



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS
LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS INGLESAS
(LETRAS INGLESAS)**

**EN BUSCA DE SIGNIFICADO. TRADUCCIÓN
COMENTADA DE "CHILDE ROLAND TO THE DARK
TOWER CAME" DE ROBERT BROWNING**

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS
MODERNAS INGLESAS
P R E S E N T A
IRMA ZYANYA GIL YÁÑEZ

**ASESOR:
DR. GABRIEL ENRIQUE LINARES GONZÁLEZ**



MÉXICO, D.F.

2009



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central

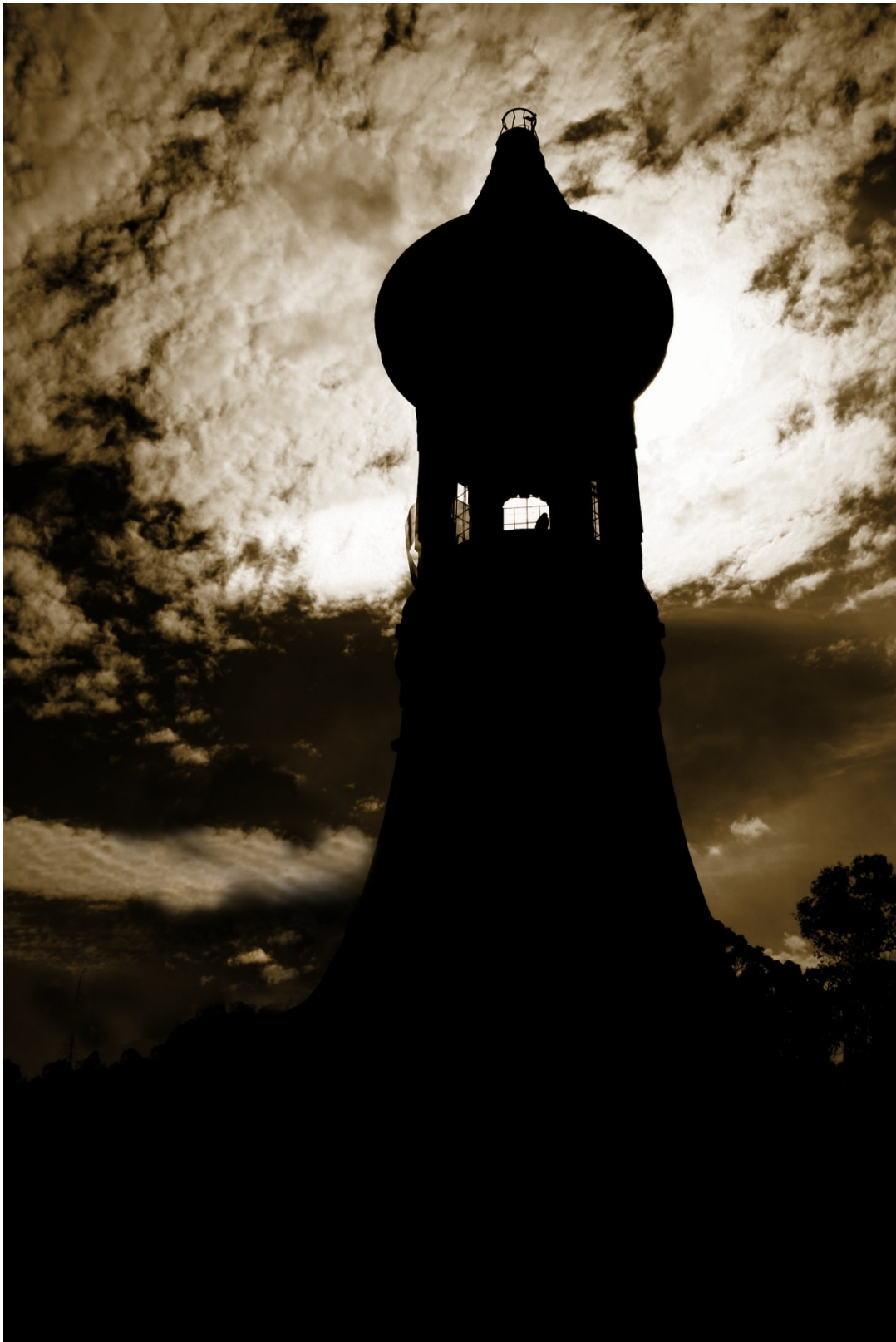


UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



“What in the midst lay but the Tower itself?”

Para mi mamá, mi papá, Carla y Carlos, que me ayudaron a recorrer este camino y por quienes llegué hasta aquí. Este logro es suyo.

*A Alberto por su amor, por su compañía y comprensión en todo momento. Tú eres mi mar.
“Whenever I find myself growing grim about the mouth;
whenever it is a damp, drizzly November in my soul...”*

A mi abuelo Agustín y mi tía Matilde por hacerme sentir en casa, por el apoyo y cariño.

A mi familia y amigos que han estado atentos al progreso de este trabajo. Gracias por mantenerse a mi lado y compartir este momento.

Un agradecimiento especial a Gabriel Linares por su guía en la realización de este trabajo y por haberme transmitido el entusiasmo por Robert Browning, por este poema y la poesía victoriana.

ÍNDICE

I.	Introducción	V
II.	En busca del significado. La búsqueda y la Torre Oscura en “Childe Roland to the Dark Tower Came”	1
III.	Comentario a la traducción del poema “Childe Roland to the Dark Tower Came”	15
IV.	Conclusiones	39
V.	Versión rítmica. “Childe Roland llegó a la Torre Oscura”	41
VI.	Texto en inglés. “Childe Roland to the Dark Tower Came”	42
VII.	Apéndice 1. Versión literal de la traducción “Childe Roland a la Torre Oscura llegó”	69
VIII.	Figuras de análisis gramatical	
	Figura 1. Análisis de la oración	79
	Figura 2. Análisis de la frase	80
IX.	Bibliografía	81

I. Introducción

Mi interés en traducir “Childe Roland to the Dark Tower Came” surgió cuando leí por primera vez este y otros textos de Robert Browning. La necesidad de profundizar en su obra, de comprender los motivos de su estilo, de explorar sus ideas y compartir lo que iba encontrando me hizo plantearme el proyecto de traducir su obra.

Comencé con “Childe Roland to the Dark Tower Came”. Mi perspectiva de traducción aborda el poema no sólo como transmisión de la información que se encuentra en el texto, sino como apreciación de las características formales y de contenido que conforman el poema. Es por esto que en esta traducción comentada presento dos versiones del poema: una versión rítmica cuyo fin es recrear, en la medida de lo posible, los recursos formales que caracterizan el estilo de Robert Browning y este poema, y una versión literal que se apega al contenido del texto. Esta última sirve de complemento a la primera, en tanto que se apega al sentido literal que a veces cambia o se reduce en la versión rítmica. En términos formales, la versión rítmica transmite un eco de los recursos retóricos que se encuentran en el poema de Robert Browning, pues dadas las diferencias entre ambos idiomas, la aproximación a la métrica, ritmo y rima no es totalmente posible.

Con estos textos muestro la admiración y respeto que me causa la obra de Robert Browning, por lo que mi intención fue transmitir a otros lo que me hace disfrutar tanto su lectura. Mi interés fue entender y traducir su uso de la sintaxis y la métrica para transmitir sus ideas y sentimientos. En su poesía, Browning intenta contener la realidad en una forma métrica fija y regular. Sin embargo, ya que para él la realidad es

inestable y cambiante, el caos se infiltra en el orden formal de sus textos a través de una sintaxis complicada que vuelve compleja la lectura. Esta característica amplía las posibilidades interpretativas del texto, lo que lo convierte en un reto de traducción.

Realicé la traducción del texto en diversas etapas. Comencé con la versión literal. Estudié el texto y revisé lo traducido para evitar errores de entendimiento y lectura. Sobre esta versión trabajé para desarrollar la versión rítmica, pues una vez que conocía bien el texto como lectora y traductora, pude calcular las características formales que emplearía para darle ritmo y forma de manera tal que semejara al texto en inglés.

El análisis del poema y el comentario a la traducción sirven para complementar el entendimiento de las dos versiones de traducción que presento. En el análisis expongo lo que encontré en el texto en términos de contenido, principalmente. Con base en este análisis tomé las decisiones de traducción para ambas versiones, lo cual me permite considerar no sólo mi propio análisis y opiniones sobre el texto, sino las opiniones de otros críticos que han estudiado a Browning y el monólogo dramático, forma poética a la que pertenece este poema. De este modo he podido abarcar un mayor número de posibilidades interpretativas en el texto con el fin de evitar imponer una única lectura. En el análisis expongo también los diferentes aspectos que hacen que “Childe Roland to the Dark Tower Came” haya sido un poema tan significativo en su época y lo continúe siendo. Asimismo señalo su importancia entre otros monólogos dramáticos y analizo la manera en que este poema representa la complejidad y variabilidad de esta forma poética.

En el comentario a la traducción analizo las decisiones que tomé y expongo los motivos que me llevaron a utilizar el verso alejandrino para la versión rítmica. Trato los

problemas de traducir entre el español y el inglés, los paralelismos y diferencias entre ambas lenguas así como los resultados que obtuve tras experimentar con palabras, ritmo y forma. Este estudio muestra el proceso que seguí para presentar la versión rítmica final y cómo es que esta versión funciona en relación con el texto de Browning. Finalmente, para complementar el análisis del poema y el comentario a la traducción, incluyo notas al pie en la versión rítmica que sirven de guía inmediata durante la lectura de la traducción. Asimismo, para complementar la lectura y apreciación de la traducción, incluyo en la página opuesta la versión en inglés.

II. En busca de significado.

La búsqueda y la Torre Oscura en “Childe Roland to the Dark Tower Came”

“Childe Roland to the Dark Tower Came” es un monólogo dramático de tema medieval cuyo argumento es la búsqueda y llegada del aspirante a caballero, Roland, a la Torre Oscura. Este es un poema enigmático por su contenido ambiguo, lleno de imágenes desoladoras que parecen presagiar la derrota del personaje, así como por su final incierto sin conclusión clara, pues aunque en el título y en el poema se indica que llegó a su objetivo, no podemos conocer lo que implica la llegada. En tanto que se trata de un monólogo dramático, el poema incluye una voz poética separada de la voz del autor de forma clara. La voz que nos habla en el texto es de Childe Roland y, dado que él no es un personaje histórico ni su historia se remite de modo directo a obras literarias anteriores, lo que sabemos de él lo obtenemos sólo a través de su propio discurso. Por medio de este es que conocemos a Roland y su situación.

Lo que nos cuenta Roland sobre lo que le ocurrió en el pasado hasta el momento en que comienza su monólogo es:

Thus, I had so long suffered in this quest,
Heard failure prophesied so oft, been writ
So many times among “The Band” – to wit,
The knights who to the Dark Tower’s search addressed

Their steps – that just to fail as they, seemed best

[7]

Por esta estrofa sabemos que no es el primero en emprender esta búsqueda. Conocemos de sus compañeros por varios episodios de analepsis que encontramos en el texto, donde nos cuenta de amigos a quienes al parecer mataron para hacerlos pagar una culpa, pues mueren ejecutados: “Cuthberth’s reddening face [...] / Alas, one night’s disgrace.” [16, 1-5] o “Giles [...]faugh! what hangman hands/ Pin to his breast a parchment? His own bands/ Read it. Poor traitor, spit upon and curst!” [17, 1, 4-6]. No obstante, Roland no dice mucho sobre la naturaleza y objetivo de su búsqueda. No da indicios del significado de la Torre ni por qué él emprendió la misión otra vez después de que muchos más fracasaron antes.

“Childe Roland to the Dark Tower Came” no es un texto convencional en varios sentidos: tiene muchos puntos de indeterminación que lo convierten en un texto de interpretación compleja, lo cual se refuerza con el hecho de que se desarrolla en un contexto de epopeya medieval sin adherirse a los códigos del género¹. En este sentido, también es importante mencionar algunas características formales que afectan la lectura e interpretación del texto: el lector desconoce mucho sobre la situación pues la voz poética no la describe totalmente. Sobre el héroe no sabemos quién es en cuanto a su genealogía y

¹ “Childe Roland to the Dark Tower Came” no cumple con las expectativas de un texto épico pues, en primer lugar, no fue escrito para serlo ni Childe Roland está moldeado de acuerdo con las características tradicionales de un héroe épico. Los siguientes puntos describen algunas convenciones generales a las que no se adhiere el poema de Robert Browning: a) Childe Roland no es un semidiós ni un héroe con poderes sobrehumanos como Odiseo, Eneas, Beowulf, etcétera. b) La trama no gira en torno a un combate con un enemigo superior en el que demuestre su valor y determinación. c) El poema no honra los hechos heroicos de Roland, pues no se cuenta de forma heroica su travesía y llegada a la Torre, ni en esta travesía prueba su resistencia, valor, ingenio y honor. d) No realiza una tarea que otros no tuvieron el valor de llevar a cabo, más bien parece que, después que muchos otros fallaron, él se vio obligado a realizar la misión [Allingham, Phillip V].

ubicación; no nos cuenta cómo llegó a ser aspirante a caballero, si en algún momento deseó emprender esta misión o nunca lo quiso; ni tampoco qué le sucedió en el camino antes de encontrar al viejo tullido. Encontramos a Roland en medio de la desesperanza que le han provocado años de búsqueda por el mundo entero y a punto de abandonarlo todo, pero no conocemos mucho de él, ni él como voz poética intenta convencer al lector de su valentía y resistencia. Es un personaje que muestra sus miedos cuando ya no tiene fuerzas para intentar superarlos, pero que, por algún motivo que nunca se nos revela (quizá como consecuencia de un castigo y por eso teme terminar como sus compañeros), se encuentra en medio de una travesía heroica.

En este contexto es que se crea la ironía dramática en este poema en particular. Este efecto ocurre cuando el lector (quien tiene una conciencia más amplia sobre la situación que obtiene del mismo monólogo donde el personaje dice más sobre sí mismo y su situación de lo que supone²) juzga a la voz poética (que tiene un entendimiento limitado de la situación, en general porque se encuentra cegado y atrapado en su propia realidad). La voz poética, por su parte, generalmente intenta que el oyente simpatice con su situación por medio de lo que argumenta en su discurso, ya sea que lo consiga o no. Por lo tanto, a pesar de la incertidumbre y aunque no es posible obtener significados determinantes en cuanto al sentido y particularidades de la búsqueda y llegada a la Torre, el lector es capaz de evaluar el discurso de Roland y sacar conclusiones sobre él³. De este modo, es posible conocer un

² Aquí, aunque el lector desconoce mucho del contexto que ha llevado a Childe Roland a donde está, conoce su situación presente a través de las mismas palabras de Roland y es en ellas donde puede deducir más sobre el personaje de lo que él expresa.

³ “The reader is required to stand back while being imaginatively engaged, to assess the speaker’s qualities and arguments while simultaneously empathizing with the speaker’s predicament. That double action on the part of the reader may lead to dramatic irony, understanding more than the speaker understands (realizing

poco más sobre las características y situación de la voz poética dentro de los límites de indeterminación que impone el texto.

El papel que desempeña el lector ha hecho que se ponga en entredicho la cualidad monológica del monólogo dramático, pues la voz poética no es la única presencia dentro del poema aunque sea la única que se encuentra de forma directa en el texto. Es común encontrar que los críticos de la obra de Browning y el monólogo dramático enfatizan el papel de una segunda presencia, el lector, en un diálogo donde una de las partes se mantiene en silencio: “a conclusion reached by many other critics of the dramatic monologue: the one thing dramatic monologue is *not* is monological.” [Byron, 2003: 15]. Como todo texto, el monólogo dramático se completa durante la lectura y es aquí donde se establece el diálogo dentro del monólogo:

Interlocutors provoke the paradox that dramatic monologues may not be monologues at all, but rather versions of what we have come to know, through the work of the Russian theorist Mikhail Bakhtin, as dialogism, where supposedly single voices are the repository of a plurality of voices, of conflictive interdiscursive practices [Nichols, 1990 en Slinn, 2002: 81].

Ya mencioné que el papel del lector es determinante para que se logre la ironía dramática. Este es el caso en el monólogo dramático pues en general el lector tiene una conciencia más amplia que el personaje. Esto es lo que distingue al monólogo dramático de los poemas líricos románticos pues:

while the dramatic monologue deliberately exploits the emphasis in lyrical writing upon a speaker’s internalized and isolated subjectivity, it disrupts that isolation by

discrepancies or ethical lapses, or determining a moment when the implications of meaning confound rhetorical intent)”. [Slinn, 2002: 82]

placing the speaker in relationship to an auditor (an audience in the poem), whether actually present, or absent and imagined – or present and at the same time imagined [Slinn, 2002: 81].

La ironía dramática, por lo tanto, funciona en “Childe Roland” porque el lector puede cuestionar el discurso de la voz poética, y aunque se trate de un monólogo, esta forma implica la presencia de un oyente que encuentra espacio dentro del poema para juzgar, para decidir si simpatizar o no con el personaje y para volverse en otra voz en diálogo con el texto. El lector de “Childe Roland to the Dark Tower Came” puede decidir si creer o no y hasta qué punto en lo que se le relata. Asimismo, puede inferir que los motivos y situaciones hacen que la narración de los hechos sea más o menos fidedigna y, con base en este juicio, completar los puntos de indeterminación e interpretar el poema.

El lector de “Childe Roland to the Dark Tower Came” y cualquier oyente que pudiera haber dentro del texto son a quienes se dirige este monólogo repleto de puntos de indeterminación. El lector u oyente, a pesar de las indeterminaciones, es capaz de responder al poema pues es en la lectura donde completa lo que no está escrito en el texto. Esto es porque aunque no se logren determinar todos los vacíos, es el lector quien decide cómo interpretarlos y quien aporta sus propios antecedentes, lecturas, experiencias, etcétera, a la vez que su conocimiento obtenido de la lectura del poema para completar esos puntos de indeterminación (los que sea posible completar) y crear una posible interpretación del texto de acuerdo con su lectura. Así, este diálogo entre la voz poética y el lector que se establece durante la lectura es lo que le da sentido al texto y donde se intenta completar lo que se desconoce, en la medida de lo posible.

Dado que el personaje y la única voz poética del texto son el mismo, sólo conocemos la historia de Childe Roland a través de lo que él es capaz de contar. En su voz hay un tono constante de desconfianza, incertidumbre, indecisión y miedo. Esta voz poética está en un estado mental alterado después de años de búsqueda infructuosa:

For, what with my whole world-wide wandering,
What with my search drawn out thro' years, my hope
Dwindled into a ghost not fit to cope
With that obstreperous joy success would bring,—
I hardly tried now to rebuke the spring
My heart made, finding failure in its scope.

[4]

El inicio del monólogo sucede ya casi al terminar la búsqueda que emprendió Roland, cuando ha comenzado a desconfiar de sí mismo: “And all the doubt was now – should I be fit?” [7, 6], de quienes lo rodean: “My first thought was, he lied in every word” [1, 1] y cuando ha perdido la determinación de alcanzar su meta pues ya no encuentra sentido en lo que hace: “neither pride / Nor hope rekindling at the end descried, / So much as gladness that some end might be” [3, 4-5]. La descripción de la ruta muestra una sucesión de paisajes e imágenes desoladoras y amargas que parecen hacer eco del estado mental de la voz poética: “penury, inertness and grimace, / In some strange sort, were the land’s portion.” [11, 1-2]. En “Childe Roland to the Dark Tower Came”, la descripción de los lugares por donde transita Roland se puede leer como un reflejo del paisaje subjetivo dentro de la voz poética a la vez que es en efecto el panorama que encuentra en su camino:

All the day
Had been a dreary one at best, and dim
Was settling to its close, yet shot one grim
Red leer to see the plain catch its estray.

[8, 3-6]

Al describir el atardecer y el llano por donde pasa, Roland personifica estos objetos inanimados y los convierte en otros conspiradores en su contra. El atardecer, como si fuera un ser más entre los que se ha encontrado en su camino, lo observa y lanza un “grim / Red leer” mientras que el llano lo atrapa como a una presa, “to catch its estray”. Los elementos del paisaje más grandes, como la planicie o el atardecer, son conspiradores. Estos elementos del paisaje adquieren características humanas cuando Childe Roland los describe como seres que lo acechan en espera de que caiga en una trampa que ellos han preparado. Por otro lado, los objetos más pequeños, como plantas, animales o un riachuelo, son testigos, víctimas y prueba del horror que impregna ese lugar.

En otra estrofa hace la siguiente descripción: “Then came a palsied oak, a cleft in him / Like a distorted mouth that splits its rim / Gaping at death, and dies while it recoils” [26, 4-6]. En este caso la personificación deriva de una comparación de la grieta en el árbol con una gran boca que se abre ante la muerte. Lo que logra en estos versos es ubicar a los componentes del paisaje como víctimas de esa ola infernal que cruzó por el sitio. No los describe con compasión, sino que muestra en lo que los ha convertido el horror que se encuentra en ese sitio y que se ha impregnado tanto en las cosas inanimadas como el árbol, como en los seres animados que hay ahí:

One stiff blind horse, his very bone a-stare,
Stood stupefied, however he came there[...]
Alive? he might be dead for aught I know, [...]
Seldom went such grotesqueness with such woe;
I never saw a brute I hated so;
He must be wicked to deserve such pain.

[13, 4, 6 y 14, 4-6]

Roland supone que algo ocurrió en ese lugar que lo ha impregnado de maldad y que tanto le ha despojado la vida, como lo ha sumido en un estado grotesco de animación y conciencia:

“What made those wholes and rents / In the dock’s harsh swarth leaves, bruised as to
balk / All hope of greeness?” [12, 3-5] o “Who were the strugglers, what war did they
wage, / Whose savage trample thus could pad the dank / Soil to a splash?” [22, 3-5]. Él
descubre vestigios de esos sucesos en todo lo que encuentra y personifica los componentes
del paisaje pues ve en ellos el impulso de propagar el mal que les han hecho o de repetir
eternamente el horror que vivieron. Un riachuelo se convierte en un baño para el demonio:
“No sluggish tide congenial to the glooms; / This, as it frothed by, might have been a bath /
For the fiend’s glowing hoof” y la flora en sus orillas busca el suicidio por el daño que les
ha causado la corriente que debiera darles la vida:

Low scrubby alders kneeled down over it;
Drenched willows flung them headlong in a fit
Of mute despair, a suicidal throng:
The river which had done them all the wrong,
Whate’er that was, rolled by; deterred no whit.

[20, 2-6]

Ni la misma Naturaleza puede pelear contra este destino: “‘See / or shut your eyes,’ said Nature peevishly, / ‘It nothing skills: I cannot help my case / ’Tis the Last judgement fire must cure this place” [11, 2-5]. Mediante la personificación, Browning acentúa el tono que crea la descripción del horrendo lugar que se convierte en un infierno para todo lo que se encuentra en él, incluso las cosas inanimadas o la naturaleza misma que está también bajo el yugo de su situación.

Existe una dicotomía entre los elementos animados e inanimados en las descripciones del paisaje. Mientras que se personifican los objetos inanimados como el árbol, el llano o el río, entre otros, los seres animados como el caballo parecen muertos y sin un resto de vida. Esta forma de representar el paisaje y sus componentes animados e inanimados los convierte en víctimas de la situación, pero en tanto que pueden estar malditos, lo merecen: “He must be wicked to deserve such pain” [14,6]. Como parte de esto, también puede merecer Roland la situación en la que está, al igual que sus compañeros, cuyo destino nunca se conoce por completo.

De esta forma, la personificación no sólo sirve para mostrar de qué forma este sitio se encuentra impregnado de la maldad y el horror que transmite, sino que también sitúa a Childe Roland como uno más de los componentes de este paisaje. Ya se refirió a sí mismo como un “stray” y al final se siente como un animal atrapado: “As when a trap shuts – you’re inside the den!” [19, 6]. Por eso, entre cada descripción del paisaje intercala recuerdos con los que intenta consolarse: “I shut my eyes and turned them on my heart. / As a man calls for wine before he fights, / I asked one draught of earlier, happier sights” [15, 1-3], aunque a veces se desvíe su pensamiento hacia recuerdos más dolorosos: “but the

scene shifts - faugh! what hangman hands / Pin to his breast a parchment? His own bands / Read it. Poor traitor, spit upon and curst!" [17, 4-6]. En ejemplos como este se hace referencia a errores de otros, a una culpa que les causó desgracia, aunque no se sabe lo que hicieron ni lo que trajo a Roland a este lugar. Tras estos recuerdos decide continuar su camino sin que haya logrado reconfortarse: "Better this present than a past like that;/ Back therefore to my darkening path again!" [18, 1-2].

A lo largo de su trayecto se siente acechado, y es por esto que la imagen de la trampa continúa cuando Roland llega al paraje donde se encuentra la Torre. La llegada se compara con la caída de un animal en una trampa: "in the very nick / Of giving up, one time more, came a click / As when a trap shuts — you're inside the den!" [29, 4-6]. Y más adelante, el paisaje conserva sus cualidades lóbregas sin que la obtención del fin de la búsqueda cambie la disposición de la voz poética hacia él. Ya antes en el poema había adelantado que su esperanza se había desvanecido y no era capaz de afrontar "that obstreperous joy success would bring" [4,4]. Por lo tanto, esta disposición de ánimo lo desvía de la búsqueda del éxito y lo predispone a encerrarse dentro de sí mismo para soportar el resto del camino.

El final del poema y el destino de Roland tienen una interpretación ambigua por el tono de incertidumbre que se encuentra a lo largo de todo el texto. No se puede dar nada por definitivo pues cada aspecto que se analice se relaciona con el resto y entre el total, hay una gran cantidad de puntos de indeterminación que imposibilitan proponer una interpretación que pueda valer en todos o la mayoría de los casos: "What happens in the poem, difficult to determine, perhaps impossible to know with final assurance, depends upon

the reader's judgment of Roland" [Bloom, 2007: 634]. De este modo, al interpretar entra en juego la ironía dramática. En este poema, el modo en que funciona la ironía depende de la manera en que el lector juzgue al personaje, y esto es lo que le va a permitir producir una interpretación. En los versos finales no hay indicios ni señales que muestren de forma clara lo que sucedió con el personaje tras su llegada a la torre y a consecuencia de ella. Este es un texto que contiene múltiples puntos de indeterminación que potencian en él lecturas alegóricas⁴ que se basan en el final ambiguo y en el uso de palabras a lo largo del poema.

Uno de los indicios que funciona como una guía aparente para la lectura es el epígrafe donde el autor indica que el título del poema proviene de un diálogo de Edgar en *King Lear*. La referencia a la obra de Shakespeare parecería apuntar hacia una base para la interpretación del poema. Las palabras de Edgar, que dice al personificar a un loco, Poor Tom, en la obra de Shakespeare son: "Childe Roland to the Dark Tower Came, / His word was still, 'Fie foh, and fum, / I smell the blood of a British man". Sin embargo, el argumento de esta historia no está relacionado con el argumento del poema de Browning. La relación entre el Childe Rowland de las baladas medievales (de donde es posible que

⁴ Harold Bloom analiza varias lecturas de este poema en su ensayo "Browning's Childe Roland: All Things Deformed and Broken". Presenta también una interpretación propia: "To recognize Childe Roland as a Gnostic quester is to begin reading this poem as if it were a Borges parable of self-entrapment, another labyrinth made by men that men must decipher. A Gnostic quester is necessarily a kind of Quietist, for whom every landscape is infernal, and every shrine a squalor. [...] Childe Roland moves in the Gnostic nightmare, where all natural context even looks and sounds malevolent, and the only goal of desire is to fail." Analiza la lectura de Miller "Mrs. Miller in particular reads *Childe Roland* in the context of denial [...]. The poem, [...] becomes a ballad of the imagination's revenge against the poet's unpoetic nature, against his failure to rise out of the morass of family romance into the higher romance of the autonomous spirit questing for evidences of its own creative election." O, entre varias más, la de George M. Ridenour, quien "relates the knight's trial by landscape (his reduced *geste*) to Browning's obsessive investigations into the nature of purposeful human act, and finds the poem to be finally a celebration. All men are questers, and capable of rising into the Burkean sublime, however purposeless or compulsive their acts as they blunder towards goals both commonplace and unique, like the Dark Tower." [Bloom, 2007: 638, 636, 642]

Shakespeare haya tomado al personaje) y el Childe Roland de Robert Browning reside en la idea de la búsqueda. Para los lectores de este poema en nuestro contexto y tiempo esto no es tan evidente, pero para el público de Browning y el de Shakespeare, la canción que canta Edgar es “reminiscent of quests and challenges in fairy tales” [Abrams, 2000: 1367]. Sin embargo, nada de esto se puede saber por cierto pues el texto no apunta a una razón clara para incluir la referencia. Es por esta razón que el epígrafe se convierte en otro callejón sin salida en el texto, un punto ciego más como la Torre Oscura.

“Dark” es una palabra que pesa sobre la interpretación. Forma parte del título y describe la torre que busca el aspirante a caballero. Dark Tower, Torre Oscura, puede hacer referencia sólo a su color café oscuro: “The round squat turret, blind as the fool's heart, / Built of brown stone, without a counter-part / In the whole world” [31, 2-4]. Pero a la vez, se puede interpretar como símbolo de lo siniestro, lo negativo, lo malo, la noche y como contraparte de lo positivo, lo bueno, la luz, el día, el camino seguro. Con base en esto se podría interpretar la llegada como un suceso desfavorable para Childe Roland, aunque la Torre haya sido el objeto de su búsqueda. Recordemos también, en este sentido, que Roland sugiere que sus compañeros que murieron en esta búsqueda estaban pagando un castigo. Del mismo modo, resulta desconcertante que se encuentre con ellos al llegar a la Torre: “There they stood, ranged along the hill-sides, met/ To view the last of me, a living frame / For one more picture” [34, 1-3]. ¿Acaso ellos, “all the lost adventurers” [33, 3], no perdieron el camino y llegaron también a la Torre Oscura?

En otro sentido, también es posible la interpretación de que la Torre Oscura sea lo inaccesible, lo inalcanzable, lo que no se logra descifrar, lo que se ignora. Y entonces en

este caso la Torre y la búsqueda de ella sería un símbolo del significado que se intenta obtener. En este último sentido, la búsqueda de Roland por la Torre puede leerse como la búsqueda del significado: “Browning identifies the search for meaning in terms of the quest of a medieval childe, a knight in training.” [Byron, 2003: 41] De este modo, a la par del héroe, el lector intenta obtener el significado del poema por caminos a veces penosos y confusos. Durante el proceso de lectura se debe estar atento a las señales que se nos presentan: “A great black bird, Apollyon’s bosom-friend, / Sailed past, nor beat his wide wing dragon-penned / That brushed my cap — perchance the guide I sought” [27, 4-6]. Estas señales nos llevarán al significado, aunque es probable que no sepamos que lo hemos obtenido sino hasta al momento final: “Dunce, / Dotard, a-doing at the very nonce, / ...After a life spent training for the sight! / What in the midst lay but the Tower itself?” [30-31]. En esta interpretación del poema, la llegada al objetivo es confusa y ambigua porque el lector desconoce qué significado está buscando Roland. La búsqueda que realiza el lector, por su parte, es imprecisa desde el comienzo pues el camino está lleno de indicios insuficientes a través de los cuales se va creando el significado. Desde el momento que se decide tomar un camino hacia la interpretación en la búsqueda del significado, se abandona el camino aparentemente seguro:

For mark! no sooner was I fairly found
Pledged to the plain, after a pace or two,
Than, pausing to throw backward a last view
O’er the safe road, ‘twas gone; grey plain all round:
Nothing but plain to the horizon’s bound.
I might go on; naught else remained to do.

No hay camino seguro al iniciar la búsqueda. Y la decisión que se tome guiará a una conclusión que no se puede saber definitiva; es oscura y no se sabe si la obtención de este fin significa el éxito o el fracaso. La línea final del poema remite de nuevo hacia el título, de modo que se cierra un círculo que no responde a lo que el lector podría preguntarse al leer el título por primera vez: ¿quién es Childe Roland?, ¿qué es la Torre Obscura?, ¿por qué emprende Roland esta búsqueda?, por ejemplo.

En general, el poema puede interpretarse como la búsqueda y el reto que implica la interpretación que acompaña la lectura de este texto en particular o en general de cualquier texto. La búsqueda del héroe simboliza la búsqueda del lector cuyo objetivo es crear sentido en la obra, es una representación del proceso de lectura. Si tomamos en cuenta que en el poema se enfatiza la búsqueda más que la obtención del fin (de ahí que se interrumpa el relato al llegar al final de la búsqueda aunque no se concluya lo que ha sido de Childe Roland) se muestra la pertinencia de interpretar el poema en función del proceso de lectura. El objetivo de leer no es encontrar el significado al final, sino construirlo a lo largo del proceso mismo de lectura. Asimismo, el significado no se encuentra en la Torre ni en el texto, sino en la experiencia personal del viajero y de cada lector. No existe una significación única en el texto que deba descubrirse. Cada lector tiene una experiencia distinta que lo lleva a un resultado particular. El lector, esa segunda voz que se mantiene silenciosa en el texto escrito, completa los significados que encuentra inconclusos. De este modo, es dentro de la “multiplicidad de voces” y “prácticas discursivas contradictorias” que el significado se crea, se obtiene y a la vez se mantiene obscuro pues siempre variará

dependiendo de quién lo busque. Lo que se mantiene de Roland a través del tiempo y los lectores son sus palabras, las cuales cuentan su llegada a la Torre. Si por un lado el significado es obscuro y variable, el texto permanece y revive en los lectores que repiten la búsqueda en el proceso de lectura.

La ambigüedad del texto permite que estas lecturas sean aún más variadas y que el poema se complete de muchas formas válidas en cada lector que lo toma. Hay en él tantos significados que no es posible señalar uno solo. No poder señalar un significado exacto propicia la creación de lecturas simbólicas, como la de la búsqueda del significado en el proceso de lectura. Al igual que esta, hay muchas más que son posibles y válidas en el texto, hay muchos significados que nacen de cada proceso de lectura individual. Dado que es posible afirmar esto de todo texto, la búsqueda de significado de Roland simboliza el proceso de lectura que emprende cualquier lector.

III. Comentario a la traducción del poema

“Childe Roland to the Dark Tower Came”

Al traducir poesía es común encontrarse frente a la disyuntiva de transmitir ya sea la forma o el sentido. Muchos traductores y teóricos se han planteado este problema que pudiera englobar las diversas decisiones que deben tomarse durante la traducción. La postura de traducción de Walter Benjamin, “any translation which intends to perform a transmitting function cannot transmit anything but information - hence something inessential” [Benjamin, 2002: 75], tiende a enfocar los esfuerzos en la forma; mientras, la de Vladimir Nabokov se centra más en el sentido o en la traducción exacta y literal: “The term ‘literal translation’ is tautological since anything but that is not truly a translation but an imitation, an adaptation or a parody” [Nabokov, 2002: 134].

Es probable que cualquiera que haya intentado traducir un texto literario se haya planteado este asunto, y una traducción terminada es la respuesta a ese primer planteamiento y los que de él se derivaron. De este modo cada traductor y cada texto tienen sus propias respuestas. Cada texto es diferente dado que plantea determinadas ideas y las desarrolla en modos diversos; las respuestas no siempre serán las mismas incluso para el mismo traductor. Cada texto y cada contexto de traducción son diferentes y, por lo tanto, no creo que la validez o calidad de la traducción se basen en las decisiones que se hayan

tomado, sino en la ejecución misma de esas decisiones y su funcionamiento en el contexto en que se presente la traducción.

En mi caso, al traducir “Childe Roland to the Dark Tower Came”, abordé el proceso como la combinación de lo que yo como lectora encontré en este poema y lo que decidí traducir con base en las distintas lecturas con las que comparé y enriquecí mi propia lectura. Llegué a la conclusión, después de haber iniciado el trabajo, de que el poema iba a pasar por un doble filtro, necesario e inevitable: el del proceso de lectura y el del proceso de traducción, que sería lo que me llevaría a producir el texto meta.

En un principio pensé que mi traducción se basaría sólo en la decisión general de transmitir la ambigüedad y, cuando esto no fuera posible, en elegir la interpretación que pudiera ser más general para mantener la cualidad del texto que hace imposible llegar a una interpretación definitiva. Al final comprendí que lo que yo consideraba ambiguo y la manera en que traducía el poema iban a guiar al posible lector de la traducción hacia mi propia lectura. Es común escuchar que no existe una traducción fiel. Lo cual es fácil de comprobar y comprender al emprender un proyecto de traducción. Sin embargo, aunque no exista traducción fiel, no considero la traducción como una traición al texto. Un traductor que decide trabajar una obra lo hace pues cree que hay algo en ella que debe compartir con otras personas y porque quiere interactuar con el texto por medio de una traducción. En primer lugar, al traducir se acerca un texto a un público que por barreras lingüísticas no podría tener acceso a él más que por medio de un traductor y su labor. Por otro lado, se traduce por placer de leer y de traducir lo leído. Asimismo se leen traducciones por placer incluso si se conoce la lengua del texto fuente, y aquí el texto traducido sirve como

complemento del texto original, a la vez que es una nueva propuesta de lectura. Por eso, más que una traición, cualquier traducción es un homenaje a lo que se traduce.

En términos de sentido, lo que encontré fascinante en el poema “Childe Roland to the Dark Tower Came” fue la incertidumbre que permea nuestra percepción de las palabras del narrador desde los primeros versos y que imposibilita descifrar el verdadero sentido de los hechos. En otro poema de Robert Browning “My Last Duchess”, hay más posibilidades de entender lo que expresa la voz poética más allá de las palabras textuales: la lectura del texto indica de forma clara que la voz poética mató a la duquesa a causa de celos. Por lo tanto resulta válido tomar como punto de partida de la traducción esta lectura entre otras interpretaciones que pudieran surgir, y hacer funcionar la traducción en torno a ella porque el poema da los elementos para interpretar de esta forma.

En el caso de “Childe Roland to the Dark Tower Came” no se puede decidir con la misma claridad y precisión qué es lo que sucede al final con el personaje ni si lo que narra al principio es resultado de su estado mental o el panorama es realmente tan desolador como lo describe. La actitud narrativa lleva a que el lector no pueda decidir si en el final del poema se nos narra el fin triunfante de la búsqueda, el preludio de la muerte del héroe, su derrota o si se trata de un final simbólico y la Torre Oscura representa algo más, entre otras interpretaciones posibles. Más allá de proponer una explicación sobre lo que sucede en el poema, la ambigüedad que le caracteriza permite crear en torno a él muchas interpretaciones válidas. Para traducir, entonces, elegí no basarme en una interpretación específica sino captar la multiplicidad de posibilidades de interpretación que se encuentran en el texto, pues al optar por una interpretación para “Childe Roland” le quitaría al poema

una de sus cualidades más interesantes y que ha provocado mayor discusión entre sus lectores: su obscuridad. Por lo tanto, abordé la traducción desde la perspectiva de la ambigüedad e indeterminación del texto pero consciente de que interpretaría estos elementos desde mi perspectiva y que eso quedaría plasmado en la traducción.

La traducción en verso me llevó a plantearme las características que debía tener la traducción, así como la manera en que abordaría la combinación entre contenido y forma. A veces podría parecer que al traducir contenido es posible lograr un acercamiento a lo que intenta transmitir el poema en el idioma del texto fuente pero, si este es el criterio de traducción, se pierden las características formales del texto. Tiene tanta importancia la manera en que se transmite una idea, tanto como la idea en sí. Para realizar la traducción en verso, me base en una primera versión que traduje con el fin de recrear el contenido literal del texto a la vez que analicé las características formales del poema y las posibles formas de traducirlas en el idioma meta para producir una aproximación o equivalencia a algunos de estos recursos.

El contenido literal de “Childe Roland to the Dark Tower Came” se expresa por medio de una forma poética característica Browning: el monólogo dramático, sin el cual esa información perdería parte de su significado. Algunos críticos de la obra de Browning, como Robert Langbaum, definen al monólogo dramático más que por características formales, por su efecto. Él menciona entre las características de esta forma poética, la subjetividad y la creación del conflicto por medio de las palabras del personaje y de lo que se encuentra en su interior (sus ideas o sentimientos), y no por hechos externos; lo cual, sin embargo, dice, puede rastrearse en muchos poemas anteriores y posteriores a Browning y

Tennyson, quienes comenzaron con la forma que ahora se conoce como monólogo dramático. Entonces, según Langbaum, lo que define al monólogo dramático y lo diferencia de otras formas poéticas que cumplen con los cuatro elementos formales que por lo general se indican es, entonces, la respuesta que produce en el lector. Langbaum establece que el monólogo dramático propicia que el lector se identifique con el personaje al mismo tiempo que juzga las acciones de acuerdo con la situación individual de la voz poética:

This is the kind of judgment we get in the dramatic monologue, which is for this reason an appropriate form for an empiricist and relativist age, an age which has come to consider value as an evolving thing dependent upon the changing individual and social requirements of the historical process. For such an age judgment can never be final, it has changed and will change again; it must be perpetually checked against fact, which comes before judgment and remains always more certain [Langbaum, 2007: 542].

No creo que en todos los monólogos dramáticos suceda ni que todos los lectores experimenten esto. Creo, más bien, que es necesario matizar el punto de la simpatía para entender de qué modo ocurre este efecto que menciona Langbaum, y que se relaciona con lo que también se ha llamado “ironía dramática”. El fin de la voz poética al contar su historia puede ser hacernos simpatizar con su situación, pero esto no tiene por qué ser lo que sucede en todos los casos. Incluso, al no simpatizar con la voz poética y juzgar los hechos desde una perspectiva menos subjetiva que la de ella, es como el lector logra en el caso de “Childe Roland to the Dark Tower Came” conocer mejor al personaje y su contexto sin dejarse persuadir por las palabras de Roland. Si, por otro lado, la interacción entre lector y texto se basara en la simpatía, en el caso de este poema no veríamos mucho más en la situación que sólo lo que la voz poética cree que está dejando ver en sus palabras.

Lo que busqué con la traducción fue precisamente mantener los espacios de indeterminación que permiten entender la situación que presenta el poema desde la perspectiva de la voz poética y que a la vez dan espacio a la voz del lector. Pues es en ciertos silencios y descuidos de la voz poética, donde el lector tiene la oportunidad de ser un interlocutor que juzga. Para lograr este propósito de la forma más adecuada, busqué la forma métrica que me permitiera trasladar mejor el contenido al traducir, de modo que se creara un equilibrio entre ambos y que entre ambos se lograra transmitir la información que se encuentra en el texto con los matices que le aporta la forma específica.

“Childe Roland to the Dark Tower Came” es un monólogo dramático, forma característica de la poesía de Browning. El poema está dividido en 34 estrofas de 6 versos cada una. Los versos son pentámetros yámbicos con un patrón de rima a-b-b-a-a-b. Al momento de traducir un poema con estas características, hay que considerar que la métrica española lleva a una versificación diferente en cuestión del largo de los versos. En inglés los versos se cuentan por pies, en el pentámetro yámbico el pie es una sílaba no acentuada seguida de una acentuada. Por su parte, en la métrica española los versos se cuentan por sílabas y los acentos pueden variar de posición en un mismo tipo de verso, por ejemplo en el alejandrino, medida que elegí como base de mi traducción versificada.

El verso alejandrino se compone de 14 sílabas distribuidas en dos hemistiquios de siete sílabas divididos por una cesura. Este tipo de verso tiene en general dos acentos en cada hemistiquio en casi cualquier combinación de sílabas, siendo algunas combinaciones más generalizadas que otras. Existe el alejandrino yámbico o anapéstico pero también “es muy frecuente que aparezca en forma *polirrítmica*, al mezclar hemistiquios de distinto

ritmo”¹ [Domínguez Caparrós, 2005: 74]. Por característica del español, que es una lengua de acentuación grave, siempre se acentúa en la sexta y decimotercera sílabas. Sin embargo, existe la posibilidad de terminar un verso o hemistiquio en palabra aguda o en esdrújula. Si este es el caso, la forma de contar las sílabas cambia: si el final es con sílaba aguda, se le suma una sílaba al conteo. Por lo que el verso “Y mis ojos cerré, los volví al corazón” [15, 1] cuenta con 7 sílabas en cada hemistiquio, pues los finales agudos de ambos añaden la sílaba extra que se necesita. Por otro lado, si al final del verso o hemistiquio encontramos una palabra esdrújula, se le resta una sílaba. En este verso, por ejemplo, en el primer hemistiquio se logran las siete sílabas por medio de este recurso: “alisos bajos y ásperos sobre él se arrodillaban”. Por otro parte, el conteo de sílabas se hace por hemistiquios, lo que proporciona otro recurso que ayuda a conseguir el verso alejandrino. Si uno de los hemistiquios termina en vocal y el siguiente comienza con una vocal que pudiera crear una sinalefa con la anterior, la pausa natural de la cesura entre los hemistiquios rompe la sinalefa². En este ejemplo, el final grave y la cesura son los recursos por medio de los cuales se logran los dos hemistiquios con siete versos: “!No más! Me figuré [cesura] el rostro enrojecido” [16, 1].

En mi traducción se pueden encontrar ejemplos de los tres tipos de alejandrino que mencioné: yámbico, anapéstico y polirrítmico, como se puede ver en los ejemplos que citaré, donde marco el acento en negritas. De los tres tipos, el alejandrino yámbico es el que

¹ El alejandrino con acentuación fija puede ser de dos tipos: yámbico con acento en la segunda, cuarta y sexta sílabas o anapéstico con acento en tercera y sexta. Cuando los acentos en los hemistiquios están mezclados, se trata de un alejandrino polirrítmico, el cual también se usa con frecuencia.

²Ver Domínguez Caparrós,2005.

menos aparece en esta traducción. Un ejemplo se encuentra en el primer hemistiquio de uno de los siguientes versos:

cuando, deteniéndome para mirar por último
la **vía** segura, se **fue**; llano gris todo en torno
[9, 3-4]

Aquí, sin embargo, se conserva el ritmo del poema por medio de una coma que obliga a hacer una pausa. No obstante, también aparece en versos con terminación aguda, y sin comas que interrumpan su curso:

así pedí beber la dicha del ayer
[15, 3]

En cuanto a otro tipo de alejandrino, en este poema es más común encontrar el alejandrino anapéstico, con acento en la tercera y la sexta sílabas de cada hemistiquio:

en la áspera maleza que así herida evitaba
[12, 4]

Un caballo ya ciego, cada hueso a la vista,
[13, 4]

compañero querido, hasta casi sentirlo
[16, 3]

También se encuentra en alejandrinos en que hay un hemistiquio con terminación irregular en sílaba aguda.

Meditar para actuar es el arte de guerra
[15, 5]

En general hay más alejandrinos polirrítmicos, algunos con hemistiquios poco claros. Una estrofa cualquiera es muestra de esta variedad:

¡Tan mez**qui**no y tamb*é*n tan **atroz**! A lo **largo**,

[anapéstico]

alisos **baj**os y **ás**peros sobre **él** se arrodillaban;

[yámbico/anapéstico]

y **sauc**es empapados los **echa**ban de **bruce**s

[2ª y 6ª/anapéstico]

en un **rapt**o de **mudo** furor, **tropel** suicida:

[anapéstico/yámbico]

ese **río** que les **ha** causado tanto **daño**,

[2ª y 7ª/2ª y 6ª]

el que **fuese**, pasaba **aún** sin arredrarse.

[anapéstico/2ª y 6ª]

[20]

En este ejemplo se puede notar que predominan los hemistiquios anapésticos, a veces el verso completo pertenece a este tipo de alejandrino. Hay algún hemistiquio yámbico y otros de acentuación en sílabas variadas. Sin embargo, se mantiene en general el acento obligatorio en la sexta y decimotercera sílaba, con una única excepción en el quinto verso de esta estrofa.

Aunque el verso alejandrino no ocurre en todos los casos, fue el eje formal en el que basé la traducción en verso pues le proporciona cohesión al poema y en general permite incluir el significado de manera coherente y a la vez proporcionar una idea de los elementos

formales que se encuentran en “Childe Roland to the Dark Tower Came”, no como imitación, sino como recreación de la forma y ritmo del poema en inglés con base en las reglas de versificación española. Un ejemplo de esta recreación se encuentra en el verso final, que le da título al poema por lo que no podía modificarlo sustancialmente sin afectar la lectura:

And yet

Dauntless the slug horn to my lips I set,
And blew ‘Childe Roland to the dark Tower came.’

Mas aún

sin temor me llevé el cuerno hasta los labios
y soplé. ‘*Childe Roland llegó a la Torre Oscura*’.

[34, 4-6]

Las modificaciones que hice en este último verso son sólo del orden de las palabras. Parte del estilo de “Childe Roland to the Dark Tower Came” está definido por el hipérbaton. En este caso fue necesario perderlo para lograr el hemistiquio y conseguir así que estos versos tuvieran ritmo por medio de la precisión del metro: “sin temor me llevé” que completa 7 sílabas mientras que “sin temor el cuerno me” rompería la cesura: “sin temor el cuerno me llevé hasta los labios”. Lo mismo sucede con el verso final: “y soplé. ‘Childe Roland llegó a la Torre Oscura’”. Si el verbo estuviera al final, el segundo hemistiquio tendría 9 sílabas, pues termina en aguda. Con hipérbaton: y soplé. ‘Childe Roland (6) // a la Torre Oscura llegó’ (9). Sin hipérbaton: y soplé. ‘Childe Roland (6) // llegó a la Torre Oscura’ (7) En el segundo ejemplo, al colocarlo al inicio se logran las 7 sílabas por medio de la sinalefa que

une “llegó a”, y porque se evita la aguda final. El hipérbaton que se pierde en estos casos se compensa con recursos como este a lo largo del poema. Por ejemplo, en estos versos sucede lo contrario. El hipérbaton siguiente no se encuentra en inglés:

At the thought,
A great black bird, Apollyon's bosom-friend,

Ante esta idea,
una gran ave negra, de Apolión amiga íntima,

[27, 3-4]

En este caso, incluí el hipérbaton con la intención de lograr el hemistiquio de 7 sílabas y con la finalidad de mantener presente este recurso a lo largo del poema.

Respecto al alejandrino, el ritmo que logré mediante el uso de este verso me permitió transmitir el sentido de ritmo y unidad que no creé por medio de la rima, la cual decidí no buscar pues resulta imposible en muchos casos. De acuerdo a lo que también establece Vladimir Nabokov en su ensayo sobre la traducción de *Onegin*, lo más difícil de traducir en poesía es la rima y, añadido, el ritmo. No se puede igualar, sin grandes pérdidas en los otros elementos, el ritmo y la rima que vienen de una lengua distinta a la que se traduce. Por lo tanto, comencé con la traducción en verso sin buscar imitar un tipo de versificación inglesa sino intentando lograr efectos similares por medio de una versificación en español con cuatro acentos.

Las primeras versiones que realicé de la traducción versificada abundan en versos o estrofas completas donde el significado se oscurece aún más y donde la lectura se

complica sin más justificación que ajustarla al alejandrino. Si en la versión literal intenté mantener la ambigüedad, no explicar los fragmentos oscuros, conservar el tono y la incertidumbre final, en la traducción en verso tuve que cuidarme de no hacer el poema más obscuro y difícil por efecto de la adaptación al verso alejandrino. La adaptación y el resultado que produjo la decisión de traducir conforme a cierta métrica implicaron una serie de pérdidas de pequeños fragmentos o sustituciones donde el significado varía levemente. Por ejemplo, el siguiente fragmento:

No sluggish tide congenial to the glooms;
This, as it frothed by, might have been a bath
For the fiend's glowing hoof

No una lenta marea afín a la tristeza,
esta, por su espumar, pudo haber sido baño
de la brillante pata del demonio

[19, 3-5]

La pérdida en este caso es el empleo de un término equivalente en vez en vez del término que traduce con precisión “hoof”. La traducción de esta palabra es “pezuña” pero resulta demasiado larga en conjunto con artículo y adjetivos. Mi primera solución fue sustituirla por “pesuño”, de esta forma “de la brillante” sería “del brillante” y así lograría las 7 sílabas en el primer hemistiquio. Sin embargo, aunque es muy similar, “pesuño” es una palabra poco común y no transmite el significado de forma clara. Un pesuño es: “Cada uno de los dedos, cubierto con su uña, de los animales de pata hendida”, según el Diccionario de la Real Academia Española. Esta elección tiene el inconveniente de que no transmite la imagen de forma adecuada pues el demonio no sumerge sólo un pesuño, sino la pezuña

completa. Por lo tanto, decidí intercambiar “pezuña” por “pata” con lo que logro también una sílaba menos y la imagen queda casi exacta.

En otros casos, preferí mantener el sentido a mantener el alejandrino, pues buscar el verso transformaría por completo el contenido o daría como resultado frases cuyo sentido fuera difícil de comprender sin justificación en el texto original. Por ejemplo, en los versos siguientes decidí mantener lo simple y directo de los versos en vez de buscar las 14 sílabas por medio de recursos complejos.

and feels begin and end

The tears and takes the farewell of each friend,

siente el inicio y fin

de las lágrimas, toma el adiós de cada amigo

[5, 2-3]

En este caso debí cuidar que se mantuviera lo simple de los versos, que la sintaxis no obstruyera la manera en que fluyen y que fueran fáciles de leer. En los fragmentos de analepsis, cuando Roland recuerda a sus amigos o busca serenidad en sus pensamientos, la sintaxis se vuelve menos compleja. En general, no hay comas, guiones, puntos o un hipérbaton que modifique el ritmo de los versos. En ellos la voz poética hace una pausa y busca tranquilidad, lo cual se refleja en la sintaxis que usa. Por lo tanto, en este caso no podía forzar a contener en 7 sílabas el último hemistiquio: “el adiós de cada amigo”, que tiene 8. Decidí mantener la diferencia de estilo entre los versos de analepsis y los de la narración de la búsqueda para que el lector pudiera sentir también este descanso de la desesperanza y hastío que transmite la voz poética en los versos de narración, en

comparación con de las imágenes y ritmo de estas rememoraciones. En general, las pérdidas se justifican con las compensaciones que introduce, y al tener las dos versiones del poema, e incluso la versión en inglés, estas versiones se complementan para que el lector pueda acceder a una aproximación a algunas de las características formales que conforman el poema de Browning.

En relación con el estilo, a Browning se le considera un poeta oscuro y que tiende más hacia lo intelectual que a lo sentimental, a diferencia de Alfred Lord Tennyson, por ejemplo. Para Algernon Charles Swinburne, la oscuridad de Browning no reside en el poeta, sino en la forma de leer de quienes lo han calificado de esta forma. Él considera que la poesía de Browning demanda una disposición especial al momento de leerlo: “It is hopeless to enjoy the charm or to apprehend the gist of his writings except with a mind thoroughly alert, an attention awake at all points, a spirit open and ready to be kindled by the contact of the writer’s” [Swinburne, 2006: 513] . Y creo que, en efecto, lo que define su estilo es que demanda del lector la mayor atención para comprender y así disfrutar de su obra. En “Childe Roland to the Dark Tower Came” encontramos que la complejidad de Browning se transmite en la sintaxis. Así como en los fragmentos de analepsis la sintaxis se vuelve menos intrincada y es más fácil entender lo que sucede, en la narración es de nuevo compleja. Esta sintaxis también da pie a que se creen puntos ambiguos, como los que ya mencioné (ver estrofas 1 y 5), en que se necesita una segunda lectura para decidir a qué hace referencia algún posesivo o cuál es el sujeto de la oración. La sintaxis intrincada, finalmente, está relacionada con el contenido del poema y con la voz poética, pues responde al estado mental en que se encuentra Roland.

En la traducción intenté conseguir un equilibrio entre forma y contenido, de modo que no sólo tradujera significado, sino que a través del verso regular el poema en español ganara cohesión y forma, a la vez que la traducción representara este estilo sintáctico que encuentro en Browning. Como ejemplo de esto, cito la estrofa siguiente:

Pues, al mirar arriba, noté de alguna forma,
a pesar del crepúsculo, que daba paso el páramo
todo en torno a montañas, mas tal nombre enaltece
a las horrendas cumbres que a mi vista emergieron.
Cuánto me sorprendieron entonces, ¡dilo tú!
Cómo evadirse de ellas, no era asunto más claro.

[28]

En este caso logré hemistiquios claros en casi todos los versos, además de que el acento en sexta y decimotercera es regular en la mayoría de los casos. En general, la uniformidad rítmica es evidente durante la lectura y eso aporta cohesión al poema. Además, en esta misma estrofa se encuentra un ejemplo de la compleja sintaxis de Browning. En inglés, los primeros cuatro versos de son los siguientes:

For, looking up, aware I somehow grew,
'Spite of the dusk, the plain had given place
All round to mountains — with such name to grace
Mere ugly heights and heaps now stolen in view.

En este ejemplo hay una oración completa y una frase yuxtapuesta en la que se pueden observar diferentes signos de puntuación. El orden en que se ordena esta oración y los

signos de puntuación mediante los cuales se le da orden la fragmentan y alteran el curso normal de la lengua, tanto en inglés como en español. No hay un orden tradicional: sujeto, verbo, complemento. Estos versos que cito se componen de una oración subordinada, frases, modificadores y complementos cuya posición dentro del conjunto es poco común y exige del lector un esfuerzo mayor para entender las relaciones entre ellas. Ver la Figura 1 y la Figura 2 donde analizó gramaticalmente esta estrofa.

En estos diagramas se puede notar la forma en que se fragmentaron las partes de la oración por medio de frases y modificadores. Los complementos están separados del verbo y a su vez están modificados también por frases y palabras. La lectura es difícil pues entre verbo y objeto encontramos frases que continúan modificando los significados dentro de la oración antes de que conozcamos todos sus elementos. La voz poética busca anunciar que se encontró con las montañas, pero lo anuncia entre fragmentos de descripción que interrumpen la idea principal. Esto transmite el esfuerzo que a él le costó llegar a darse cuenta que había llegado. Tanto para el lector como para Roland, entender lo que sucede en este momento implica un esfuerzo de atención y relación de ideas. Para uno por la gramática compleja por medio de la cual el otro transmite su experiencia. Roland analiza todo y transmite cada idea con una anotación sobre ella, de ahí que encontremos tantos adverbios, adjetivos, frases adverbiales y adjetivales entre idea e idea dentro de una misma oración.

Este estilo sintáctico en combinación con las imágenes alusivas al sufrimiento y el estado de ánimo de la voz poética crean una atmósfera de agobio que contrasta con el pentámetro yámbico pues este se vuelve sólo un intento de darle forma a un mundo que no

se puede controlar. Lo que expresa Roland se escapa de los límites de la forma que lo contiene y se desborda en oraciones que intentan surgir entre frases y palabras que las hacen más complejas y que demandan mayor atención del lector para comprenderlas. Dentro de un orden uniforme y constante, Browning encierra un mundo desastroso y lúgubre que logra proyectarse dentro de la métrica a través de una sintaxis compleja. A pesar del ritmo, no hay tregua ni regocijo pues no sólo se logra la conexión con la voz poética por medio de la empatía sino porque el camino de la lectura también resulta intrincado y complejo para el lector. Es de esta forma que el lector realiza su búsqueda junto con Roland.

Finalmente, dentro de la estrofa 28 a la que he hecho referencia en los últimos párrafos, perdí el hipérbaton en el primer verso: “aware I somehow grew” como “noté de alguna forma”. Sin embargo, logré compensarlo con otro hipérbaton en el segundo verso: “que daba paso el páramo / todo en torno a montañas” que en inglés es “the plain had given place / all round to mountains”. La posición del recurso retórico no es la misma, pero se mantiene el uso del hipérbaton entre los recursos que caracterizan al poema.

La estrofa 28 es muestra del juego de modificaciones y compensaciones por medio de las cuales se logra el equilibrio entre los elementos del poema. En esta estrofa alcancé el balance entre metro, sentido y forma. La traducción fluye en los aspectos en que el poema en inglés fluye sin dificultad, a la vez que presenta complejidades lingüísticas y formales similares al poema en inglés. En general se obtiene un efecto semejante en el texto traducido, como un eco en otro idioma que a veces logra despertar sentimientos similares a los que despierta el original.

Sin embargo, también hubo pérdidas tanto de contenido como formales en el poema. Como ya mencioné, entre las pérdidas formales está la rima, la cual no busqué dado que es en extremo difícil de lograr³ y, al mismo tiempo, conservar los elementos característicos del poema y dado que la rima, que sería muchas veces forzada, no produciría, por tanto, el efecto que origina en inglés. Si la prioridad fuera encontrar la rima, se corre el riesgo de hacer concesiones a la métrica a tal punto que se pierda el sentido. Sin embargo, a pesar de optar por no reproducir la rima, en varias ocasiones por casualidad, a veces muy afortunada puesto que le aporta fuerza al ritmo, logré asonancias en diversas posiciones dentro de la estrofa, al final de los hemistiquios.

En ocasiones, la asonancia fue producto del infinitivo y, por tanto, no se convierte en un recurso métrico que sea una aportación valiosa a estas estrofas en tanto que la rima es considerada fácil. Por ejemplo, en la estrofa II: “¿Por qué, sino acechar con mentiras, embaucar”. Dado que esto no ocurre a menudo ni varias veces en la misma estrofa, se suaviza este efecto. También pierde fuerza dado que este verso se encabalga con el siguiente.

A veces, esta casualidad le aporta al poema una cualidad que le añade valor puesto que recrea, aunque sólo en ocasiones, un recurso que se encuentra en el texto original. En

³ Como ya se apuntó, Nabokov desarrolla esta cuestión en su ensayo *Problems of Translation: Onegin in English*, donde expone con ejemplos de diferentes traducciones y de acuerdo a su postura de traducción por qué es imposible traducir los versos de Pushkin con rima: “the translator should constantly bear in mind not only the essential pattern of the text but also the borrowings with which that pattern is interwoven. Nor can anything be added for the sake of rhyme or meter.” [Nabokov, 2002: 126] En la mayoría de las situaciones de traducción es imposible traducir con rima, a menos que ese sea el objetivo de la traducción y se subordine a la obtención de la rima cualquier otra característica del texto y de la traducción. En general si al traducir se busca compensar y equilibrar entre distintos elementos, las pérdidas para lograr la rima son demasiado grandes en cuanto a significado y efecto del ritmo.

ciertas estrofas, la asonancia se encuentra al final del quinto y sexto versos, lo que les brinda una unidad que semeja la del pareado. En el poema en inglés, estos dos versos finales algunas veces están separados de forma clara del resto del poema mediante elementos sintácticos como guiones o puntos y forman una unidad:

‘Tis the Last Judgement fire must cure this place,
Calcine its clods and set my prisoners free.”

[11, 5-6]

—It may have been a water-rat I speared,
But, ugh! it sounded like a baby’s shriek.

[21, 5-6]

No siempre es así, pero cuando aparecen en esta forma tienen la contundencia de un pareado final en relación con el resto de la estrofa. Dado que no es recurrente sino que aparece de forma aleatoria en la traducción, al igual que la asonancia, sólo aporta al poema en general este efecto en ciertas ocasiones y sin mucho peso en el estilo general del texto. Es un recurso fortuito que funciona bien para esa estrofa sin modificar de fondo el estilo que se busca en la traducción. La traducción presentada para los dos pareados citados anteriormente es la siguiente:

hasta el Juicio Final me ha de sanar el fuego,
calcinará este suelo, liberará a mis presos.

[11, 5-6]

Debió ser una rata de agua lo que pinché,
pero se escuchó igual que el chillido de un bebé.

También conservé otras asonancias internas puesto que aportaban ritmo al poema sin desviar la atención hacia ellas en forma innecesaria. Se encuentran ejemplos en la estrofa 16, 3: “compañero querido, hasta casi sentirlo / tomar mi brazo para situarme en un lugar,”; en la estrofa 21, 1: “¡oh, Dios! cómo temía / poner mi pie encima de la cara de un muerto”, donde el efecto se reduce un poco por el encabalgamiento. En la estrofa 32, 4: “los montes, cual gigantes de cacería, yacían,” donde por contigüidad se vuelve más evidente.

Finalmente, hay un caso de asonancia y aliteración que merece mención especial pues es el que mejor funciona tanto en su contexto como en comparación con el poema de Browning. En la estrofa 24, versos 2-4, aparece el ejemplo más afortunado de aliteración: “esa rueda / o esa rueda, no rueda: sajador que destaza / los cuerpos humanos cual seda?”. Aquí encontramos asonancia en cuatro palabras y aliteración en las primeras tres, lo cual le da un buen ritmo a la estrofa y refuerza el tono por la repetición del sonido de la “r” que evoca la acción violenta de “destazar”. El verso en inglés es el siguiente: “Or brake, not wheel—that harrow fit to reel/ men’s bodies out like silk?” Aquí también se encuentra una asonancia entre “reel” y “wheel” y otra entre “fit” y “silk”, y en español se traducen todos en la aliteración del sonido “r”. En este caso, sin buscarlo, logré un efecto similar al que se encuentra en el poema en inglés y esto hace muy rítmica esta estrofa en español aunque no se conozca el texto fuente.

Como ya mencioné, no todas las estrofas se componen de alejandrinos correctos. A veces, para lograr lo que buscaba en términos formales tendría que haber sacrificado demasiado significado, claridad y coherencia con el objetivo de la traducción. En

ocasiones, la irregularidad se basa en sílabas extras o sílabas faltantes en un verso con un hemistiquio poco claro, como en el verso 2, 5: “sonaría, qué muleta pondría mi epitafio”. En este caso, podría haber sustituido “muleta” por algún sinónimo con el que pudiera lograr un hemistiquio de siete sílabas. Sin embargo, esta palabra tiene pocos sinónimos y ninguno da la misma imagen que muleta. Browning, antes en el mismo verso usa “staff” y después decide utilizar “crutch” y es entonces cuando especifica que el anciano anda con dos muletas: “what crutch ‘gin write my epitaph”: cuál de las dos muletas utilizaría para escribir el epitafio.

En otro ejemplo, en el verso tres de la estrofa 5: “siente el inicio y fin / de las lágrimas, toma el adiós de cada amigo” mantuve las sílabas extras en el segundo hemistiquio para mantener la imagen pues para ajustar la longitud del verso debería haber hecho modificaciones sustanciales que afectarían el significado. Así como el ejemplo anterior, varios hemistiquios más son irregulares a lo largo de todo el poema. Los conservé de este modo para no alterar el significado al sustituir por palabras inadecuadas al contexto.

Asimismo hay versos completos que no tienen hemistiquios claros y que no cumplen con las 14 sílabas de extensión. Por ejemplo, la estrofa 17, 1-2: “helo franco / como hace diez años que lo ordenaron caballero”, la cual fue una de las líneas más difíciles de ajustar puesto que contiene mucha información. No podía alterar o eliminar el período de tiempo ni las otras palabras del hemistiquio pues la oración se notaría forzada a encajar en el verso. Asimismo, en el segundo hemistiquio, la frase “ordenar caballero” es la fórmula convencional así que no podía sustituir el verbo, y “caballero” no tiene sinónimos.

En este verso ya había colocado “franco” en la línea anterior para poder hacerlo más corto, pero más cambios eran imposibles sin modificar sustancialmente el verso.

Siempre intenté mantener los versos irregulares dentro de un límite que no afectara el resto del poema. No debía ser tan evidente que un hemistiquio era demasiado largo o corto o que un verso era irregular. En general mantuve una extensión entre 14 y 16 sílabas por verso, pero siempre busqué el alejandrino. La estrofa 27 tiene tres ejemplos de irregularidades en los versos 2, 3 y 5:

¡Todavía tan lejos como siempre de un fin!
Nada en la distancia más que el atardecer, ¡nada
para ubicar mi paso adelante! Ante esta idea
una gran ave negra, de Apolión amiga íntima,
pasó sin siquiera batir el ala de dragón
que rozó mi capucha; ¿sería mi guía esperado?

Esta estrofa es el ejemplo de que, a pesar de las irregularidades en extensión, estas no resaltan entre los versos regulares a simple vista y en general no hay un cambio de ritmo y tono tan evidente. Si, en cambio, hubiera preferido una sintaxis extraña que no se pudiera justificar con el estilo de Browning, aquellos versos hubieran resaltado más y hubieran tornado más irregular el poema. En cuanto a uniformidad, en estos ejemplos hubo pérdidas, pero en general se mantiene el estilo en un grado aceptable.

En cuanto a los versos que cumplen con la extensión del alejandrino y tienen hemistiquios claros, para lograr muchos de ellos fue necesario recurrir a adiciones, supresiones y paráfrasis en tanto que no afectaran la inteligibilidad del texto. Un ejemplo de estos casos se encuentra en el primer verso, el cual quizá fue una de las modificaciones más

claras que hice en el poema. En inglés el verso es: “My first thought was, he lied in every word”, lo que en la versión literal traduje como “Mi primer pensamiento fue, a cada palabra mentía”. El cual, además de tener 9 sílabas en cada hemistiquio, es poco común en español pues en esta lengua es más necesaria la conjunción “que”. En muchos ensayos no pude corregir la sintaxis del verso de modo que fuera similar al inglés y lograr una extensión menor. Al final, modifiqué la puntuación y traduje así:

“Mi primer pensamiento: sus palabras mentían.”

Sustituí el sujeto de la oración subordinada por el “sus”, además de reemplazar la coma por dos puntos. Añadí el punto al final donde había una coma, para lograr concordancia entre esta frase y la siguiente oración:

My first thought was, he lied in every word,
That hoary cripple, with malicious eye...

En inglés en el segundo verso “that” explica quién es el “he” del primer verso. En español cambié la sintaxis de la oración. “Él” ya no es quien miente sino sus palabras, por lo tanto no hay una referencia para el “that” del segundo verso. El punto permite desligar este artículo demostrativo de la frase anterior sin modificar el contenido de la estrofa. El verso que abre es impactante y los dos puntos que añadí no le restan fuerza ni efecto al mismo tiempo que no interfieren con la manera en que esta frase se relaciona con el resto de la estrofa. Sin embargo, se entiende que quien miente es el “vejete tullido” y, al igual que en inglés, no sabemos a quien se refiere el primer verso hasta el segundo.

En ocasiones tuve que invertir la sintaxis del original para conseguir las catorce sílabas que conforman el verso alejandrino. El tercer verso en la estrofa 17 es un buen

ejemplo de esta situación: “What honest man should dare (he said) he durst.” que traduje como “Que él osaría (dijo) lo que el honesto osara”. No hay modificación de sentido y el cambio no afecta al resto de la estrofa pues es una oración independiente. Los elementos se presentan de forma diferente, pero al leer la frase completa se entiende el significado de forma similar.

A lo largo del poema hay supresiones y adiciones menores. Estos cambios responden al intento de lograr el alejandrino. Al suprimir, en especial, perdí fuerza y detalle en algunos versos, pero intenté que esas pérdidas se compensaran de alguna forma con lo que se establecía en la estrofa o el poema en general. Por ejemplo en la estrofa 10 omití “cedros”: “¿flores?, ¡igual daría desear una arboleda!”⁴; en el verso cuatro de la estrofa 13 ocurren tanto una supresión como una adición con “Un caballo ya ciego”⁵, donde omito “tieso” y añado “ya”, entre otros ejemplos. En estos casos no decidí conservar cada palabra o ser literal por completo para que las irregularidades no fueran la mayoría.

La traducción en versión rítmica está basada en el verso alejandrino pues este da la libertad necesaria para ajustar la traducción del poema a su forma sin modificar de modo sustancial el texto. Sin embargo, cuando no fue posible crear el verso de acuerdo con el modelo básico del alejandrino, no forcé el poema para que se adaptara a la forma. La pauta en torno a la cual organicé mis criterios de traducción fue producir un poema en español que transmitiera lo que encuentro en el poema que me hace disfrutarlo como lectora, de acuerdo con sus características formales y de contenido.

⁴ For flowers—as well expect a cedar grove!

⁵ One stiff blind horse...

IV. Conclusiones

Aunque la traducción en versos alejandrinos pierde precisión en algunos fragmentos, resulta efectiva y válida porque no sólo transmite significado sino también recursos formales que dan una idea de la manera en que está construido el poema en inglés y, en este sentido, aporta más en forma que lo que perdió en precisión. Por otro lado, esta traducción cuenta con notas explicativas y de justificación. Asimismo se anexa la traducción literal para que pueda apreciarse la diferencia entre ambas y se complemente la lectura de la versión rítmica con esta traducción basada en el contenido.

La realización de esta traducción comentada implicó un trabajo de varios meses de investigación, lecturas, análisis, comparaciones y correcciones. Mi intención es proporcionar un texto que despierte en otros lectores interés por la obra de Robert Browning y la poesía inglesa. El conocimiento que esta investigación me proporcionó sobre el monólogo dramático, sobre la poesía de Robert Browning y su relación con la literatura que le precedió y la que le siguió, así como la respuesta que han tenido algunos críticos respecto a su obra, la revaloraciones que se han hecho sobre su estilo y su poesía en general me sirven de base para continuar con el proyecto de traducir la poesía de Robert Browning.

Para lograr este propósito desde esta primera traducción, la investigación que realice para esta traducción comentada también incluyó la métrica española, así como lecturas de poesía hispánica de diversas épocas. De este modo, busco comprender de qué modo puedo combinar lo que encuentro en la poesía inglesa con lo que conozco de la literatura española para así lograr una traducción adecuada por medio de la armonización de estas dos tradiciones en un texto en lengua española. En este caso la elección que hice fue utilizar el verso alejandrino y sus diferentes formas de acentuación, pero cada poema nuevo requerirá una reevaluación de las necesidades métricas.

Hasta hace poco tiempo no se le había dedicado a este autor un libro completo de traducciones de su poesía. Ya existe publicado una edición bilingüe española de una selección de la poesía de Browning: *La licencia y el límite. Antología bilingüe*, cuyo traductor es Carlos Jiménez Arribas. Sin embargo, es necesario seguir trabajando en la traducción de la obra de Robert Browning, de modo que pueda llegar a más lectores. La traducción que realicé de este primer poema recibió la mayor atención y cuidado, y el resultado demuestra que hubo un trabajo constante y profundo en los meses de su

realización. Este pretende ser el primer paso de un proyecto de traducción de poesía en donde pretendo trabajar cada poema con el esmero que puse en este. Al profundizar en la traducción de la obra de un mismo autor, podré construir el proyecto sobre lo que voy aprendiendo y de este modo espero lograr una obra traducida que logre despertar en otros interés y admiración por la obra de Browning.

En este trabajo presento el poema traducido y en la página opuesta el poema en inglés para que se puedan apreciar las estrategias de traducción que empleé, así como las decisiones que guiaron la traducción y el resultado que obtuve. Una lectura en voz alta de la versión en español en comparación con la versión en inglés también proporcionará un punto de comparación y análisis sobre el resultado de este trabajo. En términos generales, me parece que logré una traducción válida por la pertinencia de las decisiones de traducción con respecto al texto en inglés que es evidente en la forma, el contenido e incluso el ritmo.

V. Versión rítmica

“Childe Roland¹ llegó a la Torre Oscura”

(*Vea la canción de Edgar en “Lear”*)

1

Mi primer pensamiento: sus palabras mentían.

Ese vejete tullido, con mirar malicioso

cuidaba receloso lo que hacía su engaño

en el mío², y apenas su boca conseguía

¹ Decidí no traducir “Childe Roland” por las siguientes razones: “Childe” no tiene un equivalente exacto en español y las palabras que podrían acercarse a su significado no cumplen con las funciones de “Childe”: “a youth of gentle birth, usually a candidate for knighthood”. La quinta acepción de “Infante”, en el *DRAE* establece que es un “Soldado que sirve a pie” y la séptima que es “Descendiente de casa y sangre real”. Este es uno de los términos que más se acercan al significado de “Childe”, pero no es exacto y por lo tanto puede resultar engañoso al lector. En el primer caso, el término no funciona porque Roland no es soldado de una infantería como tal sino un noble en espera de ser nombrado caballero. En relación con la segunda acepción, aunque Roland tenga un origen noble, no es descendiente del rey y dado que la actualidad esta palabra se relaciona más con la acepción de “Pariente del rey que por gracia real obtiene el título de infante o infanta” (segunda acepción del *DRAE*), resulta aún menos apropiado. En el caso del término “Escudero”, aunque también indica que puede estar relacionado con un origen noble, la actividad: “Paje o sirviente que llevaba el escudo al caballero cuando este no lo usaba.” (*DRAE*) no equivale al título que porta Roland ni transmite la idea de que se espera ser nombrado caballero. La palabra “Childe” representa un rango social y la posibilidad de convertirse en caballero, además que funciona de forma similar al cognomen en la antigua Roma: designa una característica o acción en una persona y forma parte del nombre. Es por esto que prefiero mantener el término en inglés y explicar su significado para hacer evidente su importancia para entender a fondo el poema. Asimismo, mantengo el nombre “Roland” pues decidí no traducir el rango en inglés, y sólo traducir una de las dos partes que componen el nombre lo haría muy extraño al lector y no sería coherente con esta decisión. La pronunciación de estas dos palabras es: tʃɪld rələnd (Alfabeto fonético internacional). Roland es grave y las dos palabras tienen en total 3 sílabas.

² Aunque mi intención en esta versión del poema favorece el ritmo sobre el sentido, en ocasiones logré mantener la ambigüedad que tanto busqué en la versión literal y al mismo tiempo ajustar los versos al alejandrino pues muchas veces, como en este ejemplo, la ambigüedad está ligada a la sintaxis. En este caso, en el cuarto verso “en el mío” puede referirse tanto a mirar como a engaño. En la versión literal, “en la mía” puede indicar tanto mirada como mentira. Ambos casos concuerdan con lo que sucede en el original: “Askance to watch the working of his lie/ On mine”. Mi interpretación es que se refiere a “eye”. El vejete tullido vigila con su mirada lo que provocan sus palabras en la mirada de Childe Roland. Sin embargo, el poema en inglés permite que se asignen a cualquiera de estas opciones y por coincidencia se pudo mantener la ambigüedad en español en ambas versiones. De esta forma, al conservar la incertidumbre se recrea el tono y el estilo del poema de Browning y se le permite al lector interpretar por sí mismo.

Texto en inglés

“Childe Roland to the Dark Tower Came”

(See Edgar’s song in “Lear”)

1

My first thought was, he lied in every word,
That hoary cripple, with malicious eye
Askance to watch the working of his lie
On mine, and mouth scarce able to afford

suprimir el deleite, que ajaba y arrugaba
sus bordes, por así otra víctima haber ganado.

2

¿Si no, por qué estaría, con su bastón, ahí?
¿Por qué, más que acechar con mentiras, embaucar
a todos los viajeros que ahí apostado lo hallaran
e indagaran la ruta? Preví qué risa calavérica³
sonaría, qué muleta trazaría mi epitafio
sólo por pasatiempo sobre el polvo del camino,

3

si acorde a su consejo me hubiera de desviar
a aquel sitio ominoso que, todos aseguran,
guarda la Torre Oscura. Sin embargo, aquiescente

³ El adjetivo en inglés “skull-like” produce un equivalente muy largo en español y en conjunto con todo el verso se volvió muy complicado ajustarlo al alejandrino. Esta es una de varias ocasiones en que la pérdida era inevitable en alguna parte del verso por lo que preferí hacer un verso más largo que perder la imagen. En los dos primeros versos Roland caracteriza al vejete que se encuentra, por lo que resulta muy importante mantener la fuerza de las palabras e imágenes con las que lo describe.

Suppression of the glee, that pursed and scored
Its edge, at one more victim gained thereby.

2

What else should he be set for, with his staff?
What, save to waylay with his lies, ensnare
All travelers who might find him posted there,
And ask the road? I guessed what skull-like laugh
Would break, what crutch 'gin write my epitaph
For pastime in the dusty thoroughfare,

3

If at his counsel I should turn aside
Into that ominous tract which, all agree,
Hides the Dark Tower. Yet acquiescingly

giré a donde indicaba: ya ni el orgullo ni el
anhelo⁴ reavivaba el final divisado,
sino sólo el contento de que hubiera un final.

4

Pues tras todo mi tránsito alrededor del mundo,
tras prolongada búsqueda de años, mi esperanza
menguó hasta ser fantasma incapaz de encarar
la ostentosa alegría que el triunfo me trajera.
Casi no procuré reprimir ese salto
que dio mi corazón al entrever el fracaso.

5

Como cuando un hombre que muy cerca de la muerte
parece en verdad muerto, y siente el inicio y fin
de las lágrimas, toma el adiós de cada amigo,
oye a uno pedir a otro que salgan y respiren

⁴ “Hope” aparece cuatro veces en el poema: en 3,5; 4,2; 12,5; 15,4. En la estrofa 15 aparece por única vez como verbo y en las otras ocasiones como sustantivo. En especial en las estrofas 3 y 4, la importancia de la palabra es más clara por su cercanía. Aunque en la versión literal traduje en las cuatro ocasiones como “esperanza” y “esperar”, en esta versión por cuestiones de espacio traduje el término de formas diferentes. En la estrofa 3 traduzco “hope” como “anhelo”, en la doce como “ilusión”, en la estrofa 4 como “esperanza” y el verbo en la 15 como “esperar”. “Esperanza” (“Estado de ánimo en el cual se nos presenta como posible lo que deseamos”. *DRAE*) y “esperar” (“Tener esperanza de conseguir lo que se desea. Creer que ha de suceder algo, especialmente si es favorable”. *DRAE*) son las traducciones más comunes de “hope” (“to entertain expectations of something desired; to look [mentally] with expectation” *OED*). Sin embargo, en este verso “anhelo” (Deseo vehemente. *DRAE*) es la traducción que más fuerza tiene para transmitir el sentimiento de Childe Roland y que además permite lograr el verso alejandrino. A pesar de que la repetición de “hope” se pierde en esta versión, las palabras relacionadas con “hope” conservan la fuerza y en términos de significado se encuentra presente la repetición de la idea de esperanza e ilusión.

I did turn as he pointed: neither pride
Nor hope rekindling at the end desried,
So much as gladness that some end might be.

4

For, what with my whole world-wide wandering,
What with my search drawn out through years, my hope
Dwindled into a ghost not fit to cope
With that obstreperous joy success would bring,
I hardly tried now to rebuke the spring
My heart made, finding failure in its scope.

5

As when a sick man very near to death
Seems dead indeed, and feels begin and end
The tears and takes the farewell of each friend,
And hears one bid the other go, draw breath

con libertad afuera (“si todo acabó”, dice,
y el golpe dado ya no remedia el sufrimiento”⁵)

6

mientras unos discuten si cerca de las tumbas
de los otros⁶ hay sitio para esta, y qué día
es el más apropiado para llevar el cuerpo,
preparar los pañuelos, estandartes y estacas:
y el hombre todavía lo oye todo y ansía
no deshonorar tan tierno cariño y quedarse.

7

Pues, sufrí tanto tiempo en esta expedición,
escuché tan seguido presagios de derrota,
y tanto me incluyeron en el Grupo (esto es,
esos caballeros que se encaminaron hacia
la Torre Oscura), que fallar mejor sería,
y la única pregunta entonces fue: ¿seré apto?

⁵ Este es uno de los ejemplos de anfibología. “And the blow fallen no grieving can amend” puede interpretarse en al menos dos formas en principio pues el sujeto no es claro. La oración puede reestructurarse de dos formas: “the blow fallen can amend no grieving” o “no grieving can amend the blow fallen”. La primera parece ser el significado que primero se entiende, sin embargo se puede interpretar de las dos formas. Por coincidencia, en inglés y en español es fácil conservar la ambigüedad al mantener una sintaxis similar que da pie a ambas lecturas. Estas oraciones ambiguas son parte del estilo de Browning. Aunque haya un significado que sea más claro que el otro, queda el espacio de interpretación para ambos y eso hace más compleja la lectura.

⁶ En esta estrofa, para lograr el alejandrino fue necesario realizar ajustes. El primer verso sería muy largo en español pero es posible compensarlo con el siguiente si se omite “enough”. De esta forma “other” pasó del verso uno al dos: “While some discuss if near the other graves/ Be room enough for this and when a day [...]”

Freelier outside, ("since all is o'er," he saith,
"And the blow fallen no grieving can amend"),

6

While some discuss if near the other graves
Be room enough for this, and when a day
Suits best for carrying the corpse away,
With care about the banners, scarves and staves:
And still the man hears all, and only craves
He may not shame such tender love and stay.

7

Thus, I had so long suffered in this quest,
Heard failure prophesied so oft, been writ
So many times among "The Band" – to wit,
The knights who to the Dark Tower's search addressed
Their steps– that just to fail as they, seemed best,
And all the doubt was now– should I be fit?

8

Le di la espalda, calmo cual la desesperanza,
a ese odioso lisiado, fuera de su camino
y hacia el sendero que me mostraba. Todo el día
había sido, a lo mucho, lúgubre, y tenebroso
se asentaba al final, pero aún lanzó un malvado
y rojo mirar para ver al llano atrapar su presa.

9

¡Dense cuenta! No bien me había encaminado
dentro de ese sendero, después de un paso o dos,
cuando, deteniéndome para mirar por último
la vía segura, se fue; llano gris todo en torno:
nada más que llano hasta el fin del horizonte.
Podía seguir; nada quedaba por hacer.

10

Así que continué. Creo que nunca había visto
naturaleza tan ruin y yerma; no crecía:
¿flores?, ¡igual daría desear una arboleda!
Pero cizaña y tártago, según su propia ley,
se podían propagar, sin nadie que observara,
se diría; un cardo sería un tesoro oculto.

8

So, quiet as despair, I turned from him,
That hateful cripple, out of his highway
Into the path he pointed. All the day
Had been a dreary one at best, and dim
Was settling to its close, yet shot one grim
Red leer to see the plain catch its estray.

9

For mark! no sooner was I fairly found
Pledged to the plain, after a pace or two,
Than, pausing to throw backward a last view
O'er the safe road, 'twas gone; grey plain all round:
Nothing but plain to the horizon's bound.
I might go on; naught else remained to do.

10

So, on I went. I think I never saw
Such starved ignoble nature; nothing throve:
For flowers – as well expect a cedar grove!
But cockle, spurge, according to their law
Might propagate their kind, with none to awe,
You'd think; a burr had been a treasure-trove.

11

¡No! La pasividad, la penuria y la mueca,
de extraña forma, eran la suerte de este sitio.
“Mira o cierra tus ojos”, dice la tierra adusta,
“No hay caso, yo no puedo cambiar mi situación,
hasta el Juicio Final me ha de sanar el fuego,
calcinará este suelo, liberará a mis presos.

12

Si ahí se alzaba algún tosco brote de abrojo
sobre otros, se le decapitaba, o los tallos
tiesos⁷ se encelarían. ¿Qué hizo fisuras y hoyos
en la áspera maleza, que así herida evitaba
la ilusión⁸ de verdor? Una bestia que pasa
destrozando sus vidas, con bestiales propósitos.

13

Y el pasto crecía tan escaso como el pelo
en la lepra; delgadas briznas abrían el fango,
debajo parecía revuelto con sangre.
Un caballo ya ciego, cada hueso a la vista,
yacía estupefacto, como fuera que llegó:
¡echado del servicio de semental del diablo!

⁷ Bent: “A name given to grass of a reedy or rush-like habit, or which has persistent stiff or rigid stems” según la entrada en el *OED*. Por lo tanto no es torcido sino tallo tieso, como muerto: bent grass.

⁸ En relación con lo anotado en la nota 4, la traducción en este verso fue “ilusión” (“Esperanza cuyo cumplimiento parece especialmente atractivo”. *DRAE*) pues este término además contiene una connotación de engaño: “Concepto, imagen o representación sin verdadera realidad, sugeridos por la imaginación o causados por engaño de los sentidos” según el *DRAE*, que refuerza el tono general del poema.

11

No! penury, inertness and grimace,
In some strange sort, were the land's portion. "See
Or shut your eyes," said nature peevishly,
"It nothing skills: I cannot help my case:
'Tis the Last judgment's fire must cure this place,
Calcine its clods and set my prisoners free."

12

If there pushed any ragged thistle-stalk
Above its mates, the head was chopped; the bents
Were jealous else. What made those holes and rents
In the dock's harsh swarth leaves, bruised as to balk
All hope of greenness? 'tis a brute must walk
Pashing their life out, with a brute's intents.

13

As for the grass, it grew as scant as hair
In leprosy; thin dry blades pricked the mud
Which underneath looked kneaded up with blood.
One stiff blind horse, his every bone a-stare,
Stood stupefied, however he came there:
Thrust out past service from the devil's stud!

¿Vivo? Hasta donde sé podría muerto estar,
 con su escualidez roja⁹ y cuello escalopeado¹⁰,
 y ojos cerrados bajo la crin tan corroída;
 tanta fealdad con tanto pesar es raro ver;
 jamás vi yo una bestia a la que odiara tanto;
 malvado habrá sido si merece un dolor tal.

Y mis ojos cerré, los volví al corazón
 como quien pide vino para antes de la lucha,
 así pedí beber la dicha del ayer
 para esperar después cumplir bien mi misión.
 Meditar para actuar es el arte de guerra:¹¹
 probar de lo pasado puede arreglarlo todo.

⁹En el original dice: “With that red gaunt and colloped neck a-strain”. Traduje “a-strain” como “estirado” en la versión literal. Sin embargo, en esta versión el verso resultaba demasiado larga para poder ajustarlo al alejandrino, por lo cual decidí omitirlo.

¹⁰ “Escalope” aparece sólo como sustantivo en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española: Loncha delgada de carne empanada y frita. “Colloped”, por su parte, parece como adjetivo en el *Oxford English Dictionary*: “having collops or thick folds of fat or flesh”, cuyo uso mejor documentado y más extendido ocurre en este poema de Browning. Por lo tanto, decidí utilizar la palabra “escalope”: “Loncha delgada empanada y frita”, (*DRAE*). La forma de la palabra es muy similar y el término se refiere a carne en ambos idiomas, aunque con una pequeña diferencia de significado. La traducción me pareció muy adecuada dado su parentesco y el poco uso en ambos idiomas como sustantivo y, aún menos, como adjetivo.

¹¹ Este es uno de los ejemplos donde la traducción fue más libre. El resultado fue una paráfrasis del original. El verso en inglés es “Think first, fight afterwards—the soldier’s art”, lo que en la versión literal traduje como: “Pensar primero, pelear después, es el arte del soldado”. Ambas versiones, la literal y la versificada, son muy similares pero en español resulta demasiado larga para el verso alejandrino. Para ajustarla a dos hemistiquios de 7 sílabas cada uno, tomé lo esencial de la idea y las imágenes y las transformé de modo que el significado que transmitiera produjera un efecto similar en conjunto con el resto del poema. Por lo tanto, este verso resultó muy diferente a la traducción literal pero en conjunto con el resto del poema interactúa de modo muy similar.

14

Alive? he might be dead for aught I know,
With that red gaunt and colloped neck a-strain,
And shut eyes underneath the rusty mane;
Seldom went such grotesqueness with such woe;
I never saw a brute I hated so;
He must be wicked to deserve such pain.

15

I shut my eyes and turned them on my heart.
As a man calls for wine before he fights,
I asked one draught of earlier, happier sights,
Ere fitly I could hope to play my part.
Think first, fight afterwards – the soldier's art:
One taste of the old time sets all to rights.

16

¡No más! Me figuré el rostro enrojecido
de Cuthbert bajo su adorno de oro rizado¹²,
compañero querido, hasta casi sentirlo
tomar mi brazo para situarme en un lugar,
como solía hacerlo. ¡Desgracia de una noche!
Mi corazón sin fuego nuevo se quedó frío.

17

Después a Giles, el alma del honor, helo franco
como hace diez años que lo ordenaron caballero.
Que él osaría (dijo) lo que el honesto osara.
Más la escena cambia, ¡oh!, ¿qué manos de verdugo
clavan un pergamino en su pecho? Su propia gente
lo vio. Pobre traidor, escupido y maldito.

18

Mejor este presente que ayer como aquellos:
¡vuelvo, pues, de nuevo a mi sendero obscurecido!
Sin ruido, vacío hasta donde alcanza la vista.
¿Me mandará la noche un búho o un murciélago?
preguntaba cuando algo sobre el lúgubre llano
frenó mis pensamientos y el rumbo les cambió.

¹² Se refiere a su cabello rubio: “garniture of curly gold”. Decidí no modificar esta metáfora para no complicarla ni explicarla, por lo tanto, el segundo hemistiquio es demasiado corto y el primero un poco más largo.

16

Not it! I fancied Cuthbert's reddening face
Beneath its garniture of curly gold,
Dear fellow, till I almost felt him fold
An arm in mine to fix me to the place,
That way he used. Alas, one night's disgrace!
Out went my heart's new fire and left it cold.

17

Giles then, the soul of honor – there he stands
Frank as ten years ago when knighted first.
What honest man should dare (he said) he durst.
Good – but the scene shifts – faugh! what hangman hands
Pin to his breast a parchment? His own bands
Read it. Poor traitor, spit upon and cursed!

18

Better this present than a past like that;
Back therefore to my darkening path again!
No sound, no sight as far as eye could strain.
Will the night send a howlet or a bat?
I asked: when something on the dismal flat
Came to arrest my thoughts and change their train.

Cruzó por mi camino repentino riachuelo,
 inesperado como se muestra una serpiente.
 No una lenta marea afín a la tristeza,
 esta, por su espumar, pudo haber sido baño
 de la brillante pata del demonio: ver la ira
 del negro remolino entre espumas y hervores.¹³

¡Tan mezquino y también tan atroz! A lo largo,
 alisos bajos y ásperos sobre él se arrodillaban;
 y sauces empapados los echaban de bruces
 en un raptó de mudo furor, tropel suicida:
 ese río que les ha causado tanto daño,
 el que fuese, pasaba aún sin arredrarse.

¹³ La estrofa 19 es una de las más complejas en cuanto a las relaciones sintácticas entre sus componentes. Esto es un buen ejemplo del estilo de Browning en “Childe Roland to the Dark Tower Came”, tanto por su complejidad sintáctica como por el uso de las imágenes. Browning nos presenta la imagen del río que en primera instancia parece inofensivo, pero que en seis versos se convierte en un riachuelo infernal. Para lograr que la caracterización funcione es necesario que concuerden las relaciones entre las dos oraciones en la estrofa, en especial la segunda que consta de cuatro versos. Esta es tan compleja que no es fácil establecer cómo una parte de la oración interactúa con las otras, y por tanto, cualquier traducción es una interpretación también de las funciones gramaticales en este fragmento. Me refiero en específico a la frase final en los últimos versos: “For the fiend’s hoof—to see the wrath / Of its black eddy bespate with flakes and spumes”. A lo largo de este poema hay guiones en distintas ocasiones y la mayoría puede traducirse sin problemas por comas, punto y coma o dos puntos. En este caso no es tan claro cómo funciona el guión. Coloqué dos puntos para establecer que la última frase está a la vez ligada al resto de la oración (por el posesivo “its” que traduje como “su” se entiende que continúa el mismo tema), pero no forma parte de ella como para unirla por una coma. Los dos puntos, además, le dan el énfasis adecuado al guión para concluir una estrofa con tanta fuerza que además es tan importante por ser característica de este poema. También es poco evidente la función de “to see”, que podría ser infinitivo o una frase que se compone de preposición y verbo. En este caso, elegí el infinitivo pues me parece una opción más neutral que da libertad de interpretación, aunque no conserva las opciones del inglés.

19

A sudden little river crossed my path
As unexpected as a serpent comes.
No sluggish tide congenial to the glooms;
This, as it frothed by, might have been a bath
For the fiend's glowing hoof – to see the wrath
Of its black eddy bespate with flakes and spumes.

20

So petty yet so spiteful! All along,
Low scrubby alders kneeled down over it;
Drenched willows flung them headlong in a fit
Of mute despair, a suicidal throng:
The river which had done them all the wrong,
Whate'er that was, rolled by, deterred no whit.

21

El cual, mientras vadeaba, ¡oh, Dios! cómo temía
poner mi pie encima de la cara de un muerto,
paso a paso, o sentir enredada la lanza
con la que buscaba hoyos, en su pelo o su barba.
Debió ser una rata de agua lo que pinché
pero se escuchó igual que el chillido de un bebé.

22

Feliz estuve cuando llegué a la orilla opuesta.
Ya hacia mejor región. ¡Más fue un vano presagio!¹⁴
¿Qué guerra ahí libraron y quienes combatieron,¹⁵
cuyo atroz pisoteo molería así el frío
suelo hasta empantanarlo? Sapos en un estanque
vil o pumas en jaula de hierro al rojo vivo;

23

la lucha acaso así fue en esa horrible arena.
¿qué los sitió ahí, con todo el llano libre?
Ninguna pisada hacia este hórrido presidio,
ninguna fuera. Loca poción para incitar

¹⁴ En pocas ocasiones el problema para lograr el verso alejandrino fue la falta de sílabas. Esta es una de ellas, “Vain presage!” es demasiado corto en español por lo que completé y convertí la frase en una oración completa. Como exclamación pierde fuerza al añadirle el verbo, pues con este se convierte en una oración y pierde la fuerza que tiene una frase para expresar una emoción súbita y no una idea completa. Sin embargo, la pérdida no es significativa en conjunto y proporciona un alejandrino equilibrado.

¹⁵ En este caso la herramienta para lograr el verso fue la inversión del orden de las palabras: “Who were the strugglers, what war did they wage”. La inversión hizo menos compleja la sintaxis de la estrofa pues acercó “combatientes” y “cuyo” que quedarían separados por “qué guerra libraron” en una versión literal.

sus cerebros, sin duda, como esclavos que enfrentan

21

Which, while I forded, – good saints, how I feared
To set my foot upon a dead man's cheek,
Each step, or feel the spear I thrust to seek
For hollows, tangled in his hair or beard!
– It may have been a water-rat I speared,
But, ugh! it sounded like a baby's shriek.

22

Glad was I when I reached the other bank.
Now for a better country. Vain presage!
Who were the strugglers, what war did they wage,
Whose savage trample thus could pad the dank
Soil to a splash? Toads in a poisoned tank,
Or wild cats in a red-hot iron cage –

23

The fight must so have seemed in that fell cirque.
What penned them there, with all the plain to choose?
No foot-print leading to that horrid mews,
None out of it. Mad brewage set to work
Their brains, no doubt, like galley slaves the Turk

por diversión los turcos: cristianos y judíos.

24

Y aún más, un estadio¹⁶ más allá, ¡cómo, mira!
¿Con qué mal fin estaba la máquina, esa rueda,
o esa rueca, no rueda: sajador que destaza
los cuerpos humanos cual seda? con todo el aire
de un ingenio del Tofet¹⁷, olvidado en la tierra
o traído para ahusar sus oxidados dientes.

25

Después vino un terreno tronchado, antes un bosque,
luego sólo un fangal¹⁸, y ahora sólo tierra
abatida, acabada (así se alegra el tonto,
crea y luego devasta, hasta que su humor cambia
y ya entonces ¡se larga!); durante un cuarto de acre:
ciénaga, barro y broza, negra escasez inhóspita.

¹⁶ Esta palabra no sólo sirve para nombrar una medida de área, sino que también aporta significado sobre el lugar que transita Roland: “Lugar público de 125 pasos geométricos, que servía para ejercitar los caballos en la carrera. También sirvió antiguamente para ejercitarse los hombres en la carrera y en la lucha”. (*DRAE*) Equivale al término inglés, aunque el *DRAE* no especifique las mismas medidas que el Oxford Advanced Learner’s Dictionary: “(especially in horse racing) a unit for measuring distance, equal to 220 yards or 201 meters; one eighth of a mile”.

¹⁷ Infierno. El Tofet se menciona en el Antiguo Testamento en varias ocasiones: II Reyes 23:10; Jeremías. 7:31-32, 19:6, 19:13 e Isaías 30:33. Era un lugar donde los cananeos sacrificaban a sus hijos en hogueras como ofrenda a Moloc. Por estas características se convirtió en sinónimo de infierno.

¹⁸ En esta estrofa hubo una pérdida significativa: La oración “It would seem” se encontraba entre las dos frases que componen este verso pero me resultó imposible ajustarla a la métrica. Se perdió exactitud pues ya no resulta tan claro que Childe Roland conjetura lo que ha sido de esta tierra, sino que parecería que lo conoce aunque no haya razón por la que pueda saberlo.

Pits for his pastime, Christians against Jews.

24

And more than that – a furlong on – why, there!
What bad use was that engine for, that wheel,
Or brake, not wheel – that harrow fit to reel
Men's bodies out like silk? with all the air
Of Tophet's tool, on earth left unaware,
Or brought to sharpen its rusty teeth of steel.

25

Then came a bit of stubbed ground, once a wood,
Next a marsh, it would seem, and now mere earth
Desperate and done with; (so a fool finds mirth,
Makes a thing and then mars it, till his mood
Changes and off he goes!) within a rood –
Bog, clay and rubble, sand and stark black dearth.

26

Luego, llagadas manchas lúgubres y brillantes,
luego parches en que algo de lo enjuto del suelo
rompía en musgos o masa de forúnculo;
pronto un roble lisiado, en él una hendidura
como boca deforme de bordes desgarrados,
pasmado ante la muerte, y muere al recular.

27

¡Todavía tan lejos como siempre de un fin!
Nada en la distancia más que el atardecer, ¡nada
para ubicar mi paso adelante! Ante esta idea,
una gran ave negra, de Apolión amiga íntima,
pasó sin siquiera batir el ala de dragón
que rozó mi capucha; ¿sería mi guía esperado?

28

Pues, al mirar arriba, noté de alguna forma,
a pesar del crepúsculo, que daba paso el páramo
todo en torno a montañas, mas tal nombre enaltece
a las horrendas cumbres que a mi vista emergieron.
Cómo me sorprendieron entonces, ¡dilo tú!
Cómo evadirse de ellas no era asunto más claro.

26

Now blotches rankling, colored gay and grim,
Now patches where some leanness of the soil's
Broke into moss or substances like boils;
Then came some palsied oak, a cleft in him
Like a distorted mouth that splits its rim
Gaping at death, and dies while it recoils.

27

And just as far as ever from the end!
Naught in the distance but the evening, naught
To point my footstep further! At the thought,
great black bird, Apollyon's bosom friend,
Sailed past, nor beat his wide wing dragon-penned
That brushed my cap – perchance the guide I sought.

28

For, looking up, aware I somehow grew,
'Spite of the dusk, the plain had given place
All round to mountains – with such name to grace
Mere ugly heights and heaps now stolen in view.
How thus they had surprised me, – solve it, you!
How to get from them was no clearer case.

29

Creí reconocer aun que de algún truco
del engaño era víctima, sólo sabrá Dios cuándo,
acaso en un mal sueño. Aquí acababa, pues,
la marcha en esta vía. Cuando, en ese instante
de renunciar, de nuevo, se escuchó un chasquido
como trampa al cerrar: ¡ya estás en la mazmorra!

30

Con una abrasadora rapidez advertí,
¡este era el sitio aquel! Dos cerros a la diestra,
encogidos cuales toros trabados en pelea,
y a la izquierda, una cima calva y alta. . . Qué lerdo
obtusos, adormilado justo en este momento,
¡tras malgastar la vida entrenando para esto!

31

¿Qué más habría sino la Torre misma al centro?
La torre chata, ciega cual corazón del tonto,
hecha de piedra parda, sin contraparte alguna
en el mundo. El elfo burlón de la tempestad
señala al navegante así el banco de arena
en el que encalla, hasta que el barco ha golpeado.

29

Yet half I seemed to recognize some trick
Of mischief happened to me, God knows when –
In a bad dream perhaps. Here ended, then,
Progress this way. When, in the very nick
Of giving up, one time more, came a click
As when a trap shuts – you're inside the den!

30

Burningly it came on me all at once,
This was the place! those two hills on the right,
Crouched like two bulls locked horn in horn in fight;
While to the left, a tall scalped mountain. . . Duncce,
Dotard, a-doing at the very nonce,
After a life spent training for the sight!

31

What in the midst lay but the Tower itself?
The round squat turret, blind as the fool's heart,
Built of brown stone, without a counterpart
In the whole world. The tempest's mocking elf
Points to the shipman thus the unseen shelf
He strikes on, only when the timbers start.

32

¿No ver? ¿Porque era noche, acaso? ¡No, si el día
regresó otra vez para eso! antes de partir,
el agónico ocaso brilló por una grieta:
los montes, como gigantes de cacería, yacían,
barbilla en mano, para ver la presa cercada:
“Apuñala y remata a la criatura; a matar.”

33

¿No escuchar? ¡cuando el ruido estaba en todas partes!
Doblaba cual campana. Nombres en mis oídos
de los aventureros perdidos, mis iguales,
cómo aquel era fuerte y el otro era valiente,
y aquél afortunado, y aún todos tiempo ha
¡perdidos! Un momento dobló por esos años.

34

Ahí estaban, en línea todos en las colinas,
para ver mi final ¡sólo un marco viviente
para una imagen más! en un lienzo de llamas
vi a todos y a todos los reconocí. No obstante,
sin temor me llevé el cuerno hasta los labios,
y soplé. ‘*Childe Roland llegó a la Torre Oscura*’.

32

Not see? because of night perhaps? – why, day
Came back again for that! before it left,
The dying sunset kindled through a cleft:
The hills, like giants at a hunting, lay,
Chin upon hand, to see the game at bay –
“Now stab and end the creature – to the heft!”

33

Not hear? when noise was everywhere! it tolled
Increasing like a bell. Names in my ears
Of all the lost adventurers my peers –
How such a one was strong, and such was bold,
And such was fortunate, yet, each of old
Lost, lost! one moment t knelled the woe of years.

34

There they stood, ranged along the hillsides, met
To view the last of me, a living frame
For one more picture! in a sheet of flame
I saw them and I knew them all. And yet
Dauntless the slug-horn to my lips I set,
And blew. “*Childe Roland to the Dark Tower came.*”

VI. Apéndice 1. Versión literal de la traducción

Childe Roland a la Torre Oscura llegó

1

Mi primer pensamiento fue que a cada palabra mentía,
ese tullido vetusto, con mirada maliciosa
vigilaba el efecto de su mentira
en la mía, y boca apenas capaz de
suprimir el deleite, que plegaba y arrugaba
sus comisuras, por una víctima más ganada de este modo.

2

¿Para qué más estaría ahí puesto, con su cayado?
¿Para qué, más que para trasechar con sus mentiras, embaucar
a todos los viajeros que lo pudieran encontrar ahí apostado
y preguntaran el camino? Adiviné qué risa calavérica
estallaría, qué muleta comenzaría a escribir mi epitafio
como pasatiempo sobre el polvoriento camino,

3

si por su consejo yo virara
hacia ese paraje ominoso que, todos coinciden,
esconde la Torre Oscura. Mas, aquiescente
giré hacia donde indicaba: ni orgullo
ni esperanza se reavivaron ante el final divisado,
sino más bien el contento de que hubiera un final.

4

Pues, tras todo mi tránsito por el mundo,
tras mi búsqueda extendida por años, mi esperanza
menguó hasta ser un fantasma incapaz de encarar
esa estrepitosa alegría que el éxito pudiera traer,
ya apenas intenté reprimir el salto
que mi corazón dio al encontrar a su alcance el fracaso.

5

Como cuando un hombre muy cerca de la muerte
parece en verdad muerto, y siente comenzar y terminar
las lágrimas y recibe el adiós de cada amigo,
y escucha a uno pedirle a otro que salgan, y respiren
afuera con más libertad (“ya que todo acabó”, dice,
“y el golpe dado ningún sufrimiento puede remediar”);

6

mientras unos discuten si cerca de las otras tumbas
hay espacio suficiente para esta, y qué día
es más apropiado para llevarse el cadáver,
preparar los estandartes, pañuelos y estacas:
y el hombre todavía oye todo y sólo ansía
no deshonorar tan tierno amor y quedarse.

7

Así, había sufrido tanto tiempo en esta expedición,

escuchado tan seguidas profecías de derrota y sido incluido
tantas veces en “El Grupo” (esto es,
los caballeros que en busca de la Torre Oscura guiaron
sus pasos) que sólo fallar como ellos parecía mejor,
y la única pregunta era ahora: ¿seré apto?

8

Entonces, tranquilo como la desesperanza, le di la espalda
a ese odioso lisiado, fuera de su camino
y hacia el sendero que me señalaba. Todo el día
había sido, a lo mucho, lúgubre, y tenebroso
se asentaba hacia su final, pero aún lanzó una maliciosa
y roja mirada para ver al llano atrapar al extraviado.

9

¡Dense cuenta! No bien me encontré
ya encaminado en el sendero, después de un paso o dos,
cuando, deteniéndome para lanzar una última mirada
al camino seguro, este se había ido; llano gris todo en derredor:
Nada más que llano hasta el límite del horizonte.
Podía seguir; no había nada más por hacer.

10

Así que continué. Pienso que nunca había visto
tal naturaleza innoble y yerma; nada germinaba:
¿flores?, ¿daría lo mismo esperar una arboleda de cedros!
Pero la cizaña, el tártao, de acuerdo con su ley

podían propagar su especie, sin que nada los observara,
se pensaría; un cardo hubiera sido un tesoro oculto.

11

¡No! La penuria, la inercia y la mueca,
en extraña forma, eran el destino de esta tierra. “Mira
o cierra tus ojos”, decía la Naturaleza adusta,
“No tiene caso: no puedo remediar mi situación;
el fuego del Juicio Final es lo que sanará este lugar,
calcinará sus suelos y liberará a mis prisioneros.”

12

Si ahí se alzaba algún tosco brote de abrojo sobre
los demás, se le decapitaba; o los tallos tiesos
sentirían celos. ¿Qué hizo aquellos hoyos y fisuras
en las ásperas hojas de acedera, magulladas como para impedir
toda esperanza de verdor? Una bestia ha de caminar
destrozando sus vidas, con propósitos bestiales.

13

En cuanto al pasto, crecía tan escaso como el pelo
en la lepra; delgadas briznas secas perforaban el fango
que por debajo se veía mezclado con sangre.
Un caballo tieso y ciego, con cada hueso a la vista
permanecía estupefacto, como fuera que hubiera llegado allí:
¡expulsado de su antiguo servicio como semental del diablo!

14

¿Vivo? Hasta donde sé podría estar muerto,
con esa escualidez roja, y cuello estirado y escalopeado,
y ojos cerrados debajo de la corroída crin;
rara vez se junta algo tan grotesco con tal pesar;
nunca vi yo una bestia a la que aborreciera tanto;
ha debido ser malvado para merecer tanto dolor.

15

Cerré mis ojos y los volví hacia mi corazón.
Como un hombre que pide vino antes de luchar,
así pedí un trago de anteriores y más felices vistas,
antes de esperar cumplir adecuadamente mi cometido.
Pensar primero, pelear después, es el arte del soldado:
una probada de los viejos tiempos lo arregla todo.

16

¡No más! Me figuré el rostro enrojecido de Cuthbert
bajo el adorno de su oro rizado,
compañero querido, hasta que casi lo sentí cruzar
su brazo con el mío para acomodarme en un lugar,
como solía hacerlo. ¡Ay, la desgracia de una noche!
Se fue de mi corazón el fuego nuevo y lo dejó frío.

17

Después Giles, el alma del honor. Helo ahí
franco igual que hace diez años cuando lo ordenaron caballero.

A lo que se atreviera un hombre honesto (dijo) él se atrevería.
Bien, más la escena cambia, ¡oh! ¿qué manos de verdugo
clavan un pergamino sobre su pecho? Hasta los suyos
lo leyeron. Pobre traidor, escupido y maldito.

18

Mejor este presente que un pasado como aquel:
¡De vuelta entonces otra vez a mi sendero que se va obscureciendo!
Ningún sonido, nada que ver hasta donde se puede forzar la vista.
¿Mandaré la noche un búho o un murciélago?,
pregunté; cuando algo en el lúgubre llano
vino a frenar mis pensamientos y cambiarles el rumbo.

19

Un repentino riachuelo cruzó mi camino,
tan inesperado como viene una serpiente.
No una lenta marea adecuada a la melancolía;
esta, por como burbujeaba, podría haber sido un baño
para la fulgurante pezuña del demonio: para ver la ira
de su negro remolino salpicado de hervores y espumas.

20

¡Tan mezquino y a la vez tan ruin! A lo largo,
bajos y ásperos alisos se arrodillaban sobre él;
sauces empapados los arrojaban de cabeza en un ataque
de muda desesperación, un tropel suicida:
el río que les había hecho todo el daño,

cualquiera que fuese, pasaba de largo, sin arredrarse.

21

El cual, mientras vadeaba (¡santo cielo, cómo temía poner mi pie sobre la mejilla de un muerto a cada paso, o sentir la lanza que enterraba en busca de hoyos, enredada en su pelo o en su barba!) debió haber sido una rata de agua lo que traspasé, pero, ¡agh! sonó como el chillido de un bebé.

22

Feliz estuve al llegar a la orilla opuesta.
Ahora hacia mejor región. ¡Vano presagio!
¿Quiénes fueron los combatientes, qué guerra libraron, cuyo salvaje pisoteo aplastaría así el húmedo y frío suelo hasta volverlo un pantano? Sapos en un estanque envenenado, o gatos monteses en una jaula de hierro al rojo vivo;

23

la lucha debió haberse visto así en esa arena atroz.
¿Qué los sitió ahí, teniendo todo el llano para escoger?
Ninguna pisada lleva a este hórrido presidio, ninguna fuera de él. Un loco brebaje para estimular sus cerebros, sin duda, como esclavos de galeras que los turcos enfrentan por pasatiempo, cristianos contra judíos.

24

Y más aún, un estadio más delante, ¡cómo, mira!
¿Para qué mal fin estaba esa máquina ahí, esa rueda,
o esa rueca, no rueda: ese sajador hecho para destazar
cuerpos humanos como a la seda? con todo el aire
de una herramienta del Tofet, en la tierra olvidada sin advertir,
o traída para afilar su oxidado diente de acero.

25

Después vino un pedazo de terreno tronchado, antes un bosque,
luego un pantano, parecía, y ahora sólo tierra
desesperada y acabada (¡así encuentra su alegría el tonto,
hace una cosa y luego la devasta, hasta que su humor cambia
y se larga!) en un cuarto de acre:
ciénaga, barro y escombros, arena y negra e inhóspita escasez.

26

Luego, manchas ulceradas, de colores brillantes y lúgubres,
luego parches en que algo de lo flaco de la tierra
rompía en musgo o sustancias como forúnculos;
en seguida un roble lisiado, una hendidura en él
cual boca deforme de la que se desgarran los bordes,
boquiabierta ante la muerte, y que muere al recular.

27

¡Y aún tan lejos como siempre del final!
Nada en la distancia sino el atardecer, ¡nada
para ubicar mi paso más allá! Ante este pensamiento,

una gran ave negra, amiga íntima de Apolión,
me aventajó, sin siquiera batir el ancha ala de dragón
con que rozó mi capucha; acaso era el guía que buscaba.

28

Pues, al mirar arriba, cuenta de alguna forma me di,
a pesar del crepúsculo, de que la planicie daba lugar
todo en derredor a montañas, más tal nombre enaltece
a las horrendas cumbres y cimas que aparecieron allí ante mi vista.
Cómo me sorprendieron entonces; ¡dímelo, tú!
Cómo evadirse de ellas no era asunto más claro.

29

Aún así creí reconocer a medias que de algún truco
del engaño era víctima, sabrá Dios en qué momento;
durante un mal sueño quizás. Aquí terminaba, pues,
el avance por este camino. Cuando, en el instante
de la renuncia, otra vez más, vino un chasquido
como el cerrar de una trampa: ¡y estás dentro del calabozo!

30

Con abrasadora rapidez tomé conciencia,
¡este era el lugar!, esos dos montes a la derecha,
encogidos cual dos toros enganchados cuerno a cuerno en la pelea,
y a la izquierda, una alta montaña calva.... Lerdo,
obtuso, adormilado justo en este momento,
¡tras gastar la vida adiestrándome para ver esto!

31

¿Qué más podía haber en el centro sino la Torre misma?
La torre enana y redonda, ciega como el corazón del tonto,
hecha de piedra parda, sin contraparte alguna
en el mundo entero. Así el burlón elfo de la tempestad
señala al navegante el banco de arena
en que encalla, sólo hasta que los maderos chocan.

32

¿No ver? ¿Debido a la noche, acaso? ¿Por qué, el día
volvió de nuevo para eso! antes de partir,
el agonizante ocaso brilló por una grieta:
los montes, cual gigantes de cacería, yacían,
la barbilla sobre la mano, para ver a la presa acorralada:
“Ahora apuñala y remata a la criatura; hasta el cabo.”

33

¿No escuchar? ¿cuando había ruido en todas partes! y tañía
redoblando cual campana. Nombres en mis oídos
de todos aquellos aventureros perdidos, mis pares;
cómo ese era fuerte, y el otro era valiente,
y aquél afortunado, y aún así todos tiempo ha
perdidos, ¡perdidos! un momento dobló sus campanas por el pesar de
[años.

34

Ahí estaban, alineados a lo largo de las laderas, reunidos
para observar mi final ¡un marco viviente
para una imagen más! en un lienzo de llamas
los ví a todos y reconocí a todos. Y aún así,
sin temor me llevé el cuerno a los labios,
y lo soplé. “Childe Roland a la Torre Oscura llegó.”

VII. Figuras de análisis gramatical

FIGURA 1. Análisis de la oración

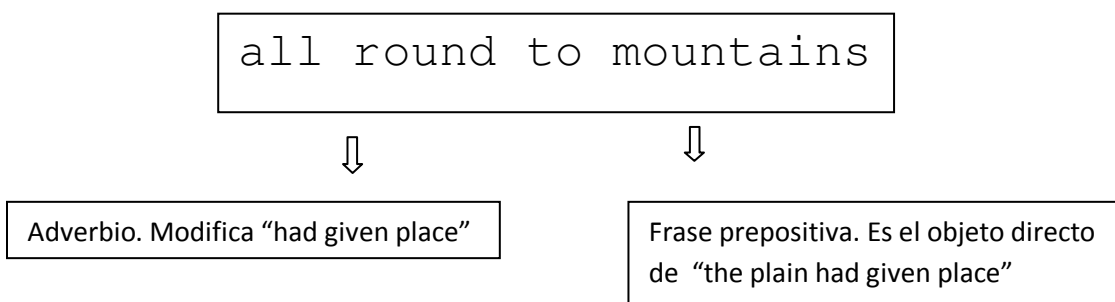
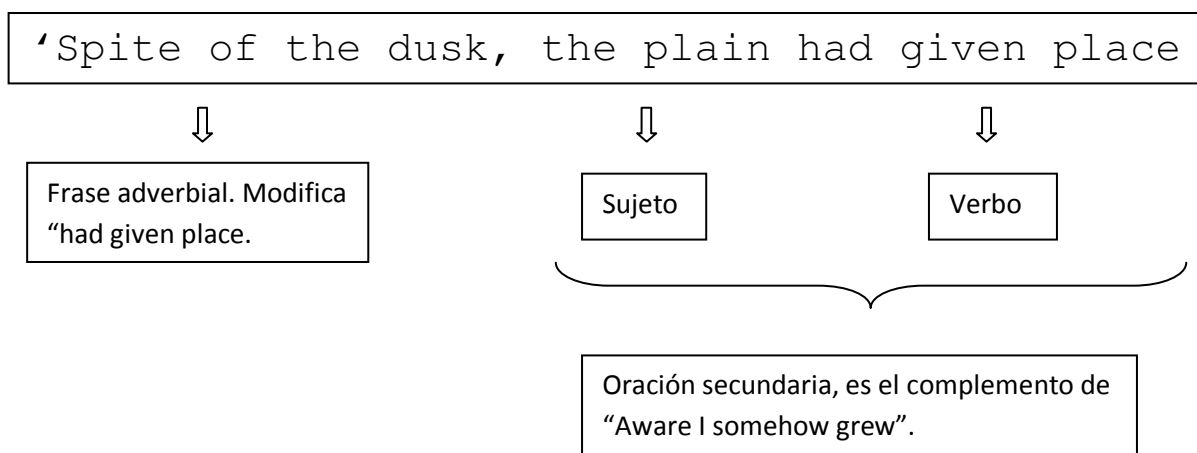
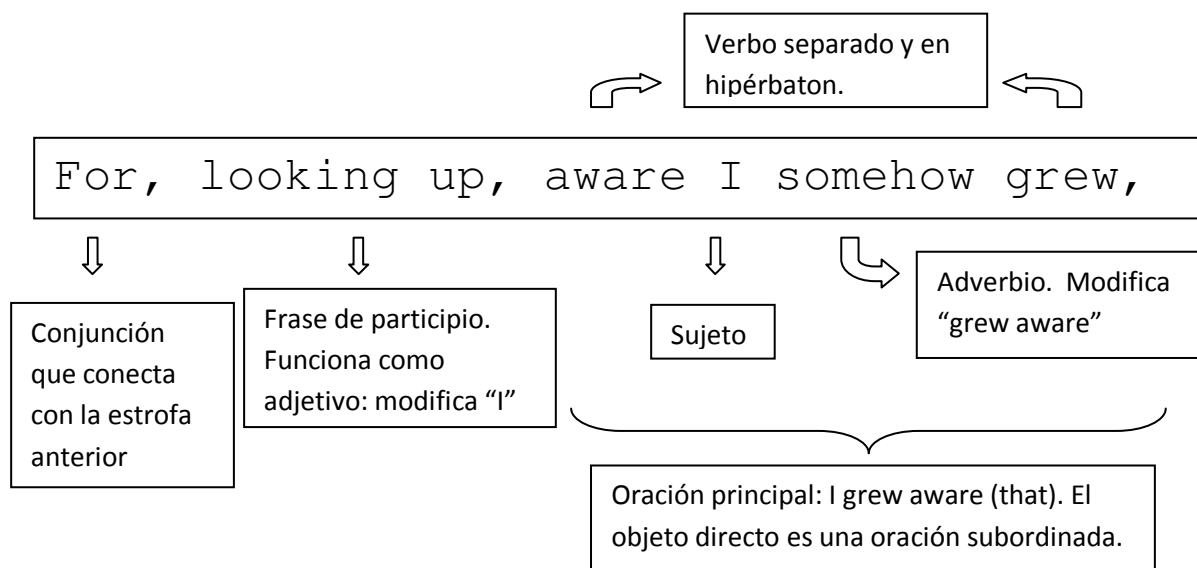
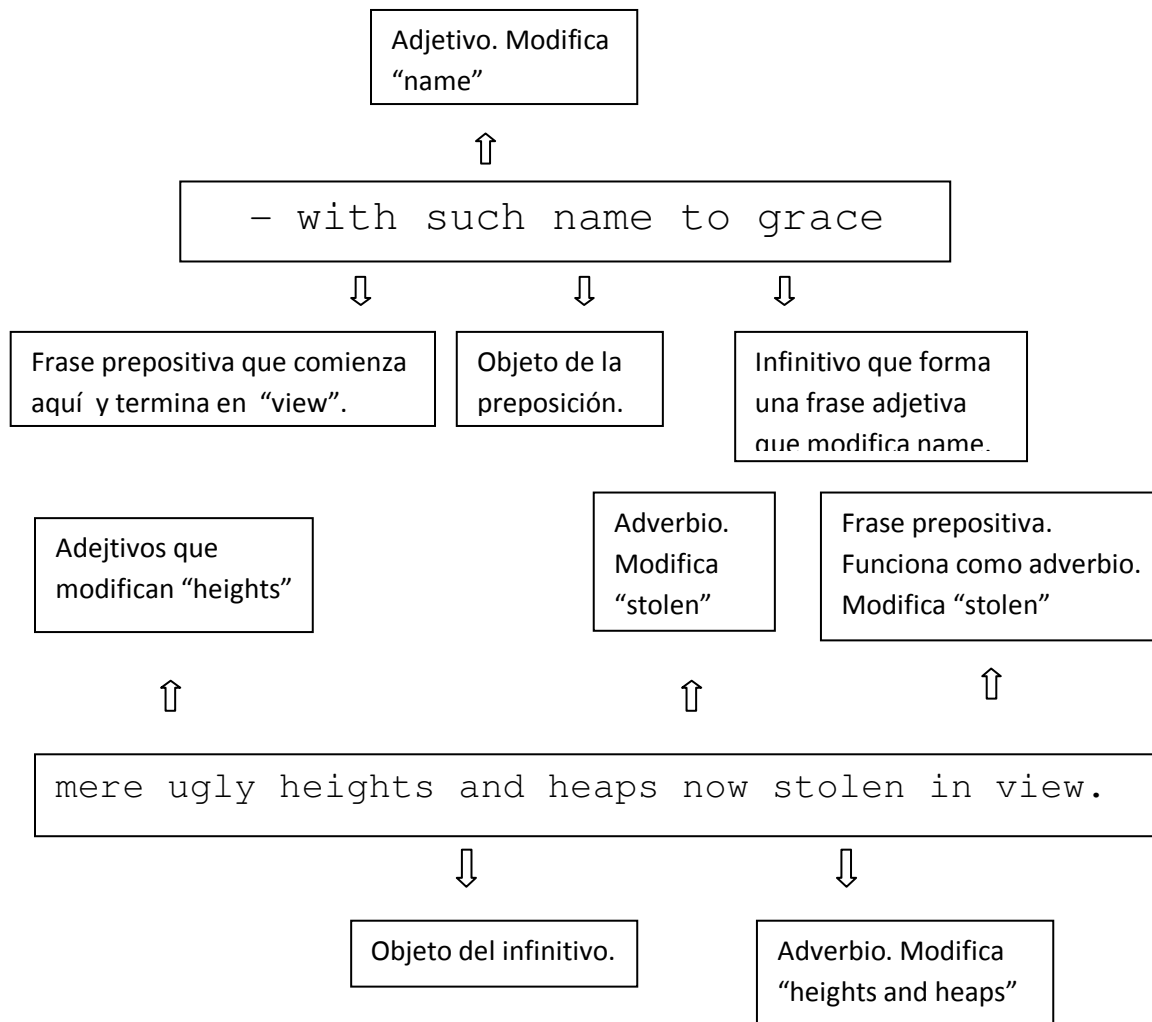


FIGURA 2. Análisis de la frase

La siguiente parte de esta oración no está completamente integrada, pues la separa un guión. No contiene una oración subordinada, sino que es una frase yuxtapuesta a la oración principal que modifica “mountains”:



VIII. BIBLIOGRAFÍA

- Abrams, M.H., Stephen Greenblatt (Eds.), 2000, "Browning" en *Norton Anthology of English Literature*, Volumen 2, Séptima Edición, Norton, Estados Unidos de América, 2000
- Allingham, Phillips V., "Notes on Heroic Poetry: The Primary and Secondary Epic" en <http://www.victorianweb.org/genre/epic2.html> (03 de septiembre de 2008)
- Armstrong, Isobel, 2007, "The Politics of Dramatic Form" en *Robert Browning's Poetry. A Norton Critical Edition*, James F. Loucks, Andrew M. Stauffer (Eds.), 2a Edición, Norton
- Benjamin, Walter, 2002, "*The Task of the Translator: An Introduction to the Translation of Baudelaire's Tableaux Parisiens*", en *The Translation Studies Reader*, Lawrence Venuti (Ed.), 2a Edición, Harry Zohn trad., Routledge
- Bloom, Harold, 2007, "Browning's 'Childe Roland': All Things Deformed and Broken" en *Robert Browning's Poetry. A Norton Critical Edition*, James F. Loucks, Andrew M. Stauffer (Eds.), 2a Edición, Norton
- Borges, Jorge Luis, 1989, "Las versiones homéricas" en *Obras Completas*, Tomo I, Emecé Editores, Argentina
- Browning, Robert, 2005, *La licencia y el límite. Antología bilingüe*. Trad. Carlos Jiménez Arribas, DVD ediciones
- Byron, Glennis, 2003, *Dramatic Monologue*, Routledge, Inglaterra
- Derrida, Jacques, 1966, "Structure, sign and play in the discourse of the human sciences" en *Writing and Difference*, Alan Brass trad., Routledge
- Diccionario de la Lengua Española, 2001, 22a Edición, Real Academia de la Lengua
- Domínguez Caparrós, 2005, *Elementos de Métrica Española*, Tirant lo Blanch, España
- Fussell, Paul, 1972, "English. I. Historical" in *Versification: Major Language Types*, W.K. Wymssatt (Ed.), New York University Press
- Langbaum, Robert, 2007, "The Dramatic Monologue: Sympathy versus Judgement" en *Robert Browning's Poetry. A Norton Critical Edition*, James F. Loucks, Andrew M. Stauffer (Eds.), 2a Edición, Norton
- Nabokov, Vladimir, 2002, "Problems of Translation: *Onegin* in English" en *The Translation Studies Reader*, Lawrence Venuti (Ed.), 2a Edición, Routledge
- Oxford Advanced Learner's Dictionary, 2000, 6a Edición, Oxford University Press
- Slinn, E. Warwick, 2002, "Dramatic Monologue", en *A Companion to Victorian Poetry*, Richard Cronin, Alison Chapman y Antony H. Harrison (Eds.), Blackwell Publishing

Swinburne, Algernon Charles, 2007, "Brownings Obscurity", en *Robert Browning's Poetry. A Norton Critical Edition*, James F. Loucks, Andrew M. Stauffer (Eds.), 2a Edición, Norton

The Oxford English Dictionary, 1989, 2a Edición,

Tucker, Herbert F., 2007, "Dramatic Monologue and the Overhearing of Lyric" en *Robert Browning's Poetry. A Norton Critical Edition*, James F. Loucks, Andrew M. Stauffer (Eds.), 2a Edición, Norton,