

A MORTAL SPRING
O LOS LÍMITES DE LA TRADUCCIÓN
DE LA NOVELA UMBRALIANA

BÉNÉDICTE DE BURON-BRUN
UNIVERSITÉ DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR

FRANCK MIROUX
UNIVERSITÉ DE PARIS III-SORBONNE NOUVELLE

Francisco Umbral (1936-2007), figura imprescindible de las letras españolas del siglo XX publica en 1975 *Mortal y rosa*¹. Esta novela, de género indefinido, en torno a la enfermedad mortal de su hijo de 5 años fallecido en julio de 1974 fue traducida al inglés en 1980 por Helen R. Lane².

Mortal y rosa, “una novela lírica que se parece a un diario”, como la definió el propio autor³, es una novela trampantojo que oculta tras una aparente escritura en prosa –con la incorporación de tres poemas– una urdimbre en versos. Versos, sobre todo endecasílabos, en la más pura tradición poética española, que pueden aparecer sueltos o, al contrario, seguidos y que van a dar una cadencia a la lectura y marcar el ritmo de la novela. Estilo que recuerda a los más ilustres escritores desde Quevedo a Valle-Inclán, Juan Ramón Jiménez, los poetas del 27, Gómez de la Serna, Miró, d’Ors, González-Ruano,

¹ Francisco Umbral, *Mortal y rosa* (Barcelona: Destino, 1979). Esta edición sirve para las referencias cuyas páginas en adelante figurarán entre paréntesis.

² Francisco Umbral, *A Mortal Spring*, Translated by Helen R. Lane (New York & London: Harcourt Brace Jovanovich, 1980). Esta edición sirve para las referencias cuyas páginas en adelante figurarán en negrita y entre paréntesis.

³ Edición de Miguel García-Posada.

Neruda... y una temática que remite de manera ineluctable a Lope de Vega y su elegía a la muerte de su hijo Carlos Félix.

Una literatura rica, sustrato de una novela que lejos de imitarla va a aportar mediante unos tropos muy peculiares, un estilo muy original con una fuerza plástica de gran belleza. Una escritura que el gran filólogo Miguel García-Posada califica de “prosa deslumbrante de genio e ingenio, terca enemiga del lugar común, de la banalidad verbal, insistente siempre en la búsqueda de la expresión original, distinta, tenaz e irreductiblemente literaria”⁴. La dificultad para la traductora no sólo radica en la comprensión por las continuas metáforas y la intertextualidad sino en la métrica, con la rítmica y la eufonía, para no perder el carácter específico de la prosa poética umbraliana y poder restituirlo lo más fielmente.

Pero antes que nada el primer escollo al que se confronta el autor con un público que comparte su propia lengua es a la incomprensión o a la comprensión parcial de su literatura, con lo cual la tarea traductora de antemano resultaría ser un fracaso. Huelga decir que además de dominar perfectamente la lengua receptora, una comprensión total del lenguaje, tanto de origen como de recepción, es el bagaje esencial del traductor, lo que implica guardar en memoria que el signo, como lo recalca Meschonnic, es un conjunto de seis paradigmas: modelos lingüístico, antropológico, filosófico, teológico, social y político (Hibbs, 27-28).

Luego habrá que respetar los blancos tipográficos que al igual que en poesía remarcan pausas o silencios y que en *Mortal y rosa* puede traducirse de hecho por “un capítulo” de una única frase o un único verso puesto que, en este caso, se trata de un endecasílabo sáfico: “Estoy oyendo crecer a mi hijo.” (41) Un verso de tal fuerza que se basta a sí mismo. La pena es que, en la versión inglesa, haya sido añadido como una frase más para poner fin al capítulo anterior (31), lo que no tiene sentido como conclusión a una meditación sobre la naturaleza –mar, montes y bosques–. Del mismo modo extraño se ha suprimido (¿o censurado?) otro capítulo, el de la página 85 en el que evoca su ardiente deseo de perderse entre los pechos de una mujer.

Asimismo debe respetarse la deliberada ruptura sintáctica; de no hacerlo, el sentido de la frase resulta trastocado con respecto al texto

⁴*Ibid.*, 35.

original. En el alejandrino, “Medulas que han gloriosamente ardido”⁵ (27), el autor pone de relieve el adverbio rompiendo la estructura del pasado compuesto, más lisa resulta la versión inglesa: “To the marrow that burns gloriously” (17). Además, cabe subrayar el cambio de tiempo: el pasado compuesto de la versión original se ha convertido en un presente simple lo que no sólo modifica el sentido del enunciado sino que también impide reproducir la susodicha ruptura sintáctica. La traductora hubiera podido optar por un presente perfecto y de hecho jugar con la posición del adverbio como en el texto. La subordinada adverbial de tiempo en segunda posición también es deliberada, marcando una pausa entre los dos verbos activos, lo que desafortunadamente no se da en inglés: “Y escribo, cada mañana, me siento a la máquina...” (66) // “Every morning I write, I sit down at my typewriter...” (53).

El ritmo lo imprimen las series adjetivales que pueden ser binarias o ternarias o incluso con más de tres adjetivos. Aunque el binomio adjetival también es muy frecuente en el habla española, en el poema la reduplicación de adjetivos puede simplemente ser motivada por la métrica, pero cuando las series son de tres o más adjetivos, su plena función caracterizadora es obvia y debe respetarse sin tomarse la libertad de disminuir o aumentar su número, tal y como lo hace la traductora de *Mortal y rosa*: “... el mundo se me abre solo, enorme, armonioso y tosco.” (58) // “I find the world opening itself to me, solitary, vast, harmonious, coarse, and crude.” (46) El último adjetivo, “crude”, resulta redundante ya que el anterior “coarse” traduce perfectamente lo que vehicula el adjetivo “tosco”. Lane alarga el ritmo modificando la cadencia del enunciado sin razón aparente excepto el de aclarar y explicitar su propia lectura de la novela.

El problema es mucho más difícil de resolver cuando la serie adjetival entraña una rima asonante siguiendo la versificación: a/bb/cc/a. “El pintor tiene la cabeza gris, revuelta, /roja, poderosa, /despeinada, ahogada, /terca...” (99) // “The painter has a gray, red, unruly, powerful, unkempt head of hair, a stubborn, submerged pate ...” (84)

Versificación que salpica toda la novela como ya dijimos y que plantea un problema por la profusión de endecasílabos; verso de origen italiano introducido en el siglo XVI por Boscán y rápidamente

⁵ Verso tomado prestado del soneto de Quevedo “Cerrar podrá mis ojos la postrera...”

adoptado por su amigo Garcilaso de la Vega y toda la poesía española desde entonces (Quilis, 58-63). La fidelidad al texto hubiera requerido el mantenimiento del verso, aunque sea adaptándolo al público anglófono con, por ejemplo, el pentámetro yámbico, canon de la poesía anglófona o incluso el tetrametro yámbico, muy en boga en el siglo XVII. Si a veces la traductora parece intentar una adaptación, lo más a menudo, no logra encontrar equivalentes. He aquí tres ejemplos: el primero puede leerse como un tetrametro yámbico mientras los dos últimos no evocan ningún esquema métrico en particular: “Como la lucidez borra los sueños” (11) // “As the wa/king state/ era/ses dreams” (3); “Me adentro, con el niño de la mano” (34) // “Holding my little boy by the hand, I venture farther” (24); “Parece que hago, pero no hago.” (173) // “To all appearances I am busy doing things, even though I am really not doing anything at all.” (153).

Al parecer, Lane prefirió privilegiar el fondo a la forma –elección que va en contra de lo que opina Umbral en todas las entrevistas– lo que en cierto modo se puede lamentar ya que el texto traducido pierde la dimensión lírica que le es fundamental. Incluso se permite a veces, modificar el núcleo mediante una añadidura personal, totalmente superflua y testimonio de esa voluntad de guiar al público en su lectura sin preocuparse por la armonía rítmica de la prosa: “urbano, ciudadano, razonable” (11) // “urbane, civilized, reasonable, properly behaved” (3). Asimismo se podría discutir el hecho de traducir el adjetivo “ciudadano” por “civilized”, un total contrasentido a nuestro parecer; o suprime una parte, aquí una subordinación comparativa y endecasílaba: “se diluirá en el aire de mi muerte/ como un humo muy blanco, y nada más” (19) // “dissipated in the air of my death” (10).

Otro verso aparece a lo largo de la novela aunque sea menos frecuente: el alejandrino. El verso de catorce sílabas que resurge magníficamente en el siglo XIX con el romanticismo y que los poetas modernos sustituyen por ejemplo al endecasílabo en la elaboración de sonetos (Quilis, 67). [El pelo] “Me gustaba llevarlo en melena rebelde, /sobre la frente, como los héroes infantiles” (11) // “I used to like to comb my hair in such a way that a rebellious lock fell over my forehead, like the heroes of my childhood⁶” (4); “Soy un desagüe

⁶ El empleo del sintagma adverbial “in such a way that” alarga de manera exagerada la frase y hubiera podido ser sustituido simplemente por “so that” lo que hubiera permitido ganar tres sílabas.

triste de pestes y de penas” (192) // “I am a dismal sewer of sorrows and sicknesses” (170). Incluso combina un verso alejandrino con un endecasílabo: “en un cambio de folio, en un cambio de párrafo, /comprende uno que el pájaro ha volado” (13) // “as I am putting a new sheet of paper in the machine or shifting from one paragraph to another, I realize that the bird has flown” (5). Una vez más notemos la tensión entre el sentido y el ritmo; en efecto, al añadir “in the machine”, la traductora elige explicitar algo implícito en el texto original, lo que prolonga la frase de manera artificial. Quizás hubiera sido posible trasponer el contraste entre alejandrinos y endecasílabos mediante un juego con el número de pies (pentámetro/tetrámetro) o con una alternancia entre pies disilábicos y trisilábicos.

Otros recursos estilísticos muy utilizados en la sonora novela umbraliana son las aliteraciones, las paronomasias y las sinestesias. Aliteraciones en [s] y [k] que la traducción remarca perfectamente agregando a pesar de todo una repetición, “... my life, a life...” que va en contra de la escritura concisa, sintética del escritor y aminora el juego antitético final: “El sueño le pone a mi vida un comentario ocioso y oscuro, sin secreto, pero con sombra.” (9) // “Dreams offer a gratuitous and obscure commentary on my life, a life that has no secrets yet has a shadow.” (2) Es una pena que el trabajo sobre la sonoridad resulte empobrecido por esta repetición –ausente en el texto original– cuando un simple calco de la estructura sintáctica “without ... but with” hubiera sido suficiente para preservar la aparente voluntad del autor.

A veces las pérdidas de las aliteraciones son irremediables a pesar de los esfuerzos y la ingeniosidad de la traductora para mantener la sonoridad: “el pájaro picapinos me picotea en la prosa” (13) // “the nuthatch is already pecking at my prose” (5); “Serena, de sidra y risa” (98) // “Serena, cider and laughter” (83).

Entre los tropos, la metáfora es recurrente en *Mortal y rosa*. La traductora sigue el juego calcando la novela pero los recortes son tan frecuentes que el lector que coteja ambos textos, el original y el traducido, no puede sino preguntarse por qué. Que la novela haya sido censurada parece evidente: en la página 18, dos párrafos que trataban de una reflexión sobre la diferencia entre blancos y negros, “la mujer rubia y la mujer oscura”, no aparecen en la versión traducida, sin duda alguna por motivos culturales y por lo que podía ser tachado de racismo. Lo cierto es que en 1975 cuando Umbral escribe la novela, la población negra es ínfima en España. Otros recortes son más curiosos

como son las comparaciones: “como dijo el poeta que los líquidos sonríen a los niños” (31); “... tu cuerpo, loca pecosidad, zarza de pecas...” (91) // “... your body, a bramble patch of freckles...” (77), cuando la insistencia no es mera vacuidad. Igualmente desaparece la mitad de un párrafo sobre los olores y una cita de Malaparte (56 // 44), más de una página sobre el valor del trabajo y el arte con referencias a Goethe, Balzac, Cervantes, Proust, Marx, Velázquez, Zurbarán, Gaudí... (L. 4 p. 176 - L. 18 p. 177 // 155). Materia quizá “políticamente incorrecta” para un público en su gran mayoría no europeo a pesar de que las referencias culturales mencionadas son universales.

Ahora bien, la supresión, incluso fragmentaria, puede llevar a una lectura errónea como en el caso siguiente en el que se alude al poeta soriano Antonio Machado quien pasó su infancia en un patio de Sevilla como lo saben los amantes de su obra (Machado, 76-77); dos ideas que concentra Umbral es una creación única: “la realidad inventada por el poeta arábigo-soriano-andaluz” (10-11) // “a reality [...] invented by the Arabic-Andalusian poet” (3)

Cerremos el paréntesis y volvamos a la metáfora que le trae otros muchos quebraderos de cabeza a Helen R. Lane, en particular cuando Umbral juega con la “desestructuración máxima de la materia argumental” (Posada, 28). Primero veamos los sustantivos a los que puede dar un valor adjetival: “qué silencio varón” (49) // “what virile silence” (38). Si reparamos en la definición del OED (Cowie), el adjetivo “virile” significa “que posee una fuerza o una energía específicamente masculinas” o “que posee una potencia procreadora masculina, una particular energía sexual”. Ahora bien, la adjetivación del sustantivo “varón” en ningún caso es sinónima del adjetivo “viril” o incluso “varonil”, si no ¿por qué Umbral hubiera recurrido a un empleo tan inhabitual de dicho vocablo; un papel inusual pero eso sí, muy sugestivo: “Pensiones de sombra, [...], penumbra...” (45) // “Dark rooming houses...” (34). Puede discutirse la elección del adjetivo “dark”; primero, ¿por qué no optó por otro sustantivo, hecho tan común en inglés (“Rooming houses of darkness”)? Y segundo, el sentido de la misma raíz “dark” nos parece mucho más fuerte que la evocación de la sombra, atributo reforzado por el sustantivo “penumbra” que destaca la imagen y que desgraciadamente ha omitido la traductora. En otras ocasiones, esta construcción metafórica la resuelve mediante el calco: “esa ninfa de luna que revolotea en torno de los poetas profanos” (67) // “that moon nymph that hovers

about profane poets” (54); o de modo más analítico: “La mano [...] tiene días de paloma, días de mano de Dios y días de garra” (26) // “The hand [...] has days when it is a dove, days when it is the hand of God, and days when it is a claw” (17). En este segundo ejemplo, el estilo no sólo pierde la concisión inicial de dos conceptos en uno sino la dimensión poética mediante un complemento atípico. ¿No hubiera sido posible en inglés el calco de la estructura original, tipo “dove days, hand of God days and claw days”?

Amante de la lengua, Umbral utiliza los términos con todo el valor polisémico derivado de la raíz etimológica lo que, cuando por ejemplo el signo no transmite la misma referencia cultural entre el público receptor, le obliga a la traductora a dar una lectura incompleta. “Hay que beber a morro del dolor, como se bebe de las férreas fuentes.” (161) // “We must bury our snouts in pain, drink it straight from the source, as one drinks from springs with the taste of iron.” (139) De hecho la traducción de “las férreas fuentes”, además de perder el valor atípico del adjetivo, pierde su connotación descriptiva. En efecto las fuentes españolas suelen tener un pequeño grifo, de ahí también el sabor a hierro. Ahora bien, el autor, que domina el arte del escorzo con maestría, ve su obra desvalorada al ser traducida de forma tan analítica. En cualquier caso, la traducción inglesa es redundante (“straight from the source”) e incluso la explicitación “springs with the taste of iron” que, en caso de mantenerse, se podría reducir en “iron tasting springs”.

También se enfrentó la traductora con casos frecuentes de sinestesia. Así por ejemplo en: “Mi hijo en el mercado, entre **el fragor de la fruta**, quemado por todas las hogueras de lo fresco, iluminado por todos los olores del campo.” (80) // “My son in the market, amid **the clamor of the fruit**, burned by all the fires of fresh things, illuminated by all the smells of the country side.” (67) Aquí destaca la imagen del “fragor de la fruta”, “fragor” que remite a “quemado” y “hoguera” y trae a la memoria el clamor y el ardor pero el radical de la palabra también remite a la “fragancia” que evocan “los olores” al final de la frase además de las aliteraciones en [f] y [r] que entrelazan los dos conceptos. Al pasar al inglés la sinestesia resulta intraducible y la traductora tiene que elegir entre las dos posibilidades, en este caso ha optado por la connotación auditiva en detrimento de la olfativa.

En el neologismo “pajareo”, formado sobre la palabra “pájaro”, reúne el escritor lo que, de inmediato, nos evoca ésta, el canto del ave, además de los saltitos que puede dar el pájaro cantando, posibilidad

secundaria que aparece aquí en primer plano por el contexto –el juego de la rayuela del niño– y que elige la traductora por poner de realce: “Se me incorpora una cultura de siglos que contempla impávida, fósil, tu **pajareo** alegre por sobre las losas del pasado.” (81) // “Embodied in me is a culture centuries old, a fossil that looks down, undaunted, on your joyous **bird-hops** across the gravestones of the past.” (68) Existiendo en inglés el sufijo “-ing” que permite designar una actividad al igual que en español el sufijo “-eo”, ¿por qué no intentó la traductora calcar el neologismo “pajareo” en “birdings”?

La adjetivación, como lo estamos viendo, es un elemento clave en la escritura umbraliana y muy a menudo suele ser atípica, lo que le plantea un problema a Lane quien opta por traducir su propia interpretación del calificativo perdiendo por consiguiente su sello original y sobre todo su poesía. De hecho, una “fruta fugaz” (54) se convierte en “a perishable fruit” (42).

El adjetivo puede ser una creación propia del autor y al ser la lengua receptora menos flexible que la española en cuanto a la formación de adjetivos y el empleo de sufijos composicionales⁷, la traductora, una vez más, explicita el término alargando la sentencia –alargamiento reforzado en este ejemplo por la sustitución de otros dos adjetivos por una subordinada–, privándole de esta concisión tan caracterizadora en Umbral: “Las manos tienen todavía el molde de la mano **cainita**, la estructura de la mano asesina y depredadora del antropoide, del primer hombre, del último homínido.” (23) // “Our hands are still cast **in the mold of Cain**; they retain the structure of the hand of the anthropoid, of the first man, of the last hominid, the hand that robs and kills.” (14-15)

Asimismo el valor conceptual del participio pasado con valor adjetival puede sorprender por su uso totalmente inhabitual forjando nuevas imágenes asombrosas y contundentes. La tentación explicativa recarga y empobrece la rotundez de la sentencia, pero a lo mejor no tenía otra solución: “Un domingo se vacía como un mar **desahuciado**.” (194) // “A Sunday drains away like a **dying sea beyond hope of recovery**.” (172)

Flexibilidad, maleabilidad del español que se manifiesta en Umbral con un gran número de acuñaciones personales y que la

⁷ El inglés es una lengua muy flexible cuando se trata de sufijos derivacionales pero es más rígida respecto a sufijos composicionales especialmente en el caso de los adjetivos. Esta diferencia morfológica es precisamente lo que aquí parece haberle limitado a Helen R. Lane.

traducción *resuelve* omitiéndolas cuando la construcción es repetitiva. Entonces guarda el fondo pero eso sí perdiendo la forma, el estilo: “Nosotros, sin esos ejercicios de gimnasia espiritual, hemos vagabundado por las calles, como los perros, hemos perreado directamente,...” (36) // “Instead of engaging in these spiritual gymnastics, the two of us have wandered through the streets, like dogs.” (26)

Curiosa es la conducta de Lane frente a los neologismos. A veces, suprime la frase sin más, lo que fatalmente rompe el encadenamiento del pensamiento (“Hemos amonedado el sexo, lo hemos convertido en rehén, en préstamo” - 50 // 38)⁸; otras, intenta encontrar un equivalente (“la ropavejería” - 139 // “the second clothing store” - 121; “la chamarilería” - 139 // “the junk dealing” - 121; “selvatizarse” - 21 // “to return to the wild” - 13), que puede ser equivocado como “los bosquímanos” (19) que son, para ella, ¡“the lover of the wild” (10)!

Si la creación de neologismos responde a una carencia léxica para expresar lo que experimenta el locutor, a menudo recurre a los afijos, de gran uso en la lengua española puesto que aportan los matices necesarios al idioma. Entre los sufijos, los diminutivos, además de indicar un tamaño reducido, frecuentemente tienen valor afectivo tanto más en el ejemplo siguiente cuanto que alude el autor a su hijo de cinco años con una clara referencia a Juan Ramón Jiménez y su libro, *Platero y yo*, –Platero es el nombre del burro–, de lectura obligada en los colegios: “En una mañana así, mientras la humanidad conversaba con Dios [por ser domingo], el poeta conversaba con su **burro**. Yo voy por la calle llevando a mi hijo de la mano. Converso con mi hijo, a cuyos ojos se asoma un **borrico** de inocencia y obstinación.” (34) // “On a morning such as this, as mankind entered into conversation with God, the poet had a talk with his **donkey**. I walk along the street, holding my son by the hand. I talk with my son, as in his eyes there appears a **donkey**’s innocence and stubbornness.” (24)

Una riqueza léxica que no sólo permite no repetir el término sino que facilita los juegos fónicos que se pierden con la traducción:

⁸ Pasa lo mismo en la página 52 con la desaparición en la versión inglesa de los dos neologismos que subrayamos en redondilla: «No basta con mirar. Hay que **sobremirar**, **sobrever**. Hay que interiorizar lo que está afuera y verlo hacia adentro.” // “Looking is not enough. One must internalize what is outside and see it inside.” (40)

“Mueve un poco las manos, se mira las **falanges** oscurecidas, las **falanginas**, las **falangetas**” (38) // “She moves them slightly, contemplates the darkened knuckles, **the first, second, and third phalanx**” (28)

También los aumentativos permiten dar matices que por analogías eufónicas –el sufijo -azo en este caso– connotan con otras imágenes guardadas en la memoria y que, de pronto, vuelven a surgir, testimonios de una época histórica vivida. Lo más probable es que sea difícil darles la misma fuerza evocadora en un contexto sociocultural distinto; ineluctablemente, “maretazo” rima con “golpetazo”: “Mas la violencia está en la calle, el **maretazo** oscuro de la política, y pasa otra vez el ala nocturna del miedo, canta la sangre y el dolor...” (108-109) // “Violence stalks the streets, the dark **surging sea** of politics, and the wing of fear brushes past again in the night, blood and pain sing...” (92)

Un aumentativo que puede conferir a la palabra creada dicha noción además de evocar la prontitud de la acción: “A veces hay un recrudescimiento, un **acelerón**, un despertar alegre del niño” (204) // “Every so often there is a burst of activity, a **sudden acceleration**, a joyous awakening on the part of the child” (183). Una vez más desaparece con la traducción uno de los dos valores conceptuales del vocablo.

Aprovecha igualmente otros tipos de sufijos creando neologismos de concepto muy evocador: “un manoteo” (124) // “grandiose gesticulation” (106); “el medimnismo”⁹(118) // “a genuine spiritual medium” (100), ¿y por qué no recurrir al neologismo “mediumism” en inglés? ...

Entre los afijos, también recurre Umbral a los prefijos para moldear nuevas creaciones. En el caso siguiente, juega con el prefijo privativo “des-” rematando la imagen de un cielo, a la inversa de lo que suele evocar, en un escorzo inapelable que no transmite la traducción: “ y es entonces cuando los milagros del cielo, de un cielo bajo y **descielado**, se realizan en la tierra” (111) // “it is then that the miracles of heaven, a heaven shorn of its glory and now merely a lowering sky, take place on earth” (94). No sólo el significado muy particular del término “glory” en un contexto religioso –voz que no aparece en el texto original– plantea un problema en este caso preciso,

⁹ O “mediumnismo” en la edición de Cátedra de 1995.

sino que en inglés, el prefijo privativo “un” hubiera podido dar el neologismo “unheaven” como posible equivalente para “descielado”.

La elección de la palabra pertinente que corresponda a la intención del autor es imprescindible y a veces resulta compleja cuando existe un elenco de posibilidades y eso a pesar de que los lingüistas combatan la idea de una total sinonimia. Cuando Lane traduce: “Rebanada intensa, tu cuerpo, [...] fiesta dorada, blanca y roja, que ahora recuerdo” (91) por “An intense slice, your body, [...] a red and white and gold fiesta, that I remember now” (77), ¿no tiene en inglés la introducción del hispanismo “fiesta” otra dimensión connotativa que “celebration”? ¿Qué pensar de la palabra “feast” que si tiene un sentido religioso también puede evocar un festín, lo que podría contemplarse puesto que el autor compara el cuerpo de la mujer con una rebanada. Al dar un deje local que sabe más bien a tópico, peca por infidelidad al texto la traductora sobrepasando la intención del escritor.

Otra problemática se plantea cuando la palabra traducida tiene un valor polisémico en la lengua de origen. Por ejemplo, el sustantivo “selva” y sus múltiples variantes en inglés: “jungle”, “forest”, “wild”, “wild forest”, “virgin forest”. He aquí unos cuantos malabarismos de la traductora: [Hablando del vello] “La mujer quiere un poco de **selva**” (18) // “A woman yearns for a little bit of **jungle**” (10); “El antropoide [...], supone, sin duda, que le espera una jornada de **selva** y fornicaciones” (20) // “An anthropoid [...] no doubt supposing that a day fornicating in the **forest** awaits him” (12); “Tu secret emparentamiento con la **selva** llena de ternura las fieras de las revistas” (54) // “Your secret bond with the **wild** fills the pictures of savage beasts in magazines with tenderness” (42-43); “esos cuerpos desnaturalizados `por un exceso de cuidado y artificio han borrado de sí la **selva**” (18) // “and bodies that have become unnatural through excessive care and artifice have destroyed the **wild forest** within them” (10); “La **selva**, para el cuerpo, es otro cuerpo” (19) // “**Virgin forest**, for the body, is another body¹⁰” (10). ¡Y al contrario!: “La **manigua**, para el hombre civilizado, es una mujer” (18) // “For the civilized man today it is a woman who is a **wild forest**” (10).

Otra complejidad de la lengua la demuestra, al revés, el caso del sustantivo inglés “spring” que significa tanto “primavera” como

¹⁰ Hablar de virginidad cuando se refiere al cuerpo de la mujer da lugar a otra interpretación que el texto original no sugiere en absoluto.

“manantial”, “salto”, “elasticidad” o “resorte” (Cowie). Reparemos en la segunda acepción que vuelve frecuentemente en *A Mortal Spring*. Ya vimos que las “férreas fuentes” (161) habían sido traducidas por “**springs** with the taste of iron” (139). La misma voz inglesa la volvemos a encontrar en la concatenación: “Leer o escribir es ya la misma cosa. Es entrar en la rueda que se torna **manantial**, en el **manantial** que se torna paisaje, en el paisaje que se torna libro.” (129) // “To read and to write are one and the same thing. To do either is to enter the turning wheel that becomes a gushing **spring**, the **spring** that becomes a landscape, the landscape that becomes a book.” (111); y en la metáfora: “¿Cómo me ve a mí, cordillera de ternura, cómo a su madre, **manantial** de ojos? (166) // “How does he see me, a vast mountain range of tenderness? How does he see his mother, an **overflowing spring** of eyes?” (145) Habría que añadir, en la versión inglesa, las páginas 37, 39, 139, 158, 177 e incluso “the springs of a coach” (180).

Una polisemia tanto más interesante cuanto que la novela se titula en inglés *A Mortal Spring* mientras que el título original, *Mortal y rosa*, es un verso sacado de la obra maestra del poeta de la Generación del 27, Pedro Salinas (Madrid 1892- Boston 1951), *La voz a ti debida* (1933), que le consagró como el gran poeta del amor. Así reza el pareado: “... esta corporeidad mortal y rosa / donde el amor inventa su infinito.” Cabe añadir, por la problemática expuesta más abajo, que la lectura y el estudio de este autor figuran en todos los manuales escolares.

En una de sus versiones en inglés de este poemario, *My voice Because of You*, el traductor Willis Barnstone propone para el susodicho verso: “mortal and rose body / where love invents its infinity.” (Salinas). Entonces conviene preguntarse por qué se inclinó Lane por otra metáfora eligiendo como título, *A Mortal Spring*. Un título inadecuado, a nuestro parecer, porque en la novela no es tan letal la primavera como el verano, estación en la que fallece el niño.

Al no poder dirigirse directamente el investigador a la traductora dos posibilidades se le abren: numerosas veces, el título, al igual que la portada, son fruto de la política comercial de la editorial o a Lane le resultó más apropiado por diferencias culturales: ¿quién ha leído o aun sabe quién es Salinas en los países anglófonos, a pesar de haber enseñado en Cambridge y en diversas universidades norteamericanas? Pero entonces, ¿por qué haber guardado el epígrafe que recuerda al lector distraído o ignorante que el título se debe al

genio saliniano y de hecho le anticipa la tonalidad de la obra, cuando, por otra parte, los recortes son tan numerosos? Un epígrafe cuya traducción, muy calcada del texto original, difiere de la versión citada más arriba pero que, sobre todo, ya no sirve de referente común con el título: “this mortal and pink corporeality / where love invents its infinite.” Título que nos estorba desde el principio y que, de nuevo, nos parece inoportuno; incluso ambiguo de no haber un resumen del libro en la cuarta de cubierta y tanto más cuanto que el agua, las fuentes, los manantiales, el manar son imágenes muy generalizadas a lo largo de la novela. No sólo rompe la traductora el vínculo entre la novela umbraliana y la obra saliniana, sino que propone una versión de los versos de Salinas muy discutible al parecer. Así, el uso del adjetivo “pink”, cuya connotación es mucho menos poética que la de “rose” de la versión anterior de Barnstone, le impide al lector una doble lectura proporcionándole sus propias claves de lectura¹¹. ¿Y qué decir del empleo de “infinite” en vez de “infinity” que pone de manifiesto una interpretación muy subjetiva del texto, puesto que según el OED, el término “infinite” como sustantivo no es sino una “manera retórica de designar a Dios”, mientras que en español, según Manuel Seco, “infinito” significa “espacio infinito” o “distancia sin límite” (Seco).

Como acabamos de ver, Umbral no sólo es gran conocedor de la lengua sino que además tiene una inmensa cultura lo que le permite jugar con la polisemia, la homonimia o la raíz etimológica de los términos, forjando, acuñando voces nuevas, llevado por el lirismo que caracteriza su prosa. También introduce elementos sacados de sus lecturas, lo que dificulta la traducción de su obra literaria.

La riqueza semántica no quita la relevancia que le da Umbral a la sonoridad. La musicalidad de la lengua, que destaca en toda la novela, está claramente expresada en la frase siguiente, en la que el autor introduce una palabra en inglés, sin signo tipográfico alguno, el equivalente del sujeto: “Abril, palabra de lluvia y flauta que también en otros idiomas –april– suena llena de atriles, añiles, perejiles.” (153) // “April, a rain-word, a flute-word in other languages too –*Abril* in mine, a word that resounds with the echo of other words, *atriles*, *añiles*, *perejiles*– music stands, indigo dies, sprigs of parsley.” (131) Calcando las metáforas, sin mayores problemas, la traductora escoge

¹¹ Véanse los estudios de Donaire (1991) sobre el “estatuto de lector altamente cualificado”.

mantener las palabras en español, eco del inglés “april” del texto original –eso sí en cursiva– pero siente la obligación de traducir luego dichas voces rompiendo la armonía musical de lo evocado e incorporando una superflua materia conceptual. ¿No hubiera aceptado el lector anglófono las tres palabras extranjeras sin más, como un toque exótico? La verdad es que, como se va perfilando desde el inicio de este estudio, Lane privilegia el fondo sin preocuparse por la forma en detrimento de la obra y su autor. Es una lástima que no se haya acordado de estas palabras de Pedro Salinas recogidas por Gerardo Diego: “Hay que contar, en poesía más que en nada, con esa fuerza latente y misteriosa, acumulada en la palabra debajo, disfrazada de palabra, contenida pero explosiva. Hay que contar, sobre todo, con esa forma superior de interpretación que es *le malentendu*.” (Diego, 318) ¿No sería entonces posible concebir una traducción en la cual el texto traducido guardase su alteridad y su “extrañeza” sin que el traductor interviniese continuamente para “aclarar” el sentido de la novela¹²?

Lo curioso es que no se priva de recurrir al francés, como por ejemplo al final de la novela: “y con cada artículo voy quitando un soporte a mi vida, a mi **obra**” (186) // “and with each article I remove one of the supports of my life, of my *oeuvre*” (164); término francés en cursiva que repite una página más abajo: “escribo artículos todos los días y así hago el revés de mi **obra**” (187) // “I write articles every day, thereby undoing my entire *oeuvre*” (165). Un préstamo que denota cierta admiración por el escritor pero que sobrepasa los límites de la labor traductora y que disuena en inglés.

Pero no todo es negativo, la labor se convierte en arte cuando acierta totalmente Lane en la adaptación del segundo poema que evoca y entrelaza la letra de un juego infantil:

¹² Véanse Lawrence Venutti, o François Ost en cuanto a los conceptos de “domestication” y “foreignization”.

<p>“Hijo, salto que da el día hacia otro día. Pimpirincoja, zapateta, pingaleta en el aire hacia otro aire. Por ti van las semanas a patacoja, sin pisar raya. El que pisa raya pisa medalla [...].” (84).</p>	<p>“A son, the leap the day takes toward another day. A hop-skip-and-jump A heel-and-toe-and-away-we-go A cartwheel in the air toward another air. The weeks for you take zigzag steps Missing all the cracks: Step on a crack, break your mother’s back [...]” (71).</p>
--	---

Destreza de la traductora quien ha sabido adaptar la nana típicamente española que va invadiendo el texto como una musiquilla de fondo; primero, una letra fragmentada y esparcida y luego entera y fundida en una única musicalidad suave ritmada por el balanceo de la mecedora: “Eaeaea. Ea mi niño ea. Eaminiñoa. La mecedora.” (202-206) // “There, there. Sleep, my baby, sleep. Sleepmybabysleep. The rocking chair.” (180-184)

Luces y sombras de una traducción que *resuelve* pobremente un obstáculo con un “with” perdiendo la imagen y su resonancia (“senos” = leche = “cuajados”) y dando en el segundo segmento una interpretación personal que no le deja otra opción al lector aunque sea una mala interpretación puesto que el adjetivo y/o sustantivo “morena” entraña un signo antropológico que va mucho más allá del color: “y ella tenía [...] senos que adiviné cuajados de sombra, [...] algo de loba niña y morena” (200) // “breasts that I divined were solid with shadow, [...] something of the black-pelted female wolf cub about her” (178). Umbral tanto casa “loba niña” como “niña morena”, dos conceptos que evocan el comportamiento astuto, listo, espabilado y una conducta devoradora de hombres. Se tomaría aquí el color en sentido figurado, con eco a “sombra” y en oposición a la transparencia, aspecto propio del niño –según su maestro Juan Ramón Jiménez¹³– que tanto pone de relieve a lo largo de la novela.

¹³ Francisco Umbral, *Mortal y rosa*, 67: “Hay que hacerse transparente –la transparencia, Dios, la transparencia, pedía el poeta– para que el mundo pase a través de uno configurado como discurso.” Y véase Juan Ramón Jiménez, *Animal de fondo*.

Un trabajo que no vio la intertextualidad oculta tras un simple adjetivo: “el abandono azul de la cocina” (78) // “the kitchen’s emptiness” (65). ¡Lo azul del régimen nocturno bachelardiano¹⁴! o tras una frase aparentemente anodina: “La herida del tiempo” (122), título español del drama del escritor inglés J. B. Priestley, *Time and the Conways* (1932) (Posada, 158) y que Lane traduce literalmente, “The wound of time” (104), cuando una nota a pie de página hubiera sido necesaria. Una lectura errónea que transforma “un códice cortesiano” (19) en “a royal codex” (10), ¡exterminándole al pobre Hernán Cortés! Una versión inglesa demasiado troncada hasta perder su sonoridad y su alma –“De dónde vienen las muchachas, ciudadanas de una música” (153) // “Where do young girls come from?” (131) –explicitada, interpretativa, sin dejarle al lector la reflexión, el descubrimiento personal o ejercer la imaginación: “amenazado, fugaz e inverosímil como **una manzana** en el mar” (30) // “in danger, as perishable and improbable as **an apple bobbing** in the sea” (20).

De hecho, por lo que hemos visto, la traducción de la novela umbraliana ha alcanzado sus límites tanto naturales como resultantes de la presencia algo invasora de la traductora. Si las variaciones lingüísticas entre el español y el inglés son múltiples, sobre todo en cuanto al sistema morfológico –y eso que Umbral no vacila a la hora de jugar con las distintas posibilidades morfológicas y proteiformes de la lengua– la índole profunda y esencialmente lírica de la prosa no facilita el traspaso de la frontera lingüísticocultural entre las dos lenguas. Dichas diferencias han producido una tensión entre el sentido y el ritmo¹⁵, tensión exacerbada por la aversión al calco de Helen R. Lane y su manera de llevar la voz cantante encaminando al lector hacia una única lectura, la suya. El hecho de confundir comentario y traducción, que tanto combate Berman (Berman, 88-106¹⁶), la lleva a cometer infidelidades en el campo semántico así como con respecto al ritmo y a la musicalidad del texto; una manera de reducir la riqueza que entraña la novela en vez de dejar al lector más libre y autónomo en el ahondamiento y la complejidad de la obra umbraliana.

¹⁴ Véase Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*.

¹⁵ Se trata de un problema que se plantea más específicamente al traductor de poesía, lo que recalca el aspecto profundamente poético de la prosa umbraliana.

¹⁶ A propósito de la diferencia entre traducción, crítica y comentario.

BIBLIOGRAFÍA

- Bachelard, Gaston (1942), *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti.
- Berman, Antoine (1986), "Crítica, comentario, traducción", en *Po&sie*, 37. 2, pp. 88-106.
- Cowie, A. P. ed. (1990), *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English Fourth Edition*, Oxford, OUP.
- Diego, Gerardo (1934), *Antología. Poesía Española Contemporánea*, Madrid, Signo.
- Jiménez, Juan Ramón (2010), *Animal de fondo*, Fonoteca de Palabra Virtual, 2 Sept. 2010, <http://www.palabravirtual.com>.
- Machado, Antonio (1969), "Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla" y "Retrato", en *Campos de Castilla* [1912] y *Poesías Completas*, Madrid, Espasa-Calpe, col. Austral nº149, 12ªed.
- Meschonnic, Henri (2006), "Traduire: écrire ou désécrire", en Solange Hibbs y Monique Martinez (eds.), *Traduction, Adaptation, Réécriture dans le monde hispanique contemporain*, Toulouse, ed., Presses Universitaires du Mirail, pp. 21-34.
- Ost, François (2009), *Traduire: défense et illustration du multilinguisme*, Paris, Fayard.
- Quilis, Antonio (1975), *Métrica española*, Madrid, Alcalá, col. Aula Magna nº 20, 3ªed.
- Salinas, Pedro (1976), *My Voice Because of You*, trad. Willis Barnstone, New York, SUNY Press.
- Seco, Manuel, Olimpia Andrés y Gabino Ramos, (1999), *Diccionario del español actual*, Madrid, Aguilar.
- Umbral, Francisco (1979), *Mortal y rosa*, Barcelona, Destino.
- (1980), *A Mortal Spring*, trad. Helen R. Lane, New York & London, Harcourt Brace Jovanovich.
- (1995), *Mortal y rosa*, ed. Miguel García-Posada, Madrid, Cátedra.
- Venutti, Lawrence (1995), *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, London, Routledge.