meschonnic (que se remonta a su obra de 1999, aunque se consolida en 2003 en un trabajo realizado con Gérard Dessons), la cual propone nuevos retos a la poética cognitiva. Según su criterio, «el ritmo de un discurso se concibe como su modo particular de significar, un modo de significar que posee, además, una "signifiance" o significancia». También para Sáez Hermosilla (1994: 67, en Masseau, ibidem:178), los aportes de Meschonnic en ese ámbito son muy relevantes, ya que suponen una ruptura total con visiones tradicionales muy arraigadas en nuestra cultura, al proponer que los acentos de las palabras y su disposición en los versos de los poemas contribuyen a su valor semántico, formando un todo unitario:

> La obra de H. Mechonnic está en la línea de esa búsqueda de la totalidad, tratando de establecer una gramática del ritmo, pero a la vez su teoría es "política" en sentido amplio, pues, *recupera el ritmo y lo define como configuración del sentido*. De este modo el autor reformula toda una nueva visión del lenguaje basada en el habla, en el sujeto, en la circunstancia y en la historia. En un ir y venir erudito y políglota entre el análisis de los textos y el de los conceptos establece las relaciones entre el lenguaje y la música, entre la voz, la dicción y la tipografía; va de la prosa a la poesía, de la métrica al psicoanálisis, de la lingüística hasta la filosofía. Sáez Hermosilla (1994: 67, en Masseau, 2007:178, énfasis nuestro)

Este enfoque discursivo-rítmico trata de demostrar la inseparable interrelación entre el sonido y el significado del discurso. Para Meschonnic, «el ritmo de un poema es su "mode de signifier". Cada elemento, lingüístico, léxico, sonoro, métrico, participa del sentido» (Masseau, ibidem). De esta manera Meschonnic desdibuja el carácter binario

del signo y busca la musicalidad interna de las líneas del poema[161], lo que apunta hacia una Semántica Rítmica o una Prosodia Semántica (Meschonnic, 1999:117): «il n'y a plus la double articulation du langage, il n'y a plus que des signifiants. Et le terme de signifiant change de sens, puisqu'il ne s'oppose plus à un signifié. Le discours s'accomplit dans une sémantique rythmique et prosodique». No recogeremos con más detalle el interesante método de notación rítmico-semántica de Meschonnic (Masseau, 2007:308-311), aunque alcanzaremos a percibir la intensidad de los versos traducidos al inglés en función de este tipo de criterios, que deben completarse con el metalenguaje exigido para el análisis crítico de la métrica y la rima de las traducciones de *The Poet*.

Como hace Susan Bassnett antes de abordar la problemática de las "Comparative Britains" (1993:65), también nos conviene hacer una diferencia de matiz entre *métrica inglesa* y *métrica del inglés* (cfr. §3.4.3.). Por ello, a medida que vayamos requiriendo profundizar en cuestiones más específicas de métrica y rima a lo largo del comentario traslativo que estamos a punto de abordar, volveremos a consultar, por una parte, el influyente libro de texto *Understanding Poetry* (1938), donde se asientan las bases de la Nueva Crítica fundada por los norteamericanos Brooks y Penn Warren, así como *Poetic Meter and Poetic Form* de Fussell (1965/1978), ejemplos de obras representativas de la esfera académica norteamericana, y, por otra, la visión británica de Fraser en su *Meter, Rhyme and Free Verse* (1970), lo que no descarta que tengamos que volver a echar mano de los manuales de métrica española.

Todo esto apunta hacia las bases de la Métrica Comparada, disciplina que debemos a J. Craig LaDriére desde su artículo "The Comparative Method in the Study of Prosody" (1959), cuyos objetivos empiezan a superar los límites de nuestro trabajo, a pesar de que Fowler (1977:4) también confirme que las cuestiones de prosodia «se prestan fácilmente al análisis comparativo». A esta disciplina corresponde demostrar «how national types or variations of meter came about and how they are distinguished from those of other nations, and in establishing, if possible, the general features of poetic form which recur in spite of national and linguistic boundaries». La relación entre estas cuestiones y nuestro aparato teórico-metodológico propicia un enfoque cada vez más interdialéctico de la traducción de *The Poet*, como comprobaremos en su comentario traslativo.

[161] Tal y como nos explicó personalmente José Manuel Rodríguez Herrera el 30 de octubre de 2014 (cfr. §3.4.3.), su manera de analizar la métrica de la poesía en inglés se basa en explorar la *musicalidad* de la pieza, para lo que la observación de los pies métricos empleados resulta orientativa.

7. La traducción al inglés de *The Poet* desde un enfoque cognitivo-funcional: el comentario traslativo como método empírico-experimental para la evaluación del proceso

Después de que Holmes (1988/1994a:82) advirtiese la necesidad de elaborar un modelo adecuado del proceso traductor antes de poder desarrollar métodos relevantes para la descripción de los productos de la traducción literaria, Toury (1995:1) acabó reclamando el estatus de ciencia empírica para los Estudios de Traducción (en adelante, ET), dado que entre sus objetos de estudio no solo se encuentra la dimensión teórica, sino también la explicación sistemática y controlada de los textos traducidos como segmentos de la realidad. Para aspirar a una cierta autonomía, y dotarse incluso de una rama aplicada, la disciplina debe incorporar una vertiente descriptiva, ya que «being reciprocal in nature, the relations between the theoretical and the descriptive branches of a discipline also make it possible to produce more refined and hence more significant studies, thus facilitating an ever better understanding of that section of reality to which that science refers. They also make possible the *applications* of the discipline» (Toury, ibidem).

García Álvarez (2004:546-583) propone una alternativa empírico-experimental de corte cualitativo respecto a un extendido método de descripción del producto de la traducción que viene siendo utilizado por la Psicología Cognitiva para analizar el proceso traslativo desde los pioneros experimentos de Lörscher (1986; 1991) y Krings (1986): los *Thinking Aloud Protocols* (Ericsson/Simon, 1984; 1998). Se trata del *comentario traslativo* (cfr. Fig. 47), método propuesto por la autora (García Álvarez, 2004:554) como «uno de los múltiples modelos posibles» para describir los procesos mentales que tienen lugar en la "caja negra" del traductor. Según propone Toury (1995:1), «como la disciplina empírica en [¿constante?] construcción en que merecen convertirse», es necesario que los ET se interesen por los textos traducidos y sus constituyentes, los modelos y las normas del comportamiento traslativo, o las estrategias elegidas para solucionar los problemas de traducción. En aproximaciones más específicas a la traducción literaria, García Álvarez (2012:60) reconoce la necesidad del estudio del conocimiento procedimental mediante la observación empírica, y, concretamente, de su interactuación con el conocimiento declarativo, entre otros retos para la disciplina:

> Urge la necesidad de investigar no solo las distintas competencias y subcompetencias que caracterizan a un traductor literario profesional, sino también los tipos de conocimientos implicados en el proceso de traducción (no solo los declarativos y procedimentales ya señalados, sino también los conocimientos condicionales, metacognitivos o conceptuales en el sentido propuesto por Ormrod, 2005). Otro reto investigador es el papel que representan las emociones, la memoria y la atención o el funcionamiento de la resolución de problemas en la traducción literaria.

Se comprende así que Holmes (1988/1994:25) desplazara la prescripción en favor de la *descripción* en el marco de la traducción de la literatura, ya que cada obra literaria, cada autor y cada acto de traducción es único, por lo que concebir los trabajos descriptivos como teorías aplicadas específicas se impone como la visión más adecuada para alcanzar a aprehender con cierta consistencia la compleja dinámica que interviene en la actividad traductora poética y en su marco teórico de referencia. Como sugiere Sáez Hermosilla (1994:53), existirían tantas teorías como textos, traductores, autores, traducciones y traductólogos:

> Desprovistos ya de la noción de escuelas poéticas, de la idea de generación y aun de grupo, confundidos por la interferencia de los géneros literarios, cabrían hoy tantas teorías como autores, más aún, cuantos textos. No obstante se podría pensar en una teoría general de la traducción literaria y/o poética con tantas teorías aplicadas cuantas los propios actos de creación diesen como relevantes y distintas, tal como existe una teoría general del arte y teorías aplicadas a las distintas formas del mismo según autores y escuelas. Y cabría imaginar que a esa teoría múltiple se podrían aplicar algunas reglas derivadas de comportamientos o técnicas de una cierta constancia y regularidad, reglas basadas unas veces en la intuición y otras en la deducción.

Una vez trazadas las dificultades traslativas de la poética riveriana e identificados los principales retos traductores que planteaban los poemas de *The Poet*, no se trata de descartar el *modelo de pensar en voz alta*, sino de hacerlo interactuar con la propuesta metodológica de García Álvarez (2014:546-583) a lo largo de un ejercicio descriptivo escrito de repaso crítico final de los quince textos traducidos. Y aunque este antecedente no fue concebido para la traducción profesional poética, según los objetivos establecidos por Holmes (1988/1994:82) para la disciplina, el método de García Álvarez incluye pautas de validez para el *comentario traslativo cognitivo-funcional*, una metodología inductivo-deductiva adaptada de este modelo con la que podremos terminar de describir analíticamente nuestra macroestrategia traslativa a través de la reflexión teórico-práctica sobre cada uno de los TM, además de evaluar otras opciones de traducción en el nivel microestratégico. Desde la *introspección* metacognitiva y

metatraductológica[162], a través de un método de comentario descriptivo que no termina de desvincularse del *libre fluir de conciencia* más característico del método oral, iremos fundamentando sin un orden determinado los problemas detectados, los procedimientos técnicos empleados y las soluciones traslativas adoptadas en un marco metodológico inductivo-deductivo abierto interdialécticamente a las bases teóricas de las disciplinas implicadas en el proceso de traducción de *The Poet* que hemos ido consultando hasta el momento, además de dejar apuntadas futuras investigaciones sobre la traducción de la poética riveriana que surjan de esta descripción, a pesar de que ya hemos tratado muchas cuestiones relacionadas con todos estos factores.

La idea de la traducción comentada ya fue propuesta por Holz-Mänttäri (1984), Neubert (1984) y Gabrian (1986), señala García Álvarez (2004:550). Y añade (ibidem): «el comentario, al ser escrito, posibilita la reflexión de ciertas estrategias que no se verbalizan con el método de pensar en voz alta, debido a que éste transcurre de manera oral, momentánea y en continuo avance constructivo y dinámico, con la tendencia a olvidar y evaluar estrategias que han tenido lugar en las fases anteriores del proceso (cfr. Kußmaul, 1995:49)».

El método de la fundamentación escrita, cuyos antecedentes más remotos tal vez sean los prólogos de la Antigüedad Clásica (cfr. §3.1.1.), pemite hacer aflorar a la consciencia aspectos que han tenido lugar en un momento dado durante el carácter espiral del proceso. Además, estas argumentaciones, que proceden de la *voz interior* del traductor, pueden escribirse en tiempo real, es decir, durante el proceso, o en tiempo final, es decir, una vez realizada la traducción. «Observar y analizar el *translatum* globalmente, una vez finalizada su escritura, implica la capacidad de retomar interactivamente aspectos en el sentido retrospectivo de las fases y argumentarlas adecuadamente, tanto desde la perspectiva macroestratégica como microestratégica» (García Álvarez, ibidem).

[162] «*Hemos dejado de lado el análisis introspectivo de la mente y su funcionamiento*, descartando la posibilidad de apoyarnos también en los modelos deductivos de corte cognitivo por considerarse especulativos y artificiales. La dimensión hermenéutica que tiene lugar en los procesos de traducción, por ejemplo, cuando se aborda el análisis profundo de un texto original, no suele ser objeto de interés en la investigación actual, tal vez por su extremada complejidad cognitiva. […] También existen otros parámetros, como los *metacognitivos*, que inciden en la práctica de la traducción, cuyo análisis es posible mediante la verbalización metalingüística bien argumentada sobre la elección de las estrategias de traducción adoptadas por el sujeto investigado, si lo que queremos es ahondar en su caja negra, reflejo todo ello precisamente de su introspección» (García Álvarez, 2012:52).

De esta manera, si a nuestro comentario traslativo se incorporan nuestros apuntes teórico-metodológicos anteriores, *Traducir al poeta Domingo Rivero desde un enfoque cognitivo-funcional: la traducción al inglés de* The Poet, como reza el título de esta tesis, se podría considerar un esbozo inicial de una teoría específica de la traducción de la poética riveriana para una futura teoría aplicada más amplia, en la línea de la *teoría múltiple* propuesta por Sáez Hermosilla (1994:53).

Según García Álvarez (2004:547), los resultados obtenidos hasta la fecha a través del método de pensar en voz alta demuestran que muchos traductores, especialmente los estudiantes, pasan por alto en sus argumentaciones referencias pragmáticas esenciales con respecto al encargo, la idiosincrasia de los actantes, las convenciones textuales y la situación comunicativa del tipo de texto que funcionará en la cultura meta, entre otros posibles aspectos. Los sujetos se caracterizan por argumentar sus estrategias sin una reflexión consciente, aspecto que se puede apreciar en el desequilibrio existente entre los procesos *top-down* y *bottom-up* en la interpretación textual, por ejemplo.

Además, la misma autora (García Álvarez, 2004:548) subraya que las reflexiones en voz alta de los sujetos investigados recogidas a través de este método a veces carecen de fundamentación científica, y que (sobre todo entre los estudiantes de traducción) pocas referencias aparecen en relación con los factores comunicativos implicados a la hora de elegir las estrategias adecuadas en la traducción de un determinado texto. No hay referencias sobre traductología, ciencias cognitivas, lexicografía, terminología o cualquier otro campo científico de aplicación como los descritos en la presente tesis doctoral. Y aunque es cierto que no es posible dar cuenta de todas estas cuestiones simultáneamente, no es menos cierto que unas pautas convenientemente estructuradas pueden permitirnos llevar todos estos factores al papel de manera más sistematizada, a través del comentario traslativo cognitivo-funcional, que conduce interactivamente hacia el conocimiento declarativo-procedimental *experto* (García Álvarez, ibidem:549).

Las ventajas del método escrito surgen de la división inicial según la cual García Álvarez concibe el proceso de traducción en dos grandes fases (interpretación del TO y producción del TM), que se contemplan de manera flexible, no de manera lineal y estática, tal y como se critica de los modelos precedentes (Lörscher, 1991:26, en García Álvarez, ibidem:274). En línea con el *looping model* de Nord y las variables de su método de análisis del TO orientado a la traducción (Nord, 1988/1991), que en

ocasiones nos obligaban a interrelacionar el análisis interpretativo del TO con el TM proyectado, el comentario traslativo de García Álvarez integra además una *fase espiral de revisión* (García Álvarez, 2004:537), que da por legítimas las obligadas alusiones a otras fases del proceso o a los elementos del TO que irremediablemente confluyen en este tipo de ejercicio metodológico, en el que, más allá de la deducción, la inducción o la instrospección, también interviene la *intuición*, como expresaba Sáez Hermosilla (1994:53).

> En el momento en que el traductor analiza las posibles convergencias y divergencias entre la hipotética situación comunicativa prospectiva del TM y aquella del TO, en el sentido del TO como *texto proyectado* en la mente del traductor (cf. Hönig, 1997:55), es lógico que tenga que volver al análisis del TO en el marco de su situación comunicativa para retomar y analizar aspectos que no ha considerado en la fase preliminar (García Álvarez, 2004:274-275).

Según las necesidades teórico-metodológicas que advertía Holmes (1988/1994:82), la metodología del comentario traslativo según García Álvarez (2004:554-555) podría observarse como otra manera de concebir el proceso de la traducción, ya que recoge una visión alternativa a otros modelos citados (como el de Nord, el de Sternberg, el de Masseau y hasta el de Meschonnic) en torno a un total de 19 pautas (que pueden reducirse, ampliarse o modificarse), donde quedan organizadas las infinitas dimensiones de la comunicación traslativa observables a través del producto. Además de un esquema cognitivo alternativo del proceso traductor, plantea un método muy coherente para la descripción sistemática del resultado de la traducción orientada a su evaluación. Aunque sobra señalar que describir cada una de estas pautas en los quince poemas traducidos escaparía a los límites de espacio del presente estudio, también es cierto que muchos de estos aspectos ya han sido discutidos a lo largo de esta investigación, según la dinámica de los procesos traslativos que nos han movido a considerarlos previamente, lo que también demuestra cómo los estudios descriptivos se nutren de los teóricos, y a la inversa:

COMENTARIO TRASLATIVO

Para evaluar su traducción de la manera más objetiva posible, deberá realizar un comentario descriptivo general en el que se comentarán las dificultades más importantes y se fundamentarán, desde las variables que a continuación se expresan y que usted considere más relevantes, las soluciones aportadas. No tiene por qué contestar a cada una de las pautas. Puede fundamentar el comentario como usted quiera; estas pautas tan sólo representan un *modelo orientativo* que puede servirle para planificar y organizar sus argumentos y decisiones de un modo coherente.

1. Según las instrucciones traslativas del encargo (normas de traducción, normas textuales, etc.)
2. Según la macrofinalidad que se persiga con el TM (posibles diferencias respecto a la macrofinalidad del TO)
3. Según las consideraciones y/o diferencias ideológicas, culturales e informativas entre los receptores del TM y el TO
4. Según las convenciones textuales del TM (normas según su tipología, lo que permite y no permite, diferencias con las del TO, etc.)
5. Posibles defectos del TO
6. Tiempo y lugar de publicación del TM (posibles diferencias temporales y locales con el TO en caso de que las hubiese)
7. Posibles problemas de redacción y de cualquier otra índole relacionados con las intenciones perseguidas en el TM, y posibles diferencias con respecto a las intenciones del TO (persuasiva, informativa, directiva, instructiva, expresiva)
8. Posibles cuestiones, diferencias y cambios en la estructura textual del TM respecto a la del TO (centrada en un tema, en un acto principal, estructura mezclada, etc.)
9. Posibles cuestiones y diferencias entre los actos textuales y actos de habla de ambos textos (según las máximas de Grice y las convenciones establecidas por cada cultura)
10. Posibles similitudes y diferencias entre las relaciones funcionales de los actos locutivos de ambos textos (incluyendo posibles omisiones, ampliaciones, paráfrasis, etc. y problemas relacionadas con el determinado grado de explicitud e implicitud necesario para redactar la informatividad del TM teniendo en cuenta los principios de economía y relevancia)
11. Cuestiones y problemas léxicos; similitudes y diferencias conceptuales pragmático-cognitivas entre ambas situaciones comunicativas y en función de las diferencias existentes entre los receptores (exotización, domesticación; problemas de traducción con las figuras retóricas y categorías léxicas en funciones de las instrucciones traslativas, etc.
12. Cuestiones y problemas de estilo en el TM (registro lingüístico, dialectos, problemas relacionados con el campo, modo y tono/tenor de Hatim y Mason, 1990, etc.)
13. Cuestiones y problemas de cohesión en el TM: problemas con las colocaciones, esquemas de acontecimientos, puntuación, rasgos suprasegmentales, relaciones de forma y significado entre los actos locutivos, estructura del tema-rema, etc.
14. Comentario sobre las fotos u otros elementos no verbales, los subtextos y los elementos tipográficos en el TM (posibles diferencias con los el TO)
15. Posibles cuestiones o problemas de consulta en diccionarios, enciclopedias, textos paralelos, informantes, etc.
16. Posibles negociaciones con el cliente de la traducción y otros actantes del proceso
17. Problemas con el tiempo de realización de la traducción
18. Otras consideraciones que crea oportunas (p.ej. fundamentaciones basadas en el conocimiento declarativo: Traductología, teorías interdisciplinares, etc.
19. Fundamentar la traducción, si lo considera necesario, según las similitudes y diferencias entre ambos textos en función de los 7 criterios de textuales de Beaugrande&Dressler (1981): situacionalidad, intencionalidad, aceptabilidad, intertextualidad, informatividad, coherencia, cohesión.

Fig. 47. Metodología del comentario traslativo (García Álvarez, 2004:554-555).

De ahí que, ya que este ejercicio puede incluir un número indefinido de pautas y realizarse a criterio libre del traductor (García Álvarez, 2004:553), limitaremos los parámetros de nuestro comentario traslativo cognitivo-funcional a un conjunto significativo de estructuras variables e invariables en cada caso (por ejemplo, *léxico, métrica, tema, intención, efecto, motivo, aceptabilidad, medios poéticos, rima, figuras literarias*, entre tantos otros términos manejados a lo largo de la presente tesis) que, aunque deben servir de cierre a muchas cuestiones que hemos dejado pendientes para este capítulo, reduzca a un mínimo el número de innecesarias redundancias respecto a aspectos de la traducción de *The Poet* ya discutidos previamente (por ejemplo, el empleo de la mayúscula a comienzo de verso, que ya se dejó tratado en §5.17.). Con una visión ampliada de los textos de partida –fruto de la documentación contrastiva y la revisión biobibliográfica, el trabajo de campo o la entrevista, entre otras metodologías de la investigación empleadas hasta el momento (cuyos objetivos no eran otros que obtener resultados de interés que incorporar como valor cualitativo añadido al comentario crítico de la traducción publicada)–, ante nosotros se presentan quince traducciones que también contemplamos desde otra óptica.

A través del comentario traslativo cognitivo-funcional nos resultará posible contextualizar el aparato teórico que hemos ido dejando apuntado en la descripción del proceso, el producto o la función de la traducción de *The Poet* (según la interrelación de Toury 1995:14). Si bien tampoco puede aspirar a abarcarla en su totalidad, al menos logrará reflejar la complejidad de elementos que condicionaron la traducción de este modelo poético. De ahí que en este capítulo se puedan dar cita finalmente muchos factores aún no abordados, así como las bases teóricas ya presentadas de las disciplinas que intervinieron "al mismo tiempo" en la traducción de *The Poet*, que iremos ampliando según la relevancia que según nuestro criterio más documentado vayan adquiriendo en cada poema, por lo que nuestra metodología del comentario traslativo cognitivo-funcional encuentra en el método de García Álvarez (cfr. Fig. 47) su antecedente más directo, al tiempo que se nutre de todos los modelos presentados previamente.

De la misma forma que el modelo de García Álvarez (2004:302) es aplicable tanto para la fase interpretativa como para la creativa (ya que su concepto de "fase" no es más que un constructo metodológico necesario para describir y estructurar el proceso traslativo con un mínimo de consistencia), dadas las dificultades de la Traductología para

proponer un método definitivo para la descripción de la traducción de modelos poéticos, también creemos posible describir la I-E-M (Intención-Efecto-Medios) de las traducciones (cfr. Fig. 13) según la metodología simplificada que obteníamos a partir de este macromodelo cognitivo-funcional en el epígrafe 3.4., y que ya hemos empleado para analizar la situacionalidad original de los poemas de *The Poet* en el Capítulo 5, si bien debemos considerar la diferencia observada por su autora (García Álvarez, 2004:302) de que, en el TM, los datos de activación se producen de forma inversa: de arriba-abajo (*top-down*) y de abajo-arriba (*bottom-up*). Así lo visualiza García Álvarez (ibidem):

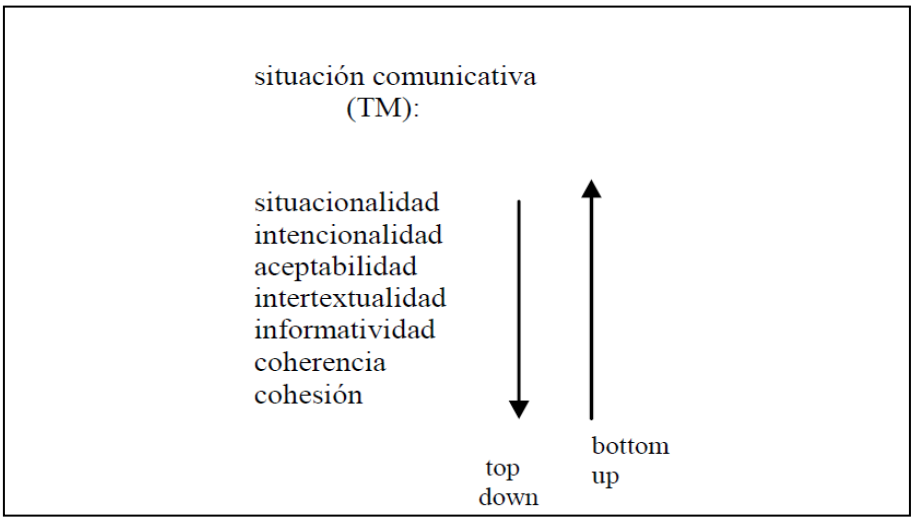


Fig. 48. Modelo de la situación meta: la fase de producción del TM (García Álvarez, 2004:302).

Tal y como sugiere el esquema cognitivo anterior, tal vez también a nosotros nos convenga invertir los parámetros de análisis textual y analizar la M-E-I (Medios-Efecto-Intención) o la M-I-E (Medios-Intención-Efecto) de los poemas traducidos, puesto que nuestro comentario descriptivo se basará en la observación directa del producto, lo que nos llevará de las soluciones traslativas propuestas en la obra publicada a otras alternativas no seleccionadas según sus posibles impactos en el lector en función de las intenciones de Domingo Rivero en cada texto (entre otros subescopos ya delimitados), lo que volvería a estar conectado con la biografía de El Poeta y el análisis interpretativo de los originales, en una espiral perfecta, que en este caso superaría las limitaciones del método de los *Thinking Aloud Protocols* con respecto a las dimensiones verticales de la interpretación textual (García Álvarez, 2004:547).

En otro nivel de abstracción, los medios poéticos empleados, así como su efecto e intención en lengua inglesa, se observarán a partir de nuestra visión también espiral de la problemática y los retos traslativos de la poética riveriana, que recogíamos en la Figura 36, por lo que su descripción se estructurará a partir de la observación del léxico clave y los temas, para luego considerar las figuras literarias (especialmente, los tropos), así como las cuestiones formales (métrica y rima) de cada pieza. Se observará que en el comentario crítico de las traducciones se irán alternando diferentes enfoques para la descripción de estas variables, donde la mayor o menor saliencia de determinados parámetros de análisis textual puede auspiciar futuros estudios cada vez más específicos del proceso traslativo poético, como también se pretendía en el análisis de los poemas originales (con los esquemas cognitivos propuestos en nuestra lectura de «La Isla» o el análisis sintáctico del soneto «A Lady Byron», por ejemplo).

Por lo tanto, si retomamos nuestra organización espiral de la problemática traslativa de la poética riveriana, y la superponemos al esquema de la I-E-M, sin olvidar sus dimensiones verticales (y horizontales), además de los esquemas visuales de los poemas riverianos que hemos diseñado de la mano de Eugenio Padorno, en nuestro comentario traslativo se comprende por qué se adoptarán diferentes enfoques cognitivos para el comentario descriptivo de los textos, a los que aún no hemos incorporado los esquemas mentales de la sinestesia acústico-visual, lo que haría extremadamente compleja la tarea de tratar de representar las correlaciones entre todos estos factores en un único esquema mental, por lo que cada comentario irá tratando de considerar todas estas cuestiones puntual y progresivamente.

Si nos remitimos a otros modelos citados con anterioridad, como el esquema de los procesos mentales implicados en la resolución de problemas de traducción según Sternberg (1996:346-350) presentados en la Figura 34, que tan sutilmente se cruzaba con el modelo de García Álvarez (2004), comprobamos que en esta etapa evaluadora del proceso en ocasiones también tenemos que volver a remitirnos al punto de partida (la identificación del problema) o a otras operaciones mentales intermedias para justificar una solución traslativa determinada, lo que empieza a iluminar estos aspectos cognitivos del traductor literario profesional (García Álvarez, 2012:60). Si al comienzo del Capítulo 5 afirmábamos tan rotundamente que tal vez nunca podamos dar por acabada nuestra traducción de *The Poet*, esto se debe a que toda alternativa de traducción está

siempre condenada a ser cuestionada por al menos otra opción, como nos comentaba Fernando García de la Banda en una comunicación personal:

> He comprobado muchas veces que cuando –ante una auténtica dificultad de traducción– tenemos dos alternativas, si escogemos una de ellas y la damos por definitiva, la siguiente vez que la revisemos nos parecerá menos adecuada que la otra. La alternativa no escogida nos parecerá más atractiva. Pero si la escogemos ahora, a la próxima revisión será la primera opción la que nos parecerá más oportuna. Se podría decir que en el límite de un auténtico dilema de traducción surgen dos (o más) opciones que nos parecen alternativamente más adecuadas de forma infinita en el tiempo. El tiempo solo consigue que cambiemos de una a otra (y nunca estaremos verdaderamente seguros de que esa es la 'mejor') (Fernando García de la Banda, 18/11/2014).

Si retomásemos el modelo de Masseau (2007:695-696), también descubriríamos que el proceso tampoco puede ser lineal, como puntualizaba su autora (ibidem:696), y que durante la fase de reverbalización puede que sea necesario acudir a cuestiones biográficas o estilísticas del autor, por ejemplo, que contribuyan a entender el contexto del poema, además de contar con otras competencias tan importantes como la versificación, en cuyas bases teóricas debemos seguir ahondando, tanto desde la tradición poética inglesa como española (cfr. §6.3.2.). Desde la métrica francesa, el modelo rítmico-semántico de Meschonnic (1999; 2003, en Masseau, ibidem) también inspirará nuestras nuevas observaciones métrico-discursivas de la prosodia de los poemas traducidos, que se superpondrán sobre plantillas métricas que nos permitirán observar la incidencia semántica de la métrica silábica, cuantitativa o acentual (Fussell, 1965/1978:6) que se observa en cada texto, como parte de nuestro encargo idealizado.

Otros criterios subjetivos que hemos sugerido para evaluar el resultado de nuestra traducción en versos métricos se encontraban recogidos bajo la definición de traducción poética sobre la que hemos fundamentado nuestra concepción de dicha submodalidad de la traducción literaria (García de la Banda, 1993:95-96), aquella traducción de poesía que aspira a integrarse con cierta autonomía en el sistema poético de la lengua terminal y, por tanto, pretende satisfacer las convenciones formales de éste en lo tocante al ritmo, metro y, si fuera necesario, la rima; y a su vez se esfuerza por estar a una altura estética en que se pueda comparar con la creación poética nativa en la sutilidad en cuanto al uso del léxico, inmediatez, creatividad, capacidad de sugerencia, fuerza, etc., de la expresión. En este sentido, nuestras aproximaciones previas al soneto riveriano se completarán a través de estudios cada vez más específicos del «Yo, a mi cuerpo», como

últimas referencias que nos puedan iluminar para descifrar el código del vocabulario clave de El Poeta, de su pensamiento literario y de su conducta lírica, además de sus métodos traductores, de manera que nuestra traducción alternativa de El Soneto resulte aceptable para el receptor meta, actante clave del proceso traslativo.

Esto nos remite directamente a la taxonomía de los procedimientos técnicos de traducción según Vinay/Darbelnet (1958), a través de la cual se definió una de las más importantes funciones de la traducción de *The Poet*, emular las técnicas traslativas riverianas; o a otras clasificaciones más específicas para la traducción del verso, como las de Holmes (1988/1994) o Lefevere (1975), de las que también nos hemos auxiliado para describir las características de nuestros metapoemas y establecer un metalenguaje traslativo para esta sección más empírica de nuestra investigación. Estas y otras tantas bases teóricas irán configurando una fundamentación teórico-metodológica de los poemas traducidos que incorpora muchos aspectos que, por cuestiones de espacio, no fueron recogidos en *The Poet*, por lo que esta sección de nuestro trabajo, junto con la interpretación de los originales (cfr. §5.), completan un poco más la traducción publicada, sin perder de vista que tales operaciones no han sido otra cosa que nuestro intento por «*separar* la forma verbal del referente con que nuestro instinto intenta identificarla» (Trujillo, 1996:206, en Padorno, 2003:253) para su reescritura, entre otras tantas explicaciones que podríamos aportar para este proceso.

Por ello, a través de la instropección mental metacognitiva y metatraductológica (auspiciada por Kussmaul 1995; 2000 o Hönig, 1997), nuestras inquietudes aún no resueltas nos obligarán a volver acudir a los críticos literarios expertos en poética riveriana, a las bases de la Teoría de la Literatura, de la Retórica, de la Métrica Comparada y de la Semántica Cognitiva, y así sucesivamente, dados los diferentes retos de traducción subyacentes a los textos traducidos, cuyo comentario traslativo cognitivo-funcional emprenderemos a continuación, convencidos de que tal vez también se trate de otra empresa interminable.

7.1. “The Isle”

A partir de una visión *top-down* del *método I-E-M* (cfr. Fig. 13), en §5.2. observábamos que la intención de Domingo Rivero en este poema era dedicar unos versos a la Isla, presumiblemente a su Gran Canaria natal[163]. Invertidas dichas variables, si se empieza por una observación léxica de la estructura de superficie, su vocabulario clave nos obliga a considerar en primer lugar el valor metafórico de la “Isla” (que además da título a la pieza) como símbolo riveriano que pretende superar los límites interpretativos de esta primera presuposición intencional relativamente evidente para el lector, ampliando su valor significativo «más allá de cualquier concepto geográfico» (Santana Falcón, 2014:30-31).

Para su traducción al inglés, se trató de reforzar su valor expresivo a través de la selección léxica del sustantivo más poético “*Isle*” en lugar del más literal y prosaico “*island*”, a la que además se suma una pronunciación que puede evocar directamente otros matices valorativos de la palabra en relación con la visión lineal de un pasillo (*aisle*, en inglés, se pronuncia como *isle*), lo cual podríamos correlacionar visualmente con la trayectoria horizontal de la poesía de Domingo Rivero, y con otro símbolo riveriano clave que aparece inmediatamente en la composición, la “senda” (*path*).

Para mantener la consistencia del registro poético en el texto, también se decide que “*the isle*” no esté “perdida” (*lost*) en el mar, sino que se encuentre (*in the sea*) “*forlorn*”, vocablo que no solo rimará con el símbolo del hogar (*a home*) sino que además incorpora los matices de “triste”, “desolada”, “desgarrada”, ya que uno de los temas riverianos más recurrentes en *The Poet*, la tristeza (*The magic of* “*sadness*”), también interviene en el tercer verso de este texto. Además del “hogar”, también se ha encontrado en la isla una “senda”, un camino (“*a path*”). Aunque planteamientos como estos empiezan a desdibujar los límites entre los conceptos literarios que venimos manejando, en su “Guía de campo” para la metáfora poética, Lakoff/Turner (1989:100) afirman que el empleo del sustantivo “*lane*” en un poema puede considerarse como una forma de metonimia (y lo documentan en poemas de Auden y de Yeats):

[163] Como indicamos en ese mismo epígrafe, en *The Poet* (Santana Falcón, 2014:30-31) solo se encuentra publicada y traducida la primera parte de este poema, que «habla de una isla que, perdida en el mar, ha proporcionado hogar y senda. En su suelo tiene la vida el encanto de ser triste. Cuando los pies rendidos desfallecen en el camino, la voz melancólica de nuestro destino puede ser oída entre los elementos esenciales de una naturaleza: el hondo mar que lucha y el alto cielo divino» (Eugenio Padorno, 2003:253).

> Let us now turn to another aspect of the use of the word "lane" […]. A lane is part of a schema for traveling. The use of "lane" […] evokes not only the concept of a lane but also the entire schema for motion toward a destination. Such an evocation of an entire schema via the mention of a part of that schema is one kind of *metonymy*.

Además, hemos contrastado incluso las consecuencias métricas de la elección de Domingo Rivero del vocablo "mar" en lugar de "océano" (cfr. §5.2.) en el primer verso, valoración que en este punto merece ser trasladada a la lengua inglesa. Si se pretende que el receptor idealizado conecte la isla riveriana con Gran Canaria, tal vez habría resultado más efectivo utilizar "*ocean*", en lugar de "*sea*", aunque tal vez el empleo que hace El Poeta de este segundo término responda a cuestiones idiolectales, pues no deja de ser frecuente que los canarios se refieran al Atlántico que los rodea como un mar, aunque la correlación es más que obvia.

"La planta rendida" riveriana no se traduce palabra por palabra sino que se convierte en su referente metonímico en inglés "*the spirit, exhausted*" por recomendación de nuestros revisores. En la versión inicial y en borradores posteriores de la traducción de esta décima, el verso cuatro se leía "*When the plant, already torn*," en rima consonántica perfecta con "*Simply cannot carry on*", lo que al parecer dotaba de un efecto hilarante al metapoema que vulneraba la intención eminentemente poética perseguida, según constataban receptores ingleses reales. En cuanto al tono del texto, no reconocemos una dosis de ironía o humorismo riverianos que pudiesen justificar la conservación de tal uso, por lo que realizamos una primera interacción conceptual interesante en el plano de los esquemas cognitivos de las imágenes evocadas en el TO y el TM proyectados. Si incorporamos este elemento de interacción conceptual cognitiva a la clasificación tradicional de Vinay/Darbelnet (1958:31-41), el procedimiento técnico de traducción que habríamos realizado para difuminar esta consonancia en la rima podría denominarse *transposición metonímica*:

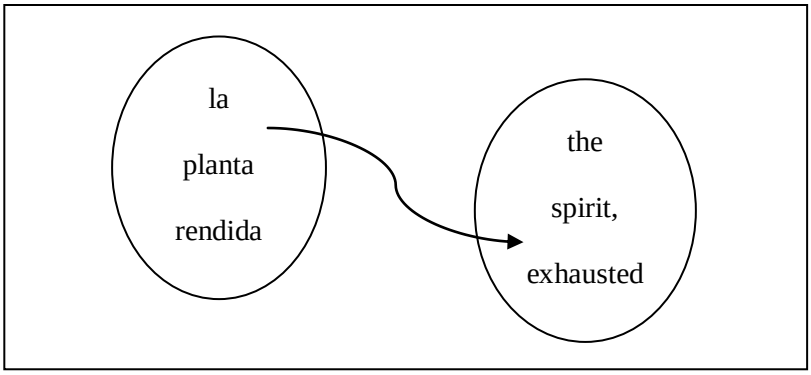


Fig. 49. Procedimiento de transposición metonímica. Elaboración propia.

Aunque intentábamos mantener el sustantivo "*the plant*", calco léxico-semántico exacto de otro símbolo riveriano, la "planta" (no desprovisto de una polisemia que podría confundir al RM durante sus procesos de integración conceptual, mucho más acompañado de artículo determinado), no debíamos eliminar la consonancia entre "*torn*" y "*on*", por lo que valoramos positivamente la aliteración que introducía la traducción seleccionada en su lugar, "*the spirit, exhausted*". Sin embargo, "*torn*" era el vocablo específico para expresar que la planta ha marchitado, que también rimaría con "*forlorn*" y "*home*", ya que la personificación nos parecía una solución que causaría extrañeza al lector una vez aceptada la humanización de la isla, símbolo central de la décima ("*when the plant gets tired*" podría barajarse como alternativa para este fin), aunque al parecer esta acumulación de consonancias comenzaba a ser contraproducente para la aceptabilidad del metapoema.

No obstante, no escapamos a la duda potencial de si nuestra primera alternativa era "mejor" que la opción final, según las últimas reflexiones citadas de García de la Banda (18/11/2014). En este sentido, la universalidad de la metáfora poética PEOPLE ARE PLANTS de Lakoff y Turner (1989:52) facilitaba la comprensión de esta universal imagen poética, por lo que se empezó a barajar la posibilidad de modificar las rimas de los versos anteriores y posteriores, con consecuencias semánticas y sintácticas que suponían prescindir de palabras clave que se repiten mucho más en los poemas subsecuentes y que finalmente dieron lugar a que este fuese el verso elegido para la transposición metonímica aliterada, cuyo esquema cognitivo acabamos de presentar, donde el elemento acústico refuerza nuestra concepción audiovisual del contenido de esta décima. Otra alternativa basada en la rima posterior con "*destiny*" podría haber sido "*when the spirit, in agony*", donde se cambiaría el matiz de "*rendida*" por el de un

sufrimiento no implicitado en el original, por lo que también fue desechada, ya que también resultaba eficaz la aliteración de "*Simply cannot carry on*", con la que se expresaba la idea del desfallecimiento. Justo después, "la *voz* de nuestro *destino*" son las palabras clave que establecen la personificación, a través de la que queda planteado el primer término de la sinestesia acústico-visual (cfr. §6.2.1.3.) con la cual se va cerrando la composición. Estas palabras se han traducido sintácticamente palabra por palabra ("*voice*", "*destiny*"), salvo por el demostrativo "*this*" en lugar del artículo determinado "*the*" (que se emplea en cinco ocasiones a lo largo de la composición), un recurso cognitivo-funcional que alcanza al nivel morfosintáctico para naturalizar la expresión y evitar el efecto impactante de la estructura tema-rema en el inglés que podría aportar el calco sintáctico "*the voice of our destiny*", además de hacer más presente (y audible) el elemento fundamental de la imagen acústica, "*this voice*", que permite acceder directamente al espacio mental de la isla riveriana y su particular dinámica (cfr. Fig. 50).

No obstante, para no alejarnos demasiado de este primer nivel de observación, queda por comentar que el léxico que va cobrando relevancia a partir de esta línea se traduce de manera literal, lo que a priori parecía una estrategia particularmente arriesgada para construir el efecto auditivo y acústico perseguido por Rivero, lo cual finalmente queda patente a través de un impersonal "*can be heard, melancholic*". Es posible una correspondencia fonética con el "se escucha" de Rivero, que se integra con el espacio mental de activación vertical del esquema audiovisual "*Between the deep sea that fights below*" (donde el pronombre relativo "*who*" en lugar de "*that*" habría personificado al mar). El sutil cambio a plural en "*the divine heavens above*", además de la alteración sintáctica en la colocación inglesa, que permite que la posición final de "*above*" (a diferencia de la anteposición "el *alto* cielo divino" del TO), también contribuyen cualitativamente a la imagen mental de proyección de esquemas verticales y horizontales que persigue el efecto audiovisual evocado.

La comprensión de la sinestesia acústico-visual no queda desvirtuada por esta alternativa, por lo que consideramos que dicha conservación resulta más coherente respecto al encargo real y mental, además de a las exigencias de la submodalidad de la traducción de modelos poéticos, que en este caso aspiran a dejar verter a la lengua meta un impacto lo más parecido al efecto real del lenguaje de los poemas riverianos en su lectura. Así, en la traducción al inglés se superpondrían los esquemas cognitivos que

proponíamos en §5.2. (cfr. Fig. 23 y Fig. 24) para transmitir la imagen poética riveriana, basada en una poderosa sinestesia acústico-visual:

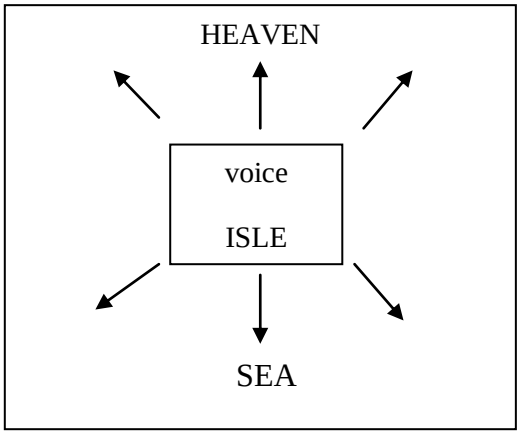


Fig. 50. Imagen poética sinestésica acústico-visual en el TM: “The Isle”. Elaboración propia.

Una vez superpuestos estos dos esquemas cognitivos, para acertar a deducir en estas líneas el tema de este texto, podríamos preguntarnos: ¿qué diría esa voz?, ¿cómo lo haría?, ¿qué chillaría o que susurraría al cielo y al mar? Son preguntas que podrían activarse a partir de este esquema cognitivo en la lectura literaria. Una interpretación posible que tratamos de sugerir en la Nota del traductor es que el “nosotros” poético empleado por Rivero en esta composición puede estar incluyendo a todos aquellos que han debido dejar atrás su Isla metafórica, su lugar de pertenencia. Podría referirse Rivero a las víctimas de su tiempo y sus ideas, por lo que dicha voz podría ser su voz artística, literaria, eterna, sonando melancólica entre el cielo y el mar, como su obra, su legado, aunque quedara en el camino.

Si concebimos a Domingo Rivero como el habitante insular que a través de la poesía se separa de sus conciudadanos, tal vez pueda presuponerse que esta voz melancólica haga alusión a un género de canción popular, de entonación lastimera, del tipo de la endecha o la malagueña, como advierte Eugenio Padorno no solo en su *Edición Crítica* (1994a:585) sino en un artículo revelador (Eugenio Padorno, 2003:245-264) para el comentario traslativo cognitivo-funcional de la traducción de esta décima, interesante forma estrófica de diez versos octosilábicos (cfr. §3.4.2.2.).

Se empieza a comprobar que, en la lectura interpretativa del texto, ha resultado imposible limitarse separadamente a estas primeras cuestiones léxicas sin incorporar, por ejemplo, el esquema cognitivo del procedimiento técnico de la *transposición metonímica* (inspirado en Ruiz de Mendoza, 1999), o sin referirnos a la sintaxis o a la métrica, a la figura literaria de la personificación o a la sinestesia acústico-visual, lo que demuestra la necesidad de interrelacionar las variables del comentario traslativo cognitivo-funcional. No profundizaremos en el siguiente nivel del análisis de esta décima hasta no reseñar el artículo "Un poema (de Domingo Rivero) y el límite de su deriva interpretativa" (Eugenio Padorno, 2003:245-264). Y es que el "poema a la deriva" en cuestión es, precisamente, «La Isla». Este documento clave (que nos facilitó su mismo autor) nos orientará para una relectura del texto según la cual llegaremos a nuevas conclusiones a partir de la personal concepción padorniana del mito de Ícaro, *un símbolo de un símbolo* que, según el experto (Eugenio Padorno, ibidem:258), vertebra el contenido de esta composición, cuyo eje vertical coincide con el segundo término de la sinestesia acústico-visual representada en la Figura 50 (el "hondo mar" y el "alto cielo"). Además, sus orientaciones para la interpretación de esta décima quedarán incorporadas a los siguientes comentarios traslativos, a partir de las ideas sartrianas del *poema en-sí* y el *poema para-sí* (Eugenio Padorno, ibidem:245), que además nos servirán para aplicar el esquema de la estructura arquetípica de los poemas riverianos (cfr. Fig. 44) a este texto, antes de considerar su métrica en relación con la *decastich form* (cfr. §5.2., §6.3.).

Si hemos entendido bien la interpretación padorniana de los conceptos de Jean-Paul Sartre aplicados a la obra de Rivero, podríamos sumar su división de las dos vertientes del poema a los métodos apuntados para el análisis y la descripción de los poemas, orientados o no a su traducción, sobre todo por sus interesantes esquemas de imágenes. En la perspectiva de fuera a dentro, el *poema en-sí* permite observar la organización de los elementos lingüísticos del código poético. «Hablar del poema en-sí ser equivaldría a reproducir, exacta y únicamente, el poema mismo, de acuerdo con el principio de *identidad*» (Eugenio Padorno, 2003:245). A nuestro modo de ver, esto lo vuelve a convertir en una metáfora de sí mismo, lo que nos recuerda que el poema es una *metáfora analógica poética*, aunque Padorno se refiere más bien a cuestiones formales superficiales, como las que acabamos de observar a través del vocabulario básico riveriano presente en el poema, a lo que Langacker (1987) llamaría el *frame* del texto.

Al igual que en la poética cognitiva, en el *poema para-sí*, la *mente* y la *imagen* vuelven a intervenir en las observaciones de los críticos literarios: «la realidad del *texto en-sí* responde a los mecanismos de la mente que interpreta aquella, pues, como dice Lévinas, el objeto representado, por el simple hecho de hacerse imagen, se convierte en no objeto» (Eugenio Padorno, 2003:245). Esto sucede con la isla riveriana, entre otros símbolos puros que aparecen en el texto, cuyo código poético ya empezó a configurarse a partir de una primera observación del vocabulario clave, aunque ha de ser Padorno (2003:246) quien ilustre el *paso* entre estas dos realidades apuntadas más arriba.

No conformes con nuestros planteamientos previos (cfr. §5.1., §6.3.), creemos posible por fin comprender *el modo de engarce del imaginario insular consciente con lo universal no consciente*, dadas nuestras frecuentes alusiones al *localismo* y la *universalidad* de la temática riveriana, las dos dimensiones entre las que, según Padorno (ibidem), oscila el análisis interpretativo, donde la palabra pierde el carácter de linealidad para adquirir el de la pluridimensionalidad, niveles que se funden en la versión inglesa, que pasamos a reproducir a continuación, de manera que se puede observar cuál es el *marco* (poema en-sí) de la *escena* (poema para-sí) que "visualiza" el lector meta :

Isle, in the sea forlorn,
You gave us a path, a home:
The magic of sadness
Life always has on your land
When the spirit, exhausted,
Simply cannot carry on,
This voice of our destiny
Can be heard, melancholic,
Between the deep sea that fights below
And the divine heavens above.

Sostiene Padorno (2003:249) que el hombre es inseparable de un lugar, del marco geográfico de su existencia. En este sentido, se recordarán los datos biográficos sobre las estancias de Rivero en otras ciudades españolas y europeas, factor clave que debía de condicionar su manera de interactuar con ese lugar en el que se realiza el quehacer cotidiano: del actuar en este espacio se deriva un conocimiento práctico del mundo, de acuerdo de los instrumentos de que se dispone para llevar a cabo la experiencia existencial (Eugenio Padorno, ibidem). Ante el empuje de la vida moderna de la que es

testigo, ejercitar el verso de manera libre, desligada de la profesionalidad literaria (Eugenio Padorno, 1994a:248), será lo que le permita a Rivero, como persona, que su vida se entrame y se confunda con la de locales y extranjeros, si bien su dedicación a la poesía lo distinguirá de ellos, lo apartará y lo recluirá en soledad, un elemento clave de la temática riveriana y de esta décima en particular.

Según lo imagina Padorno (ibidem:251), «es conceder libertad a la palabra al tiempo que se la somete a un viejo rito nemotécnico: en un primer estadio de conciencia creadora, durante el proceso que Jakobson denominó de *selección* y *combinación*, se tienen muy en cuenta y se resuelven a cada paso muy complejas opciones en la elección de fonemas, lexemas y formas de contenido y de expresión. Así, es probable que, cuando Domingo Rivero comienza a escribir la primera parte del texto, el impulso inicial haya sido el de usar un tipo de verso y de estrofa distintos a los resultantes; tal vez ocurrió que a la consecución de una redondilla se sumara otra que, cerrada por dos nuevos versos, acabara conformando una décima. Esta voluntad formal, la elección de la rima (consonante) y de las combinatorias estróficas manifiestan un ejercicio de libertad, de conscientes determinaciones estéticas. Se trata de un ámbito en que se conjugan azar y previsibilidad, vuelo imaginativo y caída en la repetición de sonidos». Y puesto que de nuevo estamos intentando separar lo inseparable, tanto si la observamos como ejemplo sartriano de *poema en-sí* o *poema para-sí*, como si la concebimos como un *metapoema*, al decir de Holmes (1988/1994); o como *frame* (o *marco*) de un *scene* (*escena*), de acuerdo con la terminología de Langacker (1987), en la traducción de modelos poéticos esta conservación analógico-mimética de la forma debe mantener la estructura macroestrófica del TO. Habida cuenta de que pueden ser muchas e insospechadas las manipulaciones de las que puede ser objeto un (meta)poema antes de alcanzar su cristalización definitiva, el esquema arquetípico que se configura de manera subyacente a esta forma estrófica en este caso se correspondería con la interpretación padorniana del citado mito ya que, más allá del nivel macrotextual, la idea que se trata de transmitir se oculta justamente detrás de «lo que el poema no dice» (Eugenio Padorno, 2003:247).

Aunque en breve consideraremos la *métrica* y la *rima* de la composición, resultará más interesante contextualizar estas cuestiones tras contrastarlas con los esquemas predeterminantes del imaginario riveriano: se recordará que de una parte está el de la verticalización ascendente o esquema de lo Alto; de otra, el del descenso y del

acurrucamiento o esquema de lo Bajo. Rivero hace coincidir con lo Alto la Luz, la Fuerza, la Juventud, etc. (Eugenio Padorno, 2003:255). El experto propone un esquema cognitivo alternativo a otros ya citados (cfr. Fig. 31, Fig. 44), y en este caso lo relaciona con el héroe mitológico Ícaro y su pensamiento de que solo «las visiones desconocidas y sublimes las obtendría con el vuelo de una furtiva ascensión» (Eugenio Padorno, 2003:258), del que la sección traducida de «La Isla» representaría el esquema de lo Alto (Fig. 50), si bien no deja de aludir a la metáfora poética de LIFE IS A JOURNEY (cfr. §5.2.), la cual se superpone a la dimensión vertical arquetípica riveriana a través de estas nuevas conexiones, aunque aún no hayamos profundizado en "The Power of Poetical Metaphor" (Lakoff/Turner, 1989:57-139), por ejemplo.

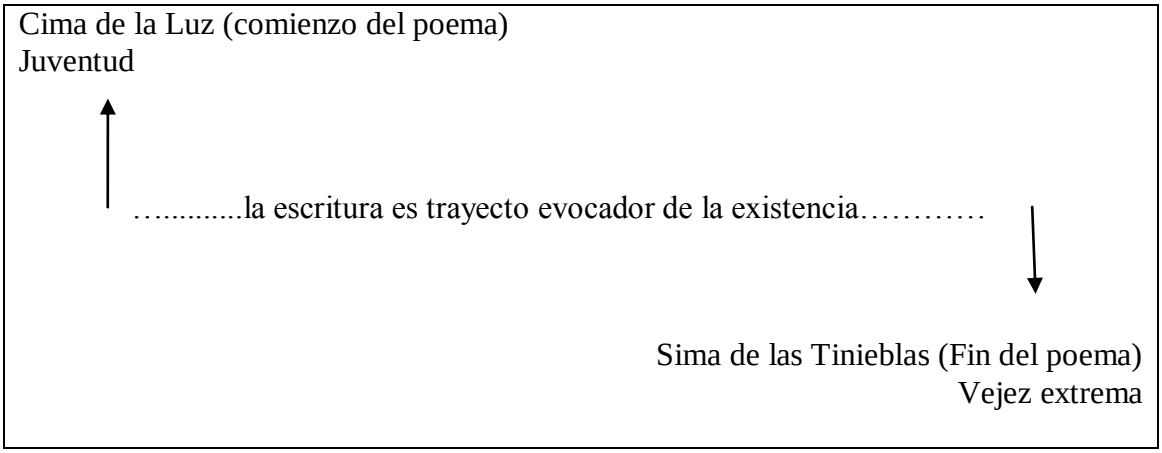


Fig. 51. Esquemas predeterminantes del imaginario riveriano (Eugenio Padorno, 2003:256).

A lo largo de su vida, Domingo Rivero tuvo contacto con distintos contextos culturales, aunque el lugar en que acontece la mayor parte de su experiencia existencial (sobre todo su tiempo de escritura) es la isla natal. También para Padorno (2003:260-261) «es dable admitir que con la isla perdida en la inmensidad del mar se aluda a Gran Canaria», si bien hemos aventurado la afirmación de que Inglaterra debió de ser "su otra isla" (Santana Falcón, 2014:70). Este espacio psicogeográfico ofrece lo necesario o esencial para que se repita en ella la maravilla de vivir, para que se cumpla la plenitud de una existencia (Eugenio Padorno, ibidem:261), lo que inspira una obligada pregunta sin respuesta: ¿cuál es pues el motivo de la tristeza existencial riveriana? Retomemos el poema, una vez exploradas estas cuestiones.

Comenta Padorno (2003:263) que el hecho de vivir en una isla puede que facilite el hallazgo de una deseada soledad. Según el experto (ibidem:262), en las líneas de «La Isla» también está implícitamente asumida la conciencia del hallarse en soledad, como una isla perdida en el mar ("*Isle, in the sea forlorn*"). Se recordará el recurso del apóstrofe literario observado en la pieza, que en inglés sí se marca explícitamente con la coma del vocativo que Rivero omitía. Se observa una omisión del pronombre relativo "que" en inglés, dada la obligación de emplear el sujeto "*you*" en el siguiente verso, el cual en este caso se encuentra omitido en el TO ("hogar y senda nos diste"). Cabe comentar en este punto que, a pesar de la traducción literal del léxico, la manipulación permitida (Lefevere, 1992) en este caso se basa en una modulación (Vinay/Darbelnet, 1958) sintáctica de los elementos del hipérbaton riveriano, que se organizan a partir de la estructura enunciativa estandarizada de la lengua inglesa por cuestiones de rima ya comentadas. Y aunque los dos puntos riverianos continúan en su posición original al final del segundo verso, lo cual nos permitió barajar la posibilidad de que Rivero estuviese creando algún tipo de definición o epístola, estos no habrían servido para marcar la misma función en la tradición inglesa, según la cual el saludo de una carta va seguido por coma ("Querido John: / *Dear John,*").

Las observaciones de Padorno a este nivel elemental de esclarecimiento nos permiten incorporar un nuevo despliegue interpretativo ya pincelado previamente respecto a cómo traducir "perdida". Según Padorno (ibidem:254), «el término tiene el valor no de "cosa extraviada", sino de cosa en la que, por su insignificancia, no repararían los geógrafos», lo que haría más difícil concebir este uso expresivo como la personificación que a nosotros nos resultaba más evidente. Sin embargo, la traducción es literal en "*you gave us*" ("nos diste") el hogar y la senda, símbolos que probablemente comparecen ahí para sugerir los movimiento antitéticos que hacen la vida (Eugenio Padorno, ibidem): "*a path, a home*", una posible explicación para el hipérbaton riveriano, que quedó naturalizado sintácticamente al inglés a través de la modulación ya comentada. Por cuestiones de léxico y rima, a las que debe incorporarse la sintaxis, el hipérbaton riveriano "hogar y senda nos diste" se invierte en el inglés "*you gave us a path, a home*". Y aún podríamos añadir otra observación: la vida en la Isla está embebida de una sensación de tristeza, con su realidad mágica (Eugenio Padorno, ibidem), que se transmite a través de "*The magic of sadness*", en lugar de la traducción literal del "encanto" ("*charm*"). A nuestra pregunta anterior sobre la tristeza riveriana, el crítico

sugiere que este asomar de la tristeza (o de la melancolía) en el poema, en lugar de la alegría, habla de una de las formas del nihilismo romántico, que es el fundamento último de la poética riveriana (Eugenio Padorno, ibidem).

Los versos cinco y seis son un punto interno del poema que no hemos comentado aún en relación con la resolución temática o pliegue textual de la pieza. Aunque de forma metonímica, "*the spirit, exhausted*" logra transmitir el tema del deterioro biológico y espiritual, que se complementa con la expresión del segmento "desfallece en el camino" (implícita ya en el quinto verso en inglés, y reforzada por el aliterado "*Simply cannot carry on*"), por lo que este es el momento en que la décima empieza a replegarse hacia la caída. Al igual que Ícaro, ha ascendido Rivero hacia lo Alto aunque habrá de descender hasta la sima de las tinieblas. Sin embargo, el tema del destino y el eco de la voz proyectada entre el hondo mar y el alto cielo se apuntan como última esperanza de continuidad, con la traducción literal ya comentada. Según la interpretación más personal de Padorno (2003:257), debajo de las capas de este poema se encuentra el deseo de elevarse imaginariamente, para escapar de formas y fórmulas gregarias, y alcanzar la palabra poética, logro al que sólo puede seguir el castigo solar, el retorno a lo cotidiano, el regreso a la oscuridad y el silencio, como comentábamos en relación con la problemática traslativa de los temas de la poética riveriana y su conexión con el trinomio Modernismo, Modernidad y Vida Moderna (cfr. §6.1.).

Y será esta la contemporaneidad a la que haya de regresar El Poeta, el contexto que hemos delimitado como la situacionalidad del poema, de la que no resulta posible elevarse más que efímeramente. «El ascenso de este Ícaro no lo hace posible el escribir poesía, una operación que, en el caso de Rivero, representa una lucha agónica con el verbo; el ascenso sólo lo posibilitan las alas del ensueño, que es un modo de creación no visible, y mucho más libre», concluye Padorno (2003:264).

La voz del destino surge como único halo de esperanza en este punto de resolución dilemática del texto, tras la idea de la caída, lo que nos permite evocar a El Poeta, atrapado, resonando entre las dimensiones imaginarias de su poética, como ha quedado esa voz, en unos versos donde las sílabas acentuadas contribuyen a la solemnidad de la pieza "*This voice of our destiny / Can be heard, melancholic, / Between the deep sea that fights below / And the divine heavens above*", traducción exacta de la imagen poética en la que resultaría redundante seguir ahondando desde un enfoque cognitivo

acústico-visual, aunque ofrece una estructura acentual que bien conviene considerar desde un punto de vista aproximado al de Meschonnic (1999; 2003).

Si estamos de acuerdo en que esta es la sección más "sonora" de la pieza, conviene por tanto dejar anotado cómo los acentos de las palabras van creando la melodía interna de "The Isle", así como su contribución al efecto de esta imagen poética final, sobre todo. Adoptando un método cuantitativo-silábico, hemos obtenido el siguiente esquema métrico de la versión inglesa, que nos permite observar no solo las sílabas y la rima de cada línea del poema (6a6a6-7-7-7a7-9a9a) sino además dónde se encuentran los acentos internos de los versos. Quilis (1978/2001:68) establece que el verso decasílabo exige, normalmente, acentos en tercera, sexta y novena sílaba. Estas cuestiones, relacionadas con la *decastich form* (cfr. §5.2.), son más flexibles en la métrica de la lengua inglesa, si bien fueron obviadas en el momento de revisar este poema, habida cuenta de que se realizó una traducción semántica en verso libre, por lo que nuestras anotaciones finales sobre la décima se corresponden con nuestro encargo idealizado. Se trata por tanto de hacer un último ejercicio de métrica comparativa, en la línea de los estudios de la Métrica Comparada, aunque persigan objetivos diferentes.

1	2	3	4	5	6	7	8	9
Is	le,	in	the	sea	for	lorn		
You	gave-us	a	path,	a	home:			
The	ma	gic	of	sad	ness			
Life	al	ways	has	on	your	land		
When	the	spi	rit,	ex	haus	ted		
Sim	ply	can	not	ca	rry	on		
This	voice	of	our	des	ti	ny		
Can	be	heard	me	lan	cho	lic		
Bet	ween	the	deep	sea	that	fights	be	low
And	the	di	vi	ne	hea	vens	a	bove

Fig. 52. Métrica cuantitativa y acentual de "The Isle". Elaboración propia.

Más próxima al soneto de lo que cabría esperar, la *decastich form* se documenta en *The Book of Forms* de Turco (1968:169) como «any poem of ten lines» sin medida ni rima definidas, lo que podría explicar el que haya sido una forma estrófica sometida a la experimentación por autores que llegaron a llamarlos "*sonnetinas*", como el poeta australiano Alex Skovron en *Infinite City* (1999), antología que recoge un centenar de decásticos a los que bautiza con este nombre, el cual también ha rivalizado con la

denominación "*tritina*" en la tradición teórica literaria inglesa. Antes de interesarnos por cuestiones estróficas en la Métrica Histórica (McCully/Anderson, 1996), que limitaremos al estudio del soneto (cfr. 7.8.), dado que la forma del *decastich* no incluye regulaciones respecto a la rima o la métrica del metapoema, tal vez podamos basar nuestro criterio comparativo en las pautas de Quilis (1978/2001:68) para la décima española, las cuales establecen (como se ha indicado en la primera fila de la plantilla métrica anterior) que los acentos se sitúen en la tercera, sexta y novena sílaba, requisito que la versión inglesa logra satisfacer en algunos casos puntuales, aunque especialmente en los versos finales que representan la imagen poética audiovisual que nos ocupaba.

A nivel silábico, se producen tres coincidencias acentuales con la tercera sílaba del verso, cuatro con la sexta y dos con la novena, justamente en las dos últimas líneas, cuando se producía (con el énfasis semántico final de "*above*") la proyección final de la sinestesia acústico-visual con el que este poema queda a la deriva interpretativa, como la «Isla», vocablo clave, tema, símbolo e imagen literaria en una solo expresión poética. Una observación más rigurosa de los tipos de pies métricos (cfr. §3.4.3.) que componen el primer verso de la traducción nos permite repasar la estructura del pie trocaico (*is-le*), el anapesto (*in the sea*) o el dactílico (*for-lorn*). Un criterio interesante para este tipo de poema podría haber sido la estructura del yámbico pentamétrico, que vendría a dar como resultado versos decasílabos perfectamente admitidos por el *decastich form*, a los que se le incorporaría la coincidencia de que compondrían un 10x10 perfecto (diez versos de diez sílabas cada uno). Eran también 100 las sonnetinas de Skovron (1999).

Sin embargo, a estos tres tipos de pies métricos diferentes combinados en la primera línea, en nuestra versión de "The Isle" les siguen tres yámbicos, el primero de ellos forzado por una sinalefa ("*you gave-us, a path, a home*"). En el tercer verso aparecen un yámbico ("*the ma-*") que rompe las sílabas del anapesto ("*-gic of sad*") y lleva a un máximo de tensión acentual al final del verso con un pie "femenino" ("*-ness Ø*"), «a weak or feminine ending to the line […] does not count in the scansion of the foot» (Fraser, 1970:14)[164].

[164] En su artículo "Domain-end phenomena and metrical templates in Old English verse", McCully (1996:44-45) recomienda "to see the verse not primarily as a piece of syntactic structure, nor as a piece of alliterative geography; but as a finite artifact whose structure is constrained by metre-specific rules. One such rules […] is a domain-final rule, a rule that demarcates verses as metrical constituents. […] it is precisely in this place in the line –the domain-final position– where quantity and stress are in an isomorphic relation (see Allen 1973; McCully 1991) […] elsewhere in the line […] stress and quantity

La entonación ascendente que produce en este caso advierte del encabalgamiento abrupto que se completa con "*life*" en el verso siguiente, donde se producen tres golpes acentuales muy contundentes ("*Life always has on your land*"), un golpe fuerte inicial y dos sílabas intermedias marcando los contratiempos. En la línea siguiente, las sílabas tónicas de "*spirit*" y "*exhausted*" enfatizan los dos términos de mayor carga semántica, que se suman a la aliteración de los tres yámbicos siguientes ("*simply cannot carry*"), que acaban de nuevo en pie femenino, marcando la rima previa entre "*forlorn*" y "*home*" (on Ø).

El siguiente verso no cuenta con mayor intensidad que la que le aportan las acentuaciones de las palabras "*voice*" y "*destiny*", a las que le/s siguen dos anapestos ("*can be heard, me-lan-cho-lic*") que logran coincidir con la tercera y sexta sílabas de Quilis (1978/2001:68) y vuelven a dejar una sílaba colgando del verso por cuestiones léxico-semánticas, dada la posibilidad de trasladar al inglés la raíz clásica procedente de la voz latina *melancholia* que es la transcripción del término griego *μελαγχολια*, formada de *μελας (melas* = negro) y de *χολης* (*cholis* = bilis), mediante una palabra con compleja acentuación en inglés, a pesar de que nuestras observaciones no alcanzan el nivel de complejidad del método de Meschonnic (1999; 2003), por ejemplo, sino que se basan en el hecho de que el "pure stress metre is natural to our language" (Fraser, 1970:16), por lo que no superarán este nivel de observación.

En la penúltima línea del metapoema aparecen un pie trocaico, un anapesto y dos trocaicos ("*Between the deep sea that fights below*"), produciendo una rima interna cuyas ondulaciones parecen mecer a la isla dentro de la imagen poética que se proyecta en este punto interno del poema. Por último, a pesar de las variaciones que se observan en las posiciones de los acentos en el verso final con respecto a su precedente, se logra hacer coincidir las sílabas tónicas con la novena sílaba prescrita en la *Métrica* de Quilis (ibidem) para el decasílabo, aunque este no es el caso del verso decasílabo de cinco pies inglés.

Para finalizar, una propuesta alternativa de la décima en yámbico pentamétrico podría dar como resultado inicial y borrador de una futura traducción la siguiente propuesta,

---

have no such reinforcing relationship; they are tipically in tension. It is only at the end of the metrical domain where they are in such a cardinal isomorphic relation. That relation functions as a domain-end marker». Este tipo de cuestiones podrían ocupar otra tesis doctoral centrada en la dinámica cognitiva de este interesante punto interno de los poemas en la poética riveriana y su traducción.

aunque incluiría algunas modificaciones semánticas con respecto a la décima original que volverían a obligarnos a retomar al eterno debate de la forma o el contenido. Según la opinión de Fraser (1970:38), tal vez el pie trocaico o el anapesto (o una combinación de todos ellos) se preste mejor a la sonoridad a la que aspira el método de Meschonnic (1999; 2003) en la lengua inglesa: «trochees lend themselves better […] than iambics to a certain kind of singing effect in poetry (the iambic foot is eminently the *speaking* foot)». Por su parte, «the galloping movement of the anapaest, and the fact that anapaestic form feet lend themselves much less easily to natural speech rhythms than iambic feet», ante lo cual es más recomendable observar la "musicalidad" de la pieza, como nos sugería José Manuel Rodríguez Herrera, por lo que sustituiríamos un patrón más irregular, el de la traducción publicada, con el patrón más uniforme y monométrico del soneto shakesperiano, en el que nos vamos introduciendo gradualmente.

Oh,	Is	le,	in	the	big	o	cean	for	lorn,
The	one	who	gave	us	love,	a	path,	a	home:
So	sweet	its	sad	ness	flo	wing	in	the	air
that	life	can	al	so	feel	it	in	the	earth.
The	plant	is	ge	tting	tir	red,	al	most	torn
No	more,	it	can	not	ca	rry	on,	no	more.
This	voice	of	des	ti	ny	will	al	ways	sound,
My	so	rrow	and	me	lan	cho	ly	re	sound
Bet	ween	the	big	deep	sea	who	fights	be	low
And	the	di	vine	blue	skies	which	are	a	bove.

Fig. 53. Traducción métrica y rimada de «La Isla». Elaboración propia.

7.2. "Canarian Stone"

"Canarian Stone" es el primer soneto traducido de *The Poet.* Se recordará (cfr. §5.3.) que formaba parte de la lista de seis "Sonetos" que Domingo Rivero quiso agrupar bajo un conjunto de piezas con este título y esta estructura estrófica, muchas menos de las que se cuentan entre la totalidad de su producción con este tipo de forma estrófica (la cifra oscilaría entre los 25 y los 37 sonetos, según los Índices de Eugenio Padorno). Si tratamos de conectar su contenido con las circunstancias vitales del autor, podríamos relacionar el soneto con la piedra con la que estuvo ornamentado el edificio en que vivió desde su regreso definitivo a la isla de Gran Canaria tras finalizar sus estudios de

Derecho en Madrid (1873), como nos sugería José Rivero a la hora de interpretar el texto y como se indica en la Nota en la antología publicada (Santana Falcón, 2014:32-33), la cual además incorpora un breve apunte sobre el vínculo entre la Arucas natal de El Poeta y el oficio de la cantería.

Y aunque Domingo Rivero dedicó sus versos al oficio del campesino más que al del cantero, así como recreó expresivas imágenes poéticas basadas en la metáfora de la tierra como la de "verte hollar un día la cumbre era su sueño" en «A Juan», su manera de mirar la piedra en este poema es en Rivero una inspiración irrevocable que también se encuentra en otros autores, como José Luis Marrero Cabrera (2000:77), quien en su faceta más poética incorpora a su tesis doctoral dos poemas que parecen formar un hipérbaton entre sus títulos, «De Arucas» y «Al labrante».

Eres duro cual roca
formando parte de ella,
sentible como un artista
artesano de la piedra,
que inspiras al escritor
y… ¡sobre todo…!
al poeta.

Se conoce que la iglesia de Arucas no empezó a construirse hasta 1909, por lo que no podemos asegurar si realmente pasó a formar parte del imaginario riveriano, aunque, en la composición cuya traducción nos disponemos a comentar, el símbolo del hogar se engarza con la décima anterior y dará paso al siguiente poema, a medida que al lector inglés se le van haciendo más accesibles las visiones riverianas que han pasado de su isla a su casa; o mejor, a la piedra que lo protege y lo envuelve, en la que el propio poeta se ve reflejado. Por cuestiones semánticas, no se podría hablar en este caso de una forma analógica en la versión inglesa más allá del patrón de las estrofas del poema, que según la terminología inglesa estaría formada por dos *stanzas* de cuatro versos y dos *tercets*, la única reminiscencia mimética del soneto de Shakespeare observable en el nivel de la macroestructura textual, la cual presentamos a continuación seguida de su andamiaje métrico y de rima (siguiendo el sistema métrico español, hemos utilizado mayúsculas para marcar las rimas en los versos de arte mayor). El esquema cognitivo de su macroestructura se recoge en la Figura 54:

Dark stone; indestructible 7-
Inner strength. 3a
In your hands you hold the austere sorrow 9-
Of my native mountains. 6a

In you I found strength to bear my sufferings, 11-
As I searched for shelter from my pain,9-
And dark, like the colour, the colour of your sorrow,13B
Only my shadow, a companion, on my journey.13-

You have embellished my house, a house to cherish, 12-
Relentlessly absorbing my own silent sadness, 13C
You feel my touch in the mysterious night and in its darkness. 15C

As you do today, within the walls of my dear home, 13D
One day you'll hold my sorrow 7b
On my grave within your stone.7d

En la Figura 38 recogíamos esta lista de vocablos como ejemplos del léxico clave y de los temas de este soneto: la "piedra", la "tristeza", el "sufrimiento", el "dolor", la "fortaleza", la "casa", la "pena", la "noche", el "nicho", la "muerte". Estas palabras se van encontrando traducidas por sus correlatos ingleses "*stone*" (traducción literal); "*sorrow*" (sustantivo más abstracto que el "*sadness*" del poema analizado en el epígrafe anterior, que irá apareciendo más frecuentemente en inglés para referirse a este sentimiento, por su poder expresivo, y se emplea para traducir "pena" unos versos más abajo); "*sufferings*" (una transposición basada en otorgar un carácter contable a una idea que en el TO era individual e incontable); "*pain*", "*strenght*", "*home*", "*night*", "*grave*" (traducción literal).

Entre ellos, los temas comienzan a repetirse: la tristeza, la casa, la muerte, y otros abren nuevas líneas (*mappings*) que se van desplegando en el resto de los poemas: la noche, el dolor, el nicho. Una atenta lectura de los versos, auxiliada por la observación de los tiempos verbales y los planos de contenido a los que se refieren las dos partes de este soneto, nos permite observar con más claridad el orden en que se plantean los esquemas arquetípicos riverianos de lo Alto y lo Bajo en esta composición, en la que el punto de resolución dilemática (en negrita) se desplaza al comienzo del segundo terceto.

ESQUEMA A (expositivo)	Primer cuarteto	el pasado, antes, arriba, la juventud, lo Alto… (Régimen Diurno: cima isotópica de la luz)	Dark stone; indestructible Inner strength. In your hands you hold the austere sorrow Of my native mountains. In you I found strength to bear my sufferings, As I searched for shelter from my pain, And dark, like the colour, the colour of your sorrow, Only my shadow, a companion, on my journey.
	Segundo cuarteto		
ESQUEMA B (explicativo, glosa, de comentario)	Primer terceto	el presente, después, debajo, la vejez, lo Bajo … (Régimen Nocturno: sima isotópica de las tinieblas)	You have embellished my house, a house to cherish, Relentlessly absorbing my own silent sadness, You feel my touch in the mysterious night and in its darkness. **As you do today**, within the walls of my dear home, One day you'll hold my sorrow On my grave within your stone.
	Segundo terceto		

Fig. 54. Esquemas arquetípicos de contenido del soneto "Canarian stone". Elaboración propia.

Hemos superpuesto la Figura 44 al texto traducido para corroborar la hipótesis de que, probablemente desde que observamos el punto de resolución dilemática al comienzo del segundo terceto (cfr. §5.3.), era de esperar que ni el TO ni el TM proyectados se adscribieran férreamente a la división establecida en el patrón padorniano de los esquemas arquetípicos riverianos. Rivero compone una primera estrofa efectivamente expositiva, en la que ya hemos comentado que también se plantea un diálogo literario con el elemento, dedicatario y receptor al mismo tiempo de esta composición. Las yuxtaposiciones "*Dark stone, indestructible, inner strenghth*" más el presente de indicativo de "piedra que tienes la tristeza austera" ("*In your hands you hold the austere sorrow / Of my native mountains*") se concentran en describir a la piedra en relación con las "*native mountains*" del autor, por lo que este elemento deja de estar inerte para el lector, ya que se ha humanizado a través de la visión riveriana. En inglés, esto se enfatiza dotando de manos a la tristeza, por lo que el "tienes" del original se traslada desde un punto de vista mucho más gráfico. Como veremos en el poema «En El Monte», tenemos motivos para especular con la idea de que Domingo Rivero se puede estar refiriendo al paisaje volcánico de esta zona. Por este motivo, además de por su vínculo con la traducción, hemos tratado de establecer nuevas relaciones entre Rivero y Graciliano Afonso (cfr. §2.2.).

El contenido de la segunda estrofa glosa esta primera evocación cuando Rivero afirma que ha sido en la piedra canaria en la que ha encontrado la fortaleza para aguantar su sufrimiento, y es entonces cuando se produce el giro hacia sí mismo y la introspección, como demuestra la aparición de la primera persona del singular, cuando El Poeta expresa que la piedra ha sido su ejemplo a seguir: "*In you I found strength to bear my sufferings / As I searched for shelter for my pain*". En este caso se realiza un hipérbaton en el cuarto verso de la versión inglesa que no encuentra una equivalencia en el original en español ("yo hallé, para sufrir, tu fortaleza"), con el que se sitúan dos pies yámbicos a comienzo de línea ("*in you I found*") y se introduce el verbo "*bear*", relacionado con la metáfora poética LIFE IS A BURDEN (Lakoff/Turner, 1989:52). Esta manera de observar la piedra por parte de Rivero, quien encuentra en ella la fuerza y el abrigo para su dolor, inspira un esquema mental muy gráfico, en el que imaginamos a El Poeta tratando de encontrar en la observación del elemento la fortaleza para seguir adelante.

La alusión a la sombra del viajero de ultratumba del *Purgatorio* de Dante (Eugenio Padorno, 1994a:561) hace su aparición a verso seguido a través del tema de la soledad y, a pesar de que es cierto que Rivero rechaza ciertos usos modernistas del color, entre otros (cfr. §6.1.), este sentimiento queda reforzado visualmente por la expresión de que esta sombra es oscura, motivo por el que en inglés se decide reduplicar el sintagma "*the colour*", que además crea una aliteración con "*dark*": "*And dark, like the colour, the colour of your sorrow / Only my shadow, a companion, on my journey*". Una vez más, Domingo Rivero deja manifiesta su visión de la metáfora poética LIFE IS A JOURNEY (Lakoff/Turner, 1989:52), tan directamente relacionada con su ideario lírico.

Desde la perspectiva de la construcción cognitiva, a nuestros apuntes anteriores conviene incorporar a Fauconnier (1997/2005:34), quien afirma que el lenguaje, «as we know it, is a superficial manifestation of hidden, highly abstract, cognitive constructions. Essential to such constructions is the operation of structure projection between domains». A medida que vayamos introduciéndonos en la interpretación de las cosmovisiones riverianas, este tipo de cuestiones irá explicando e ilustrando nuestro particular enfoque de la traducción de los tropos a través de esquemas cognitivos, ya que los mecanismos de la traducción poética se duplican en la doble dimensión literario-cognitiva de los espacios mentales: «mental spaces are the domains that discourse builds up to provide a cognitive substrate for reasoning and for interfacing with the world» (Fauconnier, ibidem).

Según marcan las pautas de la tradición del soneto, en el punto en que típicamente esperamos encontrar el "centro" de sus poemas, es decir, al comienzo del primer terceto, Rivero decide sin embargo dedicar una estrofa más a la piedra, y es el contenido de esta sección el que más directamente se relaciona con la situacionalidad y la intención originales que tratamos de describir en la Nota tanto para el lector español como para el inglés en relación con "el hogar", símbolo fundamental para el autor. Retomando la línea de contenido del primer serventesio, el texto se vuelve a referir a la piedra, que "guarnece" y "vela" la casa ("*You have embellished my house, a house to cherish*"), donde otra duplicación refuerza la intención del poema de incorporar el símbolo del hogar al esquema del acurrucamiento y la vuelta al seno materno, tan característicos del esquema de lo Bajo en el autor (Eugenio Padorno, 2003:255).

En este caso, la caída del soneto vuelve a apoyarse en el tema de la tristeza, un sentimiento del que Rivero hace partícipe a la piedra, en un sofisticado ejemplo de personificación: "*Relentlessly absorbing my own silent sadness*". Se empieza a fijar un léxico clave en el lector a medida que la tristeza va cobrando más protagonismo en las composiciones. Además, aquí se construye una imagen poética que nos permite evocar cómo la piedra va llenándose de la tristeza riveriana en la oscuridad de la noche, ambiente típicamente romántico recurrente en esta poética, a lo que no solo contribuye la aliteración; ya que es un elemento que percibimos a través del propio tacto de El Poeta. Si Jorge Rodríguez Padrón (1967:159) llegó a afirmar que Domingo Rivero humanizaba lo que tocaba con su pluma, aquí la piedra es tocada por El Poeta: "*You feel my touch in my mysterious night and in its darkness*", donde la aliteración se prolonga y se combina con los efectos acentuales de la métrica, sensación que se traslada al lector.

Por último, aparece el disyuntor comparativo-temporal "como hoy", al que podríamos relacionar con el "y hoy" ya comentado en la lectura interpretativa de «Yo, a mi cuerpo» (cfr. §5.9.), pues se trata de uno de los puentes más visibles en la poética riveriana para organizar el contenido de los sonetos en torno a los dos regímenes imaginarios de sus esquemas. Al igual que en El Soneto, en el análisis del «Mis pies» (cfr. §5.15.) también comprobamos que este mismo disyuntor copulativo-temporal ("y hoy"), condensado en una sola sílaba métrica, se emplea en una posición más acorde con la organización tradicionalmente impuesta para organizar el contenido en la estructura formal del soneto, es decir, un terceto más arriba. Además, Padorno descubre que esta es la misma colocación exacta de "y hoy" en el soneto «A la memoria de Luis

Millares» (Eugenio Padorno, 1994a:87) y en «El Muelle Viejo» (ibidem:116), lo que refuerza la idea de que la temporalidad es un factor clave en la creación poética de Rivero, que se configura alrededor de este significativo punto de inflexión en el soneto «Piedra Canaria», aunque con la diferencia de que se retrasa hasta casi el final de la pieza: "*As you do today, within the walls of my dear home".* Se puede aventurar la hipótesis de que este soneto podría ilustrar un proceso de creación poética similar al de otros ejemplos, que tal vez en este caso se encontrara en un estado embrionario o simplemente alternativo al de otros casos de estructuración arquetípica. Para finalizar, la muerte vuelve a flotar como otra sombra sobre el poema. En coincidencia con el cierre del soneto, tras su punto de despliegue (Eugenio Padorno, 1994a:117), expresado por la «marca» comparativa "como hoy", al decir del crítico, se pone en funcionamiento «la maquinaria riveriana» para desarrollar en el poema una «suma de contrastes» (antes-después). Este indicador, ceñido a las semejanzas derivadas de la imagen de la duplicación del dominio cerrado del cosmos, asimismo exterioriza los nudos del esqueleto estilístico de un gran número de poemas (Eugenio Padorno, ibidem). Como en el ciclo natural de la vida, el soneto concluye con la presencia consciente de la muerte y su premonición, de la que también participará la piedra: "*One day you'll hold my sorrow / On my grave within your stone*", coincidiendo con una evocación final de encierro que ya venía construyéndose desde "*the walls of my dear home*", visión que se retomará en «A Juan» desde la perspectiva de los abuelos yacentes en el nicho al recibir al nieto muerto.

Aún sin haber observado la semántica discursiva en relación con la métrica, el ritmo y la rima, la compleja y profunda relación entre el *poema en-sí* y el *poema para-sí* contribuye a una misma intención y efecto, aunque desde planos diferentes. En otra terminología, procedente de la Nueva Crítica de Brooks/Penn Warren (1938), John Crowe Ransom (en Fussell, 1965/1978:109) realiza la distinción entre la *textura* y la *estructura* de un poema: «the texture, he found, is "local", unique to a given poem, while the structure involves the larger elements of form which ally the poem with a tradition or with history or with a wider world or recurring shapes. […] Poetic structure […] will oblige us to inquire into the nature of the organization and patterning of whole poetic lines and line groups which, by their special arrangements, express the kind of order that dominates in a given poem».

En este sentido, hemos desglosado ya la estructura de este soneto como orientación a próximos comentarios traslativos en los que la Figura 44 se solapará a la perfección con el contenido de las composiciones, particularmente, con «Yo, a mi cuerpo». Lejos aún de tener con nosotros los rasgos característicos de los sonetos de Domingo Rivero, tras el ejemplo de traducción alternativa en versos métricos de la décima «La Isla» (cfr. §7.1.), no presentaremos una versión métrica de un soneto riveriano hasta llegar al comentario traslativo de «Yo, a mi cuerpo» (cfr. §5.7.). Hasta que la metodología para dicha traducción y la validez de sus resultados no sea revisada en trabajos futuros (cfr. §8.) y no se pueda delimitar el que vendría a ser el corpus más legítimos de *Sonnets by Domingo Rivero*, no consideramos de rigor emprender la traducción de otros sonetos.

A pesar de esta sutileza, el soneto inglés adopta la forma de poema estrófico, a diferencia de «La Isla», que vendría a ser un *stichic poem,* según la terminología métrica inglesa (Fussell, ibidem: 109). Más allá de la medida y las coincidencias de la rima que hemos señalado previamente en el metapoema, también lo presentaremos analizado según su métrica cuantitativa y acentual (cfr. Fig. 56), lo que nos permitirá empezar a considerar las bases teóricas de la métrica inglesa para esta forma estrófica en comparación con nuestros procedimientos traslativos, los cuales en esta ocasión se podrían definir a partir de las siete estrategias de Lefevere (1992:21-49), entre las que no podremos ilustrar, casos de traducción fonémica (cfr. §6.3.2.) más allá de la pura coincidencia, aunque sí encontraremos numerosas traducciones literales y traducciones palabra por palabra, traducciones en verso blanco/libre[165] y, sin duda, una interpretación del texto subjetiva y personal, a pesar de que en nuestro encargo no se aplicaron estrategias de la traducción prosódica, ni métrica ni rimada.

En este sentido, siguiendo la idea de "intratraducción" de Eugenio Padorno (1994a:76), pondremos a prueba por primera vez la técnica de la traducción de verso a prosa, lo que

[165] Topamos aquí con una cuestión terminológica que se hace más compleja en la tradición métrica norteamericana (Fussell, 1965/1978:76), sobre la que, a la vista del planteamiento de T. S. Eliot (1888-1965) de que "no hay libertad en el arte", a Fussell le ponía difícil afirmar que existe un verso puramente "libre", aunque esta le parecía una denominación mejor que la pedante *cadenced verse,* la extraña *non-metrical verse* o la pretenciosa *vers libre* (Fussell, ibidem). Como asegura el mismo autor, «the free verse poem establishes a texture without metrical regularity– measurable meter is as much an anomaly in a free-verse poem as the want of it is in a metered poem. And most free-verse poems eschew rhyme as well» (Fussell, ibidem:77). Tenemos que reconocer con este autor que, al establecer una macroestrategia traslativa basada en el empleo del verso libre, aunque pretendíamos liberarnos de las ataduras de la métrica, en *The Poet* llegamos a realizar algunas traducciones más regulares en su forma métrica que otras. Igualmente, aunque el verso libre se suele combinar con el verso blanco, es cierto que en algunos casos también se producen coincidencias en la rima de los metapoemas, más o menos intencionadas (Santana Falcón, 2014:26-27).

también da lugar a una versión alternativa de la pieza en inglés, en la que se impone una mayor tendencia a la paráfrasis, procedimiento de traducción que va incorporándose tímidamente a nuestras soluciones traslativas a través de la reduplicación "*Dark like the colour, the colour of your sorrow*", y que en próximas composiciones alcanzará el nivel de lo semántico a través del refuerzo de una imagen poética mediante la repetición (cfr. §7.6., "la campana").

Dark stone; lasting fibre, tough entrails. Stone, you hold the austere sadness of my fatherland mountains. For suffering, I found your strength, as I searched for shelter from my own pain; and dark, like the colour of your sorrow, only my shadow was walking with me. You have guarnished my house, a house to keep watch over, drinking up my own silent sadness, it feels my touch in the mysterious night. Like today, within the walls of my house, you will keep my sadness, so merciful, inside my grave in the old cemetery.

Fig. 55. Un ejercicio de *intratraducción:* traducción de verso a prosa de "Canarian Stone". Elaboración propia.

Una de las cuestiones más llamativas de esta traducción en prosa surge en el verso once, "me siente de la noche en el misterio". El hipérbaton riveriano, de ser reestructurado, da lugar al segmento "me siente en el misterio de la noche", lo que produce confusión en la lectura interpretativa del poema con respecto a cuál es el sujeto de esta oración, que ha estado formulado en segunda persona del singular, desde el comienzo de la oración y del terceto, por lo que su referente deíctico más próximo no puede ser otro que "mi sombra", que se encuentra al final del segundo serventesio.

Toda esta ambigüedad se resolvió con el empleo de la segunda persona en este punto del primer *tercet* de la traducción publicada ("*You feel my touch in the mysterious night*"), y la posible alusión a la noche se introduce mediante la amplicación ("*and in its darkness*"), dada la interrelación ya establecida previamente entre los elementos clave del poema (la piedra, la noche, el silencio), la cual podía desvirtuarse a través de este anacoluto sintáctico, motivo por el que consideramos oportuna la paráfrasis.

En cuanto a las trayectorias visuales del poema, también se infiere que la idea del interior del nicho se ha reemplazado por la de "*on my grave*" con la intención de realzar el peso de la piedra en lugar de la idea de encierro y así darle más relevancia al tema del poema, si bien tampoco dejamos de expresar esta imagen poética con "*one day you'll*

hold my sorrow […] *within your stone*", donde el uso estilístico del posesivo hace más compleja la categorización mental de la piedra "*[the stone] within* <u>*your*</u> *stone*", la piedra que lleva dentro, lo que activa un despliegue visual mucho más interesante desde el punto de vista del *blending* poético (Fauconnier/Turner, 1996).

Por último, estas superposiciones de esquemas alcanzan sus límites expresivos a través de la musicalidad del metapoema, que se basa en los acentos internos de los versos (*pure stress metre*), por lo que no terminamos de desvincular nuestra modalidad de traducción de la interpretación como modalidad oral de transferencia interlingüística e intercultural (cfr. §3), a tenor del planteamiento de Octavio Paz de que «aprender a hablar es aprender a traducir» (1990:9).

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
Dark	stone	in	des	truc	ti	ble								
In	ner	strength												
In	your	hands	you	hold	the-aus	tere	so	rrow						
Of	my	na	tive	moun	tains.									
In	you	I	found	strength	to	bear	my	su	ffe	rings,				
As	I	searched	for	shel	ter	from	my	pain						
And	dark,	like	the	co	lour,	the	co	lour	of	your	so	rrow		
On	ly	my	sha	dow,	a	com	pa	nion,	on	my	jour	ney.		
You	have	em	be	llished	my	house,	a	house	to	che	rish,			
Re	lent	less	ly	ab	sor	bing	my	own	si	lent	sad	ness		
You	feel	my	touch	in	the	mys	te	rious	night	and	in	its	dark	ness.
As	you	do	to	day,	wi	thin	the	walls	of	my	dear	home,		
One	day	you'll	hold	my	so	rrow								
On	my	grave	wi	thin	your	stone.								

Fig. 56. Métrica cuantitativa y acentual de "Canarian Stone". Elaboración propia.

Como se aprecia en la Figura 56, no aspirábamos a una estructura de yámbico pentamétrico shakesperiano en esta traducción. En la traducción se combinan diez anapestos, treinta y dos yámbicos, dieciocho trocaicos, cinco pies femeninos y dos tipos de pie métrico (o *syllable foot*) que no habíamos empleado hasta el momento: el pie dactílico ("<u>*su*</u>*-ffe-rings*") y un *pyrrhic foot* (compuesto por dos sílabas inacentuadas) en el verso diez ("*less-ly*"), aunque es posible percibir un acento más intenso en la primera de estas dos sílabas, lo que nos llevaría a metodologías mucho más complejas como las que propone Meschonic (2003) o Fraser (1970), quien sostiene que «the combination of the natural sentence stress pattern and the superimposed pattern of metrical stress makes

posible more subtle modulations of sound, sense, pace and feeling than pure stress metre can by itself easily achieve». A todo esto deben sumársele las innovaciones métricas que el soneto experimenta a lo largo de su desarrollo histórico, importante condicionante de las normas traslativas implicadas en la traducción de *The Poet.* En el nivel de la rima, por ejemplo, las variantes más frecuentes en el soneto español se introdujeron en los tercetos, que se contagiaron de las rimas de los cuartetos, hasta llegar, en el siglo XX, a penetrar en la medida de los versos y el descenso de la rima a la asonancia, primero, y al verso blanco, después, sin olvidar que los modernistas, por influjo de Darío, gustaron de construir sonetos sobre versos poco tradicionales.

Esto nos hace creer en que la traducción en versos blancos no termina de desvirtuar la musicalidad de nuestros metapoemas, en los que la propia gravedad de las palabras, las obligadas pausas sintácticas derivadas del sentido, los predicados verbales que los van componiendo, su interacción mental, sus invocaciones y, en definitiva, su efecto, van construyendo gradualmente desde el plano de las sílabas tónicas hasta el de la analogía metafórica poética que el metapoema pretende activar en el lector, hasta regresar a su estado de «silenciosa mineralización verbal», según Eugenio Padorno (2003:252). El crítico sostiene todo esto al afirmar que «nunca un texto es tan hermético como para que ante él se vea frustrado todo intento de accesibilidad a su comprensión» (ibidem: 246).

A modo de ejemplo ilustrativo de dos métodos diferentes para analizar la acentuación interna de los versos del soneto shakesperiano, basándose en las observaciones de la escuela Trager-Smith, Fraser (1970:5) alude a cuatro intensidades diferentes en los acentos del primer *quatrain* del Soneto XVIII de Shakespeare, del cual hace eco la primera línea de nuestra versión en versos métricos de «Yo, a mi cuerpo» (cfr. §7.8.). Su sistema de símbolos es similar a la notación de Meschonnic (2003:98, en Masseau, 2007:310-311), si bien las interrelaciones del francés con la semántica discursiva completan el método:

> En su notación H. Meschonnic (2003=1998: 98) quiere demostrar sencillez y no multiplicar inútilmente los signos. Marca las sílabas acentuadas, sin embargo, quiere evitar la única dualidad entre sílaba acentuada y sílaba inacentuada; así marca los acentos prosódicos. El acento métrico también viene marcado. Por otra parte, nota los "contreaccents" o sucesión de dos acentos. De la misma manera es posible marcar de forma subscrita "los efectos de serie vocálicos o consonánticos". Además, puede ser interesante "designar el efecto cumulativo por unos números". Para H. Meschonnic (2003=1998: 99), el principio de la relación entre el ritmo y el sentido es el siguiente: "toute marque rythmique est une marque sémantique. Les séquences marquées sont donc des séquences où le rythme prosodique installe une superlativité sémantique".

Sin embargo, el sistema de Fraser (ibidem), a partir de la regla nemotécnica «elevator-operator» para la entonación de yámbico pentamétrico (el tipo de verso característico del soneto inglés), plantea una metodología similar que resulta más específica para nuestros intereses investigadores. Si alcanzáramos tal nivel de complejidad en el análisis de los poemas de *The Poet*, resultarían de interés estos planteamientos. Señala Fraser (ibidem) que los fonólogos modernos de la escuela Trager-Smith detectan cuatro grados de diferenciación que se pueden memorizar fácilmente con estas palabras, que quedarían analizadas acentualmente como sigue: «élȯvâtȯr-òpȯrâtȯr» o con números del 1al 4 en lugar de símbolos. Con esto en mente, Fraser (ibidem:7-8) emprende su análisis de la primera estrofa del conocido soneto de Shakespeare, concretamente su Soneto XVIII, clasificando así los pies métricos, por lo que con esto empezamos a introducir anotaciones respecto a aspectos de interés que van apuntando hacia la traducción métrica del soneto riveriano.

> Let us look at the quatrain form Shakespeare analysed into lines of five feet, with indications of the four degrees of stress: using first the symbols, and then the numbers, and also using the colon to indicate the breath or sense break in the line.
>
> Shàll Í / cȯmpáre / thȯe: tô / ȯ súm / mȯr's dáy?
> Thòu árt / mòre lóve / lȳ: ànd / mòre témp / ȯrâte.
> Roùgh wínds / dȯ sháke /: thȯ dár / lȯng búds / ȯf Máy
> Ȯnd súm / mȯr's leáse /: hâth áll / tôo shórt / ȯ dáte.
>
> 3 4 1 4 1 2 1 4 1 4
> Shall I / compare / thee: to / a sum / mer's day?
> 3 4 3 4 1 2 3 4 2
> Thou art / more love / ly: and / more temp / erate.
> 3 4 1 4 1 4 1 4 1 4
> Rough winds / do shake /: the dar / ling buds / of May
> 1 4 1 4 2 4 2 4 1 4
> And sum / mer's lease /: hath all / too short / a date.
>
> It should be noted that in the first here lines of this quatrain a sensitive reader of poetry might, without any effect of metrical jarring, reverse the feet as marcked above:
>
> Sháll Ì…
> Thóu àrt…
> Róugh winds…
>
> This reversal is common and acceptable at the beginning of an iambic pentameter line, and the sentence stress does not jar if the second syllable of the trochee, as the reversed iambus is called, is almost but not equal weigh with the first.

Estos ejemplos nos permiten establecer criterios métricos más flexibles de lo que cabía esperar para la construcción del soneto inglés a partir de pies yámbicos pentamétricos. Si se observa nuestra plantilla, se comprobará que las sílabas sombreadas coinciden generalmente con las sílabas acentuadas de los versos, ya que nuestra observación se basa en un método acentual natural. Aún sin tener en cuenta las diferentes intensidades de los acentos que acabamos de explorar con Fraser, se descubre que tampoco el famoso soneto shakesperiano cumple con la regla nemotécnica «elevator-operator» en todos sus versos. A falta de someter el conocido poema del autor inglés en su totalidad al análisis mediante el sistema de símbolos y números que acabamos de observar, es relevante para nosotros el hecho de que este método no somete al poema a férreas marcas internas de las que no puede variar, por lo que su nivel de traducibilidad no resulta tan inalcanzable como se podría esperar. Es más, en relación con el esquema métrico que se observa en la figura anterior, es necesario precisar que nuestro análisis cuantitativo-acentual de la métrica de los poemas de *The Poet* es más acorde con el método clásico que con el inglés: «Classical verse differs from English verse in that the verse line is very often, though not always, not a succession of feet of the same kind but a combination of feet of different kinds, the feet being defined quantitatively» (Fraser, 1970:8). Dado que en el próximo comentario traslativo analizaremos el soneto «La Silla», estas cuestiones serán retomadas en breve.

7.3. "The Chair"

Tal y como Jorge Rodríguez Padrón (1967:159) llegó a sugerir respecto a la capacidad de Domingo Rivero para "humanizar" la realidad, también Eugenio Padorno (1977/1981a:45-46) respalda nuestra división de las Poéticas que estructuran los poemas de *The Poet* (cfr. Fig. 37), una organización directamente relacionada con la realidad con la que Rivero interactúa y sobre todo con la circunstancialidad de su poesía, ya que en torno a ella se organizan las cosmovisiones que forman parte del contexto psicogeográfico más directo de El Poeta. «Esa circunstancialidad es el estímulo por el que se manifiesta la razón de ser de esta poética, el insustituible accidente que la hace posible. Composiciones sobre –o, mejor, "a" seres reales o de ficción ("A la memoria de Rafael Romero", "A Tomás Morales", "A don Quijote", "A Lady Byron"), junto a otras sobre cosas y objetos concretos ("La nave", "El faro", "Silla

de junto al lecho", "Campana de ermita") permiten asimismo a Rivero un común tratamiento estilístico de individualizaciones simbólicas» (Eugenio Padorno, 1977/1981a:46). En la Nota que acompaña a este texto en la antología publicada (Santana Falcón, 2014:34-35), se explica esta tendencia al lector como un uso recurrente de Domingo Rivero, en un intento por facilitarle la comprensión y la contextualización del poema, si bien una lectura atenta de las piezas anteriores ya debe de haberle permitido llegar a este tipo de conclusiones.

Por esto, en los análisis de los poemas de *The Poet* que podrían considerarse pertenecientes a la Poética de los Objetos (cfr. Fig. 40), hemos coincidido con el experto al afirmar que el recurso literario de la personificación no solo es una vía de comunicación literaria con la realidad (reforzando los frecuentes apóstrofes), sino que además alcanza dimensiones tan evocadoras que permiten considerarlo un tipo de metáfora, puesto que no solo activan esquemas mentales visuales sino que al tiempo consiguen vincular emocionalmente al lector con el objeto evocado. Una ojeada a las propuestas sobre la metáfora de Zoltán Kövecses (2005) nos permitirá comprobar la relación entre esta figura y la universalidad de la poética riveriana, ya que el autor nos hace ver hasta qué punto y de qué maneras el pensamiento metafórico puede ayudarnos a comprender la cultura y la sociedad a través de la observación de la variación metafórica, sin olvidar sus metáforas de emociones (cfr. §6.2.1.1.), que retomaremos posteriormente (cfr. §7.6., §7.14.).

En el caso de la personificación, como afirma Abrams (1993:99, en Kolahi, 2012:436), tampoco resultaría descabellado considerarla «another figure related to metaphor», por lo que ya hemos defendido (cfr. §6.2.) que esta figura literaria podría traspasar los límites de los estudios literarios para convertirse, como la metáfora y la metonimia, en un tipo de representación conceptual cada vez más convencional que haya de interesar a las ciencias cognitivas, o, más en particular, a la Poética Cognitiva (cfr. §8.). De esta manera se pueden entender mejor los procesos de interpretación textual cuando interviene este tipo de "juego literario", según el cual el autor no solo personifica sino además habla con el objeto, tanto a través de la caracterización de sus esquemas cognitivos característicos como con herramientas que faciliten su traducción.

En la Retórica moderna, la personificación se ha desvinculado de la alegoría hasta comprender las connotaciones basadas en «humanizaciones», y está generalmente

consensuado que «consiste en representar como personas a seres inanimados o a entidades abstractas», a diferencia de lo que sucedía en los sistemas clásicos, donde no se distinguía entre símbolo y alegoría (Garavelli, 1991:301). Esto podría llegar a reorientar nuestra visión de la personificación como tropo ya que, al parecer, en sus orígenes, la diferencia entre estas dos últimas figuras era solo cuantitativa. También para la alegoría, como para la metáfora, las definiciones eran eminentemente tautológicas y no específicas (Garavelli, ibidem:297). Sin embargo, las posibilidades retóricas de la prosopopeya no la alejan tanto de la metáfora como cabe pensar, máxime si dicha humanización se sitúa en un apóstrofe literario (cfr. §7.4.).

Antes de tratar la dimensión más cognitiva de la metáfora en comentarios traslativos subsecuentes, una última diferenciación entre metáfora y símbolo propuesta por Umberto Eco (1984:249, en Garavelli, ibidem:300) merece nuestra atención, ya que el filósofo italiano plantea que una metáfora no puede interpretarse literalmente. El destinatario nunca puede aceptarla tranquilamente como una verdad literal (una mujer no es un cisne, un guerrero no es un león). Es necesario interpretar la metáfora como una figura. No sucede así con el modo simbólico. El más obtuso de los destinatarios que no lo tomara como tal puede afirmar que, en sentido literal, lo que se dice no impide la coherencia semántica (Eco, ibidem), lo que vendría a ser un criterio justamente opuesto al que escogimos para referirnos a los símbolos riverianos puros en los poemas de *The Poet* (cfr. §6.2.1.2). Más incompatible aún parece esta visión si se contrasta con las bases teóricas de la Gramática Cognitiva de Langacker (1990), según las cuales «the word symbol refers to the basic claim that grammar is inherently symbolic. That is, all valid grammatical elements and constructs are held to be symbolic in the sense of having both conceptual and phonological import» (Langacker, 1990:ix). De esta manera, según Langacker, la gramática formaría un continuum con el léxico, y, a nuestro modo de ver, con la dimensión prosódica de la traducción poética en correlación con la traducción semántica del sentido.

Para finalizar con la personificación, es relevante comprobar que, como recurso oratorio y literario, esta se encuentra también en la poesía y en la prosa de todos los tiempos (Garavelli, ibidem:301), lo que derrumba aquellos obstáculos potenciales de traducción que podrían venir condicionados por la incompatibilidad del efecto pretendido por Rivero con esta figura como medio poético en los receptores del TM, para los que no resultará particularmente impactante la prosopopeya.

Por tanto, la imagen poética metafórica de partida en este soneto, de una austeridad soberbia, es "*Chair beside the bed*". Cabe puntualizar que esta es la traducción que se ofrece al lector en la Nota (Santana Falcón, 2014:34-35) para el que llegó a ser el título más extenso con que se conoció este soneto. En las paredes del Museo Poeta Domingo Rivero y en *Pictografías para un cuerpo* (Eugenio Padorno, 1977/1981a:59) se puede observar un recorte de prensa de una página especial de "Cartel" (*Diario de Las Palmas*, 31-10-1965) en la que el soneto se recoge con el mismo título que figura en la cita anterior a Padorno, aunque «La Silla» nos sigue pareciendo más coherente con la simpleza y la humildad del símbolo evocado. La publicación del poema en el citado periódico grancanario se ilustra con una sencilla copia a grafito de "De slaapkamer" de Vincent Van Gogh (1988), cuya autoría no se expresa, aunque nos parece un esquema cognitivo visual perfectamente posible para recrear la visión de esta silla.

En relación con el enfoque cognitivo-funcional de la presente tesis, conviene dejar aquí anotada la importancia de esta imagen poética como estímulo que despertó nuestro interés por los procesos "sinestésicos" en las evocaciones poéticas riverianas. Si bien en un principio se pudo creer que teníamos mal entendido el concepto, en la antología publicada (Santana Falcón, 2014:34-35) nos hemos referido a la «fusión sinestésica» entre Rivero y la silla que se describe en este segundo soneto de la antología, lo que nos condujo a explorar las bases teóricas de la Retórica y de las Ciencias Cognitivas para dotar a esta figura literaria de una dimensión más sensorial en nuestra particular visión de las sinestesias acústico-visuales (cfr. §6.2.1.3.), originada por el impacto de una imagen tan gráfica como la que evoca esta composición, más la observación de que las imágenes riverianas van haciéndose más complejas a medida que incorporan efectos del sonido (aunque sea el del silencio, como en este caso). En el soneto en cuestión, Rivero no solo escucha y entiende el lenguaje de la silla; además, la piedad del objeto (una personificación metonímica dentro de otra) consigue escuchar el latir del pecho de El Poeta. La silla alcanza a sentir el calor de la ropa tibia que El Poeta ha dejado colgando sobre ella, con el peso de todas las fatigas del día, aunque la débil luz de la lámpara magnifica al objeto al hacer que su sombra se prolongue hasta parecerse a la Cruz (al final de cada verso se señala su métrica cuantitativa):

Chair beside my bed, from which I hang my coat,
From my exhausted shoulders you find your form
You are actually the one my burden has to bear;
You speak to me in your silence, I understand your language.

The light is dying out and your compassion hears
Between the clothes still warm the beating of my breast.
And I think that tomorrow my fight will continue
When I lift my clothes from you, patient by my bed.

And in the night still, oh humble chair, my friend,
When fatigues of the day on you find rest,
I feel the strongest virtue of patience growing there

And when I see your shadow under the lamp's sad light,
Stretching and evoking the confirmation of my life
I see how it shapes the very contours of the Cross.

Nuestras primeras observaciones sobre el léxico del metapoema, tras el vocativo del primer sintagma ("*Chair beside my bed*"), deben dirigirse al punto en que, en el poema original, Rivero expresa que es la silla el lugar del que cuelga su "traje". Tal vez habría que incorporar a este elemento una interrelación con la posición social o el cargo de togado que El Poeta desempeñaba en la Audiencia Territorial. No se trata por tanto de traducirlo por "*gown*" aunque sí que podría valorarse como equivalencia la selección de "*suit*" para este sustantivo. Un punto de vista que daría más prioridad a su faceta de poeta –habida cuenta de datos como los que desvelábamos en la biografía de Domingo Rivero (Javier Durán, 2012) respecto a que su trabajo de Relator podía ser el motivo por el que se desconoce si algunos de sus poemas más comprometidos, como «Salvochea», realmente están fechados en la fecha en que se compusieron (cfr. §2.3.)–, nos ha llevado a escoger en su lugar el vocablo "*coat*", más acorde con el campo semántico de la humildad, que salpica el poema, y más coherente con la posición que Rivero adopta ante el éxito y la fama (cfr. §7.15.). Al contrario de lo que se aprecia en el poema siguiente (cfr. §7.4.), el pronombre relativo "*who*" no habría reforzado la personificación, sino que la habría hecho más confusa al convertirse en "*from <u>whom</u>*" (de quien) "*I hang my coat*" (cuelgo mi abrigo).

La intención y el efecto perseguidos a través del *frame* traducido respecto a la visualización mental del gesto cotidiano habría perdido efectividad, como también se habría difuminado una primera imagen evocada en el lector inglés, que bien podría aproximarse a la siguiente *escena* (cfr. Fig. 57) en sus dominios cognitivos, entre la infinidad de relaciones que se podrían establecer entre las estructuras de las activaciones mentales visuales, la sintaxis y la semántica, orientándonos hacia los "Cognitive Links and Domains" y a los aspectos básicos de la *teoría de los espacios mentales y los dominios cognitivos* (Sweetser/Fauconnier, 1996).

Fig. 57. Activación visual inicial en el dominio cognitivo de la fusión sinestésica: «La Silla».

Más allá de las variantes que pueda manifestar esta imagen en los procesos interpretativos de la cultura receptora, la imagen poética se sigue elaborando en el segundo verso, cuando la silla adquiere a ojos de Rivero la forma de su propio cuerpo ("*from my exhausted shoulders you find your form*"). La metonimia "*shoulders*" nos remite a través de la traducción literal a los centros del dolor riveriano (cfr. §6.1.). Y a pesar de las variadas reminiscencias que hemos encontrado en la poética que nos ocupa, Padorno (1994a:80) reconoce que no le faltaba razón a Rodríguez Padrón (1967:97) cuando, al analizar el vocabulario de la poesía de Domingo Rivero, dice que el léxico se polariza en «dos extremos inconciliables». Presumimos que ya el lector de la antología empieza a ser capaz de vislumbrar dichos polos, y que los seguirá percibiendo en las composiciones siguientes, como «De la ermita perdida», en relación con los esquemas arquetípicos observables en la estructura tema-rema de los poemas traducidos:

> «Ambición», «afán», «fama», «gloria», «anhelos», «ideal»… fueron aquellos motivos de su robusta y fuerte juventud: a todos ellos guarda Rivero un lugar preferente. Todos tienen sitio en su poesía; a pesar de que cuando la escriba ya se han trocado en «escombros», «dolor», «miseria», «sufrimiento», «paciencia» (Rodríguez Padrón, 1967:96).

Visto de otro modo (Bàrberi-Squarotti, 1982:4, en Garavelli, 1991:188), en este poema se produce una cadena de metáforas que acaba resumiéndose en una metáfora de una vida, aunque en 1907 aún vemos a un Rivero dispuesto a seguir luchando (pues se encuentra aún en activo como hombre de leyes en la Audiencia Territorial). Aunque es la silla el verdadero sostén de su fatiga ("*you actually the one my burden has to bear*"), hemos relacionado este planteamiento repetidamente con la metáfora poética LIFE IS A BURDEN de Lakoff y Turner (1989:52). Sin embargo, es momento de comprobar qué otras cuestiones pueden ofrecer los autores para el tratamiento traductológico y la

manipulación traslativa de este tipo de imágenes literarias universales, ya que, según nuestra interpretación, la Figura 57 sería un ejemplo visual del proceso de *metaphoric image-mapping*, ya que, según defienden también los autores, no todas las metáforas activan mapas entre estructuras conceptuales. Además de las metáforas que organizan nuestra comprensión del mundo de manera inconsciente y automática, la *analogía metafórica poética* en este caso estaría relacionada con «metaphors which involve not the mapping of concepts but rather the mapping of images» (Lakoff/Turner, 1989:89).

Fusionados silla y poeta, a la débil luz de una lámpara que se apaga (como símbolo del final de la vida), su sombra parece alcanzar los serenos contornos de la Cruz, de inevitable evocación zorrillesca, según Padorno (1994a:58). Recuérdese que el crítico (ibidem) recomendaba no relacionar la creación riveriana con una poesía religiosa (cfr. 5.4.), aunque el símbolo crístico podría causar extrañeza al lector poco familiarizado con este elemento bíblico, independientemente de su nivel lector de profesionalidad (Lefevere, 1992:13). Por este motivo, la Nota (Santana Falcón, 2014:34-35) trata de hacer entender al receptor el grado exacto de simbolismo de la Cruz en la poética riveriana, cuya mayúscula se conserva ("*the Cross*") sin otra intención más allá de la original; esto es, la de El Poeta. En este sentido, en el comentario traslativo de "From my body to my soul" (cfr. §7.9.) recogeremos el contenido de conversaciones mantenidas con Eugenio Padorno respecto al desdoblamiento cuerpo-alma en conexión con la visión cristiana en la poética que nos ocupa. La interiorización de Cristo y del drama de la Pasión se relaciona con uno de los temas centrales de los poemas de *The Poet*, el dolor riveriano (cfr. §7.6., §7.7., §7.8., §7.11), que parece encontrar un leve alivio cuando la silla sostiene esa carga, brevemente, mientras dura el descanso del hombre antes de seguir con su lucha al amanecer del siguiente día.

Como traductores, nos parece que la cuarta línea de este soneto constituye uno de los versos más especiales de la antología, razón por la que es preciso detenerse a comentar los condicionantes de su forma final, a modo de ejemplo de las inimaginables variables que pueden determinar el proceso y el producto de una traducción. Sucede que el verso "*you speak to me in your language; I understand your language*" sirve de preludio al texto del Prólogo de *The Poet* (Santana Falcón, 2014:18). Este ejemplo de efecto auditivo en el poema (aunque se basa en la solemnidad del silencio) es verdaderamente soberbio si se suma a la visión anterior de la fusión entre la silla y el autor: ¿quién habla entonces?, ¿a quién escucha Rivero?, ¿a la silla o a sí mismo?

Si tampoco lo sobreinterpretamos, nos da la impresión de que viene a ser uno de los versos riverianos en los que encontramos descrita la forma de comunicación que también se produce entre el traductor y el autor en la reescritura poética, en la que el traductor es un verdadero "inversador", por lo que fue el verso de la antología que mejor reflejaba nuestra íntima conexión con el autor traducido. De la misma manera que (aunque pretende ser un recurso acústico) el verso se basa en el silencio desde el cual la silla habla a Domingo Rivero, también a nosotros nos resultó obligatorio emplear la estrategia de la traducción palabra por palabra para que el sentido del verso aislado quedase claramente expresado, puesto que en nuestros borradores este verso se leía "*you speak to me in your silence, of that I am aware*", que rimaba más con "*bear*" al final del tercer verso, aunque desde que se nos advierte que las consonancias finales no son recomendables en inglés (cfr. §7.1.) tratamos de evitarlas, a fin de que no provoquen efectos abruptos no perseguidos en la musicalidad de los textos. Por ello, la traducción del verso que glosa nuestro Prólogo (Santana Falcón, 2014:18) debió reproducirse en este punto del soneto con esta forma, que descarta la estrategia de la traducción rimada de Lefevere (1975:49)[166].

Aunque no hemos encontrado muchas menciones específicas sobre la carga valorativa del símbolo de la lámpara en la crítica de la poética riveriana (cfr. §5.4., §5.12), es cierto que Rivero no puede crear la imagen crística final de la composición sin auxiliarse de esta luz cada vez más débil, que se apaga, como la vida ("*the light is dying out*"). En este sentido, Lakoff y Turner (1989:86-87) establecen relaciones de coherencia entre las metáforas poéticas de la vida, entre las que surge la metáfora de LIFE IS LIGHT, que casa a la perfección con el Régimen Nocturno de la poética riveriana (Eugenio Padorno, 1994a:72), ya que se trata de aquella concepción universal según la cual LA MUERTE ES LA OSCURIDAD, lo que facilita la comprensión de la imagen poética traducida, a la que a continuación se incorpora la capacidad de la silla para escuchar también el latir del pecho de El Poeta, otro de los centros de su dolor (cfr.

[166] «To rhyme or not to rhyme?» (Landers, 2001:98), esa parece ser la cuestión. En el epígrafe de su *Literary Translation: A Practical Guide* (2001) que lleva esta pregunta por título, Clifford Landers (2001:98) explica que el inglés es una lengua pobre en acentos. «In Romance languages it's almost a challenge *not* to rhyme, and it's no exaggeration to say that in Romance the poet's problem is not one of finding a rhyme but rather of avoiding hackeneyed rhymes. For all this versality and inventiveness, English boasts few rhymes for some of the most crucial words around which much of human experience, and therefore poetry, revolves. […] To cite only a few examples, the English verbs *hope, sin, desire, kill, sing, find, save, help* transgress all rhyme in several Romance languages, in both the infinitive and in most of their conjugated forms. So from the outset the poetic translator into English is working at a serious disadvantage.

§7.8.): "*and your compassion hears / Between the clothes still warm the beating of my breast*". El diálogo literario que el lector visualiza mentalmente le permite participar de la intimísima conexión entre el ser y el enser, dialogando en silencio.

Como se verá en la Figura 58, hemos realizado una corrección en el verso siguiente que aspira a igualar las sílabas métricas del verso final de nuestro segundo *quatrain*, como alternativa que nos resulta más coherente con la musicalidad de la pieza al incorporar un sílaba más en este duplete de versos, donde el pliegue textual temporal y el tono ascendente del soneto se basan en la idea del despertar al día siguiente para seguir "luchando" ("*And I think that tomorrow my fight will continue / When I lift my clothes from you, patient by my bed")*. Esta visión de la vida como lucha fue sugerida por Rodríguez Padrón en su magistral interpretación del poema el 24 de febrero de 2015, como parte del Encuentro Poético Domingo Rivero, celebrado en ocasión del Día de las Letras Canarias. Entre una audiencia adolescente y preuniversitaria, a la que, como hemos discutido personalmente en nuestras conversaciones con Eugenio Padorno, entender la concepción riveriana del cuerpo puede resultar una idea realmente lejana, Rodríguez Padrón realizó un análisis interpretativo de este soneto comparable a su lectura de «Yo, a mi cuerpo», que citaremos para el comentario traslativo de El Soneto del Cuerpo (cfr. §7.8.). En la misma figura recogemos también, en cursiva, la primera versión del segundo verso del tercer cuarteto procedente de nuestros borradores y una traducción alternativa para el primer verso del primer cuarteto, que se descartaron en la versión final por cuestiones de consonancia, si bien su efecto en el ritmo global de la composición se puede valorar de forma contrastiva con los versos publicados, debajo de los cuales aparecen en cursiva, respectivamente.

A diferencia de "Canarian Stone", compuesto por Rivero en endecasílabos consonánticos (cfr. §7.2.), el soneto de alejandrinos original llega a la lengua inglesa a través de un patrón no tan irregular como el de la traducción del soneto anterior, en torno a versos de entre once, doce, trece, catorce y, en un solo caso, hasta dieciséis sílabas –en un verso al que rendimos homenaje en nuestro Prólogo a *The Poet* (Santana Falcón, 2014:18), con las consecuencias métricas que se observan en la Figura 58.

En relación con esto, no se debe olvidar que el alejandrino es un verso de gran presencia en la métrica modernista para la confección de sonetos, en lugar del endecasílabo. Suele atribuirse también a Rubén Darío, quien extiende la musicalidad del decasílabo dactílico

a los hemistiquios del alejandrino, aunque con el precedente de Sinibaldo de Mas y del salvadoreño Francisco Gavidia (1882). Aunque, pasado el fervor modernista por las sonoridades, el ritmo del alejandrino se retrajera nuevamente hacia los hemistiquios heroicos y sáficos, es el más frecuente de nuestros metros largos, sobre todo en la poesía del siglo XX, según los manuales de métrica española más actuales (Varela/Moíño/Pou, 2005:226-227). Para la lengua inglesa se configura como un verso cuya extensión no hace recomendable su empleo, por lo que seguimos inclinándonos por el yámbico pentamétrico shakesperiano para la traducción al inglés de los sonetos de Domingo Rivero: «most English poetry seems to shape itself in lines of moderate length, lines with a strong propensity toward an uneven number of distinguishable time-units (i.e. five feet per line)» (Fussell, 1965/1978: 63). No obstante, los cambios históricos que experimentan las formas de *scansion* desde el Old English hasta la actualidad (Fussell, ibidem:62-75) podrían llevarnos a valorar otras posibilidades microestratégicas[167]. Y aunque nuestros metapoemas se escanden en *free verse*, la Figura 58 permite comprobar que la traducción se aproxima bastante a un soneto monométrico en inglés.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Chair	be	side	my	bed	from	which	I	hang	my	coat,					
From	my	ex	haus	ted	shoul	ders	you	find	your	form					
You	are	ac	tua	lly	the	one	my	bur	den	has	to	bear			
You	speak	to	me	in	your	si	len	ce,	I	un	der	stand	your	lan	guage.
You	*speak*	*to*	*me*	*in*	*your*	*si*	*len*	*ce,*	*of*	*that*	*I*	*am*	*aware.*		
The	light	is	dying	out	and	your	com	pa	ssion	hears					
Bet	Ween	the	clothes	still	warm	the	bea	ting	of	my	breast.				
And	I	think	that	to	mo	rrow	my	fight	will	con	ti	nue			
While/as	*I*	*think*	*that*	*to*	*mo*	*rrow*	*the*	*figh*	*ting*	*will*	*con*	*ti*	*nue*		
When	I	lift	my	clo	thes	from	you	*so*	pa	tient	by	my	bed.		
And	in	the	night	still,	oh	hum	ble	chair,	my	friend,					
When	fa	ti	gues	of	the	day	on	you	find	rest					
When	*fa*	*ti*	*gues*	*of*	*the*	*day*	*are*	*co*	*ming*	*to*	*an*	*end*			
I	feel	the	stron	gest	vir	tue	of	pa	tience	gro	wing	there			
And	when	I	see	your	sha	dow	un	der	the	lamp's	sad	light,			
Stre	ching	and	e	vo	king	the	con	fir	ma	tion	of	my	life		
I	see	how	it	shapes	the	ve	ry	con	tours	of	the	Cross.			

Fig. 58. Métrica cuantitativa y acentual de "The Chair". Elaboración propia.

La "paciencia", esa virtud que aparece en el vocabulario básico riveriano según Rodríguez Padrón (1967:97), la "aprende" Rivero de su "humilde" silla, aunque en inglés se emplea un verbo muy evocador debido a los esquemas de imágenes de

[167] Es sabido que la lengua inglesa se divide en tres periodos: el Old English (también llamado Anglo-Saxon, que comprende desde el siglo V hasta 1066), el Middle English (desde 1066 hasta el siglo XV) y el Modern English (desde el comienzo del siglo XV hasta la actualidad).

crecimiento que evoca "*I feel the strongest virtue of patience growing there*". Desde un enfoque cognitivo, los esquemas mentales que interrelacionan al autor y al objeto cambian de focalización, por lo que estamos llevando a cabo lo que Vinay y Darbelnet (1958:31-41) denominarían una *modulación*. Ambos términos se expresan a través de la traducción literal, no así su interacción conceptual. Valiéndonos de los modelos de Ruiz de Mendoza (1999), así como de los ejemplos propuestos en nuestro trabajo sobre el error de traducción, un enfoque cognitivo de este mismo fenómeno reflejaría que este procedimiento técnico de traducción se basa en un contacto entre dominios cognitivos en el que la relación entre espacios mentales no se establece a través de los mismos medios textuales en el texto inglés y el español, aunque la intención y el efecto consiguen mantenerse.

Antes de sumergirnos en la estrofa de resolución del soneto, en la que Rivero retiene el tiempo interno del texto para dejarnos en contemplación absoluta de la imagen de la Cruz, es necesario justificar no solo este sino hasta tres empleos más de la interjección inglesa "*oh*" para la función expresiva, el apóstrofe literario y la elegía en "*oh humble chair*" (en "*oh body*", en "*oh mortal shell*" y en "*oh deep arcanum*" como reminiscencia del *Middle English* y su empleo más shakesperiano (en breve retomaremos la obra *English Historical Metrics*, editada por McCully y Anderson en 1996). Por otra parte, la recurrencia del tema de la humildad en el texto se documentará en un total de seis ocasiones a través del adjetivo "*humble*", que se prefiere a "*lowly*" o "*meek*", vocablos que incorporan un sema relacionado con la pobreza que no es tan compatible la intención de Domingo Rivero. El adjetivo se repite a fin de que este mismo uso léxico se vaya fijando en las versiones inglesas y empiece a configurar un corpus que aproxime al lector meta al vocabulario básico riveriano a través de la repetición y la consistencia en la traducción de sus palabras clave.

De ahí que vuelva a aparecer el sustantivo "*shadow*" para referirse a la sombra de la silla a la "débil" luz de la lámpara. Sin embargo, nuestro "*sad*" (en lugar del literal "*weak*") incorpora un elemento de tristeza que no elimina del *scene* (Fillmore, 1977) la metáfora poética de LIFE IS LIGHT (Lakoff/Turner, 1989:100), por lo que también se descartó la duplicación "*the light light*" en este punto, aunque abría la posibilidad de enfatizar la imagen poética con un uso aliterado. Al igual que el verbo "*growing*" unos versos más arriba, "*streching*" es el vocablo clave en estos versos no solo desde el punto de vista léxico sino también debido a su capacidad para activar una idea de movimiento

en la imagen mental riveriana final. Esta alcanza un nivel de expresividad máximo cuando los dominios cognitivos implicados en la connotación de estas últimas líneas, en relación con la intimidad de la escena que se ha ido construyendo desde el primer verso, nos permiten visualizar mentalmente la forma de la silla, que se alarga ante nosotros, confundiéndose con la de la Cruz, en una fusión sinestésica aún más compleja que la que se producía entre Rivero y el objeto. Según Sánchez Robayna (1977/1981:69), en este poema se evoca la imagen crística central de «Yo, a mi cuerpo» (cfr. §5.9., §7.8.)

Con todo esto en mente, volvemos a comprobar que, en este soneto, Rivero ha organizado la estructura del texto según su criterio personal, que sigue apuntando a que El Poeta gusta de desafiar las normas de construcción de este tipo de forma estrófica, en un texto que se solapa perfectamente con la «Topografía de la página» de Eugenio Padorno (1994a:31), al caer finalmente en las tinieblas del Régimen Nocturno, condensadas en esa sombra final: de la silla, del propio Rivero, de la Cruz de la Pasión, de la muerte que está por llegar.

La imagen poética inicial de la Figura 57 queda así difuminada en esta sombra (cfr. Fig. 59), en el momento exacto en que imaginamos a Domingo Rivero contemplativo, y el poema regresa a su silencioso «estado de mineralización verbal» inicial (Eugenio Padorno, 2003:252), dejando en la mente del lector una activación visual final que podría representarse a través de la siguiente imagen, en consonancia con las bases teóricas de la gramática cognitiva (cfr. §7.4.), según las cuales la naturaleza simbólica del lenguaje reside en que «an expression imposes a particular image on the content it evokes» (Langacker, 1990:ix).

Fig. 59. Activación visual final en el dominio cognitivo de la fusión sinestésica: «La Silla».

7.4. “To the furniture of my room”

A través del esquema métrico del poema original (cfr. §5.5.), se descubre la meticulosidad de Domingo Rivero para componer estas ocho estrofas de cuatro versos alejandrinos con rima consonante, que se organizan en tres serventesios, dos pareados, un serventesio y un cuarteto. Las estrofas responden al patrón 14A14B14A14B 14C14D14C14D 14E14F14E14F 14G14G14H14H 14I14J14I14J 14K14L14K14L 14M14M14N14N 14O14P14O14P, aunque son necesarios algunos hiatos y sinalefas interversales para conservar esta perfecta prosodia, que en ocasiones se consigue a través del uso de esdrújulas interversales que inciden en la medida interna de los versos.

En inglés, nuestro sistema métrico cuantitativo-acentual se va configurando en cada estrofa de manera independiente, puesto que las instrucciones de traducción del encargo, el primero de los criterios que hay que considerar según el método del comentario traslativo de García Álvarez (cfr. Fig. 47), imponía darle prioridad a la traducción semántica de la pieza. Ya hemos comprobado los efectos sobre el contenido del poema de una traducción métrica y rimada en el ejemplo de «La Isla» (cfr. Fig. 53), por lo que, dada la extensión del texto, iremos desglosando estas cuestiones estrofa por estrofa en un recorrido por la problemática de la poética riveriana destacable en el poema que en esta ocasión se emprende desde un enfoque centrípeto de la visión circular (cfr. Fig. 36), si bien irremediablemente volverá a mezclar cuestiones de diversa índole en su comentario. Así, el poema plantea un nuevo diálogo literario entre Rivero y los objetos; en este caso, los muebles de su cuarto, de los que El Poeta parece dispuesto a despedirse, pues percibe que el momento de separarse de ellos se aproxima:

Humble furniture of mine, so worn by wear and tear,
After years of service, familiar with my touch;
On you the very marks of my existence have been etched,
Perhaps our time together is drawing to a close.

You are as unyielding as was my poverty;
And will serve no other as you have served me,
To see you becoming useless fills me with sadness
As dust and oblivion await you.

When I die, you will leave this room
Leaving emptiness and silence in your wake;
Wherever you are placed, only a nuisance will you be:
Perhaps indifference is colder than death.

In times long passed, which weigh upon my shoulders,
When the home of my childhood lay in ruins,
I collected you, the fruit of my labour,
Like a shepherd patiently herding his flock.

And now at the end of life's journey
You are all that I have, my faithful old things;
And you, my poor precious armchair, you stand
Like a mastiff guarding its sheep.

When, with stealthy footsteps, death comes to find me,
Like a wolf as it scatters the flock.
What will you do, poor sheep, without your aged shepherd?
Wherever luck may take you, you will always miss my love.

And you, my old armchair, my friend in my sadness,
Who groaning as I sit, complaining in sympathy,
If you can moan knowing that I love you,
What will you do when you are no longer with me?

Aging and alone, your time will be over
In the shadows of what once was my home.
As your nails tear the clothes of the hapless
Perhaps my memory will find a way to live on.

El *Manual de Retórica* documenta el recurso del apóstrofe señalando que el «distanciamiento» de los oyentes mediante el apóstrofe (gr. *apostrophe*; lat. *aversio*) es una «inflexión imprevista» del discurso en el momento en el que el hablante se dirige directa y vivazmente a una persona distinta del destinatario natural o convencional del discurso mismo (Garavelli, 1991:306). En coincidencia con nuestras observaciones respecto al uso de los signos de puntuación en los vocativos riverianos (cfr. §5.2.-§5.5.), Garavelli (1991:306) destaca que en el apóstrofe son esenciales el vocativo, y, en muchos casos, el imperativo; es decir, los elementos a los que se les suele atribuir la actualización de la función «conativa» del lenguaje, porque orientan el discurso sobre la «segunda persona» y la introducen directamente en la enunciación. Recuérdese que fue Eugenio Padorno (1994a:561) quien observa que es el apóstrofe la figura sobre la que se vertebra el soneto «Piedra Canaria» (cfr. §5.3., §7.2.).

Por el carácter constitutivo de desviación que incorpora el apóstrofe, Garavelli (ibidem:307) señala que puede presentarse en la forma parentética de la alocución en cualquier tipo de textos (de hecho, la invocación, la execración, la maldición, etc. son variantes del apóstrofe), y que el estudio de las formas de alocución al ausente (a los sujetos *in absentia* e *in presentia* nos hemos referido en §5.12. para nuestro análisis de «A Juan»), ya sea a un personaje o al destinatario de la dedicatoria de una composición

es importante para el estudio de la perspectiva del discurso en verso y prosa, si bien a nosotros nos ha interesado más explorar la dinámica de los procesos a través de los cuales las estructuras semánticas intervienen en la conceptualización poética de imágenes y símbolos (Langacker, 1990). Con la creencia de que hasta la dimensión fonológica del símbolo puede intervenir en su conceptualización, desde el nivel de las sílabas acentuadas hasta el marco del (meta)poema en su totalidad, llama la atención que el esquema métrico cuantitativo-acentual de la pieza en inglés se configure como un primer ejemplo de *quatrain* monométrico entre nuestras traducciones, de trece sílabas por verso. Una vez más, aunque no se observa la estructura del pie yámbico, las coincidencias entre los puntos en que se encuentran los golpes de voz tónica en cada línea dan cuenta de un cierto ritmo y musicalidad internas. Fussell (1965/1978:3) abre su obra indicando que Ezra Pound afirmó ya en 1915 que «rhythm *must* have meaning», como defiende Meschonnic (1999; 2003) en su sistema rítmico-semántico.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
Hum	ble	fur	ni	ture	of	mine,	so	torn	by	wear	and	tear,
Af	ter	years	of	ser	vi	ce,	fa	mi	liar	with	my	touch;
On	you	the	ve	ry	marks	of	my-e	xis	tence	have	been	etched
Per	haps	our	time	to	ge	ther	is	draw	ing	to	a	close.

Fig. 60. Serventesio traducido en versos monométricos tridecasílabos: «A los muebles de mi cuarto». Elaboración propia.

Desde la perspectiva que se prefiera, estamos aludiendo a cómo nos envuelve la composición a través de una fusión audiovisual entre la palabra, la imagen y el sonido que no solo caracteriza a las sinestesias acústico-visuales puntuales que salpican la poética riveriana, sino también a través de cada poema como oferta poética, ya que a las consideraciones previas de Langacker (1990:ix) se podría incorporar el hecho de que en la poesía «meter is a prime physical and emotional constituent of poetic meaning», por lo que debe ser considerado «as an object of fundamental meaning in itself» (Fussell, ibidem). Fussell (ibidem:5) afirma que «meter tends to increase the vivacity and susceptibility both of the general feelings and of the attention», lo que relacionaría estas cuestiones incluso con las metáforas de emociones de Köveces (2002; 2005).

Aunque la propia Gramática Cognitiva consigue marcar una diferencia sustancial con respecto a los enfoques más generativistas y estructuralistas, nos encontramos ante

percepciones muy próximas de una misma realidad, el lenguaje y sus infinitas posibilidades expresivas. Por tanto, más que encontrar justificaciones que se basen en los engarces entre las sílabas tónicas, los numerosos y diversos pies métricos empleados y el contenido del poema, nos limitaremos a recoger a continuación el esquema métrico de nuestra versión inglesa de "To the furniture of my room" al completo, para luego centrarnos en cuestiones de intención, efecto y medios textuales más interesantes, sobre todo en relación con la metáfora, figura sobre la que llamamos la atención del lector de *The Poet* en la Nota que acompaña a la composición (Santana Falcón, 2014:38-39), lo que tomamos como justificación para seguir profundizando en su vertiente más cognitiva.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
Hum	ble	fur	ni	ture	of	mine,	So	Torn	By	Wear	And	tear		
Af	ter	years	of	ser	vi	ce,	fa	mi	liar	with	my	touch;		
On	you	the	ve	ry	marks	of	my	e	xis	tence	have	been	etched,	
Per	haps	our	time	to	ge	ther	is	draw	ing	to	a	close		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
You	are	as	un	yiel	ding	as	was	my	po	ver	ty;			
And	will	serve	no	o	ther	as	you	have	served	me,				
To	see	you	be	co	ming	use	less	fills	me	with	sad	ness		
As	dust	and	o	bli	vion	a	wait	you						
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
When	i	die	you	will	leave	this	room							
Lea	ving	emp	ti	ness	and	si	lence	in	your	wake;				
Whe	re	ver	you	are	placed,	on	ly	a	nui	san	ce	will	you	be:
Per	haps	in	di	ffe	ren	ce	is	col	der	than	death.			
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
In	times	long	passed	which	weigh	u	pon	my	shoul	ders,				
When	the	home	of	my	child	hood	lay	in	ru	ins.				
I	co	llec	ted	you,	the	fruit	of	my	la	bour,				
Like	a	she	perd	pa	tient	ly	her	ding	his	flock.				
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
And	now	at	the	end	of	life's	jour	ney						
You	are	all	that	i	have,	my	faith	ful	old	things;				
And	you,	my	poor	pre	cious	arm	chair,	you	stand					
Like	a	mas	tiff	guar	ding	its	sheep.							
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
When	with	steal	thy	foot	steps	death	comes	to	find	me,				
Like	a	wolf	as	it	scat	ters	the	flock.						
What	will	you	do,	poor	sheep,	with	out	your	a	ged	she	pherd?		
Whe	re	ver	luck	may	take	you,	you	will	al	ways	miss	my	love.	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
And	you,	my	old	arm	chair,	my	friend	in	my	sad	ness,			
Who	groa	ning	as	i	sit,	com	plai	ning	in	sym	pa	thy,		
If	you	can	moan	kno	wing	that	i	love	you,					
What	will	you	do	when	you	are	no	lon	ger	with	me?			
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
A	ging	and	a	lone,	your	time	will	be	o	ver				
In	the	sha	dows	of	what	once	was	my	home.					
As	your	nails	tear	the	clo	thes	of	the	hap	less				
Per	haps	my	me	mo	ry	will	find	a	way	to	live	on.		

Fig. 61. Métrica cuantitativa y acentual de "To the furniture of my room". Elaboración propia.

A la vista de que Domingo Rivero entabla un diálogo con sus enseres, resulta importante comenzar por valorar el nivel léxico de la composición en relación con el campo semántico que se delimita desde el título de la pieza ("*furniture*") y la relación que El Poeta ha mantenido con estos "humildes muebles" suyos ("humble furniture of mine"), que da cabida a expresiones relacionadas con el uso y la huella que ha ido dejando sobre ellos ("*so worn by wear and tear / After years of service, familiar with my touch / On you the very marks of my existence have been etched*"). Domingo Rivero comienza su poema en la zona de comentario, esquema en el que, salvo por la premonición de la muerte del cuarto verso, "*Perhaps our time together is coming to a close*", se dedica a describir la tosquedad de sus muebles ("*you are as unyielding as was my poverty*").

De acuerdo con los principios de la Semántica Cognitiva (Langacker, 1990), podríamos haber impuesto un perfil muy variado a la base que la selección léxica "*unyielding*" ocupa en la oración anterior. En función de los matices valorativos que evoca el español en "toscos", "ruda", "pobreza", nos atrevemos a superponer los esquemas sintácticos de los versos original y traducido para ilustrar de qué manera se tratan de compensar los rasgos valorativos de las tres palabras españolas en "*unyielding*", en lugar de "*relentless*", "*mulish*", "*unbending*", entre otras.

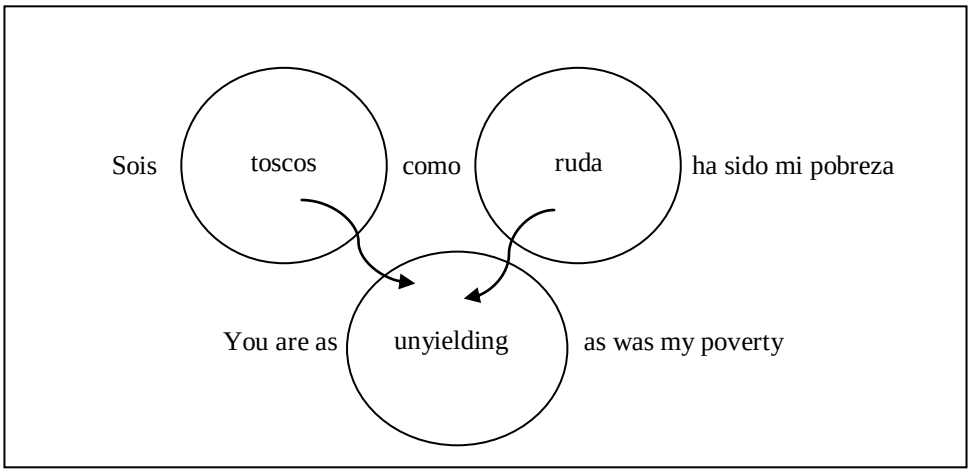


Fig. 62. Integración conceptual interlingüística: compensación e integración de esquemas en el *blending poético*. Elaboración propia.

Así comienza Rivero a apuntar hacia el esquema de lo Bajo, a medida que empieza a evocar su pobreza. Dado que la extensión de este poema se lo permite, El Poeta narra eventos del pasado que van explicando el vínculo que mantiene con estos objetos, que a nadie podrán servir como a él ("*And will serve no other as you have served me*"). En la siguiente imagen poética, Rivero alberga una gran tristeza al ver envejecer estos muebles ("*to see you becoming useless fills me with sadness*"), por lo que la temporalidad de este poema –que asimismo se podría analizar a través del gerundio, al igual que la semántica cognitiva explora los procesos perfectivos e imperfectivos de los verbos (Langacker, 1990:85)–, se basa en su visión consciente del paso del tiempo proyectada en los objetos que le sobrevivirán, aunque les esperará el polvo y el olvido, una colocación que permite una traducción palabra por palabra con la que la integración conceptual del símbolo coincide con una misma imagen conceptualizada ("*as dust and oblivion await you*").

A nivel fonémico, en este *quatrain* polimétrico se producen algunas rimas internas ("useless"-"sadness"), si bien los finales de los versos dejan más evidentes las personas gramaticales de este apóstrofe ("me" en el segundo verso, "you" en el cuarto). Se sacrifica la rima con el objetivo de situar en una posición de realce estos pronombres con el fin de reforzar el apóstrofe literario y hasta la personificación. Seguimos empleando el verso libre en aras de una traducción semántica en la que la selección léxica persigue un nivel poético que pueda compensar estas pérdidas, las cuales han dado tanto que escribir a los estudiosos.

A pesar de que plasma la integración conceptual interlingüística que se produce en dos dominios cognitivos que se concentran en uno solo a través de la integración conceptual en el blending poético, tras haber presentado la Figura 62 consideramos más oportuno que a partir de este comentario traslativo dejemos menos espacio para la cuantificación de los tipos de pies métricos que componen los poemas, ya que, además de hacer tediosa su lectura, ya han sido aplicados metodológicamente en tres ocasiones, por lo que es posible interesarse en este tipo de cuestiones en estudios futuros (cfr. §8.).

Como interesante referente para este fin, donde se puede consultar un estudio prosódico completo de un soneto de Federico García Lorca, resulta de interés una recopilación de ejemplos de comentarios métricos realizada por Quilis (1978/2001:173-221), que se plantean bajo la premisa de que el análisis métrico no es un fin en sí mismo, sino un

componente más para poder penetrar en el conocimiento de la estructura del poema y en su significación (Quilis, ibidem:200). Sin embargo, estas exigencias cuantitativas no nos habían concedido espacio para presentar algunos postulados básicos de Langacker (1990) cualitativamente relevantes para el corpus teórico que configura nuestro enfoque cognitivo-funcional de la traducción de *The Poet.* Queda por determinar si las observaciones descritas van en la línea correcta o si por el contrario permitirán dejar ya a un lado estas propuestas iniciales para explorar otras vías, como el *cognitive poetic analysis,* ilustrado por Stockwell (2002), quien afirma que la Poética Cognitiva, en este sentido, «has a productive power in at least suggesting a new interpretation» (Stockwell, 2002:7).

La tercera estrofa del poema original manifiesta un cambio de patrón métrico con respecto a los dos serventesios iniciales, lo cual nos podría hacer pensar que tal vez esta obra pudo ser un proyecto inicial de soneto que se amplió hasta un total de ocho *stanzas*. Más que por estos aspectos, nuestra traducción en verso libre se preocupa por la selección del léxico que en este caso conforma un sutil campo semántico de muerte, la cual hace una abrupta e inesperada entrada en el verso mediante el anaspeto "*when I die*". A continuación, la duplicación "*leave*"-"*leaving*", los sustantivos "*emptiness*", "*silence*", "*nuisance*", "*indifference*", más la aparición final de "death" dejan clara la proyección fatalista de la estrofa.

En conexión con el símbolo de la piedra y su relación con el hogar, es significativo que a continuación Rivero se refiera al momento en que el hogar paterno se convirtió en "escombros" (cfr. §5.4.). También en «De la ermita perdida» declara que sus hombros "ya vacilan doloridos / de sostener escombros" (cfr. §5.7., §7.). Podemos presumir que esta visión es un medio de recrear el pasado más lejano y que la imagen poética de las ruinas adquiere en la poética valores diferentes, aunque en ambos casos comparten el matiz de que se contemplan como el tiempo evocado, no el de escritura. Esto se refuerza en inglés con "*in times long passed*", en lugar del recurrido "*long time ago*", por ejemplo.

En este punto, Rivero plantea un punto de inflexión dentro de este marco temporal donde parece expresar que, cuando el hogar paterno se derrumbó ("*when the home of my childhood lay in ruins*"), debió luchar para resurgir de sus cenizas, a modo de un ave fénix, aunque ahora todo ese tiempo vivido pesa sobre sus hombros, por lo que este

centro del dolor riveriano vuelve a hacer aparición a través de la traducción literal "*which weigh upon my shoulders*". Para finalizar, utiliza la imagen del pastor que reúne el rebaño para compararla a su trabajo y su esfuerzo en acumular estos muebles ("*like a shepherd patiently herding his flock*"). A partir de este momento, el poema empieza a adoptar motivos relacionados con este símbolo, que se refuerzan a través de su viejo sillón, "el más costoso" de sus muebles, que aflora en la quinta estrofa, cuando el autor reconoce que, al final del largo viaje de su vida, son todo lo que tiene ("*And now at the end of life's journey / You are all that I have, my faithful old things*"). A pesar de que el inglés podría haber admitido con mayor naturalidad la repetición de "*humble*" por "*humildes*", en "humildes cosas mías", la variación introducida en "*faithful*" se agrega al valor preestablecido por este mismo adjetivo desde el primer verso de la traducción, por lo que se prefiere ganar un matiz valorativo que optar por la repetición.

El sillón se identifica plenamente con la imagen de un perro mastín que guarda las ovejas, lo que apunta a que la evocación anterior en la que El Poeta se comparaba con un pastor que guardaba su rebaño está aún latente en el imaginario de Rivero, por lo que nos encontramos ante una obvia metáfora de imagen. Sin embargo, antes de adentrarnos en los complejos procesos del *metaphoric image-mapping* (Lakoff/Turner, 1989:89), es momento de ampliar nuestra idea de la metáfora cognitiva a través de la obra primigenia *Metaphors we live by* (Lakoff/Johnson, 1980/1995), donde se encuentran las raíces de esta concepción de la metáfora que hemos ido apuntando previamente (cfr. Nota 111) y sobre la que se sustenta nuestro enfoque.

Llegados a este punto, se sobreentiende que las metáforas son mucho más que una figura literaria. Como recurso de imagen, es un tropo de gran interés para la poética cognitiva ya que está relacionado con la conceptualización literaria en tanto en cuanto esta incluye procesos mentales de connotación que se observan en cualquier predicado verbal, aunque de modo particular en poesía. De forma parecida a Holmes (1988/1994:9), Fraser (1970:3) explica que el verso se caracteriza por su poder de condensación, así como la prosa admite ampliaciones ilimitadas. Si equiparamos el significado a la conceptualización (Langacker, 1990:2), esta adquiere en poesía una naturaleza doble (o quizá infinitamente) metafórica, por lo que apoyamos la idea de que los esquemas visuales y las teorías interesadas en su compleja dinámica resultan de gran relevancia para la traducción de modelos poéticos (§6.2.1).

La carga metafórica de este poema no ha hecho más que comenzar a elaborarse a través de los elementos de un trinomio que completan la imagen poética de un poeta-pastor, un sillón-mastín y unos muebles-ovejas, de marcada orientación bíblica. Aunque no hemos documentado alusiones concretas a una metáfora poética tan específica en la taxonomía de Lakoff/Johnson (1980), como tampoco en la *Field Guide to Poetic Metaphor* (Lakoff/Turner, 1989), la procedencia de la evocación hace posible al lector suscitar asimismo una visión de corte más bien bucólico, aunque de indudable valor universal, que no vulnera su traducibilidad. Por todo esto, se traducen literalmente, como también se enfocan los pasos de la muerte a través del segmento "*When, with stealthy footsteps, death comes to find me*", que introduce al lobo como cuarto elemento en el espacio mental metafórico evocado ("*Like a wolf as it scatters the flock*"), donde se introduce una metáfora orientacional (Lakoff/Johnson, 1980/1995:50). Aquí Rivero introduce una pregunta retórica que manifiesta su miedo y su preocupación por sus muebles, aunque esto es ampliable a su legado o, en el sentido más creativo de la palabra, su obra poética, sus ideas, cuyo futuro le preocupa: "*What will you do, poor sheep, without your aged shepherd? / Wherever luck may take you, you will always miss my love*". En la pregunta se explicita solo la base metafórica del pastor, por lo que la identificación imaginística con este perfil mental ya es total. Además, este tipo de interrogación que se conoce como retórica no es una petición de información: es una invitación a descartar todas las posibles respuestas discordantes con la información implícita en la pregunta (Garavelli, 1991:151).

Las *metáforas orientacionales* vienen a ser la explicación que la lingüística cognitiva propone respecto de las dimensiones verticales y horizontales características de la poética riveriana, como también del macromodelo cognitivo-funcional sobre el que se sustenta el enfoque de esta tesis y de la traducción al inglés de *The Poet*, en relación con la visión de Rosch (1978), con los modelos literarios de Durand (1982) y de Mauron (1983), con su aplicación por parte de Eugenio Padorno (1994a), y con su aplicabilidad a la didáctica en el modelo de García Álvarez (2004). En el repaso crítico a la traducción de *The Poet*, ello ha dado lugar a nuestra visión lineal de los límites del proceso traslativo y su producto (cfr. Fig. 9) o a un esquema cognitivo circular de la problemática y los retos traslativos de la poética riveriana (cfr. Fig. 36). Independientemente de su direccionalidad, se trata de un mecanismo de

conceptualización particularmente relevante para nuestros intereses, por motivos que vuelven a situarse entre lo epistemológico y lo poético, pasando por lo físico y lo visual.

Según defienden Lakoff y Johnson (1980/1995:50), para entender estas metáforas conviene ir más allá de las metáforas estructurales, aquellas en las que un concepto está estructurado metafóricamente en términos de otro, como los ejemplos que hasta el momento hemos definido y comentado desde los distintos puntos de vista de la retórica y la teoría de la traducción literaria. Sin embargo, existe otro tipo de concepto metafórico que no estructura un concepto en términos de otro (Lakoff/Johnson, ibidem), como propone la definición clásica de tropo, sino que organiza su sistema global de conceptos en relación con su posición y orientación espacial con respecto al medio físico y cultural, al contexto, por lo que su universalidad se aproxima al concepto de *ser-en* de la filosofía existencialista (cfr. §7.1.).

Las metáforas orientacionales dan a un concepto una orientación espacial: arriba-abajo, dentro-fuera, delante-detrás, profundo-superficial, central-periférico (Lakoff/Johnson, 1980/1995:50). Por tanto, de entre todas las cuestiones relacionadas con lo visual que hemos recogido en este trabajo desde un punto de vista cognitivo-orientacional, resulta particularmente relevante relacionar los esquemas riverianos de lo Alto y lo Bajo (Eugenio Padorno, 1994a:121) con los ejemplos y explicaciones que los lingüistas cognitivos proponen para diferentes metáforas de espacialización arriba-abajo (Lakoff/Johnson, ibidem:51), ya que se relacionan con el eje espacial-temporal sobre el que se vertebra la escritura arquetípica de la poética riveriana y con las observaciones de Padorno (1994a:57-122) respecto a los planos de los consciente y lo inconsciente, por lo que son metáforas poéticas trasversales en la lírica de El Poeta: LO CONSCIENTE ES ARRIBA, LO INCONCIENTE ES ABAJO; SALUD Y VIDA SON ARRIBA, LA ENFERMEDAD Y LA MUERTE SON ABAJO; TENER CONTROL O FUERZA ES ARRIBA, ESTAR SUJETO A CONTROL O FUERZA ES ABAJO; FELIZ ES ARRIBA, TRISTE ES ABAJO; MÁS ES ARRIBA, MENOS ES ABAJO (Lakoff/Johnson, 1980/1995:51-52). Otros comentarios de estos autores que podemos emplear para definir el pensamiento poético y el ideario ético-estético de Domingo Rivero (incluso en relación con su tiempo y las corrientes culturales con las que estuvo en contacto) se basan en la idea de que los individuos, como los grupos, varían en su prioridades y en las maneras de definir lo que es bueno y virtuoso para ellos. En este sentido, existen subgrupos de sólo un individuo. En relación con lo que es importante

para ellos, sus sistemas de valores individuales son coherentes con las metáforas orientacionales principales de la corriente cultural en la que se inscriben (Lakoff/Johnson, ibidem:61).

De la misma manera, Padorno (2003:268) reconoce que más que defender que se basa en una actitud ideológica propia, su propuesta de interpretación de fenómeno teórico (que emplearemos para el comentario del resto del poema que nos ocupa) trata de mostrar cómo su método (cfr. Fig. 63) es conducido por la corriente de tradición desde la que tal asunto se afronta, ya que no puede escapar a estos factores, por lo que viene a ser una metodología más que se suma a todas las recogidas hasta el momento, especialmente de aquellas orientadas al análisis de la poesía, ya sea orientado o no a su traducción. Igualmente plausibles son las explicaciones de Lakoff y Johnson (1980/1995:56) para la filosofía de la ciencia y la dimensión epistemológica de este estudio, como ya comprobamos con la metonimia cognitiva (cfr. §3.3.2.) en relación con la confusión terminológica respecto al concepto de *función* (García Álvarez, 2004; 2006; 2008): los denominados conceptos puramente intelectuales, por ejemplo los conceptos de una teoría científica, están a menudo –quizá siempre– basados en metáforas que tienen un fundamento físico y/o cultural. La capacidad de atracción intuitiva de una teoría científica tiene que ver con el acierto con que sus metáforas se ajustan a la experiencia personal (Lakoff/Johnson, 1980/1995:56).

Hemos conectado estas cuestiones no solo con los principios teóricos del funcionalismo, sino además con las normas traslativas (Toury, 1980; 1995; Chesterman, 1997), al considerar que muchas de las creencias de nuestro iniciador se corresponden con determinadas metáforas cognitivas de la traducción poética que conviven en nuestra cultura, como la de RESPETAR AL AUTOR Y RESPETAR EL ORIGINAL, TRADUCIR VERSO EN VERSO, TRADUCIR UN SONETO POR OTRO SONETO, entre otras, las cuales encuentran otros tantos correlatos en otras mentalidades, como MEJORAR AL AUTOR, MEJORAR EL ORIGINAL, etc., dando lugar a los difíciles dilemas a los que nos enfrentamos como traductores de *The Poet*, a través de una problemática y unos retos traslativos que vamos entendiendo en toda su complejidad. Ello sin seguir profundizando en los planteamientos de Lakoff y Johnson (1980/1995:56), quienes llegan a afirmar que en realidad creen que ninguna metáfora se puede entender, ni siquiera representar adecuadamente, independientemente de su fundamento en la experiencia, por lo que hemos acudido a los principios de la lectura

literaria para defender que las imágenes conceptuales que puede evocar el receptor de *The Poet* en sus dominios cognitivos pueden ser diversas.

Con esto, en este punto estamos provistos de una visión más holística de la metáfora que nos resultará muy reveladora para la comprensión de la metáfora poética de "To the furniture of my room". Por tanto, el resto del metapoema será contemplado bajo estas premisas añadidas, que en este momento incorporan además una nueva propuesta de interpretación del fenómeno poético (Eugenio Padorno, 2003:272-273), según la cual, «el poema viene de un allá insondable, se hace verbalmente presente y proyecta su sentido en una allendidad antes de disiparse en el silencio»:

Desde cierta perspectiva, la creación poética puede ser considerada un ejercicio hermenéutico porque al tiempo que desencubre lo oculto, nos lo entrega como ente en presencia y en su verdad, antes de quedar nuevamente solapado, antes de volver a ofrecerse como ente de fruición.

Parto de la afirmación inicial de que, en el poema, significante y significado no son simultáneos; en relación con el sonido o la grafía, el significante existe desde que se hace presente, mientras que el significado es una ausencia diferida, de titubeante emplazamiento semántico. La primera palabra del poema debe su existencia a un silencio que vuelve a ser presentido desde el penúltimo vocablo antes de su cierre. En la experiencia del impulso que lleva al poeta desde el silencio hasta la territorialidad del poema, queda insinuada la proyección metafísica o el recorrido del ser en la poesía. Entiendo por territorialidad de la poesía la obtención de un fundamento, la solidificación del cimiento del ser hecho palabra, en el transcurso del resplandor de un relámpago. Pues el poeta habita brevemente el lugar que ha fundado, que pronto se revela como un paraje de paso. Concluido el poema –o como otros prefieren: abandonado el poema–, su artífice, al tiempo que experimenta la expulsión del lugar, adquiere noticia de su renovada condición de exiliado de la Creación.

Y así, mientras el poeta, en la posibilidad de afrontar una distinta experiencia creadora semejante, es desplazado hacia la Nada, en el consumo de su finitud, el poema aguarda ser desplazado hacia un existir pleno.

Fig. 63. Propuesta de interpretación del fenómeno poético (Eugenio Padorno, 2003:272-273).

Paradójicamente, así como hemos subrayado el hecho de que no fue Domingo Rivero precisamente un exiliado (cfr. §2.3.), el punto de partida de estas divagaciones padornianas se concretan en la consideración del exilio como un obligado desplazamiento espacial, aunque no en el sentido de trasladarse de una tierra a otra, sino en la idea de que el poema es un puente entre expresión y sentido, y acaso, entre dos estados de ánimo (Eugenio Padorno, ibidem)[168]. De esta manera, habíamos dejado a

[168] Según el crítico riveriano, T. S. Eliot (1992:105-106, en Padorno, ibidem) describe de manera «inquietante» la proximidad de la literatura a la experiencia del mal: «lo oprime [al poeta] un peso que debe dar a luz para aliviarse. O para cambiar de figura, lo posee un demonio, contra el cual se siente

Domingo Rivero entre las dos orillas de esta creación, o, si se prefiere, en medio del «espacio de la representación poética» (el *frame*, la *base*, etc.), donde se produce el cruce de las metáforas orientacionales ya diferenciadas por Padorno (2003:278), entre «una metáfora *vertical* de dentro a fuera, por la que una emoción es lingüísticamente ordenada, y una metáfora *horizontal*, por la que un material lingüístico propone una significación, es decir un *despliegue* del texto».

Retomando entonces la penúltima estrofa del poema, donde podríamos interpretar la selección léxica "sillón" como una expresión que manifiesta que Rivero vuelve a visionar la realidad de manera objetiva ("*And you, my old armchair, my friend in my sadness*") puesto que no emplea el segundo término de la metáfora ya establecida previamente (según la cual se creaba una analogía entre este mueble y un perro mastín), descubrimos un nuevo empleo acústico-visual de la sinestesia en el segundo verso de este pareado ("*Y tú, viejo sillón, de mi tristeza amigo,/ que crujes al sentarme, quejándote conmigo*"). La prosodia implicada refleja que el tono más bien descendente con que finaliza este verso en español se ve descompensado por la oración de relativo en inglés (que se vertebra a partir de la personificación "*who*"), que además de incluir una rima aliterada interna ("*sit*"-"*simpathy*"), debe transmitir el efecto audiovisual: "*Who groaning as I sit, complaining in <u>sympathy</u>*". La sinestesia acústico-visual evocada no requiere más explicación.

Del nivel métrico hemos subrayado en el verso un último tipo de pie métrico que no habíamos observado hasta ahora, consistente en dos sílabas tónicas, al que la tradición métrica inglesa denomina *spondee*. No entraremos en las diferencias de acentuación entre estas dos sílabas a fin de no complejizar todavía más nuestro comentario, tras comprobar que, para escandir la estrofa del famoso Soneto XVIII de Shakespeare, Fraser (1970:8) indica que «'Shall I' could be pronounced with an equal lingering on both words», lo que convertiría a esta pareja de sílabas en un pie pírrico. Como cabe pensar, «the Trager-Smith argument against true pyrrhics or spondees in English is that, accentually, in the pattern of iambic verse, one syllable of an iambic or trochaic foot must always have at least a very slightly greater stress than the other, or that if two

---

impotente porque en su primera manifestación no tiene rostro, nombre, nada; las palabras, el poema que hace, son una especie de exorcismo, se toma todo este trabajo, no para comunicarse con alguien, sino para librarse de un malestar agudo; y cuando por fin las palabras quedan dispuestas de la forma correcta –o de la que él llega a aceptar como la más correcta posible– tal vez experimenta un momento de agotamiento, de paz, de absolución, y de algo muy parecido a la aniquilación, que sí mismo es indescriptible».

adjacent syllables are to have exactly equal stress there must be a tiny breath-pause between them» (Fraser, ibidem:8-9), por lo que consideramos que estas cuestiones inabarcables para nosotros han de ser objeto de otro tipo de estudios (cfr. §8.). Una vez más, el autor incide en el amor que les tiene a estos muebles, y recurre por segunda vez a la pregunta retórica para introducir de nuevo el tema de la muerte: "*If you can moan knowing that I love you, / What will you do when you are no longer with me?*". Así como hemos tratado de establecer cuál podría ser el segundo término implicado en la macrometáfora de los muebles en relación con el legado de El Poeta (por ejemplo, su creación poética), podemos encontrar subyacente a esta última figura incluso la preocupación de un padre que va a dejar a sus hijos solos y a su suerte en el momento en que muera, lo que comienza a apuntar hacia la temática de composiciones que comentaremos posteriormente (cfr. §7.10., §7.11.).

Para finalizar, vuelve a sumirse el poema en el Régimen Nocturno. Respecto a los planteamientos previamente citados de Eliot, Padorno (2003:278) afirma que es indudable que el lector que asuma un papel eminentemente activo ha de vivir, en mayor o menor grado, parecidas y desasogantes experiencias. Como traductores, asistimos sumidos en la tristeza al final de la composición a medida que Rivero vuelve a insistir en que a los muebles no les queda más que esperar envejeciendo en soledad hasta que desaparezcan en las sombras del que algún día fue su hogar. En la Nota se hace saber al lector inglés que algunos de estos muebles no llegaron a salir del sitio donde estaban puestos para acabar en un lugar sombrío del que fue su hogar, al contrario de lo que el autor había previsto, sino que actualmente se cuentan entre los fondos de su Museo (Santana Falcón, 2014:38-39): "*Aging and alone, your time will be over / In the shadows of what once was my home*". También cabe pensar que estos versos fueron una suerte de premonición riveriana. Sin embargo, en lugar de sumirse en una fatalista caída, la imagen final de la pieza aporta un valor de futuro: en una metáfora más oscura que las anteriores, que se hace mucho más evidentes en el esquema pastor-mastín-ovejas-lobo, Domingo Rivero usa la imagen del clavo del sofá que rasga la ropa del que pasa, manifestando extraordinariamente el deseo del autor de que su memoria perdure (Santana Falcón, ibidem), lo que sigue ampliando su imaginario poético ("*As your nails tear the clothes of the hapless / Perhaps my memory will find a way to live on*"). Por tanto, nos parece uno de los finales más sorprendentes de los poemas traducidos en *The Poet*, cuyo comentario traslativo dejamos en este punto.

7.5. “Living”

«Viviendo» es un soneto cuya creación le supuso a Domingo Rivero unos ocho años de trabajo como mínimo. El gerundio español, que generalmente suele suponer un uso anglicado erróneo cuando es traducido literalmente en dirección inversa, admite una traducción literal en el título inglés que abre todo un abanico de expectativas en el lector de *The Poet,* quien ha pasado del plano general de «La Isla», a la casa del autor, a los muebles que la ocupan y a la intimidad de su cuarto, para acompañar a Rivero en su vida laboral, no solo física sino temporalmente, a través de un texto totalmente audiovisual. El Poeta comenzó a componer el texto en fechas posteriores a la muerte de Rupert Brooke (23 de abril de 1915), y aunque sus dos primeros serventesios de endecasílabos podían haber quedado condenados a no ser completados por los tercetos, no deja Rivero inacabada la tarea de adscribir esta pieza al prestigioso género del soneto incorporando el *sestet* que la completaría poco antes de jubilarse como hombre de leyes. Debemos declarar además que en este soneto se encuentra la génesis de nuestra visión de la sinestesia acústico-visual en la poética riveriana, pues es en esta pieza donde Padorno (1994a:552) nos alerta de «la proximidad del mar, una presencia que en los ocho primeros versos es solo audible y en los restantes, contemplable» (cfr. §5.6.), en línea con nuestra concepción de la sinestesia acústico-visual (cfr. §6.2.3.).

Por tanto, considerando este soneto como una macroestructura sinestésica donde imagen y sonido se funden en la expresión, en cuya estructura profunda subyacen estas evocaciones poéticas, conviene empezar por superponerlo sobre los ejes que venimos empleando para interpretar su «espacio de representación», retomando el término de Padorno (cfr. §5.4.), para lo cual, según el crítico, no solo debemos observar lo que, en su despliegue, «dice» el poema, «sino comprender la fórmula con el que el poema lo representa» (Eugenio Padorno, 2003:278). Nos sorprenderán los tiempos verbales del presente y la proyección futura de este soneto, que no coincide con la tendencia riveriana a dejar caer sus textos desde el Régimen Diurno al Régimen Nocturno. En las representaciones poéticas de los sonetos riverianos se va comprobando la repetición de una estructura, que es algo más que puro aspecto formal, aunque en este caso un sencillo análisis contrastivo nos permite comprobar que los esquemas riverianos no se solapan exactamente con esta estructura tema-remática en el soneto que nos ocupa.

ESQUEMA A (expositivo)	Primer cuarteto	el pasado, antes, arriba, la juventud, lo Alto… (Régimen Diurno: cima isotópica de la luz)	My office faces the sea. And from the chair Where I have worked some thirty years, The waves through my window I feel As they beat on the sands, so close. And as the waves dissolve into foam, Constantly crashing so close onto the seashore, I bear with this pen my labour drear And on my brow the signs of age appear.
	Segundo cuarteto		
ESQUEMA B (explicativo, glosa, de comentario)	Primer terceto	el presente, después, debajo, la vejez, lo Bajo … (Régimen Nocturno: sima isotópica de las tinieblas)	Some ship across the sea sails now and then And is lost in the distance like a bird Pushed by the winds of destiny, to the unknown... Who knows if they will return! They are emigrants. And when their fight for life comes to an end, If I am still alive, I shall be working here..
	Segundo terceto		

Fig. 64. Esquemas arquetípicos de contenido del soneto “Living”. Elaboración propia.

Puesto que ya son dos los ejemplos de sonetos traducidos o *metasonetos* (término inspirado por la nomenclatura de Holmes, 1988/1994) comentados hasta el momento (cfr. §7.2., §7.3.), la problemática traslativa más específica de esta forma estrófica va requiriendo de una mayor atención teórico-metodológica. En su “Problemática de la traducción poética: Juan Ramón Jiménez en inglés”, Carmen Pérez Romero (2007:283-300) describe la situación en que se encuentra quien emprende la traducción de un poema o un corpus de poemas, a quien le asaltan preguntas que ya nos hemos planteado: «¿debo centrarme esencialmente en el contenido? o ¿he de tratar de ajustar mi versión al texto original en función de sus características formales? 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 denuncia Ortega y Gasset» (Pérez Romero, 2007:285-286).

Cuestiones de esta índole subyacen a la tarea traductora desde sus orígenes, independientemente del tipo textual o de la modalidad de traducción. El supuesto traductor poético de Pérez Romero (ibidem:286) seguirá enfrentándose a decisiones y dilemas encadenados; si decide que es pertinente adoptar el esquema formal del poema, por ejemplo, tendrá que considerar qué otros elementos, aparte de la rima, debe procurar mantener a ser posible (número de sílabas por verso, tipos de pies métricos, etc.). Se

deben rescatar al máximo ciertos recursos, tales como sintaxis y aspectos verbales, aliteración o tropos, ya que, en la línea de los planteamientos de Padorno (2003:247), «el valor del poema no radica sólo en lo que dice sino en cómo lo dice [o no lo dice]» (Pérez Romero, ibidem).

A través de lo que podría considerarse un trabajo de descripción, comentario y crítica traslativa de varias traducciones al inglés de Juan Ramón Jiménez, la autora se ocupa brevemente de problemas específicos de gran relevancia para nuestro próximo objetivo. De forma similar a la presente tesis doctoral, mediante estos ejercicios metodológicos la autora obtiene una serie de observaciones sobre el soneto, «la forma más rígida de toda la poesía» (Pérez Romero, 2007:297-299), que conviene dejar anotadas aquí. Ante la obligada pregunta de si emplear verso rimado o verso libre, la autora recoge las dificultades de Carl W. Cobb al traducir los *Sonetos espirituales* de Juan Ramón Jiménez sometiéndose a la rima, así como los problemas léxicos de la lengua inglesa, «eminentemente monosilábica, para traducir polisílabas típicamente juanramonianas, como "pensamiento" o "naturaleza"» (Pérez Romero, 2007:296), dificultad que no formaba parte de la problemática traslativa de *The Poet* por haberse realizado una traducción semántica, no rimada. El empleo de las mayúsculas a comienzo de verso (cfr. §5.17.), la anadiplosis traducida, las referencias culturales y los falsos amigos se enumeran entre las cuestiones discutidas por la autora en su crítica de los errores y aciertos de las traducciones de Cobb (Pérez Romero, ibidem).

Antes de observar la macroestructura de superficie del soneto traducido, el poema *en-sí* como sinestesia acústico-visual, una última observación de Pérez Romero (ibidem:296) que llama la atención en relación con la métrica es que la mayor dificultad que, sin duda, ha debido de encontrar Cobb (1996) apunta a «cómo adecuar al tetrámetro o pentámetro las once sílabas de nuestro soneto». En el caso de «Viviendo», también se trata de traducir un soneto de endecasílabos, si bien nuestra versión en versos blancos da como resultado el siguiente texto. El próximo soneto de la selección traducida que debemos comentar es «Yo, a mi cuerpo», por lo que contamos con encontrarnos con este tipo de obstáculos para nuestra traducción en versos métricos de El Soneto.

My office faces the sea. And from the chair
Where I have worked some thirty years,
The waves through my window I feel
As they beat on the sands, so close.

And as the waves dissolve into foam,
Constantly crashing so close onto the seashore,
I bear with this pen my labour drear
And on my brow the signs of age appear.

Some ship across the sea sails now and then
And is lost in the distance like a bird
Pushed by the winds of destiny, to the unknown...

Who knows if they will return! They are emigrants.
And when their fight for life comes to an end,
If I am still alive, I shall be working here.

De ahí que pueda resultar de interés acudir de nuevo a los Estudios Descriptivos de la Traducción (en adelante, EDT) ya que todo el Capítulo 6 de la monografía de Toury (1995:114-128) está dedicado al proceso de integración del soneto de Shakespeare en la literatura hebrea a través de sus traducciones, seguido de "Una lección de traducción indirecta" (ibidem:129-146) que asimismo podría resultarnos de interés. Los planteamientos del traductólogo israelí sirven de ilustración perfecta para la visión sociológica de la traducción literaria que surge de la Escuela de la Manipulación, si bien el alcance de este capítulo y de la presente tesis doctoral no va más allá de la descripción y el comentario del proceso y el producto de la traducción de *The Poet*, a través de los cuales, así como la crítica literaria trata de desvelar el pensamiento literario de los poetas, nuestros planteamientos dan cuenta de nuestro enfoque cognitivo-funcional de la traducción poética según las normas imperantes en nuestra cultura, en nuestro momento histórico y en nuestra idiosincrasia.

En cualquier caso, las observaciones de Toury (1995:114-128) podrán resultar de interés para un enfoque sociológico de la traducción de *The Poet* ya que los sonetos riverianos son comparables con los de Shakespeare en tanto en cuanto pueden ser considerados como una obra poética desconocida hasta el momento en la cultura meta (en adelante, CM) que con su traducción se incorpora a un nuevo polisistema literario, al cual debe incorporarse la dimensión globalizadora de Internet (la versión digital de *The Poet* se puede descargar de gratuitamente desde la página web del Museo Poeta Domingo Rivero). Y aunque nuestro aporte individual no se puede enfocar desde un punto de vista macrosistemático, y aún es pronto para valorar la recepción de *The Poet*, se comprueba que la traducción al inglés está tan extendida en culturas donde no es lengua oficial que, como individuos, proponer la traducción publicada en *lingua franca* de esta antología supone una especie de integración forzada de la poética traducida en los

polisistemas de llegada, si bien es mucho más razonable pensar que se trata de un intento divulgador por parte de la institución que promovió la publicación de la obra traducida. Cuestión diferente sería observar la manera en que se acepta la poética riveriana en culturas ajenas a la suya o si las características estilísticas de su poética se asumen o se imitan por una corriente literaria determinada.

Advierte Toury (1995:115) que si se pretende partir de la base de que las traducciones acaban formando parte integral de la CM, el hecho de que una traducción "llegue tarde" a una cultura, debe considerarse como «un vacío significativo». La explicación para el hecho de que la literatura hebrea no absorbiera el soneto shakesperiano en su tradición hasta el año 1916 (los Sonetos XVIII y LX fueron los dos primeros en ser traducidos) se encuentra en que el soneto ya contaba con una amplia tradición en el sistema hebreo en sí mismo (Toury, ibidem). Por ello, otras cuestiones históricas y metodológicas recogidas en este capítulo de *Descriptive Translation Studies and beyond* (Toury, 1995) tampoco pueden aplicarse a la traducción español-inglés de *The Poet.* Sin embargo, el autor sitúa al soneto hebreo (*Hebrew sonnet*) antes incluso del petrarquista (Toury, ibidem), por lo que es necesario incorporar estas cuestiones a nuestros apuntes sobre el soneto italiano (cfr. §3.4.2., §3.4.3.): «the Hebrew sonnet first appeared in Italy around 1300, with Immanuel of Rome (c.1260-c. 1330) – i.e., a whole generation before Petrarch».

En el análisis interpretativo del original comentábamos que era este soneto uno de los ejemplos más próximos al soneto petrarquista de los recogidos en la selección, con una sutil diferencia en el patrón de la rima. Este tipo de cuestiones nos permitirían someter al soneto riveriano a la clasificación tradicional de Sir Herbert Read (en Peet/Robinson, 1977/1983:197) entre *abstract form* y *organic form*, en términos muy parecidos a los que Holmes empleaba para sus tipos de traducción poética. Y aunque Peet/Robinson (ibidem) plantean motivos plausibles para no estar de acuerdo con esta división, preferimos creer que Rivero emplea el rígido género del soneto con la intención clara de someterse a sus preceptos como forma abstracta, producto de siglos y siglos de tradición: «Organic form, [Read] says, is 'when a work of art has its own inherent laws, originating with its very invention and fusion in one vital unity both structure and content'. Abstract form occurs 'when an organic form is stabilized and repeated as a pattern, and the intention of the artist is no longer related to inherent dynamism of an inventive act, but seeks to adapt content to a predetermined structure'».

De esta manera, al observar detenidamente la métrica del metasoneto, descubrimos una marcada tendencia trocaica en los pies métricos de los versos de "Living", la aproximación más cercana que hemos llegado a realizar respecto de una forma abstracta entre los sonetos comentados hasta este punto, lo que podría darse por bueno en nuestra traducción como ejemplo de *traducción acentual* o *traducción en pies métricos*, que no vendría a ser lo mismo que una traducción métrica, según hemos interpretado los conceptos barajados en esta investigación, como se observa en las extensiones irregulares de los versos blancos.

Se consigue componer un texto compuesto casi en su totalidad por pies trocaicos[169], con interesantes coincidencias en sus patrones acentuales internos, aunque en la Figura 65 se han resaltado los dos únicos anapestos de la pieza, así como una ligera corrección para el quinto y el duodécimo versos del metasoneto que contribuirían a hacer este ritmo aún más uniforme, ya que sólo se rompería con el único pie yámbico de la pieza, que se sitúa en la palabra clave "*des-tiny*", como defendería la escuela Trager-Smith en función de su ligera diferencia de intensidad.

Estas mejoras constituirían un posible arreglo para un problema de ultracorrección de la versión en inglés que se basa en la norma de que las abreviaturas de los verbos generalmente no se admiten en el texto escrito formal, como marcan muchas editoriales, si bien el lenguaje poético podría dar cabida a las variaciones que se sugieren. En el último caso, el lector ya familiarizado por el patrón trocaico que va marcando la composición haría una sinalefa en "*they're-emigrants*" para someter estas palabras a la pauta que se viene cristalizando desde los versos anteriores, de forma que esta oración adquiere una entonación ascendente muy compatible con el tono del original. Si recordamos las posibilidades de inversión de los acentos en el primer pie del texto ya comentadas (Fraser, 1970:8), esto es por el momento lo más cercano a una *forma abstracta* de soneto traducido en *The Poet*, donde el patrón rítmico se mantiene consistentemente a lo largo de la pieza.

[169] «Trochees lend themselves better […] than iambics to a certain kind of singing effect in poetry (the iambic foot is eminently the *speaking* foot)» (Fraser, 1970:30).

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
My	o	ffice	fa	ces	the	sea.	And	from	the	chair				
Where	I	have	worked	some	thir	ty	years,							
The	waves	through	the	win	dow	I	feel							
As	they	beat	on	the	sand,	so	close.							
And	as	the	waves	dis	solve	in	to	**the**	foam					
Cons	tant	ly	cra	shing	so	close	on	to	the	sea	shore,			
I	bear	with	this	pen	my	la	bour	drear						
And	on	my	brow	the	signs	of	age	a	ppear.					
Some	ship	a	cross	the	sea	sails	now	and	then					
And	is	lost	in	the	dis	tance	like	a	bird					
Pushed	by	the	winds	of	des	ti	ny,	to	the	un	known…			
Who	knows	if	They	will	re	turn	they	are	e	mi	grants			
			they'll				they're-e							
And	When	their	fight		for	life	comes			to	an	end		
If	I	am	still		a	live,	I			shall	be	wor	king	here.

Fig. 65. Métrica cuantitativa y acentual de "Living". Elaboración propia.

Una ojeada al léxico clave de "Living" nos permite volver a apreciar una traducción fiel de la premisa del poema "*My office faces the sea*", sobre todo en las palabras clave "*office*" y "*sea*" (insistimos en un posible uso idiolectal de este segundo sustantivo, entre otras explicaciones, para la elección de este significante para referirse al Océano Atlántico), así como de "*chair*", aunque en este caso el efecto perseguido por Rivero no consista en evocar la misma silla a la que se refería en el soneto analizado anteriormente (cfr. §7.3.), por lo que una imagen mental diferente se activa en el receptor meta respecto a un mismo símbolo, ya que no es esta la silla de su cuarto sino "*the chair / Where I have worked some thirty years*". La misma estrategia de traducción se utiliza en "*waves*", "*window*", "*beat*", no así con "*sands*", que incorpora un valor expresivo enfatizado por un plural que no se confirma en el TO. Un efecto similar se consigue con "*sea shore*", elemento imprescindible de la sinestesia acústico-visual del soneto (cfr. Fig.50), en la que, así como El Poeta debe volver a su silla cada día, también las olas se van y regresan a la orilla, en monótono ritual, en el que también «se aloja el no menos uniforme movimiento de la pluma» (Eugenio Padorno, 1994a:552).

Otra figura literaria clave de esta composición a través de la cual El Poeta va tejiendo el corpus léxico es el hipérbaton, recurso a través del cual Andrés Sánchez Robayna (1980:28) relacionó a Domingo Rivero con Gustavo Adolfo Bécquer (cfr. §2.5.). Se

puede comparar contrastivamente el TO y el TM para comprobar que la estructura de los tres primeros versos traducidos va siguiendo el orden del texto de partida, aunque la cuarta línea de la octava inglesa no presenta ninguna alteración morfosintáctica brusca, aunque sí se engarza a una oración en la que el sujeto se encuentra en posición central: "*The waves through the window I feel / As they beat on the sands, so close*".

A pesar de que en este momento las olas del mar se convierten en un elemento audible del ambiente evocado, el verbo "resonar" se traduce a través de un más genérico "*feel*", que abre un abanico de experiencias sensoriales mucho más amplio para el receptor meta. Tal vez podamos retomar la Figura 50 para ampliar aquel primer sencillo esquema cognitivo de los elementos implicados en esta oferta poética. Desde su silla, Rivero escucha las olas del mar a través de la ventana, y así como Fraser (1970:1) se refería al ritmo métrico a través del concepto de la *similitud en la diferencia* de las olas del mar (cfr. 5.6.), El Poeta trata de acompasar su escritura con su ritmo, "*as the waves dissolve into foam / Constantly crashing so close onto the sea shore / I bear with this pen my labour drear*":

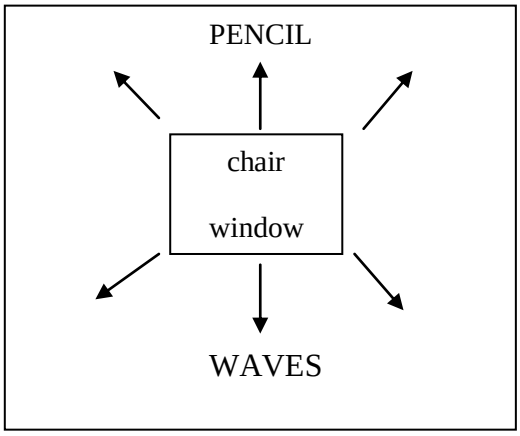


Fig. 66. Imagen poética sinestésica acústico-visual en el TM: "Living". Elaboración propia.

El verbo "*bear*" vuelve a formar parte del léxico clave en inglés. En esta ocasión, su relación con la metáfora poética LIFE IS A BURDEN se refuerza a través del sustantivo "*labour*". Abiertas a la interpretación del lector quedarán cuestiones relacionadas con la concepción que el propio Rivero debía de tener de su trabajo: a los planteamientos de Javier Durán (2012) ya citados se podrían sumar anécdotas como la insistencia de El Poeta en la carta a su hijo Fernando en aclarar que ya se encuentra "jubilado", como se observa cuando Rivero manuscribe claramente su condición en la cuartilla de la

Audiencia Territorial que utiliza para escribirle, como se puede corroborar en *The Poet* (Santana Falcón, 2014:76). En cualquier caso, acudiendo a Lakoff/Turner (1989) se comprueba que, además de su posible carga bíblica, esta concepción metafórica está basada en la idea de DIFFICULTIES ARE BURDENS, «that one can "bear" […] only with the "support" of family and friends. This metaphor is coherent with LIFE IS A JOURNEY» (Lakoff/Turner, ibidem:25), lo que va dotando de aún más coherencia interna a la poética traducida, donde las metáforas conceptuales riverianas se suman a los tropos orientacionales ya comentados.

En cambio, las posibilidades de la lengua inglesa para transmitir la imagen poética que aflora en el último verso del segundo *quatrain* son mucho más limitadas que las que Rivero consigue emplear magistralmente a través de una representación muy gráfica del envejecimiento "y crecen las arrugas en mi frente". Aunque este verso aislado como unidad de traducción no parece manifestar esta complejidad a la que nos referimos, su efecto poético está basado en la imagen mental según la cual visionamos este envejecimiento gradual de manera mucho más perceptible en español que en inglés "*and on my brow the signs of age appear*", aunque en ambos casos el tropo presenta el tema del envejecimiento, que pronto acabará alcanzando la esperada premonición de la muerte, como anticipa el disyuntor temporal "y mientras" adelantado al verso quinto.

Además de comprobar que el punto de resolución dilemática "y mientras" viene a ser otra variación del comentado "como hoy" (vid, §7.2.), cuya posición como "centro" del pliegue textual riveriano volverá a ser analizada una vez más en §7.8. y en §7.14, hemos descubierto una estrecha conexión entre el ambiente y el contenido de este soneto y el de «Al poeta muerto», uno de los últimos poemas que Rivero compuso para su sobrino-nieto, que citamos de la *Edición Crítica* de Eugenio Padorno (1994a:376).

Una lectura atenta de la composición nos hace pensar que el soneto «Viviendo» debería sumarse a la lista de poemas dedicados a Tomás Morales, lo que también daría un inesperado giro a las interpretaciones que hemos manejado respecto al hecho de que especialmente el cierre del poema sirve de broche final a la carrera de El Poeta en la Audiencia Territorial (Santana Falcón, 2014:40-41). En comentarios traslativos de sonetos riverianos posteriores, acudiremos por fin a la metodología de traducción empleada por John Rutherford en los metasonetos de *The Roses of Hercules* (2014).

AL POETA MUERTO

Un día en mi oficina
– hasta cuyas ventanas
del ancho mar cercano llega el ruido-,
con tristeza te hablé de la mezquina
labor que mi existencia ha consumido
mientras oigo las olas soberanas.

Y aquí sigo, Tomás, donde me viste,
Y hoy de junto a ese mar, que fue tu gloria,
Mi vejez que, escuchándolo, resiste
En esta lucha estéril por la vida,
Un recuerdo consagra a la memoria
De tu robusta juventud perdida…

Domingo Rivero. 15 de febrero de 1922.

Igual de oportuno nos parece introducir a continuación otro poema de Rivero que no figura en la selección traducida, si bien su relación con el soneto que nos ocupa requiere que nos aproximemos al símbolo de la "nave" a través de la propia poética, como hiciera Manuel Padorno (1999:201-212), con el objetivo de determinar si se trata de otro de los temas que se debe incorporar a los tópicos literarios de este texto (cfr. Fig. 38), en relación con el destino.

Establecido también el paralelismo entre la imagen poética de las olas que llegan al mar de «Viviendo» con la metáfora manriqueña de "nuestras vidas son los ríos" (cfr. §5.6.), resulta interesante comprobar que «La Nave» es otro soneto de endecasílabos, entre cuyas fuentes Eugenio Padorno (1994a:582) señala a Heinrich Heine y al Premio Nobel Giosuè Carducci. Más significativo aún resulta descubrir que Petrarca, a partir de los precedentes latinos Virgilio y Horacio, escribió un soneto (el CLXXXIX de su *Canzionere*), que comienza diciendo: "*Pasa la nave mía colma d'oblio*" (Eugenio Padorno, ibidem), por lo que cuando nos cuestionábamos hasta qué extremo se podía observar alguna forma de imitación petrarquista por parte de Rivero y tratábamos de identificarla a través de la métrica, ignorábamos que el contenido del (meta)soneto acabaría correlacionando a los autores.

El localismo que impregna la segunda parte de la pieza podría relacionarse con la realidad de los emigrantes que abandonaban regular e irregularmente Gran Canaria o con la intensa actividad del recién construido Puerto que Rivero podría contemplar desde su ventana, viendo la Vida Moderna desarrollarse ante sus ojos. La rima asonante

“nave”-“ave” nos permite introducir, mediante el procedimiento de la traducción palabra por palabra, el símil del segundo verso del primer *tercet,* al que también puede denominarse *triplet (*Peet/Robinson, 1977/1983:219): “*Some ship across the sea sails now and then / And is lost in the distance like a bird*”. Desde el punto de vista métrico, estos dos versos constituidos por pies trocaicos pentamétricos exactos demuestran que la traducción métrica y rimada a veces se consiguió en nuestra macroestrategia semántico-discursiva como valor añadido no intencionado.

Como la metáfora, la metonimia y la sinécdoque (cfr. §5.13., §6.2.1.1.), el símil es uno de los recursos de la imagen que más contribuye a la función expresiva del lenguaje literario, como también es de los más empleados en la lengua cotidiana. Al margen de las divisiones de algunos retóricos entre el símil y la comparación, basadas en la irreversibilidad de esta última, cuyos términos no podrían intercambiarse (Bertinetto, 1979, en Garavelli, 1991:286), «el símil es una práctica retórico-estilística antigua: la Biblia, la epopeya clásica, medieval y moderna, la lírica y la narrativa rebosan de símiles» (Garavelli, ibidem). La Poética Cognitiva (Stockwell, 2002:124) basa sus fundamentos teóricos en la concepción de la literatura como una proyección parabólica del pensamiento humano (cfr. §6.2.1.3.), lo que viene a reflejar que sus *metáforas epistemológicas* se basan en la analogía.

El solapamiento entre los dos términos de la comparación es pleno cuando en el metasoneto interviene el viento: nave y ave son empujadas por el viento esquivo del destino, hacia lo desconocido (“*Pushed by the winds of destiny, to the unknown...*). Según Padorno (1994a:512), el destino es un término y concepto clave en la creación literaria que nos ocupa: «de acuerdo con su implícito fatalismo, sus acepciones cubren un espectro de pensamiento estoico-cristiano; el *destino* es la suerte que corresponde a hombres y cosas en la trama del Universo». En un riguroso recuento recoge Padorno (ibidem:513) trece menos una apariciones de este tema en la poética riveriana.

En este punto, se comprueba la incidencia de la macroestrategia traslativa en el producto de la traducción a través de la variable de la profesionalidad del lector (Lefevere, 1992:13) al que aspira a llegar el texto en inglés. No se pretende que una conservación del elemento de corte romántico heredado por Rivero de Rosalía de Castro (al que se suma el uso becqueriano del hipérbaton), sea reconocida por el lector meta pretendido más lego en literatura española del Romanticismo, aunque se pretende transmitir a

través de la traducción literal de “Son emigrantes. ¿Volverán? ¡Quién sabe!” (cfr. §5.6.). Así lo demuestra asimismo el texto de la Nota (Santana Falcón, 2014:40-41), ya que no nos concede el espacio adecuado para referirnos a tecnicismos literarios que superen el nivel divulgativo que caracteriza a los textos que rodean a la traducción, en función del encargo negociado (como demuestra el que nos refiramos a los *serventesios* como *estrofas*, por ejemplo).

Sin embargo, la reminiscencia romántica se traslada a un punto en el que su posición puede dotarla de un mayor realce si el receptor meta pretende encontrar en este soneto una estructura interna que se someta a los esquemas del soneto de Petrarca. Aparece al comienzo del último terceto: “*Who knows if they will return! They are emigrants*”. Finalmente, como comprobamos en la Figura 66, Rivero lleva el cierre del poema hacia lo Bajo cuando, en proyección futura, imagina que cuando la lucha por la vida de esos emigrantes llegue a su fin, él seguirá trabajando, si no ha llegado el día de su muerte (“*And when their fight for life comes to an end, If I am still alive, I shall be working here*”). Esto sitúa definitivamente este soneto en el periodo de creación poética riveriana que El Poeta agrupó bajo el epígrafe “En la Vejez”, al que le seguirían los poemas que compuso “En la Vejez Extrema”.

7.6. “The lost chapel”

La lectura interpretativa que realizamos como traductores del metapoema “The lost chapel” nos permite llegar a la conclusión de que la macrofinalidad perseguida por el TM manifiesta diferencias con respecto al TO porque, así como Domingo Rivero parece perseguir la intención comunicativa principal de recrear un paisaje de su infancia (cfr. §2.2., §5.7.), nosotros decidimos asumir una responsabilidad especial por la visión riveriana que se plasma en este texto, lo que nos movió a intentar obtener imágenes del espacio de contemplación poética real, para lo que se llevó a cabo un trabajo de campo que nos condujo al posible lugar de evocación al que El Poeta regresa en esta recreación lírica (cfr. Figs. 25-30). Como en el resto de los metapoemas comentados, más allá de las diferencias ideológicas, culturales o informativas que se pueden derivar del desfase entre el momento de producción del TO, el momento de su traducción y sus posibles lecturas futuras, encontramos en este texto un ejemplo de imagen poética universal que

se va a construir y a derrumbar como el propio motivo que la inspira: una vieja iglesia. En este ejemplo, volveremos a toparnos con la impronta romántica en Domingo Rivero, como indicaba Eugenio Padorno (1994a:530) en §5.7. («no falta en este poema ambientación romántica: ruinas y soledad»).

Por carecer de él, como marca la tradición de la teoría literaria, el texto recibe su título del primer verso de la composición, donde reside la posibilidad de que el lector otorgue una posición central al esquema visual de la ermita perdida. No obstante, El Poeta va centrándose en la imagen de la campana de esta iglesia para establecer una metáfora en la que interviene un símbolo riveriano de inspiración cervantina (cfr. §5.6.), el Ideal, por lo que nos hemos concedido la licencia de explicar este tropo reduplicado al final del metapoema al otorgarle un grado mayor de prioridad a esta intención pretendida latente en el poema y no tan obvia en su título. El sonido de la campana se identificará conceptualmente con el Ideal aún vibrante de la juventud de El Poeta, en lo que podría considerarse una metáfora de emociones (Kövecses, 2002; 2005), que llega al lector a través de la sonoridad implícita en el verbo "vibra". Aunque el título inglés permanece fiel a la imagen transmitida a través del "título" original, no se le antepone la partícula "of" del hipérbaton español ("de la ermita perdida") para naturalizarlo, por lo que el realce que adquiere la ermita en la percepción del lector se debe descompensar mediante una estrategia traslativa de explicitación.

Esto conlleva que la ampliación practicada sobre la estructura textual afecte a la extensión de los dos últimos versos del TM. A pesar de que es de esperar que el autor se centre en el tema del título, en el texto intervienen diferentes actos textuales y actos de habla (Searle, 1969) que difuminan la imagen más importante de la composición y pueden confundir al lector que se enfrente a esta estructura mezclada (dada la inevitable dinámica de la ilocución, la locución y la perlocución en la comunicación humana). Debido a esto, se opta por una reduplicación del símbolo del Ideal y una repetición final de la imagen de la campana al final de la traducción. Se podría haber decidido explicitar solo uno de los términos de la metáfora, aunque la difícil decisión entre elegir el elemento real o el abstracto (el tenor o el vehículo, según otras nomenclaturas) nos sirvió de justificación válida para explicitar ambos dominios conceptuales en el metapoema (cfr. Fig. 67). Así, resulta más obvio al lector el contenido proposicional del que se deriva la imagen recreada.

El grado de explicitud necesario en este último punto del texto está por tanto más que justificado, a fin de garantizar que el receptor meta pueda volver a imponer sobre el esquema mental base evocado por Rivero su perfil exacto, sin ambigüedad posible, teniendo en cuenta además los principios de economía y de relevancia en la comunicación. Ilógico resultaría pensar que este tipo de procedimiento técnico de traducción es una condición *sine qua non* para la traducción poética, donde las interpretaciones pueden ser tan infinitas y personales que correrían el riesgo de llegar a los polisistemas de llegada a través de las percepciones impuestas por aquel traductor que se obsesionara por dar significado explícito al condensado lenguaje de la poesía de manera sistemática. Por ello, no debe considerarse una dificultad insalvable permitir al lector que participe del juego literario y se deje llevar por los complejos mecanismos de la connotación poética y sus procesos eisegéticos. En este sentido, se recordará que Mausseau (2007:658) declaraba que «la traducción de un poema debería constituir una nueva puesta en escena del enigma original en la lengua de llegada y no la resolución del mismo». En este caso, en el metapoema no se introducen elementos conceptuales nuevos, sino que se asegura el cierre metafórico perfecto perseguido mediante unas repeticiones cuyos efectos rítmicos también enriquecen la traducción al inglés (cfr. Fig. 68).

Este, entre otros motivos, nos permitía reconocer en §3.1.1. que *The Poet* no podía considerarse del todo una exotización, como tampoco podemos afirmar que se trata de una traducción totalmente domesticada, pues los motivos literarios riverianos no plantean grandes diferencias conceptuales pragmático-cognitivas entre las situaciones comunicativas original y meta. Lexicográficamente, se habrá notado que el registro lingüístico-poético que manejamos se caracteriza por referirse a realidades y escenas próximas y cotidianas, lo que tampoco significa que no nos haya planteado verdaderos retos traslativos, aunque la traducción de las figuras retóricas riverianas admita una frecuente literalidad. Y tan exactamente como nos resultó posible hemos tratado de trasladar las cosmovisiones de Rivero en el Poema de la Ermita Perdida, un ejemplo del cuidado que se ha puesto en dejar intacta su Poética de los Lugares (cfr. Fig.37), única y personal, convencidos de que las evocaciones del receptor meta se estructurarán en torno a *mappings* mentales (Fauconnier, 1997/2005) que tal vez lo transporten a una visión cercana a la que realmente inspiró a Domingo Rivero (cfr. Figs.25-30), o quizá le traigan a su imaginario mental fragmentos de otros *scenes* recordados que se activen en

sus procesos de *blending* poético a través de la analogía, de acuerdo con la compleja *frame semantics* (Langacker, 1987) que se va elaborando a lo largo de la composición:

On the slopes of the lonely mount
Amongst the ruins of the lost chapel,
Image of my life
The bell in its belfry is standing out.
My life died away: and I could see
My longings vanish; and in their pain
I feel my shoulders bowing whilst
I carry the remains.

But in my breast I keep, very deep within,
As with the strength of my distant youth,
The very fibre of my being, wherein
The ideal, my ideal, still resounds,
Like the bell in its belfry amongst the ruins.

Sin olvidar (cfr. Fig.47) que en el comentario del TM (García Álvarez, 2004:302) los datos de activación mental se producen de forma inversa; esto es, de arriba-abajo (*top-down*) y de abajo-arriba (*bottom-up*), y por seguir de la forma más similar posible el aparentemente trivial gesto del movimiento de la pluma riveriana en su recorrido por la página, nos parece oportuno observar a priori cómo se construye la imagen poética de la ermita en ruinas en español y en inglés. Así como el primer verso del poema de Rivero, del que recibe su título, viene a ser un complemento del nombre desplazado sintácticamente, que plantea un obvio hipérbaton desde que se abre la composición, en inglés se ha invertido el orden de los dos primeros versos tras barajar las consecuencias del anacoluto sintáctico que provocaría la colocación de estas líneas en forma mimética (Holmes, 1988/1994:25-27). El sintagma "*of the lost chapel*" no aparece por tanto en el primer verso, sino en su posición sintáctica correcta. En cuanto al léxico, así como "*isle*" fue una alternativa más poética para "*island*" en otro texto (cfr. §7.1.), "*mount*" se propone aquí para "*mountain*" por cuestiones similares de modo, campo y tenor (Halliday, 1978; Hatim/Mason, 1990) para situar la ermita "*On the slopes of the lonely mount*". Entre las ruinas de la ermita, la campana se mantiene estoica en su campanario: "*Amongst the ruins of the lost chapel, / Image of my life / The bell in its belfry is standing out.*" Además de "*mount*", no llama la atención ninguna otra selección léxica particularmente alejada del registro lingüístico del original, aunque nos conviene retener

la secuencia "*the bell in its belfry*", a través de la cual se introducirá el cierre perfecto a la composición cuando se repita al final del metapoema. La ruptura métrica del pentasílabo "*image of my lyfe*" es más que evidente debido a su extensión respecto al resto de las líneas del texto, por lo que este verso corto resume una idea central de la pieza, a la poética traducida en la antología y de la orientación más cognitivista de nuestro trabajo de tesis.

En ningún otro poema de *The Poet* es El Poeta tan explícito como en este verso, al declarar que la poética riveriana es una poética visual, razón por la que dábamos por ciertas las conclusiones de Manuel González Sosa (2000:19) respecto a la importante presencia de la imágenes en este poema en particular (cfr. §2.2., §5.7.) y en la creación lírica de Domingo Rivero en general. Recreándolo conscientemente, desde dos ópticas muy distintas, El Poeta contempla un mismo escenario con ojos de niño y con ojos de viejo. Descrito el espacio de evocación literaria, en la quinta línea regresa don Domingo a la realidad, y es entonces cuando reconoce que su vida ha fracasado y que ha visto sus anhelos desvanecerse ("*My life died away: and I could see / My longings vanish*"). Los "hombros" y los "escombros" vuelven a configurar el léxico clave; y si bien no nos pareció oportuno emplear otra alternativa para "*shoulders*", por cuestiones de rima esta vez no empleamos "*ruins*" para "escombros" como en "To the furniture of my room" (cfr. 7.4.), sino "*remains*".

La metáfora orientacional de estos versos reside en el empleo del verbo "*bowing*", la cual transmite que El Poeta puede sentir cómo sus fuerzas y sus hombros van cediendo al cansancio y a la vejez ("*and in their pain / I feel my shoulders bowing whilst / I carry the remains*"). La rima "*pain*"-"*remain*" intensifica las ideas expresadas. Además de un obvio centro del dolor riveriano, no debe olvidarse que, según Padorno (1994a:529), los "hombros" van en lugar de lo moral o ético, en otra sutil alusión a la pasión de Cristo y al símbolo de la Cruz.

Esa nebulosa visión de la campana se va concretando y se vuelve más nítida en cuanto Rivero se siente confortado de sentir, en su pecho (otro de los puntos físicos del sufrimiento vital de El Poeta que resurgirá en "Me, to my body"), "*very deep within*" (ampliación que proporciona más profundidad a la expresión), el espíritu lejano de la juventud: la recóndita "fibra", palabra clave que también fue traducida por "*strenght*" en «Piedra Canaria». En lugar de quedar sumido en el esquema de lo Bajo, esta emoción

ayuda a Rivero a rescatar la fuerza de la juventud lejana, por lo que en este caso nos encontramos invertidos los ejes riverianos, que no coinciden con el soneto ni en el aspecto formal y ni en su estructura profunda. Más por el contrario, al final de la pieza rescata El Poeta la imagen inicial de la ermita, a fin de establecer la comparación final entre el Ideal y el vibrar de la campaña, que se traslada de manera aún más acústica al inglés mediante el verbo "*resounds*", y donde resurge "la fibra", concepto ya aparecido en «Piedra Canaria». Entreguémonos de nuevo a la lectura de estas líneas finales, donde la metáfora queda claramente planteada mediante la reduplicación de la metáfora conceptual de la campana y el Ideal que comentábamos anteriormente:

But in my breast I keep, very deep within,
As with the strength of my distant youth,
The very fibre of my being, wherein
The ideal, my ideal, still resounds,
Like the bell in its belfry amongst the ruins.

Aunque al explicitar sus términos pretendemos que la tensión metáforica entre los elementos acústico-visuales "Ideal-campana" implicados en el poema no afecte a la comprensión de la imagen poética (de ahí el juego de palabras "*the ideal, my ideal*" y la desambiguación del símil "*like the bell in its belfry amongst the ruins*"), no se debe olvidar que, desde la perspectiva cognitivo-lingüística emprendida por Lakoff y Johnson (1980/1995), predecesores de Zoltán Kövecses, las metáforas son una propiedad de los conceptos, no de las palabras. Además de sus metáforas de emociones ya citadas (cfr. 6.2.1.), Kövecses (2002:4) obtiene la fórmula de la metáfora de la metáfora: CONCEPTUAL DOMAIN (A) IS CONCEPTUAL DOMAIN (B). De todas las superposiciones posibles que se podrían realizar sobre esta premisa, si aquí la campana es al Ideal lo que la juventud de Rivero a sus anhelos y a sus sueños, la premisa según la cual el poema es una metáfora de una analogía (Eugenio Padorno, 1994a:121) nos parece verdaderamente ilustrativa de esta relación conceptual, por lo que nuestro comentario traslativo de «De la ermita perdida» debe verse como un intento por desvelar las representaciones de los esquemas mentales riverianos ante la visión evocada del tan recorrido y contemplado paisaje, donde se funden lo que la teoría de las metáforas cognitivas denomina el *source domain* (el Ideal) y *target domain* (Kövecses,2002:4), la campana. Si cruzamos estos términos de la Lingüística Cognitiva

con la extendida dicotomía traductológica *source text-target text*, no solo podremos valorar la tensión metafórica entre los términos del TO sino también entre los del TM, como trata de reflejar la Figura 67.

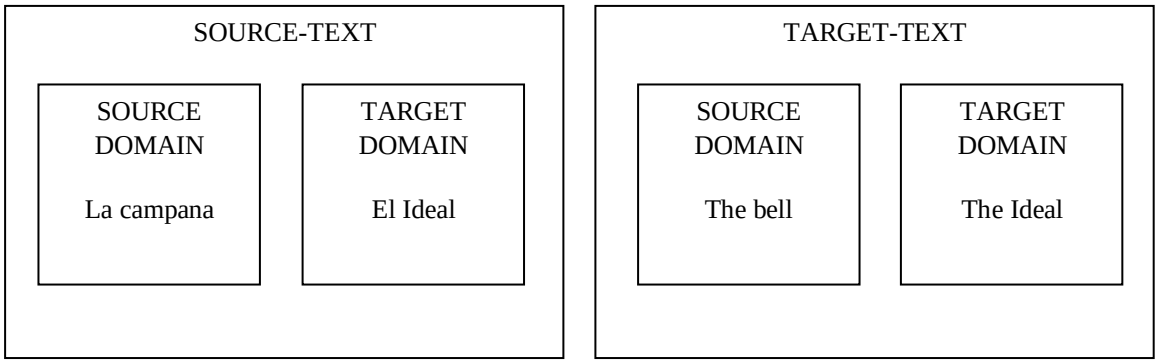


Fig. 67. Dominios cognitivos metafóricos en el TO y el TM. Elaboración propia.

Comprenderemos mejor la correspondencia entre los dominios cognitivos en la traducción de metáforas conceptuales si reconocemos su carácter unidireccional: «they go from concrete to abstract domains; the most common source domains are concrete, while the most common targets are abstract concepts» (Kövecses, 2002:25). Las estrategias comentadas van dirigidas a asegurar el éxito del proceso de representación mental que interviene en esta conceptualización poética. Superada así esta dificultad, nos queda por apuntar que los planteamientos de la Lingüística Cognitiva sitúan este tipo de tropo bajo la categoría de las *image-schema metaphors* (Kövecses, ibidem:36), lo que abriría otras posibilidades investigadoras a nuestro enfoque cognitivo-funcional de la traducción poética, ya que estaríamos ante metáforas «in which it is not conceptual elements of knowledge […] that get mapped from a source to a target, but conceptual elements of images schemas» (Kövecses, ibidem), lo que basta por el momento para ilustrar en qué consisten los complejos mecanismos del *mapping* cognitivo (cfr. §7.10.). La teoría literaria inglesa emplearía el término *subdued metaphor* para referirse a este proceso de conceptualización, en el que interviene una secuencia de imágenes (Peet/Robinson, 1977/1983:205), lo que también se aproxima al proceso que hemos denominado *blending poético* (cfr. §6.2.).

Una ojeada al esquema métrico de la traducción nos permite observar algunos versos rimados en el metapoema. No solo se encuentra la citada coincidencia entre "*pain*" y "*remain*" en los versos seis y ocho. El final de la primera línea en "*mount*" encuentra «al dulce compañero, que fiel acude a su reclamo amante», como explicaba Rivero en su poema «La Rima» (cfr. §6.3.), en el cuarto verso, finalizado en "*out*", y en el penúltimo, que acaba en "*resounds*". Otras coincidencias se producen entre el primer y el tercer verso del quinteto ("*within*"-"*wherein*"). En general, a pesar de la polimetría de los versos que lo componen, se observa una cierta regularidad en la extensión de los versos del texto traducido, no así en los tipos de pies métricos empleados, ya que nuestras observaciones se basan en el método natural del *pure stress meter*, *stress-verse* o *strong-stress metres*, cuyo ritmo viene determinado por el número de sílabas tónicas de la línea[170].

A pesar de que la macroestrategia traslativa negociada determinaba el empleo de versos libres, se detecta un *stress rythm* interno, por lo que Fraser (1970:16) está en lo cierto cuando afirma que «much free verse […] can be seen as a more or less disguised form of pure stress verse». Por este motivo, además de recuentos silábicos, en ocasiones hemos realizado observaciones en torno a los pies empleados en los poemas traducidos, como marca la tradición inglesa del *foot-verse metre*, y en otros casos hemos tratado de comprender la organización de las sílabas a través de sus acentos, más que en número, como proponen Peet/Robinson (1977/1983:220), en posición, según nuestra interpretación de las pautas rítmico-discursivas del método de Meschonnic (1999; 2003), sin olvidar la complejidad que incorporan a nuestros comentarios los planteamientos de la Trager-Smith School (Fraser, 1970:5) en cuanto a las cuatro intensidades diferentes de los acentos ingleses, por lo que no hemos realizado la notación prosódica de las traducciones, aunque sí nos hemos valido del sistema alfabético para el análisis de las rimas, como marcan ambas traducciones.

[170] Permítasenos aclarar que «Whereas in foot-verse metre is a matter of feet consisting of stressed and unstressed syllables grouped together, stress-verse discounts light and unstressed syllables, which can vary in number from line to line» (Peet/Robinson, 1977/1983:220). Según los mismos autores, el *free verse* sería «verse not built upon metrical feet or regular stress-patterns» (Peet/Robinson, ibidem:202). Como se viene apreciando, nuestras observaciones sobre la métrica, el ritmo, la rima o la musicalidad de los poemas traducidos en verso blanco adoptan la metodología de los distintos tipos de *meter/metre* (según la ortografía americana o la inglesa) como vehículo de observación, sin pretensión de adscribirse a una única técnica métrica que excluya a las existentes.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
On	the	slopes	of	the	lone	ly	mount				
A	mongst	the	ru	ins	of	the	lost	cha	pel,		
I	mage	of	my	life							
The	bell	in	its	bel	fry	is	stan	ding	out.		
My	life	died	a	way:	and	I	could	see			
My	lon	gings	va	nish;	and	in	their	pain			
I	Feel	my	shoul	ders	bo	wing	whilst				
I	ca	rry	the	re	mains.						
But	in	my	breast	I	keep,	ve	ry	deep	wi	thin,	
As	With	the	strength	of	my	dis	tant	youth,			
The	ve	ry	fi	bre	of	my	being,	where	in		
The	i	De	al,	my	i	de	al,	still	re	sounds,	
Like	the	bell	in	its	bel	fry	a	mongst	the	ru	ins.

Fig. 68. Métrica cuantitativa y acentual de “The lost chapel”. Elaboración propia.

Finalmente, de haber consultado los preceptos de los manuales de métrica inglesa para las estrofas de ocho líneas, habríamos descubierto que «one way of forming eight-line stanzas is by fusing two quatrains and rhyming either *ababcdcd* or *abababab*. Variations involving a combination of a quatrain and two couplets are also common, as are simple accumulations of four couplets» (Fussell, 1965/1978:146). De acuerdo con los metristas ingleses más tradicionales, la forma más popular de estrofa de ocho versos es la *ottava rima*, que consiste en una octava de yámbicos pentamétricos con el esquema *abababcc*. Importada de Italia por Wyatt, esta estrofa estuvo en boga durante el Renacimiento, cuando fue empleada por Sidney, Spencer, Daniel, Harington, Drayton, and Fairfax. El *Don Juan* de Lord Byron (que empezó a componer en 1818 y dejó inacabado en 1824) sería un ejemplo del empleo de esta forma estrófica, parecida al soneto de Shakespeare en que «es la forma perfecta para la indulgencia de un talento como el de Byron» (Fussell, 1965/1978:146, traducción nuestra): «The stanza itself, with its six lines of interlocked, unified preparation followed by its couplet of climax, release, or commentary, constitutes a paradigm of inflation and deflation», lo que, en palabras del mismo Byron, le otorga el carácter de ser «a little quietly facetious upon everything» (en Fussell, ibidem). Por supuesto, todo esto adquiere otra dimensión en el poema que nos ocupa, ya que la octava viene glosada por una *stanza* de cinco versos, cuyas particularidades conviene conocer.

Con la excepción del *limerick*, también llamada la «*mad song*», el inglés no incluye ninguna otra forma fija de quinteto (Fussell, ibidem:139). Por tanto, admite variaciones

tan múltiples que nos permiten clasificar la segunda estrofa de nuestro metapoema como un *quintain* (Peet/Robinson, 1977/1983:219) Una nota final respecto a los límites creativos de este tipo de estrofa se encuadran en lo que se denomina *the envelope principle*, una metáfora cognitiva de la teoría métrica que establece «the principle of enclosure and return, as in the limerick (*ababba*), where the closure of the final sense is coincident with the sound closure echoing the initial rhymes» (Fussell, ibidem). Esta concepción de la estructura tema-rema resulta inspiradora para la traducción del soneto riveriano, forma estrófica de la que debemos volver a ocuparnos en el próximo epígrafe.

7.7. "In El Monte"

Nos traslada Domingo Rivero en este poema a su casa de Los Hoyos (Gran Canaria). El contexto, una noción crucial para la poética cognitiva (Stockwell, 2002:2), resulta de vital importancia en este texto. A través del proceso metapoético, se intenta traer y situar al receptor meta a este ambiente, de ambiente volcánico y marcada presencia británica. Llegados a este punto, resulta de interés emprender una lectura con un enfoque cada vez más cognitivo, a tenor de la premisa previamente planteada respecto a las posibilidades que la Poética Cognitiva puede incorporar al comentario traslativo e incluso al proceso de análisis del TO orientado a su traducción, ya que empieza por diferenciar dos conceptos que hasta el momento hemos considerado sinónimos por pura extensión: *lectura literaria* e *interpretación literaria*.

Stockwell (2002:7) reclama que se aplique una *tabula rasa* para la posición de la Poética Cognitiva como campo del saber humano, tal y como defendimos para los Estudios Descriptivos de la Traducción al comienzo del Capítulo 6, puesto que no pretende caer en un enfoque limitado y determinista según el cual se malinterpretaría su alcance. De la misma manera que no niega que las interpretaciones humanas son infinitas, tampoco reconoce que cualquier interpretación debe ser aceptada como válida, lo que daría lugar a un modelo poco sustancial. Una forma de solucionar este problema sería diferenciar *interpretación literaria* de *lectura literaria* en este contexto. Resulta de interés comprender las diferencias planteadas por este «*way of thinking, rather than a framework in itself*», tal y como los propios estudiosos poético-cognitivistas prefieren concebir su ámbito de interés (Stockwell, 2002:6, énfasis nuestro).

> Interpretation is what readers do as soon as (perhaps even partly before) they begin to move through a text. Their general sense of the impact of the experience could range over many different impressions and senses, some of which are refined or rejected. It is this later, more analytical process that produces a reading. […] Readings, however, are the process of arriving at a sense of the text that is personally acceptable. […] Cognitive poetics models the process by which intuitive interpretations are formed into expressible meanings, and it presents the same framework as a means of describing and accounting for those readings.

Si a todos estos factores les sumamos el hecho de que el TO se dispone sobre la estructura estrófica de un soneto, emprendemos la lectura más interpretativa de la pieza como parte fundamental del ejercicio empírico-experimental del comentario traslativo cognitivo-funcional desde esta perspectiva. Después del ambiente romántico del texto anterior, que Rivero emplee un soneto de alejandrinos vuelve a ser índice de sus influencias modernistas, ya que es sabido (Quilis, 1978/2001:139) que durante el Neoclasicismo y el Romanticismo, el soneto entra en crisis «(Bécquer, por ejemplo, escribe un solo soneto, el que comienza *Homero cante a quien su lira Clío*)» (Quilis, ibidem), aunque surge de nuevo en el Modernismo con una dedicación comparable a la del Barroco. Así como el soneto de Shakespeare recorrió otros derroteros en la literatura hebrea (cfr. §7.5.), una de las innovaciones métricas que relaciona a los poetas modernistas con este tipo de poema es observada por Quilis (1978/2001:140), especialmente en la modificación de la rima del último terceto, que termina con un pareado (análogo al *couplet* shakesperiano), como el soneto «A un olmo viejo» de Antonio Machado (1912).

Además del desplazamiento del uso del cuarteto por el de serventesios, las rimas introducidas por imitación francesa, y las múltiples combinaciones de rimas, que se separan de la férrea estructura del soneto petrarquista o del shakesperiano, Quilis (1978/2001:141) también se refiere a las innovaciones métricas en los tipos de versos empleados por el Modernismo Literario. Además del verso endecasílabo, adoptó otras formas que se valían de toda clase de metros: alejandrinos, dodecasílabos, pentasílabos, trisílabos, etc. (Quilis, ibidem). Estamos así dispuestos a introducir el que hasta este punto podría ser uno de los falsos amigos más peligrosos para el intercambio interdialéctico entre la métrica española y la inglesa. Una cuestión delicada para la Métrica Comparada (Craig LaDriére, 1959) sería la potencial confusión terminológica entre lo que se entiende en la tradición hispánica por verso alejandrino y una *alexandrine line* inglesa.

En el Glosario de su manual *The Critical Examination*, Peet y Robinson (1977/ 1983:198) definen "*alexandrine*" como sigue: «A metrical line of six two-syllable feet. The name comes from an Old french romance on Alexander the Great in which this metre is used». En §3.4.2.1. no nos detuvimos a situar el alejandrino español, aunque al contrastar el origen de la estructura en inglés se comprende la diferencia sustancial entre el número de sílabas del hexamétrico inglés (que procede de las doce sílabas del alejandrino francés) y las catorce sílabas del alejandrino español que, según Quilis (1978/2001:76), fue muy utilizado en el siglo XIII por los poetas del Mester de Clerecía y desaparece prácticamente a partir del siglo XV, para resurgir espléndidamente en el XIX con el Romanticismo. Según el métrista (Quilis, ibidem), «los poetas modernos lo han utilizado con gran maestría y belleza, sustituyendo a otros metros, como el endecasílabo, en la confección de sonetos. El origen de su nombre es bien distinto en la tradición hispánica: el nombre de alejandrino se debe a que fue en este metro en el que se compuso el *Roman de Alexandre* de Lambert Le Tors y Alexandre de Berney, en la segunda mitad del siglo XII, y fuente de nuestro *Libro de Alexandre*». En otros manuales de métrica española confirmamos que «fue el alejandrino el metro dominante en la poesía culta de los siglos XIII y XIV, es decir, la cuaderna vía (nombre de la estrofa) del Mester de Clerecía y a esa influencia debe su nombre. Ya antes (siglo II) se había usado en composiciones polirrítmicas (como el *Auto de los Reyes Magos*), probablemente como desarrollo natural de las secuencias heptasílabas» (Varela/Moíño/Jauralde, 2005:226). Estaríamos realizando un ejercicio de Métrica Histórica si nos detuviésemos a anotar que el alejandrino medieval se estructura en series de cuartetos monorrimos (de donde procede el nombre también usual de tetrásforo monorrimo) de versos de catorce sílabas con rima consonante y ritmo curiosamente cambiante. […] Rubén Darío y otros poetas extienden la musicalidad del decasílabo dactílico […] a los hemistiquios del alejandrino».

Próximos a establecer los fundamentos teóricos de nuestra plantilla para la adaptación del soneto riveriano al patrón del soneto de Shakespeare (cfr. Fig. 17), es fundamental recoger aquí las siguientes aclaraciones respecto a la estructura del soneto inglés por excelencia. Como *conventional form*, Peet/Robinson (1977/1983:116) explican que «the sonnet consists of 14 iambic pentameter lines arranged in certain rhyme-schemes; generally there is a division –clearly defined or not– between the first eight lines (the octave) and the remaining 6 (the sestet)». Una puntualización de gran importancia para

la traducción en versos métricos de «Yo, a mi cuerpo» (cfr. §7.8.) en relación con la diferencia entre los sonetos de Shakespeare y los sonetos shakesperianos no puede ser obviada. Las consecuencias de esta disposición estrófica afectarán los puntos internos de El Soneto del Cuerpo y su distribución, entre otros factores.

> In the sonnet form used by Shakespeare the break between octave and sestet is usually present (usually indicated by a strong punctuation mark –full stop, question mark or semi-colon– at the end of line 8), but the Shakesperian sonnet is actually made up of three four-line groups (quatrains), each with a different pair of rhymes, followed by a concluding rhyming couplet. Thus the rhyme-scheme is ABAB CDCD EFEF GG. (Peet/Robinson, 1977/1983:116)

En cuanto a las medidas de los versos, también es delicado manipular el concepto de *blank verse* como sinónimo de verso blanco si en los glosarios de los manuales ingleses manejados los encontramos definidos como «unryhming iambic pentameter verse, as used, for instance, by Shakespeare» (Peet/Robinson, 1977/1983:200), ya que en este caso el verso blanco inglés tendría una medida de diez sílabas. Los manuales de métrica española tratan de limpiar el campo del versolibrismo de conceptos ajenos separándolo del verso anisosilábico que se empleó desde el siglo XV por poetas cultos (Varela/Moíño/Jauralde, 2005:54), de las formas de poesía acentual posteriores que imitaban los versos clásicos y de la versificación por tiradas que iniciaron los posrománticos y modernistas.

«Ninguna de estas modalidades se debe considerar, en rigor, verso libre», señalan los autores (Varela/Moíño/Jauralde, ibidem): «el versolibrismo se produce cuando poetas del último tercio del siglo XIX, de modo consciente, rompen con la tradición y escriben poemas mezclando versos de número de sílabas distinto al usual. […] Más adelante el versolibrismo alcanza la irregularidad (*verso irregular*) cuando aquellos versos "libres" no siempre obedecen a los patrones rítmicos de la métrica española». Si además entendemos el verso blanco como verso irregular o como verso suelto, no estaremos refiriéndonos a lo mismo en la métrica española que en la inglesa, dado que los versos blancos de Shakespeare no dejan de ser versos decasílabos, es decir, con una métrica establecida. Esto mismo se entiende bajo el término *verso blanco* en las fundamentaciones que traductores de William Shakespeare como Ramón García González proponen para explicar sus métodos de traducción para superar las

dificultades del soneto shakesperiano[171]: «había que buscar una forma de medida poética que con la musicalidad necesaria nos permitiera la traducción, sin pérdida de los contenidos. Esto me llevó como medio más factible a elegir el alejandrino español, medida poética que por su mayor extensión en cada verso me permitiera mayores logros. Alejandrinos blancos, con los que tanto gustaba trabajar a Pablo Neruda, de quien tomando ejemplo para estos mimbres fui desarrollando mi trabajo» (García González (2003). Sin embargo, conviene manejar cuidadosamente las terminologías y, como recomiendan los expertos (Varela/Moíño/Jauralde, 2005:55), «lo mejor es no buscar definiciones para tanta posible variedad, sino atenerse a las generales –verso regular, verso libre, verso rítmico, verso irregular– y describir como variantes cada una de las que luego vayan apareciendo». Establecidas estas premisas para nuestra lectura literaria del metapoema, en esta ocasión presentaremos en primer lugar el producto de la traducción antes de comentar su proceso y su función (Toury, 1995:15).

Over these fields, parched by the blast
Of the volcano, has passed
The calm peace of the centuries, which fills the air;
And where fire burned, gloating with wrath,

The twisted twigs of vineyards spread
Bearing the dark-skinned fruit
And the green leaves, on the sand,
Cast their trembling shadow in the wind.

And while I ponder that in the human heart
So floats the same benign shadow
And grows the fruit of distant pain,

In the peaceful calm of my old age
I evoke, in the silence of this hour,
Melancholic echoes that linger in the soul.

Abriéndose paso como la propia palabra poética sobre las líneas del metasoneto, una erupción de ardiente lava del volcán ha dejado paso a la serena paz silenciosa y, allí donde no parecía posible, ha florecido la vida en las verdes hojas y los sarmientos de las vides que salpican el paisaje de El Monte. La contemplación deja un poso de melancolía

[171] «Se dice, y sirva esta consideración como simple anécdota, que los sonetos son 154. En realidad son 151, ya que el número 99 tiene un encabezamiento con el primer verso que no se corresponde en el primer cuarteto y que en el original consta de quince versos. Tampoco el número 126 es un soneto, ya que es una serie de seis dísticos endecasílabos pareados; y por último el soneto 145, por su construcción en versos de nueve sílabas, tampoco lo es, aunque en su estilo tenga parecido con lo que en nuestra lengua llamamos «sonetillo» (García González, 2003).

en El Poeta, sentimiento que se transmite de una manera muy acústica al receptor del texto traducido con el verbo "*echoes*", una de las palabras clave del metapoema cuya proyección orientacional metafórica pretende acercar al lector al sentimiento de tristeza expresado por Rivero a través de la sensación interna de vacío y soledad que el verbo logra transmitir.

No obstante, antes de llegar a sentir ese eco final en nuestro interior, tendremos la oportunidad de dejarnos abrasar por la imagen del aliento del volcán, que sopló "*over these fields*", visión sensorial que en "*the blast of the volcano*" adquiere una especial sonoridad. Tanto la selección como la posición a final de verso del sustantivo "*blast*" consiguen un efecto acentual-discursivo cuyo impacto se suma al del verbo "*parched*", que no deja de transmitir la idea original del calor de ese aliento abrasador que una vez dejó asolado el lugar.

A continuación, la metáfora "*the calm peace of the centuries*", que también ha dejado su huella en el paisaje, parece ser el elemento del que se llena el ambiente ("*which fills the air*"). Donde el fuego arrasó todo a su paso ("*where fire burned, gloating with wrath,*"), Rivero observa que la vida se abre camino; su descripción del crecimiento de las vides en este punto es de una nitidez arrolladora. Parece resultar insólito que allí donde el fuego "se ensañó violento" ("*and where fire burned, gloating with wrath*") haya surgido la vida. Todo el segundo *quatrain* del metasoneto se dedica a esta descripción, que comienza con la aliteración que introduce una base iámbica tetramétrica en el primer verso. Un cambio de perspectiva interesante respecto a la que proponen metodologías rítmico-discursivas como la de Meschonnic (1999; 2003) nos permite pensar que en esta ocasión son las palabras las que se llenan de efectos sonoros a medida que de ellas aflora su significado, y el lector va activando cognitivamente la visión riveriana del paisaje volcánico, como lo haría Graciliano Afonso con otro volcán (cfr. §2.2.). En 1853, Graciliano Afonso publica la "Nota preliminar" de su «Oda al Teide»; uno y otro texto constituyen respectivamente inestimables documentos de teoría explícita e implícita de una literatura (Eugenio Padorno, 2003:136). Y como fuera que Rivero no dejó ningún legado teórico, es solo a través de su propia creación (traducida en este caso) como se observa en su particular aportación al espíritu contemplativo que siempre predicó el doctoral, condensada en la segunda estrofa de "In El Monte", donde el localismo que aporta el topónimo pronto devendrá en la reflexión metafísica más existencialista que caracteriza a El Poeta.

The twisted twigs of vineyards spread
Bearing the dark-skinned fruit
And the green leaves, on the sand,
Cast their trembling shadow in the wind.

El campo semántico que confluye en este *quatrain* es de marcado carácter naturalista ("*twigs*", "*vineyards*", "*fruit*", "*leaves*", "*sand*", "*wind*"). La serenidad del paisaje, la certeza de la presencia latente de la vida, parecen de esta manera ser motivo de tranquilidad y de introspección en Rivero. Sin embargo, la sombra que aparece en el cuarto verso parece hacer pensar a El Poeta en el dolor ajeno ("*while I ponder that in the human heart*", y en un ejercicio de empatía universal parece quedar en paz consigo mismo al entender que en esta contemplación se resume la bondad del ser humano, aquello que lo hace bello y admirable, como se terminará de comprender en «A Juan» (cfr. §7.10.), donde reaparece el tema del dolor: «*So floats the same benign shadow / And grows the fruit of distant pain*".

Justo entonces encontramos a un Rivero sereno y apaciguado, que se sabe viejo ("*In the peaceful calm of my old age*"), evocando el único sonido interior del alma, en el silencio de la noche: los melancólicos ecos de su propia tristeza ("*I evoke, in the silence of this hour, / Melancholic echoes that linger in the soul*"). En esta ocasión no reproduciremos aquí la métrica cuantitativa y acentual del metasoneto en nuestra plantilla métrica, ya que de la observación de la traducción íntegra que hemos presentado más arriba se desprende que, al igual que las traducciones anteriores, se trata de un poema polimétrico, aunque no tan irregular como otras piezas traducidas, en el que fortuitamente se consiguen elaborar el verso tetramétrico ya citado del verso cinco, así como dos ejemplos de versos hexamétricos, el tercero y el tan significativo último verso de la pieza.

Como recomiendan los expertos (Varela/Moíño/Jauralde, 2005:55), es más aconsejable realizar observaciones puntuales en los ejemplos concretos que confundirse en la terminología, pues esta no debería ser más que una herramienta aproximativa para la lectura literaria (Stockwell, 2002:6) y no una fuente de confusión. El verso hexamétrico nos ha de conducir directamente a los métodos de traducción de John Rutherford para los sonetos de *The Roses of Hercules* (2014), de los que aún nos queda pendiente

observar algunos ejemplos, en preparación para la traducción alternativa en versos métricos de «Yo, a mi cuerpo», que propondremos en el próximo epígrafe.

En §2.5. comprobamos que el soneto riveriano que figuraba en la página 145 del ejemplar de *Las Rosas de Hércules* de Claudio de la Torre (del cual incluimos una reproducción según una copia del libro del año 1922) no se encontraba en la antología traducida por Rutherford. Este soneto aparece en *The Poet,* como se recordará, porque forma parte de la Introducción a la obra: el artículo "Domingo Rivero", por Claudio de la Torre, que la prensa grancanaria publicara en agosto de 1954. En el Capítulo 3 comentábamos que, en su traducción de los sonetos de Tomás Morales, Rutherford adapta la métrica de los versos alejandrinos españoles a estructuras hexamétricas en inglés, en las que prevalece el yámbico, tipo de pie métrico que, según la fundamentación metodológica del traductor (2004:21-23), mejor se adapta a nuestra LM.

Según explica Rutherford (ibidem:21), su traducción es semántica y prosódica, «one that reproduces metres as well as meanings. Buth not rhymes, for that would have involved alteration of meanings», ya que pretende "hacer justicia" a esta poesía transmitiendo no solo el sentido de sus palabras sino además la intensidad de sus ritmos, porque es precisamente el rigor métrico y el singular tratamiento de los temas lo que ha despertado el interés en Tomás Morales en los círculos literarios francés, alemán y anglosajón, según Oswaldo Guerra Sánchez, en su Introducción a *The Roses* (2014:13). La traducción semántica en verso libre de *The Poet,* al contrario, trata de mantenerse más fiel al significado y, si bien no presenta estructuras estróficas regulares, en ocasiones transmite las consonancias que, dada la frecuencia con que Rivero las empleaba, merecían cristalizarse a través de las traducciones de sus poemas, con las limitaciones que nos imponían los criterios de nuestros revisores, como ya hemos comentado (cfr. §7.1.).

Si se recuerda que los simbolistas franceses y la escuela poética del Parnaso, que tanto interesaran a Morales, conceden mucha más importancia a la estructura métrica y a la belleza formal, a expensas del sentimentalismo del movimiento romántico, resulta coherente que la macroestrategia para las traducciones de la creación lírica de este poeta modernista intente reproducir la manera en que aprendió de este movimiento, según leemos en la introducción inglesa de Guerra Sánchez (ibidem), «to make the wave of

sound, the symphony of the notes, in sum the music, penetrate into the ultime meaning of the poem». Así lo elogia el poeta, traductor y crítico literario Enrique Díez-Canedo (1879-1944) en su Prólogo a la citada obra de 1922, cuando declara que nada puede añadir a los que ya se consideran los rasgos métricos de estilo del "poeta de Canarias". «Advertimos en Tomás Morales preferente atención a la rotundidad de sus versos. A través de su libro no se encontrarán ensayos de ritmos irregulares, de cadencias sinuosas; todo es recio, medido, sonoro. […] lo más frecuente en él es la estrofa simétrica, de molde constante en una poesía; y nunca el verso de arte menor: rara vez aparece si no es en combinación con los otros mayores, como si en los más breves el tono general se recogiera un instante para continuar, de un salto, el avance solemne de la oda» (Díez-Canedo, en Morales, 1922:6).

En la Figura 69 presentamos contrastivamente la traducción del primer soneto que encontramos en la traducción de Rutherford (2014:50), el poema III del *Primer Libro* (incluido entre sus *Vacaciones Sentimentales*), y el texto del mismo soneto que aparece en la edición prologada por Díez-Canedo que estamos manejando (1922). El contenido del texto viene a ser un recuerdo de infancia del poeta modernista. Nos resistimos a comentar cuestiones de léxico, sintaxis, o incluso el tratamiento del referente cultural del luto, entre muchos otros aspectos de valor de la traducción, pues nuestro interés por estos poemas se centra en los aspectos estructurales métricos que veníamos comentando.

Al escoger el *alexandrine* inglés, Rutherford (2004:22) prevé que dotará a sus metapoemas de una sobrecargada forma de expresión, ya que seis pies iámbicos pentamétricos pueden parecer «overgrown iambic pentameters», por lo que justifica sus selecciones métricas como sigue, refiriéndose de forma muy interesante a los fenómenos que él mismo denomina *iambic pulse* y *iambic plodding*, una característica rítmica que podremos hacer extensiva a la traducción de versos métricos de "Me, to my body" según el patrón del soneto shakesperiano:

> I have tried to avoid such heaviness by writing alexandrines with a greater variety of rhythms, in which the iambic pulse is present but omnipresent: alexandrines that follow Spanish principles which are more flexible and have given this metre so much more success in Spanish than in English. In each hemistich the main stress falls, of course, on the sixth syllable, but this can be followed by one unstressed syllable, which, especially when it comes at the end of the first hemistich, interrupts iambic plodding. Other stresses are freely distributed, although they do not normally fall on contiguous syllables; so that ternary rhythms break into the monotony of binary

> rhythms, giving alexandrines that do not drag their slow length along. They sound strange to the English ear, and this is all to the good, because translations should surprise and enrich us by exporting us to that which is foreign and unusual. There are many other rhythms in *The Roses of Hercules* which achieve this end: the rhythms of lines even longer than the alexandrine, such as those with hemistichs of seven syllables […] and of eight syllables […], or even stranger, unsettling asymmetrical lines with a first hemistich of six syllables and a second one of nine […] and tripartite lines.

El traductor explica cuestiones prosódicas que no solo contribuyen a enriquecer nuestra interpretación y nuestra lectura literarias (en el sentido de la Poética Cognitiva) de la obra traducida de Morales (y de Rivero), sino a comprender mejor los principios estructurales que subyacen al proceso traslativo cuyo TO y TM plasmamos a continuación:

Y he recordado… El breve rincón de un pueblecillo; una casa tranquila inundada de sol; unas tapias musgosas de encarnado ladrillo y un jardín que tenía limoneros en flor. Una pequeña rubia como un fruto dorado, cuyas pupilas eran de una apacible luz, y un audaz rapazuelo de correr alocado vestido con un traje de marinera azul. Primavera era el hada de sus juegos pueriles… En la huerta sonaban los gritos infantiles que callaban, de pronto, bajo la tarde en paz; cuando una voz llegaba, serena y protectora, desde el balcón, donde una enlutada señora llamaba dulcemente: Guillermina.. Tomás…	I have indeed remembered… The corner of a village, A quiet, peaceful house inundated with sun, Some mossy garden walls of the brightest red brick And a garden that grew lemon trees in full flower. A little fair-haired girl just like a golden fuit, With eyes that were aglow with a peaceable light, And an audacious boy scampering to and fro, Who was smartly dressed up in his blue sailor suit. Spring was the kindly fairy of their infantile games… Out in the garden, cires of children would ring out But would suddenly stop, in the peace of the evening, When a voice would come down, both serene and protective, From the balcony rail, where a lady in mourning Would tenderly be calling: ‘Guillermina… Tomás…’.

Fig. 69. Poema III del Libro Primero de *Las Rosas de Hércules* (Tomás Morales): el TO (1922:45) y su traducción por John Rutherford (2014:39).

El soneto inglés está compuesto en versos blancos, y puesto que Rutherford se manifiesta contrario al sistema binario que venimos empleando para el análisis métrico, se observan combinaciones entre *iambs, trochees* y algún *anapaest* que van rompiendo la «extra gravity» que aporta el hexamétrico. Sin duda, un ejercicio de Métrica Comparada pendiente consistiría en un análisis de los 24 sonetos que se cuentan entre los poemas traducidos en *The Roses of Hercules,* lo cual tal vez nos permitiría llegar a conclusiones metodológicas satisfactorias que incorporar a la metodología para la

traducción del soneto riveriano que enseguida pondremos en práctica de modo experimental, empleando en este caso el esquema arquetípico shakesperiano para hacer encajar los versos del que, como a El Poeta, hemos citado siempre con mayúscula inicial: El Soneto, «Yo, a mi cuerpo».

Se comprende por qué tanto Guerra Sánchez como Rutherford (2014) coinciden en que la prosodia debía ocupar un lugar prioritario en la modalidad de traducción poética que se emplease para traducir *The Roses*. Tomás Morales pasó su vida en constante búsqueda de la sutileza en el ritmo, la sonoridad del verso y su recóndita simbología, con el claro objetivo de fusionar los temas y las cadencias en una simbiosis natural, por lo que el verso se convierte en el significante del alma del poema (Guerra Sánchez, en Morales, 2014:13). Sin lugar a dudas, el ritmo del mar en los poemas de Morales vuelve a conectarse con la visión de Fraser (1970:1) sobre la relación entre las olas y la poesía. Rutherford (en Morales, 2014:21) corrobora la idea de que Tomás Morales empleó muchos tipos de versos, y de que sin duda su favorito era el alejandrino, «with its two hemistichs of six syllables (counting, for the sake of conveniencie, in the English way)». Todas estas recomendaciones se tendrán que considerar en nuestra traducción alternativa en versos métricos de El Soneto del Cuerpo, que forma parte del comentario traslativo que emprenderemos a continuación.

7.8. “Me, to my body”: la traducción métrica del soneto riveriano

Ante nosotros, «Yo, a mi cuerpo»: más allá de la problemática traslativa que trazamos en el Capítulo 6, el mayor reto de traducción de *The Poet* y del encargo idealizado de nuestro trabajo de tesis. No es precisamente una coincidencia que se trate del octavo poema entre los quince de la selección, pues así queda El Soneto, abrazado por el resto de composiciones, en el “centro” de la antología, lo que da cuenta de manera sutil y casi inapreciable de la consideración que el encargo real concedía a este «poema nuclear» (Rodríguez Padrón, 1981:51), donde se produce el “pliegue” de la poética traducida, cuyo ecuador estamos a punto de atravesar.

“Una lectura del dolor en la lírica canaria” (Eugenio Padorno, 2003:311-339) es el título de un documento que nos remite del tema del poema a su autor y su obra, pues resulta inevitable citar «Yo, a mi cuerpo» entre los ejemplos más significativos de poemas del

dolor que se encuentran en la literatura hecha en Canarias. Antes de tratar estos asuntos, dada la meticulosidad con que hemos manejado los métodos y visiones que desde tan diversas posturas se han ido viendo involucrados en nuestro repaso crítico del proceso de traducción de *The Poet,* los planteamientos de partida de este artículo adquieren en este punto un matiz "audiovisual" incorporado de relevancia en relación con la génesis de la creación (meta)poética, «un ejercicio hermenéutico en primer grado que al tiempo que des-encubre lo oculto nos lo entrega como ente en presencia y en su verdad, antes de encubrirse nuevamente» (Eugenio Padorno, ibidem), tanto para el poeta como desde la posición del "inversador", por lo que también nos atrevemos a dar por válida esta definición para el proceso traslativo.

Como lectores, nos situamos de manera similar en el punto de partida del proceso de interpretación literaria, aquel que da comienzo tal vez un poco antes de empezar el texto, como puntualizaba Stockwell (2002:6), cuando quedamos sumidos en un brevísimo silencio antes de precipitarnos en la vivencia poética: «la primera palabra del poema debe su existencia al silencio y la penúltima vuelve a presentirlo» (Eugenio Padorno, ibidem:313). Y así como el crítico se refiere de forma tan acústica al solemne momento del comienzo y el final de la lectura de un poema, también se refiere a nuestra capacidad para visualmente «intuir el carácter fronterizo que posee la palabra escrita en relación con el blanco que la rodea», lo que le permite obtener la conclusión de que, en su condición de insular, «el hombre canario no puede escapar a este mismo rasgo, pues está rodeado de múltiples horizontes» (Eugenio Padorno, ibidem), como demuestra el propio Rivero a través de su conducta lírica.

Lo que Padorno (ibidem) está describiendo, tanto en su dimensión fónica como en la gráfica, desde la perspectiva de la Gramática Cognitiva (Langacker, 1987) se deja definir como el *perfil* de la imagen poética del texto; dicho de otro modo, el *poema en-sí* de Sartre (en Padorno, 2003:267), por lo que en este caso partiremos de la observación de la macroestructura estrófica del soneto antes de comentar su contenido, en lo que vendría ser un enfoque centrípeto de la problemática traslativa que hemos delimitado en la Figura 36, que insiste en seguir alcanzando el "centro" de la poética riveriana. De acuerdo con el planteamiento anterior de Padorno, atrapado en el texto, como en su isla, en ese centro también se encuentra el propio Rivero. Más bien, el reflejo de su cuerpo en el papel, como ente separado de su alma: el protagonismo del propio cuerpo, del "Yo" introvertido en su propia imagen corporal, tangible, vivencial, donde ya no es el

alma –el espíritu impalpable, el "hálito"– lo que abandona al cuerpo, sino el cuerpo el que abandona a un Yo (José Luis Gallardo, 1977/1981:26).

Y no ha sido hasta ahora cuando precisamente hemos vuelto a acudir al que ya denominamos un auténtico "tratado" sobre el más representativo de los sonetos de esta poética (cfr. §6.3.2.), la monografía *Pictografías para un cuerpo* (Eugenio Padorno, 1977/1981a), donde Antonio de la Nuez (1977/1981:27) establece una correlación entre Rivero y Shakespeare de gran interés para la traducción alternativa en versos métricos que presentaremos hacia el final de este epígrafe, tras realizar el comentario traslativo del metasoneto ya publicado. Según De la Nuez (ibidem:27-28), la clara influencia shakesperiana se observa en la sustitución de tercetos por dísticos, en los que el primer verso tiene rima independiente y los dos últimos utilizan el paralelismo en la rima alterna como si de serventesios se tratara. En este momento, Domingo Rivero llega al contenido clásico en su ordenación intelectual del soneto: ¿Qué seré el día / que tú dejes de ser? Esta es la pregunta que en el fondo ha estado formulándose durante todo el soneto Domingo Rivero. O mejor: esta es la pregunta origen del soneto y sobre la cual está estudiada toda su estructura: sobre la unidad y dicotomía, sobre la oposición y la integración de los conceptos elementales de *cuerpo* y *cadáver* (pues, en este artículo, De la Nuez relaciona El Soneto con el vocablo vasco "*gorputz*", que incorpora estos dos significados).

Si damos esta premisa por válida como explicación para la génesis del poema, además de un interesante repaso por un numeroso elenco de autores con los que De La Nuez relaciona a Rivero (1977/1981:27-33), estamos preparados para emprender la lectura de "Me, to my body", un texto esencial de El Poeta donde «la imagen de su voz, nacida de la imagen de su cuerpo, es la imagen de su cuerpo, nacida de la imagen de su voz» (Eugenio Padorno, 1977/1981a:47). He aquí nuestra propuesta de traducción para el grandioso Soneto del Cuerpo riveriano:

And why shouldn´t I love you, oh body, in which
I live? Why shouldn´t I love you humbly,
If I were a child in you, then a young man, and soon
As an elder arriving at the sad shores of death?

Your breast did sob for me, compassionate,
Under the harsh relentless blows of circumstance;
It panted with my thirst, and in
The strength of my ambition it also boasted proudly.

And now at last you yield, oh mortal shell,
Exhausted by misery and agony.
Why should I not love you? What shall I be

The day you are no more? Oh deep arcanum!
I only know that on your shoulders, the
Cross I had to bear, I made it mine, my part in human pain.

Tras volver a "hacer nuestro" el metasoneto una vez más, celebramos que Padorno respalde nuestros repetidos argumentos respecto al hecho de que nuestra interpretación y traducción de los poemas de *The Poet* es un proceso que tal vez nunca podamos dar por acabado, cuando declara que «esta composición ha sido para mí, desde la época juvenil, como un objeto cristalizado que, en el tiempo, y en giro continuo sobre sí mismo, me ha ido entregando incesantes destellos interpretativos» (2003:318). Nos preguntamos si, a día de hoy, Jorge Rodríguez Padrón también haría una lectura de «Yo, a mi cuerpo» distinta a la que publicó en *Pictografías* (1981:51-68), la cual hemos dejado pendiente de retomar en este epígrafe lamentando no poder recogerla íntegra, dado su interés para nuestro estudio. Cuando, casi veinte años después de su *Poeta del cuerpo* (1967), Rodríguez Padrón aborda la lectura del soneto (1981:51-68), el crítico descubre que sigue viendo en Rivero «ese sabor íntimo de las cosas y situaciones cotidianas que ha tomado valor humano, universal» (1967:173-174), como hemos comentado respecto a la Poética de los Objetos (cfr. §7.3. y §7.4.), con unos planteamientos que se solapan a la perfección con los poemas contenidos en la antología traducida que venimos comentando. El cuerpo será así el arquetipo metafórico que resume las diversas imágenes del mismo reproducidas en las cosas (Rodríguez Padrón, 1981:55):

> Cuando Rivero canta su oficina, los muebles de su cuarto, la silla de junto al lecho, la piedra gris de su casa canaria, Rivero está hablándonos de su cuerpo, de su vivencia física sentida frente a ellos, en contacto con ellos. Y presentimos la forma de su cuerpo dibujada en el hueco de la silla, el familiar contacto de los muebles y muros de su casa, el aliento de su habitación… Rivero se entrega (…) a todas esas cosas, se hace ellas mismas y la hace él mismo a la vez. Incluso me atrevería a decir que obra una reencarnación en ellas, que queda ahí, con ellas, para nosotros: con su cuerpo erguido, con su corazón latiendo…

De la misma forma podríamos seguir ampliando nuestra visión de El Soneto en al menos tres documentos de Padorno (citados en 2003:318) que aún no hemos citado, de

entre los que merece ser leído un breve documento sobre el trinomio que el experto (Eugenio Padorno, 2002:41-43) establece entre Rivero, el filósofo alemán Martin Heidegger y el lituano Emmanuel Lévinas en relación con el existencialismo y su particular manera de estar-en-el-mundo (cfr. §7.15.). Más filosófico aún resulta el planteamiento de Padorno (2003:320) de que esta poesía de Domingo Rivero reescribe y plantea las cuatro preguntas kantianas primordiales: ¿Qué puedo saber?, ¿qué debo saber?, ¿qué puedo esperar?, ¿qué es el hombre?, sin olvidar la indiscutible impronta unamuniana, las reminiscencias de la Biblia y hasta la relación con el poeta inglés Rupert Brooke y su soneto "The Soldier" (que retomaremos en breve), pasando por sus vínculos con Séneca o Lope de Vega y hasta una nueva relación no documentada hasta ahora con el escritor suizo Eitenne Pivert de Sénancourt, que el crítico también identifica solo en esta composición (Eugenio Padorno, ibidem).

«¿Qué se lee en el soneto riveriano?», nos preguntamos directamente con Padorno (ibidem:321). En relación con su estructura estrófica, la primera dimensión de este comentario, el crítico sugiere que al dolor de la existencia viene a sumarse la angustia producida por la lucha por la palabra. El poeta acepta un modelo formal –el soneto– porque le vino dado por la preceptiva literaria, pero también es posible que, de forma inconsciente, adoptara esa combinatoria como reflejo de la articulación de su propia corporalidad (Eugenio Padorno, ibidem), de su dolor humano. Todo ello escapa a los preceptos que puedan vincular a Rivero con cualquier corriente literaria a través de la selección del soneto como *frame* textual y nos habla del ideario ético-estético más personal de El Poeta.

Así como Rilke (en Padorno, 1994a:31) consideraba la experiencia de la madurez como el requisito imprescindible del poeta ideal –aquel que alcanza a escribir durante su senectud–, según Rodríguez Padrón (1981:54) también Rivero culmina con esta pieza clave un proceso de escritura paralelo al discurso de la experiencia. Teniendo en cuenta este presupuesto, además de la relación conceptual con el mundo de Rivero (la base de su más puro existencialismo, de su manera de estar-en-el-mundo según la filosofía de Heidegger, como también nos aclara Padorno en conversación personal), Padrón emprende una interpretación de nuestro TO que bien merece ser incorporada a nuestro análisis interpretativo del Soneto del Cuerpo (cfr. §5.9.) ya que, como debería ser el caso con cualquier lectura literaria, no pretende ser única ni excluyente; tampoco pretende ser exhaustiva ni agotar todas las posibilidades de interpretación (Rodríguez

Padrón, 1981:55), principio que asimismo se podría aplicar a esta y a todas las traducciones que proponemos en *The Poet*.

Puesto que ha sido nuestra intención abordar el poema desde su corteza textual hacia su interior, comencemos por desfragmentar el metasoneto anterior en un esquema métrico, donde además de aplicar la división impuesta por el *syllabic verse*, hemos sombreado los puntos donde observamos su métrica acentual (volviendo a nuestro sistema binario de sílabas tónicas y átonas), dado el objetivo principal de este epígrafe y de nuestro trabajo de tesis (la traducción alternativa en versos métricos del Soneto del Cuerpo), reconocido el hecho de que se trata de una combinación personal de métodos prosódicos que trata de adaptar nuestra concepción de la métrica a los mecanismos de la lengua inglesa[172]. A pesar de que adquieren muy diversas formas y dan lugar a figuras realmente difíciles de incorporar al espacio de impresión de la página, el objetivo de nuestra metodología no es otro que dotarnos de la mayor cantidad posible de información para observar de forma más holística esta y otras traducciones propuestas en *The Poet* desde el punto de vista métrico, así como de un corpus de esquemas cuantitativo-acentuales que puedan auspiciar estudios comparativos futuros orientados a proponer traducciones mejoradas de los metapoemas que venimos comentando (cfr. §8.).

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
And	why	shouldn't	I	love	you,	oh	bo	dy,	in	which					
I	live?	Why	shouldn't	I	love	you	hum	bly,							
If	I	were	a	child	in	you,	then	a	young	man,	and	soon			
As	An	el	der	a	rri	ving	at	the	sad	shores	of	death?			
Your	breast	did	sob	for	me,	com	pa	ssio	nate,						
Un	der	the	harsh	re	lent	less	blows	of	cir	cums	tance;				
It	pan	ted	with	my	thirst,	and	in								
The	strength	of	my	am	bi	tion	it	al	so	boas	ted	proud	ly.		
And	now	at	last	you	yield,	oh	mor	tal	shell,						
Ex	haus	ted	by	mi	se	ry	and	a	go	ny.					
Why	should	I	not	love	you?	What	shall	I	be						
The	day	you	are	no	more?	Oh	deep	ar	ca	num!					
I	on	ly	know	that	on	your	shoul	ders,	the						
Cross	I	had	to	bear,	I	ma	de	it	mine,	my	part	in	hu	man	pain.

Fig. 70. Métrica cuantitativa y acentual de "Me, to my body". Elaboración propia.

[172] «In *syllabic verse* (which is, for example, the verse of most poems written in French) we don't need the concept of "feet," for our only concern is with the number of syllables to the line. But since accentual-syllabic verse counts stresses as well as syllables, its basic unit has to be a combination of an unaccented syllable (or syllables) and an accented syllable. Hence, the line in accentual-syllabic verse consists of so many units of this sort –that is, so many metrical "feet"» (Wimsatt, 1972, en Brooks/Penn Warren, 1938/1976:497).

En el Apéndice B de su influyente obra *Understanding Poetry* (1938/1976:493-576), Brooks y Penn Warren, los fundadores de la corriente del *New Criticism* en la esfera literaria norteamericana, sostienen que todos somos sensibles y, en diferentes grados, reaccionamos al ritmo de los sonidos y los movimientos que se producen a nuestro alrededor. En una extensa nota a pie de página (Brooks/Penn Warren, ibidem:495), recogen los planteamientos respecto al efecto hipnótico de la música propuestos por Paul Valéry, o las ideas de Coleridge respecto a que el cuerpo es un foco de ritmo y un universo de ritmos. Cuando somos expuestos al ritmo de la poesía o al de la música (o a cualquier otro tipo de ritmo), según los autores, «we undergo, even though often unconscioulsy, a complex physical reaction, most obviously in our organs of speech but also in the body generally; and the *fusion* of the physical response with other elements in a poem […] is a basic factor in the power that poetry exercises and the pleasure it gives» (Brooks/Penn Warren, 1938/1976:495). El cuerpo, motivo de este soneto inmortal, se convierte en lugar de ritmo y de sentido, de pura introspección metafísica, en la que Rivero nos sume con él.

La estructura estrófica y métrica de la traducción de El Soneto se aproxima bastante al patrón shakesperiano, mucho más en el número de sílabas por verso y en el empleo del pie yámbico que en la rima, por ejemplo, por lo que, con los plantemientos de Brooks y Penn Warren en mente, sin olvidar las indicaciones de Fraser (1970:7-8) respecto a las variaciones de escansión admitidas en las dos primeras sílabas de un poema (como vimos en el ejemplo del Soneto XVIII de Shakespeare), en la Figura 70 nos parece notar un predominio de *iambs*, entre los que, como recomendaba Rutherford (2014:22), para evitar la pesada monotonía del pie shakesperiano por excelencia (a lo que el traductor denominaba *iambic plodding*), se intercalan otros pies trocaicos, así como anapestos y dactílicos, además de los que denominábamos "pies femeninos", préstamo de la nomenclatura inglesa (Fraser, 1970:14) que hemos empleado para referirnos a sílabas que quedan sueltas a final de verso.

En cuanto a la musicalidad de la traducción, no tenemos más que referirnos a las citas anteriores para zanjar aquí la cuestión del ritmo con la afirmación de que será el lector quien le otorgue su propia idisosincrasia a la lectura del metasoneto. En ese sentido, podríamos dejar anotadas cuestiones como que «different languages have their characteristic rhythms, and even the different varieties of English have their special rhythmic patterns. The voice of an Englishman seems to be following a different

“speech tune” from that followed in most of the American varieties of English» (Brooks/Penn Warren, 1938/1976:493), que abrirían otro tipo de líneas de investigación en las que ya nos hemos interesado en trabajos anteriores sobre el receptor (Santana Falcón, 2001, sin publicar). En el Prefacio a *Las Flores del Mal¸* Charles Baudelaire (en Brooks/Penn Warren, ibidem:495) afirma que el ritmo y la rima son la respuesta humana a la monotonía, la simetría, y la sorpresa, donde tal vez se podría situar el punto de partida de futuros estudios de recepción de literatura traducida a través de la métrica y la prosodia comparativas.

De los componentes creacionales de El Soneto, reclamamos con Eugenio Padorno (1977/1981a:47) la atención para dos de ellos: en primer lugar, la combinación de elementos formales que, según determinadas leyes de la Preceptiva, vertebra estéticamente la materia lingüística; en segundo lugar, desde el punto de vista más cognitivo, la sustancia “mental”, que atiende al aviso («al abismo», como prefiere denominarlo Padorno) de esta conformación estrófica. Precisamente, se trataría de la observación por parte de Rivero entre pensamiento y poema, «entre idiolalia y lenguaje literario», entre lo que dice el texto de su cuerpo y lo que aparece transcrito sobre la piel del texto (Eugenio Padorno, ibidem).

Bajo la corteza textual, superado el nivel más superficial del metasoneto, corresponde atender a las figuras literarias implicadas en la composición, entre las que la metáfora ocupará un lugar central como tropo literario. La Lingüística Cognitiva también nos ofrece textos sobre el cuerpo, como el artículo de George Lakoff cuyo foco de atención no es otro que la manera en que se conceptualiza el Yo: “Sorry, I’m not myself today: The Metaphor System for Conceptualizing the Self” (1996:91-123). Con este trabajo seguiremos desplegando el andamiaje teórico más cognitivista de la presente tesis doctoral en preparación para la traducción en versos métricos de esta grandiosa composición, considerada una de las cimas líricas de la poesía castellana, la síntesis de la filosofía existencialista de Domingo Rivero (Santana Falcón, 2014:46), una metáfora en sí misma, en la que el cuerpo es tema central y término concreto de tensión metafórica entre la realidad y el pensamiento poético más profundo de Rivero sobre su propio ser, desdoblado en cuerpo y alma, centro del dolor humano, del amor y de la solidaridad, así como para revisiones posteriores de esta traducción alternativa.

El título de la traducción –donde, al margen de la transformación del pronombre tónico "*I*" ("yo") en atóno "*me*", se traduce palabra por palabra el principio dualista que distingue radicalmente espíritu y materia ("*Me, to my body*")– permite a la voz de la conciencia dirigirse al cuerpo así objetivado (Eugenio Padorno, 2003:321). «El poema se construye sobre la base de un diálogo entre la conciencia y el cuerpo, como precisa Andrés Sánchez Robayna», señala Rodríguez Padrón (1981:55-56): «existe, para ello, un sutil desdoblamiento de identidades, no sólo entre el "yo" y el "tú", sino dentro, incluso, de la primera persona, que no sabemos suponer sea la del escritor como tal, sino una actitud intelectual elegida para adoptar la distancia, la objetivación suficiente, y establecer así, con mayor exactitud, esa relación intelectual» (Rodríguez Padrón, ibidem), tan característica de esta poesía metafísica. De la misma manera que notan la capacidad de Rivero para humanizar los objetos, los autores se refieren con esto a la manera en que El Poeta consigue el efecto contrario con su propio cuerpo, convertido en objeto.

Planteado el rasgo capital de la metafísica riveriana a través del título del soneto (y aún sin haber comentado la próxima composición traducida, «Dice el cuerpo al alma»), «la partícula interrogativa causal de la primera y segunda líneas se enuncia *in media res* de un viejo debate teologico-filológico» (Eugenio Padorno, ibidem). El impacto inicial de la pregunta retórica ("*Why shouldn't I love you, oh body, in which I live*?") se basa en la implicitación de su respuesta (cfr. §7.4.). Las exclamaciones"*oh body*", al igual que "*oh mortal shell*" y "*oh deep arcanum*" (cfr. §7.3.), tratan de trasladar algunos rasgos del inglés antiguo a la traducción de esta exclamación, que, aunque es cercana a la onomatopeya inglesa para el dolor ("*ow*"), no admite un juego de palabras fonético en la traducción, por lo que en una traducción puramente shakesperiana debería adoptar la forma arcaica "*O*". «El cuerpo, concebido como cárcel del alma, y condenado por el cristianismo, se ha vuelto, a los ojos de la conciencia, objeto de amor» (Eugenio Padorno, ibidem). En conversaciones personales con Padorno, el crítico literario insiste en la importancia de esta sutil diferenciación, lo que corrobora nuestra postura de que no es Domingo Rivero un poeta religioso (cfr. §2.4., §5.1.).

La pregunta retórica se repite en el segundo verso con un matiz añadido que también ha surgido en otras traducciones, la humildad (cfr. §7.3., §7.4.), que vuelve a traducirse a través de la misma raíz léxica empleada en otros textos, "*Why shouldn't I love you humbly*?". En los versos tres y cuatro, la conciencia capta el tiempo en sucesión, desde

el pasado y en función del futuro: "*If I were a child in you, then a young man, and soon / As an elder arriving at the sad shores of death*". Según Padorno (2003:322), es una manera de decir que el hombre es Naturaleza en un proceso biológico común (nacimiento, vida y muerte). Fue joven y fuerte y ahora, en el tiempo en que escribe su poema, se encuentra abatido, desposeído de futuro y amenazado por la muerte (Eugenio Padorno, ibidem).

Volviendo a ser conscientes de la dinámica del proceso de interpretación literaria, afirmamos con el crítico que «la lectura, que consiente en reactualizar la temporeidad de que está embebido el poema» (lo que hace de este texto un soneto "inmortal"), «trata de *reproducir* en un tiempo otro la voz que fue arrojada y está contenida en el surco de la escritura», un importante factor relacionado con la situacionalidad contextual del TO y el TM. Por eso, «cuando la voz del lector reproduce el poema sólo nos entrega la copia inexacta de su originario temblor» (Eugenio Padorno, ibidem). En relación con los criterios de la traducibilidad del poema y la aceptabilidad de una traducción fiel de la imagen poética que describe este proceso (mediante las palabras clave "*child*", "*young man*" y "*elder*"), podemos valernos del argumento del crítico para asegurar que en el TM, al igual que en el TO, «con escuetos medios expresivos –en un lenguaje que, en efecto, semeja ser la traducción literal de un texto sintetizador de distintas culturas– Rivero está formulando el fragmentarismo capital del pensamiento filosófico y poético modernos, el diálogo entre la conciencia y el cuerpo, como método de descompresión de la angustia del ser» (Eugenio Padorno, 1977/1981a:48).

Tal vez como consecuencia de esta literalidad, una cuestión sintáctica que se debe comentar en estos versos es la impactante elipsis del sujeto y del verbo auxiliar del presente continuo en el cuarto verso "*As an elder* [*I am*] *arriving*", que se produce en el punto en que el cuerpo adquiere una dimensión de «discurso temporal» en sí mismo, convirtiéndose en el vehículo que facilita el tránsito hacia la muerte. Por ello, al decir de Rodríguez Padrón (1981:57), este verso plantea «un viaje por el cuerpo, con el cuerpo, en el cuerpo, que conducirá a *las playas de la muerte*: un viaje que el poema "dice", pero que también el poema "realiza"», una visión verdaderamente compleja de la citada metáfora poética de LIFE IS A JOURNEY (Lakoff/Turner, 1989:52).

Por otra parte, las "tristes" playas riverianas dan lugar a una aliteración derivada de la traducción literal del adjetivo ("*sad shores*"), que no se habría producido de haber sido

“blancas” el adyacente elegido por Rivero (cfr. §5.9.), una imagen poética que habría causado un efecto diferente en el receptor meta, en la cual podrían intervenir los diferentes valores culturales que se le atribuyen a este color y su efecto en relación con su traducibilidad (sin ir más lejos, baste con recordar que el luto se expresa en algunas culturas mediante el blanco).

Ante el segundo *quatrain* de nuestra traducción, se observa una ligera rima que convierte a los dos primeros versos de la estrofa en un pareado, donde la dualidad de materia y espíritu que venimos comentando se condensa en una sola palabra, “pecho”: “*Your breast did sob for me, compassionate, / Under the harsh relentless blows of circumstance”.* Aunque se traduce de modo literal, el mecanismo cognitivo de distanciamiento que despliega el posesivo “*your*” no necesita ser explicado: el pecho, además de lugar sagrado del Ideal [cfr. §7.6.], reúne los datos de la «memoria» existencial. Pero es el pecho *del cuerpo* (“*your breast*”) el referente de esta segunda persona, no el pecho desde la perspectiva de Rivero (“*my breast*”), por lo que no se emplea “mi” en lugar de “tu”, a pesar de que su uso no habría tenido consecuencias métricas. Con este sencillo ejemplo se comprende la manera en que las conceptualizaciones cognitivas y las representaciones mentales del poeta (y del lector) se ven sustancialmente modificadas con selecciones tan sutiles y aparentemente triviales de perspectiva, como también se manifiesta la maestría de Rivero para plantear este debate ontológico a través de El Soneto.

El pecho se convierte así para nosotros en otro “centro del dolor riveriano” (cfr. §6.1.). Según Padrón (1981:58), en cambio, este segundo cuarteto «se aplica a fijar la temporalidad del discurso, sincréticamente expresada ya en los cuatro primeros versos. El amor se concentra en su lugar natural: el pecho». Salvadas estas distancias, es en este punto del poema donde Rodríguez Padrón (ibidem) nos ofrece la lectura más cognitivista del Soneto del Cuerpo, en un insuperable y muy acertado esfuerzo por describir de qué manera se conceptualiza a sí mismo El Poeta.

En la cita siguiente (Padrón, 1981:60), encontraremos un aparato ideológico en el que podemos tratar de deducir los que Lakoff (1996:91-123), en su trabajo sobre el Yo, determinaría como distintos tipos de relaciones metafóricas entre el sujeto y el ser, que arrojan más luz sobre las complejas reflexiones metafísicas que hacen más patente el

existencialismo de esta pieza y de la poética traducida, así como su relación con el enfoque cognitivo-funcional de nuestro trabajo de tesis.

> [El pecho] es lugar del reconocimiento de la identidad "yo/tú", sin claudicar de ninguna de las dos individualidades, y por eso se personifica al tiempo que "actúa", al tiempo que desarrolla una "experiencia" discursiva, apoyada en la matización verbal de una continuidad (pretéritos perfectos: *ha sollozado*, *ha jadeado*) que culmina en una instantaneidad (indefinido: *latió*); lo mismo que la significación de "sollozar" y "jadear" prolonga inciertamente una acción que luego "latir" fijará concretamente, añadiéndole además una referencia temporal precisa (*cuando era fuerte*).

Según la visión de la metáfora de Lakoff/Johnson (1980/1995:56), resulta obvio que bajo estas selecciones léxicas y estilísticas no subyace más que la relación física entre Rivero y su contexto, aunque también es posible discernir su relación con el tiempo y con su propio cuerpo, continente y contenido: «¿Qué es lo que no es cuerpo? Otra vez, hay algo que no es cuerpo; hay, sobre todo la lucha entre ambos signos», se pregunta Sánchez Robayna (1977/1981:70).

A través de una primera observación del empleo de los pronombres, Lakoff (1996:99) estructura su análisis de los espacios mentales implicados en la conceptualización del ser y el sujeto mediante dos metáforas, la *Divided-Person Metaphor*, según la cual «a person, a single entity, is understood as a group of two entities, which I refer to Subject and Self» y la *Projected-Subject Metaphor*, que establece que «a Subject can be projected onto someone else's self in a hypothetical situation».

La relevancia de estas posturas cognitivas y su dinámica mental en el autor, en el lector y en el traductor abre muy interesantes posibilidades para estudios sobre traducción poética, que, si bien escapan al alcance de nuestro trabajo de tesis, podemos dejar ilustradas a partir del esquema cognitivo propuesto por Lakoff en su Figura 4.1. (1996:100) para ilustrar estas cuestiones.

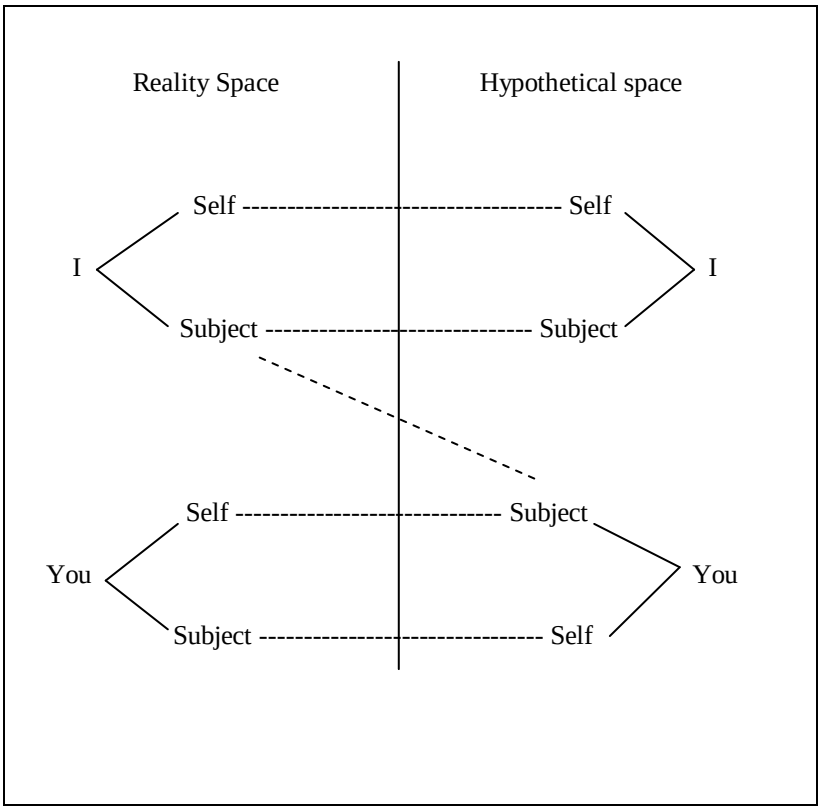


Fig. 71. Interrelaciones cognitivas entre el yo, el sujeto y el ser: *Divided-Person Metaphor* vs. *Projected-Subject Metaphor* (Lakoff, 1996:94).

A pesar de que la figura de Lakoff (1996:94) es de por sí autoexplicativa, pendientes de sistematizar un análisis del *mapping* mental que subyace a estas metáforas cognitivas en la poética riveriana y su recepción (cfr. §8.), nos permitimos la licencia de realizar aquí un sucinto listado de los tipos de metáforas que surgen de los planteamientos anteriores de Lakoff (1996:101) para la lengua inglesa y la japonesa, de manera que se pueda valorar a grandes rasgos si este metapoema (u otras traducciones que hayamos manejado) ilustran estas metáforas, que nos permitirían enriquecer nuestra visión del majestuoso soneto. El lingüista (Lakoff, ibidem:102-119) se refiere a THE LOSS-OF-SELF METAPHOR, THE SPLIT-SELF METAPHOR (que se puede superponer perfectamente con el planteamiento de «Yo, a mi cuerpo»), THE TRUE-TO-YOURSELF METAPHOR, THE ABSENT SUBJECT METAPHOR, THE REAL-ME METAPHOR, THE UNNACCEPTABLE INNER-SELF METAPHOR, THE FRAGILE INNER-SELF METAPHOR (que alcanzaremos a percibir cuando el poema va llegando al final), THE TRUE-TO-YOURSELF METAPHOR, THE SCATTERED-SELF METAPHOR, THE INTERNAL-CAUSATION METAPHOR, THE SELF-AS-

COMPANION METAPHOR, THE SELF-SACRIFICE COMPLEX (que también parece intervener en la composición que nos ocupa), etc.

De vuelta al Soneto del Cuerpo, los planteamientos de Rodríguez Padrón (1981:60) resultan mucho más reveladores con todas estas cuestiones cognitivas en mente. Si cuando el cuerpo detiene su carrera hace la mente balance y proporciona sus conclusiones, en el momento en que se "nace" (al saber) se "muere" (Rodríguez Padrón, ibidem), así termina el autor de desgranar su lectura del punto interno del texto donde nos habíamos quedado, el pecho riveriano, punto de encuentro entre el sujeto y el ser. La extensión de la siguiente cita se explica porque en ellas se van revelando sutilmente las metáforas citadas, sobre todo la DIVIDED-PERSON METAPHOR o la SPLIT-SELF METAPHOR (Lakoff, 1996:102; 105)

> La identidad "yo"/"cuerpo" se representa por medio de un paralelismo que atiende especialmente, y con extremado tacto poético, a los aspectos sensoriales de esta identidad. Se precisa entonces el modo en que repercuten en el "tú" (con llantos, jadeos o latidos) los mismos hechos que el "yo" ha padecido (con golpes, sed ambición), paralelismo que es reflejo, pero también eco, resonancia (los verbos utilizados no admiten duda), en el seno abierto y amparador del pecho. […] Por eso, el reflejo paralelo se dispone al comienzo y final de la estrofa en una precisa selección poética, intensificadora y concretadora: el pecho, primero *compasivo*, reconoce el dolor, acoge la "pobre materia" que es el "yo"; mientras que, *altivo* después, da justa réplica a la fugaz ambición juvenil. Rivero sitúa, precisamente en el final de la estrofa, el último estertor de fuerza y certidumbre, creando un movimiento acompasado tensión / distensión, que se mantendrá en los dos tercetos hasta que el poema termina (Rodríguez Padrón, 1981:60).

Retomando el comentario, se aprecia que la fuerza del verbo "*sob*" en la posición central del primer verso del segundo *quatrain* de "Me, to my body" no solo se enfatiza mediante el auxiliar estilístico "*did*", sino también porque se refiere de forma onomatopéyica a "sollozar", a "llorar". Además de este efecto acústico intencionado, así como Rodríguez Padrón (1981:60) realiza interesantes observaciones sobre la temporalidad de este soneto a partir de los tiempos verbales que se van empleando a lo largo de la composición, otro esfuerzo por dotar al poema de un mayor lirismo se aprecia en el pretérito enfático "*did sob*" en lugar del pasado simple regular estándar "*sobbed*", cuestiones de interés para la Gramática Cognitiva en su estudio del aspecto verbal imperfectivo y perfectivo, incluso en relación con la expresión de la posesión (Langacker, 1990:85-91; 337-341) o de los modos verbales en relación con los espacios

mentales y su accesibilidad (Fauconnier, 1997/2005:95)[173], sin mencionar que, así como hemos hablado de la objetivización del cuerpo en este soneto (Eugenio Padorno, 2003:321; Padrón, 1981:55-56), el paradigma teórico-metodológico de esta disciplina ofrece interesantes mecanismos para el estudio cognitivo de la *subjectification* (Langacker, 1990:315-343).

Otra de las selecciones léxicas más impactantes del pareado que comentamos se encuentra en el adjetivo "*harsh*", cuyo efecto fonético se produce al aparecer en la sílaba tónica de un pie trocaico justo después del iámbico que da comienzo al verso, además de en su connotación más directa, cargada de semas relacionados con el dolor y el sufrimiento. En la colocación final de "*circumstance*" se cierra una ligera asonancia con el primer verso de esta segunda estrofa, lo que nos permitía hablar de una ligera rima interversal que produce este pareado. A continuación, el verbo "*pant*" trae a la percepción del lector una sensación de asfixia y de sed ("*thirst*"), aunque las connotaciones del léxico del último verso de este cuarteto empiezan a girar hacia lo positivo, cuando el autor recuerda que su pecho "*in / The strength of my ambition it also boasted proudly*", si bien este segmento más bien enfatiza las connotaciones más pesimistas entre las que está inserto, por referirse al pasado. Otro verbo significativo en el verso es "*boasted*", también en pasado simple, cuyo significado se hace redundante en el adverbio estilístico "*proudly*", que también establece una lejana rima con el mismo punto de la primera estrofa del metasoneto, que finalizaba en "*humbly*".

De haber sido más conscientes de la importancia del disyuntor temporal "y hoy" en el punto del soneto riveriano que acabamos de alcanzar (cfr., p. ej., §5.6.) habríamos seleccionado el adverbio "*today*" en lugar de "*and now*" en nuestro metasoneto, sobre todo para transmitir de manera más literal al lector este uso recurrente riveriano. De hecho es un necesario arreglo que deberemos hacer en nuestra versión alternativa de "Me, to my body" sobre el patrón de la métrica (que no el de la rima) del soneto shakesperiano. Aunque se verá desplazado del centro de resolución dilemática del soneto por cuestiones relacionadas con los preceptos de esta forma estrófica, se sigue tratando de un segmento clave del poema "*and now at last you yield, oh mortal shell*",

[173]"Space Accessibility and Mood in Spanish" es un trabajo de Errapel Mejías-Bikandi (en Fauconnier/Sweetser, 1996:157-170) donde se analiza la interacción del indicativo y el subjuntivo en las presuposiciones heredadas, los referentes del discurso a través de las frases indefinidas y el control de las oraciones infinitivas adverbiales, por lo que demuestra la influencia de los modos verbales en la representación semántica de las oraciones.

que se vale de la metáfora de que el cuerpo es una coraza, una concha. Esta imagen inspira una metáfora orientacional de acurrucamiento, en conexión con la FRAGILE INNER-SELF METAPHOR (Lakoff, 1996:109), la cual se hace más patente por medio de la mención a la angustia y la miseria ("*agony*" para la angustia, traducción literal en "*misery*") que han dejado a ese cuerpo rendido y agotado ("*exhausted"*).

En el verbo "*yield*", que aúna connotaciones que van desde el campo semántico de las finanzas hasta la relación con la planta que se troncha y muere (PEOPLE ARE PLANTS), destacamos las evocaciones bélicas que conlleva esta selección léxica en relación con la que también hemos considerado una metatraducción de «Yo, a mi cuerpo»: el poema inglés "The Soldier", soneto que no coincidía estructuralmente con las estrofas de patrón shakesperiano, aunque sí en el tipo de verso empleado (el inevitable iámbico pentamétrico), y que Rivero traducía en alejandrinos con rima consonante.

Llegados a este punto, recomendados por el propio Eugenio Padorno –antes de emprender la lectura del núcleo ideológico más importante del poema, que se encuentra en los últimos cuatro versos (Eugenio Padorno, 2003:323), la sección del soneto que más adelante habrá de convertirse en el *couplet* final de la estructura shakesperiana–, nos parece oportuno realizar un breve excurso en nuestro comentario traslativo cognitivo-funcional para realizar una recopilación, que no pretende ser exhaustiva, de traducciones de «El Soldado» a las que podamos acceder, incluida una versión por José Luis Cano (1992) que Padorno nos facilitó personalmente el día 29 de julio de 2015, poco antes de que se redactaran estas páginas.

En nuestro rastreo, además de encontrar recursos en línea en los que se publica la traducción de Domingo Rivero sin indicar su procedencia, lo cual nos hace notar la proyección de la poesía riveriana más allá de otras cuestiones legales de autoría, hemos tenido conocimiento de la existencia de cinco traducciones, de las cuales hemos recogido un total de cuatro versiones de "The Soldier" (Rupert Brooke, 1914), además de la traducción riveriana, génesis de *The Poet* (cfr. §5.17.). En orden cronológico de publicación, se trata de una versión de Leopoldo Panero aparecida en una antología editada por su hijo Juan Luis en 1973, la traducción de Cano (1992), la propuesta de Carlos Clementson (1993), una traducción al asturiano por José Luis Piquero (2000) a la que no hemos podido acceder, y la de Adela Ramos (cuya referencia más aproximada

para su publicación ha de ser el año 2006). Entre los traductores de Rupert Brooke cabe también citar nombres como el de Silvia Ocampo, Ismael Belda o Gabriel Martínez, quien traduce "The Dead", otro de los sonetos que formó parte del conjunto de sonetos del poeta-soldado *1914* que se incluyó en su antología *1914 and Other Poems* (cfr. §2.3.). Otro poema titulado "The Soldier", de 1924, se debe a David Ferry (1999). Dado que ya que hemos contrastatado el poema con la traducción al español de Domingo Rivero (cfr. §5.17.), en la que Padorno se resiste a ver una versión final del soneto traducido, no iremos más allá de la reproducción de las propuestas recogidas y la observación de las modalidades de traducción empleadas para la métrica y la rima, pendientes de abordar muchos más aspectos que podrían correlacionar las versiones al español detectadas, sin contar con las propuestas que se puedan haber hecho en otros idiomas, como "Der Soldat"[174] por David Paley (cfr. §8.), como paso preparatorio previo al colofón de El Soneto y su traducción en versos métricos que proponemos en la Figura 73. Permítasenos por tanto volver a reproducir aquí el "soneto inmortal" de Brooke (cfr. §2.3., §5.17.):

THE SOLDIER

If I should die, think only this of me:
That there's some corner of a foreign field
That is for ever England. There shall be
In that rich earth a richer dust concealed:

A dust whom England bore, shaped, made aware,
Gave, once, her flowers to love, her ways to roam,
A body of England's, breathing English air,
Washed by the rivers, blest by suns of home.

And think, this heart, all evil shed away,
A pulse in the eternal mind, no less
Gives somewhere back the thoughts by England given;

Her sights and sounds; dreams happy as her day;
And laughter, learnt of friends; and gentleness,
In hearts at peace, under an English heaven.

[174] «*Wenn ich zu sterben wäre, denkt nur dies von mir / Daß es eine Ecke eines fremden Feldes gebe, / Die für immer England sei. Es werde / In jener reichen Erde einen reicheren Staub verborgen / Ein Staub, der England gebar, gestaltete, bewußt machte, / Früher seine Blumen an die Liebe gab, seine Wege zu wandern, / Ein Leib des Englands, der englische Luft atmet, / Von Flüssen gewaschen, von Sonnen der Heimat gesegnet. / Und glaubt, daß dieses Herz, alle Bosheit abgelegt, / Ein Puls im ewigen Verstand sei, das ebenso / Die von England gegebenen Gedanken irgendwo zurückgebe; / Seine Aussichte und Lauten; Träume so froh wie sein Tag / Und Gelächter gelernt von Freunden; und Zärtlichkeit / In Herzen zur Ruhe unter einem englischen Himmel gelegt.*» PALEY, D. (s.d.) "*Der Soldat*". Disponible en: http://www. poemswithoutfrontiers.com/The_Soldier.html. (Fecha de consulta 01/08/2015).

En primer lugar, la propuesta de Leopoldo Panero (1973), por ser la primera en orden cronológico, viene a ser la más "perfecta", si así queremos considerar una versión que cumple con los criterios métricos y la rima de un soneto de corte modernista. Está compuesta en alejandrinos (como la traducción riveriana) con rima ABAB ABAB CDC DCD. Menos en la selección de servensios en lugar de cuartetos (ABBA ABBA), en la segunda sección del soneto se reproduce el patrón de rima del soneto de Petrarca, mientras que Rivero usaba el patrón ABBACDDC EEFGGF. Se trata de una cuidada traducción en la que es notable la imagen poética incorporada al tejido semántico del TM de "los labios de una madre", que probablemente persiga el objetivo de enfatizar el matiz valorativo de los esquemas mentales del acurrucamiento y la protección a los que nos acabamos de referir.

Si es que muero, esto sólo pensad, tan sólo esto:
que algún rincón cualquiera de alguna tierra extraña
es ya Inglaterra siempre. Mis huesos habrán puesto
su puñado de polvo de otra tierra en la entraña.

Polvo a quien dio Inglaterra forma, palabra, gesto;
sus flores para amarlas, para andar su campaña;
vaho mortal y polvo de Inglaterra compuesto,
que en el sol se bendice y en sus aguas se baña.

Y pensad que ya limpio de todo mal el hueso,
pulso vital, el alma derrama la abundancia
que Inglaterra le diera con generoso exceso:

su dulce sueño alegre, su música y fragancia;
la risa entre los labios de la madre; y el beso
de un corazón que duerme, bajo el cielo, en su infancia.

Versión de Leopoldo Panero (1973)

Más allá de esto, Eugenio Padorno considera que la versión de José Luis Cano (1992), que el mismo nos facilitó, es una versión muy lograda del soneto de Brooke. A pesar de los metros irregulares (su primera estrofa tiene cinco versos), y de que está compuesta en versos libres, es cierto que permanece fiel al contenido semántico del original, que se transmite a través de una estructura estrófica con un esquema de versos de arte mayor que oscilan entre un mínimo de 10 y un máximo de 18 sílabas, sin rima alguna más allá de las asonancias que se producen entre el verso dos ("extranjera"), el verso ocho ("Inglaterra") y el verso catorce ("delicadeza").

Esto nos hace pensar que la recepción de un crítico literario inglés en posición similar a la de Padorno, ante nuestra traducción semántica en versos libres de los poemas de *The Poet* (en la que a veces aparecen coincidencias de rimas como la que acabamos de observar en la versión de Cano), aun puede valorar muy positivamente nuestras estrategias de traducción. En el caso de José Luis Cano (1992), a continuación queda reproducida su propuesta de traducción, muy similar en este sentido a la oferta poética que el lector meta idealizado de *The Poet* puede encontrarse. Al comienzo del segundo verso aparece una mayúscula que no responde a las normas ortográficas ni a las convenciones de la poesía en castellano, por lo que, si no es una errata, podría tomarse como un indicio de que el traductor tal vez consideró la posibilidad de utilizar esta convención clásica de la poesía inglesa que empleamos sistemáticamente en *The Poet* (cfr. 5.17.).

Si he de morir, pensad esto de mí:
Que hay un rincón de tierra extranjera
que es ya Inglaterra para siempre.
Habrá en esa tierra un rico polvo oculto,
polvo al que Inglaterra dio vida, forma y cultura,

que él mismo hubo de dar un día sus flores al amor,
sus sendas al inguieto vagar,
un cuerpo inglés, acariciado por el aire de Inglaterra,
templado por sus soles hogareños, bañado por sus ríos.

Y pensad, este corazón, remoto ya su daño,
latido sólo en la mente etena,
devuelve allí los sentimientos que le dejó su patria,

sus paisajes y sonidos, sus sueños dichosos como sus días,
su risa, don para sus amigos, su grave delicadeza
que, bajo un cielo inglés, vivía entre corazones en paz.

Versión de José Luis Cano (1992)

Carlos Clementson Cerezo, traductor nacido en Córdoba en 1944, de ascendencia inglesa y madre villarense, profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba, vio publicada su traducción de «El Soldado» en 1993, en una antología de poesía inglesa del siglo XX editada por José Luis García Martín para la colección Universos de Llibros del Pexe, donde la dedica «a la memoria de Carew Martin Ashley Cooper, voluntario en las dos Guerras Mundiales, enterrado en el cementerio de Villa del Río (Córdoba)». La dedicatoria y la traducción han sido

extraidas del blog de Antonio Rivero Taravillo[175], donde se dispone con la misma apariencia que la traducción riveriana, en una octava y un sexteto:

Si acaso yo muriera pensad de mí tan sólo
que cualquier campo extraño en que me enterrasen
será siempre Inglaterra. Y bajo de aquel suelo
habrá un polvo aún más rico; un polvo al que Inglaterra
dio el ser, forma y conciencia; dio flores a sus ojos
y sendas a sus pasos;
un cuerpo de Inglaterra que aire inglés respirara,
bañado por sus ríos, bendito por sus soles.

Pensad que, libre ya mi corazón de afanes,
pulso en la mente eterna, devuelve en algún sitio
aquellos pensamientos que Inglaterra les diera,
sus vistas y sonidos, sueños felices como
sus días más dichosos,
y risas aprendidas de los amigos, paz
de nobles corazones bajo cielos ingleses.

Versión de Carlos Clementson Cerezo (1993)

Más anónima nos resulta la traductora Adela Ramos, quien publica en Internet su traducción del poema el 5 de abril de 2006 en el blog *Poemas en inglés*[176] y el 28 de julio de 2010 en *El visitador*[177], sin variaciones de ningún tipo que den cuenta de alguna modificación en una traducción en la que, aunque en ocasiones se consiguen hemistiquios heptasílabos, tanto la rima como la métrica son irregulares. En relación con el concepto de norma en traducción (Toury, 1995), estos cambios en las estrategias reflejan las tendencias de la poesía moderna y de la traducción poética en nuestro tiempo.

Si muero, piénsenme sólo así:
Que un rincón de un campo lejano
por siempre Inglaterra es. Habrá ahí,
en esa buena tierra escondido, un polvo mejor.
Polvo a quien Inglaterra llevó, formó, iluminó,
dio, una vez, sus flores para amar, caminos que vagar:
Un cuerpo de Inglaterra, que aire inglés respiró,
bañado por las aguas, bendito por los soles de su hogar.

[175] Disponible en: http://fuegoconnieve.blogspot.com.es/2009/09/un-trozo-de-suelo-ingles.html (Fecha de consulta: 01/08/2015).

[176] Disponible en: http://poemaseningles.blogspot.com.es/2006/04/rupert-brooke-soldier.html (Fecha de consulta: 01/08/2015).

[177] Disponible en: http://el-visitador.blogspot.com.es/2010/07/el-soldado.html (Fecha de consulta: 01/08/2015).

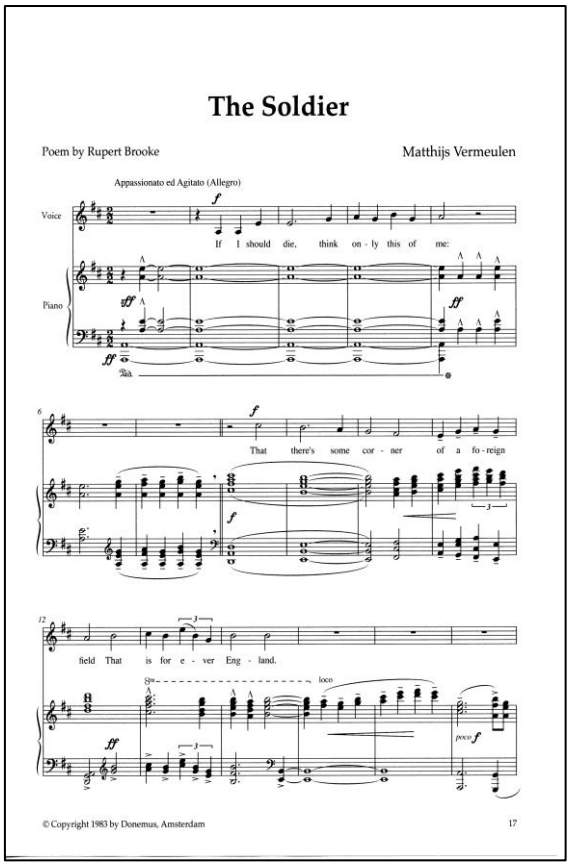
Y piensen, este corazón, libre de todo mal,
un pulso en la mente eterna, nada menos
corresponde en algún lugar a los pensamientos de Inglaterra:
Sus paisajes y sonidos; sueños de días plenos;
y risa de amigos, contagiada; y tranquilidad,
de corazones en paz, bajo un cielo inglés.

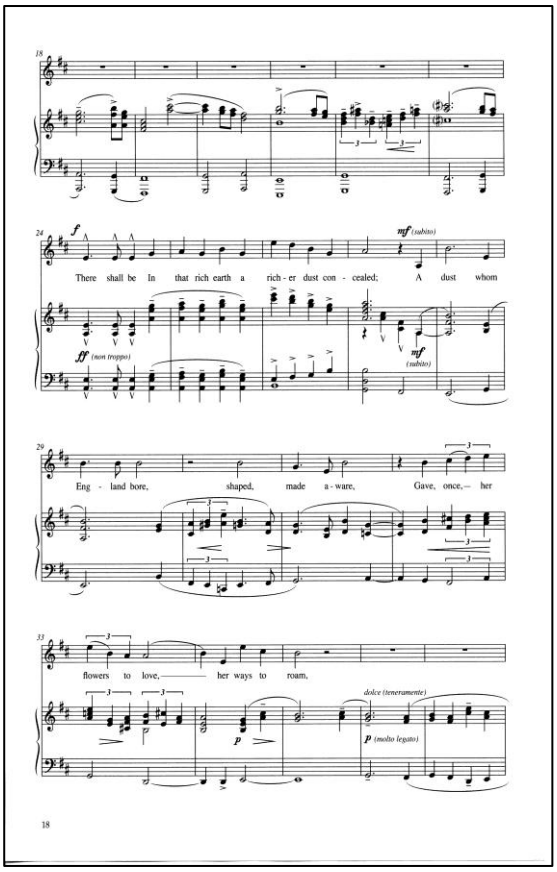
Versión de Adela Ramos (¿2006?)

Por último, entre los descubrimientos más inesperados en relación con este soneto se encuentran las dos primeras páginas de una partitura para voz y piano que da música al poema (compuesta por el músico holandés Matthijs Vermeulen) aparecida en el periódico *Die Nieuwe Amsterdammer* del 29 de septiembre de 1917 con una traducción al francés por Elisabeth Diepenbrock-de Jong van Beek en Donk , quien la firma con el seudónimo francés "Rivière", la palabra francesa para el holandés *beek*), que puede incluso escucharse en una grabación online (con Maarten Bon al piano y la voz del barítono Charles van Tassell)[178].

Si volviésemos a considerar la definición de metapoema propuesta por James Holmes (1988/1994:10), cabría preguntarse si esta creación musical podría considerarse como una traducción del soneto, motivada por la atracción que Vermeulen sintió por la idea de que al poeta-soldado le alcanzara una muerte ya anunciada. En cualquier caso, estos textos conforman un interesante corpus que merece ser analizado con mayor profundidad, por lo que auspician trabajos futuros acerca de las traducciones de "The Soldier" (cfr. §8.), entre las que necesaria y obligatoriamente debe incluirse la versión de Rivero, un trabajo que, de ser cierto lo que nos sugiere Padorno, todavía se encontraba en fase de incubación, aunque sin duda ya apuntaba a ser un soneto soberbio.

[178] Disponible en: http://www.matthijsvermeulen.nl/index.php?artikel=0056 (Fecha de consulta: 01/08/2015).





Por eso, a fin de que sea su eco el que vuelva a resonar en el comentario traslativo de «Yo, a mi cuerpo», cuya génesis Padorno ha conectado con la traducción riveriana de “The Soldier” (cfr. 5.17.), no podemos dejar de citar de nuevo la versión de Rivero, que no ha de ser anterior a 1916, si se confirman nuestras hipótesis respecto al obituario de William Purvis que aparece en el Apéndice de *The Poet* (cfr. §2.3.).

Si yo muero, pensad esto sólo de mí;
que allí donde me entierren habrá un rincón de tierra
extraña, que será para siempre Inglaterra.
El polvo generoso que ha de esconderse allí

el ser debió a Inglaterra que maternal le dio
flores que amar y sendas que recorrer, un día,
y un cuerpo todo suyo, pues de su aire vivía,
lo bañaron sus ríos y su sol lo curtió.

Y pensad que este pecho, del mal purificado,
hará con ritmo eterno, donde muera el soldado,
brotar los pensamientos porque Inglaterra es;

sus campos, sus rumores, ensueños de ventura,
y risas aprendidas de amigos, y ternura
en pechos que atesoran paz, bajo un cielo inglés.

Alcanzado este punto, nos adentramos en la sección final del soneto traducido, aquella que experimentará mayores transformaciones en nuestra adaptación de "Me, to my body" al esquema del soneto shakesperiano. Sorprende incluso que el punto de inflexión donde detuvimos nuestro comentario, según la interpretación de Padorno, se encuentre justo antes de los cuatro últimos versos, habida cuenta de que esto incluye el último verso del primer terceto, más las tres líneas finales, por lo que la división de la estructura de superficie del texto causa una fisura aún mayor entre las ideas recogidas en este punto interno del poema, donde se concentra su «núcleo ideológico» (Eugenio Padorno, 2003:323). La ruptura de la pregunta retórica no puede ser más abrupta, ya que comienza en la línea once, después de otra pregunta, lo que va acelerando el ritmo interno del verso, y finaliza en un encabalgamiento extremo, de gran impacto, que se produce por medio del salto entre el verso en cuestión y la estrofa final:

Why should I not love you? What shall I be

The day you are no more? Oh deep arcanum!
I only know that on your shoulders, the
Cross I had to bear, I made it mine, my part in human pain.

De acuerdo con Padorno (2003:323), en este núcleo ideológico se dan cita dos grandes problemas, muy relacionados con la informatividad de la situacionalidad del original y su grado de traducibilidad: «el problema de lo ontológico (de primer rango en la filosofía occidental) va a ser suplantado por el problema de lo ético (de primer rango en el pensamiento bíblico), sin que se haya disipado aquella radical dualidad que quedó enunciada al comienzo, que ahora es simétricamente prolongada por la isotopía de dos mundos: el de Aquí, correspondiente al Cuerpo, y el del Más Allá, correspondiente al Espíritu», conceptos que aparecen en la Nota del poema que comentaremos en el epígrafe siguiente "From my body to my soul" (cfr. §7.9.).

La alusión al Arcano, cuando la conciencia se pregunta por su destino último, cuando haya de producirse el desanudamiento del cuerpo (Eugenio Padorno, ibidem:324), en lugar de plantearse como una respuesta afirmativa y categórica a la repetida pregunta retórica (que ya se ha formulado dos veces y ahora incorpora una ligera variación sintáctica), "*Why should I not love you*?", a la que ya ha tratado de acallar otra pregunta,

"*What shall I be / The day you are no more*?", surge en un comentario más inspirado por la duda que por la fe, que hemos traducido literalmente en la traducción publicada, aunque se ha modificado por cuestiones métricas en nuestra traducción alternativa (cfr. Fig. 72): "*Oh, deep arcanum!*". Según Sánchez Robayna (1977/1981:72), para Rivero, acaso el *profundo arcano* es el "yo" mismo, un planteamiento que se podría relacionar con las metáforas THE TRUE-SELF METAPHOR O THE REAL-ME METAPHOR (Lakoff, 1996:106-107).

Por último, justo en los dos versos finales, que formarán el *couplet* en la adaptación al patrón shakesperiano, aflora la afirmación rotunda de Rivero –en coincidencia perfecta con el punto de resolución dilemática del soneto inglés, aunque alejado ya cuatro versos del riveriano "y hoy" (que en la nueva versión se traduce por "*today*"). «La única certeza que parece quedarle es la de haber ajustado su existencia al modelo crístico; y su poco saber basta que se aferre a la esperanza de la salvación» (Eugenio Padorno, 2003:324). Las divergencias, según la filosofía heideggeriana, entre el pensamiento riveriano y el católico residen, direccionalmente, en que Rivero no se ve a sí mismo glorificado ni convertido en Cristo, sino en que prefiere imponer un esquema de «abajamiento de Dios al nivel del hombre o *kénosis*», idea presente en la «ontología del debilitamiento» de Heidegger (en Padorno, 2003:324), según la cual Rivero deja entrever «la idea –no muy ortodoxa, por cierto, para el catolicismo– de que, por el sufrimiento, el hombre se hace partícipe de lo sagrado» (Eugenio Padorno, ibidem).

En este punto baja la cadencia interna del soneto, y así la sentencia final cae con todo su peso y la fuerza de su entonación, a partir de una oración que surge de lo más profundo del *self* y el *subject* riveriano. El *split-self* que ha estado aflorando a lo largo de la pieza se vuelve a fusionar y regresa a la realidad, para hacer balance de su existencia, y reconoce que lo único que sabe es que ha llevado con estoicidad la cruz de su dolor sobre sus hombros, que ha hecho suya su parte en el dolor humano. Un cambio de perspectiva dará lugar a un *blending* poético un tanto diferente en el *couplet* final de la traducción métrica de "Me, to my body".

Si bien no vulnera el contenido semántico traducido, resultará interesante plantear esta misma idea a partir de una focalización conceptual visual distinta, que tendrá como consecuencia un *mapping* conceptual diferente entre los esquemas de imágenes implicados en la resolución de El Soneto. En la traducción publicada, estos permanecen

más próximos a la sintaxis riveriana, aunque este es el punto en que, como José Luis Cano (1992), empleamos el verso más largo del metasoneto, de 16 sílabas. En la nueva traducción se incorpora una personificación de los hombros.

En el categórico final "*I only know that on your shoulders, the / Cross I had to bear, I made it mine, my part in human pain*", "*shoulders*" aparece con un valor transitivo, lugar donde siente Rivero el peso de la Cruz. Aunque no los hemos considerado un símbolo riveriano puro por pertenecer al plano de lo concreto, no de lo abstracto (cfr. §6.2.1.2.), la personificación que hemos empleado como estrategia alternativa aportará un valor expresivo que nos permitiría contrastar los efectos cognitivos de los procedimientos técnicos de traducción en otro tipo de estudios (cfr. §8.). Con esto damos por finalizado el comentario de un texto al que a continuación incorporaremos una serie de elementos típicamente shakesperianos en su traducción métrica, además de la propia macroestructura estrófica, que así se dispone sobre la plantilla métrica que teníamos diseñada para su adaptación (cfr. Fig. 17).

1st quatrain	Line 1	Shall	I	not	love	thee,	bo	dy,	where	I	live?	10A
	2	Shall	I	not	love	thee	hum	bly?	Yes,	I	were	10B
	3	a	boy,	and	young,	in	thee,	and	at	the	shores	10-
	4	Of	death,	an	old	man's	sad	ly-a	rri	ving	still.	10A
2nd quatrain	5	Your	breast	did	sob	for	me,	com	pa	ssio	nate,	10B
	6	Un	der	my	harsh	re	lent	less	spurts	of	breath	10B
	7	It	pan	ted	with	my	thirst,	and	in	the	strength	10B
	8	Of	my	am	bi	tion,	it	was	proud	ly	there.	10B
3rd quatrain	9	To	day	at	last	you	yield,	oh	mor	tal	shell,	10B
	10	Dead	ti	red	from	my	mi	se	ry	and	Pain.	10C
	11	Shall	I	not	love	thee?	What	shall	I	be,	the	10B
	12	Day	when	you're	no	more?	The	ar	ca	num's	there:	10B

Couplet	13	The	Cross	I	had	to	bear	I	made	it	mine,	10-
	14	My	should	ders	know	my	part	in	hu	man	pain.	10C

Fig. 72. Esquema silábico-acentual de la traducción alternativa en versos métricos de «Yo, a mi cuerpo». Elaboración propia.

Demostrada su utilidad para nuestros objetivos, por primera vez en nuestro trabajo de tesis realizamos el ejercicio de vaciado en dirección inversa, para comprobar cómo se dispone sobre el papel en blanco esta nueva traducción del Soneto del Cuerpo (cfr. Fig. 73), donde se hacen mucho más sencillas de apreciar las reminiscencias shakesperianas deliberadamente salpicadas por el texto, entre otras modificaciones que merecen ser comentadas a continuación.

Shall I not love thee, body, where I live?
Shall I not love thee humbly? Yes, I were
A boy, and young, in thee, and at the shores
Of death, an old man's sadly arriving still.

Your breast did sob for me compassionate,
Under my harsh relentless spurts of breath
It panted with my thirst, and in the strength
Of my ambition it was proudly there.

Today at last you yield, oh mortal shell,
Dead tired from my misery and pain.
Shall I not love thee? What shall I be, the
Day when you're no more? The arcanum's there:

The Cross I had to bear I made it mine,
My shoulders know my part in human pain.

Fig. 73. Traducción alternativa de «Yo, a mi cuerpo» según el patrón métrico del soneto shakesperiano. Elaboración propia.

Más allá de las revisiones futuras que necesita esta propuesta, según la propia filosofía poética de Rivero, observamos en esta nueva traducción el efecto visual de consistencia que aporta un poema compuesto a través de un bloque estructural perfecto de 140 sílabas métricas. En palabras de John Rutherford (2014:22), «the hendecasyllable

readily becomes our almost identical iambic pentameter». Sin incumplir normas fundamentales de la versificación en inglés, como la que establece que el «meter cannot violate the natural accentuation of a word» (Brooks/Penn Warren, 1938/1976:498), requisito que dificultó mucho nuestra selección léxica, con sus inevitables consecuencias en el nivel sintáctico y el semántico y en la I-E-M del texto, los frecuentes monosílabos ingleses facilitaron la tarea al ser empleados más estratégicamente que en la traducción publicada, en la que la traducción semántica en ocasiones se basaba en una literalidad justificada por la intención de trasladar al inglés las particularidades esenciales de la poética traducida con la mínima manipulación.

Como en *The Poet,* se trató de incorporar algunas rimas a la traducción con relativo éxito, aunque de seguir el patrón shakesperiano estas tal vez habrían imposibilitado la traducción del sentido o lo habrían modificado indeseadamente, como comprobamos en la traducción de la *decastich form* de "The Isle" (cfr. §7.1.). Se juega con dos sonidos finales ("*live*"-"*still*", por un lado, y "*were*", "*compassionate*", "*breath*", "*strength*", "*there*", "*shell*", "*the*" y "*there*", por otro) y, pese a su proximidad en la pronunciación, se marca con una C una simple coincidencia en la rima por tratarse de la misma palabra ("*pain*"). Pendiente queda la tarea de valorar el impacto que estas asonancias puedan tener como efecto en el lector, sobre todo teniendo en cuenta valoraciones previas de lectores reales y de nuestros revisores respecto al abuso de la rima en inglés. El hecho de que se trate del mismo sonido y de palabras relativamente frecuentes de este paradigma lingüístico nos permite especular con la idea de que no resultarán chocantes al inglés, sobre todo por encontrarse insertas en una estructura rítmica donde la síncopa del pie yámbico admite mucho mejor estas coincidencias fonéticas.

El lector atento habrá notado que la pregunta inicial del Soneto del Cuerpo incorpora aquí la fórmula interrogativa del Soneto XVIII de Shakespeare («Shall I compare thee to a summer's day?»), cuya notación métrica citábamos de Fraser (1970: 7-8) en el epígrafe 7.2., por lo que no solo la estructura formal sino además este evidente indicio del reconocido soneto termina de dotar al poema de la reminiscencia shakesperiana tan acorde con su métrica.

Por otro lado, a pesar de que en nuestro primerísimo borrador empleamos el adverbio relativo de lugar "*where*" en el mismo punto, este se sustituyó por un más desambiguador "*in which*" para evitar el posible desplazamiento cognitivo del lector

hacia el espacio mental del hogar, por recomendación de Theresa Jane Patterson, quien colaboró con nosotros en el proceso de revisión de los poemas (cfr. §4.2.). Volvemos a emplearlo en esta segunda traducción por ser el monosílabo que mejor encaja en su posición, antes de que se repita la pregunta riveriana, a la que seguimos incorporando el adverbio "*humbly*", palabra clave del léxico traducido relacionada con el tema de la humildad ya aparecido en la Poética de los Objetos (cfr. §7.2., §7.3.).

A continuación, así como Rivero no contestara afirmamente a la pregunta al final del soneto, la posición del afirmativo "yes" abre en el lector la duda de si se trata de la respuesta a la pregunta o a la simple afirmación del trayecto vital realizado: "*Yes, I were / A boy, and young, in thee*". Esta última colocación admite igualmente una doble lectura, dada la proximidad entre "*in thee*" e "*indeed*", otro afirmativo inglés que volvería a acentuar este segmento, donde Rivero planteaba su visión de la metáfora poética LIFE IS A JOURNEY: «el camino de la vida y el trazo de la escritura son la misma cosa. La escritura es en sí misma una roturación que se inicia y ultima entre los límites del poema, entre un *antes,* que se deja identificar con el pasado lejano de la niñez y juventud poderosas, y un *ahora,* que se identifica con un presente en sucesión de vejez miserable, y desde el que se avizora un futuro cada vez más efímero» (Eugenio Padorno, 2003:320).

Por faltarnos una sílaba para incorporarlo, una de las principales pérdidas de la traducción en versos métricos es la omisión del adjetivo "*sad*", con toda su controversia (Rodríguez Padrón, 1981:58). De esta forma, concluye el verso en encabalgamiento "*and at the shores / Of death*", donde la palabra "muerte" ocupa la posición acentuada del primer pie yámbico. Se modifica considerablemente la forma del cuarto verso, donde se trata de compensar la elipsis de "*sad*" en el empleo de "*sadly*". Por último, el lexema "*still*", tan interesante desde el punto de vista cognitivo (Fauconnier/Sweetser, 1996:22), aparece con la intención de evocar diferentes esquemas mentales en la lectura literaria, puesto que incorpora el valor temporal de "aún" o "todavía", haciendo más agónica la imagen del arribo, aunque también puede significar "inmóvil", "callado", "tranquilo", y hasta "enmudecido", por lo que contribuyen a perfilar aún más la emoción evocada desde la perspectiva del caminante que se dirige a su destino final, la muerte.

No se aprecian grandes diferencias entre el segundo *quatrain* de la traducción métrica y la anterior, salvo por la transformación del segundo verso, donde los "soplos" inesperados del destino se convierten en la entrecortada respiración del poeta, sus faltas de aliento, que se transmiten a través de un verbo más bien perteneciente al campo semántico de la sangre ("*my harsh relentless spurts of breath*"). La resiliencia y el orgullo del cuerpo riveriano se conservan en el verso ocho con sólo una pequeña variación sintáctica. A continuación, el obligado y obviado "*today*", donde se produce el pliegue textual del TO, no así del TM, que fuerza al contenido de estas líneas decisivas de la zona de comentario del soneto (cfr. Fig. 72) a aparecer donde el lector inglés no espera aún encontrarse la resolución dilémica de la composición. En el verso diez se eliminó un "exhausted", que imponía una brusca síncopa métrica, por "*dead tired*", una fórmula tal vez menos poética pero más acorde con las ideas trasversales del poema.

La ventaja que incorpora esta estructura, aunque contradice la disposición estrófica de Rivero, es que no produce un encabalgamiento de verso y de estrofa en la mitad de la pregunta final. En línea con los planteamientos de Sánchez Robayna (1977/1981:70), que no descartan que el arcano sea el propio Rivero, se sustituye la exclamación por una rotunda sentencia que asevera sólidamente que "el arcano está ahí". Los dos puntos se colocan al final de este verso como apoyo al lector, a quien le queda la tarea interpretativa de relacionar las premisas planteadas con el pareado final. En estas decisivas líneas, una sencilla omisión de "I only know that" consigue que el resto del segmento "*the Cross I had to bear*", más los dos pies yámbicos que en la traducción publicada aparecen en la última línea "*I made it mine*" sumen las diez sílabas necesarias para el verso decamétrico. Por ello, los hombros acaban convirtiéndose en sujeto de la última oración, con la diferencia cognitiva ya comentada, donde a la expresión personificada se suma una nebulosa alusión a la tragedia de la vida, tal vez hasta a *El gran teatro del mundo* calderoniano (1655), con el rotundo "*my shoulders know my part in human pain*", donde se mantiene el importante sintagma que sirvió a Padorno para dar título a su antología de poemas de Rivero en 2002 ("*human pain*").

Precisamente este último elemento sintáctico nos obliga a documentarnos acerca de la adjetivación en la poética riveriana, ya que a través de este eficaz exponente de su estilo podemos revelar más detalles sobre su actitud ante la realidad. Eugenio Padorno (1994a:106-108) se refiere a una "Poética del Sintagma" en nuestro poeta, y asegura que el empleo del adjetivo en Rivero es un elemento sistemático, y como tal, es explicable

sin una directa dependencia de la «humanación»: la proyección vital del yo en el mundo, un salir al encuentro de la realidad para interiorizarla, para convertir las cosas en entes dialogantes, hacerlas partícipes de la *corporalidad* (Eugenio Padorno, 1994a:106). De esta manera, el cuerpo de Domingo Rivero queda en El Soneto infinitamente corporeizado, eterno, latente; ahora que terminamos su lectura, mineralizándose lentamente en el tejido textual, donde vuelve a quedar en reposo, sumido en el silencio, a la espera de recibir el hálito de una nueva interpretación.

7.9. "From my body to my soul"

«Dice el cuerpo al alma» termina de aclarar la división existencialista riveriana entre la dimensión física y la dimensión espiritual del hombre planteada en el soneto anterior. Como señalaba Padorno respecto a «Yo, a mi cuerpo» (2003:323), en esta composición nos resulta mucho más evidente el conflicto entre el "aquí y ahora" y el "más allá" (Santana Falcón, 2014:48-49), aunque el tono genésico de la décima se desprende de su enfoque retrospectivo-prospectivo: a través de una suerte de explicación de su propia creación, acude Rivero al momento en que su alma, todo aquello que no era su cuerpo, se apoderó de su forma física para realizar en ella el camino de la existencia, según la recurrida metáfora poética riveriana de LA VIDA ES UN CAMINO, antes de que el alma regrese a su lugar de origen.

El efecto de la imagen bíblica del "pobre barro", la idea del amor a "las cosas perecederas", y la expresión de ese brevísimo momento en que Rivero sintió que su alma le pertenecía, en la "cárcel sombría" del cuerpo, dan forma a un texto donde se dan cita tan grandes problemas ontológicos y religiosos como los planteados a través del comentario traslativo cognitivo-funcional del Soneto del Cuerpo, lo que nos hizo agrupar estos dos poemas como reducido corpus textual que documenta una Poética del Yo en *The Poet* (cfr. Fig. 37), junto con «Mis pies», la última pieza traducida de la antología. Veamos cómo queda dispuesto el surco de la escritura del metapoema, que vuelve a ser una *dechastich form*, como "The Isle" (cfr. §7.1.), en el que se van a integrar de nuevo dos dominios cognitivos que simbolizan de nuevo la gran dicotomía riveriana: el alma y el cuerpo.

Before I came to be, you existed;
And from the reaches of eternity you came,
To love within my poor body
Transient things.
You became mine
Locked in these shadowy confines.
When my last day ends,
To the beginning you will return
And be everlasting still,
But no longer mine.

Entendida la imagen poética de descenso del alma al cuerpo, que se condensa en los dos primeros versos, es necesario apuntar que Domingo Rivero reconoce la existencia de lo etéreo antes de que se apodere de lo corporal ("*before I came to be, you existed*"). Este pensamiento de corte platónico se relaciona con el mito de la Caverna y con su secuela de imágenes (Eugenio Padorno, 1994a:60), entre otras muchas influencias ya anotadas (cfr. §5.10.), por lo que –como lectores– recreamos una suerte de pentencostés espiritual en nuestra conceptualización de la imagen poética con la que se abre el poema, cuando acudimos al "nacimiento lírico" de El Poeta. En el solapamiento entre el cuerpo y el alma sobre el que gira el contenido de esta décima encontramos un argumento perfecto para profundizar en la teoría de los *blended spaces* de Turner y Fauconnier (2002).

Un *espacio mental* (Fauconnier/Turner, 2002:40-44) es un estadio de la mente, que puede ser de muy diversa índole, en el que se procesa información proveniente del exterior, la cual se comprende de una determinada manera mediante la interacción de ciertas operaciones mentales. Si bien esta teoría ya está muy aplicada en estudios sobre Lingüística Cognitiva, merece una explicación general al objeto de corroborar su viabilidad para estudios futuros sobre la traducción de la poética riveriana como constructo metodológico. Esta teoría cognitiva no solo permite una mejor comprensión de cómo percibimos y procesamos las connotaciones literarias que la poética evoca en nosotros como lectores, sino que también nos da otras claves para entender cómo imaginamos la realidad. En este caso, el esquema cognitivo que plantea Rivero parece claro, cuando acude a la imagen de caída del alma sobre el cuerpo, en el momento en que se apodera de fuera a dentro, de la materia corporal. A su vez, esta imagen poética se basa en la métafora DIVINE IS UP MORTAL IS DOWN (Lakoff/Turner, 1989:150).

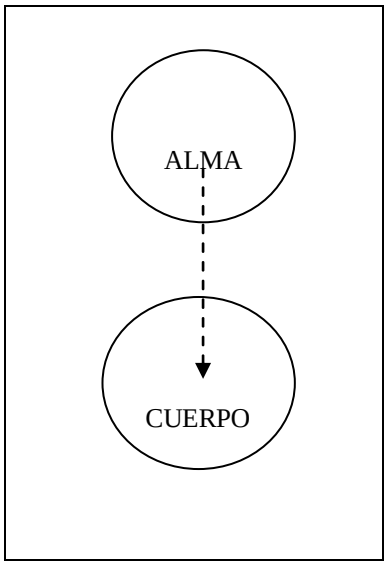


Fig. 74. Hacia el *blending* poético: integración conceptual alma-cuerpo a través de un esquema de caída. Elaboración propia.

En el ámbito de las Ciencias Cognitivas, Turner y Fauconnier (2002), entre otros, hacen alusión a diferentes espacios mentales. En primer lugar nos hemos referido a los *mental spaces*, pequeños paquetes conceptuales construidos según nuestra manera de pensar y hablar, para propósitos de comprensión local y para realizar acciones. Son parciales, contienen elementos (*inputs*) típicamente estructurados por *frames*, pueden modificarse por el pensamiento y el discurso y están interconectados. Operan en la memoria de trabajo pero se construyen parcialmente mediante la activación de estructuras procedentes de la memoria a largo plazo. Pueden ser (más o menos) genéricos o (más o menos) específicos. En segundo lugar, los *input mental spaces* son los elementos o *inputs* del espacio mental anteriormente descrito de carácter general. En tercer lugar cabe señalar los *cross-space mappings*, estadios donde tiene lugar la conexión de elementos específicos o *inputs* específicos del espacio mental conectados con los correspondientes elementos específicos del otro espacio mental.

Estas conexiones pueden ser de diferente índole: entre *frames* o roles dentro de los *frames*, de identidad, transformación o representación, analógicas, metafóricas o se establecen mediante relaciones vitales. En cuarto lugar nos encontramos con el *generic space*, un espacio mental genérico que esboza cada uno de los *inputs* y contiene lo que estos últimos tienen en común. Tiene lugar en un momento determinado de la construcción mental. Por último se activa el *blend* o *blended space*, el cual desarrolla

una *estructura emergente* de significado que no se encuentra en los *inputs* y que quedará representada de una determinada manera en la traducción, por ejemplo, por medio de la unidad lingüística meta, así como en los esquemas mentales que se van integrando o que interactúan en la mente humana en su recepción. Este *blended space* recoge la estructura genérica de los *generic spaces,* pero también genera nuevas estructuras específicas mediante una proyección selectiva; por tanto, no todos los elementos y relaciones de los *inputs* están proyectados en el *blend*, como ya explicamos al aclarar nuestra interpretación personal del *blending poético (acústico-visual)* (cfr. §6.2.1.3.). La web oficial http://markturner.org./blending.html sigue ampliando estos datos, y ofrece una bibliografía completa y actualizada de la teoría, que incluye una lista de libros y tesis doctorales, artículos y números especiales de revistas –la gran mayoría directamente descargables–, congresos, seminarios y series de ponencias.

La *estructura emergente* se genera de tres maneras básicas: la *composición* de los *inputs* hace posible ciertas relaciones proyectadas y accesibles en el *blend* que no existen en los *inputs* separados. La *complementación* aporta estructura adicional al *blend*, denominada *background meaning*. La *elaboración* consiste en construir ese significado resultante de manera dinámica mediante una serie de operaciones. Si bien la teoría es mucho más compleja que lo que se describe aquí, nuestra concepción más simplificada de estos estadios mentales básicos nos pueden servir como punto de partida para entender la visión riveriana de la fusión entre el cuerpo y el alma, así como sus infinitas interpretaciones por parte del lector de esta integración conceptual, como nos ha servido también para comprender la dinámica de la lectura literaria (Stockwell, 2002:6; Lefevere, 1992:3-4). Esta metodología cognitiva constituye por lo tanto un modesto primer paso hacia el adentramiento en la mente humana cuando se crea, se lee y se traduce literatura, particularmente poesía, ya que la diferencia fundamental entre la concisión del verso y el carácter lineal y acumulativo de la prosa, como sugerían Holmes (1988/1994:9) y Fraser (1970:3), reside en que su rasgo más característico es probablemente la integración conceptual, que en el ejemplo de "From my body to my soul" se plantea desde el comienzo del poema y se va elaborando gradual y progresivamente. Por tanto, si retomamos la Figura 74, una vez planteado el esquema de caída del alma al cuerpo, en los dos primeros versos, la integración conceptual cuerpo-alma es plena a lo largo de la composición, por lo que podemos afirmar que, a partir del verso tres, el *blended space* planteado en el poema se concibe de esta forma, a partir del

solapamiento de los esquemas cognitivos implicados. En los versos 3-6, donde la fusión entre la estructura adicional de los dos esquemas es plena, se mantiene el *blending* poético que subyace a la idea de encierro, extraordinariamente expresada por el inglés, en el núcleo temático del poema:

To love within my poor body
Transient things.
You became mine
Locked in these shadowy confines.

Descendida el alma al cuerpo, la elaboración de la *amalgama* o *blended space* se configura a través de la *estructura emergente de significado* que se activa al fusionar los dos dominios cognitivos, en cuyo contenido filosófico no profundizaremos de nuevo (cfr. §7.8.), pero que van experimentando un proceso de *elaboración* y *completación* de la imagen poética, que más adelante relacionaremos con la teoría cognitiva de la metonimia de la mano de Ruiz de Mendoza (1999). A nuestro modo de ver, los *generic spaces* integrados generan una nueva estructura específica mediante una proyección selectiva en la que los procesos de lectura interpretativa enriquecen el *blending* poético.

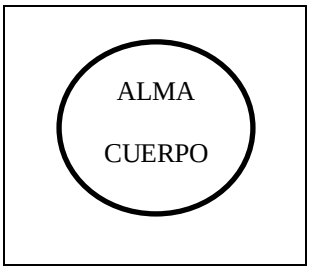


Fig. 75. *Blended space*: alma-cuerpo. Elaboración propia.

La primera observación léxica merece realizarse sobre el verbo "*to love*", a lo que Kövecses (2002) podría denominar una metáfora de emociones, que expresa a través de la acción el sentimiento experimentado por los dos términos metonímicos, encerrados ya en su continente ("*within my poor body*"). Las "cosas perecederas", un extraordinario ejemplo de la Poética del Sintagma riveriana (Eugenio Padorno, 1994a:106), incorpora un matiz de caducidad que se condensa en un adjetivo eminentemente temporal, que se trata de incorporar al metapoema por medio de "*transient thing*". Es momento de

detenerse a considerar este sintagma a través de su núcleo sustantivo "cosas", a fin de obtener una nueva interpretación de la concepción riveriana del estar-en-el-mundo. A través de esta selección léxica, teniendo en mente que «la adjetivación riveriana atiende a subrayar la esencia misma de las cosas por razón de la identidad que el poeta pretende subrayar en los sustantivos» (Eugenio Padorno, 1994a:106), vuelve a quedar patente la huella del tiempo en el ideario poético de Domingo Rivero a través de la musicalidad del pie métrico dactílico que introduce. En cuanto a la idea del encierro, los dos versos siguientes describen a la perfección la evocación reflejada en la Fig. 75:

You became mine
Locked in these shadowy confines

Rivero parece tratar de contener entre estos dos versos, como aferrándose a la vida, la tensión máxima del *blending* poético, durante el efímero tiempo en que siente que el alma le pertenece ("*you became mine*"). Alma y cuerpo se cristalizan efímeramente, "*locked in these shadowy confines*", encerrada aquella en los confines de la prisión corporal, antes de que los tres últimos versos de la *decastich form* anticipen la separación definitiva del alma a su origen supremo:

To the beginning you will return
And be everlasting still,
But no longer mine.

El cambio de perspectiva horizontal hacia el esquema del futuro conlleva asimismo una trayectoria de ascenso cuando el *generic space* que ocupa el dominio cognitivo "alma" se separa del espacio mental "cuerpo". El *blended space* experimenta un proceso de bipartición cuando el alma abadona el cuerpo y vuelve a elevarse "*to the beginning*", a donde Rivero tiene la certeza de que regresará ("*you will return*"), lo cual se traduce con un futuro más breve y más impactante por el efecto de los dos pies iámbicos que "*you are going to return*", que habría alargado el verso. Por último, "*everlasting still*", junto con "*no longer*", terminan de completar el campo semántico de la temporalidad que salpica el texto. Entre las dos expresiones se condensan la inmortalidad del alma y la separación definitiva del cuerpo, cuando, al regresar a lo eterno, el espíritu no volverá a

pertenecer a Rivero. En este punto, "*mine*" establece un solapamiento entre el *self* y el *subject* absoluto, según la visión de Lakoff planteada en la Figura 71.

La desintegración del *blended space* que se produce al final de la décima (cuando se evoca la imagen del retorno del espíritu a lo eterno en dirección ascendente) tiene como consecuencia que los dominios cognitivos implicados experimenten una fisión definitiva, a través de la cual también se produce una proyección ascendente de la imagen poética del alma. A pesar de que no deja de ser una representación de elaboración propia de la aplicabilidad de la teoría de los espacios mentales a los constructos mentales que estamos manejando, conviene dejar aquí anotados sus preceptos fundamentales antes de profundizar en el estudio de este tipo de mecanismos en la creación y la traducción poética. El nivel cognitivo es muy distinto a la estructura del lenguaje. La estructura referencial se indica por espacios mentales, mientras que la conceptual se indica por modelos cognitivos (Lakoff, 1987) que estructuran los espacios mentales. Si vemos los dos entes cognitivos "alma" y "cuerpo" como partes de un todo, sería legítimo considerar estos procesos incluso como ejemplos de metonimias cognitivas:

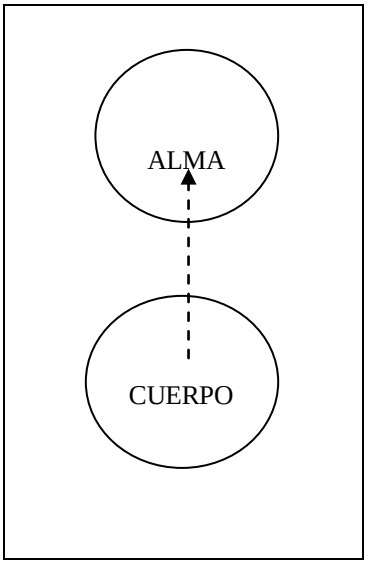


Fig. 76. Ruptura del *blending* poético: separación conceptual alma-cuerpo a través de un esquema de ascenso. Elaboración propia.

Ante las controversias que sigue planteando la dinámica de la integración cognitiva que se produce en la sinécdoque, de la que se hace eco la teoría literaria y la retórica (cfr. §5.13.), de acuerdo con la *Introducción a la teoría cognitiva de la metonimia* de Ruiz de Mendoza (1999), podremos comprobar que, para conceptualizar metonímicamente los desplazamientos de esquemas mentales anteriormente descritos, sería necesario diferenciar entre *metonimias ontológicas* y *metonimias de contenido*, dadas las diferencias de *interacción conceptual* (y no de *integración*, como en el caso del *blending*) en las que interviene la metonimia.

Antes de emplear gratuitamente el concepto, para vincular los elementos "cuerpo" y "alma" con el contenido del poema cuyo análisis estamos a punto de finalizar, sería preciso establecer los límites entre las que Ruiz de Mendoza (1999:95) denomina *metonimias dobles* (aquellas que interactúan con otras) y los casos en los que una metonimia interactúa con un metáfora, supuesto en el que pueden volver a desplegarse hasta cuatro tipos más de posibilidades de interacción, según Goossens (1990, en Ruiz de Mendoza, 1999:99-100): 1) la *metáfora procedente de una metonimia*, 2) la *metonimia dentro de una metáfora*, 3) la *metáfora dentro de una metonimia* y 4) la *desmetonimización dentro de una metáfora*. Todos estos taxones resultarían verdaderamente interesantes de contrastar con los mecanismos mentales implicados en este poema, en un análisis al que además se podrían integrar las visiones metafóricas de Lakoff (1996:94) respecto al *self* y al *subject* (cfr. §7.8.), desde un enfoque cognitivo-funcional cada vez más interdisciplinar y holístico, que con estos apuntes ilustra el interés de las ciencias cognitivas para la traducción poética (cfr. §8.).

7.10. "To my son"

Un repaso a la Figura 47 nos permite recordar las posibles variables que pueden intervenir en el método empírico-experimental del comentario traslativo de acuerdo con la visión del proceso traductor según García Álvarez (2004:554-555). Como se desprende de los nueve epígrafes anteriores, nuestro comentario traslativo cognitivo-funcional para la descripción del proceso, el producto y la función de la traducción de un modelo poético viene a ser una metodología flexible a través de la cual, inspirados por este antecedente, hemos ido acudiendo a diferentes paradigmas teóricos de manera

aproximativa. De esta forma, se pretende que nuestras descripciones, además de fundamentar nuestras soluciones traslativas desde perspectivas diversas, puedan dar lugar a nuevas controversias y puntos de inflexión a partir de los cuales se pueda seguir indagando en cuestiones de tan variada índole como las que han ido interviniendo, con mayor o menor protagonismo en cada caso, aunque siempre desde las premisas de la equidad y el rigor, por lo que es evidente que método y resultados todavía se encuentren sujetos a más bien poca sistematicidad en la traducción de *The Poet*.

Si, como sugiere la primera pauta del modelo de García Álvarez (ibidem), atendiésemos a las instrucciones de traducción, el comentario de "To my son" se reduciría a la premisa de la fidelidad semántica. La estructura interna del sexteto, no obstante, nos obliga a realizar una serie de ajustes sintácticos en los que residen las principales diferencias entre el original y su traducción. Por lo tanto, más que cuestionarnos qué dificultades traslativas incorpora este nivel del texto, resultará más interesante empezar por valorar la selección de imágenes y símbolos empleados, que se basan en obvios clichés bíblicos.

Se recordará que la intención de Domingo Rivero en el poema es dedicar a su hijo unas líneas de difícil contenido, pues le expresa un último deseo para el momento en que la muerte lo separe de él, aunque sabemos que El Poeta debió sobreponerse a la pérdida de dos de sus hijos, y hasta hemos llegado a especular con la idea de que este sexteto está dedicado a un niño por nacer o que plantea un desdoblamiento según el cual Rivero podría ser ese hijo que se despide de su progenitor (cfr. §5.11.), según los diferentes *mappings* conceptuales que admite la lectura del texto. Si se piensa que el poema iba dedicado a Juan Rivero, como presume Eugenio Padorno (1994a:514), cabría identificar en el texto una intención comunicativa pretendida no realizada puesto que, al contrario de lo que marcan los ciclos biológicos naturales, Domingo Rivero fallecería antes que su hijo mayor (cfr. §2.3.). Dada la brevedad de la pieza, presentamos comparativamente el texto de partida y nuestra traducción, donde, a falta de desglosar su prosodia, no se observa ningún tipo de rima, aunque sí cierta regularidad métrica (salvo por la mayor extensión del tercer verso), que apreciaremos con más claridad en el esquema métrico de la composición inglesa (cfr. Fig. 77).

A MI HIJO	TO MY SON
Cuando tú me amortajes, y el reposo *permita que en mi frente, misterioso,* *brille el sello divino;* *dame el último beso, arrodillado,* *en los pies que quizás haya manchado* *el polvo del camino.*	*When you wrap me in my shroud,* *When eternal rest allows the final blessing* *To shine, mysterious, on my forehead;* *Kiss me, kneeling, for the last time,* *On my feet, that may be marked* *With dust from the road.*

Sin embargo, a simple vista percibimos que hemos realizado una selección léxica en la traducción publicada que, familiarizados ya con las metáforas poéticas de Lakoff y Turner (1989:52), estaríamos dispuestos a modificar. Se trata justamente de la última palabra del metapoema, "*road*", donde probablemente uno de los criterios más importantes para la consistencia del vocabulario que nos planteamos con otros vocablos (como "*humble*") entró en conflicto con la creencia de que una cierta variedad léxica (que en ocasiones incorpora nuevos valores de significado a constructos mentales que no se están evocando en el TM por primera vez en el corpus de poemas traducido), podría resultar más estilística. En "My feet" (cfr. §7.14.) vuelve a emplearse el mismo vocablo inglés, lo que desambiguará posibles confusiones y contribuirá a consolidar el léxico clave de los metapoemas. No es que se trate de un procedimiento técnico de traducción tan extremo como el que Vinay/Darbelnet (1958:41) ilustran como una adaptación total, como sustituir "fútbol" por "béisbol" en según qué culturas latinas, por lo que confiamos en que esta fisura entre significantes no desvirtúe la asimilación por parte del lector de la evidente alusión final del sexteto a la recurrente metáfora riveriana de LA VIDA ES UN CAMINO, para la que tal vez habría sido más adecuado volver a usar el sustantivo "*journey*" (cfr. §7.2.), aunque el empleo de esta palabra en la estructura sintáctica planteada habría dado una extraña construcción como resultado, así que podría sustituirse, por ejemplo, por "*way*".

Si lo retomamos desde el principio, a sabiendas de que consiste en una sola oración de seis versos, se aprecia que el comienzo del *sestet* se traduce prácticamente palabra por palabra, aunque la ampliación necesaria para el español "cuando tú me <u>amortajes</u>" ("*When you <u>wrap me in my shroud</u>*") desplaza el segmento "y el reposo" del final del primer verso de la traducción a la segunda línea, omitiendo el encabalgamiento abrupto pretendido por Rivero, tan conectado con la metáfora poética de DEATH IS REST (Lakoff/Turner, 1989:52). En inglés se compensa esta pérdida con la anáfora de "*when*".

Respecto a la situacionalidad del TM con respecto a esta imagen, en un tiempo en el que en Gran Canaria ya no es práctica habitual amortajar ni velar a los difuntos en el hogar, especulamos con la idea de que el impacto que esta evocación pueda causar en el lector actual o futuro dependerá de su cultura de lo funerario, aunque la intimidad del momento descrito por Rivero supera cualquier contexto histórico o cultural. El matiz de significado de "*wrap*" ("envolver"), según otras visiones de la muerte, podría sustituirse por el de "*cover*" ("cubrir"), aunque la metáfora orientacional implicada modificaría la direccionalidad de la acción y no expresaría el gesto evocado poéticamente con tanta exactitud.

Con todo, considerábamos necesario incorporar a este segmento el elemento fúnebre de la mortaja, que se introduce mediante el sustantivo "*shroud*" ("mortaja", "sudario"), de clara inspiración bíblica, sustantivo que resurgirá en «A Juan» (cfr. §7.11.). Otro interesante matiz que aporta la oración subordinada temporal en la que aparece este sustantivo se percibe en la presuposición admitida por el autor, condensada en el uso del presente, de que el evento narrado sucederá con toda certeza, lo que le suma a la expresión un leve valor imperativo, o tal vez la creencia personal que da por sobreentendida la celebración del ritual funerario tal y como la describe el mismo autor, quizás por tradición o recuerdo familiar, quizás por deseo propio.

Más evocaciones relacionadas con las Sagradas Escrituras aparecen en los versos dos y tres, a través del cliché bíblico del "reposo (eterno)" (que procede del primer verso del TO) y del símbolo del "sello divino", que surge por primera vez en la antología con esta acepción ("*When eternal rest allows the final blessing / To shine, mysterious, on my forehead*"). Previamente, Rivero se ha referido al "sello" ("*mark*") que su mano dejó sobre sus muebles (cfr. §7.4.), aunque a partir de aquí se incorpora al léxico clave de la antología otro sello brillante y misterioso, que brillará sobre la frente del difunto, con las consecuentes repercusiones que esta nueva imagen poética riveriana trasladará a la traducción de las figuras literarias de la imagen en *The Poet*. A pesar de que se comprueba que Domingo Rivero no asume el uso del color de la poesía modernista, el estudio del empleo de la luz en la poética riveriana podría tomar este ejemplo como punto de partida, así como el texto del epígrafe "La luz presentida", una página de la tesis de Rodríguez Padrón que merece ser continuada (1967:149), ya que este símbolo divino acaba convirtiéndose en un artefacto poético que resurgirá hasta en dos ocasiones más en «A Juan» (cfr. §7.11.). La traducción literal del "sello" sería sencilla: "*divine*

seal", aunque, de acuerdo con los glosarios disponibles para el estudio de la Biblia, la palabra "*seal*" puede emplearse en los textos sagrados con múltiples y muy diferentes matices de significado[179]. Por ello, preferimos seleccionar "*blessing*" para traducirla, un vocablo que no deja de incorporar el sema pretendido de bendición y nos permite evitar, principalmente, la literalidad y, en segundo lugar, la ambigüedad, una de las características del poema que destaca Eugenio Padorno (1994a:514). Como consecuencia de esto, la selección léxica realizada en esta pieza para traducir este símbolo, por cuestiones de disposición en la antología, condicionó la traducción de este mismo "sello divino" por la misma palabra en el poema siguiente (cfr. §7.11.), con similar finalidad.

En cualquier caso, en los versos dos y tres, Rivero parece referirse al momento de su propia muerte, máxime cuando ya el primer verso plantea el momento en que se imagina siendo amortajado por su hijo, por lo que la imagen del "*final blessing*" que brillará, misterioso, sobre su frente, viene a ser una explicitación obvia de que, en el momento de morir, según la concepción riveriana, la frente ("*forehead*") será el centro físico donde esta bendición haya de reposar, en el punto vertical del cuerpo más alejado de los pies, en los cuales quedará lo terrenal, el polvo del camino, allí donde El Poeta pide a su hijo que deposite, arrodillado, su último beso: "*Kiss me, kneeling, for the last time, / On my feet, that may be marked / With dust from the road*". El esquema de la verticalidad se superpone en este texto a la dimensión física del cuerpo de Rivero: la frente, lugar de bendición; los pies, lugar del pecado terrenal, donde el hijo debe depositar su beso, por lo que la relación entre los esquemas visuales en la gramática cognitiva del texto vuelve a experimentar una interesante dinámica.

La imagen de arrepentimiento que se expresa a través del gesto de postrarse de rodillas ante el difunto también alude al perdón de los pecados y, en lugar del matiz de "*manchados*" ("*dirty*"), el verbo "*marked*" (que comparte raíz léxica con el sustantivo

[179] Bradford A. Muller, en el *Baker's Evangelical Dictionary of Biblical Theology online* (1996) nos ofrece una exhaustiva recopilación de empleos de "seal" en la Biblia, que van desde lo literal, cuando las Sagradas Escrituras narran que la tumba de Jesucristo fue marcada por las autoridades romanas con un sello (Mat, 27:66), hasta lo figurado, si se atiende a contextos más metafóricos, como el sello entre Dios y Abraham (Rom, 4:11). En el libro de Job (9:7), Dios sella las luz de las estrellas, aunque lo más probable es que la acepción riveriana se aproxime a aquella según la cual el Espíritu Santo pone su sello sobre aquellos que confían en Dios (Cor, 2, 1:21-22): «the Holy Spirit seals those who trust in Christ. The Spirit's presence is God's guarantee that believers are owned by him and secure in him. Since the Holy Spirit's task is to apply Christ's work to God's people, he anoints believers "in Christ" the moment they believe» (Fecha de consulta: 24/08/2015).

que se empleó para traducir “sello” en «A los muebles de mi cuarto») desplaza el foco de atención de la suciedad (un efecto que podría alejarse demasiado del impacto perseguido con el original), a la “huella”, más que a la “mancha” (“*stain*” sería un sustantivo prácticamente imposible en este punto), que el polvo del camino ha dejado en los pies de Rivero. Precisamente en esta imagen final reside la ambigüedad de la pieza observada por Padorno (1994a:514), quien nos obliga a plantearnos una pregunta clave: ¿quién está perdonando a quién con este beso?

Aunque podría ser que el hijo necesitara del perdón del padre mediante el gesto de evidente acervo bíblico en relación con el episodio de María Magdalena (Eugenio Padorno, ibidem), por motivos de deixis podríamos estar más seguros de que es Rivero quien se ve a sí mismo como el pecador. Se recordará que en las dos interpretaciones propuestas por Padorno (que hemos citado en §5.11.), es precisamente la variable del polvo del camino la que determina sobre quién recae el pecado y quién necesita ese perdón. Y aunque, según la filosofía riveriana, resulte mucho más lógico pensar que son los pies del muerto los que se han ensuciado al arrastrarse por el sendero de la vida, la colocación sintáctica del relativo español “que” encuentra en el poema dos referentes deícticos anafóricos posibles, “el beso” y “los pies”. Una sutil diferencia que proponemos a la interpretación de Padorno, por tanto, podría basarse en que, aún viendo al hijo como un pecador, la explicación no se encuentre en que, citando literalmente a Padorno (1994a:514), Rivero quiera decir «arrodillado, dame, en los pies, el último beso (tus labios serán el instrumento de la recepción del perdón), porque quizás has sido alcanzado por el barro del camino», sino porque los pies son el lugar donde el hijo terrenal puede besar al padre glorificado, para despedirse, para recibir su perdón, o su bendición final. En la traducción al inglés, aunque se emplea “*kiss*” como verbo, lo que difumina esta posibilidad deíctica con el relativo “*that*”, que inequívocamente apunta anafóricamente a los pies, el poema sigue condensando diversas lecturas, las cuales se explican por las diferentes posibilidades de *mapping* que se pueden establecer entre estos elementos.

Si bien la monografía merece una atenta lectura en su totalidad, Fauconnier (1997/2005:187) resume en unas pocas líneas las cuestiones cognitivas a las que creemos estar apuntando aquí, a partir de nuestra hipótesis de que las diferentes interpretaciones de este texto (que tienen su origen en la ambigüedad –quizá pretendida– con que Rivero plantea el poema) están relacionadas con los distintos

mappings conceptuales que se pueden elaborar entre los dominios cognitivos planteados por El Poeta para interrelacionar los espacios mentales implicados en su oferta poética, como hemos ilustrado en el comentario de «Dice el cuerpo al alma» (cfr. §7.9.).

Y es que, aunque no somos conscientes de que suceden cuando hablamos, leemos, escuchamos (o traducimos), uno de los aspectos inseparables de la organización del lenguaje y el pensamiento es la intervención de operaciones cognitivas que intervienen en el significado global emergente del mensaje y que son independientes de la lengua. Pendientes de incorporarse a nuestra cultura a través de su traducción, citamos los mecanismos que despertaron el interés de Fauconnier en su imprescindible manual *Mappings in Thought and Language* (Fauconnier, 1997), de consulta obligada para aproximaciones cognitivas a la traducción poética: los *cross-space mappings*, los *access and spreading principles*, el *space tracking by shifting viewpoint and focus*, el *matching*, la *structure projection* y el más frecuentemente citado *conceptual blending*, a través de los cuales se podría tratar de representar "la deriva interpretativa del poema", al decir de Padorno, a través de esquemas cognitivos.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
When	you	wrap	me	in	my	shroud,					
When	e	ter	nal	rest	a	llows	the	fi	nal	ble	ssing
To	shine,	mys	te	rious,	on	my	fore	head;			
Kiss	me,	knee	ling,	for	the	last	time,				
On	my	feet,	that	may	be	marked					
With	dust	from	the	road.							

Fig. 77. Métrica cuantitativa y acentual de "To my son". Elaboración propia.

A la vista de este otro esquema cognitivo que representa el perfil métrico-acentual del metapoema, debemos acceder a una serie de consideraciones sobre la estrofa de seis versos en inglés, que se podrían tener en cuenta para nuevas composiciones del metapoema de acuerdo con los preceptos de esta tradición métrica: «the most common six-line stanza are those either of three couplets or of a quatrain and a couplet» (Fussell, 1965/1978:141). Un tipo de sexteto que debemos a Shakespeare es la estrofa que se conoce como *Venus and Adonis stanza*, que consiste en un *quatrain* y un *couplet* en *iambic pentameter* con el esquema *ababcc*, *y* recibe su nombre de las estrofas

empleadas en un poema con el mismo título del año 1593 que Shakespeare dedicó a Henry Wriothesly, Earl of Southampton y Barón de Tichfield (en Fussell, 1965/1978:142), cuyo patrón rítmico-semántico puede experimentarse en este ejemplo:

Over one arm the lusty courser's rein
Under her other was the tender boy,
Who blush'd and pouted in a dul disdain,
With leaden appetite, unapt to toy;
She red and hot as coals of glowing fire,
He red for shame, bur frosty in desire.

Como sucede en el soneto inglés, los dos versos finales son un punto interno clave del poema. Aunque la resolución del sexteto «A mis pies» comienza a plantearse desde el verso cuatro, tal vez se podría emplear un procedimiento técnico de ampliación en las líneas anteriores o de condensación en las dos líneas finales para adaptar la traducción de este sexteto a otro interesante patrón shakesperiano, cuyas normas internas nos recuerdan a las del soneto: «the final heroic couplet, as it does in the Shakesperian sonnet, tempts the poet who arrives at it after the quatrain to sallies of epgrammatic paradox, witty commentary, and toungue-in-cheek hyperbole which seem to inhabit a different world from that with which the quatrain concerns itself» (Fussell, 1965/1978:143), por lo que habría que valorar la posición que en este caso concreto ocuparía la sección más ambigua del poema, esa petición del beso en los pies.

Otro tipo de estrofa de seis versos muy común es la que Fussell (ibidem) denomina *tail rhyme* o *rime coueé*, relacionada con muchos romances en Middle English, donde «the standard form is two tetrameter couplets followed by semantically attached trimeters, the whole rhyming *aabccb*», lo que abre muchas más posibilidades de traducción para el sexteto riveriano. La traducción publicada se estructura en torno a un patrón de seis versos blancos polimétricos, donde las únicas características prosódicas destacables se encuentran en la intensidad del acento en "*wrap*", como parte del anapesto inicial, al que van siguiendo dos yámbicos que terminan el primer verso, con sílaba acentuada final en "*shroud*". Menos por las sílabas que se añaden, incluida una sílaba suelta que no forma pie métrico, el segundo verso repite exactamente la misma estructura acentual del primero. Falta una sílaba en el verso tres para formar un yámbico pentamétrico perfecto. La cuarta línea es un tetramétrico yámbico, y la quinta, como la primera,

comienza con anapesto, al que siguen tres *iambs*. Finaliza la composición con otro anapesto. En conclusión, se trata de nuevos retos traslativos para los que dejamos anotadas estas cuestiones a fin de considerarlas como posibles pautas para trabajos futuros sobre la traducción de un poema que, pese a su brevedad, a diferencia de la extensa elegía a Juan Rivero que analizaremos a continuación, encierra muy interesantes posibilidades.

7.11. "To Juan"

Antes de acceder al primer poema de *The Poet* que hemos incluido en el conjunto de textos en que Domingo Rivero elabora su Poética de las Personas, de la que en la sección de la antología traducida en la que nos adentramos en este momento se ofrece un corpus mínimamente representativo, cabe recalcar que «A Juan» resultará definitivo para profundizar aún más si cabe en la visión riveriana de la muerte, la cual, como sucede frecuentemente en el micronivel del poema, reaparecerá al final de la selección, después de este grupo de tres textos con tan variados destinatarios: el hijo, el barbero (cfr. §7.12.) y Lady Byron (cfr.§7.13.), de forma que parece que los quince poemas de la obra reproducen un macroesquema vertical riveriano en sí mismos.

A pesar de que en §5.12. descubrimos que la antología solo incluye tres de las cinco secciones que deberían haber compuesto la elegía "To Juan" en su totalidad, se han traducido tres sonetos de alejandrinos, textos cuya forma estrófica coincide con el patrón que Rivero seleccionó para su traducción al español de "The Soldier", poema que Rupert Brooke compuso en yámbico pentamétrico. Además de «La Silla» (cfr. §5.4., §7.3.), son los únicos sonetos de alejandrinos de la antología.

Familiarizados ya con nuestra metodología métrica cuantitativo-acentual (cfr. Figs. 52, 56, 58, 61, 65, 68, 70), pendiente de ser retomada en trabajos futuros sobre la versión alternativa de «Yo, a mi cuerpo» antes de poder ser aplicada a otros sonetos riverianos, y a sabiendas de que hemos realizado una traducción semántica donde la medida y la rima de los versos son un medio, más que un fin poético, en lugar de darnos a la tediosa tarea de desglosar los pies métricos de estos sonetos, nos interesa más corroborar qué otras diferencias, además de su origen (cfr. §7.7.), deben ser observadas para el verso alejandrino (que no es el *alexandrine* inglés) y su traducción, puesto que aún nos

planteamos hasta qué punto pudo verse Domingo Rivero influenciado por su manera de componer versos en español para emplear este esquema métrico de manera consciente para su traducción (cfr. §5.17.), de la misma forma que las traducciones de "The Soldier" van reflejando las formas cada vez más libres de la poesía contemporánea a medida que se aproximan a nosotros en el tiempo (cfr. §7.8.).

En este punto, como veremos en los dos últimos sonetos comentados (cfr. §7.14. §7.15.), la tradición española también contempla un amplio aparato teórico-metodológico para la observación de los tipos de alejandrinos, en función de sus hemistiquios, que permite que estos versos, al igual que el endecasílabo, puedan seguir clasificándose en alejandrinos vacíos, enfáticos, heroicos, melódicos o sáficos (puros o plenos), lo que podría abrir una dimensión todavía más compleja del estudio de los metros riverianos orientado a su traducción. Estas clasificaciones deben tratarse con igual cuidado si se interrelacionan con otros "falsos amigos" de la tradición métrica inglesa, ya que un *heroic couplet,* al final de un soneto shakesperiano, sería un pareado que no está dividido por un punto (Fussell, 1965/1978:113). Por su parte, el *alexandrine* inglés, que vendría a ser el pie hexamétrico que observamos en las traducciones de los sonetos de Tomas Morales por John Rutherford (2014), es una elección que, como explicaba el traductor, también debe ser aplicada con flexibilidad, a menos que se busque «the difficulty familiar to all poets who have tried to produce English hexameters in sequence, whether in stichic or strophic arrangement: the hexameter contains an even number of feet, and frequently an even number of stresses; it thus tends to break in the middle into two exactly even –hence monotonous– segments in a way that the pentameter, with its odd number of feet, does not» (Fussell, 1965/1978:125).

Con igual dificultad parece someterse el soneto a versos todavía más cortos, según explica Fussell (ibidem) respecto al intento de Shakespeare por componer su Soneto CXLV en tetramétricos: «the rhymes seem to occur at excessively short intervals, and we get the illusion of being carried along too rapidly for the assertions to justify their importance». Más relevante aún para nosotros resultan la observaciones del autor respecto a las posibilidades de adaptar un soneto de Petrarca a un soneto shakesperiano, incluso en relación con sus esquemas mentales: «The two basic sonnet forms, the Petrarchan and the Shakesperian, do not function similarly […]. Their respective ways of organizing their elements through ryhme presuppose different operations of the mind

and the emotions» (Fussell, ibidem:124). Respecto a los diferentes puntos internos de resolución dilemática de los sonetos de Rivero, «to turn at line 9 and to resolve in six lines is a very different emotional operation than to turn at line 13 and resolve in two» (Fussell, ibidem).

Esto puede hacerse todavía más complejo en el último verso de la Parte II del poema que nos ocupa, que viene a ser un pie riveriano heptasílabo (cfr. §6.3.), la mitad matemática del número de sílabas del verso predominante (aunque Rivero también lo emplea con endecasílabos). Por ello, de no ser un uso intencionado, podría verse como un verso incompleto de un solo hemistiquio, lo que también tendría consecuencias métricas. Otro importante antecedente métrico del soneto en la tradición inglesa es el *Spenserian sonnet* (cfr. §3.4.3.), que no dejaremos de citar en comentarios ulteriores (cfr. §7.14.), dadas las nuevas posibilidades investigadoras a las que puede dar cabida.

Conservamos grabaciones de algunas de las reuniones que mantuvimos con Theresa Jane Patterson para la revisión de los poemas ingleses pendientes de ser transcritas y analizadas, de las que se desprende que los criterios empleados para la corrección de los diferentes borradores se abordaban con la misma multidisciplinariedad con que estamos realizando su comentario traslativo. Tras la lectura semántica de los poemas, cuando la revisora comprobaba, frecuentemente por *retrotraducción*, que los matices de los TMs eran traducidos con exactitud y coherentes con las ideas del original, se procedía a sucesivas relecturas donde afloraban los problemas de rima repetidamente citados, entre otras tantas técnicas aplicadas a las dificultades más específicas que venimos comentando, también pendientes de sistematización (cfr. §8.), reconocida la importancia de la fase de revisión en el proceso espiral de la traducción (Nord, 1991:35), que reproducíamos en la Figura 8. De todas las observaciones de la revisora nos llamó la atención la coincidencia con Eugenio Padorno (1994a:594) en que –según el punto de vista del teórico, tal vez por motivos de emotividad (cfr. §5.12.)– estos sonetos parecen encontrarse en fase embrionaria, por lo que se dejaron someter a traducción con mayor dificultad, y se resisten a imbricarse en el esquema de Padorno (1994a:114-122) empleado hasta ahora para determinar la organización del soneto sobre sus ejes verticales (cfr. Fig. 44). Nos preguntamos hasta qué punto un lector meta atento podrá confundir estas cuestiones estilísticas con una calidad deficiente de la traducción, por lo que una ampliación posible a la Nota que acompaña a este poema tal vez debería

informar al receptor de esta circunstancia, una posible explicación para que nuestros procesos traslativos dieran como resultado el siguiente producto:

TO JUAN

I
You look asleep upon your deathbed:
Endless martyrdom now ceased,
God's reward for your forbearance
Without pain in death you sleep.

Anxious ears to catch a heartbeat,
Endless tears, to wash our pain,
Still at last your breath at peace
Your agony ceased, our eyes ablaze.

You were the pure happiness in our home
The celebration of each day, but in the prime of life
Your time on earth did fade away!

Only on this can our bitterness dwell,
Whilst your brow is anointed by pain,
Lighting our anguish, the last blessing glows in your name.

II
This first night, dear Juan, your body will spend
In the tomb where my parents now lie,
Around which is the emptiness left in our place
From your last breath the echo survives.

They were waiting for me, but you went before
Even paler in death than your shroud;
When they see your hurt face, sightless and grey,
Trembling they'll mourn your calvary way.

Since birth your grandparents' favourite,
Who dreamed that you'd conquer great heights:
For you they felt pride, even vanity.

Now they see you vanquished, but the grave will teach
That from heaven, greatness is humbled
And humility made great.

III
On earth you were a humble man
Sharing no pain with others as you bore your cross
Feel sure as the doors of your tomb are closing that
No enemy, nor rancour, are left behind.

For your father this is your glory:
The glory of humility and justice;
And my tears your dear memory do bless
As you bid farewell to this earth, your spirit rests.

You are gone and beyond my touch,
As in vain I reach for your soul;
But in the dark night of my fading life

The memory of you will light my way.

Your humility brings me to my knees
As you receive the final blessing, which crowns your pain.

Eugenio Padorno (2003:325) declara que en una época llegó a entender en el pensamiento de Rivero la afirmación de que «el hombre es un ser para la muerte», y aunque en la creación lírica riveriana son muy frecuentes las alusiones al final de la vida, el crítico cree que la respuesta no se encuentra en sus textos más estudiados, como el soneto «Yo, a mi cuerpo». A juicio de Padorno (ibidem), «A Juan» encierra una secuencia que le hizo cambiar de visión, al comienzo de la parte II. Si, más que su perfección métrica, valoramos más bien la extensión de la pieza (un índice de la necesidad primitiva que El Poeta debió de sentir de descargar su emoción contenida en cantidad, más que en calidad), las múltiples imágenes evocadas a lo largo del poema, aunque incompleto, nos ofrecen una de las composiciones más vívidas de *The Poet*, de la que nos resistimos a plantear esquemas cognitivos posteriores a nuestro comentario descriptivo por cuestiones de espacio.

Desde un enfoque cognitivo-funcional, el escopo de la traducción no entra en conflicto con los esquemas visuales implicados en el proceso traslativo que nos ocupa. Si retomamos las líneas uno y cuatro del poema como un ejemplo de metáfora poética, descubriríamos que en su configuración no solo interviene la idea de DEATH IS REST, sino que, tal y como lo plantean Lakoff/Turner (1989:67), esa metáfora se somete a un proceso de extensión (*extending*), ya que se apropia de algunos aspectos de la metáfora convencional DEATH IS SLEEP. Una vez más, la comparación con Shakespeare es inevitable. Según los lingüistas cognitivos, «that conventional metaphor is, of course, partial –it does not map everything in our general knowledge of sleep onto death but only certain aspects: inactivity, inability to perceive, horizontal position, and so on» (Lakoff/Turner, ibidem). En el soliloquio de Hamlet, según perciben los autores, Shakespeare *extiende* la metáfora convencional ordinaria de DEATH IS SLEEP al prolongar sus posibilidades hasta la capacidad de soñar en la muerte («To sleep? Perchance to dream! Ay, there's the rub»), una elaboración metafórica similar a la que propone Rivero en estos versos, al expresar que, más que muerto, su hijo parece estar durmiendo: "*you look asleep upon your deathbed*" y que "*without pain in death you sleep*". Naturalmente, «when we say that the poet is elaborating or extending the metaphor, we mean that we, the readers, are doing these elaborating or extending in

ways that we take to be indicated or at least suggested by the poem» (Lakoff/Turner, 1989:67), como sugeríamos en §7.10. respecto a los *mappings conceptuales* posibles en "To my son". La serenidad que transmite la imagen en la percepción del receptor meta solo puede ser superada por el dolor que debe de producirle su conceptualización y asimilación, independientemente de la idiosincrasia y la experiencia del lector respecto a este tipo de pérdidas personales. Lakoff/Turner (1989:18-19) parecen estar comentando el poema riveriano que nos ocupa con su definición de la metáfora DEATH IS SLEEP: «in this metaphor, the corpse corresponds to the body of a sleeper, and the appearance of the corpse –inactive and innattentive– to the appearance of the sleeper. […] And just as death is a particular sort of departure, a one-way departure with no return, so death is a particular sort of sleep, and eternal sleep from which we never waken» (Lakoff/Turner, ibidem). En «Mis pies» (cfr. §7.14), Rivero se referirá a la tumba como "la cama en que no se despierta".

En la primera estrofa, la selección lexica "*deathbed*" ("lecho de muerte"), junto con "*martyrdom*" y "*pain*", incorporan a la muerte acaecida el significado de que ha sido una vida llena de agonía la que ha terminado. De ahí que, aunque el lector reconoce que Juan efectivamente ha muerto, el adjetivo "*endless*" pretende intensificar el sentimiento de martirio que se transmite al lector (se repetirá en el mismo punto exacto del segundo *quatrain*), aunque el verbo "*ceased*" implica que ha finalizado por fin. Al parecer, una muerte dulce y sin dolor ha sido el premio con que Dios compensó a Juan por todo este sufrimiento en vida ("*God's reward for your forbearance*"). En esta unidad de traducción, por las connotaciones del verbo "*bear*", raíz léxica del sustantivo "forbearance", interviene remotamente la idea de LIFE IS A BURDEN, que surgió ya en "The Chair". Debe observarse en este punto la elipsis de la referencia a la costumbre de celebrar el día del santo, pues las restricciones de espacio del verso dificultaban cualquier paráfrasis o ampliación, y también por posibles incompatibilidades culturales, que se deberían sopesar con mayor meticulosidad antes de valorar si se trata de una omisión adecuada en la informatividad del TM.

Ya en la segunda estrofa del metapoema, a la imagen inicial del hijo reposante empiezan a incorporársele otras evocaciones igual de gráficas, ayudadas por la ligera rima que se viene apreciando desde el *quatrain* anterior, y reforzadas por el efecto acústico del silencio que ha dejado esta muerte en la casa, donde el doliente quejido de Juan ha dejado de escucharse. De ahí que "oídos ansiosos" traten de sentir un latido del

corazón, entre lágrimas, que se vuelven a describir por medio del adjetivo "*endless*", adjetivo que aparece en la misma posición en la primera estrofa, y que "lavan" el dolor de los familiares: "*Anxious ears to catch a heartbeat, / Endless tears, to wash our pain*", donde al aparecer el posesivo "*our*" ("nuestros pobres ojos"), en plural, queda manifiesto que Domingo Rivero habla por su familiares y los seres queridos más próximos a su hijo, probablemente los que le acompañan junto al lecho de muerte.

Su único alivio, que el dolor de Juan ha terminado, aunque haya comenzado el suyo propio, su parte en el dolor humano, se representa en unos estremecedores versos: "*Still at last your breath at peace / Your agony ceased, our eyes ablaze".* La imagen de los ojos que "se dilatan de espanto" es una elaboradísima antítesis con "*your breath at peace*" y "*your agony ceased*, que transmite que esa tercera persona del plural –por extensión, los familiares de Rivero– se encuentran divididos ante lo sucedido, pues no es lo que ven lo que les causa ese pavor, sino lo que significa: como temían, Juan les ha dejado para siempre, aunque por fin ha podido descansar de su calvario. El miedo a "mirar" a Juan y comprobar que ha dejado de respirar, al que debieron de acostumbrarse durante su convalecencia, tristemente se ha hecho realidad. Todo esto dota al poema de una intensa carga audiovisual.

Y es que han perdido "la alegría de la casa" ("*You were the pure happiness in our home*"), justo cuando Juan se había convertido en la fiesta de aquel aciago día. Tras conversaciones con la revisora, puesto que aquí vuelve a aparecer la alusión a que Juan ha muerto en el día de su santo, con las implicaciones culturales ya sugeridas, decidimos enfatizar que Juan era la fiesta de cada día ("*The celebration of each day*"), reforzando aún más la idea de que aún era joven para morir, que de otra manera no se habría deducido, con el cliché "*in the prime of life*" (tal vez una lejana aproximación a la metáfora LIFE IS A PRECIOUS POSSESSION) que se conecta con un verso final exclamativo. La más obvia explicitación de la metáfora riveriana de LA VIDA ES UN CAMINO de la antología (no osamos a afirmar que de la poética) se expresa en el último verso de este primer terceto "es hoy cuando en la tierra termina tu camino", donde se mezclan casi imperceptiblemente la dimensión temporal y la espacial. "Es hoy cuando" (mejor "es aquí donde") "en la tierra termina tu camino" admite una corrección similar en sentido inverso: la expresión temporal "es hoy cuando" admite mejor "en la tierra termina tu tiempo" y no "tu camino". Teniendo en cuenta el punto interno del soneto riveriano en que nos encontramos, "es hoy" puede identificarse con el disyuntor

temporal “y hoy” repetidamente comentado (cfr., p.ej., §7.8.). En inglés se focaliza la idea temporal, incluida entre exclamaciones “*Your time on earth did fade away!*”. La selección del verbo “*fade away*” casa a la perfección con los esquemas de imagen evocados, ya que transmite la idea de desvanecimiento, desaparición.

Algunas coincidencias más en la rima de los versos del segundo terceto de la Parte I ayudan a que las ideas expresadas se envuelvan de una cadencia fúnebre, cuando en la escena aparece de nuevo el “sello divino” evocado en «A mi hijo» (cfr. §5.11, §7.10.). Tal vez divididos por el dolor de la pérdida y el alivio por el final del martirio vivido por Juan, la amargura que embarga a los presentes (“*Only on this can our bitterness dwell*”) se ve ungida por esta bendición, obtenida por el dolor, que no solo aparece sobre la frente de Juan, lugar sagrado ya comentado en el epígrafe anterior, sino que ilumina a todos los presentes (“*Whilst your brow is anointed by pain, / Lighting our anguish, the last blessing glows in your name*”), con otro efecto de luz en tan “oscura” poética.

Llegados por fin a los que Padorno (2003:325) califica como unos «estremecedores» versos, resulta relevante retomar la dicotomía *Aquí* versus *Más Allá* que ya hemos presentado previamente (cfr. §7.8., §7.9.). En relación con la concepción riveriana del símbolo del hogar, con aquella imagen del clavo que tiraba del traje del que pasa (cfr. §7.4.) o con el comentario del poema final de la selección, «El Humilde Sendero» (cfr. §7.15), puede resultar decisivo entender el planteamiento de Padorno (ibidem) respecto a que «la conciencia parece anhelar la pervivencia aun en el mundo ultraterreno para así garantizar –prorrogar– su paradójica mismidad en la muerte». Vista de esta forma, para Rivero la vida del Más allá sería la continuación de la vida terrenal. Esto resulta muy interesante si nos planteamos de nuevo con el crítico (Eugenio Padorno, ibidem) si Rivero era un ser para la muerte. Pues bien, si la muerte y la eternidad son la otra parte de la vida corporal, en los versos “*this first night, dear Juan, your body will spend* / *In the tomb where my parents now lie,*” si se alcanza a percibir como un *frame* el vacío que ha dejado Juan en la casa, dentro del que falta su presencia *(*“*Around which is the emptiness left in our place*”), se comprende por qué en la Figura 40 hemos indicado que en este punto Rivero emplea una sinestesia acústico-visual de gran efectividad, sumada al eco de la respiración de Juan, todavía más, de su última bocanada, todavía perceptible entre ellos “*From your last breath the echo survives*”, mientras siente la tranquilidad de que ahora Juan está bien acompañado.

Para el modo de ver de Padorno (2003:325), «el hogar dejado por el *viajero,* ahora encarnado por el hijo del poeta, es reencontrado en la *casa* "habitada" por los abuelos, pues en eso se ha convertido el nicho, y donde lo aguardaban. Hay –violenta paradoja– vida en la muerte. Empezamos a entender que, para Rivero, el destino último del hombre es, como quiere E. Lévinas, un ser-para-más-alla-de-la-muerte» (Eugenio Padorno, 2003:325). Más dura se hace esta afirmación cuando Rivero habla por los abuelos fallecidos y reconoce que era a él a quien obviamente esperaban primero (*"They were waiting for me, but you went before*"). El blanco del sudario, tal vez lo más aproximado a un uso riveriano del color, aunque más bien relacionado con el esquema de la luz, se usa en el símil siguiente, donde vuelve a aparecer el sudario "*Even paler in death than your shroud*". En un ejercicio de empatía irracional, Domingo Rivero trata de recrear la experiencia de los abuelos ante la visión de Juan, cuando se produzca el reencuentro entre los abuelos y el nieto favorito, y su cara se describe ahora con una serie de adjetivos de duro contenido ("*hurt*", "*sightless*", "*grey*"), que tratan de expresar lo conmovidos que se sentirían de verlo ("*When they see your hurt face, sightless and grey, / Trembling they'll mourn your calvary way*"). Con el verbo "*mourn*" se unen los abuelos al llanto de los vivos.

Juan no solo llevaba el nombre de su abuelo paterno, sino que era su nieto favorito (y el de su abuela también), por lo que Domingo Rivero se atreve a dejar patente este vínculo, y se vale de una metáfora, tal vez agrícola, tal vez relacionada con el éxito, con el verbo clave "hollar" ("verte hollar la cumbre un día era su sueño"), que se traslada al inglés con una recurrida idea de ascenso, que no es otra que la de "conquistar grandes alturas", por lo que los abuelos sentían "orgullo" y –por qué no reconocerlo– también "vanidad", esquemas que se traducen literalmente: "*Since birth your grandparents' favourite, / Who dreamed that you'd conquer great heights: / For you they felt pride, even vanity*". En este último verso se aprecia uno de los numerosos ejemplos de hipérbaton riveriano trasladado literalmente al inglés. Según Padorno (1994a:108), el número de ejemplos que se podría extraer superaría seguramente al centenar, lo que da idea de la recurrencia de esta fórmula expositiva, que se puede hallar en el decurso del poema o al servicio, en ocasiones, del «ataque duro» de comienzo de composición, como sucede en «De la ermita perdida» y en los poemas que venimos comentando. La reminiscencia becqueriana (Sánchez Robayna, 1980:28) queda así más que corroborada.

A diferencia de la más inconsistente estructura de la Parte I, esta Parte II de la elegía termina con una cierta carga filosófica ("*Now they see you vanquished, but the grave will teach / That from heaven, greatness is humbled / And humility made great*"), que se concentra sobre todo en los dos últimos versos, por lo que, de modificar la estructura estrófica según los preceptos del soneto inglés, se adaptarían adecuadamente a un *couplet* shakesperiano. Rivero deja entonces de mirar a Juan a través de los ojos de sus padres, y admite que, aunque lo vean rendido, la tumba les enseñará la gran lección de que, desde el cielo, la grandeza se vuelve pequeña, y grandes serán los humildes. La idea de la humildad, la gran virtud que el padre elogia de Juan Rivero, se amplía en el siguiente soneto, y puede relacionarse con el aserto bíblico de Santiago 4,6, como defiende Padorno (1994a:595), según el cual «Dios resiste a los soberbios y da su gracia a los humildes» (cfr. §5.11.), aunque también sería posible relacionarla con Mateo, 5,5: «Bienaventurados los humildes…».

Lexicográficamente, hemos hecho un atrevido empleo de "*humbled*" como verbo. El sustantivo abstracto "*humility*" surge por primera vez para traducir esta misma virtud y para establecer el juego de palabras sin caer en repeticiones menos efectivas, ya que el primer verso de la Parte III incorpora esta misma raíz léxica en su derivación de adjetivo: "*On earth you were a humble man*". Extraordinariamente clarificadora resulta la imagen del segundo verso, según la cual también Juan ha cargado con la cruz de su sufrimiento, lo que descarta intepretaciones generales incorrectas si se piensa que Domingo Rivero concebía la cruz como símbolo de su propio dolor, lo que contradiría la solidaridad que impregna a esta idea en «Yo, a mi cuerpo», por ejemplo. Se alaba la estoicidad de Juan ("*Sharing no pain with others as you bore your cross*"); y la imagen de la tumba que se cierra sobre él se interrelaciona con una sensación de paz, no de angustia, pues Juan puede marchar tranquilo de este mundo, sabiendo que no ha dejado enemigos a su paso, lo que nos parece un ejemplo contemporáneo de las coplas en las que Jorge Manrique (1477) se refería en términos similares a su padre («Aquel de buenos virtuoso…», «Amigo de sus amigos, …»). Salvadas estas diferencias, Rivero tal vez se conforta al plasmar este momento plácido de tranquilidad "*Feel sure as the doors of your tomb are closing that / No enemy, nor rancour, are left behind*". La traducción literal de "*rancour*" ("rencor") alcanza con transparencia el nivel del significante de la palabra inglesa, con la que el término español comparte origen, por lo que sirve como

ejemplo de la manipulación cuidadosa del idiolecto como estrategia de traducción de un modelo poético, conservación que no debería confundirse con una literalidad extrema.

Debe de ser durante este efímero momento cuando tiene cabida en El Poeta el orgullo que siente por su hijo ("*For your father this is your glory: / The glory of humility and justice"*), por lo que deja entrever sus propios valores morales (que en español se expresa a través de un prosaico "ser bueno"), al admitir que la gloria se resume en la humildad y la justicia. Tal y como se planteó con la imagen poética del beso en «A Juan», Rivero parece convencido de que su llanto, como el de sus abuelos, traducido por "*they'll mourn your calvary way*", bendecirá a su hijo ("*And my tears your dear memory do bless*"), e insiste en imaginar a su hijo dejando este mundo en absoluta serenidad ("*As you bid farewell to this earth, your spirit rests*").

Llegados a este momento, cuando nos preparamos de nuevo para un punto de resolución dilemática en otro soneto riveriano, es importante recordar que, lo que para nuestra lectura viene a ser el final del metapoema traducido, en la macroestructura del poema más largo que Rivero concibió se trata de una parte central de la elegía (cfr. §5.11), donde aparece otra imagen basada en lo corporal, que en este caso emplea la mano, la frente y el alma como puntos de *mapping poético.* Al revisar el resto de la antología, como solo la hemos encontrado mencionada en este punto, no hemos incluido la mano del muerto, lugar donde Rivero afirma que ya no puede apoyar la suya *("You are gone and beyond my touch*"), entre los puntos físicos en los que, a nuestro modo de ver, se focalizan los esquemas riverianos del dolor (como sí hemos defendido para la frente, los hombros y los pies). La expresividad del verso se ve reforzada por el intento vano de Rivero por alcanzar el alma de su hijo ("*As in vain I reach for your soul*"), que en este momento está emprendiendo su retorno a lo divino (como trata de reflejar el esquema cognitivo de la Figura 76, en relación con el *blending* poético de «Dice el cuerpo al alma»). Esto se debe además a que el matiz que se podría incorporar a este dominio cognitivo podría relacionarse con el apoyo que Juan le ofrecía, como se expresa en la Nota que acompaña al poema, que se refiere a la circunstancia de la muerte de su hijo como posible explicación para que Domingo Rivero no publicase la antología de poemas que venía preparando desde hacía al menos un año antes de la noche en la que se enfrentó a la escritura de uno de los textos más duros de su vida (Santana Falcón, 2014:54-55).

En oposición antitética a los haces de luz que han iluminado el ambiente del poema, la oscuridad se sume sobre Rivero, a quien imaginamos escribiendo, ya en la noche, probablemente replanteándose la proximidad de su propia muerte; quién sabe si deseando su llegada para reunirse con su hijo, quién sabe si con miedo o ánimo sereno. De cualquier manera, parece estar seguro de que, en lo que haya de quedarle por recorrer del camino, Juan será su inspiración, lo que vuelve a transmitirse a través de un efecto de luz, atravesando los dos tercetos: "*But in the dark night of my fading life / The memory of you will light my way*". Finalmente, al contrario de lo que propuso a su hijo poético hipotético en «A mi hijo» (cfr. §7.9.), Rivero acaba postrándose de rodillas ante el hijo *in presentia*, ante su humildad, mientras el sello divino (que debió brillar antes sobre la frente del padre) lo bendice y corona su dolor. En una línea de continuidad con respecto al poema anterior, la imagen de arrepentimiento arrodillado no se elabora más allá de la contemplación abstraída del padre al hijo ("*Your humility brings me to my knees / As you receive the final blessing, which crowns your pain*"), sin más alusión al gesto del beso que se evocaba en «A mi hijo».

Cabe ampliar en este punto nuestro concepto de metáfora cognitiva mediante una sutil división establecida por Lakoff y Turner para las metáforas de imagen a través de la idea de DEATH IS DEPARTURE, ahora que finaliza el metapoema y el lector (como el poeta) "deja marchar" al poema, y a Juan. A diferencia de DEATH IS REST, donde la metáfora es de tipo convencional, la estructura de LA MUERTE COMO UNA PARTIDA está estructurada en lo que propiamente se denomina un *image-schema*: «the DEATH AS DEPARTURE metaphor is also structured by this complex image-schema: a departure originates at the edge of bounded space and proceeds along a path, and metaphorically death as departure originates at the edge of the bounded space of life and proceeds along a metaphoric path to a final destination, the land of the dead» (Lakoff/Turner, 1989:99).

Es importante diferenciar entre *metáforas de imagen* y *metáforas de esquemas de imágenes*, que ya definimos como uno de los tipos de *Cognitive Idealized Models* de Lakoff (1987:68, 113-114, en Ruiz de Mendoza, 1999:9): «image-metaphors map rich mental images onto other rich mental images. […] image-schemas have two roles. First, they provide structure for rich mental images. […] Second, image-schemas have an internal logic that permits spatial reasoning. […] When metaphors map spatial domains onto nonspatial, abstract domains, the image-schemas and their attendant logic are

preserved by the mappings» (Lakoff/Turner, 1989:99). Todos estos planteamientos nos llevarían al concepto de los *bounded spaces* (Lakoff/Turner, ibidem), otro interesante constructo teórico que sigue invitándonos a realizar una investigación más profunda, a través de la cual se podrían realizar análisis cognitivos de la traducción poética o comentarios traslativos más extensos del poema, dadas nuestras limitaciones de enfoque y de espacio, ya que sería preciso comenzar a estructurar cognitivamente tanto el proceso de la traducción poética desde su dimensión teórica como los constructos teórico-metodológicos aplicados necesarios para los casos específicos en que la dinámica de los esquemas mentales se esté observando en un texto concreto, o a la inversa, como prefieren los Estudios Descriptivos de la Traducción. Por esto último, nos parece significativo dejar anotada una referencia a la interesante explicación de Holmes (1988/1994:83-87) de una hipotética situación traslativa en la que un supuesto traductor (de un soneto de Shakespeare, por cierto) podría plantearse diferentes mapas mentales para estructurar y describir su proceso traslativo. Se trata de sus reveladoras Figuras 2. y 3. del artículo "Describing Literary Translation: Modes and Methods" (1988/1994:81-91), documento del que partía nuestro Capítulo 6, las cuales se inspiran en el modelo de Nida (1969:484). Desde un enfoque descriptivo de la traducción, a través de estos esquemas comienza Holmes a referirse a «planos» y «mapas» (la Figura 2 refleja un «Two-plane text rank translation model» y la siguiente es un "Two-map two-plane text rank translation model"). Esto nos permitiría reconocer entre los aportes del poeta, traductor y traductólogo no solo la matriz disciplinar de la disciplina y su valioso legado para la traducción poética, sino además los primerísismos panteamientos de corte cognitivista en el marco de los Estudios de Traducción modernos.

7.12. "My old barber"

Numerosas semblanzas de Domingo Rivero[180] lo describen como un hombre callado y reservado, «incomunicado» incluso (Eugenio Padorno, 1994a:557). A pesar de que

[180] A pesar de ser considerado el primer biógrafo de Domingo Rivero, no habíamos dejado recogida aún la mirada de uno de los contemporáneos de El Poeta (Jordé, 1966:39): «bajo una aparente frialdad pocos hombres hemos conocido tan afectivos como don Domingo Rivero González. […] Con frecuencia parecía ante la gente ensimismado, silencioso, hermético […] Hablaba poco, pero observábalo todo. En el país atlántico se da el tipo de los hombres callados, de pocas palabras y de agudo entendimiento […]. Un gran silencioso fue don Benito Pérez Galdós. Don Domingo Rivero amaba el silencio y se le veía solo, aislado, meditando». En su *Psicología del hombre canario* (1998), Manuel Alemán Álamo se refiere al carácter isleño, al paisaje como modelador del hombre insular (1998:25-40) o a la «tragedia de la palabra» como

contamos con lecturas y críticas literarias directas, que son un importante legado que nos informa de la aceptabilidad del TO en su situacionalidad original, como la carta en la que Alonso Quesada narraba a Miguel de Unamuno (cfr. §5.1.) que Rivero, "tan bueno y tan viejo", se estaba dedicando a componer sonetos, "tan fuertes y tan de hoy", así como con los aportes de cada vez más estudiosos que se han ido aproximando al autor y su obra hasta llegar a nuestros días, es imposible que José Díaz Henríquez, el viejo barbero, nos relate ya sus conversaciones con Domingo Rivero, a quien el introvertido Rivero, a nuestro modo de ver, probablemente preferiría escuchar más que hablarle demasiado, al contrario de la opinión de Rodríguez Padrón (1967:161, en Eugenio Padorno, 1994a:557) respecto a que cuando Rivero «se vuelve a los otros hombres, éstos serán su íntimo barbero o aquellos otros poetas de vida tan profunda como la suya» (cfr. §5.13.).

Así parece expresarlo directamente en su texto, donde hemos de retomar la sinécdoque de las canas, que se elabora y se va haciendo cada vez más compleja a medida que El Poeta nos lleva del esquema del pasado al del presente, de la juventud a la vejez, de sus quimeras a sus sueños incumplidos, mientras el mismo barbero ha ido cortando su pelo, antes negro, ahora cano, amenizándole con su charla, en una imagen poética con la que el autor deja entrever cierta actitud de rechazo hacia lo moderno, a través de la metonimia de las manos más jóvenes, aunque sobre todo con la alusión directa a la charla moderna. Por eso se ha eliminado la preposición "To", del título, que no impide entender el poema como una dedicatoria, aunque convierte al barbero en centro temático de la composición.

When into the forest of my spoiled grey hairs
You find a dark one, old man, you are glad,
Remembering when once all their grey brothers were too
—It's not a lie!— they were also as dark.

Better than new hands, I prefer yours, though not as strong,
They shaved my moustache, then weak and young;
As to the modern chat, the old-fashioned talk of yours
I do prefer, as it reminds me of times when I was young.

Your old scissors know the secrets of my life,
—So very long ago! —in this dark hair of mine,
They used to shape my dreams, but now I'm getting old,
Now they can only cut misfortunes from my soul.

---

uno de los fenómenos psicológicos del poeta canario (ibidem:167), en una obra donde podríamos encontrar otras muchos condicionantes posibles del pensamiento, las influencias y la obra de Domingo Rivero como prototipo de poeta canario (cfr. §8.).

Puesto que se trata de una composición articulada sobre cuatro serventesios de dodecasílabos, es momento de recoger aquí el andamiaje teórico de la *stanza* de cuatro líneas (Fussell, 1965/1978:133-139). Una vez más, aunque se dejan ver ciertas coincidencias de rima, la estrategia traslativa de la traducción semántica en versos blancos nos permitió trasladar con mayor precisión el contenido evocado por Rivero sin perder cierta musicalidad, a diferencia de las restricciones que se experimentan en el rígido yámbico pentamétrico (cfr. §7.1., §7.8.), máxime si se le imponen las consonancias propias de la rima riveriana, manteniéndolas en los versos donde las establece Rivero o modificándolas según los preceptos de Shakespeare.

Por tanto, retomando los tipos de traducción poética de Holmes (1988/1994:25-27), los principios fundamentales de la traducción de modelos poéticos del español al inglés a través de formas miméticas o analógicas (Holmes, ibidem) debe partir de la base de que los *quatrains* (estrofas de cuatro versos) son la forma estrófica más popular y más natural para la lengua inglesa, lo que da cuenta de sus posibilidades para la naturalización o la exotización de la poesía introducida en el polisistema, de acuerdo con el modo de ver de Even-Zohar (1979). En una aproximación a lo que podría ser una de las normas traslativas de nuestra situación de traducción, Fussell (1965/1978:133) explica que «the unsophisticated person's experience of poetry is almost equivalent to his experience of quatrains, which tends to suggest that there is something in four-line stanzaic organization (or in the principle of alternate rhyming) that projects a deep and permanent appeal to those whose language is English», aunque también «the presence of the quatrain at the heart of sonnet bespeaks its appeal to the sophisticated as well», cuestiones que se vuelven a relacionar con la traducibilidad de la poesía en verso.

Señalado esto, un breve repaso a los tipos de *quatrain* recogidos por Fussell (ibidem:133-139) nos permitirá barajar diferentes posibilidades estróficas para versiones tal vez no solo métricas, sino además rimadas, que se puedan llevar a cabo en intentos futuros de traducción de la poética riveriana, para las que podremos emplear una *ballad stanza*, «consisting usually of altenating iambic tetrameter and trimeter lines rhyming *abcb*», o una fórmula más estricta de balada, con dos rimas distintas (*abab*), que vendría a ser la cuarteta española, por ser de arte menor (si la rima es consonante). Cuando la *ballad stanza* se utiliza en himnos, la métrica inglesa la llama *common* o *short measure*, lo cual no tiene que ver con la extensión del verso, por lo que no es equivalente al arte menor.

Cuando las líneas 2 y 4 del *quatrain* también son tetramétricas, la *stanza* se convertiría en un *tetrameter quatrain*, al que también podríamos denominar *long measure.* A dos pareados unidos en una estrofa de cuatro versos se la llama *couplet quatrain*; un *heroic quatrain* también puede estar formado por dos *heroic couplets*, y así hasta cuatro tipos más de estrofas que se suman a este complejo corpus teórico. Incorporar todo esto a nuestra *competencia declarativo-procedimental* contribuiría al enriquecimiento de nuestra *competencia versificadora*, no solo para la observación y el comentario, sino además para la creación metapoética, sobre todo si pretendemos plantear modificaciones que den más unidad en la medida y la rima a los versos del metapoema publicado. Se perciben líneas ascendentes y descendentes de entonación entre las sílabas acentuadas, y muchas más coincidencias de sílabas tónicas correlativas, en otro tipo de pie métrico al que debemos denominar *spondee* (Fraser, 1970:8), que se observa entre las sílabas 9-10 del primer verso, de acuerdo con nuestra entonación.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
When	in	to	the	fo	rest	of	my	spoiled	grey	hairs				
You	find	a	dark	one,	old	man,	you	are	glad,					
Re	mem	be	ring	when	once	all	their	grey	bro	thers	were	too		
-It's	not	a	lie!-	they	were	al	so	as	dark.					
Be	tter	Than	new	hands,	I	pre	fer	yours,	though	not	as	strong,		
They	Shaved	my	mous	tache,	then	weak	and	young;						
As	to	the	mo	dern	chat,	the	old-	fa	shioned	talk	of	yours		
I	do	pre	fer,	as	it	re	minds	me	of	times	when	I	was	young
Your	sci	ssors	know	the	se	cret	of	my	life,					
-So	ve	ry	long	a	go!-	in	this	dark	hair	of	mine,			
They	used	to	shape	my	dreams,	but	now	I'm	get	ting	old,			
Now	they	can	on	ly	cut	mis	for	tunes	from	the	soul.			

Fig. 78. Métrica cuantitativa y acentual de "My old barber". Elaboración propia.

Se aprecia una mayor regularidad en la tercera estrofa (construida casi en su totalidad en *alexandrines* ingleses) que en traducciones anteriores, la cual, sumada a las rimas que se manifiestan, podrían permitirnos clasificar esta tercera metaestrofa como un *couplet quatrain*, según la nomenclatura que Fussell (1965/1978:134) propone desde la esfera norteamericana, la cual habría que contrastar, como hemos hecho con los términos de la métrica española, con los términos de métrica inglesa empleados por Fraser (1970), entre otros, objetivo que escapa al alcance de nuestro trabajo de tesis y de este comentario traslativo.

Superado el nivel de la métrica, «focalizador suplementario del contenido del texto, el "ataque duro" de este poema», aunque Padorno (1994a:108) emplea la expresión para referirse al comienzo de poemas que empiezan con hipérbaton, Rivero se basa aquí en una metáfora de un bosque a la que se superpone un esquema de color según el cual las canas componen una imagen efecto por causa ("*When into the forest of my spoiled grey hairs*"). Se trata de un ejemplo del recurso retórico de la *sinécdoque*, según determina Padorno (1994a:557), lo que nos confronta con la polémica de la retórica clásica en torno a esta figura.

Además de nuestras citas en relación con la corriente francesa a través de las definiciones de metáfora, metonimia y sinécdoque de Michel Le Gern (1978:13-14, cfr. §5.13.) tal vez la tradición retórica inglesa también contemple este tipo de cuestiones, las cuales merecen asimismo un análisis comparativo (cfr. §8.), ya que entre ellas podrían encontrarse los fundamentos de las dinámicas mentales que las ciencias cognitivas se esfuerzan en describir y sistematizar a día de hoy.

Garavelli (1991:172) incluye la sinécdoque en su capítulo dedicado a los tropos (ibidem:163-210) porque se trata de una figura que, a pesar de la inestabilidad de las clasificaciones a lo largo de la historia de la Retórica en las diferentes tradiciones, siempre ha estado incluida en el conjunto de recursos en virtud de los cuales, según la reconciliadora visión de Quintiliano (en Garavelli, ibidem), no sólo cambian las formas de las palabras, sino también las de los pensamientos y de la composición, lo que explica que estas figuras resulten tan frecuentes incluso en la lengua cotidiana. En la tradición francesa anterior a los intentos de Fontanier, el número de tropos estaba en torno a la decena (Garavelli, ibidem:164).

Según la clasificación de Pierre Fontanier (1827/1977:30, en Garavelli, ibidem:165), los tropos podrían clasificarse como refleja el siguiente esquema (cfr. Fig. 79), el cual no pretende más que ilustrar una de la múltiples taxonomías disponibles para el estudio de los tropos orientado a la traducción, por lo que estos constructos de la retórica deberían nutrir y nutrirse de un enfoque cognitivo, máxime cuando ya las *Metáforas de la vida cotidiana* (Lakoff/Johnson, 1980) aparece citado en este manual de retórica. No en vano, «Fontanier recupera con elegancia la intuición (que ya tuvieron las antiguas escuelas, desde los estoicos hasta Quintiliano) de la función de los tropos en la producción de los nuevos significados», sostiene Garavelli (ibidem). Su novedad

respecto a los catálogos clásicos residió en tratar separadamente estas tres figuras, intuyendo con lucidez sus relaciones recíprocas, sin romper con las nociones tradicionales.

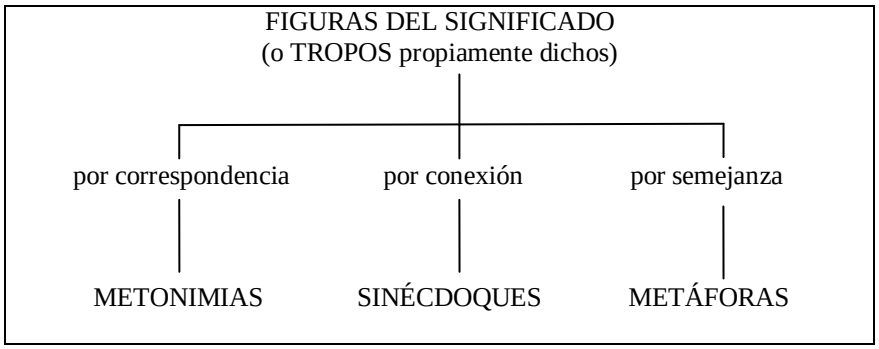


Fig. 79. Los tropos según la clasificación de Fontanier (en Garavelli, 1991:165).

Para Pierre Fontanier (1827/1977:87, en Garavelli, 1991:173) la sinécdoque es un *tropo por conexión* que se caracteriza como «designación de un objeto con el nombre de otro que forme con el primero un conjunto o un todo (por ej., llamar *techo* a la casa), y siempre que la existencia o la idea de uno de ellos esté comprendida en la existencia o en la idea del otro», un complejo criterio que contraponer a la visión de Padorno respecto al efecto-causa implicado en la selección de las canas. Ante la transparencia de esta figura de la imagen, independientemente de su impacto, la superposición del esquema del bosque con el del pelo de color blanco (aunque gris es el color correcto en inglés para este contexto) permite que la visión literaria riveriana quede planteada: "*When into the forest of my spoiled grey hairs* / *You find a dark one, old man, you are glad*". Es necesario señalar que "buen hombre" se infiere del "*old man*" inglés ayudado por el contexto, ya que el matiz de la vejez del barbero resulta mucho más enfático más adelante.

Rivero no solo integra sino que además invierte aquí los dos esquemas de imagen ya que, al describir la alegría que le causa al barbero encontrar pelos aún negros entre su blanca cabellera, probablemente evoca el recuerdo de alguna broma del mismo hombre cuando la situación era a la inversa, y entre su pelo negro solo se contaba alguna cana: "*Remembering when once all their grey brothers were too / —It's not a lie!— they were also as dark.*". La exclamación "¡mentira parece!" del original parece trasladar al texto

poético una prosaica expresión de nebuloso origen idiolectal que se sustenta sobre la idea de la fugacidad del tiempo. Muy interesante resulta comprobar que, así como Rivero emplea el femenino para referirse a las hermanas de sus canas, en inglés la referencia debe hacerse en masculino ("*their grey brothers*"), en función de la prioridad del criterio de la aceptabilidad del TM ante decisiones tan delicadas como incoporar efectos de color a la poética traducida.

Se amplía la idea a través de un segmento del poema que hace alusión, de manera muy sutil, a los jóvenes y a lo moderno, tal vez en la línea del pensamiento riveriano respecto a la modernidad que se abría paso a su alrededor (cfr. §6.1.), a través de las manos del viejo barbero (idea a la que ya se alude en el segundo verso). El uso de "*old man*" en el segundo verso compensa el vacío significativo de "*new*" respecto a que necesariamente se trate de manos más jóvenes que las del barbero conocido, aunque no sean tan fuertes ("ágiles" en el TO): "*Better than new hands, I prefer yours, though not as strong".* Entonces se produce el pliegue temporal al pasado, cuando Rivero recuerda la época en que esas mismas manos afeitaban su bigote. Cabe anotar que "bozo" es un sustantivo que también se registra en el poema que Unamuno dedica a su cama (cfr. §6.1.), al que se refería Rodríguez Padrón (1967:158) como posible inspiración para «La Silla». La identificación es total cuando, al igual que su barba, Rivero también se ve joven ("*They shaved my moustache, then weak and young*"), donde la pérdida del matiz de los días felices se tiene que compensar a través del sentido global de la lectura. Sin embargo, puesto a comparar, El Poeta declara que prefiere la charla del barbero a conversaciones "modernas", pues en ellas encuentra una manera de seguir sintiéndose joven: "*As to the modern chat, the old-fashioned talk of yours / I do prefer, as it reminds me of times when I was young*". En el tercer *quatrain* empleamos la misma personificación planteada en el TO a través de un complejo hipérbaton para las tijeras "mi vida conocen tus viejas tijeras", que en este caso se reorganiza sobre una estructura sintáctica más natural para la lengua inglesa ("*Your old scissors know the secrets of my life*"), que además admite sutiles coincidencias de rima con las que el final del metapoema va ganando musicalidad, además de una consistencia monométrica en la estructura estrófica, compuesta por un pentamétrico y tres hexamétricos yámbicos.

Al final de la composición, en lugar de ampliar la metáfora a través de mecanismos entre los que ya hemos citado la extensión y la elaboración o la composición –y a los que ahora podríamos incorporar incluso la exclamación (Lakoff/Turner, 1989:99)–,

redunda Rivero en la idea del tiempo que hace de que su pelo era negro ("*—So very long ago! —in this dark hair of mine*"). El Poeta finaliza la personificación planteada en el primer verso del serventesio, para cerrar la composición con un tono metafísico, a través de otra identificación entre el pelo y los sueños del poeta –sus "quimeras" en el original, vocablo en el que Germán Santana (1999:15) aprecia un elemento mítico–, que eran lo que antes cortaban esas mismas tijeras, pero que, ahora que está envejeciendo, solo cortan los desengaños que pesan en su alma ("*They used to shape my dreams, but now I'm getting old, / Now they can only cut misfortunes from my soul*"), por lo que la imagen inicial del bosque, que se presenta con intención hilarante, adquiere una profundidad dramática final que le aporta una dimensión mucho más metafísica a la semántica cognitiva del poema.

7.13. "For Lady Byron"

Las desavenencias del matrimonio Byron han sido objeto de estudios históricos en los que se ha intentado lavar la imagen de Anna Isabella Milbanke (1792-1860), Lady Byron, como *Lady Byron Vindicated: A History of The Byron Controversy, From Its Beginning in 1816 to the Present Time,* por Harriet Beecher Stowe, publicado por primera vez en Boston en 1870, obra de la que ya se hacía eco un artículo de la misma autora en el diario *The Atlantic* de septiembre de 1869, titulado "The True Story of Lady Byron's Life", que llevaba la escandalosa entradilla: «Lady Byron has not spoken at all; her story has never been told»[181]. Las ácidas críticas que Lord Byron (1788-1824) recibió como esposo tras separarse de su mujer se prolongaron hasta alcanzar la poética riveriana en este severo soneto. Como genio literario, tampoco escapará George Gordon al implacable criterio de Domingo Rivero.

Eso si esta vez entendemos que, según una interpretación de los esquemas mentales riverianos totalmente opuesta a la planteada en §5.14., Lady Byron es ese "torrente" que se precipita desde la altura en una imagen de caída clarísima, que en inglés se introduce

[181] De acuerdo con Stowe (1870:6), «Lady Byron's reputation was, during the whole course of her husband's life, the subject of a concentrated, artfully planned attack, commencing at the time of the separation and continuing during his life. By various documents carefully prepared, and used publicly or secretly as suited the case, he made converts of many honest men, some of whom were writers and men of letters, who put their talents at his service during his lifetime in exciting sympathy for him, and who, by his own request, felt bound to continue their defence of him after he was dead». Domingo Rivero no se contaría entre este grupo de hombres; estaba del lado de Lady Byron (y de Stowe).

a través de un hipérbaton: "*The torrent from the heights is falling*". Desde el punto de vista de la sintáctica cognitiva, se podría observar que el elemento dislocado interviene en la ruptura de la linealidad de los esquemas mentales sintácticos que intervienen en el primer verso, sin impedir la evocación de la imagen. Más bien sorprende a la mente del lector encontrar el elemento desplazado de su lugar habitual en la oración, lo que contribuye a su realce.

Aunque Jorge Rodríguez Padrón (1967:153-155) dedica un capítulo de su monografía al tema del mar en Domingo Rivero, orientados por la *Psicología del hombre canario* (Alemán Álamo, 1988:31-32), tal vez resulte más interesante diferenciar la emoción riveriana ante el mar y ante el agua como impresiones separadas, máxime si en breve conectaremos a Domingo Rivero con Federico García Lorca (cfr. §7.13.), ejemplo de poeta para quien este último símbolo adquiere niveles líricos muy expresivos. El torrente riveriano, como la sinestesia acústico-visual de las olas en «Viviendo» (cfr. §5.6., §7.5.), activa en el lector muy poderosos esquemas de imágenes y sonidos entre los que se debe encontrar el enigma que parece codificar este soneto, dispuesto a que lo descifremos.

Se sigue demostrando con esto que la interpretación y la lectura literarias (Stockwell, 2002:6), como formas de construcción dinámica, espontánea y poética del significado, ofrecen interesantes posibilidades a la semántica cognitiva (Langacker, 1990) o a la teoría de los espacios mentales (Fauconnier, 1985), de las que surge nuestra visión personal del *blending* poético (cfr. §6.2.1.3.), que se inspira en la teoría de la integración conceptual aplicada a la dinámica de los esquemas visuales y acústicos, (incluidas las cuestiones formales, medida y rima) de la poesía. De manera experimental, «A Lady Byron» demuestra que estos procesos también se dejan sistematizar a través de un enfoque cognitivo de la sintaxis de los textos (cfr. §5.12.). En este sentido, Cuenca/Hilferty (1999/2011:206), en una obra decisiva para los estudios cognitivos españoles (*Introducción a la lingüística cognitiva*), reconocen que la sintaxis es uno de los terrenos donde el cognitivismo se ha instalado de manera más tardía, tal vez porque suele presentarse como una alternativa a los principios básicos del generativismo chomskyano (Cuenca/Hilferty, ibidem:179).

Venimos insistiendo en que, desde el "modo de pensar" cognitivista (cfr. §7.7.), el lenguaje no es una facultad autónoma, sino que se relaciona con otras habilidades

cognitivas humanas. Las estructuras lingüísticas están íntimamente conectadas con el conocimiento y el pensamiento y deben entenderse en relación con la función comunicativa del lenguaje. A su vez, el conocimiento se basa en modelos de la experiencia corporal, que se crean a través de la actividad sensorial y motora. En este sentido, la lingüística cognitiva intenta dar cuenta de cómo interactúan el cuerpo, la mente y el lenguaje (Cuenca/Hilferty, ibidem:180). El puntal básico de la lingüística cognitiva es el tratamiento del significado y su consideración como punto de partida y de llegada de la investigación, por lo que muchas veces se ha hablado no de lingüística cognitiva, sino de semántica cognitiva, para referirse sobre todo a algunas contribuciones pioneras del cognitivismo (Cuenca/Hilferty, ibidem:184). Este enfoque tal vez surgió con el objetivo de abandonar las visiones saussureanas y chomskianas, pero ha acabado por considerar como merece la posición de la sintaxis en la relación entre los componentes de la gramática. Otro punto fundamental de la lingüística cognitiva es ya «el cuestionamiento profundo de la autonomía del lenguaje y de la *centralidad* de la sintaxis» (Cuenca/Hilferty, ibidem:186, énfasis nuestro). Como destaca Langacker (1987:28, en Cuenca/Hilfery, ibidem), la hipótesis de la autonomía de la sintaxis se basa en una determinada concepción de los aspectos semánticos y su papel en el lenguaje: «puesto que los morfemas gramaticales y las relaciones sintácticas son de naturaleza no semántica y puesto que las oraciones pueden, por lo tanto, diferenciarse por su forma gramatical sin consecuencias semánticas, se deduce que la sintaxis es autónoma». La lingüística cognitiva se opone frontalmente a dicha concepción, ya que prefiere aceptar que todos los aspectos del lenguaje están interrelacionados: la gramática cognitiva postula que el léxico, la morfología y la sintaxis forman un *continuum* de unidades simbólicas que sirven para estructurar el contenido conceptual con finalidades expresivas. Desde este punto de vista, es incoherente hablar de la gramática separada del significado, y se rechaza la segmentación de la estructura gramatica en componentes discretos (Langacker, 1987:35, en Cuenca/Hilferty, 1999/2011:186).

La gramática es, pues, un inventario de unidades simbólicas estructuradas que adquiere una máxima dimensión expresiva en el lenguaje poético. Los gramáticos cognitivos consideran el lenguaje figurado como uno de los primeros puntos de estudio y postulan que no hay una división taxativa entre el lenguaje literal y el figurado (Langacker, 1987:38, en Cuenca/Hilferty, ibidem:192). En este sentido, al igual que las

representaciones imaginarias y sensoriales que se evocan a través de la connotación literaria, los espacios mentales son estructuras conceptuales parciales de realidades posibles que se activan de forma dinámica a través del texto poético de una manera particular, según los principios de la experiencia, la atención y la preeminencia (Ungerer/Schmid, 1996:XI-XII)[182], cuya complejidad queda demostrada en estudios descriptivos como este. Como traductores, el aparato teórico que venimos delimitando nos ha permitido aislar procesos de analogía que intervienen en la compleja, inconsciente y rapidísima fenomenología cognitiva a través de la cual se valoran y se descartan las denotaciones y las connotaciones del TO y el TM proyectado (Hönig, 1997:55), mientras se intentan trazar sus *mappings* conceptuales (Fauconnier, 1997), por lo que seguimos apuntando hacia una heurística del *blending* y la analogía poética como enfoque cognitivo de interés para la traducción de poesía, ya que la integración de estos esquemas en la comprensión y la manipulación traslativa de los modelos poéticos revelan interesantes procesos de construcción de significado metafórico.

Después del proceso analógico a través del cual se activa la primera imagen en la mente del lector ("*The torrent from the heights is falling*"), un efecto de sonido lo impacta al final del segundo verso del primer *quatrain* (condensado en el verbo "*cracked*"), a medida que, mientras avanza por el nivel sintáctico (cfr. §5.14.), ese agua que corre va resquebrajando la piedra ("*Finding its way through the cracked stone*"), metáforas que podría relacionarse con los vanos intentos de Lady Byron por hacer cambiar a su marido y acomodarlo más a sus expectativas, con lo que nunca tuvo éxito[183].

---

[182] Según estos tres principios (Ungerer/Schmid, 1996:XI-XII, en Cuenca/Hilferty, 1999/2011:194), las definiciones de las palabras o de otras estructuras significativas no son objetivas ni están basadas únicamente en reglas lógicas, sino que suponen la entrada en acción de asociaciones e impresiones que forman parte de la experiencia del hablante (perspectiva experiencial). No todos los elementos asociados tienen un valor igual, esa diferencia de valor puede traducirse en diferencias formales, sintácticas, como hemos observado en la figura del hipérbaton (perspectiva de preeminencia). Por último, lo que expresamos refleja las partes de un evento que atraen nuestra atención, de manera complementaria a la perspectiva anterior (perspectiva de atención).

[183] En este sentido, Eva Feder Kittay titula su trabajo de 1987 *Metaphor: Its Cognitive Force and Linguistic Structure*. Se trata de una monografía igual de próxima para los estudios literarios que para los de traducción, puesto que se trata de una teoría filosófica que explica la contribución cognitiva de la metáfora a los procesos comentados. En su caso, la autora (Kittay, 1987) defiende que la metáfora establece una transferencia de significado, no entre dos términos, sino entre dominios de contenido estructurados o *semantic fields* (campos semánticos). Y aunque venimos tratando el léxico clave como elemento central de la poética traducida, topamos con un constructo teórico que podría entrar en conflicto con el empleo más tradicional y extendido del término "campo semántico" que hemos realizado en nuestro trabajo de tesis, lo que nos limita para seguir ampliando con esta teoría nuestra documentación sobre la metáfora.

Esto parece comentar Rivero en las siguientes líneas, en las que la idea de profundidad y el pronombre "*it*" ("*the deeper it flows*") se debe referir ya no a la mujer sino a su actitud (aunque el referente deíctico anafórico es "torrente"), sobre todo cuando parece afirmar metafóricamente (valiéndose de la visión de un surco que va erosionando la tierra) que, cuanto más insiste en que su marido cambie, menos lo consigue. Peor aún, lo que obtiene es justo lo contrario de lo que desea, la frustración, el enfado asegurado, posible lectura metafórica de la idea del surco que espera en la orilla ("*the deeper it flows, the more easily it ignores / The waiting furrow beyond the harsh shore*"). Aquí es importante señalar el efecto desambiguador de "*furrow*", que también significa "ceño fruncido". Sin embargo, González Sosa (200:17) da una interpretación más literal a este tipo de alusiones al agua y a la tierra, que incluye entre la extensa «serie de figuras, hechos y escenarios que compendian el marco y los quehaceres de la vida agraria», espejismos de los recuerdos de infancia de Rivero.

La desavenencencia conyugal, la reacción negativa de Byron podría ser ese "surco" que le espera como único horizonte en la orilla del mar, a donde ese torrente llega con menos poder que al principio, sin presentir siquiera ("*No, it cannot guess nor sense*") que al ser como el agua que corre por un llano, al empapar la tierra ("*That its water on the endless plain, / Seeping into the sodden land*"), solo puede conseguir que "la vida brote de su sepultura", o sea, que Byron no cambie de intención, donde interviene la impactante antítesis en inglés "*fertile grave*" ("*Brings life from its fertile grave*"), que vendría a expresar que ya en su marido reside el ansia que ella misma alimenta (o mejor que riega, puesto que la metáfora del agua se extiende hasta el adjetivo "*overflowing*", referido a Byron), sabido su romance con su hermanastra, que su mujer desaprobaba (cfr. §5.14.). En línea con la interpretación que venimos elaborando, este segmento parece expresar que cuanto más insista más conseguirá que su esposo haga justo lo que ella no desea, con lo que quedaría planteada la octava inicial. Tal vez condicionados por los documentos citados, esta nueva lectura vendría a complementar nuestro análisis interpretativo del TO desde una óptica diferente en la que una atenta mirada a la sintaxis puede desvelar las claves interpretativas de la pieza (cfr. §5.14.).

Esto tendría sentido con respecto al cambio temático que surge en el sexteto, donde el enfoque se dirige ahora hacia el hombre, a su alma "desbordante" y su egocentrismo "*Overflowing soul of a great man*", y en una especie de consuelo hacia la mujer, que le sirve para referirse al poeta inglés en tercera persona, Rivero expresa su opinión sobre

este hombre huraño e introvertido que, según El Poeta, solo supo ser su única compañía y fuente de inspiración ("*His own muse and companion*"*).* En los versos siguientes, donde en el metapoema inglés se invierten las posiciones del "aliento poderoso" y el "espíritu severo" en los versos once y doce, podemos deducir que Rivero se refiere al acto de valentía que supuso para Lady Byron abandonar a su marido, aunque también podría referirse a que Byron abandona Inglaterra, cuando El Poeta afirma que el juicio del duro espíritu de la mujer alcanzó por fin al aliento poderoso del hombre, o a la inversa, dadas las consecuencias de esta separación ("*And now the judgement of your harsh spirit / Has reached his once powerful breath*"), de las que desconocemos si Rivero pudo tener conocimiento[184]. En cualquier caso, Padorno (1994a:63) aporta el dato de que «el byronismo en Canarias no deja de ser una manifestación temprana. *Childe Harold* fue traducido íntegramente por Amaranto Martínez de Escobar (con la ayuda de su mentor Graciliano Afonso) en 1854», que también debe quedar apuntado para la Traductografía de Canarias.

El decisivo verso once finaliza además en dos puntos que dejan la entonación del soneto en su punto más ascendente y admite múltiples interpretaciones, pues con este signo ortográfico Rivero consigue su enigmática intención: que sea el lector quien establezca la relación de significado entre estas líneas del soneto. Con esto observamos las consecuencias cognitivas del empleo de un solo signo de puntuación en la interpretación global del texto.

Sobre esta premisa, Rivero parece estar en disposición de confiar su implacable opinión sobre Byron a la destinataria de su soneto, en una reprobatoria final de que al Lord le faltó corazón para ser un buen marido, como tampoco tuvo nunca el talento literario

[184] En §5.14 ampliábamos las observaciones de Padorno (1994a:513) respecto a que el poema «"Farewel…" (*Domestic pieces*, 1816)», que Byron compuso antes de abandonar Inglaterra, «el 25 de abril de 1816» (Eugenio Padorno, ibidem), pudo ser una posible inspiración para el soneto que nos ocupa. Y aunque entonces citábamos los últimos versos del texto de Bryon "Farewell! If ever fondest prayer" (*Poems 1814-1816*), la localización del texto clave resultó más fructuosa con la grafía "Fare thee well" (de la que surge la palabra *farewell* –despedida, en inglés–, aunque en su uso literario en inglés antiguo se traduciría por "adiós"). Este título nos llevó a las controvertidas líneas que (según la edición digitalizada de la obra de Byron, con Prólogo de Coleridge, que incluye esta pieza entre los Poemas de la Separación, junto con *The Sketch,* del 29 de marzo de 1816) fueron fechadas el 18 de marzo y no el 25 de abril de 1816, y tampoco coinciden con el poema citado en §5.14, que probablemente es previo a la separación de Byron. Los últimos versos de "Fare thee well" dicen «Fare thee well! thus disunited— [en el manuscrito, borrado, se leía «Fare thee well –thus lone and blighted.–] / Torn from every nearer tie— / Seared in heart—and lone—and blighted— / More than this I scarce can die». El poema aparece publicado por primera vez en el *Examiner* del 21 de april de 1816 en un artículo de James Leigh, poeta inglés, editor del periódico y amigo de Byron, Keats, and Shelley, que llevó por título "Distressing Circumstances in High Life: Byron's Separation". La controversia vuelve a estar servida.

necesario para ser considerado un gran poeta, un Homero. Aislado como una máxima en la que El Poeta resume su visión de dos valores fundamentales del hombre en dos versos, que compondrían el *couplet* shakesperiano, el peso del final del soneto cae con toda su dureza como el agua del torrente sobre el poeta inglés: "*He lacked both the heart to be a husband / And the genius to be Homeric*". Menos por estas dos líneas finales, el resto del poema admite una inversión de los términos, en cuyo caso tendríamos que retomar esta lectura a partir de la idea de que Lord Byron es el torrente (cfr. §5.14.), entre otras posibilidades más allá de que estos dos personajes históricos estén siendo empleados por Rivero metafóricamente.

Puesto que en esta oportunidad el tema del soneto no utiliza su vehículo estrófico para transmitir los frecuentes esquemas riverianos de lo Alto y lo Bajo, esta vez es necesario adaptar a la pieza el modelo metodológico arquetípico según Padorno (cfr. Fig. 44), de manera que podamos hacernos una visión mucho más gráfica de su contenido a través del recurso auxiliar de un esquema cognitivo posible de la imagen poética evocada (cfr. Fig. 80), como defiende nuestro enfoque cognitivo-funcional de la traducción poética, que podría sumarse a otras estrategias como la *intratraducción* (cfr. Fig. 55) o a métodos más sofisticados de representación de imágenes a través de las nuevas tecnologías (cfr. §6.2.1.3.). Queda claro que las claves interpretativas del poema residen en que es el lector quien debe imponer a los símbolos planteados a través del léxico clave ("torrente", "altura", "sepultura", "aliento", "espíritu") una *base* (en el sentido de Langacker, 1990) para la que Rivero solo nos deja un *perfil*. Como recreaba la Figura 67 para el ejemplo específico de la metáfora del Ideal y la campana (cfr. §7.6.), el metapoema "For Lady Byron", como metáfora de una analogía, se configura como un gran *source domain* concreto para el que hay al menos dos *target domains* posibles, Lord Byron o su mujer (Kövecses, 2002:4), aunque los *mappings* conceptuales potenciales de este soneto no deberían descartar otras interrelaciones no tan literales.

Un poema, según Lakoff/Turner (1989:141), admite una lectura metafórica en dos niveles, como ilustra el tercer capítulo de su *Field Guide* titulado "The Metaphoric Structure of a Poem". Los planteamientos de los autores (ibidem:140-159) coinciden con los fundamentos de nuestra visión de los poemas riverianos como metáforas en sí mismos, que a su vez vuelven a incorporar más y más imágenes, las cuales pueden verse condicionadas hasta por la posición de un signo de puntuación. «En primer lugar, porque plantea cómo mirar una escena. Al hacer esto, hace un uso considerable de la

metáfora. En segundo lugar, el poema como un todo admite una interpretación metafórica, para la cual el lector del poema debe prestar atención a la imagen que se presenta y a las instrucciones que el propio poeta establece para su interpretación» (Lakoff/Turner, ibidem, traducción nuestra), lo que a su vez se basa en otras metáforas, como la que los autores denominan THE MIND'S EYE METAPHOR, «through which we understand the attention of the mind to some topic in terms of the direction of visual gaze at some locus» (Lakoff/Turner, 1989:151). Una metáfora, después de todo, no es una expresión lingüística (Lakoff/Turner, 1989:203): «it is a mapping from one conceptual domain to another, and as such it has a three-part structure: two endpoints (the souce and target schemas) and a bridge between them (the detailed mapping)», es decir, el poema en este caso.

<table>
<tr><td rowspan="2">ESQUEMA A</td><td>Primer cuarteto</td><td>El torrente que cae de la altura va abriéndose camino por la dura roca. Cuanto más profundo fluye, más parece ignorar que sus intentos son en vano.</td><td rowspan="2">The torrent from the heights is falling,
Finding its way through the cracked stone,
The deeper it flows, the more easily it ignores
The waiting furrow beyond the harsh shore.

No, it cannot guess nor sense,
That its water on the endless plain,
Seeping into the sodden land,
Brings life from its fertile grave.</td></tr>
<tr><td>Segundo cuarteto</td><td>No puede saber que, al empapar la tierra con su agua, hace brotar la vida de la tierra que trata de erosionar.</td></tr>
<tr><td rowspan="2">ESQUEMA B</td><td>Primer terceto</td><td>El orgullo y la soberbia de Bryon se ven alcanzadas por el severo espíritu de la mujer.</td><td rowspan="2">Overflowing soul of a great man
His own muse and companion,
And now the judgement of your harsh spirit

Has reached his once powerful breath:
He lacked both the heart to be a husband
And the genius to be Homeric.</td></tr>
<tr><td>Segundo terceto</td><td>Al alcanzar su aliento poderoso, ella ha ganado. Byron no supo ser buen marido ni poeta.</td></tr>
</table>

Fig. 80. El proceso de construcción de significado en la interpretación de poesía: esquema cognitivo de contenido de "For Lady Byron". Elaboración propia.

Otras formas estróficas convencionales de la tradición inglesa con las que se podría contrastar el soneto riveriano son el *Spenserian sonnet* (cfr. §3.4.3.) y hasta el *Miltonic sonnet* (Fussell, 1975/1980:120), modelo que aún no habíamos considerado. Antes de profundizar en sus principios estructurales, observemos las posibilidades del metapoema como soneto inglés, para lo que presentamos su métrica cuantitativo-acentual, bastante próxima al decasílabo:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
The	to	rrent	from	the	heights	is	fa	lling,				
Fin	ding	his	way	through	the	cracked	stone,					
The	dee	per	it	flows,	the	more	ea	si	ly	it	ig	nores
The	wai	ting	fu	rrow	be	yond	the	harsh	shore.			
No,	it	can	not	guess	nor	sense,						
That	its	wa	ter	on	the	end	less	plain,				
See	ping	in	to	the	so	dden	land,					
Brings	life	to	its	fer	tile	grave.						
O	ver	flo	wing	soul	of	a	great	man				
His	own	muse	and	com	pa	nion,						
And	now	the	judge	ment	of	your	Harsh	spi	rit			
Has	reached	his	once	po	wer	ful	breath:					
He	lacked	both	the	heart	to	be	a	hus	band			
And	the	ge	nius	to	be	Ho	me	ric.				

Fig. 81. Métrica cuantitativa y acentual de “For Lady Byron”. Elaboración propia.

Según Fussell (1965/1978:114-115), además de las variaciones posibles en el patrón de la rima de los tercetos, que tan tardíamente se introdujeron en la lírica española (cfr. §7.2.), lo más caracterísitico en el soneto de Petrarca o soneto italiano, el «más común» según el autor (Fussell , ibidem), es la convención de introducir un “giro” al comienzo de la línea 9, donde tan frecuentemente hemos observado el punto de resolución dilemática disyuntiva temporal “y hoy” en los textos de Rivero, uno de los rasgos que empiezan a caracterizar al soneto riveriano, según se va resumiendo de nuestras observaciones (cfr. §5.9., §5.15., §7.8.), aún pendientes de volver a comentar este empleo en el próximo comentario traslativo (cfr. §7.14.). Entre otros muchos datos de interés sobre esta forma estrófica que ofrece el autor (Fussell, ibidem:114-120), que deberían ser consultados contrastivamente con la introducción del soneto italiano en la literatura hispánica para nuestra situación traslativa, llama la atención esta sentencia: «writing a good Petrarchan sonnet is difficult; writing a superb one is all but imposible», sobre todo por cuestiones de rimas abrazadas, que en inglés se conocen como un “*envelope*” *rhyme scheme* (cfr. §7.6.).

Respecto al soneto shakesperiano, el autor no aprecia más diferencia que la que se deriva de la organización de su contenido: «although the basic action of both Petrarchan and Shakespearean sonnets is similar, it is the proportioning that makes the immense difference between them» (Fussell, ibidem:122). Las dos líneas del *couplet* final de Shakespeare parecen ofrecer poco espacio para la reflexión final, y la estructura se desequilibra. El *Miltonic sonnet* no es más que una variación del soneto de Petrarca en la que se puede introducir el giro después de la línea 9, que se debe a la afición de su autor, John Milton (1608-1674), el autor de *El Paraíso Perdido* (1667), a lo que Fussell (ibidem:120) denomina *emotional enjambment* (*encabalgamiento emocional*). Por su parte, Edmund Spencer (1552-1599) es el creador de un tipo soneto con estructura similar al modelo de Shakespeare, aunque «the difference is that the Spenserian form overlaps the rhymes and the juctions of the quatrains». Así lo plasma Fussell (1965-1978:123) en su esquema del soneto spenseriano:

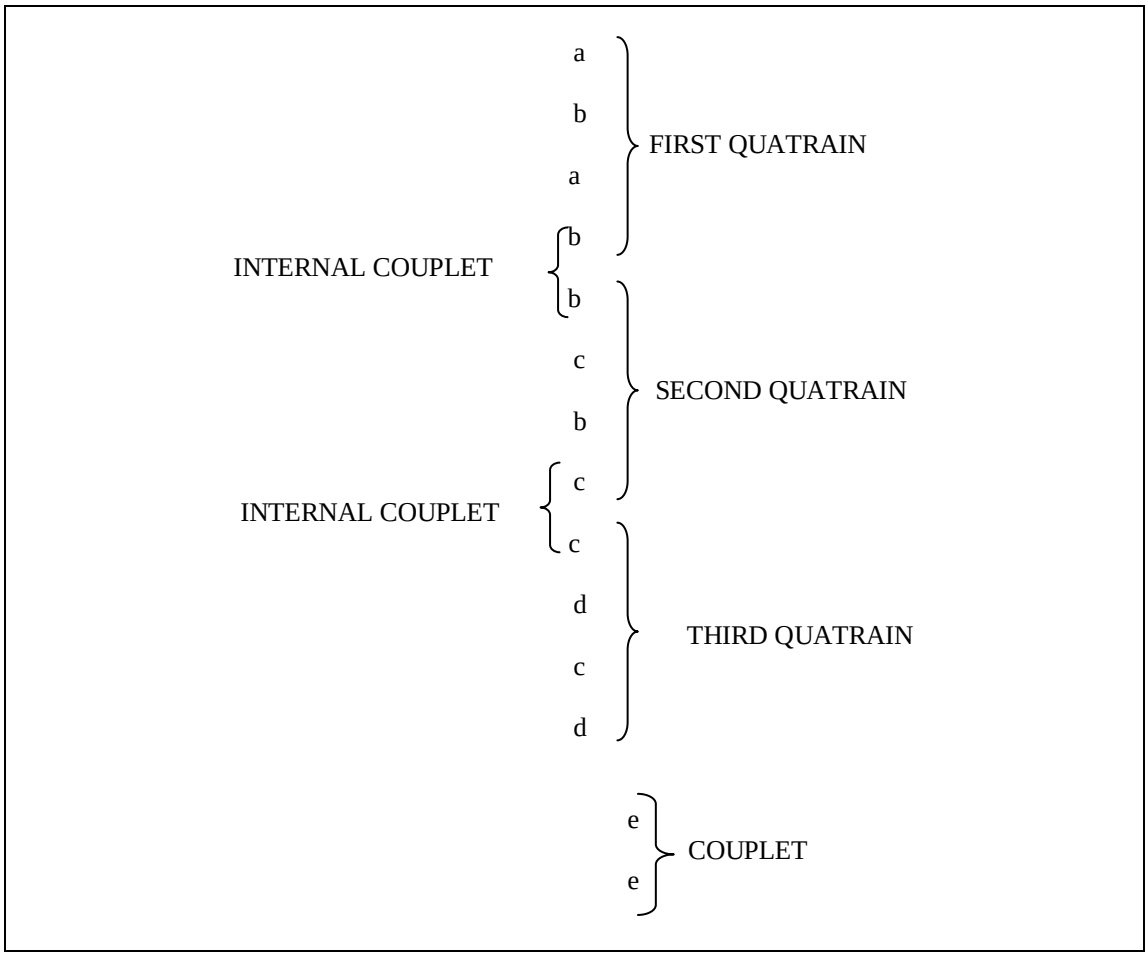


Fig. 82. Principios structurales del *Spenserian sonnet* (Fussell, 1965/1978:123).

Con esto quedan también zanjadas nuestras aproximaciones al soneto, puesto que esta última forma estrófica también podría ser considerada para traducciones alternativas de los sonetos riverianos. Pendientes de revisar la versión en versos métricos de «Yo, a mi cuerpo» según el esquema shakesperiano, es necesario contrastar las posibilidades que ofrecen otros esquemas formales antes de adoptar un modelo definitivo para traducciones futuras de los sonetos de Domingo Rivero, como nuestro encargo idealizado *Sonnets by Domingo Rivero.* No debe olvidarse tampoco que, al igual que los versos alejandrinos (cfr. §7.11.), los versos endecasílabos que El Poeta emplea en esta composición son los versos con mayores posibilidades métricas y rítmicas para la lengua española (Varela/Moíño/Jaraulde, 2005:181), y que también admiten clasificaciones (en heroicos, sáficos, melódicos, etc., al igual que sus hermanos mayores tetradecasílabos), por lo que los versos riverianos se deberían organizar respecto a estos criterios, no recogidos en el *Índice de formas estróficas y de rimas* de Eugenio Padorno (1994a:611-641). Para concluir con estas cuestiones y dar por finalizado este comentario traslativo, dejamos aquí recogido el repertorio de rimas y esquemas métricos de los 37 sonetos riverianos detallados en este Índice (Eugenio Padorno, ibidem:614-615). Imitando las convenciones del autor, indicamos aquí con cursiva la rima en asonante y con el diácrítico (‘) los finales agudos, y hemos sustituido la numeración interna de la Edición Crítica por los títulos de los sonetos, que así conforman el corpus de TOs de un futuro *Sonnets by Domingo Rivero* (cfr. §8.).

SONETOS
TOTALES: 37

De octosílabos:
abba cddc *ee*f ggf: «A don Quijote»
abab cdcd *ee*f *gg*f: «Flor de invierno»
abba cddc *ee*f *ee*f: «Plátanos y versos»
ab’ab’ cddc *ee*f ggf: «Modas» (I)
abba cddc ef’e f’ef’: «Modas» (III)
a’bba’ cddc e’f’e’ ggf’: «Modas» (IV)
abba abba c’c’d ede: «A Tomás Morales (Para Leonor)»
ab’ab’ ab’ab’ cc*d* c*d*c: «Reposo eterno»

De octosílabos con una redondilla como estrambote
abba cddc e’e’*f* e’*f*e’: «Modas» (II)

De endecasílabos y heptasílabo(s)
AB’AB’ AB’Ab’ C’D*E* c’D*e:* «Soneto triste»
AbAb CDCD E’FG E’FG: «Piedra canaria»
A*BA*B A*BA*B CDC CDc: «Mis pies»
ABBA ABBA CCD’ CCd’: «A la memoria de mi padre»

De endecasílabos:
ABBA ABBA CDC DCD: «A Lady Byron»
ABAB ABAB CC*D* E*D*E: «Yo, a mi cuerpo»
AB*A*B CDCD EEF G'FG': «De la Guerra» (III)
AB*A*B *C*D*C*D EEF EEF: «Viviendo»
AB*A*B *C*D*C*D EFE EEF: «A Tomás Morales (Por su «Oda al Atlántico»)»
ABAB CDCD EEF GFG: «Díptico de sonetos» (I)
ABAB ABAB CDE CDE: «Díptico de sonetos» (II)
ABBA ABBA CCD CCD: «Unamuno»
ABAB ABAB CDC CDC: «La nave»
ABBA ABBA CDC EFE: «En El Monte»
ABAB CD'CD' EFE FFE: «A la memoria de Luis Millares»
ABAB ABAB CDC DCD: «Al poeta Francisco González Díaz»
A*B*A*B* A*B*A*B* CC*B* CC*B*: «El faro»

De alejandrinos y un heptasílabo
ABAB CDCD EEF' EEf': «El viajero»
ABAB CDCD EEF' GGf': «A Juan» (I)

De alejandrinos
ABAB CDCD EEF G'FG': «La silla»
ABAB CDCD EEF GFG: «A Tomás Morales», «La Victoria sin alas»
ABAB CD'CD' EEF GGF: «Espigas»
A'BBA' C'*DD*C' EEF' GGF': «De la Guerra» (VII)
ABAB ABAB *CC*D EDE: «Cantonalismo»
ABAB ABAB CDC DCD: «Salvochea»
ABAB ABAB CDE CDE: «A Juan» (I)
AB'AB' CDCD *EFE* FF*E:* «A Juan» (III)

Fig. 83. Rasgos métricos de los sonetos riverianos (Eugenio Padorno, 1994a:614-615): el corpus de *Sonnets by Domingo Rivero*.

7.14. "My feet"

Para explicar la función de la traducción de los dos últimos textos de la antología traducida, habría que ver cada uno de ellos como un posible poema final de la selección, dada la interrelación entre "los pies" y "el sendero" (sus respectivos motivos centrales) en la poética riveriana. Al final de *The Poet*, Rivero hace balance y se despide de lo terrenal a través del símbolo físico, los pies. Con la imagen del camino que inspira el poema final, «El Humilde Sendero», parece querer dejarnos con esa visión última, esa senda, primero real, luego imaginaria, por la que se irá alejando sin querer dejar huella.

Antes de marchar por ese sendero, Rivero nos invita a entender con él lo que sus pies le inspiran. Como sucedió con las canas en «A mi viejo barbero», al escoger esta parte de su cuerpo como símbolo, tal vez aquí quepa hablar de una visión metonímica del *self* y el *subject* (Lakoff/Johnson, 1999), puesto que, como ejemplo ideal de soneto riveriano,

El Poeta proyectará en el símbolo (cfr. Fig. 84) los dos esquemas arquetípicos con los que venimos familiarizándonos en sus composiciones: en sus pies se concentran, de nuevo, su juventud y su vejez, esto es, los esquemas de lo Alto y lo Bajo (cfr. Fig. 44). Comprobemos la disposición "vertical" del soneto (cfr. Fig. 84), en la que imágenes y gramática se vuelven a fundir; esta vez, a través de las visiones del "pie juvenil" y el "pie de la vejez" (Eugenio Padorno, 1994a:84).

ESQUEMA A (expositivo)	Primer cuarteto	el pasado, antes, arriba, la juventud, lo Alto… (Régimen Diurno: cima isotópica de la luz)	Feet, which used to raise the burning dust, —When I was a fervent dreamer— Under the fire of my youthful sun, You lit the dust like a cloud when daybreak is near,
	Segundo cuarteto		And maybe in the far distance it resembled A mysterious trail... But that birth of my dreams Has become the sad night in my old-age!
ESQUEMA B (explicativo, glosa, de comentario)	Primer terceto	el presente, después, debajo, la vejez, lo Bajo … (Régimen Nocturno: sima isotópica de las tinieblas)	And now, poor tired feet, when at my door Death is already impatiently calling me, You tread the road that leads up to the waiting tomb,
	Segundo terceto		Along the path of yesterday, which is now so deserted, You drag the dust that finally will soften the bed From which no one can ever, ever awake.

Fig. 84. Esquemas arquetípicos de contenido del soneto "My feet". Elaboración propia.

Hay que volver a advertir en este punto que el enfoque cognitivo-funcional de nuestro trabajo de tesis se ha basado en la habilidad cognitiva humana de la conceptualización y que, al igual que nuestro análisis interpretativo de los textos de partida se basó en nuestra lectura más personal de los originales, enriquecida con el criterio de los expertos, también pretende en este capítulo que los esquemas cognitivos planteados sirvan como ejemplos ilustrativos con los que el lector puede contrastar sus propias visiones. No en vano, la teoría de la especificidad corporal (*body-specificity theory*) sostiene que interactuamos con el medio de maneras sistemáticamente diferentes, las cuales incluso tienen que ver con nuestras características físicas, a través de las cuales obtenemos representaciones conceptuales distintas (Casasanto, 2009), como demuestran

algunos estudios sobre los diestros y los zurdos y sus maneras de conceptualizar el mundo, por ejemplo.

Así pues, entendemos que las imágenes no se refieren necesariamente a la percepción visual, sino a la manera en que concebimos una determinada situación. Se fundamentan, por tanto, en nuestra capacidad de estructurar una misma situación de varias formas (Cuenca/Hilferty, 1999/2011:79), lo que no descarta que efectivamente las evocaciones visuales forman parte de los procesos de conceptualización. Según Langacker (1993, en Cuenca/Hilferty, ibidem), «las imágenes se derivan de la relación interdependiente que existe entre el *contenido proposicional* de una determinada conceptualización y la *interpretación* (*construal*) específica que se le da a dicho contenido». Dicho esto, así se propone esta oferta poética riveriana traducida, a la deriva interpretativa de los diversos *construals* que pueda evocar en el receptor meta.

Es de celebrar que el último soneto de la selección traducida incorpore una serie de rasgos que venimos reconociendo como aspectos característicos del soneto riveriano. Al margen del gran debate entre su predilección por el endecasílabo y el alejandrino, al que podría iluminar el análisis cuidadoso de los rasgos métricos de los sonetos riverianos recogidos en la Figura 83, comprobamos el gusto de Rivero por emplear un poema estrófico dividido en cuatro bloques, según la tradición italiana (las dos estrofas de cuatro versos, en las que alterna entre arte menor y mayor, rimas abrazadas, serventesios, cuartetos, asonancias y consonancias, y los dos tercetos, entre los que también se combinan medidas y rimas). No emplea Rivero el verso libre (el pie riveriano heptasílabo se emplea en un total de seis sonetos, aunque la tendencia es hacia la monometría), ni el verso blanco, que se desplaza con más frecuencia por rimas consonantes perfectas, de cuyas coincidencias Padorno también ha realizado un detallado y cuidadoso glosario (Eugenio Padorno, 1994a:617-635).

El soneto riveriano se estructura, como el trazo de la línea que le va dando forma, a partir de un esquema vertical-horizontal según el cual Rivero emplea las dos grandes "zonas" del soneto, al estilo de Petrarca. Aunque a veces invierte estos patrones, tiende a emplear los cuartetos para exponer el contenido relacionado con el pasado, la juventud, la fuerza, etc. (el esquema de lo Alto o Regimen Diurno) y utiliza los tercetos como zona de glosa o comentario, para referirse al presente, al después, a la vejez y la proximidad de la muerte (el esquema de lo Bajo o Régimen Nocturno).

Entre los dos esquemas, la primera sílaba métrica del verso diez suele venir ocupada por un disyuntor temporal "y hoy", el "centro" del soneto riveriano, si bien este ejerce una función de «eje» sobre el que la disposición tema-rema del contenido puede girar a su antojo. «El marco del poema –preferentemente el del soneto– invita a considerar esa espacialidad implícita que desde un *centro* y desde un "hoy" despliega un *antes* (infancia, juventud, pasado en general) y un *después* (disgregación corporal); un *arriba* (lo Sublime) y un *abajo* (lo mezquino), constantes que afloran con distinto grado de transformación en el texto» (Eugenio Padorno, 1994a:119). Los temas y destinatarios son tan variados como se aprecia en la citada figura. Menos por la diferencia terminológica, Durand (1982) y Mauron (1983) inspiran a Eugenio Padorno (1994a:120) a concebir los sonetos riverianos desde un punto de vista que coincide con los planteamientos cognitivistas anotados en este trabajo, así como con el planteamiento de que Rivero, «bajo la apariencia de una creación poética en variedad, parte de una estructuras de creación que apunta hacia *un único poema diferente*» (Eugenio Padorno, 1994a:121, énfasis nuestro).

La información de la cita siguiente se incorpora a esta investigación como otra posibilidad de comentario traslativo cognitivo-funcional del soneto, partiendo de la base de que el metapoema es otra metáfora de una analogía, de la que Padorno ofrece una explicación muy gráfica, que parte de su imagen del surco de la línea poética (Eugenio Padorno, 2003:322). Además, la descripción termina de completar nuestra caracterización del soneto riveriano, a la que siguen sumándose otros teóricos que parecen compartir con nosotros su enfoque. Pendiente para trabajos futuros quedaría valorar la aplicabilidad teórico-metodológica de otros modelos de análisis paraa la interpretación de los poemas de *The Poet*, a la vista de investigaciones que emplean el modelo generativo de la significación de Greimas de 1976 para el análisis semántico-semiótico de los sonetos shakesperianos (Mendoza/Noriega, 2006:91-108).

> El espacio (el papel) es orientado por la palabra que en él se inscribe. H. Lefebvre, muy esquemáticamente, reclama para lo espacial una representación vertical y para la temporalidad una representación horizontal, y añade que el lugar de la inteligibilidad (de la emergencia del significado poético, su interpretación cognitiva y su función, según nuestro enfoque) es el encuentro de una y otra dimensión.
>
> Existe, pues, un código de organización del objeto textual que se impone al silueteado formal (combinatoria versal y estrófica), y ante el cual la vivencia estética restringe la variabilidad de contenidos de los espacios de indeterminación, al tiempo que acrecienta los casos que afectan a los espacios de concreción. Los espacios de concreción –el lugar de ensamblaje de las articulaciones del texto– constituyen lo *visible* entre los espacios vacíos, ese «y hoy», «y

mientras» al servicio de los despliegues de lo imaginario. Lo concluyente es que a un espacio de indeterminación sigue un espacio de complementación que se cierra por analogía, y el efecto buscado es el de que la producción textual no se proyecte en las posibilidades de sentidos inéditos, sino en el sentido restricto que dictan estos mínimos enunciados:

1) Actuación del arquetipo de la *cima* y actuación del arquetipo de la *noche*, ambos traducibles, en el nivel lógico, a la ideología neoplatónica del mundo superior de las ideas y el mundo en que acontece la experiencia vital.
2) De acuerdo con aquella contraposición inicial, los esquemas ascendente y descendente vinculan y separan los valores ético-morales de Bien y Mal; Belleza y Fealdad, etc.
3) En consonancia con un modo de pensar al «modo hebreo», el lugar de la experiencia vital es un *trayecto* en el que se muestra un desgaste de las energías físicas y de los valores ideales. Esta es la trama primordial; el acto de escribir reproduce las vicisitudes de la existencia.
4) Dado que la experiencia vital es recursividad de una trama concreta, el hombre está apresado en su propio destino (como la mente creadora lo está de su poema).
5) El hombre asume un destino absurdo; consciente de aquella recursividad, manifiesta su *duda* (religiosa) (Eugenio Padorno, 1994a:120).

Además de estas cuestiones formales, en el soneto "My feet" intervienen aquellos tópicos literarios que ya Rodríguez Padrón (1967:111) denominó «los supuestos de la creación de Rivero: tiempo, dolor y muerte». Entra Rivero en el esquema de lo Alto a través de un elemento de lo Bajo, los pies, y compone un soneto comparable, según la opinión de Rodríguez Padrón (1967:176), a «Yo, a mi cuerpo», tanto en su temática como en su composición: «¡con qué amor se vuelve Rivero a sus pies, con qué sincero agradecimiento parece ir deteniendo su andar, contemplándolos en ese caminar suyo de antaño, doloroso y cansino, para reposarlos y acunarlos en la ternura del final presentido que bulle en toda su obra! ¡Qué justo paralelismo logra con esos dos verbos base de la composición: *alzar* y *arrastrar*, mientras el sustantivo *polvo* parece querer también levantar el anhelo o recortarlo en ese lecho del último reposo!» (Rodríguez Padrón, 1967:176-177). Más que como un paralelismo, nos parece encontrar en la pieza términos que se plantean como totalmente opuestos. Así lo refleja la siguiente división léxica (cfr. Fig. 85), en la que hemos agrupado el vocabulario clave del poema en dos grandes campos semánticos, que nos darán las claves de la antítesis metafórica sobre la que se plantea el andamiaje estructural de tan logrado soneto, por lo que queda planteado como otro ejercicio metodológico del comentario traslativo cognitivo-funcional. Se observa un proceso interno de interacción conceptual según el cual todos estos conceptos (acciones expresadas por medio de las formas gramaticales de los verbos clave "*raise*" y "*drag*", o adjetivos relacionados con la idea de LIFE IS FIRE, etc.) inciden sobre el mismo símbolo, los pies, que de esta manera se convierte en el espacio mental en el que se integran las ideas siguientes, dando lugar a otro interesante *blending poético* riveriano.

FEET	
raise, burning, fervent dreamer, fire, youthful sun, lit, daybreak, trail, birth, dreams.	night, old-age, poor, tired, death, waiting tomb, yesterday, drag.

Fig. 85. Interacción conceptual del léxico clave del soneto en el espacio metonímico “pies”. Elaboración propia.

Entendidos los pies como esa PARTE POR EL TODO sobre la que se produce la interacción conceptual de los campos semánticos antónimos recogidos en la figura anterior, Ruiz de Mendoza (1999) podría servirnos de inspiración para transformar el sencillo esquema anterior en un esquema cognitivo metonímico, en el que se reflejaría la relación entre los conceptos que la componen. De las muchas propuestas de esquemas cognitivos que hemos planteado en nuestro trabajo de tesis doctoral, sería objetivo de estudios futuros establecer un modelo para trazar los esquemas cognitivos de los poemas de *The Poet* (cfr. §8.). Así se podrían esquematizar otros textos e incluso la poética riveriana como un todo, para lo que finalmente debemos incorporar a este comentario las reflexiones de Kövecses (2005:80-83) sobre la concepción cognitiva del cuerpo, tan presente en la poética riveriana.

De acuerdo con la idea de Rodríguez Padrón (1967:176) de que «Mis pies» es comparable en su perfección y en su contenido con «Yo, a mi cuerpo», y ya que la extensión del comentario traslativo de El Soneto no nos permitió introducir este tipo de cuestiones más arriba, el carácter recopilatorio del comentario que nos ocupa resulta más idóneo para cerrar estas cuestiones con los esquemas propuestos por Kövecses, de aplicación (aunque no exclusiva) para el soneto riveriano, basados en la idea de que el cuerpo es lo que nos sirve como *source domain* para nuestra relación con el mundo (*spatial relations*). Esta aproximación, que no pretende ser exhaustiva, nos permitiría trazar un esquema sobre el concepto riveriano del cuerpo y sus interpretaciones.

A pesar de que su monografía de 2005, *Metaphor in culture*, defiende la universalidad de la metáfora, Kövecses recoge los esquemas que a su vez elaboró Heine (1995, en Kövecses, 2005:80) para conceptualizar las relaciones espaciales del cuerpo en las lenguas de África y Oceanía, entre las que se encuentran similitudes y diferencias. A partir de su observación, un alumno de Kövecses deduce que se pueden trazar tres esquemas posibles para representar la forma en que los seres humanos conceptualizan

sus relaciones espaciales: «the “body-only” schema, the “body and environment” schema and the “extended-body” schema».

De ser convenientemente adaptados a la filosofía riveriana latente en su poética, tal vez estas formas darían lugar a unos reveladores esquemas de la que vendría a ser la auténtica fisionomía cognitiva del “poeta del cuerpo”, como ya empezó a llamarlo Rodríguez Padrón en 1967, que surgiría de estos sencillos dibujos de Kövecses y nos ofrecería otra visión del poeta y su creación en función de su relación con su contexto psicogeográfico y espacial. «Yo, a mi cuerpo» y «Mis pies», en primer lugar, podrían revelar el esquema del *body-only* (Dibujo A), mientras que poemas como «De la ermita perdida» o «En el Monte» podrían ayudarnos a comprender su esquema *body and environment* (Dibujo B). Por último, «Piedra Canaria», «La Isla», «A Juan», u otros textos de Rivero que aluden explícitamente al hogar, podrían ilustrar el *extended body schema,* aunque los límites entre los esquemas resultarán difusos y su validez no podría ser refutada más allá de las conclusiones que podamos obtener de la propia poética, como también intentó Manuel Padorno (1999:201-212), y no del testimonio directo de Rivero.

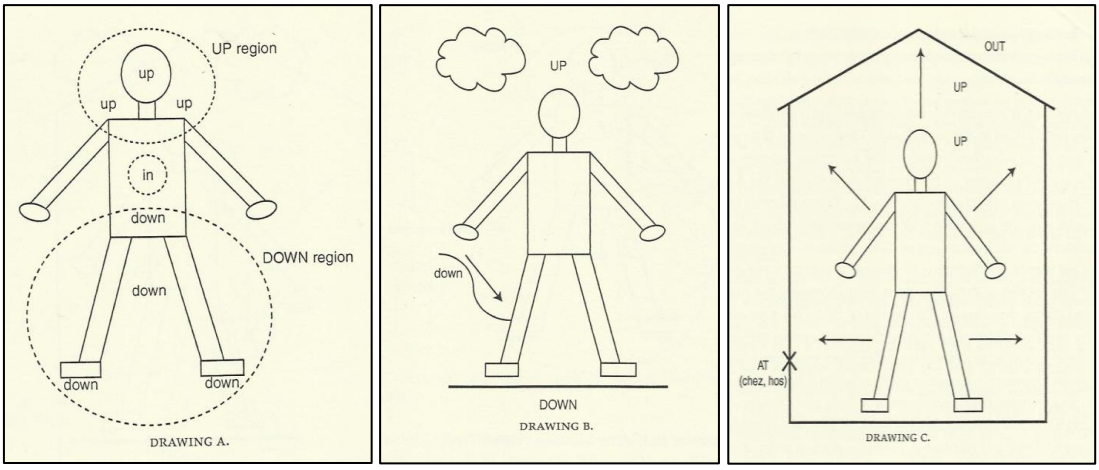


Fig. 86. Las metáforas del cuerpo: el *“body-only” schema*, el *“body and environment” schema* y el *“extended-body” schema* (Kövecses, 2005:81-83).

A nuestro modo de ver, estos planteamientos están directamente conectados con la traducibilidad de las metáforas. Puesto que nuestra modalidad de traducción ofrece la ventaja de proponer una oferta poética traducida al lector, las fisuras lingüísticas o

culturales que puedan intervenir en la situación comunicativa literaria no tienen las mismas consecuencias que en otro tipos de traducción, sobre todo si estamos de acuerdo con la norma traslativa –enunciada por Rutherford (2014:22) en su fundamentación traductológica de *The Roses of Hercules*– de que cierto nivel de extrañeza es admitido en la traducción de poesía en nuestra cultura. No obstante, no dejaría de resultar útil contar con registros culturales de las metáforas orientados a su traducción, como el pequeño inventario que plantea Kövecses (2005:84) con los resultados de un modesto estudio que un alumno suyo realizó con una muestra de 20 americanos residentes en Hungría y 20 húngaros a los que se les pidió que redactaran un texto sobre su concepción de la vida. Aunque todos conciben la existencia a través de la metáfora universal del viaje, otras sutilezas empiezan a marcar la diferencia de concepción, lo que resultaría de enorme interés para los ET de tener un valor más general que pudiera hacerlo extensivo a las culturas implicadas en los procesos traslativos, lo que relacionaría esta vertiente cognitiva con la sociología de la traducción.

American	**Hungarian**
1.LIFE IS A PRECIOUS POSSESSION	1. LIFE IS A STRUGGLE/WAR
2. LIFE IS A GAME	2. LIFE IS A COMPROMISE
3.LIFE IS A JOURNEY	3. LIFE IS A JOURNEY
4. LIFE IS A CONTAINER	4. LIFE IS A GIFT
5. LIFE IS A GAMBLE	5. LIFE IS A POSSIBILITY
6. LIFE IS A COMPROMISE	6. LIFE IS A PUZZLE
7. LIFE IS AN EXPERIMENT	7. LIFE IS A LABYRINTH
8. LIFE IS A TEST	8. LIFE IS A GAME
9. LIFE IS WAR	9. LIFE IS FREEDOM
10. LIFE IS A PLAY	10. LIFE IS A CHALLENGE

Fig. 87. Hacia el análisis comparativo intercultural de la metáforas de la vida (en Kövecses, 2005:84).

Planteadas estas cuestiones, dado que nos interesa comprobar hasta qué punto se transmite la metáfora de la vida según Domingo Rivero en el metapoema, volvemos a retomar la imagen poética de los pies, elemento del arquetipo de lo Bajo que ya ha aparecido en «A mi hijo» para simbolizar el lugar sagrado del beso final que Rivero pedía a su hijo (cfr. §5.11., §7.10). Así nos precipitamos en el esquema de lo Alto del soneto, cuando esos pies levantaban polvo a su paso, llenos de la fuerza de la juventud (“*Feet, which used to raise the burning dust, / —When I was a fervent dreamer— /*

Under the fire of my youthful sun,"). En la primera línea del TO se echa en falta la esperada coma del vocativo, o de la oración adjetiva explicativa que se subordina al sustantivo, que de nuevo se introduce en inglés, ya que no contradice la intención de elogio que desprende el original. Si acaso Rivero pretende convertir la relación de subordinación relativa en una especificación, y al eliminar la coma se refiere a sus pies juveniles, esta división queda más que clara en el texto, y no depende de este signo de puntuación. Cualquier comentario sobre este tiempo evocado en relación con la metáfora poética de A LIFETIME IS A DAY o PEOPLE ARE PLANTS resultaría redundante (cfr. §7.1., §7.8.), no así la sofisticada relación que Rivero establece con otras metáforas relacionadas con esta concepción, como CHANGE OF STATE IS CHANGE OF LOCATION, LIFE IS A FIRE, en paralelismo completo con el calor del sol del amanecer, que en este poema enriquece la concepción riveriana más global de la vida. Además, una nueva imagen poética hace aparición en el texto, pues todavía no había empleado Rivero la visión de una nube del amanecer como *tertius comparationis* en su poética traducida ("*You lit the dust like a cloud when daybreak is near*").

A continuación, de la misma manera que los pies van a experimentar un cambio con el tiempo, también lo hará el polvo que levanten (y que arrastren más tarde). En la juventud, parecen dejar a su paso una estela de un cometa, complejo significado de la palabra española "cabellera" en este contexto, que se suma a las connotaciones del fuego a las que acabamos de aludir, más allá de visiones más prosaicas de la metáfora como una hoguera que se consume, por ejemplo[185]. La idea del fuego y el calor se identifica también con la velocidad ("*And maybe in the far distance it resembled / A mysterious trail...*"). Padorno (1994a:85) cita que «la imagen de la cabellera, símbolo de la temporalización del pasado, pertenece a la constelación del agua», según Durand (1982:92), lo que sostiene nuestras puntualizaciones previas (cfr. §7.13.) acerca de las diferencias entre el tema del mar y el tema del agua en esta poética. Recuérdese en este sentido que es sabido (Santana Falcón, 2014:60; 61) que Rivero fechó esta composición exactamente cinco años antes de morir, como le sucedió a Lorca con su *Así que pasen cinco años* (1931). Rivero empieza a prepararnos para el giro temático de la composición antes de que termine el segundo *quatrain*, en anticipación del punto de

[185] «El segundo cuarteto del soneto en endecasílabos "Mis pies" muestra una serie de imágenes de fuerte contenido mítico-simbólico. *La misteriosa cabellera* hace alusión a una secuenciación del pasado; el *amanecer de la quimera* presenta, por contra, un simbolismo solar que se traduce en el sol naciente de la juventud, opuesto a la noche triste de una vejez calificada de *sombría.* Se produce así un descenso lineal desde la cabeza hasta los pies» (Germán Santana, 1999:16).

resolución del soneto petrarquista, la decisiva línea 9, marcando una transición temporal que se basa en la oposición entre el nacimiento y la muerte, el día y la noche de la vejez, como se apreciaba entre las múltiples relaciones de antonimia que planteaba el léxico de la composición (cfr. Fig. 85), cuyas claves interpretativas se explicitan claramente aquí: "*But that birth of my dreams / Has become the sad night in my old-age!*". Estas mismas imágenes (incluso expresadas por los mismos vocablos, como "quimera") aparecían en «A mi viejo barbero» (cfr. §5.14., §7.13).

La tensión entre metáforas poéticas entre el original y la traducción se difumina en los sextetos, donde la idea de estar a las puertas de la muerte se expresa mediante una personificación muy poderosa. En relación con la metáfora DEATH IS DEPARTURE, podemos entender que Rivero concibe la vida como un viaje con un punto de partida y un destino, aunque este y otros poemas (cfr. §7.12., §7.13) nos han llevado a concluir con Padorno (2003:325) que Rivero cree que «la muerte también puede implicar otro viaje con otro destino» (Lakoff/Turner, 1989:4, traducción nuestra). Para explicar un problema de Emily Dickinson, Lakoff/Turner (ibidem:5) plantean una explicación metafórica basada en la gran metáfora de DEATH IS GOING TO A FINAL DESTINATION (Lakoff/Turner, 1989:7), que encaja casi a la perfección con el contenido de "My feet" y que nos trae a la memoria las imágenes de «Yo, a mi cuerpo» (cfr. §5.9., §7.8.), especialmente a Rivero niño, joven y viejo, así como el interesante *blending* poético que se planteaba en «Dice el cuerpo al alma» (cfr. §5.10., §7.11.), por lo que la interrelación de estas metáforas da lugar a una compleja concepción que nos aproxima un poco más al ideario poético-estético de Rivero.

> In this metaphor, birh is dawn, maturity is noon, old age is twilight, the moment of death is sunset. Via this metaphor, Dickinson's line about the "setting sun" can be understood as referring to old age. […] Metaphorically, death's coldness is night's coldness, since death is night. […] We conceive of death as something to which we are all subject. Death is unevitable and final. […] the DEATH IS DEPARTURE metaphor does not fix the details of how one departs. […] This makes use of the basic metaphor that STATES ARE LOCATIONS that one can be in, enter or leave. […] Being dead is a final state, and therefore, metaphorically, a final location. […] Via DEATH IS DEPARTURE metaphor, this final location is the final destination toward which one departs. […] If one conceives of the earth as where the body comes from and retuns to and belongs, then one can conceive of the grave as the home, not just the house of the body (Lakoff/Turner, 1989:6-7).

Tal vez estas imágenes, que habrán resultado más que familiares al lector atento, surjan de las tres dimensiones del ser que trazaba Kövecses en sus dibujos A-C (cfr. Fig. 86). De ahí que, aunque Rivero entiende la metáfora de la muerte desde su *body-only schema* desde un punto de vista personal y relativamente universal, la relación con su contexto y con la propia idea de morir le hace elegir la imagen poética de que la muerte personificada llegue a tocar a su puerta, para acompañarlo a su último destino. Por último, la idea del nicho como nuevo hogar, que ya exploramos en «A Juan» (cfr. §5.13., §7.12.), casa a la perfección con el esquema del *extended body* (Kövecses, 2005:81), que es «used to refer to aspects of the immediate human hábitat, such as *home, house* and *roof*». Desde esta concepción metáforica, la tumba como un nuevo hogar (Lakoff/Turner, 1989:6-7). Para finalizar con estas cuestiones en este punto, baste con citar que, según Lakoff y Turner (ibidem:8), en la comprensión del significado de esta idea del poema de Dickinson (y del de Rivero) intervienen un total de cinco metáforas, lo que da una idea de la complejidad de estas cuestiones.

> We have thus seen five basic metaphors for death that are used naturally, automatically, and largely unconsciously in understanding the Dickinson poem. They are DEATH IS THE END OF LIFE'S JOURNEY, DEATH IS DEPARTURE (an inference from LIFE IS BEING PRESENT HERE), DEATH IS NIGHT (from A LIFETIME IS A DAY), HUMAN DEATH IS THE DEATH OF A PLANT […] (from PEOPLE ARE PLANTS), and DEATH IS GOING TO A FINAL DESTINATION (an instance of CHANGE OF STATE IS CHANGE OF LOCATION).

El efecto que se consigue en el lector a través de la aparición de la muerte en la línea 9 viene dado por un uso intencionado de dos medios poéticos. Rivero sitúa el disyuntor temporal "y hoy" en el "centro" del soneto, su punto de inflexión, marcado por un literal (solo en significado, no en medida métrica) "*and now*"; además, propone la personificación en este punto interno del soneto para marcar el cambio temático, esto es, el giro al presente y la proximidad cada vez más cierta de la muerte. Aunque la hemos contemplado desde el punto de vista de la retórica (cfr. §7.3.), conviene dejar anotadas las reflexiones de la poética cognitiva respecto a la estructura mental de la personificación, puesto que esta disciplina también reconoce su carácter metafórico, como lo hacía Abrams (1993:99, en Kolahi, 2012:436). No en vano hemos concluido que, al elegir esta personificación, Rivero ve en la muerte a un igual, al que no teme, al que ha puesto carne y huesos humanos, como los suyos.

Esto tiene sentido si se entiende la concepción cognitivista de esta figura: «the power of poetic composition to create complex new ideas from simpler conventional ideas reveals itself in especially clear form in personification –metaphors through which we understand other things as people. As human beings, we can understand other things in our terms», aseguran Lakoff y Turner (1989:72). De ahí que pensemos que Rivero debía ver el lado humano de la muerte, y así se lo confiesa a sus pies, con los que el apóstrofe literario consigue efectos similares, no solo al personificarlos, sino al convertirlos en interlocutores de este diálogo (con los intensificadores "*poor tired*"): "*And now, poor tired feet, when at my door / Death is already impatiently calling me*". El presente continuo del verso diez consigue un efecto acústico escalofriante. Tal y como él mismo preveía desde «A los muebles de mi cuarto» (cfr. §5.5., §7.4.), hasta Rivero ha llegado la muerte con paso recatado.

El Poeta parece estar tratando de advertir a sus pies que se preparen para el viaje que les espera, hacia la imagen vertiginosa de la tumba ya abierta ("*You tread the road that leads up to the waiting tomb*"). El cierre del soneto sirve de introducción perfecta a la *finale* de la selección, pues alude al camino del ayer, ahora desierto (imagen de gran soledad que se repetirá en el próximo poema), por el que esos pies solo pueden arrastrar polvo (ya no alzarlo), perdida la fuerza de la juventud. En esta relación de significado entre los verbos "alzar" y "arrastrar", Rodríguez Padrón (1967:166-167) veía concentrada la expresividad de la pieza. Ese polvo también se describe de forma diferente: ya no se ve a lo lejos como la cabellera de un cometa, de una estrella ardiente y brillante, sino que apenas alcanza a hacer más mullida la cama de la que no se despierta, esa tumba donde Rivero encontrará su último hogar: "*Along the path of yesterday, which is now so deserted, / You drag the dust that finally will soften the bed / From which no one can ever, ever awake".* Este último verso ya se ha relacionado anteriormente con la metáfora DEATH IS SLEEP (cfr. §7.11.).

Las estructuras oracionales paralelas ("*You tread…*", "*You drag…*") contribuyen al ritmo más sólido y al rotundo final del soneto aunque, de separar la oración final en un *couplet* shakesperiano, el lector observaría que se ha enfatizado solo la mitad del dilema presentado, aunque reforzada con una reduplicación de "*ever*", que fuerza la síncopa interna. Entendemos a qué se refería Fussell (1965/1978:122) con sus planteamientos acerca del desequilibrio estructural del soneto shakesperiano (y del spenseriano, pues comparten esta característica), ya que, de adaptarse al patrón shakesperiano, el

metapoema inglés presentaría ese sutil desplazamiento. De los desequilibrios en las medidas y las rimas de nuestro metapoema dará cuenta nuestra plantilla métrica:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13		
Feet,	which	used	to	raise	the	bur	ning	dust,						
-when	I	was	a	fer	vent	drea	mer-							
Un	der	the	fi	re	of	my	youth	ful	sun,					
You	lit	the	dust	when	day	break	is	near,						
And	may	be	in	the	far	dis	tance	it	re	sem	bled			
A	mys	te	rious	trail…										
But	that	birth	of	my	dreams									
Has	be	come	the	sad	night	of	my	old-	age!					
And	now,	poor	tired	feet,	when	at	my	door						
Death	is	al	rea	dy	im	pa	tient	ly	ca	lling	me,			
You	tread	the	road	that	leads	up	to	the	wai	ting	tomb,			
A	Long	the	path	of	yes	ter	day,	which	is	now	so	de	ser	ted,
You	drag	the	dust	that	fi	na	lly	will	sof	ten	the	bed		
From	which	no	one	can	e	ver,	e	ver	a	wake.				

Fig. 88. Métrica cuantitativa y acentual de “My feet”. Elaboración propia.

Aunque no nos sorprende encontrar irregularidades métricas, algunas coincidencias en la pronunciación de las palabras al final del primer y el tercer verso (“*dust*”-“*sun*”), entre “*trail*” y “*age*”, en las líneas seis y ocho, “*door*” y “*tomb*” en el primer terceto, así como “*bed*” y “*awake*”en la última estrofa, dejan percibir cierta rima. De manera experimental, si hemos apreciado correctamente (de acuerdo con Quilis, 1978/2001:72-73) que el primer verso del TO es un endecasílabo enfático (con acentos obligatorios en la primera y sexta sílaba, “pies que alzábais ayer…”), observamos lo complejo que pudo resultar para Rivero mantener este esquema acentual, ya que la segunda línea del soneto es un ejemplo de endecasílabo heroico (“fervienteñador…”, con acento en la segunda y la sexta sílabas). Mucho más complejo resultaría mantener estas cuestiones en la traducción (según establecía la estrategia de la traducción fonémica de Lefevere, 1975:21), como refleja un segundo y último ejemplo de traducción de un soneto de Tomás Morales que recogemos a continuación, compuesto en endecasílabos heroicos en su totalidad, que es imposible mantener en inglés.

Después del ejemplo que citamos en §7.7., el segundo metasoneto (Poema IX) que aparece en *The Roses of Hercules* (2014:50) –aunque no esté dedicado– presenta un contenido que descarta que Tomás Morales se lo dedicara a su tío-abuelo, aunque parezca haber sido escrito para *The Poet* y para nuestro estudio de tesis doctoral. Volvemos a reproducirlo en español de la edición de 1922. A pesar de la complejidad

del análisis de los patrones acentuales del endecasílabo y del alejandrino (cfr. §7.13.), habría que valorar estas cuestiones para su traducción, puesto que Rutherford mantiene los procedimientos técnicos con consistencia en este segundo de los veinticuatro metasonetos incluidos en la antología, a cuyo análisis comparativo convendría dedicar un estudio.

Cuando a mi alma interrogo sobre el ensueño ido y viene a mí el encanto de aquella buena hora: entre caras brumosas empañadas de olvido hay una, que recuerdo cual si la viese ahora. Fue un nuestro buen amigo; sus miradas errantes Daban a sus pupilas una visión inquieta, Y por sus aficiones todos los estudiantes Llamánbale con tono desdeñoso, el poeta. Mientras los camaradas juegan indiferentes, él solía leerme sus versos inocentes con voz emocionada y en tono muy formal. No sé lo que habrá sido de ese buen compañero: Yo que entonces hubiera querido ser torero sentía por él una compasión fraternal.	When I question my soul about dreams that have vanished, And the delight fo those good times comes back to me, Among the misty faces dimmed by forgetfulness There is one I recall as if seeing it now, For he was my good friend. His ever-darting glances Would convey to his eyes a look of agitation, And because his concerns all the boys at the school Used to call him, in tones charged with disdain, 'The Poet'. While our companions played, indifferent to us, He'd read his innocent verses aloud to me In tones of deep emotion and grand formality. I do not know what happened to that good friend of mine. I, who would then have loved to be a bullfighter, Used to feel for that lad a brotherly compassion…

Fig. 89. Poema IX del Libro Primero de *Las Rosas de Hércules* (Tomás Morales): el TO (1922:57) y su traducción por John Rutherford (2014:50).

Por último, tal y como Dámaso Alonso dedicó unas líneas al soneto «Yo, a mi cuerpo» en el Prólogo a la monografía de Rodríguez Padrón (1967:7-10), daremos por finalizado este comentario traslativo con una última cita a Alonso ya que, a juicio de Quilis (1978/2001:146), «ha descrito como nadie la historia del soneto». Según relataba en aquellas primeras páginas del trabajo de Rodríguez Padrón (1967:7), podemos deducir que Dámaso Alonso no debía de haber leído El Soneto cuando escribió estas líneas para la Revista de Occidente (Alonso, 1944:397, en Quilis, ibidem); de haberlo hecho, estamos convencidos de que habría incluido en ellas el nombre de Domingo Rivero. Queden entonces nuestras aportaciones anotadas en esa historia, así como las conclusiones de nuestro enfoque contrastivo entre las preceptivas métricas de la lengua inglesa y la española, el cual ha dado lugar a una Métrica Histórica Comparada, disciplina a la que aludiremos antes de finalizar el Capítulo 7.

> La fórmula está ya hallada en los introductores del *dolce stil novo.* Produce enseguida esa maravilla primaveral: el soneto de Dante. Poco después, esa criatura apasionada y exacta: el eterno soneto en que resuena el nombre de Laura. Pero en el fondo se trata de un juego, de un pueril artificio. Morirá en seguida… Debe morir en seguida… Nada de eso. La extraña criatura seguirá viviendo, seguirá extendiéndose por el mundo. Será nostalgia temblorosa en Garcilaso, apasionada ternura en Camoens, frenética y lujosa complicación en Góngora, ímpetu vital y salada gracia en Lope de Vega, hiriente sentencia, o zarpazo, en Quevedo. Invadirá el mundo, y con las mínimas modificaciones necesarias templará otra vez de amor y de belleza en Ronsard y en Shakespeare, imprecará desgarradoramente a Dios en Antero de Quental. Y pasarán los años y los años, irán modas, vendrán modas, y ese ser creado, tan complicado y tan inocente, tan sabio y tan pueril, nada, en suma, dos cuartetos y dos tercetos, seguirá teniendo una eterna voz para el hombre, siempre igual pero siempre nueva, pero siempre distinta.

7.15. "The Humble Lane"

Aunque su *Historia de la poesía canaria* (1937) siempre fue un texto controvertido (González Ramírez/Henríquez Jiménez, 2009), Valbuena Prat (cfr. §2.6.) sentó ciertas premisas para su trabajo que volvemos a citar aquí porque también se podrían aplicar al comentario traslativo cognitivo-funcional que con este poema toca a su fin, ya que –tanto si consideramos este capítulo de nuestro trabajo de tesis como un todo, como si estudiamos cada análisis por separado– «no pasa de ser un intento de valoraciones estéticas de un elemento vivo que aún no ha pasado por e1 fino tamiz de la crítica histórica» (1937:17). Precisamente por esto último resulta interesante citar aquí las observaciones del teórico respecto al «poemita» que da fin a *The Poet,* donde, según Valbuena Prat (en Lázaro Santana, 1966a:9), «se halla el perfecto autorretrato moral del despreciador de famas y ambiciones, del amante de su tierra y de los suyos». Enseguida escoge el autor una palabra clave para definir la poética riveriana: «intimidad». Otras características observadas en Rivero por Valbuena Prat (en Eugenio Padorno, 1994a:51) se resumirían en el «cosmopolitismo intelectual», el «sentimiento de mar» y el «aislamiento» presentes en esta creación lírica.

En efecto, Rivero desarrolla asuntos que son privativos de la poesía intimista. En primer término, su propia personalidad, los diversos estados de su espíritu, su experiencia, con predominio de sus vivencias juveniles. Atiende luego a sus afectos más cercanos: sus hijos, sus amigos o los simples objetos que le rodean (Lázaro Santana, 1966b:14). Aunque se ha comentado repetidamente que el imaginario de la poesía de Rivero gira arquetípicamente en torno a la formulación inconsciente de la vida como realización de un camino, el (humilde) sendero se convierte ahora en motivo explícito del texto, que aflora a su superficie a través de una intención consciente de El Poeta, quien hace

coincidir en el símbolo su expresión más literal y su interpretación más metafórica, cuidadosamente elaborada en una «silva arromanzada de diez versos endecasílabos y seis heptasílabos en e-o» (Eugenio Padorno, 1994a:555), a la que la imprenta ha dejado de nuevo marcada con un grave error tipográfico que se trasladó de la antología *Domingo Rivero: Yo, a mi cuerpo* (2006) a *The Poet* (2014), debido a unas circunstancias que explicaremos enseguida.

Tal vez estas opiniones sean suficientes para afirmar con González Sosa (2000:26, énfasis nuestro) que «en la poesía de Domingo Rivero, obra y autor se funden estrechamente. Es, dicho en dos palabras, *una poesía biográfica integral*». En este sentido, el componente metafísico que impregna a la poesía riveriana desempeña tareas afines a la filosofía, función que Padorno (1999:232) atribuye a la poesía canaria en general, «en tanto ha sido el cauce de la reflexión de la condición humana del insular» (Eugenio Padorno, ibidem). A este respecto, el Modernismo se debe entender aquí como un momento decisivo (no como un movimiento literario, habida cuenta de los variados rasgos de la poética riveriana) para este modo de ver y de pensar: «las voces de Domingo Rivero, Tomás Morales, Saulo Torón y Alonso Quesada no construyen un lenguaje ininteligible; cuando atraen la clasicidad a una dimensión atlántica y elevan su localismo al plano de la universalidad, nos entregan perspectivas hasta entonces desconocidas de ese "espíritu isleño"» (Eugenio Padorno, 1999:233). Estos son los planteamientos de partida del esclarecedor artículo "La poesía existencial de Domingo Rivero" (Eugenio Padorno, 1999:231-242), por medio de los que es posible corroborar la relación entre la traducibilidad y el carácter tan local como universal de la poesía riveriana (cfr. §5.1.), especialmente en relación con este poema final de la selección, por lo que dicho artículo será el último documento que incorporemos a nuestra documentación, en relación con nuestros planteamientos de partida respecto a la situacionalidad traslativa original y meta proyectadas y sus posibilidades para la traducción, que hasta aquí hemos podido justificar.

Aclarado esto, es momento de referirnos al *existencialismo* en la poesía de Domingo Rivero como referencia final a uno de los conceptos que para nosotros mejor resume los rasgos de su poética: un adjetivo define en toda su extensión la poesía riveriana, y éste no puede ser otro que el de «existencial», pues contiene enunciados que se refieren: a) al lugar desde el que se manifiesta el acto poético (la Isla como soporte del testimonio del vivir), b) las relaciones del coexistir (los seres y cosas con las que coexiste esa

experiencia), c) y el afrontamiento del destino (la pregunta sobre el destino último) (Eugenio Padorno, 2002:XVI-XVII). Como traductores, percibimos que, en esta poesía, las vivencias de Rivero se contagian paradójicamente de impersonalidad, como se comprueba en las imágenes poéticas que van vertebrando las composiciones, cuya universalidad queda más que patente cuando encontramos muchas visiones riverianas recogidas entre las metáforas más extendidas (Lakoff/Turner, 1989). Sin embargo, si hay una pieza de su creación lírica en la que se funden los dos términos de "la gran metáfora riveriana", esta es, sin duda, «El Humilde Sendero», pieza a la que en *The Poet* atribuíamos características manriqueñas (Santana Falcón, 2014:62; 63), pero que también debe ser relacionada con las *Soledades* machadianas, con el pensamiento de Miguel de Unamuno y, en un atrevimiento que no pretende ser pretencioso, tal vez también con las teorías de Ortega y Gasset, de donde surgen nuevas interrelaciones entre el yo y la fama.

En relación con el símbolo del camino, más adelante acudiremos a Lakoff y Turner (1989:100) para comprobar la dinámica de "*lane*" como parte del esquema metonímico de la metáfora de LA VIDA COMO UN TRAYECTO, con lo que dejaremos ejemplificado un caso de interacción metafórico-metonímica que se correspondería con el segundo tipo de la taxonomía de Goossens (1990, en Ruiz de Mendoza, 1999:99-100), que contemplaba 1) la *metáfora procedente de una metonimia*, 2) la *metonimia dentro de una metáfora*, 3) la *metáfora dentro de una metonimia* y 4) la *desmetonimización dentro de una metáfora* (cfr. §7.9.). Zoltán Kövevcses (2013:75-88), a quien debemos el concepto cognitivo de *métafora de emociones* (Kövecses, 2005:35-43), también realiza una interesante aproximación a la relación entre la metáfora y la metonimia, que convendría contrastar con estas observaciones. En cualquier caso, reténgase esta última clasificación durante la lectura del metapoema, pues sus límites se van difuminando a lo largo de la topografía del texto, por la que nos disponemos a descender. Habida cuenta de que reproduce el esquema formal de una silva, tal vez resulte más difícil detectar el terrible error de imprenta.

I never asked for glory, I was never attracted
By the clamours of fame,
Never ever dreamed that time and its records
One day would end up reporting my name.
My heart of that ambition has never been aware...

But when I contemplate
At night, in the lonely fields,
The humble lane
Trodden by poor feet, that already rest,

Partly empty and partly erased,
Under the moonlight, which led
To a home, which is empty today,

My earthy roots revive
And sometimes I even think
With human emotion: I wish
That memories of my life forever could survive.

En §3.4.3.3. definíamos la silva como una serie poética ilimitada en la que se combinan a voluntad del poeta versos heptasílabos y endecasílabos con rima consonante y sin ningún esquema métrico fijo (Quilis, 1978/2001:167). También es frecuente que una silva se divida en formas paraestróficas, semejantes a las estancias de la canción, como sucede en "The Humble Lane". Sin embargo, en la *Edición Crítica* de Eugenio Padorno (1994a:356), el TO está dividido en cuatro estrofas, no en tres. Hemos declarado ya que no contábamos con la tesis de Padorno mientras realizamos la traducción de *The Poet*, aunque la revisión y corrección final fue realizada (incluso por el editor) con la que en ese momento era la última publicación de poesía de Rivero, la citada antología con Prólogo del académico y poeta Francisco Brines (*Domingo Rivero: Yo, a mi* cuerpo, 2006), que nos facilitó el Museo Poeta Domingo Rivero. El error tipográfico procede de la página 39 de esta obra, donde no se practicó la división estrófica correcta entre los versos 9 y 10, que en el esquema cognitivo de Rivero daba lugar a una silva de cuatro estrofas que van reduciéndose en extensión de cinco a cuatro líneas y finalmente ampliándose de tres a cuatro versos en las dos últimas *stanzas* (5-4-3-4), y no a la *stichic form* de tres estrofas de cinco, siete y cuatro versos respectivamente que se publicó incorrectamente. Con esto pasa este desliz en las dos publicaciones a engrosar la lista de erratas que ya en vida tanto atormentaba a Rivero.

En los manuales de métrica más modernos se asegura que, aunque en su forma primitiva la silva efectivamente hilvanaba heptasílabos y endecasílabos con rima asonante, esta definición no conviene a todos los ejemplos, pues este tipo de poema enseguida empezó a jugar con la disposición de las rimas y la posibilidad de emplear versos octosílabos o de dejar versos sueltos, como también hace Rivero en este caso, valiéndose de una

forma estrófica menos estricta que el soneto. Sin embargo, la silva se ha reconocido como un poema de la *soledad*, un cuarto rasgo que añadir al listado de los rasgos existencialistas de la poética riveriana según Padorno (2002:XVI-XVII), puesto que aporta al existencialismo riveriano su sentido más pleno. En su obra *La poesía de la soledad en España*, Karl Vossler (1946:98-104, en Quilis, 1978/2001:167) indicaba que el madrigal (cfr. §3.4.3.3.) preparó el camino a la silva, metro preferido por *la poesía de la soledad* del siglo XVII, que alcanza en las *Soledades* de Góngora (1613) celebridad universal. Sin embargo, nos inclinamos más por las *Soledades* machadianas (1907) como posible influencia, no solo en la forma estrófica del poema, sino en su contenido (fue fechado el 6 de abril de 1920). De hecho, en §5.15. observábamos en el poema un solapamiento casi total con el verso inicial de la pieza CXXXVI («Proverbios y cantares») de *Campos de Castilla* (Antonio Machado, 1912) que dice: «Nunca perseguí la gloria» (en Eugenio Padorno, 1994a:555). Karl Vossler (1946:98-104, en Quilis, 1978/2001:167) continúa explicando que con «la palabra *sylva*, que se escribía, a menudo, así, con *y*, recordando el griego *ϋλη*, designaron los antiguos, por lo pronto, más que algo métricamente informado, algo informe, un anotar apresurado del tema en bruto: una improvisación». Aunque nos negamos a ver en tan labrado texto como «El Humilde Sendero» este viso de prisa o irregularidad propio de la silva, no habíamos conectado a Domingo Rivero con Antonio Machado a través de esta forma estrófica, que pasó a ser uno de los moldes más representativos (en versos pares) de la poesía machadiana más sencilla (Varela/Moíño/Jaraulde, 2005:382): «probablemente desde Machado saltó a la poesía actual, después de haber servido para la inspiración de Guillén, Lorca, Salinas, etc.».

Con la de Machado coincide también la concepción riveriana de la poesía de moda (Eugenio Padorno, 1994a:97), así como el esquematismo básico del andar y la verticalidad del cuerpo en posición erguida (Eugenio Padorno, 1994a:78). Según Manuel Padorno (1999:206), algo que parece vital para los dos poetas es «andar». «El modelo riveriano de la Pasión crística (lo simbolizado), en cuanto presupone la idea de 'sacrificio' y de 'redención' también coincide con el ideario poético de Antonio Machado» (Eugenio Padorno, 1994a:104). Además hemos apuntado que el modelo editorial de sus *Poesías completas* (Antonio Machado, 1917) y de sus *Nuevas canciones* (Antonio Machado, 1924) pudo servir de referencia a Rivero para su proyecto de antología (Rodríguez Padrón, 1967:69).

El primer poema de las *Soledades* de Machado, «El Viajero», donde el tiempo existencial se separa del tic-tac del reloj en el último verso, coincide en esta concepción del tiempo con un ejemplo de silva de Miguel de Unamuno citado por Quilis (1978/2001:168), cuyas últimas palabras dejan entrever la coincidencia con la visión riveriana de la vida terrenal, "la vida que vive de la muerte", mientras se recorre ese sendero. Si volvemos a identificar la trayectoria horizontal de la vida con el proceso de escritura de ese «único poema diferente» (Eugenio Padorno, 1994a:121) al que Eugenio Padorno afirma que Rivero dedica su existencia (incluido el tiempo sin escritura, durante el que se forjaron muchas de las imágenes que recrearía más tarde), mientras leemos las líneas finales de *The Poet* sentimos cómo la mano que escribe se sabe en el tránsito de la Luz a las Sombras.

Cada vez que la escritura se desplace hacia la derecha significará confirmarse en el *camino* de un presente desidealizado y avistar un futuro sombrío. Escribir es revivir tácitamente; los poemas no ilustran el anecdotario de una vida, sino su balance, y lo que parece desprenderse de su lectura (al menos de los textos más representativos) es que la conclusión de la labor textual debió de implicar, en cierto modo, una «experiencia» de la disipación del ser, que lucha por proyectarse corporalmente en el papel. Avistar el final del poema, reconducirlo hacia su conclusión analógica, es también, indisolublemente, prever el final propio. La hoja de papel es la tumba de la estrofa incorruptible (Eugenio Padorno, 1994a:122). Dicho de otro modo, *el existencialismo se hace poesía en Domingo Rivero.*

Precisamente para hacer honor a este ideario nos hemos marcado el objetivo de mejorar la métrica de nuestras traducciones, empezando por la versión alternativa de «Yo, a mi cuerpo» que hemos planteado en §7.8., la cual ha quedado pendiente de ser retomada en estudios y traducciones futuras. Esto nos ha permitido realizar una revisión bibliográfica no solo aproximativa y comparativa sino también histórica de las métricas española e inglesa.

Aunque confiábamos en que monografías como *Métrica Española Comparada* (Torre, 2000) pudiesen realizar una aproximación a las preceptivas de otras lenguas, descubrimos con decepción que este enfoque se entiende desde un punto de vista interlingüístico, por lo que este autor procura dilucidar y simplificar al máximo algunos puntos conflictivos de los fundamentos métricos, empezando por los mismos conceptos

de verso, sílaba o acento (Esteban Torre, 2000:10), aunque los ejemplos que ilustran la teoría provienen en su inmensa mayoría de textos hispánicos, modernos y contemporáneos. No obstante, Torre no deja de establecer los necesarios vínculos y nexos de comparación con las convenciones métricas de otras literaturas, aunque echamos en falta alusiones al alejandrino inglés, además de al francés (Esteban Torre, 200:86-90); y tampoco hemos encontrado consideraciones que conecten la métrica clásica grecolatina con el *alexandrine* en su tratamiento del ritmo hexámetrico. Tampoco pone la obra a nuestra disposición ningún tipo de análisis métrico orientado a la traducción.

En cualquier caso, queda apuntado como un posible antecedente para futuros ejercicios comparativos, entre los que se nos ocurren no solo comparar las normas métricas de la época de Rivero con las actuales, sino además comparar estas tradiciones con la poesía clásica inglesa (lo que nos permitiría plantearnos si "contemporaneizar" la métrica riveriana), así como con las tendencias modernas de creación y traducción poética en inglés, sin olvidar que notaremos diferencias entre las visiones norteamericanas y las británicas, por no hablar de las puramente idiosincrásicas. En este sentido, nuestros tímidos acercamientos (cfr. §7.1, §7.3.) a la obra *English Historical Metrics* (McCully/Anderson, 1996) nos permite creer en una Métrica Histórica Comparada, a la que nuestros aportes pueden incorporar significativos retos. Por ello, realizaremos un último esquema de la métrica cuantitativo-acentual de nuestra traducción, pendiente de ser sistematizado junto con el resto de nuestros análisis de la medida y la rima de los metapoemas de *The Poet*.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
I	ne	ver	asked	for	glo	ry,	I	was	ne	ver	a	ttrac	ted
By	the	cla	mours	of	fa	me,							
Ne	ver	dreamed	that	time	and	its	re	cords					
One	day	would	end	up	re	por	ting	my	name.				
My	heart	of	that	am	bi	tion	has	ne	ver	been	a	ware.	
But	when	I	con	tem	plate								
At	night,	in	the	lone	ly	fields,							
The	Hum	ble	lane										
Tro	dden	by	poor	feet,	that	al	rea	dy	rest,				
Part	ly	emp	ty	and	part	ly-e	ra	sed,					
Un	der	the	moon	light,	which	led							
To	a	home,	which	is	emp	ty	to	day,					
My	ear	thy	roots	re	vive								
And	some	times	I	e	ven	think							
With	hu	man	e	mo	tion:	I	wish						
That	me	mo	ries	of	my	life	for	e	ver	could	sur	vive.	

Fig. 90. Métrica cuantitativa y acentual de "The Humble Lane". Elaboración propia.

Hasta que autores como Esteban Torre no planteen métodos que nos orienten en estas direcciones, a pesar de que podamos seguir hablando del arte de traducir poesía, seguiremos sumidos en un amplísimo espectro de posibilidades de traducción que darán lugar a ejemplos como los que Burton Raffel ilustra en su *The Art of Translating Poetry* (1988). En el capítulo 4 de la monografía, titulado "Prosody and Comparative Prosody", el autor parte del ejemplo de cómo los poetas rusos vivieron sumidos bajo reglas imposibles para su lenguaje tras las invasiones tártaras por influencia del polaco, que es necesariamente silábico, hasta que se desarrolló un método acentual, por lo que incluso las circunstancias históricas han condicionado las normas literarias de las culturas (Raffel, 1988:81). También debió pasar mucho tiempo hasta que se produjeron los cambios políticos y culturales necesarios para que el latín dejara de ser un lenguaje cuantitativo, en su forma original clásica, hasta convertirse en un lenguaje silábico (no exento de acentos) en su forma medieval (Raffel, ibidem:82).

En la métrica histórica inglesa, según el autor, «even under the conquering onslaught of French, English never took on a syllabic prosody. Instead, English poets learned to combine syllabic counting with stress principles –which is of course what our traditional iambic pentameter and tetrameteres are all about» (Raffel, 1988:82). Tal vez esta ausencia de métodos métricos plausibles se explique a partir de una de las declaraciones de principios que el autor plantea desde el primer capítulo de su trabajo, que corrobora la idea de que solo podemos aspirar a conservar algunos aspectos de la prosodia sin sacrificar otros importantes componentes de la poesía, sobre todo su contenido: «ya que no hay dos lenguas con la misma prosodia, resulta imposible recrear la prosodia de una obra literaria compuesta en una lengua en otra lengua diferente» (Raffel, ibidem:83, traducción nuestra).

A través del comentario de su traducción de un poema de Charles Baudelaire al inglés, «nor an easy poet to translate», según declara el autor, Raffel llega a la conclusión de que, veinte años después de haberla realizado, sigue pensando que hizo bien en emplear versos libres: «I have preferred the irregular line pattern for several reasons: it allows me to emphasize what seems to me to need emphasis, in a translation, without being bound to the futile attempt to duplicate French rhythm in English –and I am myself more comfortable with it, since it comports with my own practice as a poet» (Raffel, 1988:89). Estos planteamientos, ante los que cabría volver a preguntarnos con Holmes si el traductor poético ideal debe ser poeta (1988/1994:11), deben relacionarse

directamente con las normas traslativas (cfr. §4.1.). En este sentido, aunque aún en el epígrafe anterior no estábamos convencidos de si Rivero prefiere componer sus sonetos con endecasílabos o alejandrinos (cfr. §7.14.), el hecho de que fuese el verso de catorce sílabas el que Rivero eligió para su traducción al español de "The Soldier" puede resultar orientativo. Nuestras aproximaciones a la décima y a la *decastich form* (cfr. §7.1., §7.9.) también podrían sumarse a nuestras conclusiones sobre el soneto riveriano y sobre la silva que nos ocupa.

Con todo esto en mente, se inicia esta silva con una abierta declaración de humildad, enfatizada con el lejano efecto acústico del clamor de la fama: "*I never asked for glory, I was never attracted / By the clamours of fame*". Tal vez aquí quepa encontrar un punto de desviación con respecto al pensamiento de Unamuno, en quien la *Historia de la Filosofía y de las Ciencias* de Manuel Mindán Manero (1964) parece ver un «apego exaltado y profundo a su yo personal» (Mindán Manero, 1964:361) que difiere bastante de la concepción riveriana del yo y del cuerpo que se entrevé en estas líneas iniciales, si bien un Rivero tan paradójico y contradictorio como se dice que fue Unamuno (Mindán Manero, ibidem) acabará pidiendo el irreconciliable deseo de la atemporalidad.

La preocupación constante por la inmortalidad individual, base de la angustiada religiosidad que Mindán Minero (ibidem) nota en Unamuno, en Rivero nos parece cristalizada en la conciencia de la finitud del tiempo y de la vida, que en el vasco se expresa a través de una rebeldía enérgica, aunque es cierto que la poética riveriana incorpora elementos bíblicos, así como la creencia en una vida más allá de la muerte. Tal vez por ello a los dos se les agudice «un anhelo de pervivir, una voluntad intensa de trascender la muerte, que constituye su fe agónica, esto es, su fe en lucha» (Mindán Manero, 1964:361). En una "lucha con el verbo", nos atrevemos a añadir, según aquella expresión que dio título al artículo de Agustín Millares Cubas aparecido en el *Diario de Las Palmas* del 8 de octubre de 1929 ("La lucha con el verbo").

Más pragmática parece ser la visión del vivir concreto de cada hombre según Ortega y Gasset (Mindán Manero, ibidem:366), a quien se empareja con Unamuno como el segundo gran representante del existencialismo en España, aunque también fue condiscípulo de Edmund Husserl junto con Martin Heidegger, a quien citábamos a partir de su planteamiento del estar-en-el-mundo en el comentario traslativo cognitivo-funcional de «Yo, a mi cuerpo» (cfr. §7.8.). Para el madrileño, de acuerdo con Mindán

Manero (ibidem), «la vida no es una cosa más entre las cosas, sino la realidad en que todo radica, y en que todo surge, incluso el propio yo. La vida no es el yo ni las cosas. Pero las cosas y el yo son momentos o integrales esenciales de la vida. Vivir es hacer algo con las cosas, es "tratar con el mundo, dirigirse a él, ocuparse de él"». Los aspectos más próximos entre el pensamiento riveriano y la dicotomía del yo-las cosas en Ortega y Gasset tal vez se encuentren en su creencia de que «el yo necesita de las cosas y las cosas del yo. Yo no sería el yo que soy, sin las cosas circunstantes, ni las cosas constiturían eso que llamamos mundo, sin el yo» (Mindán Manero, ibidem).

Los versos que Rivero sitúa en las dos líneas siguientes dan lugar a una ambigüedad realmente efectiva, ya que expresan ilocutivamente la presuposición de que, aunque nunca imaginó que sucedería, el libro del tiempo acabó registrando su nombre ("*Never ever dreamed that time and its records / One day would end up reporting my name*"). En inglés, esta polisemia se condensa en el verbo auxiliar "*would*" que, empleado entre los pasados simples (como el subjuntivo "pueda" en el TO), da lugar a dos interpretaciones posibles, una posible y la otra irreal, de que realmente Rivero haya pasado a los anales de la historia.

A continuación, el *locus* o foco de atención de la idea transmitida en el quinto verso es el corazón, un nuevo centro físico riveriano, del que en esta ocasión, según la concepción de El Poeta, brota la ambición ("*My heart of that ambition has never been aware...*"). Esto sirve a Rivero para introducir una *metáfora de emociones* (que remachará en los dos versos finales) que merece ser ampliada teóricamente según los planteamientos de quien acuñó este término en el marco de los estudios cognitivos, el húngaro Zoltán Kövevcses, a partir de su estudio de las metáforas de la felicidad y de la ira (Kövecses, 2005:35-43). En Unamuno, esa ambición es distinta: «como sustitutivo de esa inmortalidad real, insegura para él, busca una *sombra de inmortalidad* en la fama, en hacer pervivir su memoria en la conciencia de los hombres, en sobrevivirse en los personajes de su obra. De ahí también su prurito de destacarse de la masa, de no perderse en ella, de singularizarse y no ser como los demás. Así surge también su oposición a todo y su inconformismo con todo» (Martín Manero, 1964:361). Pero Rivero, a pesar de su apariencia de hombre hermético, «sabe que su hacerse como persona es sobre todo un coexistir con los hombres y con las cosas y, por supuesto, que habitar una isla es una manera de estar en el mundo, y que la vida es un estar por ser» (Eugenio Padorno, 1999:236).

Así como hemos hablado del conflicto riveriano ante el trinomio de lo Moderno, la Modernidad y el Modernismo (cfr. §6.1.), podemos reducirlo al dilema entre Pasado y Progreso, que concurren en el hombre en la beligerancia entre Materia y Espíritu. Es cierto que cualquier definición del existencialismo encontraría en Unamuno sus notas predominantes, sobre todo en su necesidad de la *idea-pasión* (Mindán Manero, ibidem:362): «no piensa solo con la razón y con el entendimiento, sino con todo el cuerpo y con toda el alma: el que piensa es el hombre entero». En Rivero, cuerpo y alma se desdoblan física y conceptualmente.

Sin embargo, el diálogo parece ser una de las vías que Rivero encuentra para equilibrar estas potencias adversas: «¿Y con qué o quién no dialogará el poeta? El poeta dialoga con vivos y muertos, con los muebles de su cuarto, con la piedra canaria, con sus propios versos» (Eugenio Padorno, ibidem:238). Con sus apóstrofes literarios, al ser inseparable de las cosas, como Ortega y Gasset, el Yo riveriano consigue poetizar lo que toca su pluma, «hacerse con el secreto de ellas, descubrir el lenguaje en que ellas nos hablan» (Eugenio Padorno, 1999:238).

Algo similar sucede con el *afán de invasión* en los otros seres de Unamuno (Mindán Manero, ibidem:363), quien, convencido de que el que no aspira a ser más de lo que es, acaba por no ser nada, quiere serlo todo y para siempre, es decir, aspira a superar la finitud en el espacio y en el tiempo, en los otros seres: quiere ser todo sin dejar de ser él, no diluirse en las cosas en actitud panteísta, sino "integrar en mí la totalidad de las cosas visibles e invisibles" (Mindán Manero, ibidem). Por su parte, «Rivero nos presenta no ya las cosas, sino las cosas como secretos; el sentido de su relación con ellas, en la vigilia de su estar en el mundo. El convivir con las cosas puede hacer que veamos en ellas el pasado común de lo presente» (Eugenio Padorno, 1999:239).

Así, en las cosas, Rivero también es capaz de ver el tiempo cristalizado, y así lo describe en las conflictivas cinco líneas siguientes, que debían haberse dividido estróficamente donde lo hemos señalado con una doble barra oblicua: *"But when I contemplate / At night, in the lonely fields, / The humble lane / Trodden by poor feet, that already rest, // Partly empty and partly erased, / Under the moonlight, which led / To a home, which is empty today*". El error tipográfico deja el segmento clave "the humble lane" casi en el centro de la estrofa y del poema, lo que acaba contribuyendo a su realce. En su estudio de la metonimia, Lakoff/Turner (1989:100) explican que «a

lane is a part of a schema for travelling»; por tanto, «such an evocation of an entire schema via the mention of a part of that schema is one kind of *metonymy*" (Lakoff/Turner, ibidem).

Si reconsideramos la clasificación de Goossens (1990, en Ruiz de Mendoza, 1999:99-100), estaremos de acuerdo en que la metáfora y la metonimia, al compartir el principio de proyección conceptual, son tan similares que resulta difícil encontrar criterios claramente diferenciadores entre ellas, como la *intrinsicidad* (Ruiz de Mendoza, ibidem:49). Es evidente que el desarrollo de la sistematización cognitiva de estas figuras podrá ofrecer herramientas metodológicas de interés para la traducción.

Y a pesar de que la metáfora se expresa a través de un lenguaje directo, fueron unas líneas dificilísimas en cuanto a su organización sintáctica, dado el complejo hipérbaton con el que están tejidas y las deliberadas referencias anafóricas y catafóricas de los versos, que empiezan a ser confusas a partir de la imagen de la luz de la luna. Una vez más, «la luz como nostalgia de lo perdido y lo no alcanzado y las tinieblas como padecimiento del presente agónico y el enigma del futuro póstumo» (González Sosa, 2000:46) vuelven a contraponerse en el texto.

Rivero emplea un verbo de lo visual que admite una traducción literal ("*contemplate*"); y la imagen poética que se va configurando en la mente del lector nos transporta a un ambiente de corte típicamente romántico: luces y sombras, soledad, noche, silencio y oscuridad. El símbolo de los pies se amplía en este caso hacia el recuerdo de las personas que han cruzado ese camino ("*Trodden by poor feet, that already rest*"), tanto en sentido literal como figurado, motivo por el que en §5.16. nos preguntábamos si Rivero puede estar evocando un camino de El Monte o el ya documentado camino de herradura que llevaba a casa de sus abuelos maternos en Guía (cfr. Figs. 25-30), ese hogar ya vacío ("*To a home, which is empty today*").

Despierta entonces en Rivero la más profunda de sus emociones. Tras acudir sutilmente a la idea de PEOPLE ARE PLANTS ("*My earthy roots revive*"), Rivero expresa cómo lo invade un sentimiento; tal vez esa ambición de la que su corazón nunca supo, tal vez la sensación efímera de la fuerza de la juventud recuperada, para acabar la silva con la que, a nuestro modo de ver, viene a ser la fórmula de la gran metáfora riveriana, su deseo más íntimo, profundo y contradictorio: "*And sometimes I even think / With human*

emotion: I wish / That memories of my life forever could survive". La metáfora de emociones se basa en una mezcla de sentimientos contradictorios. Aunque no sea una de sus ambiciones Rivero no puede evitar la emoción humana que le insufla el pensamiento de ser recordado siempre, de que su memoria perviva en la tierra, y con idéntica intención el poema se sitúa al final de la selección. Al lector le quedará la decisión de prolongar o no ese recuerdo. Pagán Cánovas (2013) lo llamaría un proceso de *anchoring* o anclaje de *time-space mappings and their emotions,* a través del cual se produciría un *timeline blend* entre la idea de la vida como un trayecto y las emociones con que se evoca la metáfora, procedentes de sus esquemas arquetípicos verticales y horizontales.

Rivero termina de elaborar su idea central de LA VIDA COMO UN CAMINO lleno de humana emoción, aunque de manera inversa a lo habitual, pues el esquema de lo Alto surge al final del texto. Con este cierre termina de describir la proyección que espera para su camino, que empieza a hacerse borroso, y al que el lector podrá incorporar no solo sus emociones e interpretaciones de los textos de la antología cuyo comentario damos aquí por finalizado, sino además todos los planteamientos teórico-metodológicos de nuestro trabajo de tesis doctoral, a través del cual hemos ido imbricando este extenso aparato teórico a esa pequeña línea en el tiempo que fue Domingo Rivero, a quien debemos dejar marchar por su humilde sendero.

8. Conclusiones y futuras investigaciones

Así como se afirma que una traducción literaria difícilmente se puede dar por terminada, llegados a este punto, comprobamos que esta primera aproximación investigadora a *The Poet*, más allá de la obra traducida, ha dado como resultado un trabajo de tesis que, a nuestro modo de ver, no pasa de ser sencillamente preliminar. Con todo, este repaso crítico interdialéctico de los procesos traslativos que intervinieron en nuestro primer encargo profesional de traducción de la poética riveriana ha resultado verdaderamente orientador para ilustrar la complejidad de traducir a Domingo Rivero en lengua inglesa con el rigor que merece. De acuerdo con nuestros objetivos iniciales, se ha tratado de sistematizar la experiencia traductora a partir de un recorrido analítico por las fases del proceso de traducción de la antología, para lo que nos hemos auxiliado no solo de los ET, sino además de otras disciplinas adyacentes y sus metodologías. Con el objetivo principal de revisar la traducción de *The Poet* desde un enfoque cognitivo-funcional, sin contradecir el *looping model* de Nord (1988/1991:32-35), los ejes vertebradores de la estructura de la investigación han sido por tanto el *autor* (cfr. §2.), el *texto original* y su *análisis* (cfr. §3., §5.), el *encargo* (cfr. §4.), los *retos de traducción* de la poética (cfr. §6.), y las *estrategias traslativas* aplicadas (cfr. §7.), aunque todas estas cuestiones aún podrían seguir ampliándose.

Además de profundizar en la vida y obra de Domingo Rivero, de diseñar instrumentos metodológicos ajustados a nuestra problemática traslativa, de reinterpretar los poemas originales, y de fundamentar desde diversas perspectivas las soluciones de traducción adoptadas, nuestros planteamientos nos han brindado la oportunidad de detectar nuevas problemáticas y puntos de inflexión a partir de los cuales confiamos en poder seguir indagando en cuestiones de tan variada índole como las que se han desarrollado hasta aquí, con mayor o menor extensión en cada caso, aunque siempre desde las premisas de la precisión y la equidad. De acuerdo con nuestra concepción de los procesos cognitivos que intervienen en la lectura literaria, debemos reconocer que método y resultados no pueden darse aún por definitivos. Aún así, admitidas estas y otras limitaciones que quizá no alcanzamos a contemplar, nuestras aportaciones quedan recogidas para revisión posterior, si bien consiguen complementar la selección bilingüe publicada y facilitan una lectura más exhaustiva de *The Poet* (cfr. §1.), además de auspiciar proyectos de traducción futuros y de reabrir otras líneas de investigación.

Para empezar, nos resistimos a admitir que Domingo Rivero es un poeta sin biografía. Es cierto que aún se detectan lagunas en su trayectoria vital, entre las que quedan por esclarecer cuestiones tanto biográficas como cognitivas. Pendientes de trazar, por ejemplo, los *mappings* mentales que subyacen a los esquemas cognitivos de la poética riveriana y su recepción (cfr. §7.9.), debe recordarse que, al igual que la infancia de Rivero, sus diez años de juventud en el extranjero y en la España peninsular todavía nos dejan abiertas muchas posibilidades investigadoras. Además de la figura de Santiago Hernández Miranda, maestro de primeras letras de El Poeta, especulamos con la posibilidad de rastrear los contenidos de los planes de estudio del Colegio de San Agustín, o incluso del University College London, o de determinar quiénes pudieron ser sus profesores en Inglaterra, aún cuando Jorge Rodríguez Padrón (1994:421-439) nos ha revelado ya tantos detalles sobre el Londres de finales del siglo XIX que experimentó el lírico canario. En cuanto a sus ambientes y residencias, también sería significativo descubrir al menos dónde se alojó El Poeta en el París pre-simbolista de La Comuna, entre otras tantas cuestiones por descubrir de este episodio de su vida.

También se habrá apreciado que poco se conoce de la estancia de Rivero en Sevilla (1873-1879) o del año que pasó en Madrid finalizando su carrera, por lo que nos marcamos nuevos objetivos en relación con su paso por estas ciudades o con los contactos que pudo establecer durante sus años de estudiante de Derecho, tal vez entre sus compañeros de clase o conocidos de Gran Canaria con los que pudo coincidir (cfr. §2.3.). No conformes con descartar la relación entre el anarquista gaditano Salvochea y Rivero, nos hemos puesto en contacto con Juan Alarcón Almoguera, de la Asociación de Amigos de Fermín Salvochea, de quien esperamos obtener algún dato de interés en relación con nuestras hipótesis. Augusto Hernández Martín –quien aparece como fiador en los documentos de la matrícula de la universidad de Rivero– llevaba un año en Sevilla cuando El Poeta llegó a Andalucía desde Londres en 1873 (cfr. Nota 26); con él compartió hospedaje, en el número 14 de la calle de Jesús (Rodríguez Padrón, 1994: 436), aunque desconocemos otros detalles de la relación entre Rivero, Hernández Martín y los ambientes sevillanos, que trataremos de seguir desvelando.

De su madurez, una vez regresado a Gran Canaria, se recordará que Rivero ejerció el oficio de togado en la Audiencia Territorial, donde tuvo de compañero a Agustín Millares Cubas. La relación entre El Poeta y este abogado, novelista y dramaturgo (quien también ejerció de profesor de Retórica en el Colegio de San Agustín) merece ser

ampliada, especialmente a partir de la afirmación con que Millares Cubas concebía la poética riveriana: “la lucha con el verbo” (cfr. §2.3.). Asimismo, Domingo Castellano Cruz, escribiente de Rivero en la Audiencia Territorial y pariente lejano de Tomás Morales, desempeñó un papel fundamental en la conservación de la obra riveriana llevando a cabo la tarea ocasional de pasar a máquina sus poemas (Eugenio Padorno, 1994a:34).

Conocida su aversión a las erratas, que –por petición propia– El Poeta confiara a Domingo Castellano esta labor es un significativo dato que nos obliga a tratar de indagar entre posibles testimonios que quizá nos permitan conocer más datos sobre las circunstancias en que se compuso, por ejemplo, el elaboradísimo soneto «Viviendo», ejemplo soberbio de la concepción riveriana de la creación lírica. Aún no hemos tenido oportunidad de preguntar personalmente a Eugenio Padorno sobre las conversaciones que el crítico declara haber mantenido con el «secretario» de Rivero (Eugenio Padorno, ibidem), por lo que deberemos recoger estas cuestiones en trabajos posteriores. Tampoco hemos podido conversar aún con familiares de Hernández Martín, ni de Millares Cubas, de Castellano Cruz, o de Fernando González, por ejemplo, quien publicó dos poemas de Rivero sin su consentimiento (cfr. §2.4., §2.5.). Además de las circunstancias que rodearon a la primera publicación de un poema riveriano en 1899, hemos prestado especial atención a la intervención de este último autor, nacido en Telde, en la publicación de «Yo, a mi cuerpo», El Soneto, en julio de 1922, un hecho que también tuvo consecuencias para Domingo Castellano (cfr. §5.6.).

Tanto las circunstancias que rodearon a la creación de «Viviendo» como la majestuosidad de El Soneto del Cuerpo son de máxima relevancia para futuras traducciones de la lírica riveriana, reconocido el hecho de que Rivero era un verdadero *escultor del soneto*. Similar consideración merecería su sobrino-nieto Tomás Morales, cuyos sonetos traducidos por John Rutherford nos han servido de valiosos textos paralelos (cfr. Fig. 69, Fig. 89). Aunque hemos intercambiando algunos correos con Rutherford, no hemos podido entablar aún un diálogo traductológico con el experto. Estas circunstancias inspiraron la idea de publicar *Sonnets by Domingo Rivero*, nuestro *encargo idealizado* (cfr. §4.3.) y más sólido proyecto futuro de traducción del soneto riveriano, para el que contamos con el apoyo del Museo Poeta Domingo Rivero.

Ya que Fernando González trabó amistad con Manuel Azaña, presidente de la Segunda República, y director de *La Pluma* (1920-1923), fue este poeta de Telde quien logró que dicha revista madrileña publicase el soneto mejor logrado de Domingo Rivero, si bien El Poeta fue ajeno a todo esto (cfr. §2.4.). En la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica (disponible en: http://prensahistorica.mcu.es/) solo hemos podido consultar ejemplares digitalizados de esta revista literaria de octubre de 1920 y de enero y marzo de 1923, así que sería preciso hacer llegar las copias de dichas publicaciones que el Museo conserva entre sus fondos a dicha Biblioteca. Lo mismo debería suceder con el número de *La Pluma* de octubre de 1922, donde Fernando González logró que Azaña incluyera «El Humilde Sendero», texto que nos permitió definir el existencialismo de la lírica riveriana (cfr. §5.16.), en comparación tanto con la filosofía de Miguel de Unamuno, ampliamente reconocida por los expertos (Eugenio Padorno, 1994b:349), como con el pensamiento de Ortega y Gasset (según Mindán Manero, 1964:365-368), en otra aproximación a la ideología de los pensadores de la época de Rivero respecto al yo, al cuerpo, al sujeto o al ser (cfr. §7.15.), planteamientos que casan a la perfección con los principios cognitivos de las metáforas del *self* y el *subject* (Lakoff, 1996:102-119), si bien no han sido abordados aquí con la profundidad que merecen.

Como posible investigación futura, también hemos subrayado la necesidad de retomar con la meticulosidad exigida el artículo periodístico "Domingo Rivero" (Claudio de la Torre, 1954). Se ha señalado que la Colección de Claudio de la Torre es una iniciativa del Cabildo de Gran Canaria a través de la que se está intentando rescatar el mayor número de obras de este polifacético intelectual canario y ofrecerlas por primera vez con una visión de conjunto (cfr. §7.8.). Tal vez a tiempo de la publicación de los ensayos de don Claudio en 2017, deberemos consultar a Guillermo Perdomo, responsable del proyecto, si está prevista la inclusión de este texto en la publicación de la obra completa de De la Torre. Para este fin, ya nos hemos puesto en contacto con Isabel Grimaldi, Directora de Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, quien en una última comunicación del 14/07/2015 nos informaba de que el profesor Perdomo pronto recibirá nuestros datos de contacto. Y es que, de la misma manera que hemos hecho llegar copias digitales de *The Poet* a la Universidad de Oxford, al University College London (UCL) y a la Universidad de Cambridge, sería necesario depositar una copia de la Colección de Claudio de la Torre al completo en esta última Universidad, de la que fue el primer lector español, tanto en lengua original como traducida a *lingua franca*,

para lo que estaríamos encantados de contribuir con nuestra traducción del citado artículo (Santana Falcón, 2014:8-17). Igualmente, creemos en la posibilidad de que algún día la poética riveriana traducida en su integridad pueda reposar en las estanterías del UCL de Londres, donde Rivero se matriculó en clases de matemáticas, como refleja un carnet de estudiante expedido a su nombre, el último documento que se recoge en el Anexo de *The Poet* (Santana Falcón, 2014:85). Theo Hermans, a quien hemos citado en el marco de los EDT (cfr. §3.1.4.), es profesor de holandés y de literatura comparada en la Universidad a la que asistió Rivero.

Y si estos son solo unos pocos ejemplos de lo que queda por hacer en relación con estas circunstancias de la vida de Rivero, todavía más tiene que decirnos el microcosmos de su poesía, entre cuyos versos aún quedan tantas incógnitas y cuestiones pendientes de desvelar. En palabras de Manuel González Sosa (2000:27), «es natural deducir que resulte posible rastrear en la biografía del hombre que fue el poeta las situaciones que sean el correlato objetivo de las confidencias relevantes contenidas en sus versos». Más allá de lo completa que pueda ser en este momento nuestra visión del universo lírico riveriano, no podemos olvidar remitirnos a aquel breve poema en el que El Poeta deseaba que la calle Pilarillo Seco recibiese su nombre (cfr. §5.16.). Si tenemos en cuenta que esta calle tomó su nombre de un manantial de agua potable, situado muy cerca de la ermita de San Telmo y próximo a su playa, de donde se surtían los barcos para sus necesidades (Mariana Soledad Rodríguez, 2012), no nos parece tan descabellada la inspiración poética del manantial de donde deja de fluir la vida como símbolo de la temporalidad riveriana, sin desestimar la evocación del torrente con que se abría el imaginario del soneto «A Lady Byron». En revisiones futuras del contenido de esta investigación trataremos de seguir descubriendo otras posibles interrelaciones entre la vida y la obra de Rivero, sobre todo entre aquellas cuestiones que han surgido en el análisis interpretativo de los textos de partida (cfr. §5.) y en el comentario cognitivo-funcional de las traducciones (cfr. §7.).

Tras abordar al autor, con respecto a las cuestiones traductológicas sobre las que hemos fundamentado el análisis interpretativo del TO (cfr. §3.), consideramos que también resultaría necesario ampliar nuestro marco teórico de referencia, a pesar de que nuestra primera aproximación al análisis textual orientado a la traducción se ha completado con las cuestiones específicas de la traducción poética que hemos considerado más relevantes para la traducción de *The Poet* (cfr. §6.).

Demostrada la utilidad de nuestros antecedentes teórico-metodológicos para el análisis del texto original (Nord, 1988/1991; García Álvarez, 2004) para definir el metalenguaje de la investigación, pendientes de contactar con Christiane Nord en la Universidad de Viena, tras conversaciones con García Álvarez, nos proponemos en trabajos futuros convertir su método en un instrumento didáctico y comparativo cada vez más accesible, que haya de servir por igual a la didáctica, la crítica o la práctica de la traducción poética, si conseguimos sistematizar a través del lenguaje de la lógica las que podrían componer sus *Skoposregeln* específicas.

A pesar de que en nuestros apuntes para un modelo cognitivo-funcional de análisis textual se alcanza a comprender nuestra visión tripartita del concepto de *función* (en el que se funden *intención*, *efecto* y *medios textuales*), es preciso seguir ampliando sus variables, para lo que la teoría de los actos de habla (Austin, 1962; Searle, 1969; 1976) parece configurarse como un marco teórico de interés. De ahí que muchos aspectos de nuestro aparato teórico-metodológico merezcan ser revisados y ampliados, especialmente los fundamentos de los esquemas cognitivos a través de los que hemos tratado de diseñar nuestro análisis textual y las representaciones mentales surgidas de su aplicación.

Aunque no descarta las variables incluidas en los modelos teórico-metodológicos que le sirven de antecedentes, y además debe aplicarse en dirección *bottom-up* para el análisis del TM (cfr. §7.), la utilidad del *método I-E-M* de interpretación textual para la traducción poética está basada en las posibilidades de triangulación que admiten sus parámetros. En su aplicación a la práctica, hemos llegado a la conclusión de que cuando abordamos uno de ellos (por ejemplo, la *intención*), los otros dos (el *efecto* y los *medios poéticos* en este caso) se autorregulan tanto independiente como interdependientemente, por lo que se convierten en variables de control en continua interacción. Tratemos de aclararlo en una penúltima Figura, si bien estas cuestiones habrían de ser objeto de estudio de trabajos separados:

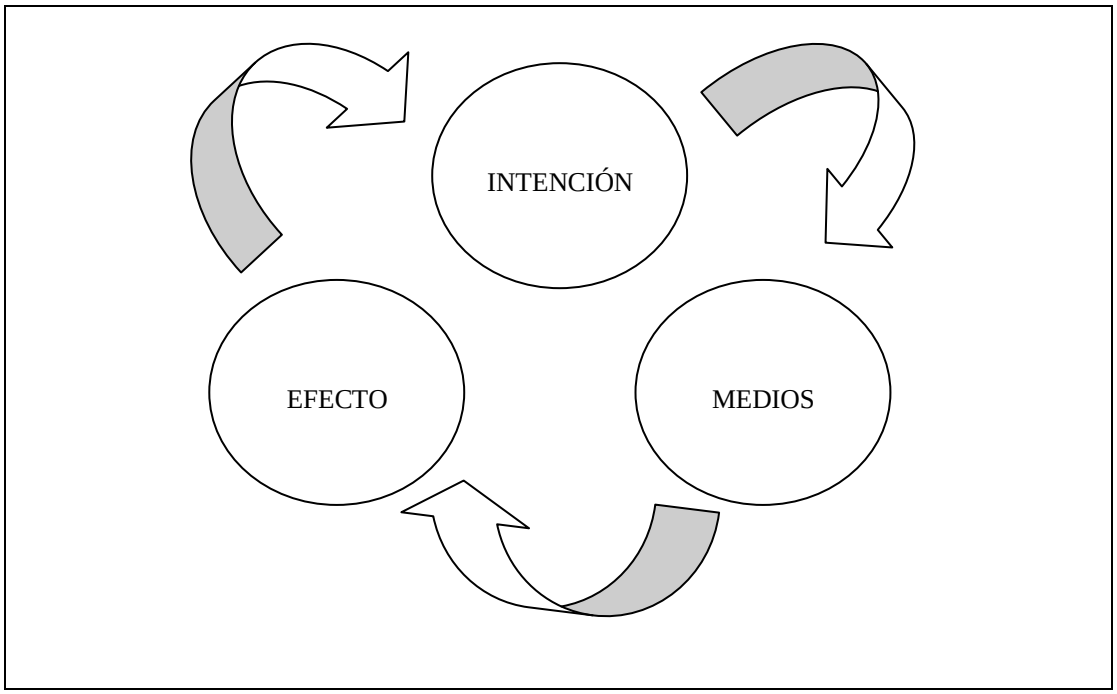


Fig. 91. La interrelación entre la intención, el efecto y los medios textuales. Elaboración propia.

A la vista de la Figura 91, se infiere que la aplicabilidad metodológica del modelo está basada en sus posibilidades combinatorias, ya que contribuye a delimitar la macro- y las microestrategias traslativas desde enfoques distintos (I-E-M; M-E-I; I-M-E; M-I-E; E-M-I o E-I-M). A su vez, cada una de sus variables debe contemplarse desde diversas ópticas, ya que cuando se observe la intención del texto, por ejemplo, se deberá considerar que en una traducción confluyen, como mínimo, la intención *pretendida* por autor del texto original, la intención *proyectada* por el iniciador y la que delimita el traductor en su *encargo mental*. Si es posible que el emisor de la oferta informativa que se va a traducir nos aclare personalmente sus objetivos comunicativos, tal vez resulte más sencillo definir la intención pretendida por el productor del texto, aunque esto no significa que dicha intención no pueda entrar en conflicto con la del traductor o con la del iniciador.

Como planteaba Risku (1998:125, en García Álvarez, 2004:457), es el traductor quien debe establecer límites diferenciados entre los intereses y las motivaciones del resto de actantes del proceso, mucho más cuando entre el momento de la creación del original y el de la traducción haya una diferencia geográfica o temporal, sin desestimar al lector final. A fin de obtener datos orientativos sobre la visión del iniciador sobre la traducción

o sobre el rol del traductor, así como cuál es la concepción personal del cliente sobre el estatus del TO y del TM, también hemos diseñado una entrevista estructurada (cfr. Fig. 19) que todavía debe demostrar su validez en un futuro. Aunque esta premisa tal vez vuelva a confrontar al traductor con la disyuntiva de la forma y el sentido (cfr. §3.1.1.), esta estrategia metodológica le permitiría adoptar una visión mucho más completa de la situación traslativa. Por lo tanto, cuando llegue a delimitar la intención de la traducción, el método le permitirá determinar qué medios textuales se pueden emplear en función del efecto buscado, o a la inversa, aunque esto tampoco puede garantizar que el impacto pretendido coincida con el efecto alcanzado.

De otro modo, si se prefiere adoptar una estrategia traslativa basada en el efecto observado en el TO o perseguido en el TM, será cuestión de valorar qué tipo de intenciones subyacen a la impresión que provoca el texto poético en el lector potencial, lo que facilitaría la selección de los medios textuales más adecuados en función del escopo negociado en el encargo. Estos planteamientos (que deben considerarse tanto en la lengua y la cultura de partida como en la lengua y la cultura meta) se aproximan a otras clasificaciones del proceso traslativo, además de contribuir a la metodología de la traducción. Si además se completan con las variables que intervienen en la submodalidad poética, servirían como orientación metodológica para la traducción del verso, donde el metapoeta además debe considerar la dinámica de los procesos cognitivos que pueden intervenir en la lectura literaria, como la *metáfora poética* (cfr. §6.2.1.1.), además de la prosodia.

Como docentes de educación secundaria, contamos con la posibilidad de aplicar nuestro método de manera experimental a la interpretación literaria y a la traducción filológica, aunque su representatividad para los ET debe comprobarse en el aula de traducción. Por lo tanto, a fin de retomar nuestro método cognitivo-funcional de análisis interpretativo de la poesía orientado a su traducción en investigaciones futuras, dejamos recogidas a continuación las siguientes cuestiones, a través de las cuales se plantean los principios cognitivo-funcionales de una metodología de la traducción todavía pendiente de ser desarrollada, ya que las variables de la intención, el efecto y los medios se vuelven a desplegar en múltiples direcciones.

Si la intención es…. ¿qué medios textuales resultarían más eficaces para conseguir el efecto pretendido? ¿de qué manera interactúan los esquemas cognitivos implicados en la sensación que produce el texto? ¿qué diferentes efectos se pueden producir con qué diferentes medios poéticos?

Si el efecto es…, ¿qué medios textuales pueden garantizar que el texto produzca dicho efecto en el lector? ¿qué diferentes procesos mentales podrían hacer emerger esta impresión en el lector según la intención implicada?

Si los medios empleados en el texto son … ¿qué intención puede haber motivado su selección? ¿qué efectos cognitivos producirían otros medios poéticos? ¿qué medios se ajustan más a la intención y el efecto pretendido?

Fig. 92. El proceso traslativo a través de la I-E-M de la traducción: hacia una metodología cognitivo-funcional para la traducción de modelos poéticos.

Incorporadas algunas cuestiones de competencia normativa a nuestra visión de la traducción de poesía en verso (cfr. §4.1.), queda por determinar si las síntesis planteadas nos permitirán continuar en esta línea o si nos convendría más dejar a un lado determinadas propuestas para seguir con otras vías, así que a partir de las preguntas anteriores nos marcamos desde aquí el objetivo de seguir elaborando una metodología de la traducción para la poética riveriana. Según García Álvarez (2004:91), un método ideal para la acción traslativa debería incluir otras teorías procedentes de la comunicación intercultural y de la interpretación y producción de textos, entre las que se contarían, por ejemplo, la lingüística del texto, la terminología, la lexicografía y la documentación. Igualmente importantes serían la reflexión teórica e histórica sobre la recepción y la función social de los textos en situaciones culturales específicas, la sociología y la sociolingüística (esto es, la antropología cultural), la psicología cognitiva y la psicolingüística. Por último, la autora también consideraría relevante el estudio de las normas de traducción y su(s) efecto(s) en los receptores meta, lo que guarda una estrecha relación con la investigación holística y funcional de los tipos de texto en una determinada cultura (García Álvarez, 2004:91). Si llevamos todos estos fundamentos a su último extremo, la investigación y el desarrollo de una deontología o ética de la traducción sería igualmente imprescindible (Robinson, 1997:30-31, en García Álvarez, ibídem), lo que nos permite hacernos una idea del reto epistemológico que supondría el diseño de este método.

Por lo tanto, de las propuestas metodológicas más próximas a nuestros intereses investigadores, nos hemos interesado particularmente por el modelo del proceso de

traducción poética de Paola Masseau (2007:695-696), ya que podría abrir otras dimensiones en el estudio de la traductología de lo poético. La misma Paola Masseau nos ha manifestado en un correo del 22/07/2015 su interés por la dimensión cognitiva de esta compleja submodalidad de la traducción literaria, en la que intervienen factores que tal vez no hemos alcanzado a documentar por completo en este trabajo, como las diferentes subcompetencias traductoras (cfr. §4.1.), por lo que nos interesa su esquema cognitivo de las fases del proceso de traducción de poesía y las competencias implicadas en la tarea del traductor poético como *inversador* (cfr. §5.1.), como la *competencia versificadora* (cfr. Fig. 39).

Una vez trazado a grandes rasgos nuestro modelo de análisis textual, tras diseñar la entrevista estructurada como herramienta metodológica que nos permitiese discriminar las instrucciones de las normas de traducción (cfr. Fig. 19), comenzamos a plantearnos la dimensión más sociológica de este trabajo, ya que, antes de interpretar los textos originales, nos pareció relevante que futuras investigaciones tuviesen en cuenta otros actantes del proceso de traducción (cfr. §4.2.), a los que también podría realizarse dicha entrevista. Paralelamente, también por esto nos hemos planteado llevar a cabo futuros estudios normativos de recepción entre lectores de *The Poet* (cfr. §4.2.). Además de una metodología cognitivo-funcional del encargo más completa, el encargo idealizado de la traducción de los sonetos de Domingo Rivero nos obligará a retomar las cuestiones más directamente relacionadas con el soneto riveriano y su traducción que salpican este trabajo, las cuales deberán vaciarse en un único estudio orientado a la publicación de los sonetos de Rivero traducidos al inglés.

Además de esto, si repasamos las conclusiones obtenidas al delimitar la problemática traslativa de la poética riveriana desde nuestra visión circular, comenzando por las cuestiones formales, en próximos estudios no podremos desestimar, por ejemplo, la relación entre la traducción de la décima y la *dechastic form*, sobre todo después de haber propuesto una versión en versos métricos de «La Isla» (cfr. §7.1.). Aún sin estar en disposición de afirmar que hemos obtenido conclusiones definitivas respecto a la traducción del soneto riveriano, puesto que nuestra traducción métrica de «Yo, a mi cuerpo» está aún pendiente de revisión, consideramos que esta forma estrófica de diez versos merece un mismo tratamiento traslativo. Según el repertorio de Eugenio Padorno (1994a:616), Rivero compuso seis décimas, por lo que es preciso ampliar nuestras observaciones teórico-metodológicas relacionadas con los sonetos riverianos para la

traducción de la *dechastic form*, entre otros tipos de poemas, ya que a los treinta y siete sonetos y las seis décimas que se cuentan entre las composiciones líricas de Rivero se deben sumar silvas, romances, coplas mixtas, sextetos, octavillas italianas, etc. (Eugenio Padorno, ibidem), formas estróficas que presentarán sus peculiaridades y dificultades propias.

De otra parte, se recordará que no eran treinta y siete los textos que El Poeta pretendía incluir bajo el epígrafe "Sonetos" en su antología frustrada (cfr. §5.3.). Nos sorprendía que Rivero incluyera solo seis textos en esta supuesta sección de una obra que nunca llegó a publicar: «La Silla», «Espigas», «Yo, a mi cuerpo», «Templos que abandonó la Francia atea» (*De la guerra, III*), «El Soldado» (*De la guerra, V*) y «Piedra canaria». Aunque los hemos enumerado en orden cronológico, siguiendo la presentación de Padorno (1994a:321-561), tampoco podemos afirmar con rotundidad que este sea el orden que hubiese dispuesto Domingo Rivero para estos textos. Como consecuencia de esto, cabría plantearse si no debería ser esta la selección de sonetos que, por rigor, se debería publicar traducida bajo el título *Sonnets by Domingo Rivero*, aunque aspiramos a traducir no solo los sonetos de Rivero, sino la poética riveriana en su totalidad.

En este sentido, presentada una versión alternativa en versos métricos de «Yo, a mi cuerpo» en yámbico pentamétrico (cfr. §7.8.), hasta que la metodología para dicha traducción y la validez de sus resultados no sea revisada en trabajos futuros, tampoco consideramos oportuno emprender la traducción de otros sonetos de Rivero según el patrón del soneto shakesperiano sin revisar nuestros resultados y tratar de refutarlos con los expertos. En este sentido, despiertan nuestra curiosidad las visiones de John Rutherford (*The Roses of Hercules*, 2014) en relación con el método y las normas de traducción implicadas en la traducción de una poética tan cercana a la de Rivero, a quien se considera padrino literario de Tomás Morales. Además de las orientaciones que podamos recibir del experto, las cuestiones teóricas relacionadas con esta forma estrófica en la literatura hispánica e inglesa que hemos recogido en esta investigación y nuestra traducción métrica de «Yo, a mi cuerpo» supondrían por tanto la génesis de la publicación de una antología de sonetos riverianos traducidos al inglés, cuyo corpus textual constituiría una primera cuestión delicada de abordar.

Más delicados aún serían los aspectos prosódicos, a los que nos hemos aproximado a través del método rítmico-discursivo de Meschonnic (2003:98, en Paola Masseau,

2007:310-311) o a través de los planteamientos de la escuela Trager-Smith (Fraser, 1970:8-9). Si además tenemos en cuenta que estos últimos autores diferencian cuatro tipos de acentos en la lengua inglesa (cfr. §7.2.), además de otras observaciones muy específicas, como que «if two adjacent syllables are to have exactly equal stress there must be a tiny breath-pause between them» (Fraser, ibidem), el interés de estas cuestiones, que nos parecieron inabarcables en este trabajo, está directamente relacionado con el rigor y la maestría con que Rivero componía sus textos, por lo que especulamos con la idea de que, de seguir desarrollando un modelo para la traducción métrica de la poesía riveriana, será posible interrelacionar la prosodia de los poemas con el contenido y las imágenes poéticas evocadas por el autor.

Cuestión aparte será plantear estrategias traslativas específicas para la traducción de la musicalidad de la lírica riveriana en los diferentes tipos de poemas empleados por El Poeta, puesto que a la traducción semántica en versos libres que hemos publicado en *The Poet* se le podrían incorporar estas cuestiones acentuales. En este sentido, de nuestro trabajo de tesis ha surgido un corpus representativo de esquemas cuantitativo-acentuales de los textos en español y en inglés (cfr. Fig. 52, Fig. 58, Fig. 61, etc.) que tendremos que retomar en estudios comparativos futuros orientados a proponer traducciones mejoradas de los metapoemas en versos métricos, las cuales deberían respaldarse con los planteamientos de la Métrica Comparada o de la Métrica Histórica, para dar paso incluso a la Métrica Histórica Comparada.

Dejando a un lado las cuestiones de métrica y rima, las figuras literarias analizadas también han dejado abierto un campo de investigación de máximo interés para nosotros, particularmente en relación con su dimensión visual. Además de nuestras citas a la herencia literaria francesa a través de las definiciones de metáfora, metonimia y sinécdoque de Michel Le Gern (1978:13-14, cfr. §5.13.) o de la clasificación de los tropos según Pierre Fontanier (cfr. Fig. 79), es necesario acudir a la retórica inglesa para documentarnos sobre este tipo de cuestiones en esta cultura, que también merecen análisis comparativo con la tradición española. En este sentido, creemos posible la interrelación entre los fundamentos de la ciencia del discurso y los principios cognitivos de la interpretación literaria, ya que, a nuestro modo de ver, en las explicaciones más tradicionales de los efectos de determinadas fórmulas retóricas residen los fundamentos de los procesos mentales que actualmente interesan a la Lingüística Cognitiva, sobre todo la metáfora o la metonimia (cfr. §7.12.). A pesar de la cantidad de imágenes

poéticas riverianas pendientes aún de traducir, hemos detectado que la lírica de Rivero ilustra un gran número de metáforas conceptuales sobre la vida, el tiempo y la muerte, como LIFE IS A JOURNEY, DEATH IS REST, PEOPLE ARE PLANTS, DEATH IS DEPARTURE, DIVINE IS UP; MORTAL IS DOWN (Lakoff/Turner, 1989:52).

Además, el esquematismo vertical y horizontal de la lírica riveriana detectado por Eugenio Padorno (cfr. Fig. 51), que tan ilustrativo nos resultó para comprender el funcionamiento interno del soneto riveriano, se solapa a la perfección con las definiciones de estos esquemas conceptuales. En su poética más intimista, El Poeta del Cuerpo además ilustra ideas relacionadas con THE SPLIT-SELF METAPHOR o THE FRAGILE INNER-SELF METAPHOR (Lakoff, 1996:102-119), entre otras metáforas del *self* y el *subject* que aún no hemos abordado con la meticulosidad exigida. De particular interés son las metáforas del cuerpo de Kövecses (2005:81-83), cuyos esquemas hemos dejado apuntados en la Figura 86 como referencia para trabajos futuros. Sin embargo, todo esto nos ha permitido reclamar un tratamiento cognitivo similar al que reciben la metáfora y la metonimia para otras figuras literarias, como la sinécdoque, la personificación, el símil o la sinestesia (cfr. §6.2.). Habida cuenta de que no son exclusivas del discurso poético, estas figuras podrían traspasar los límites de los estudios literarios para convertirse en tipos de representaciones conceptuales cada vez más convencionales que hayan de interesar a las Ciencias Cognitivas, o, más en particular, a la Poética Cognitiva.

Aún así, proponemos una concepción mucho más visual de la traducción poética, tras atrevernos a representar los esquemas de imagen implicados en el contenido de los textos poéticos que se han manipulado en *The Poet* a lo largo de su interpretación y del comentario cognitivo-funcional de sus traducciones. Al igual que cada evocación mental es única y personal, estos esquemas preliminares dejan paso a cualquier tipo de representación gráfica para diseñar las representaciones del significado emergente que se van configurando en la dimensión mental según las imágenes poéticas evocadas en las ofertas literarias, así como al uso de la fotografía o del diseño gráfico, por ejemplo. A través de la imagen, hemos ido alcanzando la dimensión acústica de la poética traducida, lo que ha dado lugar a nuestros planteamientos más personales respecto a lo que entendemos como *blending poético acústico-visual* (cfr. §6.2.1.3.), especialmente en el comentario traslativo cognitivo-funcional, donde la dinámica mental de la traducción poética ha alcanzado su nivel más abstracto. De entre los que hemos

propuesto, sería objetivo de estudios futuros establecer un modelo válido para trazar los esquemas cognitivos de los poemas de *The Poet*, como el patrón del soneto riveriano surgido de los planteamientos de Eugenio Padorno (cfr. Fig. 44). Así se podría sistematizar el contenido de otros textos de Rivero e incluso la poética riveriana como un todo, para lo que podrían orientarnos las reflexiones de Kövecses (2005:80-83) sobre la concepción cognitiva del cuerpo, tan presente en los textos traducidos.

En cuanto a los temas y los símbolos de la literatura riveriana, todavía hemos dejado cuestiones por ampliar, como la relación propuesta por Padorno entre el mito de Dédalo en «La Isla» y la concepción riveriana del contexto psicogeográfico insular (2003:245-264). No se debe olvidar que, en su *Psicología del hombre canario* (1998), Manuel Alemán Álamo también se refería al paisaje como modelador del carácter del isleño (1998:25-40) o a la «tragedia de la palabra» como uno de los fenómenos psicológicos que caracterizan a los poetas canarios (ibidem:167), en una obra donde podríamos encontrar otros muchos condicionantes posibles del pensamiento, las influencias y la obra de Domingo Rivero como prototipo de lírico insular. En este sentido, hemos empezado a notar que el tema del mar y el tema del agua, por ejemplo, o los efectos de luz en tan "oscura" poética merecen ser estudiados con más profundidad. A medida que llegamos al *centro* de la problemática, en próximos estudios nos proponemos superar el nivel del léxico clave para alcanzar la dimensión semántica del acento, lo que nos devuelve al plano métrico. Aunque merecen ser tratadas de forma independiente, parece imposible separar estas cuestiones, lo que acaba confirmando el planteamiento de Padorno de que bajo la apariencia de una creación poética en variedad, la lírica riveriana parte de una estructura de creación que apunta hacia *un único poema diferente* (Eugenio Padorno, 1994a:121).

Por todo esto, a lo largo de nuestro análisis interpretativo de los originales (cfr. §5.), al igual que en el comentario traslativo de la traducciones (cfr. §7.), se habrá observado una orientación más marcadamente literaria en algunos casos, así como en otras oportunidades nos detuvimos a explorar la idea de la traducción como metáfora, de la poesía como metáfora de una analogía o del texto poético como una cadena metafórica, sin dejar de realizar las pretendidas incursiones en las ciencias cognitivas, a través de las cuales fuimos adoptando un enfoque más audiovisual de la traducción poética. El comentario traslativo cognitivo-funcional nos ha servido para plantear nuestra interpretación y aplicación más personal de diversas teorías cognitivas, si bien nos

queda pendiente probar otros métodos de evaluación del proceso procedentes de la crítica de la traducción. En este sentido, hemos realizado una aproximación superficial a los planteamientos cognitivistas más básicos, por lo que, en comparación con otros métodos, como los *Thinking Aloud Protocols*, también nos parece oportuno valorar la fiabilidad del comentario traslativo cognitivo-funcional como método completo para la evaluación de la traducción de modelos poéticos.

Además de centrarnos en el *proceso*, el *producto* o la *función* de la traducción, el comentario nos permitió realizar un ejercicio personal de *introspección metacognitiva* y *metatraductológica* (auspiciado por Kussmaul, 1995; 2000 y Hönig, 1997) a través de un método descriptivo que no termina de desvincularse del *libre fluir de conciencia* más característico del método oral. Como marco metodológico inductivo-deductivo abierto interdialécticamente a las bases teóricas de las disciplinas implicadas en el proceso de traducción de *The Poet* consultadas hasta el momento, sus resultados como método empírico-experimental para la evaluación del proceso también deben ser valorados (García Álvarez, 2004:546-583).

Como último apunte relacionado con estas cuestiones traductológicas, se recordará que los estilistas contrastivos franceses Vinay y Darbelnet dividieron su taxonomía de "procédés techniques" de traducción en dos grandes grupos: las técnicas de "traduction directe" (entre las que se incluyen el préstamo, el calco y la traducción literal) y los procedimientos de "traduction oblique", al que pertenecen la transposición, la modulación, la equivalencia y la adaptación (Vinay/Darbelnet, 1958:31-41). Los procedimientos técnicos de traducción de Vinay y Darbelnet no solo se utilizaron para el análisis de los métodos de traducción de Domingo Rivero (cfr. §5.17.), sino que además nos sirvieron como herramienta instrumental para el comentario traslativo. Además de complementar esta taxonomía con las clasificaciones de James Holmes y de André Lefevere (cfr. Fig. 46), ya hemos aludido a la posibilidad de enriquecer contrastivamente este tipo de análisis a partir de las técnicas de traducción de Newmark (cfr. §3.1.5.), aunque surjan de un enfoque prescriptivista, ya que también podrían utilizarse como complemento en futuros análisis comparativos. En un renovado enfoque de la taxonomía de los franceses, Molina y Hurtado Albir (2002:499-506) advertían que la diversidad terminológica y el solapamiento de términos han dificultado su uso y comprensión, lo cual nos sitúa en una complicada situación de falta de consenso (Santana Falcón/García Álvarez, 2014:684-685). Se nos ocurre pensar que, de la misma

manera que se ha aclarado la confusión terminológica que marcó al concepto de *función* (cfr. §3.1.6.5.), una revisión de las metonimias cognitivas que puedan estar implicadas en este atolladero epistomológico podría arrojar algo de luz y de univocidad a los ET en este sentido, puesto que incluso en nuestros comentarios traslativos siguen surgiendo términos que o bien proceden de la Traductología tradicional o bien no han sido adecuadamente sistematizados por los ET actuales.

Al margen de que debamos referirnos a ellos en términos de procedimientos técnicos, técnicas, estrategias, métodos o soluciones de traducción, en este momento contamos con un corpus de traducciones cuyos métodos de traducción deben ser objeto de análisis separados. Al analizar la traducción riveriana de «El Soldado», pudimos concluir que Rivero parece preferir el soneto de alejandrinos, y que cree en la traducción rimada como principio metodológico. No obstante, es preciso seguir contrastando la versión de Rivero con las diferentes traducciones de "The Soldier" que hemos podido recopilar (cfr. §7.8.), entre las que necesaria y obligatoriamente debe incluirse la traducción riveriana, un trabajo que, de ser cierto lo que nos sugiere Padorno, todavía se encontraba en fase de incubación, aunque sin duda ya apuntaba a ser un soneto soberbio.

Pendientes de contactar con otros traductores de Rupert Brooke, sin contar con las propuestas que se puedan haber hecho en otros idiomas, como "Der Soldat" (cfr. Nota 174) por David Paley, en el momento de redacción de estas líneas hace solo unos días que tenemos en nuestro poder dos copias de la traducción al francés de «Yo, a mi cuerpo», una manuscrita y otra mecanografiada por el profesor René Durand (cfr. Anexo 2, Documento 10), que nos hizo llegar Jorge Rodríguez Padrón.

Aunque nuestras limitaciones lingüísticas no nos permitirán valorar la versión en la lengua francesa de El Soneto de El Cuerpo, con la orientación de expertos tal vez estaríamos en condiciones de emprender estudios específicos sobre todas estas traducciones. Además de traducir la poética riveriana en su totalidad, no solo nos consideramos responsables de abordar el estudio de estos textos traducidos en futuras investigaciones, sino que además creemos necesario que la literatura *sobre* Rivero también sea traducida. No solo nuestro trabajo de tesis, sino sobre todo las tesis de Rodríguez Padrón (1967) y de Padorno (1994a) merecen ser difundidas en *lingua franca*, lo que tal vez permita que expertos o investigadores extranjeros o especialistas en otros idiomas se aproximen a la figura humana y literaria de Rivero, en cuyo caso

podríamos contar con especialistas que pudiesen cooperar con nosotros en futuras traducciones. En este sentido, a la norma de traducción tan generalmente extendida de que resulta más aconsejable que el traductor vierta la oferta informativa a su lengua materna, hemos puntualizado que era deseo del iniciador, José Rivero Gómez, nieto de Domingo Rivero y director del Museo dedicado a El Poeta, que el traductor de Rivero no fuese un hablante de inglés, por lo que de esta manera se podrían comparar nuestras versiones realizadas a través de la traducción *inversa* con observaciones de traducciones directas. No debe olvidarse que hemos detectado en Rivero un gusto natural por lo anglosajón, rasgo que Guerra Sánchez (2014:15) ha detectado en Tomás Morales, pero al que tampoco escapa Domingo Rivero. A su anglofilia natural se deben sumar sus conexiones con otros poetas que escriben en lengua inglesa, como el norteamericano Walt Whitman (por s *Song of myself*, 1855) o el escocés Arthur Conan Doyle, particularmente por su personaje Sherlock Holmes, así como con otros autores internacionales, como André Spire, Edith Södergran o Reiner Rilke (que estudiamos para la preparación del *Encuentro Poético Domingo Rivero* del 24 de febrero de 2015), y cuyos vínculos apenas hemos explorado en esta investigación.

Por lo tanto, aunque esta revisión del proceso de traducción de *The Poet* podría haberse estructurado de muy diversas maneras y desde muy diferentes enfoques, nos ha brindado la oportunidad de contribuir a la traducción de la poética riveriana, más allá de la obra traducida, en un repaso crítico que ha dado como resultado todavía más objetivos que los que nos planteábamos al principio. De ahí que sigamos afirmando que no podemos dar nuestra lectura de la lírica de Rivero por terminada. En definitiva, aunque podríamos haber realizado un trabajo muy diferente a partir de otros tantos antecedentes, no descartamos seguir incorporando a este estudio preliminar otros marcos teóricos, revisiones y ampliaciones. De esta manera, nuestro trabajo de tesis doctoral queda aquí propuesto desde un enfoque cognitivo-funcional cada vez más interdisciplinar y holístico, que con estas conclusiones se propone seguir traduciendo a Domingo Rivero, en el más amplio sentido de la palabra, tarea que nos resistimos a dar por finalizada.

9. Bibliografía

ABRAMS, H. (1993): *A glossary of literary terms.* Orlando: Harcourt Brace College Publishers.

ALONSO, M. R. (1933): "Características de la poesía en Canarias". En: *Anuario de Estudios Atlánticos,* Nº 39, pp. 17-39.

ARIAS CASTAÑÓN, E. (1989): "Federalismo y cantonalismo en la Sevilla de la Primera República". En: *Colloqui internacional «Revoluciò i socialisme».* Barcelona: UAB/Fundación Caixa de Catalunya, Tomo II, pp. 21-36.

ALEMÁN ÁLAMO, M. (1998): *Psicología del hombre canario.* Las Palmas de Gran Canaria: Instituto Psicosocial Manuel Alemán Álamo.

ALMEIDA CABRERA, P. (1987): *Néstor (1887-1938): un canario cosmopolita.* Las Palmas de Gran Canaria: Real Sociedad Económica de Amigos del País.

ALZOLA, J. M. (2001): *Biografía de una calle. La Peregrina*. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario.

VEGA CERNUDA, M. A. (1994): *Textos clásicos de teoría de la traducción.* Madrid: Cátedra.

ARROYO SILVA, A. (2014): "Domingo Rivero González. Semblanza". En: Falcón Rivero, L. (coord.) *Escritores en Guía de Gran Canaria.* Gran Canaria: IES "Santa María de Guía"/Fundación Canaria Néstor Álamo, p. 26.

AUSTIN, J. L. (1962): *How to do things with words.* Oxford: Clarendon Press.

BAKER, M. (ed.) (1998): *The Routledge Encyclopaedia of Translation Studies*. London/New York: Routledge.

− (1992): *In Other Words. A Coursebook on Translation.* London/New York: Routledge.

BAKER, M.; SALDANHA, G. (eds.) (2011): *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London/New York: Routledge.

BARTHES, R. (1964): "Criticism as Language". En: *The Critical Moment. Essays on the Nature of Literature*. London: Faber, pp. 123-129.

BASSNETT, S. (1980): *Translation Studies*. Londres: Methuen and Co.

– (1993) *Comparative Literature: A Critical Introduction*. Oxford: Blackwell.

BEAUGRANDE, R. A.; DRESSLER, W. U. (1981a): *Einführung in die Textlinguistik.* Tübingen: Niemeyer.

− (1981b): *Introduction to Text Linguistics.* London/New York: Longman.

− (1997/2005): *Introducción a la Lingüística del Texto.* Barcelona: Ariel.

BECERRA BOLAÑOS, A. (2007): *Domingo Rivero. Antología*. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart.

BOASE BEIER, J. (2009): "Poetry" en Baker, M.;Saldanha, G. (eds.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London/New York: Routledge, pp. 194-196.

BRINES, F. (2006): *Domingo Rivero: Yo, a mi cuerpo.* Barcelona: Acantilado.

BROOKS, C.; PENN WARREN, R. (1938/1976): *Understanding Poetry.* Fort Worth: Holt, Rinehart and Winston.

BÜHLER, K. (1934/1965): *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache.* Stuttgart:Fischer.

CABRERA GUILLÉN, D. (2007): *El oficio de la piedra en Arucas y su puesta en valor como recurso turístico.* Gran Canaria: Excmo. Ayuntamiento de Arucas.

CALZADA PÉREZ, M. (2008): "La recepción de las figuras retóricas de textos publicitarios: una experiencia orientada a la enseñanza/aprendizaje del alumnado de traducción". En: *Quaderns*, Nº 15, pp. 169-186.

CANO, J. L. (1992): *Rupert Brooke. Poemas.* Madrid: Signos.

CANTERA ORTIZ DE URBINA, J. (2005): *Diccionario Akal del Refranero Latino.* Madrid: Akal.

CASASANTO, D. (2009): "Embodiment of Abstract Concepts: Good and Bad in Right- and Left-Handers". En: *Journal of Experimental Psychology: General*, Vol. 138, Nº 3, pp. 351–367.

CASTRO PÉREZ, C.; CALVO CRUZ, M. (2010): "Análisis descriptivo de la contabilidad de las obras del Puerto de La Luz y Las Palmas (Canarias, España) a través del estudio realizado por su director el ingeniero Juan de León y Castillo, siglos XIX y XX". En: *De Computis. Revista Española de Historia de la Contabilidad*, pp. 3-40.

CARRESQUER, F. (1968): "La traducción poétique de la poésie". En: *Lingüística Antwerpiensia II*, pp. 71-87

CATFORD, J. C. (1965): *A Linguistic Theory of Translation. An Essay in Applied Linguistics.* London: Oxford University Press.

CLEMENTSON, C. (1993): *Poesía inglesa del siglo veinte.* Gijón: Libros del Peixe.

COOPER, J. (2013): *Rupert Brooke. Towards a Complete Checklist of His Published Writings.* Great Britain: White Sheep Press.

CUENCA, M. J.; HILFERTY, J. (1999): *Introducción a la lingüística cognitiva.* Barcelona: Ariel.

CHESTERMAN, A. (1997): *Memes of Translation. The Spread of Ideas in Translation Theory.* Amsterdam: Benjamins.

- (2000): "Memetics and Translation Strategies". En: *Synapse*, Nº 5, pp.1-17.

– **(**2009): "The Name and Nature of Translator Studies". En: *Hermes: Journal of Language and Communication Studies*, Nº 42, pp. 13-22.

CHOMSKY, N. (1955): *Transformational Analysis.* Pennsylvania: University of Pennsylvania.

- (1957): *Syntactic Structures.* The Hague: Mouton.

DE BALBÍN, R. (1968): *Sistema de rítmica castellana.* Madrid: Gredos.

DANES, F. (1976): "Zur semantischen und thematischen Struktur des Kommunikats". En: Danes, F.; Viehweger, D. (eds.) *Probleme der Textgrammatik.* Berlin: Studia grammatica XI, pp. 29-40.

DE LA NUEZ, A. (1977/1981): "Gorputz". En: Padorno, E. (ed.) *Pictografías para un cuerpo: Domingo Rivero. Yo, a mi cuerpo.* Las Palmas de Gran Canaria: Mafasca para Bibliófilos, pp. 27-34.

DE LA TORRE, C. (1923): "Prólogo". En: Delgado, F. *Paisajes y otras visiones*. Gran Canaria: Biblioteca de la Isla.

− (1954): "Domingo Rivero". En: *Diario de Las Palmas*, 14/08/1954.

DE VIERA Y CLAVIJO, J. (1987) *Historia General de las Islas de Canaria*. Islas Canarias: Difusora Cultural Archipiélago, S.A.

DÍAZ ALONSO, J. F. (2012): *Francisco Villaespesa. Retrato de un poeta inquieto.* Almería: Instituto de Estudios Almerienses.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1993): *Métrica española*. Madrid: Editorial Síntesis.

DRESSLER, E. (1973): *Einführung in die Textlinguistk.* Tübingen: Niemeyer.

DURAND, G. (1982): *Las estructuras antropológicas de lo imaginario.* Madrid: Taurus.

ELENA GARCÍA, P. (1994): *Aspectos teóricos y prácticos de la traducción alemán-español.* Salamanca: Universidad de Salamanca. Tesis doctoral.

ERICSSON, K. A.; SIMON, H. A. (1984): *Protocol Analysis: Verbal Reports as Data.* Cambridge, MA: MIT Press.

– (1998): "How to Study Thinking in Everyday Life: Contrasting Think-Aloud Protocols With Descriptions and Explanations of Thinking". En: *Mind, Culture and Activity*, 5(3), pp. 178-186.

ETKIND, E. (1982): *Un Art en crise: essai de poétique de la traduction poétique*. Lausanne: L'Age d'Homme.

EVEN-ZOHAR, I. (1978): "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem". En: Holmes, J. S.; Lambert, J.; Van der Broeck, R. (eds.) *Literature and Translation*: *New Perspectives in Literary Studies*. Leuven: Acco**,** pp. 117-127.

- (1979): "Polysystem Theory". En: *Poetics Today*, Vol. 11, Nº 1, pp. 287-310.

– (1990): "Teoría de los polisistemas". En: *Polisistemas de cultura (un libro electrónico provisorio)*, pp. 9-26.

FAUCONNIER, G. (1985): *Mental Spaces.* Cambridge, Mass.: MIT Press.

– (1997/2005): *Mappings in thought and language.* New York: Cambridge University Press.

FAUCONNIER, G.; TURNER, M. (1994): "Conceptual projections and middle spaces". En: *Department of Cognitive Science Technical Report* , Nº 9401, pp. 1-39.

– (1996): "Blending as a central process of grammar". En: Goldberg, A. (ed.) *Conceptual Structure, Discourse and Language.* Stanford, CA: CSLI Publications, pp. 113-130.

– (1998): "Conceptual integration networks". En: *Cognitive Science*, Nº 22(2), pp. 133-187.

– (2002): *Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities.* New York: Basic Books.

FAUCONNIER, G.; SWEETSER, E. (eds.) (1996): *Spaces, worlds and grammars.* Chicago/London: The University of Chicago Press.

FERRARA, A. (1980a): "An Extended Theory of Speech Acts: Appropriateness Conditions for Subordinate Acts in Sequences". En: *Journal of Pragmatics,* 4, pp. 233-252.

FERRARA, A, (1980b): "Appropriateness Conditions for Entire Sequences of Speech Acts". En: *Journal of Pragmatics,* 4, pp. 321-340.

FILLMORE, C. J. (1977): "Scenes-and-Frames Semantics". En: Zampolli, A. (ed.) *Linguistic Structures Processing.* Amsterdam: North Holland, pp. 55-88.

– (1985): "Frames and the Semantics of Understanding". En: *Quaderni di Semantica,* 6 (2), pp. 222-254.

FONTANIER, P. (1827/1977): *Les figures du discours.* París: Flammarion.

FOWLER, R. (1977): "Comparative Metrics and Comparative Literature". En: *Comparative Literature,* Vol. 29, Nº. 4, pp. 289-299.

FRASER, G. S. (1970): *Meter, Rhyme and Free Verse.* London: Methuen & Co.

FUSSELL, P. (1965/1978): *Poetic Meter and Poetic Form.* New York: McGraw-Hill.

GALLARDO, J. L. (1977/1981): "En la tradición del planto de la muerte". En: Padorno, E. (ed.) *Pictografías para un cuerpo: Domingo Rivero. Yo, a mi cuerpo.* Las Palmas de Gran Canaria: Mafasca para Bibliófilos, pp. 15-26.

GARAVELLI, B. M. (1991): *Manual de Retórica.* Madrid: Cátedra.

GARCÍA ÁLVAREZ, A. M. (2004): *Principios teóricos y metodológicos para la didáctica del proceso de la traducción directa: un modelo cognitivo-funcional.* Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Tesis doctoral.

− (2006): "Confusiones, aclaraciones y propuesta metodológica para el análisis de los conceptos funcionalistas de "función" y "skopos" en la práctica de la traducción". En: *Sendebar,* 17, pp. 187-218.

− (2008): "Una aproximación cognitiva a algunos estadios mentales de la "función textual" en los modelos traductológicos funcionalistas". En: *25 años de lingüística en España: hitos y retos.* Murcia: Universidad de Murcia, pp. 1011-1018.

− (2012): "La didáctica de la traducción literaria: estado de la cuestión" En: *Teoría de la Educación. Educación y Cultura en la Sociedad de la Información.* Vol. 13, Nº 1, pp. 40-89.

GARCÍA DE LA BANDA, F. (1993): “Traducción de poesía y traducción poética” En: *Actas de los III Encuentros Complutenses en Torno a la Traducción.* Madrid: Editorial Complutense, pp. 116-135.

GARCÍA YEBRA, V. (1979): “¿Cicerón y Horacio preceptistas de la traducción?” En: *Cuadernos de Filología Clásica*, Vol. 16, pp.139-154.

− (1982): *Teoría y práctica de la traducción*. Madrid: Gredos.

− (1983): *En torno a la traducción. Teoría, crítica, historia.* Madrid: Gredos.

GENTZLER, E. (1993): *Contemporary Translation Theories.* London/New York: Routledge.

GONZÁLEZ RAMÍREZ, D. (2008): *Historia y vanguardia. La aventura crítica de Ángel Valbuena Prat en Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea.

GONZÁLEZ RAMÍREZ, D.; HENRÍQUEZ JIMÉNEZ, A. (2009): “El responso de Valbuena Prat dedicado a Domingo Rivero (con algunos excursos sobre las apostillas de Fernando González a la historia de la poesía canaria)”. En: *Monteagudo*, Nº 14, pp. 135-154.

GONZÁLEZ SOSA, M. (2000): *Domingo Rivero. Enfoques laterales.* Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria.

GONZÁLEZ SOSA, P. (1993): *Fundación de ermitas, capillas y altares de la parroquia de Guía.* Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria.

GRICE, H. P. (1975): “Logic and Conversation”. En: Cole, P./Morgan, J. L. (eds.) *Syntax and Semantics III. Speech Acts.* New York: Academic Press, pp. 41-58.

− (1978): “Further Notes on Logic and Conversation”. En: Cole, P. (ed.) *Syntax and Semantics IX: Pragmatics.* New York: Academic Press, pp. 113-127.

– (1980): “Logik und Gesprächsanalyse” En: Kußmaul, P. (ed.) *Sprechakttheorie. Ein Reader.* Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, pp. 109-126.

GUTIÉRREZ SUMILLERA, R. (2006): “La traducción al inglés de nombres de figuras retóricas. El caso de las retóricas inglesas *the arte of english poesie* (1589) y *a system of rhetoric* (1733)”. En: *Sendebar*, 20, pp. 7-30.

HABERMAS, J. (1970): *Teoría de la acción comunicativa. Complementos y estudios previos*. Madrid: Cátedra.

HERMANS, T. (ed.) (1985): *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation.* London: Croom Helm.

– (1991): “Translational Norms and Correct Translations”. En: Van Leuven-Zwart, K./Naaijkens, T. (eds.) *Translation Studies. The State of the Art. Proceedings of the First James S. Holmes Symposium on Translation Studies.* Amsterdam/Atlanta: Rodopi, pp. 155-169.

– (1998): “Descriptive Translation Studies”. En: Snell-Hornby et al. (eds.) *Handbuch Translation.* Tübingen: Stauffenburg.

– (1999): *Translation in Systems: Descriptive and System-oriented Approaches Explained.* Manchester: St. Jerome.

HENRÍQUEZ JIMÉNEZ, A.; DOMÍNGUEZ MEDINA, N. (2008): *Digitalización del archivo Alonso Quesada.* Gran Canaria: Biblioteca Insular/Cabildo de Gran Canaria.

HERRERA PIQUÉ, A. (1977): “La colonia inglesa en Gran Canaria: una gran aventura económica en el siglo XIX”. En: *Aguayro: Boletín Informativo de la Caja de Canarias,* Nº 94, pp. 6-9.

HOLMES, J.S. (1972): “The Name and Nature of Translation Studies”. En: Van der Broeck, R. (ed.) *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies.* Amsterdam: Rodopi, 1988/1994, pp.67-80.

– (1988/1994): “Poem and Metapoem: Poetry from Dutch to English”. En: Van der Broeck, R. (ed.) *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies.* Amsterdam: Rodopi, pp. 9-21.

– (1988/1994): “Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form”. En: Van der Broeck, R. (ed.) *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies.* Amsterdam: Rodopi, pp. 22-33.

– (1988/1994): “The Cross-Temporal Factor in Verse Translation”. En: Van der Broeck, R. (ed.) *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies.* Amsterdam: Rodopi, pp. 34-44.

– (1988/1994): “Rebuilding the Bridge at Bommel: Notes on the Limits of Translability”. En: Van der Broeck, R. (ed.) *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies.* Amsterdam: Rodopi, pp. 45-52.

– (1988/1994): “On Matching and Making Maps: From a Translator’s Notebook”. En: Van der Broeck, R. (ed.) *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies.* Amsterdam: Rodopi, pp. 53-64.

– (1988/1994): “Describing Literary Translation: Models and Methods”. En: Van der Broeck, R. (ed.) *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies.* Amsterdam: Rodopi, pp. 80-91.

HOLZ-MÄNTTÄRI, J. (1984): *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.

− (ed.) (1988): *Translationstheorie - Grundlagen und Standorte.* Tampere: Universidad de Tampere.

− (1988): "Translation und das biologisch-soziale Gefüge 'Mensch'". En: Holz-Mänttäri, J. (ed.) *Translationstheorie - Grundlagen und Standorte.* Tampere: Universidad de Tampere, pp. 39-57.

HÖNIG. H. G. (1997): *Konstruktives Übersetzen.* Tübingen: Stauffenburg.

HÖNIG, H. G.; KUßMAUL, P. (1982): *Strategie der Übersetzung. Ein Lehr-und Arbeitsbuch.* Tübingen: Gunter Narr Verlag.

HOUSE, J. (1977): *A Model for Translation Quality Assessment.* Tübingen: Gunter Narr Verlag.

HUERTAS ABRIL, C. (2012): "Aproximación a la funcionalidad en traducción literaria" En: *Estudios de Traducción,* Vol. 2, Nº 13, pp. 9-19.

HULST, J. (1995): *De doeltekst centraal. Naar een functioneel model voor vertaalkritiek.* Amsterdam: Perspectieven op taalgebruik. Thesis Publishers Amsterdam.

HURTADO ALBIR, A. (2001/2011): *Traducción y traductología: introducción a la traductología.* Madrid: Cátedra.

ISENBERG, H. (1976): "Einige Grundbegriffe fúr eine linguistische Texttheorie". En: Danes, F.; Viehweger, D. (eds.) *Probleme der Textgrammatik*. Berlín: Studia Grammatica XI, pp. 47- 146.

JAKOBSON, R. (1953): "Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de afasia". En: *Fundamentos del lenguaje.* Madrid: Ayuso, pp. 99-143.

– (1959): "On Linguistic Aspects of Translation". En: Brower, R. A. (ed.) *On Translation.* New York: Oxford University Press, pp. 232-239.

– (1960): "Lingüística y poética". En: *Ensayos de lingüística general.* Barcelona: Seix Barral, pp. 341-395.

JIMÉNEZ MARTEL, G. (2003): "Salvador Rueda en Gran Canaria". En: *Moralia. Revista de estudios modernistas,* Nº 2, pp.40-50.

JORDÉ [seud. de JOSÉ SUÁREZ FALCÓN] (1932a): "Post-mortem: Juan Rivero del Castillo". En: *Labor volandera.* Las Palmas de Gran Canaria: Tipografía Diario, pp.41-44.

– (1932b): "Don Domingo Rivero González: el hombre y el poeta". En: *Labor volandera.* Las Palmas de Gran Canaria: Tipografía Diario, pp. 236-247.

– (1966): "Semblanza de Domingo Rivero". En: Santana, L. (ed.) *Homenaje a Domingo Rivero.* Las Palmas de Gran Canaria: Tagoro.

KADE, O. (1968): *Zufall und Gesetzmässigkeit in der Übersetzung.* Leipzig: VEB Verlag Enzyklopädie.

KELLY, L. G. (1979): *The True Interpreter. A History of Translation Theory and Practice in the West.* Oxford: Blackwell.

KENNY, D. (1998): "Equivalence". En: Baker, M. (ed.) *The Routledge Encyclopaedia of Translation Studies*. London/New York: Routledge, pp. 77-80.

KITTAY, E. F. (1987): *Metaphor. Its Cognitive Force and Linguistic Structure.* Oxford: Clarendon Press.

KOLAHI, S. (2012): "Application of Lefevere's Seven Strategies in English Translations of Sohrab Sepehri's Poems" En: *International Journal of Linguistics*, Vol. 4. Nº 4, pp. 450-467.

KOLLER, W. (1979): *Einführung in die Übersetzungswissenschaft.* Heidelberg/Wiesbaden: Quelle & Meyer.

– (1980): "Die Übersetzung in sprach- und literaturwissenschaftlicher Sicht. Bedingungsfaktoren der Übersetzung am Beispiel Henrik Ibsens". En: Kittel, H. (ed.) *Die literarische Übersetzung*. Berlin: Erich Schmidt, pp. 64-91.

– (1981): "Textgattungen und Übersetzungsäquivalenz" En: Kühlwein, W. et al. (eds.) *Kontrastive Linguistik und Übersetzungswissenschaft*. München: Fink, pp. 272-279.

– (1987): "Fiktiv- und Sachtexte unter dem Aspekt der Übersetzung". En: Destro, A. et al. (eds.) *Tradurre – teoria ed esperience*. Bozen: Provincia autonoma, pp. 193-211.

KÖVECSES, Z. (2002): *Metaphor. A practical introduction.* New York: Oxford University Press.

– (2005): *Metaphor in culture.* New York: Cambridge University Press.

– (2013): "The metaphor-metonymy relationship" En: *Metaphor and symbol*, 28 (2), pp. 75-88.

KRINGS, H. P. (1986): *Was in den Köpfen von Übersetzern vorgeht. Eine empirische Untersuchung der Struktur des Übersetzungsprozesses an Fortgeschrittenen.* Tübingen: Gunter Narr.

KUßMAUL, P. (1995): *Training the Translator.* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing.

– (2000): *Kreatives Übersetzen.* Tübingen: Stauffenburg.

LADRIÉRE, J. C. (1959): "The Comparative Method in the Study of Prosody". En: Friederich, W. P. (ed.) *Comparative Literature: Proceedings of the International Comparative Literature Association,* I, pp. 160-175.

LANDERS, C. E. (2001): *Literary Translation. A Practical Guide.* Great Britain: Cromwell Press.

LANGACKER, R. W. (1987): *Foundations of Cognitive Grammar. Vol. I. Theoretical Prerequisites.* Standford: Standford University Press.

– (1990): *Concept, Image and Symbol. The Cognitive Basis of Grammar.* Berlín/New York: Mouton de Gruyter.

– (1991): *Foundations of Cognitive Grammar. Vol. II. Descriptive Application.* Standford: Standford University Press.

LAKOFF, G. (1987): *Women, Fire and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*. Chicago/London: University of Chicago Press.

– (1987): "Some empirical results about the nature of concepts". En: *Mind and Language,* Vol. 4, Nº 1-2, pp. 103-129.

– (1996): "Sorry, I'm not myself today: The Metaphor System for Conceptualizing the Self". En: Fauconnier, G.; Sweetser, E. (eds.) *Spaces, worlds and grammars.* Chicago/London: The University of Chicago Press, pp. 91-123.

LAKOFF, G./JOHNSON, M. (1980): *Metaphors We live By.* Chicago: The University of Chicago Press.

− (1995): *Metáforas de la vida cotidiana.* Madrid: Cátedra.

LAKOFF, G./TURNER, M. (1989): *More than cool reason: A Field Guide to Poetic Metaphor.* Chicago: The University of Chicago Press.

LEFEVERE, A. (1975): *Translating poetry: seven strategies and a blueprint.* Assen: Van Gorcum.

− (1977): *Translating Literature: the German Tradition. From Luther to Rosenzweig*. Assen: Van Gorcum.

− (1992): *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame.* London: Routledge.

− (1997): *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario.* Salamanca: Ediciones Colegio de España.

LE GERN, M. (1978): *La metáfora y la metonimia.* Madrid: Cátedra.

LÖRSCHER, W. (1986): "Linguistics Aspects of Translation Processes: Toward an Analysis of Translation Performance". En: House, J./Blum-Kulka, S. (eds.) *Interlingual and intercultural communication.* Tübingen: Gunter Narr, pp. 277-292.

– (1991): *Translation Performance, Translation Process and Translation Strategies. A Psycholinguistic Investigation.* Tübingen: Narr.

LVÓVSKAYA, Z. (1997): *Problemas actuales de la traducción.* Granada: Serie Granada Lingvistica.

MADOZ, P. (1847): *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de ultramar.* Tomo IX. Madrid: Imprenta al Diccionario Geográfico, a cargo de José Rojas.

MASSEAU, P. (2007): *Aproximación teórica a la crítica de la traducción poética. "Le Cimetière marin" de Paul Valéry.* Alicante: Universidad de Alicante.

MAURON, C. (1983): *Des Metáphores obsédantes au mythe personnel.* París: Éditions José Corti.

MARRERO CABRERA, J. L. (2010): *Los labrantes de Arucas.* Gran Canaria: Excmo. Ayuntamiento de Arucas/FEDAC.

MAYORAL ASENSIO, R. (2000): "La traducción de referencias culturales". En: *Sendebar,* 10-11, pp. 67–88.

McCULLY, C. B.; ANDERSON, J. J. (eds.) (1996): *English Historical Metrics.* Cambridge: Cambridge University Press.

MENDOZA, M./NORIEGA, M. E. (2006): "Análisis de un soneto de Shakespeare desde un perspectiva semántica-semiótica". En: *Lengua y habla*, Nº 10, pp. 91-108.

MESCHONNIC, H. (1999): *Poétique du traduire*. París: Verdier.

–; DESSONS, G. (2003): *Traité du rythme des vers et des proses*. París: Nathan.

MILLARES CUBAS, A. (1929): “La lucha con el verbo” En: *Diario de Las Palmas,* 08/10/1929.

MINDÁN MANERO, M (1964): *Historia de la Filosofía y de las Ciencias.* Madrid: Anaya.

MOLINA, L.; HURTADO ALBIR, A. (2002): “Translation techniques revisited: a dynamic and functionalist approach”. En: *Meta,* 47(4), pp. 498–512.

MOUNIN, G. (1967): *Die Übersetzung. Geschichte, Theorie und Anwendung.* München: Nymphenburg.

MORALES, T. (1922): *Las Rosas de Hércules.* Madrid: Imprenta Clásica Española.

– (2011): *Las Rosas de Hércules.* Edición de Oswaldo Guerra Sánchez. Madrid: Cátedra.

– (2014): *The Roses of Hercules.* Las Palmas de Gran Canaria: Departamento de Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria.

MUÑOZ GUTIÉRREZ, R. (2006): “Semántica cognitiva: modelos cognitivos y espacios mentales”. En: *A Parte Rei,* Nº 43, pp. 1-28.

NAVARRO TOMÁS, T. (1972): *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Madrid: Guadarrama.

− (1991): *Métrica española*. Barcelona: Editorial Labor.

NIDA, E. A. (1964): *Toward a Science of Translating. With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating.* Leiden: Brill.

− (1966): “Principles of Translation as Exemplified by Bible Translating”. En: Brower, R. A. (ed.) *On Translation.* New York: Oxford University Press, pp. 11-31.

− (1975): *Language Structure and Translation. Essays by Eugene Nida.* California: Standford University Press.

NIDA, E. A.; TABER, C. R. (1969/1976): *The Theory and Practice of Translation.* Leiden: Brill.

NIETZSCHE, F. (1962): *Die fröhliche Wissenschaft.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

NEWMARK, P. (1987): *A Textbook of Translation.* Londres/New York: Prentice Hall International Ltd.

− (1992): *Manual de traducción.* Madrid: Cátedra.

NORD, C. (1987): "Zehn Thesen zum Thema 'Übersetzungslehrbuch'". En: Königs, F. G. (ed.) *Übersetzen lehren und lernen mit Büchern.* Bochum: Seminar für Sprachlehrforschung der Universität Bochum, pp. 65-82.

− (1988): *Textanalyse und Übersetzen. Theorie, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse.* Heidelberg: Julius Groos.

− (1991): *Text Analysis in Translation. Theory, Methodology and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis.* Amsterdam/Atlanta: Rodopi.

– (1993): *Einführung in das funktionale Übersetzen. Am Beispiel von Titeln und Überschriften.* Tübingen/Basel: Francke.

− (1995): "Text-Functions in Translation: Titles and Headings as a Case in Point". En: *Target* 7:2, pp.261–284.

− (1997): *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained.* Manchester: St. Jerome Publishing.

OETTINGER, A.G. (1960): *Automatic Language Translation.* Cambridge, Mass: Harvard University Press.

ORLOVA, I. (2014): "Poética Cognitiva y Traducción: análisis de las traducciones de J.L.Borges al ucraniano e inglés". En: *Mutatis Mutandis.* Vol. 7, Nº 2, pp. 350 -367

ORTIZ DE URBINA, J.C. (2005): *Diccionario Akal del Refranero Latino.* Madrid: Akal.

PAGÁN CÁNOVAS, C. (2013): "Anchoring time-space mappings and their emotions: The timeline blend in poetic metaphors" En: *Language and Literature* Vol. 22, Nº 1, pp. 45-59.

PACTE (2001): "La competencia traductora y su adquisición". En: *Quaderns. Revista de Traducció,* 6, pp. 39-45.

PADORNO, E. (ed.) (1977/1981a): *Pictografías para un cuerpo: Domingo Rivero. Yo, a mi cuerpo.* Las Palmas de Gran Canaria: Mafasca para Bibliófilos.

− (1977/1981a): "Hacia el centro de ninguna parte". En: Padorno, E. (ed.) *Pictografías para un cuerpo Domingo Rivero. Yo, a mi cuerpo.* Las Palmas de Gran Canaria: Mafasca para Bibliófilos, pp. 35-49.

– (1977/1981b): “Dos autógrafos de “Yo, a mi cuerpo””. En: Padorno, E. (ed.) *Pictografías para un cuerpo: Domingo Rivero. Yo, a mi cuerpo.* Las Palmas de Gran Canaria: Mafasca para Bibliófilos, pp. 75-79.

− (1981b): *Dos poemas de circunstancias de Domingo Rivero*. Las Palmas de Gran Canaria: Mafasca para Bibliófilos.

− (1991): *Domingo Rivero. Poesías. Edición de Eugenio Padorno*. Madrid/Islas Canarias: Biblioteca Básica Canaria.

− (1994a): *Domingo Rivero. Poesía completa. Ensayo de una edición crítica, con un estudio de la vida y obra del autor por Eugenio Padorno.* Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Tesis doctoral.

− (1994b): “Sobre la génesis del soneto «Yo, a mi cuerpo» de Domingo Rivero”. En: *Philologica Canariensis,* 0, pp. 341-362.

− (1998/2002/2008): *En el dolor humano.* Edición de Eugenio Padorno. Gran Canaria: Excmo. Ayuntamiento de Arucas/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas.

− (1999): “La poesía existencial de Domingo Rivero” En: Padorno, E./Santana Henríquez, G. (eds.) *Varia lección sobre el 98. El Modernismo en Canarias*. Gran Canaria: Excmo. Ayuntamiento de Arucas/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas, pp. 231-242.

− (2001): *La presencia de la poesía de Domingo Rivero en la “Escuela Lírica de Telde”.* Conferencia. Ciudad de Telde, 28 de septiembre de 2001. Ayuntamiento de Telde.

– (2003): “Un poema (de Domingo Rivero) y el límite de su deriva interpretativa”. En: Padorno, E. *Vueltas y revueltas en el laberinto.* Tenerife: La Caja Literaria, pp. 245-264.

PADORNO, E.; SANTANA HENRÍQUEZ, G. (1999): *Varia lección sobre el 98. El modernismo en Canarias.* Gran Canaria: Excmo. Ayuntamiento de Arucas/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas.

– (2003): *Ilustración y Prerromanticismo canarios. Una revisión de la obra del doctoral Graciliano Afonso (1775-1861).* Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones de la ULPGC.

PADORNO, M. (1999): “Poética de don Domingo Rivero*”.* En: Padorno, E./Santana Henríquez, G. (eds.) *Varia lección sobre el 98. El modernismo en Canarias.* Gran Canaria: Excmo. Ayuntamiento de Arucas/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas, pp. 201-212.

PANDER MAAT, H. (1994): *Tekstanalyse: een pragmatische benadering.* Groningen: Nijhoff.

PANERO, L. (1973): *Obras completas.* Madrid: Editora Nacional.

PASCUAL, E. (2012): "Los espacios mentales y la integración conceptual". En: Ibarretxe, I.; Valenzuela, J. (eds.) *Lingüística Cognitiva.* Barcelona: Anthropos.

PAZ, O. (1990): *Traducción: literatura y literalidad.* Barcelona: Tusquets.

PEET, M.; ROBINSON, D. (1977/1983): *The Critical Examination. An Approach to Literary Appreciation at an Advanced Level.* Exeter: Arnold-Wheaton.

PÉREZ HIDALGO, H. M. (2010): *Origen y noticias de lugares de Gran Canaria.* Las Palmas de Gran Canaria: Fundación Canaria Mapfre Guanarteme.

PÉREZ ROMERO, C. (2007): "Problemas de la traducción poética: Juan Ramón Jiménez en inglés" En: *Anuario de Estudios Filológicos,* vol. XXX, pp. 283-300.

PERRINE, L. (1963): *Sound and sense, poetry: the elements of poetry.* Orlando: Harcourt Brace Jovanovic.

POPOVIČ, A. (1976): "Aspects of Metatext". En: *Canadian Review of Comparative Literature III*, Nº 3, pp. 225-235.

PRAWER, S. (1973): *Comparative Literary Studies: an Introduction.* London: Duckworth.

QUILIS, A. (1978/2001): *Métrica española*. Barcelona: Ariel.

RABADÁN, R. (1991): *Equivalencia y traducción: problemática de la equivalencia translémica inglés-español.* León: Universidad de León.

RAFFEL, B. (1988): *The Art of Translating Poetry.* University Park/London: The Pennsylvania State University Press.

REISS, K. (1971): *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen.* München: Max Hueber Verlag.

− (1976): *Texttyp und Übersetzungsmethode. Der operative Text.* Kronberg: Scriptor.

− (1977): "Übersetzen und Übersetzung im Hochschulbereich". En: *Die Neueren Sprachen* 5-6, pp. 535-548.

− (1980): “Zeichen oder Anzeichen? Probleme der AS-Textanalyse im Blick auf die Übersetzung”. En: Wilss, W. (ed) *Semiotik und Übersetzen*, Tübingen: G. Narr Verlag, pp. 63-72.

− (1983): *Texttyp und Übersetzungsmethode: der operative Text.* Heidelberg: Julius Groos.

REISS, K.; VERMEER, H. J. (1984): *Grundlegung einer allgemeinen Translations-theorie.* Tübingen: Niemeyer.

− (1996): *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción.* Madrid: Akal.

RODRÍGUEZ QUINTANA, Y. (2005): *Saulo Torón, el orillado: una propuesta de relectura de su vida y su obra*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

RISKU, H. (1998): *Translatorische Kompetenz. Kognitive Grundlagen des Übersetzens als Expertentätigkeit.* Tübingen: Stauffenburg.

RODRÍGUEZ PADRÓN, J. (1967): *Domingo Rivero, poeta del cuerpo (1852-1929). Vida. Obra. Antología.* Prólogo de Dámaso Alonso. Madrid: Editorial Prensa Española. Tesis doctoral.

– (1981): “Lectura de “Yo, a mi cuerpo””. En: Padorno, E. (ed.) *Pictografías para un cuerpo: Domingo Rivero. Yo, a mi cuerpo.* Las Palmas de Gran Canaria: Mafasca para Bibliófilos, pp. 51-74.

− (1994): “Geografía londinense de Domingo Rivero (Sugerencias para un capítulo de la vida del poeta)”. En: *Philologica Canariensia*, Nº 8-9. Las Palmas de Gran Canaria: Facultad de Filología de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, pp. 421-439.

− (2001): “Para la biografía de Domingo Rivero”. En: *La Provincia.Cultura*, 11/01/2001.

ROSCH, E. (1978): “Principles of Categorization”. En: Rosch, E.; Lloyd, B.B. (eds.) *Cognition and Categorization.* Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum Associates, pp. 27-48.

RUIZ DE MENDOZA IBÁNEZ, F. J. (1999): *Introducción a la teoría cognitiva de la metonimia.* Granada: Método Ediciones.

SÁEZ HERMOSILLA, T. (1994): *El sentido de la traducción: reflexión y crítica*. León: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León.

SÁNCHEZ ROBAYNA, A. (1976): "Alonso Quesada y Domingo Rivero". En: *Aguayro: Boletín Informativo de la Caja de Canarias,* Nº 78, 1976, pp. 4-5.

– (1977): *El primer Alonso Quesada: la poesía de El lino de los sueños.* Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Tesis doctoral.

− (1977/1981): "Constelación". En: Padorno, E. (ed.) *Pictografías para un cuerpo: Domingo Rivero. Yo, a mi cuerpo.* Las Palmas de Gran Canaria: Mafasca para Bibliófilos, pp. 69-74.

– (1980): "Domingo Rivero y la herencia becqueriana" En: *Aguayro: Boletín Informativo de la Caja de Canarias,* Nº 126, p. 28.

– (2005): "Canarias: la Traducción como Tradición". En: *Anuario de Estudios Atlánticos,* Nº 51, pp. 21-44.

SANDIG, B. (1973): "Beispiele pragmalinguistischer Textanalyse". En: *Der Deutschunterricht,* 1, pp.5-23.

SANTANA, L. (ed.) (1966a): *Homenaje a Domingo Rivero.* Las Palmas de Gran Canaria: Tagoro.

− (1966b): "Noticia de Domingo Rivero". En: *Homenaje a Domingo Rivero.* Las Palmas de Gran Canaria: Tagoro, pp.12-17.

SANTANA FALCÓN, M.; GARCÍA ÁLVAREZ, A. M. (2014): "Errores de traducción de *realia* en menús de Gran Canaria". En: *Traducimos desde el Sur. Actas del VI Congreso de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación.* Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, pp. 683-700.

SANTANA FALCÓN, M. (2014): *The Poet. Fifteen poems by Domingo Rivero.* Las Palmas de Gran Canaria: Cam-PDS/CanariaseBook (edición digital).

− (2015): *The Poet. Fifteen poems by Domingo Rivero.* Las Palmas de Gran Canaria: Cam-PDS/CanariaseBook (edición convencional).

SANTANA HENRÍQUEZ, G. (1999): "Entre quimeras anda el juego. La poesía mítica de un modernista canario: Domingo Rivero*".* En: Padorno, E./Santana Henríquez, G. (eds.) *Varia lección sobre el 98. El modernismo en Canarias.* Gran Canaria: Excmo. Ayuntamiento de Arucas/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas, pp. 9-23.

SANTOYO, J.C. (1986): “A propósito del término *translema*”. En: *Actas del I Congreso Nacional del Lingüística Aplicada*, pp. 255-265 / *Babel*, Nº 32, pp. 50-55.

SEARLE, J. R. (1969): *Speech acts. An essay in the philology of language.* Cambridge: Cambridge University Press.

− (1976): “A classification of illocutionary acts”. En: *Language in* Society, Nº 5, pp.1-23.

− (1980): “Indirekte Sprechakte”. En: Kußmaul, P. (ed.) *Sprechakttheorie: Ein Reader.* Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, pp. 127-150.

− (2000): *Razones para actuar. Una teoría del libre albedrío.* Oviedo: Nobel.

SKOVRON, A. (1999): *Infinite City. 100 Sonnetinas.* Sydney: Five Islands Press.

SNELL-HORNBY, M. et al. (eds.) (1988): *Handbuch Translation.* Tübingen: Stauffenburg.

SNELL-HORNBY, M. (1995): *Translation Studies. An Integrated Approach.* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

− (1999): *Estudios de traducción. Hacia una perspectiva integradora.* Salamanca: Almar.

STERNBERG, D.D. (1996): *Cognitive Psychology.* Fort Worth: Harcourt Brace College Publishers.

STOCKWELL, P. (2002): *Cognitive Poetics: an Introduction.* London/New York: Routledge.

STONE, J.R. (2005): *Routledge Dictionary of Latin Quotations: The Illiterati’s Guide to Latin Maxims, Mottoes, Ptroverbs and Sayings*. New York/London: Routledge.

STÖRIG, H. J. (ed.) (1973): *Das Problem des Übersetzens.* Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft.

STOWE, H. B. (1870): A History of The Byron Controversy, From Its Beginning in 1816 to the Present Time. *Boston: Fields, Osgood, & Co.*

TAILLEFER DE HAYA, L. (2006): *Traductografía y Traductología en lengua inglesa.* Málaga: Ediciones del Grupo de Investigación Traductología, Facultad de Filosofía y Letras, Campus de Teatinos.

TORRE, E. (2000): *Métrica Española Comparada.* Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

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

− (1993): "'Translation of literary texts' vs. 'literary translation': A distinction reconsidered". En: Tirkkonen-Condit, S./J. Laffling (eds.) *Recent Trends in Empirical Translation Research.* Joensuu: JoensuunYliopisto - University of Joensuu, pp. 10-23.

− (1995): *Descriptive Translation Studies and beyond*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins.

TURCO, L. (1968): *The Book of Forms: A Handbook of Poetics.* New England: UPNE.

VALBUENA PRAT, A. (1930): "El responso a D. Domingo Rivero". En: *Islas*, Nº 2, 01/06/1930.

– (1966): "Domingo Rivero". En: Santana, L. (ed.) *Homenaje a Domingo Rivero.* Las Palmas de Gran Canaria: Tagoro, pp.9-11.

VALLINA, P. (2003): *Fermín Salvochea: Crónica de un revolucionario.* Sevilla: Editorial Renacimiento.

VAN DIJK, T. A. (1980): *Texto y contexto. Semántica y Pragmática del discurso.* Madrid: Cátedra.

VARELA, E.; MOÍNO, P.; JAURALDE, P. (2005): *Manual de Métrica Española.* Madrid: Castalia.

VARGAS JIMÉNEZ (2011): "La entrevista en la investigación cualitativa: nuevas tendencias y retos". En: *Revista Calidad en la Educación Superior*, Vol. 31, Nº1, pp. 119-139.

VÁZQUEZ AYORA, G. (1977): *Introducción a la Traductología.* Georgetown: University School of Languages and Linguistics.

VENUTI, L. (1995): *The Translator's Invisibility.* London/New York: Routledge.

− (2000): *The translation studies reader.* London/New York: Routledge.

VEGA CERNUDA, M.A. (ed.) (1994): *Textos clásicos de teoría de la traducción.* Madrid: Cátedra.

− (1999): "La labor traductográfica y la filosofía traductológica de San Jerónimo en su marco biográfico" En: *Hermēneus. Revista de Traducción e Interpretación*. Nº 1, pp. 1-14.

VELÁZQUEZ, L. J. (1754): *Los orígenes de la poesía castellana.* Málaga: Herederos de D. Francisco Martínez de Aguilar.

VERMEER, H. J. (1978): "Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie". En: *Lebende Sprachen*, 23 (1), pp. 99-102.

− (1982): "Translation als 'Informationsangebot'". En: *Lebende Sprachen*, 27 (2), pp. 97-101.

− (1983): *Aufsätze zur Translationstheorie.* Heidelberg: Vermeer.

− (1986): *Voraus-setzungen für eine translationstheorie - einige kapitel kultur- und sprachtheorie.* Heidelberg: Vermeer.

− (1987): "What does it mean to translate?". En: *Indian Journal of Applied Linguistics*, 13 (2), pp. 25-33.

− (1988): "From Cicero to Modern Times - Rethorics and Translation". En: Holz-Mänttäri, J. (ed.) *Translationstheorie - Grundlagen und Standorte*. Tampere: Universidad de Tampere, pp. 93-128.

− (1989): "Skopos and commission in translational action". En: Chesterman, A. (ed.), *Readings in Translation*, pp. 173-187.

− (1992): *Skopos und Translationsauftrag - Aufsätze.* Frankfurt a. M.: Verlag für Interkulturelle Kommunikation.

VERMEER, H. J./WITTE, H. (1990): *Mögen Sie Zistrosen? Scenes & frames & channels im translatorischen Handeln*. Heidelberg: Julius Groos.

VLAHOV, S.; FLORIN, S. (1969): "Neperovodimoe v perevode. Realii". En: *Masterstvo perevoda*, Nº 6, pp. 432–456.

VINAY, J. P.; DARBELNET, J. (1958): *Stylistique Comparée du Français et de l'Anglais. Méthode de Traduction.* Paris: Didier.

− (1995): *Comparative Stylistics of French and English. A Methodology for Translation.* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

WEINRICH, H. (1976): *Sprache in Texten.* Stuttgart: Klett.

WILSS, W. (1977): *Übersetzungswissenschaft. Probleme und Methoden.* Stuttgart: Klett.

– (1980): “Semiotik und Übersetzungswissenschaft”. En: Wilss, W. (ed.) *Semiotik und Übersetzen*. Tübingen: J. Groos Verlag, pp. 9-22.

− (1996): *Knowledge and Skills in Translator Behaviour.* Amsterdam: John Benjamins.

WITTE, H. (2000): *Die Kulturkompetenz des Translators. Begriffliche Grundlegung und Didaktisierung.* Tübingen: Stauffenburg.

− (2005): “Traducir entre culturas. La competencia cultural como componente integrador del perfil experto del traductor”. En: *Sendebar,* 16, pp. 27-58.

WOODSWORTH, J. (1998): “Geschichte des Übersetzens”. En: Snell-Hornby, M. et al. (eds.) *Handbuch Translation*, pp. 39-43.

WOTJAK, G. (2002) “La escuela de Traductología de Leipzig: su nacimiento, sus representantes más destacados y sus posturas y postulados (testimonio de un colaborador no directamente involucrado). (2002-2003)”. En: *Hyeronimus Complutensis: Revista del Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores*, Nº 9-10, pp. 7-26

Recursos en línea

ARENCIBIA SANTANA, Y. (2010): "Benito Pérez Galdós". En: *Archipiélago de las Letras*.
http://www.academiacanarialengua.org/archipielago/benito-perez-galdos/ [Fecha de consulta: 10/08/2014].

BECERRA BOLAÑOS, A. (2010): "Graciliano Afonso". En: *Archipiélago de las Letras*.
http://www.academiacanarialengua.org/archipielago/graciliano-afonso/ [Fecha de consulta: 11/02/2015].

CABILDO DE GRAN CANARIA. (2015): "El Cabildo de Gran Canaria editará colecciones con obras de Claudio de la Torre, Saulo Torón, Pedro Perdomo, Fernando González y Josefina de la Torre". (Fecha de publicación: 15/05/2015).
http://cabildo.grancanaria.com/-/noticia-el-cabildo-de-gran-canaria-editara-colecciones-con-obras-de-claudio-de-la-torre-saulo-toron-pedro-perdomo-fernando-gonzalez-y-josefina-de-la-t [Fecha de consulta: 19/05/2015].

CARRILLO NAVARRO, P. (2004): "Sintaxis figurada: conceptos y fuentes bibliográficas". *En: Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos.* Nº 8. Universidad de Murcia.
http://www.um.es/tonosdigital/znum8/estudios/3-figurassint.htm#_ftnref3 [Fecha de consulta: 18/03/2015].

COOPER, J. (2004/2013): *Rupert Brooke: Towards a Complete Checklist of His Published Writings.* Great Britain: White Sheep Press/Friends of the Dymock Poets.
http://www.dymockpoets.org.uk/Rupert_Brooke_Writings_Checklist.pdf [Fecha de consulta: 12/02/2015].

DEL ÁGUILA GÓMEZ, J.M. (2005): "Las ideas estéticas en Baudelaire" En: *A Parte Rei. Revista de Filología.* Nº 39.
http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/aguila39.pdf [Fecha de consulta: 25/07/2015]

DURÁN, J. (2012): "Los caminos a Domingo Rivero". En: *La Provincia.* (Fecha de publicación: 11/03/2012).
http://www.laprovincia.es/portada/2012/03/11/caminos-domingo-rivero/444984.html [Fecha de consulta: 30/10/2014].

DUYOS GIORGETA, R. (2005) "Prólogo". En: García González, R. *Memoria del silencio. Sonetos.*
http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/memoria-del-silencio-sonetos--0/html/ffe993b8-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html [Fecha de consulta: 10/08/2014].

GARCÍA GONZÁLEZ, R. (2003): *Sonetos. William Shakespeare.* En: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcg73q3 [Fecha de consulta: 20/08/2015].

GEVIC: Gran Enciclopedia Virtual de las Islas Canarias "Natura y Cultura. http://www.gevic.net [Fecha de consulta: 10/08/2015].

GUERRA SÁNCHEZ, O. (s.d.): *Introducción a la literatura canaria.* http://www.gobiernodecanarias.org/educacion/culturacanaria/litera/literatura.htm [Fecha de consulta: 11/11/2013].

− "Tomás Morales". (2010): En: *Archipiélago de las Letras*. http://www.academiacanarialengua.org/archipielago/tomas-morales/ [Fecha de consulta: 10/08/2014].

GONZÁLEZ SOSA, P. (2012): "El poeta Domingo Rivero y Guía". En: *La Provincia.* (Fecha de publicación: 06/04/2012). http://www.laprovincia.es/gran-canaria/2012/04/06/poeta-domingo-rivero-guia/450005.html [Fecha de consulta: 10/08/2014].

HENRÍQUEZ JIMÉNEZ, A. (2009): "'A don Quijote', de Domingo Rivero. Alguna nota sobre sus primeras apariciones en medios de comunicación, y sobre dos publicaciones en libro". En: *Bienmesabe.org*, Nº 279. (Fecha de publicación: 18/09/2009). http://bienmesabe.org/noticia/2009/Septiembre/a-don-quijote-de-domingo-rivero-alguna-nota-sobre-sus-primeras-apariciones-en-medios-de-comunicacion-y-sobre-dos-publicaciones-en-libro [Fecha de consulta: 02/08/2014].

− (2010a): "Dos retratos de Domingo Rivero". En: *Bienmesabe.org*, Nº 301. (Fecha de publicación: 19/02/2010). http://bienmesabe.org/noticia/2010/Febrero/dos-retratos-de-domingo-rivero [Fecha de consulta: 10/07/2014].

− (2010b): "Unamuno, Domingo Rivero y otras cosas". En: *Bienmesabe.org*, Nº 321. (Fecha de publicación: 08/07/2010). http://www.bienmesabe.org/noticia/2010/Julio/unamuno-domingo-rivero-y-otras-cosas [Fecha de consulta: 15/07/2014]

− (2015): "Don Domingo Rivero sigue sin librarse de las erratas". En: *Bienmesabe.org.* Nº 571. (Fecha de publicación: 23/04/2015). http://www.bienmesabe.org/noticia/2015/Abril/don-domingo-rivero-sigue-sin-librarse-de-las-erratas [Fecha de consulta: 28/04/2015].

MESA, T. (2014): "El poeta Domingo Rivero se internacionaliza". En: *Canarias ahora*. (Fecha de publicación: 02/12/2014). http://www.eldiario.es/canariasahora/canariasopina/Domigno_Rivero-poeta-ingles_6_330776929.html [Fecha de consulta: 22/02/2015].

MILLER, N. (s.d.): “Basic sonnet forms”. En: *Sonnet Central.* (Fecha de publicación: 25/08/2012).
http://www.sonnets.org/basicforms.htm [Fecha de consulta: 02/04/2015].

MULLER, B.A. (s.d.): *Baker's Evangelical Dictionary of Biblical Theology*. Michigan: Baker Books.
http://www.biblestudytools.com/dictionaries/bakers-evangelical-dictionary/seal.html [Fecha de consulta: 24/08/2015].

MUSEO POETA DOMINGO RIVERO. Las Palmas de Gran Canaria.

– http://www.museodomingorivero.com

– http://www.museodomingorivero.com/es/noticias/204/the_poet._fifteen_poems_by_domingo_rivero.html (Fecha de publicación: 25/10/2014) [Fecha de consulta: 12/10/2014].

– http://www.museodomingorivero.com/es/noticias/210/el_ayuntamiento_de_santa_maria_de_guia_dedica_una_calle_al_poeta_domingo_rivero.html (Fecha de publicación: 26/01/2015) [Fecha de consulta: 28/01/2015].

– http://www.museodomingorivero.com/es/noticias/239/el_original_del_celebre_poema_don_quijote_de_domingo_rivero_rescatado.html (Fecha de publicación: 17/04/2015) [Fecha de consulta: 28/04/2015].

– http://www.museodomingorivero.com/es/noticias/240/the_poet._fifteen_poems_by_domingo_rivero_en_el_instituto_cervantes_de_chicago.html (Fecha de publicación: 21/04/2015) [Fecha de consulta: 10/10/2015].

NARANJO RODRÍGUEZ, R. (2006): “Francisco González Díaz, el amigo de los árboles”. En: *Rincones del Atlántico*, Nº 3.
http://www.rinconesdelatlantico.com/num3/3_francisco_gonzalez_diaz.html [Fecha de consulta: 08/03/2015].

NAVARRO, N. (2015): “*The Poet* reúne quince poemas de Domingo Rivero en lengua inglesa”. En: *La Provincia.* (Fecha de publicación: 13/05/2015).
http://www.laprovincia.es/sociedad/2015/05/13/the-poet-reune-15-poemas/705025.html [Fecha de consulta: 20/05/2015].

PADORNO, E. (2010): “Domingo Rivero”. En: *Archipiélago de las Letras*, pp. 1-11.
http://www.academiacanarialengua.org/archipielago/domingo-rivero/ [Fecha de consulta: 02/08/2014].

RÍOS, A. (2000): *A capital idea: should first words in lines of poems be capitalized?* Arizona: Department of English of the University of Arizona.
http://www.public.asu.edu/~aarios/resourcebank/capitalizing/ [Fecha de consulta: 14/08/2015].

RODRÍGUEZ, M. S. (2002): *Origen de nombres de calles y monumentos de Las Palmas.* En: *La casa de mi tía.* (Fecha de publicación: 22/10/2002). http://www.lacasademitia.es/articulo/firmas/origen-de-nombres-de-calles-y-monumentos-de-las-palmas-de-gran-canaria-por-mariana-soledad-rodriguez/20120922230350009998.html [Fecha de consulta: 26/09/2015].

STOWE, H. B. (1869) "The True Story of Lady Byron's life". En: *The Atlantic.* (Fecha de publicación: 21/09/1869). http://www.theatlantic.com/magazine/archive/1869/09/the-true-story-of-lady-byrons-life/305445/ [Fecha de consulta: 17/08/2015].

TEILANYO, D.I. (2007): "Figurative Language in Translation: A Study of J.P. Clark's *The Ozidi Saga".* En: *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*. Vol.52, Nº 2, pp. 309-326. http://www.erudit.org/revue/meta/2007/v52/n2/016073ar.html [Fecha de consulta: 23/12/2014].

THE RUPERT BROOKE SOCIETY. Reino Unido. http://www.rupertbrooke.com/ [Fecha de consulta: 18/02/2015].

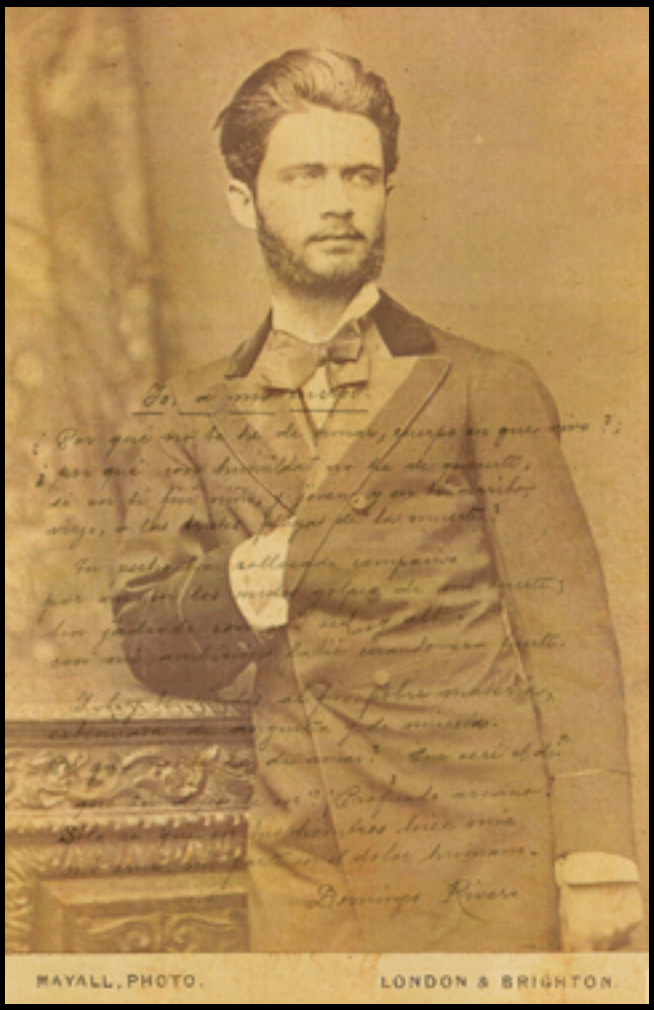
UNIVERSITY OF OXFORD. *The First World War Poetry Digital Archive*. http://www.oucs.ox.ac.uk/ww1lit/education/tutorials/intro/brooke/vsoldier.html [Fecha de consulta: 31/10/2014].

VALBUENA PRAT, Á. (1937): *Historia de la poesía canaria*, I. Barcelona: Publicaciones del Seminario de Estudios Hispánicos. http://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/MDC/id/1956 [Fecha de consulta: 08/10/2014].

ANEXO 1

THE POET

FIFTEEN POEMS BY DOMINGO RIVERO



MP
DR

1ª edición, septiembre de 2014

© de los textos: Museo Poeta Domingo Rivero.
© de la ilustración de cubierta: John Mayall, London & Brighton.
© de las ilustraciónes de interior: Fondos Museo Poeta Domingo Rivero.
© de la traducción: María del Mar Santana Falcón.
© de esta edición: Museo Poeta Domingo Rivero.

ISBN: 978 – 84 – 15152 – 36 – 1

El proyecto de edición de esta obra se ha llevado a cabo íntegramente por
Cam–PDS Editores y CanariaseBook
Avda. Rafael Cabrera nº 8, Oficina E–1
35002 Las Palmas de Gran Canaria
editorial@cam–pds.com | informacion@canariasebook.com

Queda prohibida cualquier forma de reproducción o distribución del ebook no prevista en la ley, sin contar con la autorización escrita de los titulares de la propiedad intelectual.

1st edition, September 2014

Texts © Museo Poeta Domingo Rivero.
Cover photograph © John Mayall, London & Brighton.
Inside photographs © Fondos Museo Poeta Domingo Rivero.
Translation © María del Mar Santana Falcón.
Edition © Museo Poeta Domingo Rivero.

ISBN: 978 – 84 – 15152 – 36 – 1

The edition project of this book has been fully carried out by
Cam–PDS Editores and CanariaseBook
Avda. Rafael Cabrera nº 8, Oficina E–1
35002 Las Palmas de Gran Canaria
editorial@cam–pds.com | informacion@canariasebook.com

No part of this ebook may be reproduced or transmitted, in any form or by any means, without the prior written permission of the copyright holders.

DOMINGO RIVERO
BIOGRAFÍA

1852. Domingo Rivero nace el 23 de marzo en Arucas, Gran Canaria.

1864. Se traslada hasta la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria para estudiar el Bachillerato en el Colegio de San Agustín.

1869. Es miembro del Comité de la Juventud Republicana de Las Palmas de Gran Canaria.

1870. Viaja a Francia y vive durante tres años en Inglaterra, donde estudia en el University College London, y acude con asiduidad a las sesiones de ópera de Covent Garden. Realiza sus estudios de Derecho en Sevilla y en Madrid.

1881. Se establece en Las Palmas de Gran Canaria.

1884. Es nombrado Registrador de la Propiedad. Presta juramento como Relator de la Audiencia Territorial de Las Palmas de Gran Canaria.

1885. El 9 de febrero contrae matrimonio con Doña María de las Nieves del Castillo Olivares y Fierro.

DOMINGO RIVERO
BIOGRAPHY

1852. Domingo Rivero was born on 23rd March, in Arucas, Gran Canaria.

1864. He moved to Las Palmas de Gran Canaria to begin Higher Secondary Education Studies at Colegio de San Agustín.

1869. He became a member of the Young Republican Party Committee in Las Palmas de Gran Canaria.

1870. After travelling to France and living for three years in England, where he studied at University College London, and he used to attend the opera sessions at Covent Garden, he studied Law in Seville and Madrid.

1881. He settled in Las Palmas de Gran Canaria.

1884. He was appointed Registrar of Property. He took the oath as Reporter of the Territorial Court in Las Palmas de Gran Canaria.

1885. He married María de las Nieves del Castillo Olivares y Fierro, on 9th February.

1899. El 1 de enero se publica su poema «Las dos alas» en el periódico *España*, editado en Las Palmas de Gran Canaria.

1904. En octubre es nombrado Secretario de Gobierno de la Audiencia Territorial de Las Palmas de Gran Canaria.

1922. Se publica en la revista *La Pluma*, Madrid, su soneto «Yo, a mi cuerpo».

1924. El 29 de julio se jubila como profesional del Derecho.

1927. Comienza a barajar la posibilidad de publicar una selección de sus poemas.

1928. El 24 de junio fallece su hijo Juan. Abandona el propósito de publicar su poesía.

1929. En la madrugada del 7 al 8 de septiembre, Domingo Rivero fallece en su domicilio de la calle Torres, actual sede del Museo Poeta Domingo Rivero.

1899. His poem «Las dos alas» ("The two wings") was published on 1st January by the newspaper *España*, in Las Palmas de Gran Canaria.

1904. He was appointed Government Secretary of the Territorial Court in Las Palmas de Gran Canaria in October.

1922. His sonnet «Yo, a mi cuerpo» ("Me, to my body") was published by the Madrid-based magazine *La Pluma*.

1924. His career as a law professional came to an end on 29th July.

1927. He started considering the idea of compiling and publishing his life's work.

1928. His son Juan died, on 24th June. He abandoned the project of publishing a complete anthology of his poems.

1929. In the early hours of the 8th September, Domingo Rivero died in his family home at Torres Street, which currently hosts his Museum.

DOMINGO RIVERO
POR CLAUDIO DE LA TORRE

Se debió acaso —escribía yo hace unos años en el *ABC* de Madrid— al primer libro de versos de Tomás Morales, *Los poemas de la Gloria, del Amor y del Mar*, publicado en 1908, casi todo el movimiento poético de entonces en las Islas Canarias, que fue poco más del que engendró una sola ciudad: Las Palmas. Desde aquel año distante y tranquilo hasta los más turbulentos de la Guerra Europea, la llama prendió tan rápidamente que llegó a formar, incluso, una visible hoguera. Se dio, pues, el fenómeno, tan confortable, de que en una ciudad comercial, como conviene por otra parte a su destino, pudiera vivir y prosperar una apreciable comunidad de poetas. Una lista de estos, con los que conviví en los años de mi juventud, una simple enumeración de sus nombres, bien pronto recogidos profusamente por las revistas literarias de la época, merece una vez más nuestro recuerdo. Los poetas son, Luis Doreste, Alonso Quesada, Saulo Torón, Agustín Millares Carló, Pedro Perdomo Acedo, Luis B. Inglott, Fernando González, Montiano Placeres, Félix Delgado, por no citar sino aquellos que consiguieron un eco, más o menos distinto, en el campo renaciente de entonces, de nuestra lírica.

Todos nacen en la misma isla, casi en la misma ciudad. Todos aportan una variada contribución poética: desde la íntima violencia, tan conmovedora, de Alonso Quesada, hasta la quieta conformidad ejemplar de Saulo Torón. Pero en la lista no están todos. Aun queda, aislada, la voz inconfundible de

DOMINGO RIVERO
BY CLAUDIO DE LA TORRE

A few years ago, I wrote an article for Madrid's *ABC*, discussing the publishing of Tomas Morales' 1908 first poetry collection, *Los poemas de la Gloria, del Amor y del Mar* within the context of the intense poetical activity starting to take place in the Gran Canarian capital of Las Palmas. From the turn of the century until the outbreak of the Great War, the writers of this distant archipelago, on the fringes of Europe, fanned the sparks of their poetic muse into something of a raging conflagration. A significant community of poets called Las Palmas home, living and writing in what was destined to become a commercial hub in the Atlantic. Writers of the stature of Luis Doreste, Alonso Quesada, Saulo Torón, Agustín Millares Carló, Pedro Perdomo Acedo, Luis B. Inglott, Fernando González, Montiano Placeres, and Félix Delgado all added their voices to this emerging collective of Canarian poets.

They were all born on the same island, most of them in the same city. They all made unique and diverse contributions to the poetry of the island: from Alonso Quesada's utilization of intimate and moving violence to Saulo Toron's exemplary and calm conformism.

However, there is a name missing from this list, a particular voice whispering in isolation. That voice belongs to Domingo Rivero, the eldest Canarian poet of the time. Rivero lived a relatively long life, though he died with his work

Don Domingo Rivero, el más viejo en edad de los poetas canarios de aquellos tiempos. Don Domingo tuvo una larga vida y una venerada ancianidad, pero murió pasados los setenta años de su existencia sin decidirse a publicar sus versos. Confesaba en la intimidad su profundo terror a la imprenta y sus erratas. Su nombre, pues, sonó en muy contadas ocasiones. Pero el curioso que abra *Las Rosas de Hércules*, de Tomás Morales, encontrará en una nota final, hacia la página 145, uno de sus pocos sonetos impresos. Naturalmente que la imprenta justificó la aversión que le inspirara, eternizando el poema con dos erratas de bulto, por lo menos. Corregidas estas en mi ejemplar por la propia mano de Don Domingo, debe decir así el soneto:

Apolo te conserve la fuerza y el reposo,
nieto de labradores, que en tus estrofas juntas
el pulso del yuguero y el ritmo poderoso
con que en el campo avanzan las sosegadas yuntas.

Por ti surgiendo van en amplios medallones,
los viejos campesinos de continente austero
y trajes que dejaban latir los corazones
tejidos toscamente en el telar casero.

Allá, entre sus montañas, cumplieron su destino;
profunda fue su huella y corto su camino…
Tu pluma los evoca junto a la fuente clara
con que regar solían en lo alto de la sierra,
y, atávica, tu mano, en vez de escribir, ara…
trazando sus figuras sobre la misma tierra.

unpublished. He privately confessed that he was profoundly scared of seeing his work committed to print. Printing errors in particular were a source of some frustration for this writer. His name is one not often raised in scholarly circles, even in his homeland. Should a curious reader open Tomas Morales' book, *Las Rosas de Hércules*, they will find a final note, on page 145, which includes one of the few printed sonnets by our poet. Perhaps Rivero's fear of publishing is understandable, especially when one considers that even this small work was committed to print featuring two large errors. In my copy of this book Domingo corrected the mistakes himself. The correct sonnet reads:

May Apollo keep your strength and your rest,
Grandson of farmhand, you joined in your verse
The pulse of the ploughman and the powerful rhythm
Of the yokes in the country, moving so calm.

Because of you, they are growing in number,
old farmers like you, so austere in their continent,
Wearing their suits, which host hearts still beating,
Weaved so coarsely in the home humble loom.

Up there, amongst their mountains, they achieved their destiny
Their footstep profound, their way very short…
Your quill will evoke them by the fountain clear
From which they watered their mountains so high
And your hand, atavistic, it does not write, it can plough…
Drawing their figure on the same soil.

Este soneto fue de los pocos cuya publicación autorizó su autor, movido quizá por la muerte prematura del poeta Tomás Morales, a quien le unía amistad y parentesco. En cuanto al resto de su obra, no podemos los que le conocimos hablar de Don Domingo sin recordar inmediatamente a su hijo, a Juan Rivero del Castillo Olivares, nombre que debería figurar asimismo en nuestra historia insular, porque a falta de otros menesteres literarios, que también los tuvo, fue el más apasionado divulgador de la obra de su padre. Gracias a él, al hijo, no se han perdido del todo en nuestra memoria los versos que tantas veces nos leyó:

De la ermita perdida
en la falda del monte solitario,
imagen de mi vida
entre ruinas se eleva el campanario.
Mi vida fracasó: desvanecidos
contemplé mis anhelos; y mis hombros
siento que ya vacilan doloridos
de sostener escombros.
Pero en mi pecho se conserva sana,
como en mi fuerte juventud lejana,
la recóndita fibra
donde, como entre ruinas la campana,
el ideal aún vibra.

He aquí un acento peculiar de su poesía: este verse de continuo reflejado en el mundo que le rodea, en las cosas menores de ese mundo. Así, nuestro poeta supo encontrar

This is one of the few sonnets published with Rivero's full consent. Regarding the rest of his life's work, those of us who met him cannot forget his son, Juan Rivero del Castillo Olivares, another name deserving of remembrance in our island's history. As well as a number of other literary tasks, he was the most passionate disseminator of his father's work. It is thanks to the son that the words of the father have not been forever lost to time, as Juan read them to us so many times:

On the slopes of the lonely mount
Amongst the ruins of the lost chapel,
Image of my life
The bell in its belfry is standing out.
My life died away: and I could see
My longings vanish; and in their pain
I feel my shoulders bowing whilst
I carry the remains.
But in my breast I keep, very deep within,
As with the strength of my distant youth,
The very fibre of my being, wherein
The ideal, my ideal, still resounds,
Like the bell in its belfry amongst the ruins.

Here we can enjoy the unique accent and feel of Rivero's work, appreciating a man who sees himself reflected in the world around him. Rivero's particular genius was to find the animating spark within the seemingly lifeless and inanima-

poesía, y la mejor poesía, en cosas que parecían casi muertas. Llega incluso a titular de este modo a dos de sus poemas: «Silla de junto al lecho» y «A los muebles de mi cuarto». No pudo en realidad mirar más cerca. Pero allí había también algo indefinible, que él supo expresar.

¿Quién guardará hoy estos versos familiares, en los que fue quedando repartida, aquí y allí, por todos los rincones de su cuarto, la mirada vigilante del poeta, apoyada la blanca cabeza en la mano y el hondo pecho conmovido?

Un día se miró también al espejo y vio su imagen. Pasaba ya de largo el medio siglo de existencia. En aquel instante, en la penumbra de su alcoba, se sintió por primera vez poeta. Pero como la juventud estaba ya perdida, la poesía le brota con un verbo reflexivo, maduro y grave, alcanzando sin esfuerzo alguno los más patéticos acentos.

Está el poeta frente al espejo. La poca luz de la tarde no entra en la habitación. Se ha quedado en el patio abierto de su casa canaria, a la que empieza a arrullar de lejos el mar de la noche. Así le llega al corazón la soledad del mundo.

No se esfuerza por distinguir su imagen. Está allí, clavada en el espejo. Es alta, oscura, erguida hasta los hombros. Sólo la barba blanca se inclina sobre el pecho.

¿Por qué no te he de amar, cuerpo en que vivo?
¿Por qué con humildad no he de quererte
si en ti fui niño y joven, y en ti arribo,
viejo, a las tristes playas de la muerte?

te. He trained a surgeon's eye on the minutiae about him, expressing profound truths about everyday objects and circumstances. "Chair beside the bed" and "To the furniture of my room" are two particularly striking examples of this meticulous approach. His genius was in making the seemingly unexplainable cogent and understandable.

Rivero's words whisper to us across an ocean of time; the scene as vivid today as if was then – the grizzled white-haired head resting on a hand, chest heavy with feeling, his eyes straying about the room, focused and attentive in his scrutiny of his surroundings. Who may be keeping his lines today?

One day he caught sight of his reflection in the mirror. He was more than half a century old. In that moment, in the shadows of his room, he felt he was a poet for the first time. But his youth had already gone, so his poetry grew from a deep, reflexive and mature spirit.

The poet was in front of the mirror. The evening light was weak, barely enough to light his room. It had stayed in the open patio of his Canarian house, which was starting to be lulled to sleep by the night sea in the distance. This was how solitude in the world reached his heart.

He was not making any effort to appreciate his image. The mirror's gaze simply captured the truth of who he was.

And why shouldn´t I love you, oh body, in which
I live? Why shouldn´t I love you humbly,
If I were a child in you, then a young man, and soon
As an elder arriving at the sad shores of death?

Tu pecho ha sollozado compasivo
por mí, en los rudos golpes de mi suerte;
ha jadeado con mi sed, y altivo
con mi ambición latió cuando era fuerte.

Y hoy te rindes al fin, pobre materia,
extenuada de angustia y de miseria.
¿Por qué no te he de amar? ¿Qué seré el día

que tú dejes de ser? ¡Profundo arcano!
Solo sé que en tus hombros hice mía
mi cruz, mi parte en el dolor humano.

Este es el famoso soneto de Don Domingo Rivero, al menos en la versión que yo conservo. Convendría que nos pusiéramos todos de acuerdo sobre su forma definitiva. ¿Quién nos la podría dar hoy, con las garantías necesarias? El soneto es ya popular en los mejores medios culturales de Madrid y, cualquier día, aparecerá por derecho propio en las grandes antologías españolas. Porque es posible que se trate del mejor soneto contemporáneo. (Por favor, amigo cajista: ¡cuidado con las erratas!)

DE LA TORRE, CLAUDIO. «Domingo Rivero» @ *Diario de Las Palmas,* Las Palmas de Gran Canaria, 14-08-1954.

Your breast did sob for me, compassionate,
Under the harsh relentless blows of circumstance;
It panted with my thirst, and in
The strength of my ambition it also boasted proudly.

And now at last you yield, oh mortal shell,
Exhausted by misery and agony.
Why should I not love you? What shall I be

The day you are no more? Oh deep arcanum!
I only know that on your shoulders, the
Cross I had to bear, I made it mine, my part in human pain.

Here is the famous sonnet by Domingo Rivero. This is the version that I keep, but it must have one only form. However, who may give it to us, with the guarantees we need? The sonnet is already very popular amongst the best cultural media in Madrid. One day it is certain to appear in the most important Spanish anthologies, as it stands as a testament to the man's greatness, perhaps to be acclaimed in time as the greatest work of the period. (So, dear typesetter, tread softly, for in your efforts you tread upon the dreams of Domingo Rivero.)

DE LA TORRE, CLAUDIO. «Domingo Rivero» @ *Diario de Las Palmas,* Las Palmas de Gran Canaria, 14-08-1954.

PRÓLOGO
TRADUCIR A DOMINGO RIVERO

Tú me hablas en silencio, yo entiendo tu lenguaje.
Domingo Rivero

Presentar a las Letras Universales a un maestro de la Literatura Canaria como Domingo Rivero (1852-1929) a través de su traducción en lengua inglesa se nos antoja una labor de gran envergadura y difícil explicación. Por ello, pedimos disculpas al tiempo que confiamos en no decepcionar al lector si se acerca a este prólogo esperando encontrar un cronológico recuento de la vida y obra del poeta. La divulgación de su producción lírica y de su humilde persona es nobilísima tarea del Museo Poeta Domingo Rivero, promotor de esta publicación. Asimismo, se cuentan incluso entre los miembros de la RAE, en el caso de Francisco Brines, o entre los grandes representantes de los estudios literarios en Canarias, en el de Eugenio Padorno, Jorge Rodríguez Padrón, Manuel González Sosa o Antonio Becerra Bolaños, quienes nos han aproximado a Domingo Rivero en sus valiosos estudios. De ahí que, además de las notas que encontrará a pie de página, consideremos más oportuno presentar al lector en las siguientes líneas nuestra particular explicación de las soluciones y técnicas traslativas adoptadas para tan sutil empresa: traducir a Domingo Rivero, *The Poet*.

Hasta ahora, resultaba difícil no estar de acuerdo con los críticos en que la figura de Domingo Rivero había permane-

PRÓLOGO
TRANSLATING DOMINGO RIVERO

You speak to me in your silence, I understand your language.
Domingo Rivero

Introducing Domingo Rivero (1852-1929) to the literary world through an English translation is a herculean task. This is why we apologize in advance should the reader expect this prologue to deliver a chronological account of the life and work of this Canarian poet. Presenting Domingo Rivero's work as well as his humble demeanour is the primary task of the institution Museo Poeta Domingo Rivero, located in the family house at nº 10, Torres Street, Las Palmas de Gran Canaria. This Museum has promoted the publication of the selection of translated poems which rests in your hands. Moreover, amongst the members of the Spanish Royal Academy of Language, such as Francisco Brines, as well as the most important representatives from the Canarian Literary Studies, like Eugenio Padorno, Jorge Rodríguez Padrón, Manuel González Sosa or Antonio Becerra Bolaños, we can find experts who have helped us understand the personality and the work of Domingo Rivero in many studies which we do not have space to approach here either. Therefore, while additional information is presented in the form of footnotes, the primary goal of this introduction is to demystify the process by which we have translated the poetical works of Domingo Rivero, *The Poet*.

cido velada. En su reconocida *Introducción a la Literatura Canaria*[1], Oswaldo Guerra Sánchez lo considera un «paradigma de escritor canario durante años sujeto a un silencioso trabajo de escritura abocado a la ineditez», refiriéndose al largo tiempo que debió transcurrir hasta que una recopilación completa de sus obras apareciera en 1994. Bien es cierto que esta parcialidad pudo empañar de «una suerte de provisionalidad crítica» a sus observaciones, según defendían algunos hacia 1980, cuando no les deparaba «la sensación de reflexionar en el vacío». Quizás entonces resultara legítimo pensar que «una obra no conocida en su totalidad podría anular, desde un punto de vista estrictamente teórico, cuantas conclusiones se verificasen sobre la parte divulgada»[2]. Sin embargo, como tan acertadamente lo hicieron sus estudiosos, queremos seguir intuyendo que lo que aún pueda descubrirse en esa zona oscura no habrá de desviarse de la poética contenida en sus poesías publicadas, ni mucho menos en las que aquí se encuentran ya traducidas.

En su presentación a la antología *Yo, a mi cuerpo*, publicada por la editorial catalana Acantilado en 2006, el académico Francisco Brines señalaba que hasta entonces había sido «sólo silencio en el resto de España». Ahora que ven la luz estas traducciones al inglés, lengua universal, la voz de Domingo Rivero podrá ser escuchada más allá de nuestras fronteras. Llegados al año 2014, la publicación de *The Poet* nos permite creer en la

1. Disponible en: http://www.gobiernodecanarias.org/educacion/culturacanaria/litera/literatura.htm (11/11/2013).

2. SÁNCHEZ ROBAYNA, A. «Domingo Rivero y la herencia becqueriana» @ Aguayro: Boletín Informativo de la Caja de Canarias, 1980-08, nº 126, p. 28.

Until recently, it was hard to disagree with the critical assessment of Domingo Rivero as an unknown and underappreciated talent. In his well-recognized *Introducción a la Literatura Canaria*[1], Oswaldo Guerra Sánchez considers him a paradigm of the Canarian writer, "destined to remain unpublished". This assessment is strengthened by the fact so many years elapsed before a complete anthology of his poems first appeared in 1994. The fragmentary nature of Domingo Rivero's work and the little known features of his writing methods left the critics feeling as if they were "preaching in the wilderness"[2]. One thing, however, that quickly became apparent to Domingo Rivero's literary executors was the undeniable lyricism and beauty of his style, something that also shines through in this anthology, even in translation.

In his introduction to the anthology *Yo, a mi cuerpo*, edited by the Catalonian publishers Acantilado in 2006, Francisco Brines pointed out that until then it was "only silence in the rest of Spain". Now that these translations into English are coming to light, the voice of Domingo Rivero will echo beyond our shores. In 2014, the publication of *The Poet* finally delivers his work to a worldwide audience. This annotated selection of fifteen poems, translated into English, safeguards and projects Domingo Rivero's literary legacy and as a translative exercise required the same appli-

1. Available at: http://www.gobiernodecanarias.org/educacion/culturacanaria/litera/literatura.htm (11/11/2013).

2. SÁNCHEZ ROBAYNA, A. "Domingo Rivero y la herencia becqueriana" @ Aguayro: Boletín Informativo de la Caja de Canarias, 1980-08, nº 126, p. 28.

consolidación y la continuidad tanto de su obra poética como de los estudios que se han realizado y de los que se puedan emprender sobre su persona o su poesía. Representa esta selección anotada de quince poemas de Domingo Rivero traducidos al inglés nuestro deseo de salvaguardar al tiempo que expandir su lírica; por ello, traspasando las barreras de su lengua materna a través de la traducción de algunos de sus poemas esenciales, hemos llevado a cabo un delicado ejercicio traslativo, que requería del rigor que a nuestro poeta caracterizaba. En este sentido, se ha determinado la forma de los textos que acabarían conformando la selección, que trata de seguir ampliando los horizontes de la poesía de Domingo Rivero, al tiempo que nos acerca al cada vez menos utópico objetivo de desvelar su figura.

La *lingua franca* (de la que Domingo Rivero se sirvió para aproximarse a la milenaria tarea de la traslación y hacer suyo el soneto de corte bélico nacionalista "The Soldier"), debía rendirle justo tributo y homenaje, democratizando su obra, su ideario y su impecable métrica, volviéndolos definitivamente universales y universalizándolo a él mismo. De ahí que esta obra también incluya un Apéndice donde figura un recorte de prensa que recoge dicho poema del autor inglés Rupert Brooke (1887-1915), además de la versión al español que nuestro poeta realiza de «El Soldado», de la cual surge el enfoque de la traducción según Domingo Rivero que hemos tratado de revelar y de acatar en este trabajo. De hecho, la metodología empleada para traducir las quince composiciones que la preceden se basa en las técnicas empleadas por el poeta canario para la traducción de este soneto. A partir del análisis de los métodos em-

cation of rigour that characterized the man's own working process. This fact determined not only the publishing of this compilation of poems and translations, but also the form of the texts that constitute this selection. The aim was to bring Domingo Rivero's poetry to as large an audience as possible, and in the process reveal the character and motivations of the writer to the world. Only through translation has Domingo Rivero's unique voice been released from its undeserved literary confinement and presented for posterity.

Analysing Domingo Rivero's approach to his own translation of Rupert Brooke's "The Soldier" provided us with a roadmap to carry out a more systematic translation of his own poetic output, especially in regard to meter and structure. Hence the decision that this book also features an Appendix where we have included a press cutting including the original by Rupert Brooke (1887-1915), as well as Domingo Rivero's handwritten translation of this war poem.

As translators we strove to rigourously apply the methods gleaned from Domingo Rivero's own work on Rupert Brooke's poem, emulating what the author himself would have been likely to do if translating his own work. Therefore, translating Domingo Rivero accurately ended up becoming a complex and delicate job, going far beyond the purely linguistic or more strictly translative boundaries. Indeed, it morphed into a metaliterary, historical and etnographical exercise. We were forced to dive into his biography, honouring him while, at the same time, making an expansive contribution to Canarian Literature.

pleados por Domingo Rivero en su soberbia versión de "The Soldier", hemos tratado de adoptarlos, con lo que la principal función de nuestras estrategias traslativas se ha basado en procurar emular lo que el mismo autor habría decidido de haber contado con la oportunidad de traducir sus propios poemas.

Así, traducir a Domingo Rivero a través de Domingo Rivero nos ha llevado a sumergirnos en sus circunstancias, en su arraigo, en los paisajes del imaginario de su vida, que impregnan los poemas de esta selección, tan representativos de sus visiones. Para empezar, de su isla natal, «La Isla», a la que tanto debió añorar en su etapa de ultramar; de su casa en la calle Torres, labrada en «Piedra canaria»; de su «Silla de junto al lecho»; de los muebles de su cuarto; de su oficina en la Audiencia Territorial, donde en un plazo de ocho años empieza y concluye el poema «Viviendo»; pasando por sus más melancólicos escenarios del pueblo de Guía, de su ermita perdida; o por los viñedos que ve desde la casa de campo familiar que visitara el propio Unamuno, magistralmente plasmados en el soneto «En El Monte»; sin olvidar sus intimísimos textos sobre sí mismo, de su dicotomía cuerpo-alma (como su soneto inmortal, «Yo, a mi cuerpo»), ni otros versos que dedica a su hijo Juan, e incluso a la propia Lady (aunque quizá más bien a Lord) Byron; para finalizar con «Mis pies», en el que Domingo Rivero, tal y como lo hiciera el mismo Federico García Lorca, sella un personal pacto con la muerte, la que habría de llamar a su puerta cinco años más tarde, cuando finalmente fallece sin reclamar ningún tipo de gloria para su nombre, como declara en la majestuosa *finale* «El Humilde Sendero», que cierra la compilación.

Translating Domingo Rivero has required from us a reading and a re-reading of his poetry, an immersion into his circumstances and his roots, into those landscapes that made up his life's imagery and determined the structure of this selection of poems. Gran Canaria, the home he missed so much, is brought to life in "The Isle". The geography and layout of his house in Torres Street whisper to us from "Canarian stone", "The chair" and "To the furniture of my room", while the sonnet "Living" evokes the sight and sounds of his office at the Territorial Court. The hauntingly melancholic vistas of "The lost chapel" in Guía mirror the silent seclusion of the vineyards, masterfully captured in the sonnet "In El Monte". In his immortal "Me, to my body", Domingo Rivero explores the very concept of self, taking this idea to its nexus point as he lays bare the dichotomy of body-soul relations in "From my body to my soul". The people who enriched his life also feature heavily in this work: his son Juan, his ageing barber *maestro Pepe*, even literary predecessors such as Lord Byron speak to us from his verses. The selection finishes with "To my feet" and "The Humble Lane". The former is a haunting rumination on old age and death, while the latter is a paean to posthumous remembrance, foreshadowing in hope, the literary memorial this very collection represents. This translation hopefully provides Domingo Rivero with the audience and recognition he so undeservedly was denied in life.

Consequently, we have attempted to see his world, his people and his life through the eyes of Domingo Rivero, *The*

Al margen de otorgar al autor su merecida consideración, lidiar con cuestiones de forma versus contenido supone un dilema para cualquier traductor, de manera que nos vimos obligados a plantearnos la gran disyuntiva que históricamente caracteriza a la tarea de traducir, aquella que confronta la literalidad con la libertad traslativa. Fue de vital importancia delimitar con extremo cuidado la relación entre los originales y nuestras traducciones, con lo que terminó de configurarse la estrategia traslativa que se observa en las versiones finales. Al manifestarse como maestro de la medida y de la rima en sus estrofas, con su particular idiolecto, nuestras versiones de los poemas de Domingo Rivero en inglés tratan de conservar y a veces hasta de romper ciertos patrones métricos, así como de hacer coincidir sus sonidos a final de verso, siempre que no desvirtuasen su contenido, su efecto o su lenguaje.

Reconocemos, una vez declaradas nuestras intenciones, que nunca sabremos cómo se habría traducido a sí mismo el propio Domingo Rivero, aunque resulta innegable que con su traducción hemos contribuido a que la labor literaria de este poeta canario por fin se haga escuchar en otra lengua, en otras latitudes, en otro público, al que animamos a perderse entre los complejos mecanismos de la traducción literaria y los versos esenciales de nuestro autor en busca de su yo poético más profundo, ahora traducido, en otro intento por perpetuar su figura y su legado lírico, que definitivamente acerca cada vez más a Domingo Rivero, *The Poet*, a la Literatura Universal.

María del Mar Santana Falcón

Poet, striving to capture the purest essence of the man and his deepest existentialism through translation, although ever mindful that reading Domingo Rivero in his native Spanish is infinitely preferable.

Form and content present a difficult hurdle to overcome for any translator. It is our hope that Domingo Rivero's unique idiolect, sense of rhythm and rhyme, and the personal susurrations of his lyricism have been respected, without overtly distorting the flow, effect and metric structures of his poetry. The results, in our opinion, are not incompatible with the author's plan or his poetic project, not even with the translation principles, although these statements should still be agreed or refuted.

In conclusion, putting the eternal debate of translation aside, we may finish by stating that we have tried to keep the essence of what we consider the core of Domingo Rivero's work, which now finds its pure voice at last. We recognize, given our intentions, that we may never find out how Domingo Rivero would have translated these poems himself, although we can hope that the literary work of this Canarian poet, *The Poet*, will finally be appreciated in another language. Domingo Rivero, at long last, has the audience he deserves. New readers can finally meander through the poetic landscapes he created, losing themselves in the words of a man, *The Poet*, who might have been lost forever to shadow. The building blocks of his legacy have been laid. Domingo Rivero is no longer a poet toiling in silence. His letters now belong to the world.

María del Mar Santana Falcón

QUINCE POEMAS
DE DOMINGO RIVERO

FIFTEEN POEMS
BY DOMINGO RIVERO

1. LA ISLA (1925)

Isla que en el mar perdida
hogar y senda nos diste:
el encanto de ser triste
tiene en tu suelo la vida.
Cuando la planta rendida
desfallece en el camino,
la voz de nuestro destino
melancólica se escucha
entre el hondo mar que lucha
y el alto cielo divino.

NOTA

Dedicado a la isla de Gran Canaria, este romance está impregnado de la nostalgia que todavía debía embargar a Domingo Rivero al referirse a su tierra natal más de medio siglo después de retornado de Europa. Aun descartada la posibilidad de que fuese compuesto durante su etapa en ultramar, el poema refleja la melancolía y la añoranza insular del autor, así como su profundo sentido isleño de pertenencia e identidad. Más aun, logra dar cuenta de un firme espíritu de lucha que, a través de un 'nosotros' poético, se hace extensivo a quienes, como el propio Domingo Rivero, un poeta forzosamente alejado de su isla, puedan considerarse víctimas de su tiempo y sus ideas, dotando a esta composición de un hondo significado metafórico que va mucho más allá de cualquier concepto geográfico.

1. THE ISLE (1925)

Isle, in the sea forlorn,
You gave us a path, a home:
The magic of sadness
Life always has on your land.
When the spirit, exhausted,
Simply cannot carry on,
This voice of our destiny
Can be heard, melancholic,
Between the deep sea that fights below
And the divine heavens above.

NOTE

Dedicated to the island of Gran Canaria, this poem is filled with the nostalgia that continually overwhelmed Domingo Rivero when he referred to his native land more than fifty years after returning from Europe. Even dismissing the possibility that it was composed during his overseas period, the poem still reflects the author's melancholy towards his native shores, as well as his profound sense of identity and belonging as an islander. Moreover, it reveals a firm fighting spirit which, through a poetic "us", is extended to all those who, like Domingo Rivero himself, may have found themselves forcedly moved away from their isle, as victims of their time and their ideas. This provides this composition with a metaphorical meaning beyond any geographical concept.

2. PIEDRA CANARIA (Octubre de 1921)

Oscura piedra; fibra duradera
de robustas entrañas.
Piedra que tienes la tristeza austera
de las patrias montañas.

Yo hallé, para sufrir, tu fortaleza,
que en mi propio dolor busqué mi abrigo,
y oscura del color de tu tristeza,
sólo mi sombra caminó conmigo.

Tú guarneces mi casa, que velar,
apurando mi pena silenciosa,
me siente de la noche en el misterio.

Como hoy en las paredes de mi hogar,
tú mi tristeza guardarás piadosa
en el nicho del viejo cementerio.

NOTA

Tras su regreso de Londres a la isla, el último domicilio de Domingo Rivero es la vivienda familiar del nº 10 de la calle Torres, en Las Palmas de Gran Canaria. Este poema lo dedica a la piedra con la que estuvo decorado este edificio antes de ser demolido y reconstruido en el año 1969, donde actualmente se encuentra su Museo. Cabe destacar que el noble oficio de la cantería también está estrechamente vinculado con su villa de Arucas natal, donde a comienzos del siglo XVI se establecieron algunos pedreros que se dedicaban a la explotación de la llamada piedra azul, muy característica de esta zona, dando origen a una industria artesana de gran valor estético que ha perdurado hasta nuestros días.

2. CANARIAN STONE (October 1921)

Dark stone; indestructible
Inner strength.
In your hands you hold the austere sorrow
Of my native mountains.

In you I found strength to bear my sufferings,
As I searched for shelter from my pain,
And dark, like the colour, the colour of your sorrow,
Only my shadow, a companion, on my journey.

You have embellished my house, a house to cherish,
Relentlessly absorbing my own silent sadness,
You feel my touch in the mysterious night and in its darkness.

As you do today, within the walls of my dear home,
One day you'll hold my sorrow
On my grave within your stone.

NOTE

After coming back from London to the island, Domingo Rivero made his last home in the family house at nº 10, Torres Street, Las Palmas de Gran Canaria. This poem is dedicated to the stone used in the construction of this building, which was demolished and rebuilt in 1969 and currently hosts his Museum. The noblest profession of stone cutting is also marginally connected with Domingo Rivero's native village of Arucas, where at the beginning of the 16th century stone cutters began quarrying the so called blue stone, typical in this area. This marked the beginning of an industry of great aesthetical value which has lasted until the present day.

3. LA SILLA

Silla de junto al lecho que la figura adquieres
de mis cansados hombros al sostener mi traje:
sostén de mi fatiga paréceme que eres;
tú me hablas en silencio, yo entiendo tu lenguaje.

La lámpara agoniza y tu piedad escucha
entre la ropa aún tibia el palpitar del pecho.
Yo pienso que mañana ha de volver la lucha
cuando de ti recoja mi traje junto al lecho.

Y en la callada noche, humilde silla amiga,
mientras de ti pendiente parece mi fatiga,
siento crecer la fuerte virtud de la paciencia

mirando de la lámpara bajo la triste luz
tu sombra que se alarga, y evoca mi existencia,
y alcanza los serenos contornos de la Cruz.

NOTA
Cuando salió a la luz pública, este poema recibió el título «Silla de junto al lecho». No obstante, «La Silla» parece transmitir mejor la esencia más profunda de esta obra, en la que la fusión sinestésica entre el autor y el objeto alcanza dimensiones tan austeras que superan cualquier plano físico, alcanzando contornos religiosos. El referirse a las cosas comunes, personificándolas, y dirigirse a ellas en segunda persona son recursos recurrentes en la poesía de Domingo Rivero, «un acento peculiar de su poesía», según Claudio de la Torre, que conecta con su más puro Existencialismo y comienza a apuntar hacia su latente Modernismo.

3. THE CHAIR

Chair beside my bed, from which I hang my coat,
From my exhausted shoulders you find your form:
You are actually the one my burden has to bear;
You speak to me in your silence, I understand your language.

The light is dying out and your compassion hears
Between the clothes still warm the beating of my breast.
And I think that tomorrow my fight will continue
When I lift my clothes from you, patient by my bed.

And in the night still, oh humble chair, my friend,
When fatigues of the day on you find rest,
I feel the strongest virtue of patience growing there

And when I see your shadow under the lamp's sad light,
Stretching and evoking the confirmation of my life
I see how it shapes the very contours of the Cross.

NOTE
When it first came to light, this poem was titled "Chair beside the bed". However, "The Chair" seems to be more in keeping with the deepest essence of this piece. Here, the synesthesian and austere fusion between the author and the object goes beyond any physical realms, reaching religious dimensions. Referring to common things using personification and addressing objects in the second person are recurrent tools in Domingo Rivero's poetry, "a peculiar accent in his poetry", says Claudio de la Torre, which connects with his purest Existentialism and hints at his latent Modernism.

4. A LOS MUEBLES DE MI CUARTO

Humildes muebles míos, gastados por el uso,
que a fuerza de servirme ya conocéis mi mano;
su sello mi existencia sobre vosotros puso,
y acaso de dejaros el día está cercano.

Sois toscos como ruda ha sido mi pobreza;
a nadie serviréis como me habéis servido,
y al veros casi inútiles aumenta mi tristeza
pensar en que os aguarda el polvo y el olvido.

Saldréis, cuando yo muera, del sitio en que estáis puestos
y quedará en silencio nuestra estancia vacía;
allí donde os coloquen habréis de ser molestos:
tal vez más que la muerte la indiferencia es fría.

En tiempos ya lejanos, que pesan en mis hombros,
cuando el hogar paterno se convirtió en escombros,
con mi trabajo os fui comprando año tras año
como pastor que forma paciente su rebaño.

Y al cabo del camino de mi existencia triste
sois todo lo que tengo, humildes cosas viejas;
y tú, pobre sillón, que el más costoso fuiste,
pareces el mastín que guarda las ovejas.

Cuando a buscarme llegue, con paso recatado,
la muerte, como un lobo dispersará el ganado.
¿Qué haréis, pobres ovejas, sin el viejo pastor?
Donde la suerte os lleve, os faltará mi amor.

4. TO THE FURNITURE OF MY ROOM

Humble furniture of mine, so worn by wear and tear,
After years of service, familiar with my touch;
On you the very marks of my existence have been etched,
Perhaps our time together is drawing to a close.

You are as unyielding as was my poverty;
And will serve no other as you have served me,
To see you becoming useless fills me with sadness
As dust and oblivion await you.

When I die, you will leave this room
Leaving emptiness and silence in your wake;
Wherever you are placed, only a nuisance will you be:
Perhaps indifference is colder than death.

In times long passed, which weigh upon my shoulders,
When the home of my childhood lay in ruins,
I collected you, the fruit of my labour,
Like a shepherd patiently herding his flock.

And now at the end of life's journey
You are all that I have, my faithful old things;
And you, my poor precious armchair, you stand
Like a mastiff guarding its sheep.

When, with stealthy footsteps, death comes to find me,
Like a wolf as it scatters the flock.
What will you do, poor sheep, without your aged shepherd?
Wherever luck may take you, you will always miss my love.

Y tú, viejo sillón, de mi tristeza amigo,
que crujes al sentarme, quejándote conmigo,
si a mí gruñirme sueles sabiendo que te quiero,
¿qué harás cuando al fin dejes de ser mi compañero?

Desvencijado y solo, acabará tu historia
en un lugar sombrío de la que fue mi casa.
Quizá porque no muera del todo mi memoria
un clavo tuyo tire del traje del que pasa.

NOTA

En este poema, Domingo Rivero se dirige a sus enseres personales, haciéndonos ver cómo valora sus pertenencias, muchas de las cuales no llegaron a salir del sitio donde estaban puestas para acabar en un lugar sombrío del que fue su hogar, al contrario de lo que el autor había previsto, sino que actualmente se cuentan entre los fondos de su Museo. Con el objetivo de reforzar la personificación de la que el poeta se vale a lo largo de esta composición, obsérvese el uso de los pronombres personal y relativo 'you' y 'who' en la traducción al inglés, así como nuestra conservación de la metáfora del pastor, el rebaño y el mastín, el lobo, la vida y la muerte. El último verso incorpora la imagen del clavo del sofá que tira de la ropa del que pasa, manifestando extraordinariamente el deseo del autor de que su memoria perdure.

And you, my old armchair, my friend in my sadness,
Who groaning as I sit, complaining in sympathy,
If you can moan knowing that I love you,
What will you do when you are no longer with me?

Aging and alone, your time will be over
In the shadows of what once was my home.
As your nails tear the clothes of the hapless
Perhaps my memory will find a way to live on.

NOTE

In this poem, Domingo Rivero is referring to his personal possessions, revealing how he values his belongings, many of which did not leave their room or stayed in the shadows of what once was his home. Contrary to what the author had foreseen, they are currently on display in his Museum collection. In order to reinforce the personification that the poet uses in this piece, observe the use of the personal and the relative pronouns "you" and "who" in the translation into English. Note too, the metaphor of the shepherd, the flock and the mastiff, the wolf, life and death. The last line carries the image of the armchair's nails tearing a passerby's clothes, demonstrating the author's wish that his memory live on.

5. VIVIENDO (1916-1924)

Mi oficina da al mar. Desde la silla
donde hace treinta años que trabajo,
las olas siento en la cercana orilla
de las ventanas resonar debajo.

Y mientras se deshacen en espuma,
en la playa al batir, constantemente,
yo en mi triste labor muevo la pluma
y crecen las arrugas en mi frente.

A veces sobre el mar pasa una nave
que se pierde a lo lejos como un ave
que empuja el viento del destino esquivo…

Son emigrantes. ¿Volverán? ¡Quién sabe!
Cuando su lucha por la vida acabe,
yo trabajando seguiré si vivo.

NOTA

Esta composición, que el autor empezó a escribir en 1916, fue retomada y concluida por Domingo Rivero ocho años más tarde. En el original, que podemos encontrar en el Museo, es posible observar la primera parte redactada con máquina de escribir, exactamente las dos primeras estrofas, las cuales concluyen con la inscripción mecanografiada del año. Al volver a este poema casi una década después, Domingo Rivero añade a mano los dos tercetos finales que lo convierten en un soneto, al igual que manuscribe la fecha de 1924. Podemos presumir que está ambientado en la oficina donde desempeñó el cargo de Secretario de Gobierno de la Audiencia Territorial, y que estos últimos versos manuscritos representan una suerte de despedida y colofón final para su carrera como profesional del derecho, que efectivamente finaliza el 26 de julio de 1924.

5. LIVING (1916-1924)

My office faces the sea. And from the chair
Where I have worked some thirty years,
The waves through my window I feel
As they beat on the sands, so close.

And as the waves dissolve into foam,
Constantly crashing so close onto the seashore,
I bear with this pen my labour drear
And on my brow the signs of age appear.

Some ship across the sea sails now and then
And is lost in the distance like a bird
Pushed by the winds of destiny, to the unknown…

Who knows if they will return! They are emigrants.
And when their fight for life comes to an end,
If I am still alive, I shall be working here.

NOTE

This composition, which the author started writing in 1916 and was perhaps at the time considered by him to be finished, was resumed and completed by Domingo Rivero eight years later. In the original, which can be found in the Museum, it can be seen that the first part was written on a typing machine with the typed inscription of the year. When he came back to this poem nearly a decade later, Domingo Rivero added the six final lines that make it into a handwritten sonnet, dated 1924. We can assume that the poem is set in the office where he worked as Government Secretary of the Territorial Court, and that these last few handwritten lines represent some sort of farewell and final culmination for his career as a law professional, which actually came to an end on 26th July 1924.

6. DE LA ERMITA PERDIDA (1910)

De la ermita perdida
en la falda del monte solitario,
imagen de mi vida
entre ruinas se eleva el campanario.
Mi vida fracasó: desvanecidos
contemplé mis anhelos; y mis hombros
siento que ya vacilan doloridos
de sostener escombros.

Pero en mi pecho se conserva sana,
como en mi fuerte juventud lejana,
la recóndita fibra
donde cual entre ruinas la campana,
el ideal aún vibra.

NOTA

Este poema pudo haber sido inspirado por una antigua ermita del pueblo de Guía, al norte de Gran Canaria. Manuel González Sosa, en su obra *Enfoques laterales* (p.13), afirma que Domingo Rivero siempre gustó de pasar algún tiempo durante sus vacaciones en una casa familiar que se encontraba en dicho pueblo hasta 1881, cuando se estableció definitivamente en Las Palmas de Gran Canaria.

6. THE LOST CHAPEL (1910)

On the slopes of the lonely mount
Amongst the ruins of the lost chapel,
Image of my life
The bell in its belfry is standing out.
My life died away: and I could see
My longings vanish; and in their pain
I feel my shoulders bowing whilst
I carry the remains.

But in my breast I keep, very deep within,
As with the strength of my distant youth,
The very fibre of my being, wherein
The ideal, my ideal, still resounds,
Like the bell in its belfry amongst the ruins.

NOTE

This poem may have been inspired by an old chapel in the town of Guía, in the north of Gran Canaria. Manuel González Sosa, in his book *Enfoques laterales* (p.13), says that Domingo Rivero used to spend his holiday time at a family house located in this village until 1881, when he finally settled in Las Palmas de Gran Canaria.

7. EN EL MONTE (1924)

A la memoria de Félix

Sobre estos campos que abrasó el aliento
del volcán, ha pasado la serena
paz de los siglos que el ambiente llena;
y donde el fuego se ensañó violento,

tiende la vid las varas del sarmiento
y cría el fruto de la piel morena
y de sus verdes hojas, en la arena
pone la sombra que estremece el viento.

Y mientras pienso que en el pecho humano
así flota la sombra bienhechora
y crece el fruto del dolor lejano,

de mi vejez en la apacible calma
evoco, en el silencio de esta hora,
tristezas que se mecen en el alma.

NOTA

Dedicado a Félix Torres Jaque, el marido de su hermana María Teresa, este poema fue inspirado por las vistas que Domingo Rivero podía contemplar desde la casa familiar de Los Hoyos. Allí lo visitó en 1910 Miguel de Unamuno. A partir del siglo XVII, El Monte fue una zona vitivinícola de marcado carácter británico, que modificó por completo su fisonomía, aunque conserva reminiscencias de la época. Hoy en día, éstas se hacen patentes en muchas residencias de tipo colonial donde se estableció una burguesía comercial por intereses económicos relacionados con el cultivo de la vid y la exportación de caldos canarios a Inglaterra. Los viñedos que se integran con el entorno rural volcánico lo convierten en un lugar singular en el que Domingo Rivero hunde sus raíces haciendo del imaginario colectivo un símbolo de su identidad, que no quiere dejar de lado su ascendencia campesina.

7. IN EL MONTE (1924)

In memory of Félix

Over these fields, parched by the blast
Of the volcano, has passed
The calm peace of the centuries, which fills the air;
And where fire burned, gloating with wrath,

The twisted twigs of vineyards spread
Bearing the dark-skinned fruit
And the green leaves, on the sand,
Cast their trembling shadow in the wind.

And while I ponder that in the human heart
So floats the same benign shadow
And grows the fruit of distant pain,

In the peaceful calm of my old age
I evoke, in the silence of this hour,
Melancholic echoes that linger in the soul.

NOTE

Dedicated to Félix Torres Jaque, the husband of his sister María Teresa, this poem was inspired by the views that Domingo Rivero could contemplate from the family house in Los Hoyos. Miguel de Unamuno visited him there in 1910. As from the 17th century, El Monte attracted people from England whose legacy can still be found. Many residential colonial houses remain where the families of English tradesmen established themselves at this time. They represented a commercial middle class which came to the island because of their economical interests related to vineyards and the exporting of Canarian wines to England. Their influence regarding the landscape, where vineyards are fully integrated with the rural volcanic setting, make up a singular environment where Domingo Rivero put his roots down. Here he managed to turn the collective imaginary into a symbol of his identity, not willing to dismiss his agricultural background.

8. YO, A MI CUERPO

¿Por qué no te he de amar, cuerpo en que vivo?
¿Por qué con humildad no he de quererte,
si en ti fui niño, y joven, y en ti arribo,
viejo, a las tristes playas de la muerte?

Tu pecho ha sollozado compasivo
por mí, en los rudos golpes de mi suerte;
ha jadeado con mi sed, y altivo
con mi ambición latió cuando era fuerte.

Y hoy te rindes al fin, pobre materia,
extenuada de angustia y de miseria.
¿Por qué no te he de amar? ¿Qué seré el día

que tú dejes de ser? ¡Profundo arcano!
Sólo sé que en tus hombros hice mía
mi cruz, mi parte en el dolor humano.

NOTA

Esta grandiosa composición, considerada una de las cimas líricas de la poesía castellana, la síntesis de la filosofía existencialista de Domingo Rivero, «basta para considerarlo como poeta de primera magnitud», tal como indica Oswaldo Guerra Sánchez en su reconocida *Introducción a la Literatura Canaria,* disponible en http://www.gobiernodecanarias.org/educacion/culturacanaria/litera/literatura.htm. Viene a ser el soneto que mayor celebridad ha proporcionado a nuestro autor, catapultándolo como maestro de la métrica, hasta el punto de merecer el elogio del propio Dámaso Alonso. Resulta anecdótico que fuese publicado por primera vez en el mes de julio de 1922 por la revista madrileña *La Pluma* sin contar con el consentimiento del poeta.

8. ME, TO MY BODY

And why shouldn´t I love you, oh body, in which
I live? Why shouldn´t I love you humbly,
If I were a child in you, then a young man, and soon
As an elder arriving at the sad shores of death?

Your breast did sob for me, compassionate,
Under the harsh relentless blows of circumstance;
It panted with my thirst, and in
The strength of my ambition it also boasted proudly.

And now at last you yield, oh mortal shell,
Exhausted by misery and agony.
Why should I not love you? What shall I be

The day you are no more? Oh deep arcanum!
I only know that on your shoulders, the
Cross I had to bear, I made it mine, my part in human pain.

NOTE

This grand composition, considered a lyrical masterpiece of Spanish poetry, is the synthesis of Domingo Rivero's existentialist philosophy. "It is enough to consider him as a poet of the first magnitude", says Oswaldo Guerra Sánchez in his *Introducción a la Literatura Canaria*, available at http://www.gobiernodecanarias.org/educacion/culturacanaria/litera/literatura.htm. This sonnet gained our poet his greatest renown, raising him as a master of meter, to the point where he merited the praise of Dámaso Alonso. As an anecdote, it was first published in July 1922 by the Madrid-based magazine *La Pluma* without the consent of the poet.

9. DICE EL CUERPO AL ALMA (Mayo, 1921)

Antes de yo ser, tú eras;
de lo eterno a mí bajaste,
y en mi pobre barro amaste
las cosas perecederas.
Y logré que mía fueras
en esta cárcel sombría.
Al llegar mi último día,
a tu origen volverás
y eternamente serás,
pero ya no serás mía.

NOTA

El desdoblamiento y el diálogo permanente entre cuerpo y alma, desde la óptica de Domingo Rivero, simboliza su conflicto interno entre «el aquí y ahora» y «el más allá». Dicha dicotomía alcanza límites inesperados en esta composición, dotándola de gran lirismo y carácter existencialista, con un marcado componente espiritual, espacio común entre el poeta y Miguel de Unamuno, de quien fue discípulo y amigo.

9. FROM MY BODY TO MY SOUL (May, 1921)

Before I came to be, you existed;
And from the reaches of eternity you came,
To love within my poor body
Transient things.
You became mine
Locked in these shadowy confines.
When my last day ends,
To the beginning you will return
And be everlasting still,
But no longer mine.

NOTE

The unfolding and the continual dialogue between body and soul, from Domingo Rivero's perspective, symbolizes his internal conflict between "the here and now" and "the hereafter". This dichotomy reaches unexpected limits in this composition. It stands out because of its lyrism and marked existencialism, including a beautiful spiritual component. These are points in common between Domingo Rivero and Miguel de Unamuno, of whom he was a disciple and a friend.

10. A MI HIJO

Cuando tú me amortajes, y el reposo
permita que en mi frente, misterioso,
brille el sello divino;
dame el último beso, arrodillado,
en los pies que quizás haya manchado
el polvo del camino.

NOTA

Del matrimonio de Domingo Rivero con María de las Nieves del Castillo Olivares y Fierro nacerán siete hijos: Fernando, Dolores, Juan, Nieves, María del Pino, María Teresa y Fernando. En este poema, Domingo Rivero se dirigía al tercero, a modo de despedida, con la creencia de que los ciclos vitales naturales determinarían que su muerte acaeciera antes que la de su hijo Juan. Ya en 1887, Domingo Rivero había perdido a su primogénito, Fernando, cuando éste solo contaba diecisiete meses de vida, lo que puede explicar su visión de la muerte así como la suerte de predilección que sintió por su hijo varón de más edad. Desafortunadamente, Juan Rivero del Castillo Olivares, quien no solo llevara su nombre sino además se había convertido en el nieto favorito de su abuelo paterno, Juan Rivero Bolaños, y de su mujer, Rafaela María de San Félix González Castellano, falleció antes que su padre, el 24 de junio de 1928.

10. TO MY SON

When you wrap me in my shroud,
When eternal rest allows the final blessing
To shine, mysterious, on my forehead;
Kiss me, kneeling, for the last time,
On my feet, that may be marked
With dust from the road.

NOTE

Seven children were born from the marriage between Domingo Rivero and María de las Nieves del Castillo Olivares y Fierro: Fernando, Dolores, Juan, Nieves, María del Pino, María Teresa and Fernando. In this poem, Domingo Rivero is addressing his third child, in a note of farewell. Based on the accepted order of life, he assumed that he would die before his son Juan. Back in 1887, Domingo Rivero had lost his firstborn son, Fernando, when he was only seventeen months old, which may explain the poet's vision of death as well as the feelings that he had for Juan, the child who became his eldest. This son, who not only bore his name, was also the favourite of his paternal grandfather, Juan Rivero Bolaños, and his wife, Rafaela María de San Félix González Castellano. Unluckily, Juan Rivero del Castillo Olivares died before his father, on 24th June 1928.

11. A JUAN

I

En el lecho pareces más que muerto dormido:
en tu largo martirio después de sufrir tanto,
premiar tu fortaleza al fin Dios ha querido
con una muerte dulce el día de tu santo.

El latir de tu pecho busca ansioso el oído,
y nuestros pobres ojos, anegados en llanto,
al trocarse en sosiego tu doliente quejido
y cesar tu agonía, se dilatan de espanto.

Era de nuestro hogar la alegría más pura
la fiesta de este día, y a mitad de tu vida
¡es hoy cuando en la tierra termina tu camino!

En esto sólo piensa nuestra humana amargura
Mientras sobre tu frente, por el dolor ungida,
y sobre nuestra angustia, brilla el sello divino.

II

Esta primera noche, Juan, que tu cuerpo pasa
dentro del nicho donde mis padres te hacen hueco,
en torno al que vacío dejaste en nuestra casa
de tu último suspiro nos acompaña el eco.

Me aguardaban a mí, pero eres tú el que llegas
más pálido tal vez que tu blanco sudario;
y al ver tu rostro herido, con sus pupilas ciegas,
sus huesos se estremecen de tu horrible calvario.

Su nieto preferido fuiste desde pequeño
y verte hollar un día la cumbre era su sueño:
por ti sentían orgullo y acaso vanidad.

11. TO JUAN

I

You look asleep upon your deathbed:
Endless martyrdom now ceased,
God's reward for your forbearance
Without pain in death you sleep.

Anxious ears to catch a heartbeat,
Endless tears, to wash our pain,
Still at last your breath at peace
Your agony ceased, our eyes ablaze.

You were the pure happiness in our home
The celebration of each day, but in the prime of life
Your time on earth did fade away!

Only on this can our bitterness dwell,
Whilst your brow is anointed by pain,
Lighting our anguish, the last blessing glows in your name.

II

This first night, dear Juan, your body will spend
In the tomb where my parents now lie,
Around which is the emptiness left in our place
From your last breath the echo survives.

They were waiting for me, but you went before
Even paler in death than your shroud;
When they see your hurt face, sightless and grey,
Trembling they'll mourn your calvary way.

Since birth your grandparents' favourite,
Who dreamed that you'd conquer great heights:
For you they felt pride, even vanity.

Te ven llegar vencido, pero el sepulcro enseña
que vista desde el cielo la grandeza es pequeña
y grande la humildad.

III

Y eso eras tú: un humilde, un hombre que en la tierra
labró la cruz del suyo y no causó un dolor,
y al sentir que la puerta de su tumba se cierra,
ni un enemigo deja tras ella, ni un rencor.

Para tu padre en eso está toda tu gloria:
la gloria del humilde, la gloria de ser bueno;
por eso mis sollozos bendicen tu memoria
y tú este mundo dejas con ánimo sereno.

Has muerto y en tu mano no apoyo ya la mía,
y en vano hacia tu hombro mi triste frente inclino;
pero en la oscura noche de mi vejez sombría

tu recuerdo será la luz de mi camino.
Tu humildad me arrodilla ante el poder divino
cuyo sello, en tu frente, coronó tu agonía.

NOTA

Como triste consecuencia de la pérdida de su hijo, aunque se había dedicado desde 1926 a prepararla, tras la muerte de Juan en 1928 Domingo Rivero desiste del proyecto de publicar una antología personal de su poesía. Aunque inicialmente se vuelca en dicha labor, animado por el propio Juan, la progresiva e irreversible enfermedad que éste desarrolla llevará a Domingo Rivero a dejar de lado su gran propósito, que nunca llega a concluir ya que fallece un año y tres meses más tarde que su hijo predilecto en su domicilio capitalino de la calle Torres.

Now they see you vanquished, but the grave will teach
That from heaven, greatness is humbled
And humility made great.

III

On earth you were a humble man
Sharing no pain with others as you bore your cross
Feel sure as the doors of your tomb are closing that
No enemy, nor rancour, are left behind.

For your father this is your glory:
The glory of humility and justice;
And my tears your dear memory do bless
As you bid farewell to this earth, your spirit rests.

You are gone and beyond my touch,
As in vain I reach for your soul;
But in the dark night of my fading life

The memory of you will light my way.
Your humility brings me to my knees
As you receive the final blessing, which crowns your pain.

NOTE

As a sad consequence of his son's death in 1928, although he had been working on it since 1926, Domingo Rivero abandoned the project of publishing a complete anthology of his works. He tragically died one year and three months after his favourite son in his family home in Torres Street.

12. A MI VIEJO BARBERO (1920)

Cuando en el boscaje de mis crespas canas
ves una hebra oscura, buen viejo, te alegras,
pensando que antaño sus blancas hermanas
—¡mentira parece!— también fueron negras.

A manos más ágiles, la tuya prefiero
que en días felices me afeitaba el bozo;
y a charla moderna, tu hablar de barbero
antiguo que evoca mis tiempos de mozo.

Mi vida conocen tus viejas tijeras
que entre mis cabellos —¡hace tantos años!—
cuando aún eran negros, cortaban quimeras,
y hoy entre mis canas cortan desengaños.

NOTA

La idea de dedicar este poema a su barbero surge del plan vital del autor de acabar y recopilar su obra, al que le animaba su hijo Juan. Como parte de su antología personal, aunque el proyecto se frustrase, Domingo Rivero elaboró una lista de personas decisivas de su vida, a las que no podía dejar de dedicar unas «palabras cordiales», tal vez el título previsto por el poeta para tal empresa. Sorprende que entre los nombres a los que dedicara sus personales homenajes líricos se encontraran los de personalidades de la talla de Fermín Salvochea, Tomás Morales, Don Quijote, o el mismo Miguel de Unamuno, junto con personajes tan comunes y cotidianos como este hombre, José Díaz Henríquez, *maestro Pepe,* su viejo barbero.

12. MY OLD BARBER (1920)

When into the forest of my spoiled grey hairs
You find a dark one, old man, you are glad,
Remembering when once all their grey brothers were too
—It's not a lie!— they were also as dark.

Better than new hands, I prefer yours, though not as strong,
They shaved my moustache, then weak and young;
As to the modern chat, the old-fashioned talk of yours
I do prefer, as it reminds me of times when I was young.

Your old scissors know the secrets of my life,
—So very long ago! —in this dark hair of mine,
They used to shape my dreams, but now I'm getting old,
Now they can only cut misfortunes from my soul.

NOTE

The idea of dedicating this poem to his barber arose from the author's initial plan of completing and compiling his life's work, encouraged by his son Juan. As part of his personal anthology, although the project grew frustrated, Domingo Rivero made a list of key people in his life, to whom he needed to dedicate some "kind words", maybe the title Domingo Rivero chose for this work. It is surprising that amongst the names to which he dedicated his personal lyrical homages we can find personalities such as Fermín Salvoechea, Tomás Morales, Don Quixote, or Miguel de Unamuno, together with such ordinary and everyday people like this man, *maestro Pepe*, his old barber.

13. A LADY BYRON

Arrójase el torrente de la altura,
abre su cauce por la roca hendida,
y cuanto más ahonda más olvida
que el surco espera tras la orilla dura.

No adivina que el agua en la llanura,
mermando entre la tierra humedecida,
serena siente que, al morir, la vida
brota de su fecunda sepultura.

Torrente el alma fue de aquel coloso
de sí solo poeta y compañero,
y ya alcanza a su aliento poderoso

el fallo de tu espíritu severo:
faltó a su pecho para ser esposo
lo que a su genio para ser Homero.

NOTA

La inclusión de este poema en la presente selección responde al hecho de que se trata de una composición verdaderamente enigmática, que ha desencadenado muy variadas preguntas en quienes han osado interpretarla y, desde luego, traducirla. De esta manera, queda aquí planteado un nuevo reto para los estudios literarios y los de traducción. Se trata de un poema en el que Domingo Rivero parece dirigirse a la mujer del poeta inglés considerado como uno de los escritores más representativos del Romanticismo, Lord Byron, a cuya lectura y estudio, presumimos, pudo dedicarse como estudiante en el University College London. Cabe destacar igualmente que una de sus principales aficiones durante su etapa londinense era acudir a las sesiones de ópera del Covent Garden.

13. FOR LADY BYRON

The torrent from the heights is falling,
Finding its way through the cracked stone,
The deeper it flows, the more easily it ignores
The waiting furrow beyond the harsh shore.

No, it cannot guess nor sense,
That its water on the endless plain,
Seeping into the sodden land,
Brings life from its fertile grave.

Overflowing soul of a great man
His own muse and companion,
And now the judgement of your harsh spirit

Has reached his once powerful breath:
He lacked both the heart to be a husband
And the genius to be Homeric.

NOTE

Including this poem in this selection was due to the fact that it is a truly enigmatic composition, which has triggered various questions in those who have tried to interpret and, of course, to translate it. Hence, we present a new challenge for both Literary and Translation Studies. It is a poem where Domingo Rivero apparently addresses the wife of an English poet who has been considered one of the most representative authors from the Romantic age, Lord Byron. We presume that Domingo Rivero may have dedicated himself to the study of Byron's work at University College London. Similarly, when he lived in England, one of his biggest passions was to attend the Opera Sessions at Covent Garden.

14. MIS PIES (8 de septiembre de 1924)

Pies que alzábais ayer —cuando yo era
ferviente soñador— polvo que ardía,
de mi sol juvenil bajo la hoguera,
como una nube al despuntar el día,

y tal vez misteriosa cabellera
en la senda a lo lejos parecía...
¡Aquel amanecer de la quimera
es noche triste en mi vejez sombría!

Y hoy, pobres pies cansados, que a mi puerta
la muerte ya con impaciencia llama,
y camináis hacia la tumba abierta,

de la senda de ayer, ahora desierta,
polvo arrastráis con que mullir la cama
en que no se despierta.

NOTA

Domingo Rivero muere un 8 de septiembre, dando lugar a una aciaga coincidencia literaria que cabe recoger aquí. Es sabido que Federico García Lorca, poeta y dramaturgo español, nacido en 1898 y fusilado en 1936, escribe su tragedia *Así que pasen cinco años* en 1931, con lo que sella una suerte de mal presagio, de pacto con la muerte, ya que efectivamente, como El Joven, protagonista de su obra de teatro, fallece cinco años más tarde. Domingo Rivero moriría exactamente cinco años después de escribir este poema, en el que también alude al presentimiento de la muerte, la cual acabaría llamando a su puerta en la misma fecha del año 1929.

14. MY FEET (8th September 1924)

Feet, which used to raise the burning dust,
—When I was a fervent dreamer—
Under the fire of my youthful sun,
You lit the dust like a cloud when daybreak is near,

And maybe in the far distance it resembled
A mysterious trail...
But that birth of my dreams
Has become the sad night in my old-age!

And now, poor tired feet, when at my door
Death is already impatiently calling me,
You tread the road that leads up to the waiting tomb,

Along the path of yesterday, which is now so deserted,
You drag the dust that finally will soften the bed
From which no one can ever, ever awake.

NOTE

Domingo Rivero died on an 8th September, creating a sad literary coincidence which may be noticed here. It is widely known that Federico García Lorca, Spanish poet and playwright, born in 1898 and executed by firing squad in 1936, wrote his tragedy *Así pasen cinco años* (*There may pass five more years*) in 1931. Lorca sealed his fate here, making a convenant with death, as he actually died (like the hero of his play) five years later. Domingo Rivero died exactly five years after he wrote this poem, where he also alludes to the premonition of death, which would end up calling at his door on the same date in 1929.

15. EL HUMILDE SENDERO (6 de abril de 1920)

Nunca aspiré a la gloria ni me atrajo
de la fama el estruendo,
ni soñé que mi nombre
pueda en su libro recoger el tiempo.
De esa ambición mi corazón no sabe...

Pero cuando contemplo,
por la noche, del campo en el retiro,
el humilde sendero
que hollaron pobres pies que ya descansan,
borrado en parte, que blanquea a trechos,
a la luz de la luna, y que condujo
a un apartado hogar, ahora desierto,

mi terrena raíz se reverdece
y acaso a veces pienso
con humana emoción: así quisiera
que en la tierra quedara mi recuerdo.

NOTA

Este poema, en el que el autor acude al clásico tema de la fama no sin ciertos ecos manriqueños, sirve de perfecta *finale* para nuestra selección de poemas, en la que el autor muestra su humilde visión ante la gloria y la continuidad de su figura, rechazando todo tipo de opulencia que su consagración como autor literario pueda depararle, lo que hace de Domingo Rivero, *The Poet,* un poeta puro.

15. THE HUMBLE LANE (6th April 1920)

I never asked for glory, I was never attracted
By the clamours of fame,
Never ever dreamed that time and its records
One day would end up reporting my name.
My heart of that ambition has never been aware...

But when I contemplate
At night, in the lonely fields,
The humble lane
Trodden by poor feet, that already rest,
Partly empty and partly erased,
Under the moonlight, which led
To a home, which is empty today,

My earthy roots revive
And sometimes I even think
With human emotion: I wish
That memories of my life forever could survive.

NOTE

This poem, in which the author is alluding to the classical discussion of fame, with some manriquean echoes, is the perfect *finale* for our selection of poems. The author shows his humble vision against his potential glory, rejecting any accolades that his recognition as a literary author may bring to him, which makes Domingo Rivero, *The Poet,* a pure poet.

APÉNDICE

APPENDIX

Rupert Brooke in America.

BY WILLIAM PURVIS

A DEAD SOLDIER-POET'S FINE BOOK OF TRANSATLANTIC IMPRESSIONS.

«EL SOLDADO», BROOKE Y RIVERO

Resulta muy probable que Domingo Rivero utilizara el documento que recogemos en la página anterior –un obituario firmado por William Purvis un año después de la muerte de Rupert Brooke (1887-1915)– para realizar su traducción del poema bélico "The Soldier", el cual, como se puede observar, se encuentra destacado en tinta azul en el recorte de prensa original, que se conserva entre los fondos del Museo Poeta Domingo Rivero. Es sabido que Domingo Rivero seguía de cerca la escena literaria inglesa a través de periódicos como *The Guardian* o *The Times*, que podía obtener a través de los barcos que arribaban desde Inglaterra al emergente Puerto de La Luz y de Las Palmas. Durante la construcción del Puerto (1883-1903), el poeta accedió a contribuir con sus conocimientos de inglés a la labor del ingeniero Juan de León y Castillo, uno de los principales impulsores de este proyecto, quien conocía del talento de Domingo Rivero para la traducción.

Tras la lectura del obituario donde figura el poema, en el que William Purvis se refiere a la «magnífica simplicidad de expresión» que caracteriza a Rupert Brooke, nos atrevemos a afirmar que no solo este rasgo, sino además el sentimiento de división entre lo que William Purvis denomina «el hogar espiritual» –Alemania para el poeta inglés, Inglaterra para el canario– y «el suelo santo» –la tierra natal–, se funden para

"THE SOLDIER", BROOKE & RIVERO

It is very likely that Domingo Rivero was inspired by the document included on the previous page –which is an obituary written by William Purvis one year after the death of Rupert Brooke (1887-1915)– for his translation of the war poem "The Soldier", which is marked with blue ink in the original cut press which is currently held by the institution Museo Poeta Domingo Rivero. We know that Domingo Rivero closely followed the English literary scene through newspapers like *The Guardian* and *The Times*, which he got from the ships that arrived from England to periodically dock at the growing Puerto de La Luz y de Las Palmas. During the construction of this port (1883-1903), the poet utilised his knowledge of English to assist the work of the engineer Juan de León y Castillo, one of the most important driving forces of this project, who knew Domingo Rivero's talent for translation.

After reading the document, it is clear that Domingo Rivero shares what William Purvis refers to as the "magnificient simplicity of expression" that marked Rupert Brooke's style. They also share the feeling of division between what William Purvis calls the "spiritual home" (Germany for the English poet, England for the Canarian) and a sense of their native land being "holy ground". Domingo Rivero only had to write the sonnet "Me, to my

siempre en el trinomio «El Soldado», Brooke y Rivero. Además, de la misma manera que a Domingo Rivero le bastó con componer el soneto «Yo, a mi cuerpo» para consagrarse como maestro de la lírica castellana, «si Brooke solo hubiese escrito sus cinco sonetos de 1914, incluido su maravilloso poema "The Soldier"», según sugiere William Purvis, «su fama habría quedado asegurada para siempre en Inglaterra». En este «soneto inmortal», de acuerdo con este crítico, «queda divinizado el sentimiento de un hombre imaginativo dispuesto a darlo todo por su nación». Al igual que Brooke, Rivero no solo sentía un apego especial hacia Inglaterra (su otra isla), sino además «ya había sentido que su fin estaba cerca». Llegados a este punto, este Apéndice se cierra con el texto del poema original de Rupert Brooke y la traducción manuscrita del mismo por Domingo Rivero, de la cual ha surgido *The Poet*.

body" to become a master of Spanish poetry, in the same way that "if Brooke had written nothing but his five 1914 sonnets –including his wonderful poem "The Soldier"–his fame would be assured forever in England". In this "immortal sonnet", according to the critic, "the feeling of an imaginative man about to give all for his country […] has never been more strikingly and tenderly divined". Like Brooke, Rivero not only felt a special connection towards England (his other island) but also "may have felt that his end was near". Because of this, the last two documents included in this Appendix are the text of the original poem by Rupert Brooke as well as the handwritten translation by Domingo Rivero, from which *The Poet* has emerged.

El Soldado

(De Ruperto Brooke)

Si yo muero, pensad esto solo de mí:
que allí donde me entierren habrá un rincón de tierra
extraña, que será para siempre Inglaterra.
El polvo generoso que ha de esconderse allí
el ser debió á Inglaterra que maternal le dió
flores que amar y sendas que recorrer, un día,
y un cuerpo todo suyo, pues de su aire vivía,
lo bañaron sus ríos y un sol lo curtió

Y pensad que este pecho, del mal purificado,
hará con ritmo eterno donde muera el soldado,
brotar los pensamientos por que Inglaterra es;
sus campos, sus rumores, ensueños de ventura,
y risas aprendidas de amigos, y ternura
en pechos que atesoran paz, bajo un cielo inglés

THE SOLDIER (Rupert Brooke, 1914)

If I should die, think only this of me:
That there's some corner of a foreign field
That is for ever England. There shall be
In that rich earth a richer dust concealed:

A dust whom England bore, shaped, made aware,
Gave, once, her flowers to love, her ways to roam,
A body of England's, breathing English air,
Washed by the rivers, blest by suns of home.

And think, this heart, all evil shed away,
A pulse in the eternal mind, no less
Gives somewhere back the thoughts by England given;

Her sights and sounds; dreams happy as her day;
And laughter, learnt of friends; and gentleness,
In hearts at peace, under an English heaven.

ANEXO

ANNEX

(1ª)

EL SECRETARIO DE GOBIERNO
DE LA
AUDIENCIA TERRITORIAL
DE
LAS PALMAS

jubilado

7 Marzo - 1926

Querido Fernando:
despues de muchos días de inquietud por no haber tenido carta tuya, hemos recibido una. Por Dios, no vuelvas a descuidarte. Cuando no tengas tiempo de escribir largo, pon al menos cuatro renglones diciendo que estás bueno, que es lo que más nos interesa.

Veo que te has mudado de casa y que la de ahora está, al parecer, cerca de Russell Sq. Quiero recordar que en esa plaza hay un Museo y que yo pasaba por ella, cuando estaba ahí, para ir a casa de un amigo español que vivía en Baker St. (la calle de Sherlock Holmes) que también quiero recordar que desemboca o está cerca de dicha plaza. Yo vivía en Torrington Sq. (nº 19) que no debe estar lejos de Russell Sq.

Cuando tengas tiempo de escribir largo, dame, si no te molesta, noticia de todo esto que me recuerda mi juventud. Yo estuve ahí desde 1870 a 1873. ¡Figurate! ¿Habrá todavía casa de huespedes en el nº 19 de Torrington Sq?

Pero para saber algo de esto no hay prisa. Lo que sobre todo deseamos saber es si estas bueno y cuál es tu situacion y, por lo menos, las esperanzas que tengas de resol-

verla. Habla con entera franqueza, para muestra tranquilidad, y también para hacer por tí todo lo que podamos y todo lo que tú mereces, por tu buen comportamiento -

Madre - que ya ha cerrado su carta - me encarga te diga que ha muerto la esposa de Don Román León, y que debes darle el pésame, por las diferencias que tuvo contigo cuando eras soldado -

Te mando los versos de "El Hidroavión", (recortados de "El Tribuno" de 5 de Febrero, en que se publicaron) y otros "A la memoria de Luis Millares" y "A la memoria de Rafael Romero"

Seglos en

el sellon de que hablas y acuerdate de nosotros que no te olvidamos un momento. Te abraza y te bendice tu padre

Domingo

A continuacion del membrete he puesto jubilado, para que no vayas a creer que te vuelto a la Audiencia

Tu madre te habla del viaje de Juan a Barcelona, y el motivo. Don Rafael Gonzalez asegura que le curará completamente. Yo tambien lo espero, pues ni pensar quiero que no sea así -

IL TROVATORE.

A Lyric Drama, in Four Acts,

THE MUSIC BY

VERDI,

THE LIBRETTO EDITED AND TRANSLATED BY

MANFREDO MAGGIONI,

AS REPRESENTED AT THE

ROYAL ITALIAN OPERA,

COVENT GARDEN.

PRINTED AND PUBLISHED FOR

The Royal Italian Opera, Covent Garden,

BY J. MILES & Co. 105, WARDOUR ST. OXFORD ST.—W.

TO BE HAD AT THE THEATRE;

ALSO OF

ALL THE PRINCIPAL BOOKSELLERS & MUSICSELLERS.

ONE SHILLING AND SIXPENCE.

Domingo Vitoro y Gonzalez

DRAMATIS PERSONÆ.

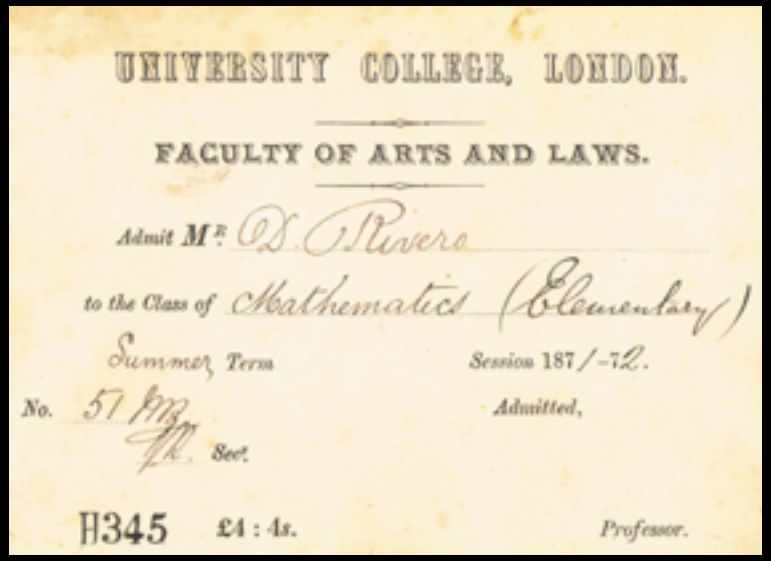
THE DUKE OF MANTOVA,	Sig. URIO.
RIGOLETTO, *his Buffoon*,	Sig. GRAZIANI.
GILDA, *Daughter of Rigoletto*,	Madlle. SESSI
SPARAFUCILE, *Bravo*,	Sig. TAGLIAFICO.
MAGDALEN, *his Sister*,	Madlle. SCALCHI.
GIOVANNI, *Governess of Gilda*,	Mme. BAUERMEISTER
COUNT MONTERONE,	Sig. FALLAR.
MARULLO, *a Courtier*,	Sig. ROSSI.
BORSA, *another Courtier*,	Sig. MARINO.
COUNT CEPRANO,	Sig. CASABONI.
COUNTESS CEPRANO, *his Wife*	N. N.
An Officer of the Court,	N. N.
A Page of the Duchess,	N. N.

Chorus of Ladies and Gentlemen of the Court, Pages, Soldiers, &c.

SCENE—*Mantua, and its Environs, in the Sixteenth Century*

House at Torrington Square

Última foto de Domingo Rivero, el 7 de septiembre de 1929.
Last picture of Domingo Rivero. 7th September 1929.



UNIVERSITY COLLEGE, LONDON.

FACULTY OF ARTS AND LAWS.

Admit Mr. D. Rivero

to the Class of Mathematics (Elementary)

Summer Term Session 187/-72.

No. 51 Admitted,

Sec.

H345 £4 : 4s. Professor.

LA TRADUCTORA

María del Mar Santana Falcón, nacida el 18 de marzo de 1977 en Las Palmas de Gran Canaria, es la autora de esta traducción anotada de quince poemas de Domingo Rivero, *The Poet*. Tras obtener el Diploma de Estudios Avanzados en Traducción e Interpretación por la ULPGC en el año 2001, la traductora decide cambiar visiones isleñas por europeas, como lo haría el propio Rivero, recorriendo ciudades del exilio del poeta canario para también instalarse finalmente en Londres.

Tras regresar a su isla natal, en 2003 entra a formar parte del equipo educativo de The British School of Gran Canaria, donde actualmente es Coordinadora de Estudios Españoles e imparte la asignatura de Alemán como Lengua Extranjera así como Lengua Castellana y Literatura.

El 21 de marzo de 2014, con ocasión del Día Mundial de la Poesía, estuvo a cargo de la clausura de la exposición *¿Por qué no te he de amar? Domingo Rivero, un poeta en imágenes*, con la primera comunicación en inglés sobre la vida y obra del autor.

Esta ceremonia contó con la honorable presencia de los representantes del proyecto de la Comisión Europea *Library, I love it!*, venidos a Gran Canaria desde Polonia, Austria, Croacia, Finlandia, Italia, la República Checa y Turquía. Su primer trabajo en Traducción Literaria, *The Poet*, objeto de estudio de su tesis doctoral (todavía en desarrollo), consigue proyectar universal y definitivamente la figura y el legado literario de Domingo Rivero.

THE TRANSLATOR

María del Mar Santana Falcón, born on 18th March 1977 in Las Palmas de Gran Canaria, is the author of this annotated translation of fifteen poems by Domingo Rivero, *The Poet*. After obtaining her Advanced Studies Diploma in Translating and Interpreting from ULPGC in 2001, she decided to take a leaf from Domingo Rivero's own book, visiting Marseille and Paris, before settling for a time in London.

After returning to her native island, she has taught at The British School of Gran Canaria since 2003, where she is currently Coordinator of Spanish Studies and Teacher of German as a Foreign Language and Spanish Language and Literature.

On 21st March 2014, on the occasion of World Poetry Day, she was in charge of leading the closing ceremony of the exhibition *Why should I not love you? Domingo Rivero, a poet in images*, with the first communication in English about the life and work of the author.

This event was attended by the honourable representatives from the European Commission project *Library, I love it!*, who came to Gran Canaria from Poland, Austria, Croatia, Finland, Italy, the Czech Republic and Turkey. Her first task in Literary Translation, *The Poet*, the main object of study in her doctoral thesis (still under development), has managed to definitively and universally project the name and the literary legacy of Domingo Rivero.

MUSEO POETA DOMINGO RIVERO

Presidente-Director: José Antonio Rivero Gómez

Vicepresidenta: María Luisa Estévez Reneses

Subdirectora: Elisa María Quintana Navarro

ANEXO 2

Contenido del Anexo 2 – Miscelánea

Documento 1 – Discurso de presentación de *The Poet*. Museo Poeta Domingo Rivero. Las Palmas de Gran Canaria (02/10/2014).

Documento 2 – Texto de la primera comunicación en inglés sobre Domingo Rivero: clausura de la exposición *¿Por qué no te he de amar? Domingo Rivero, un poeta en imágenes*. Casa Gourié. Arucas. Gran Canaria (21/03/2014).

Documento 3 – «El Soldado»: Reproducción de la traducción manuscrita de "The Soldier" por Domingo Rivero. Museo Poeta Domingo Rivero.

Documento 4 – Reproducción del manuscrito de "The Recruit" ("The Soldier"), por Rupert Brooke (diciembre de 1914). King's College. Cambridge.

Documento 5 – Transcripción del manuscrito de "The Soldier" por Phoebe Scott, voluntaria de los King's College Archives. King's College. Cambridge. The Papers of Rupert Chawner Brooke (Referencia: RCB/V/1 f.16).

Documento 6 – Service Record de Rupert Brooke. Royal Army Division.

Documentos 7-9 – Certificados de la tumba de Rupert Brooke. Commonwealth War Graves Commision.

Documento 10 – "A mon corps". Traducción al francés de «Yo, a mi cuerpo» por René L.F. Duránd (1972) facilitada por Jorge Rodríguez Padrón. Correspondencia personal.

Documento 11 – «A Lady Byron» en *Canarias Ilustrada.* Las Palmas de Gran Canaria, Año I, Nº 1, 15/04/1903, p. 1, p. 10.

Documento 1

THE POET: DISCURSO DE PRESENTACIÓN

por MARÍA DEL MAR SANTANA FALCÓN

Museo Poeta Domingo Rivero, 2 de octubre de 2014

Buenas tardes. Ante todo, gracias por querer estar aquí.

Desde esta histórica casa, en la que vivió el propio Domingo Rivero, tras regresar del exilio; desde su propio hogar, donde compuso muchos de los versos que hoy hemos escuchado, estamos siendo testigos de un acontecimiento único para las Letras Canarias: la presentación del libro digital *The Poet,* la cual supone un verdadero logro que, sin duda, marcará un antes y un después en la producción literaria de Domingo Rivero y, por supuesto, en nuestra literatura.

Como traductora de esta obra, es una gran responsabilidad al igual que un honor para mí poder dirigirme a ustedes en la tarde de hoy, por lo que debo comenzar dando las gracias.

En primer lugar, gracias al Museo Poeta Domingo Rivero, en la persona de su presidente, don José Rivero Gómez, por haberme concedido el privilegio de realizar una labor tan importante, confiándome la delicada tarea de la traducción al inglés de los poemas de la selección que hoy presentamos, un trabajo que ya merecía ser realizado.

En segundo lugar, gracias a Plácido Checa, de la editorial Cam-PDS Editores y CanariaseBook, por el cariño y la dedicación con que se ha volcado en la edición bilingüe de la obra. Con esta publicación digital, que consigue proyectar

definitivamente la figura y el legado literario de Domingo Rivero, cualquiera podrá acceder a la más pura esencia de la poesía riveriana desde cualquier rincón del mundo, con un solo *click*.

En tercer lugar, gracias al British School of Gran Canaria, por el apoyo mostrado, y, sobre todo, a mis alumnos del colegio, que han prestado sus voces a la poesía de Domingo Rivero, recitando maravillosamente los poemas traducidos; a sus padres, por su esfuerzo para hacer posible su presencia en este evento; y, por último, pero no menos importante, a todos los que nos acompañan en este día histórico para la Literatura Canaria.

Y es que hoy, 2 de octubre de 2014, como testigos de la publicación de *The Poet*, podemos afirmar que la creación poética de Domingo Rivero, símbolo del Modernismo en Canarias, por fin ha entrado a formar parte de la Literatura Universal. Por eso, les agradezco su asistencia y les felicito a todos por ser los verdaderos protagonistas de este evento memorable, tanto para la literatura como para la traducción. Como autor literario, a pesar de que su obra haya sido tildada de *tardía*, Domingo Rivero fue un poeta muy fecundo. Sin embargo, cuando falleció a los 77 años de edad, sólo había visto publicada una escasa veintena de sus poemas. De ahí que, hasta el día de hoy, resultara difícil no estar de acuerdo con los críticos en que la figura de Domingo Rivero había permanecido *velada*. Hay quien lo considera un «paradigma de escritor canario durante años sujeto a un silencioso trabajo de escritura abocado a la *ineditez*», refiriéndose al largo tiempo que debió transcurrir hasta que una recopilación completa de sus obras apareciera en 1994, en la soberbia tesis doctoral de don Eugenio Padorno, aquí presente.

Asimismo, en su presentación a la antología *Yo, a mi cuerpo*, publicada en 2006, Francisco Brines, miembro de la Real Academia Española, señalaba que, hasta entonces, Rivero sólo había sido «silencio en el resto de España». Ahora que ven la luz estas traducciones al inglés, lengua universal, la voz de Domingo Rivero podrá ser escuchada más allá de nuestras fronteras.

Llegados al año 2014, la publicación de *The Poet* nos permite creer en la consolidación y la continuidad de su producción poética, al tiempo que nos acerca al cada vez menos utópico objetivo de desvelar su figura.

En este sentido, lo que muchos también desconocen es que Domingo Rivero exploró la noble labor de la traducción, una de sus facetas más desconocidas. Como sabemos, residió en Londres tres años, durante los que fue alumno del University College London.

Esta estancia le brindó una oportunidad única para introducirse en el estudio de los grandes literatos ingleses, como Lord Byron o Shakespeare, y marcó el inicio de su afición por la traducción literaria, actividad creativa que nunca abandonaría, en la que su genio y su ingenio con la palabra y el metro no encontraba dificultades.

Así lo demuestra una traducción manuscrita por su puño y letra que recogemos en el Apéndice de *The Poet,* de la que surge la visión de la traducción según Domingo Rivero que hemos tratado de revelar y respetar en nuestro trabajo.

De hecho, la metodología empleada para traducir las quince composiciones incluidas en *The Poet* se basa en las técnicas observadas en esta traducción. A través de su análisis, tras comprobar que Domingo Rivero utilizaba un método de traducción específico y muy personal, hemos tratado de adoptarlo, con lo que

la principal función de nuestra estrategia traductora se ha basado en emular lo que el mismo Rivero hubiese decidido de haber tenido la oportunidad de traducir sus propios poemas él mismo.

Y es que sólo podía ser el inglés, la *lingua franca*, de la que Domingo Rivero se sirvió para aproximarse a la milenaria tarea de la traducción y hacer suyo este poema, la que debía rendir a Domingo Rivero su justo tributo y homenaje, democratizando su obra, su ideario y su impecable métrica, volviéndolos definitivamente universales y universalizándolo a él mismo.

Así, traducir a Domingo Rivero a través de Domingo Rivero, con el rigor que al propio poeta caracterizaba, nos ha llevado a sumergirnos en sus circunstancias, en su arraigo, en los paisajes que componen el imaginario de su vida, los cuales impregnan los poemas que estamos escuchando, tan representativos de sus visiones.

Además, al margen de otorgar al autor su merecida consideración, lidiar con cuestiones de forma y contenido supone un dilema para cualquier traductor, de manera que nos vimos obligados a plantearnos la gran disyuntiva que históricamente caracteriza a la tarea de traducir, aquella que confronta la literalidad con la libertad traslativa. Por eso, al manifestarse como maestro de la medida y de la rima en sus estrofas, con su particular idiolecto, nuestras versiones de los poemas de Domingo Rivero en lengua inglesa tratan de conservar y a veces hasta de romper ciertos patrones métricos, así como de hacer coincidir sus sonidos a final de verso siempre que no desvirtuasen su contenido, su efecto o su lenguaje.

Para concluir, una vez declaradas nuestras intenciones, reconocemos que tal vez nunca sepamos cómo se habría traducido a sí mismo el propio Domingo Rivero, aunque resulta innegable que con la traducción de *The Poet,* hemos contribuido a que la labor literaria de este poeta canario por fin se haga escuchar en otra lengua, en otras latitudes, en otro público, al que animamos a perderse entre los complejos mecanismos de la traducción literaria y los versos esenciales de nuestro autor, en busca de su yo poético más profundo, ahora traducido, en un trabajo decisivo para perpetuar su figura y su legado lírico, que definitivamente consigue catapultar a Domingo Rivero, desde esta histórica casa, desde su propio hogar, a la Literatura Universal.

La voz de Domingo Rivero ya no volverá a ser silencio.

Sus letras ahora pertenecen al mundo.

Documento 2

ARUCAS, 21ST MARCH 2014

WORLD POETRY DAY

WHY SHOULD I NOT LOVE YOU?
DOMINGO RIVERO, A POET IN IMAGES

CLOSING CEREMONY

Good evening, ladies and gentlemen. Welcome to Casa Gourié, the Municipal Museum in Arucas in the heart of the City Gardens, Historical House of the Mayorazgo founded in 1572. Only two weeks ago, we were here to welcome Domingo Rivero back once more to the city where he was born. Today, the 21st of March 2014, on the occasion of World Poetry Day, he will be departing again, but his spirit will remain in Arucas, as we all know that Domingo Rivero cannot be separated from this city. However, today we will see him becoming a universal poet, in images, and in English, from Arucas to the world. It is a big responsibility as well as a pleasure for me to be here today, on such a big day for Domingo Rivero and for Universal Literature, so I would like to start with some special thanks.

Thanks to this House and of course to the Town Hall of Arucas, to the Major, Ángel Víctor Torres Pérez, to his Delegates Lidia Morales and Aurora Moreno Santana, and to the Museum of Poet Domingo Rivero, especially to the Director, José Rivero Gómez, for giving me this opportunity. Last, but not least, thanks to the Municipal Public Library in Arucas, especially to Loli León, for trusting and inspiring me to organize this event. Thank you so much.

Before we make a start, let me introduce myself. My name is María del Mar Santana Falcón and I was born on this beautiful island in 1977. After I got my Advanced Studies Diploma in Translating and Interpreting at the University of Las Palmas de Gran Canaria in 2001, I decided to change Canarian visions for European ones, like Domingo Rivero did himself. After visiting cities from his exile, such as Marseille and Paris, I also finally settled down for a time in London, like Rivero, before returning to Gran Canaria.

In 2003, I became a member of the educational staff at the British School of Gran Canaria, where I have taught Domingo Rivero's grandchildren, and I am currently Coordinator of the Spanish Studies Section and Teacher of German as a Foreign Language and Spanish Language and Literature, one of my biggest passions.

Apart from my teaching commitments, as a translation researcher, last year I took part in the 6th International Congress of the Iberoamerican Association of Translating and Interpreting Studies, where I presented an article, which is currently being read at the University of Salamanca, about the cognitive issues regarding translation errors of gastronomical cultural references, the areas of study of my doctoral thesis, which is still under development.

Today I also have the biggest honour to first announce that I am currently preparing a selection of annotated translations of fifteen poems by Domingo Rivero, which will hopefully be available in electronic format and be published on paper before the end of this year.

Actually, today you will be first to enjoy listening to some of my translations of Domingo Rivero's poems into English. In the second part of the ceremony, after this presentation, we will be able to enter the exhibition. The poems will be read in the first room.

As I said before, today is World Poetry Day. Today is the day when Unesco invites us to remember that poetry reaffirms our common humanity by revealing to us that, like Domingo Rivero, as individuals, everywhere in the world, we share the same questions and feelings. For this purpose, at the end of the ceremony, I will be also reading the Message from Ms Irina Bokova, Director-General of Unesco, on this special day, in the second room of the museum. This reading will mark the formal closing of the exhibition.

Having said this, thank you for coming to beautiful venue where we are also honoured to be visited by the members of the project: *Library, I love it!* Special thanks too to the representatives of the European libraries which participate in this big initiative, who have come from so many different corners of Europe to the city of Arucas, where the project was born, like Domingo Rivero, only last year. Special thanks to the…

1. Municipal Public Library in Piekary Slaskie, Poland
2. City Library Dornbirn, Austria
3. Korčula City Library Ivan Vidali, Croatia
4. City Library of Iisalmi, Finland
5. Province of Rome Department, Italy
6. Library of the City Olomouc, the Czech Republic
7. Aydın Public Library, Turkey

Congratulations on your project's success and for your third meeting. We wish you the best for the development and the conclusions of your work. In celebrating World Poetry Day, a time to appreciate and support poets and poetry around the world, it is very important for us that you are meeting here with us today, representing so many different libraries in Europe.

A very warm welcome everybody to the closing ceremony of the exhibition "Why should I not love you? Domingo Rivero, a poet in images", a very special tribute to one of the best known personalities from Arucas. It is not the first time that this Historical House has hosted Domingo Rivero. The most important occasions celebrated here so far have been the tribute in 2002 on the occasion of his 150th birth-anniversary, or, more recently, the exhibition "Domingo Rivero, in time" which took place in 2008.

As a result of these celebrations, the publishing of the anthology *En el dolor humano (In the human pain)* in 2002, which had to be reedited two years later, after selling out, or the reprinting of Domingo Rivero's complete poetry in hard-back format in 2008, have been good examples of how Arucas promotes the life and the work of the poet.

This time, Domingo Rivero, known as *the poet of the body*, a poet in images, has come back to Arucas as a gift to our eyes. We can observe him. We can try to see him, to look at the world through his eyes. We may even feel we can reach him from many perspectives, through the visions of so many artists put together here. In this exhibition, Domingo Rivero has been definitely and universally projected to the world in the universal language of images.

May a picture speak a thousand words..., they say. However, new ways of reading change so quickly, that this time the exhibition is supplemented by an electronic book, introduced by Juan Ferrera Gil, which is already available on the Internet and can be downloaded from the Town Hall web page, which is www.arucas.org.

Back in 1852, on the year when he was born, there was no way we could imagine that Domingo Rivero, who left this city at the age of twelve to start his secondary education in Las Palmas and, later on, travel away to France, to England, to Seville..., would be welcomed back to Arucas again, more than 150 years later, from such a worldwide perspective, as such a universal poet, in images.

That is why today we must believe that Domingo Rivero is more alive than ever: he can also look at us, and he speaks to us from the images on display in this exhibition, images which tell us his story, as they are the tracks after which we can find the soul of the author. Having seen the poet in images, we will feel his presence with us, and we will leave this place today after we have shared so many images but just one vision: Domingo Rivero, in images, beyond his poetry.

From Arucas to the world, we are glad to celebrate and support World Poetry Day according to Unesco's principles: returning to the oral tradition of poetry recitals, promoting poetry from our libraries, teaching poetry, restoring a dialogue between poetry and the other arts, such as painting or photography, adapting to the new times and technologies, so that the art of poetry will no longer be considered an outdated form of expression.

That is why, when we leave today, after having seen Domingo Rivero in images, we must keep trying to find out what he wants to tell us, we must read and re-read Domingo Rivero's poetry, in his originals, his books or in electronic format, and today we must believe in the continuity of his life and his work, more than ever, as the day has come when we are not only going to enjoy Domingo Rivero in images, we are also going to pay fair tribute to his poetry in English, the universal language.

For this big objective, before his translated poems are published, and the whole world can read Domingo Rivero in English, if you would like to follow me to the first exhibition room, it will be a privilege for me to read out to you my translations into English of two of his poems.

The first one will be *Piedra Canaria (Canarian Stone)*, dedicated to his family house in Las Palmas, and the second, his most studied sonnet *Yo, a mi cuerpo (Me, to my body)*. We will also be very pleased if someone would like to recite some of his poems in Spanish too, or volunteer to read the Message from Unesco with me. Thank you very much again for your attention and I hope you enjoy the event.

CANARIAN STONE

INTRODUCTION

After coming back from London to the island, Domingo Rivero made his home in the family house at nº 10, Torres Street, Las Palmas de Gran Canaria, by 1884. This poem is dedicated to the stone used in the construction of this building, which currently hosts his Museum. The noblest profession of stone cutting is also marginally connected with this city, Rivero's native town of Arucas, where at the beginning of the 16th century stone cutters began quarrying the so called "blue stone", typical in this area. This marked the beginning of an industry of great aesthetical value which has lasted until the present day. From a metaphorical point of view, the image of the stone is connected not only to Rivero's house, but also to his mountains, his pain, his sorrow, his shelter or even his grave. It will give you a few minutes to read the original text, and we would all be really pleased if someone would like to recite the poem in Spanish.

CANARIAN STONE

Dark stone, indestructible
inner strength.
In your hands you hold the austere sorrow
of my native mountains.

In you I found strength to bear my sufferings,
as I searched for shelter from my pain,
and dark, like the colour, the colour of your sorrow,
only my shadow, a companion, on my journey.

You have embellished my house, a house to cherish,
relentlessly absorbing my own silent sadness,
you feel my touch in the mysterious night and in its darkness.

As you do today, within the walls of my dear home,
one day you'll hold my sorrow
on my grave within your stone.

ME, TO MY BODY

INTRODUCTION

This grand composition, considered a lyrical masterpiece of Spanish poetry, is the synthesis of Domingo Rivero's existentialist philosophy. It is enough to consider him as "a poet of the first magnitude", says Oswaldo Guerra Sánchez in his *Introduction to Canarian Literature*. This sonnet gained our poet his greatest renown, raising him as a master of meter, to the point where he merited the praise of Dámaso Alonso. There is a poster by Dámaso on display in the second room. As an anecdote, it was first published in July 1922 by the Madrid-based magazine *La Pluma* without the consent of the poet. I am sure he gives us plenty of his consent today if someone would like to read the poem out to us in Spanish.

ME, TO MY BODY

And why shouldn´t I love you, oh body, in which
I live? Why shouldn´t I love you humbly,
if I were a child in you, then a young man, and soon
as an elder arriving at the sad shores of death?

Your breast did sob for me, compassionate,
under the harsh relentless blows of circumstance,
it panted with my thirst, and in
the strength of my ambition it also boasted proudly.

And now at last you yield, oh mortal shell,
exhausted by misery and agony.
Why should I not love you? What shall I be

the day you are no more? Oh, deep arcanum!
I only know that on your shoulders, the
cross I had to bear, I made it mine, my part in human pain.

FROM ARUCAS TO THE WORLD

UNESCO Director-General's Message

World Poetry Day 2014

Every year, UNESCO celebrates those who give life to poetry as one of the highest forms of linguistic and cultural expression. Poetry is a song of freedom, enabling us to affirm our identity through creation. Poetry is also the song of our deepest feelings; in the words of the Brazilian poet and diplomat João Cabral de Melo Neto, “even unintentionally, every word that comes from emotion is poetry”. Through its words and its rhythm, poetry gives shape to our dreams of peace, justice and dignity, and gives us the strength and desire to mobilize to make them real.

All peoples throughout history have developed and practiced forms of poetry, so as to pass on orally their knowledge, history and myths – the Vedas and Ramayana in India, the Hebrew Bible, the Iliad and the Odyssey in Greece and many other philosophical and religious texts – to express feelings, to talk about daily life, to withstand trials or to entertain. Today, contemporary forms of poetry, from graffiti to slam, enable young people to become engaged in the practice and renew it by opening the door to a new space for creation. The forms evolve, but the poetic impulse remains intact. Shakespeare described poetry as the music that each man carries inside himself and, centuries later, the jazz musician Herbie Hancock, UNESCO Goodwill Ambassador and 2014 Charles Eliot Norton Professor of Poetry at Harvard University, has recalled the affinities between poetry, literature and music in his lecture on “the wisdom of Miles Davis”.

As a deep expression of the human mind and as a universal art, poetry is a tool for dialogue and rapprochement. The dissemination of poetry helps to promote dialogue among cultures and understanding between peoples because it gives access to the authentic expression of a language. We see this in the inspiration of people celebrating intangible cultural heritage, mother tongues and cultural diversity, where poetry always plays a major role. That is why UNESCO encourages and calls for the support of authors and translators, the craftspeople of poetry, so that we might tap into the essence of beauty and inspiration for peace in their works.

Irina Bokova
21st March 2014

Documento 3

El Soldado

(De Ruperto Brooke)

Si yo muero, pensad esto solo de mí:
que allí donde me entierren habrá un rincón de tierra
extraña, que será para siempre Inglaterra.
El polvo generoso que ha de esconderse allí
el ser debió á Inglaterra que maternal le dió
flores que amar y sendas que recorrer, un día,
y un cuerpo todo suyo, pues de su aire vivía,
lo bañaron sus ríos y un sol lo curtió

Y pensad que este pecho, del mal purificado,
hará con ritmo eterno, donde muera el soldado,
brotar los pensamientos por que Inglaterra es;
sus campos, sus rumores, ensueños de ventura,
y risas aprendidas de amigos, y ternura
en pechos que atesoran paz, bajo un cielo inglés.

Documento 4

The Recount.

If I should die, think only this of me:
That there's some corner of a foreign field
That is for ever England. There shall lie
In that rich earth a richer dust concealed,
A dust whom England bore, shaped, made aware,
Gave once her flowers to love, her ways to roam,
~~Who and have found, who breathed the English air,~~
~~Have~~

A body of England's, breathing English air
Washed by the rivers that by some of home

And finds
Think, too, this heart all evil shed away,
A pulse in the Eternal Mind no less
Gives somewhere back the thoughts by England given,
Her sights & sounds; dreams happy as her day;
And laughter, learnt of friends; + gentleness
(And still content) under an English heaven
In hearts at peace
eyes

Documento 5

King's College, Cambridge. The Papers of Rupert Chawner Brooke. ***RCB/V/1 f.16***

'The Recruit

If I should die, think only this of me;
that there's some corner of a foreign field
That is forever England. There shall be
In that rich earth a richer dust concealed,
a dust whom England bore, shaped, made aware,
Gave once her flowers to love, her ways to roam,
~~Who eat her food, who breathed her English air,~~
~~home~~

a body of England's, breathing English air
the
washed by her river blest by suns of home.

And think,
Think, too, this heart, all evil shed away,
A pulse in the Eternal mind no less

thoughts
Gives somewhere back the store by England given,
Her sights + sounds, Dreams happy as her day;
and laughter, learnt of friends: + gentlemen,

(And still content) {under an English heaven
beneath
In hearts at peace'
eyes

Transcribed by Phoebe Scott (Archives Volunteer)

Documento 6

Royal Naval Division service record

STAM DISCHARGED. DD.

Name Rupert Chaucer BROOKE

Branch of Service R.N.V.R.

Rank Sub. Lt.

Dates 14.9.14.

Private Address

Religion

Next of Kin Mother.

Name Mary Ruth Brooke,

Address 24, Bilton Road,

RUGBY.

Notes

Where Serving

Oct. 1914. Served at Antwerp. Anson Bn.
25.11.14. Hood Battalion.
28.2. 15. Hood Battalion. M.E.F.
23.4.15. Died of Dis., D'nelles.
27.1.16. Recd. D.O.L. 4.1.16: Buried in Olive Grove one mile up valley N.E. of beacon of North Shore of Tribouki Bay, Skyross Island, Gallipoli 23.4.15. Chaplain B.J. Failes.

Documento 7

In Memory of

Sub-Lieutenant

Rupert Chawner Brooke

Hood Bn. R.N. Div., Royal Naval Volunteer Reserve who died on 23 April 1915 Age 27

Son of the late William Parker Brooke and of Mary Rutte Brooke, of 78 Dunchurch Rd, Rugby. Rupert Brooke was a published poet as early as 1911. Suffused with patriotism he was happy to die for his country in battle. He died, not in battle but of acute blood poisoning and was buried on the Greek Island of Skyros. Brooke left his royalties to his friends, namely Lascelles Abercrombie, Wilfrid Gibson and Walter de la Mare, providing them with literary independence for the rest of their lives.

Remembered with Honour

Skyros (Isolated Grave)

Commemorated in perpetuity by

the Commonwealth War Graves Commission

Documento 8

Aegean

~~ISLAND OF~~ SKYROS. AEGEAN 9/1. ~~SALONIKA 219-1~~ ~~S 219~~

WRC 21/4/27

2 NOV 1920

ISOLATED GRAVE.

Sub. Lieut Brooke R. ' A.Co, 3' Plat, R.N.D. Hood Btn. RNVR. 23.4.15.

FINAL

ENTERED. AW 4/1/21.
SLIPS CHECKED. DY 18.1.21. AC 22.1.23

~~ENTERED.~~
~~SLIPS CHECKED.~~

X.Y. 2831

Documento 9

SKYROS (Isolated Grave)

CEMETERY INDEX NUMBER Gr. 15.

SKYROS is an island North-East from Eubœa, and part of the Nomos or Department of Euboea and the Republic of Greece. On the South coast of it is Trebuki Bay; and in an olive grove about half a mile North-North-East of the head of the bay is the grave of:

BROOKE, Sub. Lieut. Rupert Chawner. R.N.V.R. "A" Coy. "Hood" Bn. R.N. Div. 23rd April, 1915. Age 27. Son of the late William Parker Brooke and of Mary Rutte Brooke, of 78, Dunchurch Rd., Rugby.

SUDA BAY ~~CONSULAR~~ WAR CEMETERY, CRETE

Concentrated from SUDA BAY CONSULAR CEM. CRETE into SUDA BAY WAR CEM. CRETE AUTH:- RA/35875

CEMETERY INDEX NUMBER Gr. 16.

~~CRETE, annexed by Greece in 1913, is a large island to the South-East of the Greek mainland. Suda Bay is an inlet near the West end of the North coast~~, in the Nomos of Canea; ~~and on the slope of a hill near the Arsenal, overlooking the bay, is the Consular Cemetery, belonging to the British Government. The War Plot in this cemetery contains the graves of seven merchant seaman, six sailors of the Royal Navy, five soldiers from the United Kingdom (one of whom is unidentified) and one man of the Royal Air Force. Two of these graves were concentrated from places on the coast of the island.~~

~~The cemetery is surrounded by a high wall, and planted with pine trees and flowers.~~

~~The Register records particulars of 19 War Graves.~~

THE REGISTER OF THE GRAVES

INDEX No. Gr. 16 ~~WAR~~ SUDA BAY ~~CONSULAR~~ CEM. CRETE

BISSON, A.B. Ralph Hedley. H.M.T. "Hyperia", Mercantile Marine. 15th Nov., 1917. Age 21. Son of Laura Bisson, of 55, Aubrey St., Everton, Liverpool, and the late Capt. Bisson. ~~C.~~ 4 XI.C.15

BURTON, Std. Frederick. S.S. "Elsiston" Mercantile Marine. 27th Oct., 1917. ~~C.~~ ~~3.~~ XI.C.16

CUMMINGS, Apptce. Albert Edward. S.S. "Corinthia" Mercantile Marine. Died of meningitis 10th June, 1917. Age 16. Son of James William and Mary Lizzie Cummings, of 8, Beatrice St., Sunderland. ~~C.~~ ~~2.~~ XI.C.14

FISHBURNE, 2nd Lt. Morgan. Westminster Dragoons. Drowned at sea 1st Jan., 1917. Age 24. Son of Mrs. Mary Trice, of 1, Barmouth Rd., Shirley, Croydon. Born at Milstead, Kent. ~~A.~~ 3 XI.B.15

Documento 10

Université
de Dakar
Centre
de hautes études afro-ibéro-américaines

Dakar, le 18 II - 72

Estimado amigo,

Le ruego aceptar en homenaje la traducción francesa adjunta del soneto de A. Rivero "Yo, a mi cuerpo". Le pongo el texto manuscrito y una copia a máquina.

Ignoro si es la primera vez que se traduce al francés este soneto afortunado.

Se ve. muy cordialmente

Durand

Sigo en otras traducciones de Rivero.

.....

Si Vd. me pudiera enviar sus poemas, se lo agradecería muy vivamente.

Le agradezco sinceramente su carta del 14 de febrero.

Domingo Rivero

A mon corps

Pourquoi ne pas t'aimer, corps dans lequel je vis ?
Pourquoi ne dois-je pas te chérir humblement
si en toi je fus jeune et au soir de mes ans
en toi j'accoste aux tristes plages de la mort ?

Ton cœur compatissant jadis a sangloté
pour moi dans les coups durs que m'a portés le sort ;
il a calmé de ma soif, et ma fierté
d'ambition l'a fait battre alors qu'il était fort.

Mais te voilà enfin vaincue, pauvre matière,
exténuée d'angoisse, accablée de misère.
Pourquoi ne pas t'aimer ? Que deviendrai-je au jour

où tu ne seras plus ? Ô arcane profond !
Moi je sais seulement que j'ai sur tes épaules
porté ma croix, ma part de la douleur humaine.

Traducción francesa del famoso soneto de Domingo Rivero Yo, a mi cuerpo, por René L.F. DURAND. En homenaje cordial a Jorge Rodríguez Padrón.

Dakar, 10 de Febrero de 1972

Durand

DOMINGO RIVERO

/7/ MON CORPS

Pourquoi ne pas t'aimer, corps dans lequel je vis?
Pourquoi ne dois-je pas te chérir humblement
si en toi je fus jeune et au soir de mes ans
en toi j'accoste aux tristes plages de la mort?

Ton coeur compatissant jadis a sangloté
pour moi dans les coups durs que m'a portés le sort,
il a haleté de ma soif, et ma fierté
d'ambition l'a fait battre alors qu'il était fort.

Mais te voilà enfin vaincue, pauvre matière,
exténuée d'angoisse, accablée de misère.
Pourquoi ne pas t'aimer? Que deviendrai-je au jour

où tu ne seras plus? ô arcane profond!
Moi je sais seulement que j'ai sur tes épaules
porté ma croix, ma part de la douleur humaine.

Documento 11

CANARIAS ILUSTRADA

REVISTA MENSUAL DE ACTUALIDADES

Año I—N.º I Las Palmas, 15 de Abril de 1903

REDACCION

Adolfo Febles Mora-Arturo Sarmiento-Santiago Tejera

SUMARIO

PORTADA, dibujo de **Santiago Tejera.**
CONCURSOS literarios y artísticos de «Canarias Ilustrada». Sus bases.
DE TODO UN POCO, por **Adolfo Febles Mora.**
RICARDO DE MADRAZO, por **Fray Lesco**—Retrato de Madrazo, dibujo de **Santiago Tejera**—Copia del cuadro «¡Si pasará!»
PINO, cuento, por **Miguel Sarmiento,** con cuatro dibujos del mismo autor.
CANARIOS ILUSTRES: **D. Nicolás Estévanez,** retrato del mismo.
NUESTROS LITERATOS: **Mario Arozena,** su retrato.
DE ARTE REGIONAL—«Folías Tristes» y «La Hija del Mestre» por **X**—Retratros del autor D. Santiago Tejera y las señoritas Ana Suárez Quesada, Matilde Benitez Alvarez, Consuelo Valle Gracia y Dolores Martinón Navarro.
A LADY BYRON, poesía por **Domingo Rivero.**
NODRIZAS SOLTERAS, poesía humorística por **Pablo Parellada (Melitón González).**
A JOAQUIN DICENTA, poesía por **Antonio Zerolo.**
NUESTRAS AUTORIDADES: El General Pérez Galdós. Retrato y semblanza por ***
HOMBRES DEL DIA: Rafael Ramirez Doreste—Retrato. Semblanza por **Arturo Sarmiento.**
NOTAS ALEGRES, por **Ovlac.** Dibujos de **Ricardo Marín.**
SONATA, poesía por **Domingo Tejera.**
NOTAS LOCALES: Vista de Las Palmas.
MESA REVUELTA.

LAS PALMAS

Imprenta del «España»—Travieso 27

1903

A Lady Byron

Arrójase el torrente de la altura,
Abre su cauce por la roca hendida
Y cuanto más ahonda más olvida
Que el surco espera tras la orilla dura.
No adivina que el agua en la llanura,
Mermando entre la tierra humedecida,
Serena siente que al morir, la vida
Brota de su fecunda sepultura.
Torrente el alma fué de aquel coloso,
De sí solo poeta y compañero,
Y ya alcanza á su aliento poderoso
El fallo de tu espíritu severo:
Faltó á su pecho para ser esposo
Lo que á su genio para ser Homero.

Domingo Rivero.

Nodriza soltera

Tomaba doña Rita Ruiz de Eulate
agua bendita en vez de chocolate,
y era en todo tan pulcra y tan mirada
que despidió á María su criada,
por tener por amante un artillero
no sé si apuntador ó artificiero.
Más la buena señora
tiene un nieto precioso á quien adora;
busca nodriza; llega una casada;
no la quiere tomar, aún que es honrada,
por no sufrir sus mil impertinencias
y, del hombre, las graves contingencias.
(Pienso de igual manera:
Lo práctico es tomar una soltera.)

***

María, la criada despedida,
de nodriza, en la casa, es admitida
y cria tan hermoso al pequeñito
que exclama doña Rita á voz en grito
contenta y casi loca de alegría:
—¡Mi nieto ya no está como una caña;
bendita la María
y su novio el del Sexto de Montaña!

***

Suele alabarse el vicio
Cuando puede prestarnos un servicio.

Melitón González.

Las Palmas.