



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

“EL CORAZÓN DEL HOMBRE
NO ESTÁ HECHO DE MENTIRAS”
TRADUCCIÓN COMENTADA DE
“MYTHOPOEIA” DE J.R.R. TOLKIEN

TRADUCCIÓN COMENTADA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS
MODERNAS (LETRAS INGLÉSAS)

PRESENTA:
ALEJANDRO ABOGADO SERNA

ASESOR:
DR. PEDRO FRANCISCO ENRIQUE SERRANO
CARRETO



CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., 2021



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.

Índice

Introducción	1
Sobre el texto y su autor	1
Sobre la traducción	5
Capítulo 1	
Creando mitos	9
Capítulo 2	
Forma y prosodia en “Mythopoeia”	18
Capítulo 3	
El proceso de traducción	30
Conclusiones	54
Obras consultadas	56
Mythopoeia – Edición Bilingüe	60



Introducción

Sobre el texto y su autor

John Ronald Reuel Tolkien, uno de los mayores exponentes de la épica¹ moderna, quien además de narrador fue filólogo, ensayista y poeta, dejó su huella en el canon literario por más de una vía: por su reconocida saga sobre la Tierra Media, *El señor de los anillos*, *El Hobbit*, *El Silmarillion* y *Los hijos de Hurin* (las dos últimas publicaciones póstumas editadas por su hijo, Christopher Tolkien); su crítica literaria y sus ensayos sobre los cuentos de hadas y *Beowulf* y su vasta correspondencia, compilada en distintos volúmenes. Hijo mayor de una familia británica, nació el 3 de enero de 1892 en Bloemfontein, Sudáfrica, donde su padre, Arthur Reuel Tolkien trabajaba como banquero; desde la adolescencia estudió latín, anglosajón y esperanto, lo que en 1911 lo llevó a inscribirse en la carrera de literatura clásica en el Exeter College de la Universidad de Oxford, sin embargo dos años después cambiaría a la de lengua y literatura inglesa, de la cual se graduó con honores en 1915. Se desempeñó como profesor de lengua y literatura anglosajona (1925 – 1945). Durante su estancia en dicha universidad formó parte del grupo literario conocido como los *Inklings*, un grupo de amigos que se reunía de manera informal en una taberna –*The Eagle and Child*– cercana a la casa de estudios. Entre los miembros recurrentes de dicho grupo resaltaban, además de Tolkien mismo, C. S. Lewis y Hugo

¹ En su sentido más clásico el término épica refiere a “hexameter narrative poems on the deeds of gods, heroes and men, a kind of poetry at the summit of the ancient hierarchy of genres”. (*The Oxford Classical Dictionary*); sin embargo hoy en día el concepto nos remite a las obras literarias de carácter heroico en un espectro más amplio: “narratives which differ in many respects from this model but manifest the epic spirit and grandeur in the scale, the scope, and the profound human importance of their subjects.” (Abrams, 111). De esta forma dentro del rubro de la épica caben textos que van desde la *Iliada* de Homero o la *Eneida* de Virgilio, o textos medievales como la *Chanson de Roldan* y la *Comedia* de Dante Alighieri, hasta *El Paraíso perdido* de John Milton o *Fausto* de Johan Wolfgang von Goethe.

Dyson. Su amistad con ambos escritores, en particular con C. S. Lewis, resultó determinante para el rumbo que tomaría su carrera literaria.

Tolkien escribió el poema “Mythopoeia” a raíz de una discusión entre él, Dyson y Lewis, la cual Humphrey Carpenter nos narra en su libro *J.R.R. Tolkien: A Biography*. A lo largo de la conversación Lewis argumentó con insistencia que los mitos eran “mentiras sopladas a través de plata”² y aunque hermosas, falsas y por ende carentes de valor (Carpenter 144). Lewis, quien en esa época ya había aceptado su creencia en Dios, tenía ciertas dificultades para comprender la función de Cristo, así como el significado de la pasión, la crucifixión y la resurrección en la tradición cristiana, pues no podía comprender cómo un hombre que vivió dos mil años atrás podría ayudarlo en términos espirituales, más allá del ejemplo de virtud que éste pudiese representar. Tolkien y Dyson no sólo eran cristianos sumamente devotos sino que también eran amantes de la mitología nórdica, pasión que compartían con Lewis, por lo que procedieron a señalarle la contradicción en la que estaba cayendo: Lewis siempre se había visto conmovido por los ejemplos de sacrificio en las religiones paganas, sin embargo le resultaba imposible transferir esta experiencia de la tradición cristiana a la vida real tal como lo hacía con los mitos paganos, ya que para Lewis el mito de la Biblia seguía siendo una mentira que, a pesar de estar adornada, carecía de verdad. Para Tolkien esta opinión resultaba absurda, él aseguraba que los mitos –lo que no ha ocurrido ni puede llegar a pasar– no son mentiras sino verdades vistas a través de un lente, pues los mitos recogen “la imagen de verdad que esconden sucesos relatados por otros seres humanos que hablaban de sí mismos, del modo en que ellos conocían su mundo, y otros mundos *posibles*; reales o no, no importaba a condición de que fuesen

² “But”, said Lewis, “myths are lies, even though lies breathed through silver” (Carpenter 144).

verosímiles. Porque esos mundos posibles eran, son y serán otras caras del multiforme y polivalente mundo *real*.” (Segura 99). De esta manera, para Tolkien el concepto de verdad se distancia del concepto de verosimilitud, pues mientras que lo verdadero –lo que existe en el mundo fenoménico– está relacionado con su presencia física en nuestro universo, lo verosímil está ligado con lo congruente dentro de su propia esfera.

En el decimocuarto capítulo de su *Biographia Literaria*, Samuel Taylor Coleridge propone lo que él llama suspensión voluntaria de la incredulidad: “to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith.” (Coleridge 346). Sin embargo Tolkien expresa su inconformidad con este término en su ensayo “On Fairy Stories”, donde afirma que para dotar de verosimilitud a una historia fantástica no es necesario olvidar las leyes naturales de nuestro mundo primario, sino establecer una creencia secundaria –*secondary belief*– respecto a las normas y leyes del universo contenido dentro del texto:

What really happens is that the story-maker proves a successful “sub-creator.” He makes a Secondary World which your mind can enter. Inside it, what he relates is “true”: it accords with the laws of that world. You therefore believe it, while you are, as it were, inside. The moment disbelief arises, the spell is broken; the magic, or rather art, has failed. You are then out in the Primary World again, looking at the little abortive Secondary World from outside. (Tolkien 12)

el concepto de *secondary belief* no implica una omisión de la esfera de lo real para el lector, por el contrario propone que el lector permanece consciente de que el texto tiene un universo

propio con sus propias reglas, que no necesariamente coinciden con las del mundo que habita el lector.

Esta postura expuesta por Tolkien en su ensayo es la columna vertebral del poema “Mythopoeia”, pues a lo largo de sus 148 versos en *heroic couplet*,³ la voz poética elabora una defensa del mito a través de tales postulados. De acuerdo con esta cosmovisión poética, el ser humano, *des-graciado* tras la expulsión del paraíso, no ha sido destronado, pues aún conserva su herencia divina, ya que sigue siendo heredero del Reino de Dios y a través de la creación puede recuperar esta gracia, perdida tras la expulsión del Edén (Segura 107). Del mismo modo, como el ser humano fue creado a imagen y semejanza de Dios, heredó la capacidad de crear universos mediante el lenguaje. De este modo a través de la creación de mitos el ser humano se convierte en un “subcreador” capaz de crear universos imposibles pero congruentes, los cuales se encuentran subordinados al mundo que denominamos “real”. Para el autor inglés, dice Eduardo Segura, “uno de los modos de recuperar la gracia es el Arte, la plasmación de la Belleza y la Verdad en forma de mundos posibles y objetos materiales.” (107). El papel del ser humano como creador de universos subordinados a una realidad ulterior, así como la importancia de la creación de los mitos, que son reflejo de la psique humana que los concibe, se unen a la crítica que hace Tolkien al racionalismo ilustrado y al empirismo positivista. Estas visiones que Tolkien critica sostienen que la ciencia es el único camino hacia la racionalidad, y el desarrollo tecnológico hacia la llamada “modernidad”, hacia el progreso. Para Tolkien la Máquina, lo construido de manera artificial, aquello que él mismo llama el “Gran Artefacto”, es lo opuesto a

³ Métrica inglesa compuesta de versos pareados en pentámetro yámbico con rima paroxítona.

la magia: “la capacidad élfica de llevar a su plenitud el modo de ser propio de cada esencia.”(104).

La importancia de *Mythopoeia* reside en el discurso a través del cual Tolkien reúne la esencia de su *logos* poético, que sitúa al ser humano en el papel de subcreador. De esta forma el poema, que habla tanto de la creación de mitologías como del proceso creativo como vehículo para transmitir la verdad intrínseca del sentir humano, plantea la relevancia del lenguaje como herramienta creativa para entender al ser humano. Estos elementos dotan al texto de una importancia que demanda su traslado a otros sistemas culturales, propósito principal de la propuesta de traducción que aquí se expone. El poema cuenta con una única traducción al castellano publicada, la cual se encuentra editada por Ediciones Minotauro y fue elaborada por Francisco Porrúa, quien firma sus traducciones bajo el seudónimo de *Luis Doménech*. Muchas de las virtudes del texto de Tolkien están en gran medida relacionadas con las características estilísticas y formales, es decir, con la arquitectura del poema, las cuáles se han perdido prácticamente en su totalidad en la versión de Doménech –probablemente por los criterios editoriales o mercantiles detrás de quién solicitara la traducción–, razón que me llevó a formular una nueva propuesta a través de la cual se pueda trasladar la experiencia literaria expuesta en este trabajo a la lengua castellana.

Sobre la traducción

La propuesta de traducción que aquí se presenta tiene como propósito respetar los lineamientos estéticos básicos que el género poético –particularmente hasta la primera mitad del Siglo XX– demanda en nuestra lengua, es decir las sutilezas formales del lenguaje; resaltando de forma particular la existencia de un ritmo logrado a través de la calculada

distribución de acentos y pausas a lo largo de los versos que componen el poema. Para esto estudiaremos el verso como una unidad tanto de sonido como de sentido, ya que está compuesto por elementos silábicos y acentuales que lo dotan de ritmo, al mismo tiempo que dan lugar a la exposición del discurso. De este modo, la traducción de “Mythopoeia” habría de leerse como lo que es: un poema. Para esto se ha tenido en cuenta lo propuesto por Lawrence Venuti, quien plantea la idea de la invisibilidad del traductor como “an illusionistic effect of discourse, of the translator’s own manipulation of language [English]” (1). El resultado es un texto fluido, caracterizado por la ilusión o apariencia de que la traducción no es, de hecho, una traducción, sino el ‘original’ (Venuti 1). Esta búsqueda por la naturalidad del discurso, producto de la invisibilidad del traductor, es uno de los principales ejes de la propuesta de traducción a la que acompaña este comentario.

El objetivo principal de este trabajo es exponer a través de un estudio traductológico cómo los principios básicos que rigen el poema de Tolkien, en términos tanto formales como de contenido, fueron trasladados a la lengua castellana. Para esto, partiremos de lo planteado por Susan Bassnett, quien sostiene que es imposible la existencia del traductor como escritor antes que como lector, y que es precisamente a lo largo del proceso de lectura que quien traduce toma una postura frente al texto (78). Del mismo modo, de acuerdo con la teoría del escopo (*Skopostheorie*) propuesta por Hans Vermeer, toda traducción, en tanto es una producción humana, está regida por un propósito que la vuelve una función de sus objetivos pragmáticos (Nord, “Translating as a Purposeful Activity” 12), por lo que es necesario que exista una fundamentación teórica que permita al traductor justificar sus decisiones, de modo que el receptor del texto literario pueda entender qué procesos se llevaron a cabo durante la labor

traductora y por qué. Para esto, señala Cristina Huertas en su ensayo “Aproximación a la funcionalidad en traducción literaria”, la teoría del escopo propone cuatro situaciones generales a considerar durante el proceso de la traducción literaria: (1) Plasmar en la traducción la intención del texto de origen de acuerdo con la situación del texto meta, (2) reflejar las funciones del texto de origen –sin olvidar la intención del emisor– en la situación meta, (3) escoger y ajustar gradualmente entre la domesticación y la extranjerización en función de la intención que se pretende lograr en el texto meta, y (4) seleccionar tanto el código como los medios lingüísticos adecuados para conseguir que los receptores del texto meta identifiquen la intención de la traducción y reciban el texto con la función deseada (Huertas 16). El estudio presentado busca exponer la manera en que las decisiones tomadas a lo largo del proceso de traducción tuvieron como guía trasladar la experiencia literaria del lector–traductor a la tradición hispánica.

A lo largo del primer capítulo analizaremos las características temáticas de “Mythopoeia” así como los postulados de Tolkien en el poema para dar paso a la segunda parte de esta investigación, donde exploraremos las características formales del texto. De este modo se pretende abordar el poema separando sus elementos para poder observarlos con mayor detalle, ya que durante la lectura las características formales se unen a las temáticas y dan lugar a las ideas que exploraremos, con el fin de entender cómo fueron trasladadas a la experiencia literaria en la lengua meta.

De manera similar, en el segundo capítulo se expondrán y analizarán las características formales del poema, partiendo de la unidad mínima en el discurso poético: el verso. A lo largo de dicho capítulo realizaremos un estudio respecto a la versificación que compone el poema

para después abordar la función que este tipo de verso ha tenido en la tradición poética en lengua inglesa. También veremos algunos ejemplos de los recursos retóricos y estilísticos que Tolkien utiliza en su texto para reforzar las ideas que se exponen en el capítulo primero.

El tercer capítulo se centra en el análisis traductológico; en este apartado veremos cómo los fundamentos que rigen el poema de Tolkien fueron trasladados a la tradición hispánica bajo el enfoque funcionalista de la *Skopostheorie* aplicado a la traducción literaria, como propone Cristina Huertas en su trabajo “Aproximación a la funcionalidad en traducción literaria”, bajo el axioma de que “el principio primordial que condiciona cualquier proceso de traducción es la finalidad a la que está dirigida la acción traslativa” (Nord, “El funcionalismo en la enseñanza de traducción” 8). De esta forma, se expondrán situaciones específicas junto con las estrategias de traducción que fueron puestas en práctica con la finalidad de trasladar la experiencia del lector-traductor a la tradición poética en castellano.

Capítulo 1 – Creando mitos

“Mythopoeia” es un poema que habla no sólo de la función de los mitos, sino del proceso a través del cual estos se forjan. De acuerdo con el *Thayer's Greek Lexicon*, el término –del griego *μυθοποιία*– hace referencia al proceso creativo, pues está formado por el sufijo *-poeia*, derivado del griego *ποιέω* (*poieó*) –hacer, crear, manufacturar, producir– así como por el prefijo *Mytho-*, proveniente del griego antiguo *μῦθος* (*muthos*) y que en su primera acepción se refiere a lo dicho –el discurso, la conversación, el habla de los hombres–, mientras que en su segunda acepción hace referencia a lo narrado, es decir los cuentos, las historias y las fábulas. Así, la mitopoeia (*mythopoeia*) o mitopoiesis (*mythopoiesis*) es tanto la creación de las historias como la acción de hacer lo hablado, manufacturar el discurso, construir el habla humana; hacer la palabra. De esta forma vemos los nexos entre el ser humano y su herencia divina: el poder creador del lenguaje. Tolkien sostiene que el filólogo, “el que ‘ama las palabras’ y el designio creativo que ellas encierran” (Segura 97), ve el lenguaje no como mero pacto utilitario, sino como un vehículo a partir del cual recuperamos la polisemia y la ambigüedad del mundo. Esto se ve reflejado en el primer verso del poema: “You look at trees and label them just so” (“Mythopoeia” v.1), una idea que se desarrolla en la tercera estrofa, que comienza “Yet trees are not 'trees', until so named and seen - / and never were so named, till those had been / who speech's involuted breath unfurled / faint echo and dim picture of the world” (vv.29-32). En estos versos Tolkien expone que al nombrar y describir las cosas no estamos haciendo más que inventar nuestros propios términos para referirnos a ellas. Así damos preferencia a algunas de las muchas caras del universo, pues el modo en el que entendemos el mundo nos permite

expandir su sentido y crear mundos subordinados al mundo primario, o real, que es esencialmente polisémico (Segura 64).

Para Tolkien la poesía es tanto manifestación estética como epistemológica porque aporta elementos fundamentales para comprender la realidad al mismo tiempo que contribuye al deleite estético (101); así, Tolkien resalta el valor del conocimiento poético y lo antepone al conocimiento científico, ya que si bien se precisa de ambos para entender el universo, el primero se manifiesta como una herramienta que nos ayuda a penetrar la esencia de las cosas para extraer las distintas sabidurías sobre el polivalente universo. Esto se debe a que el lenguaje poético –renombrar el mundo a través de la metáfora– permite la expansión del significado, pues como señala Eduardo Segura “Con la poesía se inicia la apertura de la mente a una nueva dimensión del conocimiento” (65). De manera similar, aquellos a quienes Tolkien –el filólogo– llama *misólogos* –es decir, “tanto el deconstruccionista refinado como el inculto, el nuevo bárbaro alumbrado por la revolución tecnológico-comunicativa interrelacionada “gracias a ‘la todopoderosa Red Global’” (97) – plantean el lenguaje como una simple convención utilitaria, perdiéndose de la metáfora esencial de la vida; el universo que reside en cada palabra gracias al don de la ambigüedad y la polisemia. De este modo, sin el conocimiento poético, el universo se reduce a lo inmediato, a lo pragmático, como lo vemos en los versos de Tolkien: “A star's a star, some matter in a ball / Compelled to courses mathematical” (“Mythopoeia” vv.5-6) y es gracias al conocimiento poético que podemos conocer con mayor profundidad las otras caras del universo que habitamos: “He sees no stars who does not see them first / of living silver made that sudden burst / to flame like flowers beneath an ancient song” (vv.45-47). Así, Tolkien nos explica que el conocimiento científico no aporta nada si nos falta el conocimiento

más básico: el conocimiento poético. Esto se debe a que el mitopoeta “aporta elementos esenciales para el conocimiento completo de la realidad; su mirada penetra la esencia del mundo. [La poesía deviene] un camino hacia el conocimiento y una más plena sabiduría del mundo” (Segura 106). De esta forma si buscamos tener un mayor entendimiento de nuestro entorno, precisamos de ambos tipos de conocimiento: el poético y el empírico.

Tal como mencionamos antes, Tolkien veía en el mito una herramienta para actualizar el conocimiento sobre el ser humano, pues “just as speech is invention about objects and ideas, so myth is invention about truth” (Carpenter 144). De este modo, la narración de historias nos permite actualizar el conocimiento del mundo, pues el humano se puede definir como un ser que narra historias, porque “el resultado de explicar una idea será, a menudo, un relato, una historia. Es el despliegue significativo de la realidad lo que permite elaborar un mundo completo.” (Segura 64). Del mismo modo, como señalamos en nuestra introducción, para el filólogo inglés el ser humano, creado a imagen y semejanza de Dios, se encuentra desgraciado tras la caída y la expulsión del paraíso, mas todavía conserva parte de su herencia divina:

(...) Though now long estranged,
man is not wholly lost nor wholly changed.
Dis-graced he may be, yet is not dethroned,
and keeps the rags of lordship one he owned,
his world-dominion by creative act:

(“Mythopoeia” vv.35-34)

Es así que Dios, el creador de todo lo que existe –“God made the petreous rocks, the arboreal trees, / tellurian earth, and stellar stars, and these / homuncular men, who walk upon the

ground”(vv 19-21)– dotó al hombre de la misma naturaleza creadora: el poder de construir a partir del lenguaje, de la palabra. Es por esto que para Tolkien el hombre es el “subcreador”, la creación de Dios que de igual forma es capaz de crear universos subordinados al mundo primario: “man, sub-creator, the refracted light / through whom is splintered from a single White / to many hues, and endlessly combined / in living shapes that move from mind to mind.” (vv 61-64) De esta forma, para Tolkien, el ser humano es el prisma a través del cual pasa la luz de Dios, la Verdad divina, que al verse refractada se desglosa en una gama de colores que se transmite de una mente a otra a través del vehículo de la palabra. Con esto Tolkien responde al postulado de Lewis, ya que si el ser humano es el prisma que refracta la Verdad de Dios a través de los mitos, el contenido de estos no pueden ser falso: “The heart of man is not compound of lies, / but draws some wisdom from the only Wise, / and still recalls him.” (“Mythopoeia” vv.53-55). Así, los seres humanos pensamos y entendemos como creadores, razón por la que nuestro juicio sobre las historias o mitos se basa en la verosimilitud y aplicabilidad, de modo que para aceptar un mundo como “posible” o “verosímil” éste debe estar compuesto de personajes y situaciones interconectadas entre sí –tal y como sucede en la realidad, o mundo primario– y entre más elaborado y complejo sea el pasado de este universo más digno será de ser llamado “real”. El resultado de esto es lo que Tolkien llama *secondary belief*, herramienta necesaria para que una obra de arte sea exitosa y se nos muestre como natural y no artificial (Segura 11), pues aunque todo trabajo creativo es un artificio, para Tolkien la creación de universos subordinados y congruentes con su propia realidad es algo tan natural y mágico como los árboles, pues es nuestra herencia divina.

Tolkien sostiene de manera muy acertada que los mitos son lugares-puente que ayudan a entender la realidad al observarla desde otro ángulo, de tal suerte que es posible que lugares nunca antes visitados expliquen mejor nuestro ser así como nuestra experiencia en el mundo que otros lugares en los que sí podemos estar (Segura 58) Así, para el autor inglés los mitos, aunque imprecisos respecto a lo acontecido en el mundo “real”, reflejan una porción de la Verdad del universo. Esta Verdad última, la del universo –y de Dios– no es estática sino dinámica y es a través de la polisemia que se nos muestra su dinamismo. En palabras de Eduardo Segura: “Si la polisemia de la realidad necesita ser designada de múltiples maneras, porque la verdad del mundo es metafórica, entonces sólo designando la múltiple esencia del mundo llega el subcreador a cantar de forma adecuada la riqueza significativa del universo” (102).

A lo largo de su poema, el autor critica lo que sus contemporáneos –herederos del pensamiento nietzscheano y del materialismo histórico– llamaron progreso. Para Tolkien, el progreso del siglo XX no representaba sino la inminente fatalidad que supone el reduccionismo racionalista y empirista: “I will not walk with your progressive apes, / erect and sapient. Before them gapes / the dark abyss to which their progress tends”. (“Mythopoeia” vv.119-121). A Tolkien le resulta vital entender el modo de ser natural del mundo y vivir de acuerdo con éste, ya que para él es mago quien vive en total comunión y respeto con la naturaleza del universo; por el contrario, aquel que no vive en armonía con el modo natural del Ser es un hechicero, un nigromante que busca moldear el mundo a su gusto a través de lo artificial: la Máquina. A diferencia del mago, quien no es sino manifestación del modo natural del ser, el nigromante es una figura oscura y que atenta contra la naturaleza, pues busca revertir a través de artificios el

orden natural que impera sobre todo: la vida y la muerte. Esto lo vemos representado en la obra de Tolkien, particularmente en su saga *El señor de los anillos*, a través de Sauron, un nigromante que pretende dominar el mundo a través de artificios. En sus intentos por someter el mundo a su voluntad, Sauron, el Señor Oscuro creó el Anillo Regente, o el Anillo Único, – “One Ring to rule them all, One Ring to find them, One Ring to bring them all and in the darkness bind them” (*The Fellowship of The Ring* 42). – que en el universo tolkieneano es la Máquina por antonomasia.

La poética que se nos expone en “Mythopoeia” es el eje rector del universo creado por Tolkien a lo largo de su saga sobre la Tierra Media, pues en ella Tolkien estableció un universo verosímil subordinado al mundo primario. Este universo, o sub-mundo, está habitado por distintos pueblos cuyas historias y culturas son tan ricas y complejas como las del universo primario. Tolkien, en su papel de pequeño creador se encargó de dar un trasfondo histórico e ideológico lo suficientemente elaborado como para lograr un verdadero *secondary belief*. Para esto el autor, quien a lo largo de su vida logró dominar alrededor de una veintena de lenguas y dialectos de distintos rincones de Europa, desarrolló las distintas lenguas de los pueblos de la Tierra Media, particularmente aquellas de los Elfos, las *tengwestar eldarinwa*: el *quenya* y el *sindarin*. A través de estas dos lenguas artificiales, Tolkien dio a los habitantes de su universo un origen y una historia a partir de la cual se puede explicar el presente de cada uno de los pueblos, pues para el filólogo las palabras, sus parentescos, etimologías y cargas semánticas son herramientas valiosas para reconstruir el mundo hacia atrás (Segura 55). Un ejemplo de esto es la lengua de Mordor, el *black speech* o Lengua negra, idioma empleado por Sauron y sus ejércitos. Los orcos, al igual que la mayoría de los pueblos de la Tierra Media, utilizan la llamada

“lengua común” para comunicarse entre sí, sin embargo, después del regreso de Sauron en la Tercera Edad, el *Black Speech* comienza a ser utilizado entre ciertos círculos cercanos al Señor Oscuro, lo que nos habla de una aproximación a la lengua incluso política. No olvidemos lo señalado por Susan Bassnett en el primer capítulo de su libro *Translation Studies*:

Edward Sapir claims that ‘language is a guide to social reality’ and that human beings are at the mercy of the language that has become the medium of expression for their society. Experience, he asserts, is largely determined by the language habits of the community, and each separate structure represents a separate reality: ‘No two languages are ever sufficiently similar to be considered as representing the same social reality. The worlds in which different societies live are distinct worlds, not merely the same world with different labels attached. (Bassnett 22)

Esta elaboración antropológica del lenguaje es otra herramienta que Tolkien emplea para remitirnos a los orígenes de un pueblo, antes del momento en el que inicia la trama de *El señor de los anillos*. Del mismo modo podemos resaltar aquel momento en el que la Comunidad del Anillo se despide de Galadriel, la señora de Loth Lorien, quien recita el poema en élfico “Namaerie” (*The Fellowship of the Ring* 290), que nos remonta a los tiempos narrados por Tolkien en el *Silmarillion*, siglos antes de la formación de la Comunidad del Anillo. El eco del pasado a través del lenguaje despierta en nosotros una sensación de profundidad histórica, pues la memoria de los pueblos no vive de otra forma que en su lengua original, y es a través de la memoria de una lengua distante que logramos conectar con la nostalgia por una tierra distante.

Como hemos mencionado con anterioridad, el poema “Mythopoeia” de Tolkien reúne la teoría poética del autor, donde nos expone la importancia del mito como vehículo para comunicar ideas a través de la creación de universos posibles que se encuentran subordinados al mundo primario. Estos universos que podrían parecer meros artificios del lenguaje deben ser de carácter verosímil, pues a pesar de estar compuestos por lugares inexistentes en el mundo fenoménico funcionan de acuerdo con la lógica que rige nuestro universo, pues no son sino un reflejo del polisémico mundo que habitamos. Así, señala Tolkien, mediante la sub-creación el hombre rescata su herencia divina como creador y actúa como el prisma a través del cual se difracta la luz de la Verdad. Esta verdad no es una sino muchas y sólo por medio del poder creador de la palabra –el lenguaje poético, la metáfora– podemos recrear el mundo separando cada hebra del espectro que compone la polifacética verdad del universo. Es nuestra tarea como sub-creadores, como mitopoetas, cantar nuestra propia verdad del mundo, porque a través del mito, de la creación de lugares en los que no podemos estar, es posible comunicar y entender mejor lo que ocurre en otros lugares en los que sí podemos acontecer. El mito, análogo de la Verdad, nos permite recuperar ciertos aspectos valiosos de la realidad que se han perdido a través del entendimiento pragmático del mundo y es, de acuerdo con los postulados de Tolkien, nuestra responsabilidad actuar como prisma de la Verdad si pretendemos tener un entendimiento más amplio de nosotros mismos y del universo que habitamos. Esto mismo se manifiesta en la esfera de la traducción, pues es también responsabilidad del traductor fungir como el prisma “a través de quien pasa y se divide el blanco / en variedad de tonos que se mezclan sin fin / en formas animadas que van de mente en mente” (vv 62-64).

Los postulados de Tolkien que hemos explorado a lo largo de este capítulo pueden ser trasladados a la experiencia del traductor si se entiende la traducción como un proceso creativo donde el traductor funciona como sub-creador. Así, del mismo modo que el mitopoeta interpreta la verdad del Creador y la traduce en su propia creación de acuerdo con su interpretación del mundo, el traductor traslada su interpretación de la verdad del texto y la plasma en su traducción. De esta forma la verdad que el mitopoeta plasma en su sub-creación trasciende a la traducción. Anteriormente señalábamos que la virtud que conocemos en el universo primario puede ser trasladada al mundo secundario; lo mismo ocurre en la traducción donde si bien se incluyen elementos que no encontramos en la “realidad” del texto “original”, la buena traducción se nos presenta tan virtuosa y real como el texto en lengua origen. Esto se debe a que el mitopoeta imita las porciones de la realidad que más llaman su atención y las plasma en su subcreación según las interpreta, misma cosa que ocurre al traductor quien busca trasladar lo más trascendente de su experiencia literaria al texto en la lengua meta. De esta manera podemos observar cómo los postulados de Tolkien, su poética, pueden ser llevados a la esfera de la traducción que es, a su vez, un ejercicio de creación –o sub creación– donde el traductor busca plasmar una de las muchas caras del universo que es cada texto.

Capítulo 2 – Forma y prosodia en “Mythopoeia”

A lo largo del capítulo anterior subrayamos los principales aspectos temáticos del poema “Mythopoeia”, por lo que en el presente nos encargaremos de trabajar con las características formales del mismo y partiremos de aquello que a lo largo de esta investigación consideraremos como la unidad mínima de expresión en el poema: el verso. En su libro *El arte del verso*, Tomás Navarro Tomás parte de la imposibilidad de encerrar el concepto de verso en una estrecha definición sometida a cuestiones métricas; por el contrario, señala, “basta representarlo como serie de palabras cuya disposición produce un determinado efecto rítmico” (10). Es importante partir de esta unidad y dedicar especial atención a su estudio puesto que “conocer la naturaleza del verso es condición indispensable para componerlo con acierto, para interpretarlo con propiedad y para sentir y apreciar su valor” (Navarro 9).

A través de los siguientes párrafos realizaremos un estudio respecto al tipo de verso con el que está compuesto el poema para después abordar la función que este tipo de verso ha tenido en la poesía en lengua inglesa. Del mismo modo, veremos ejemplos de algunos de los recursos retóricos y estilísticos que Tolkien utiliza en su poema para reforzar los postulados señalados en el capítulo anterior. Antes de adentrarnos en el análisis formal del poema es necesario recordar lo señalado por Phillip Hobsbaum en uno de sus múltiples estudios sobre poesía y forma: “These three factors –rhythm, the sound of the language and the meaning of the language– are, in practice, inseparable. In practice we hear the poem as a single entity. It is only for the purpose of analytical discussion such as this that its elements can be separated at all” (296). Es por esto que con fines únicamente analíticos dedicaremos un capítulo a la

discusión de la forma, ahora que hemos discutido el sentido del poema, para ver, finalmente, cómo ambos van de la mano.

Tal como señalamos en nuestra introducción, el poema de Tolkien está compuesto por 148 versos en pentámetro yámbico, organizados en la forma conocida como *heroic couplet*. Este tipo de verso, reúne dos características: la primera se refiere al cómputo silábico y la segunda al cómputo acentual. Para explicar estas características, es necesario recordar que la métrica acentual silábica –el conteo tanto de sílabas fonológicas como de los acentos distribuidos a lo largo del poema– es la forma más antigua de versificación en lengua inglesa. El poema anglosajón “Cædmon's Hymn”, compuesto en el siglo VII, es uno de los primeros ejemplos de esta estructura métrica en dicha tradición, pues consta de versos divididos por una cesura donde dos acentos dominan cada sección. En inglés, esta combinación, “(el) conjunto de dos o tres sílabas –acentuadas o no–, construye la unidad básica de la estructura métrica, el pie.” (Dunkelberger 51). Los pies métricos varían en función del número de sílabas acentuadas y no acentuadas que contengan, los principales pies métricos son el pírrico (U U)⁴, el espondeo (– –), el yambo (U –), el troqueo (– U), el dáctilo (– U U), el anfibraquio (U – U) y el anapesto (U U –). El pie métrico que resulta de nuestro interés para este estudio es el yambo, formado por una sílaba no acentuada y una acentuada, pues el pentámetro yámbico no es otra cosa que la unión de cinco yambos en un verso.

El pentámetro encuentra sus orígenes en la poesía clásica, pues tanto en griego como en latín se compusieron diversos poemas de carácter heroico cuyos versos oscilaban entre las nueve y doce sílabas, a esta métrica se le llamó hexámetro. Con el paso del tiempo este verso

⁴ A lo largo de este estudio haremos uso de esta notación para referirnos a las sílabas acentuadas, o tónicas (–) y a las no acentuadas, o átonas (U).

heroico fue adaptado a una variación con once sílabas que pasó a la tradición italiana,⁵ donde diversos poetas florentinos como Dante, Bocaccio y Petrarca la adoptaron, lo que dio origen al *endecasillabo* italiano. Este patrón métrico se moldeó según los caprichos de la lengua italiana al grado que evolucionó tal como señala José Onrubia de Mendoza:

al final de la Edad Media cree Henríquez Ureña, que había en Italia dos tipos de endecasílabo, a los que llama A y B, el primero con acento en sexta y décima y el segundo con acentos en cuarta y décima, pero agrega que como entre la cuarta y la décima sílaba había mucho espacio, surgieron para remediar esta laguna dos variantes del B, una de ellas con acentos en cuarta, octava y décima, y la otra con acentos en cuarta, séptima y décima. (Onrubia 18)

Estos tipos de endecasílabo son todos de carácter yámbico –exceptuando la variante del B con acento en séptima, que es de naturaleza dactílica–, pues sus acentos principales ocupan los lugares pares del cómputo silábico, por lo que no fue difícil trasladar su sonido a la lengua inglesa, que siempre ha dado preferencia a los pies yámbicos.

Geoffrey Chaucer, quien era un ávido lector de los autores italianos, no tardó en reproducir el sonido de estos versos y trasladarlo a su propia lengua, retomando los patrones de diez y once sílabas –cinco pies– a los que dio ritmos principalmente yámbicos. Un claro ejemplo de esto es el prólogo de los *Canterbury Tales*: “Whan **that** **Aprille** **with** his **shoures** **sote** / The **droghte** of **Marche** hath **perced** **to** the **rote**” (vv 1-2). Con la finalidad de practicar un escaneo métrico, el ejemplo anterior ha sido modificado agregando negritas a las sílabas

⁵ La preferencia del Italiano por el verso de once sílabas frente al de diez reside en que la mayoría de las palabras en dicha lengua son graves, por lo que los versos occítonos (de terminación aguda) resultan menos comunes que en inglés, lengua que es primordialmente monosilábica.

acentuadas, gracias a lo que podemos apreciar claramente el patrón yámbico. El texto se trata de una importante pieza de la literatura temprana en inglés sobre cuya pronunciación apenas podemos especular, razón por la cual distintos investigadores y estudiosos han propuesto diversos patrones de acentuación basados en la pronunciación. Un ejemplo de esto es el poeta norteamericano Patrick Gillespie, quien a través de su sitio web dedicado principalmente al estudio de la poesía, propone que la pronunciación correcta de los versos nos llevaría a escanear el verso de la siguiente manera: “**Whan** that **Aprille with** his **shoures sote** / The **droghte** of **Marche** hath **perced to the rote**” (vv 1-2) De acuerdo con la lectura de Gillespie existe un fuerte énfasis en la primer sílaba de cada estrofa, sin embargo esto no afecta drásticamente el patrón métrico que Chaucer emplea a lo largo del poema, que tiende, indudablemente, al yambo. Chaucer, frecuentemente apodado el padre de la poesía inglesa, es también padre del *heroic couplet*.

Esta estructura propuesta por Chaucer en el prólogo de los *Canterbury Tales* se convertiría con el tiempo en lo que hoy es conocido como la métrica heroica, que fue empleada y desarrollada por numerosos autores de los siglos XVI y XVII. John Dryden y Alexander Pope fueron algunos de los mayores exponentes en el uso del *heroic couplet*, y lo emplearon con frecuencia para tratar temas de carácter heroico. Esta estructura poética está formada por pareados en pentámetro yámbico con rima masculina –consonante oxítona–, es decir aquella donde la sílaba final de dos versos es idéntica. Un claro ejemplo del *heroic couplet* es el siguiente extracto de “An Essay on Criticism”, de Alexander Pope, donde podemos ver cómo los pentámetros yámbicos se alinean en pares según la rima:

’Tis with our judgments as our watches, **none**

Go just alike, yet each believes his **own**.

In poets as true genius is but rare,

True taste as seldom, is the critic's share; (vv 9-12)

En el fragmento se puede apreciar cómo los dos primeros versos presentan una identidad fonética en la sílaba final: none – own. Lo mismo ocurre con los versos tercero y cuarto cuyas sílabas finales mantienen la misma identidad sonora: rare – share. La rima masculina produce un efecto mucho más sutil que su contraparte, la rima femenina. La rima femenina –consonante paroxítona– es aquella donde se presenta identidad entre las dos últimas sílabas de los versos. Esto produce un sonsonete que, particularmente en poemas largos, puede llegar a cansar al lector. La brevedad de las palabras en inglés permite que la rima masculina remate cada verso incluso si éste está encabalgado, por lo que resulta perfecta para los poemas largos y de carácter narrativo o argumentativo.

Desde su aparición en el siglo XV, el *heroic couplet* ha servido para discutir temas de carácter solemne, pues con frecuencia aparece en poemas de naturaleza épica o heroica – Dryden y Pope emplearon este tipo de verso para sus traducciones de Virgilio y Homero– así como en poemas líricos que plantean discusiones de gran profundidad filosófica o poética, los ensayos de Pope, por ejemplo. A lo largo de su libro *Metre, Rhythm and Verse Form*, Phillip Hobsbaum ilustra cómo el *heroic couplet* fue el verso más importante de la poesía inglesa hasta la aparición de la traducción de la Eneida de Virgilio hecha por Henry Howard, Earl of Surrey:

Soon after Surrey's translation of Virgil, blank verse became a persuasive rival to the heroic couplet. It moved into most forms of drama. Yet the heroic couplet held its own as a vehicle for meditative and satiric poetry and, until Milton's

example took hold some half-century after his death, as a vehicle for narrative poetry also. (550)

Dicha traducción está compuesta en *blank verse* –otra variación del pentámetro yámbico pero esta vez sin rima– verso que resaltó por su carácter dramático, área en la que el *heroic couplet* encuentra sus limitaciones debido a la poca naturalidad con la que la rima imita el habla común. Sin embargo esto no detuvo a Dryden de escribir su tragedia heroica *Aurung-Zebe*, que discute un tema clásico en un tono que es evidente imitación del verso latino, y a lo largo de la cual encontramos algunos de los más puros ejemplos del *heroic couplet*.

Hobsbaum dedica todo un capítulo de su libro al estudio del *heroic couplet*, a lo largo del cual identifica dos tipos distintos del verso en cuestión: aquellos que se adhieren al estilo de Pope –los más tradicionales–, donde el sentido contenido dentro del verso va de la mano de la rima y el metro, y aquellos otros que Hobsbaum relaciona con John Keats, donde “the whole metre is very plastic, with its run-on sentences, its loose syntax, its refusal to be contained within the couplet form” (562). Un ejemplo de este uso del *couplet* es el que vemos en el poema “*Lamia*” del mismo Keats, un texto de evidente carácter heroico, pues retoma el tema griego de una serpiente con apariencia de mujer:

Still shone her crown; that vanish'd, also she
Melted and disappear'd as suddenly;
And in the air, her new voice luting soft,
Cried, “Lycius! gentle Lycius!”—Borne aloft
With the bright mists about the mountains hoar
these words dissolv'd: Crete's forests heard no more. (vv 165-170)

Tal como podemos apreciar en el ejemplo, este segundo tipo de *heroic couplet* se caracteriza por el uso extensivo de frases parentéticas y encabalgamientos que reducen las pausas versales, lo que nos hace pasar de largo la rima si queremos llegar al final de la oración. Hobsbaum señala que los poetas contemporáneos habrían de preferir el *heroic couplet* de Keats frente al de Pope debido al modo en que escapa, o pretende escapar, de la rigidez impuesta por el metro. Esto se debe, tal como lo vemos en el poema de Keats, a la fluidez con que el sentido se deslinda de la rima, lo que facilita la lectura y resta el tedio que a muchos podría ocasionarles la insistencia en la rima.

Todo esto que hemos mencionado en torno al *heroic couplet* nos habla de la flexibilidad de este tipo de verso, que está estrechamente vinculado a los textos de carácter épico, de modo que no es una sorpresa el que Tolkien haya decidido emplearlo para escribir su poema “*Mythopoeia*”, el cual responde a la naturaleza ensayística de Pope, al mismo tiempo que discute la importancia del quehacer mitológico con el tono solemne que se esperaría encontrar en cualquiera de las obras heroicas de Dryden. Sin embargo encasillar el *heroic couplet* de Tolkien dentro de la primera categoría identificada por Hobsbaum resultaría simplista, pues a lo largo de su poema Tolkien hace un uso extenso de encabalgamientos que conectan frases subordinadas a otras más, a veces también encabalgadas. Esto lo podemos observar en el siguiente ejemplo:

He sees no stars who does not see them first
of living silver made that sudden burst
to flame like flowers beneath an ancient song,
whose very echo after-music long

has since pursued. There is no firmament,
only a void, unless a jewelled tent
myth-woven and elf-patterned; and no earth,
unless the mother's womb whence all have birth. (vv.45-52)

En este fragmento podemos observar cómo el carácter ensayístico de Pope, el tono heroico de Dryden y las tendencias sintácticas de Keats se fusionan en un solo estilo. Los primeros cuatro versos y medio proponen una respuesta argumentativa a la afirmación hecha al principio del poema “A star's a star, some matter in a ball”(v5), esto es desplegado en forma casi axiomática en una sola oración que abarca la totalidad de los versos como si de un ensayo se tratase. De igual manera el tono heroico yace en el uso de términos como “myth-woven” y “elf-patterned” aunado a la elección de palabras de carácter solemne como “firmament”, “void” y “whence”. Así, Tolkien nos entrega una estrofa habitada por dos oraciones que conviven en armonía y comparten el quinto verso de la misma. Sin embargo el papel de la rima no cae en un plano secundario como en el caso de Keats, pues de su estilo Tolkien sólo recupera los recursos parentéticos y el uso del encabalgamiento, en combinación con la variación acentual, como podemos observar en el verso seis: “**only a void, unless a jewelled tent**”, lo cual resulta en el siguiente esquema rítmico: (– U)(U –)(U –)(U –)(U –). Este verso introduce una variación entre el yambo y el troqueo al colocar un acento en la primera sílaba del verso: “**only**” (– U), rompiendo el ritmo yámbico con un troqueo y volviendo al pie anterior con el resto del verso: “**a void, unless a jewelled tent**” (U –)(U –)(U –)(U –) Esto representa una variación de ritmo importante, ya que es uno de los recursos empleados por Tolkien para la transición de una

oración a otra al mismo tiempo que invita al lector a encabalgarse hacia el siguiente verso gracias a su pie quebrado.

La maestría con que Tolkien emplea el pentámetro resulta en versos cuyos cinco pies son yambos perfectos, como es el caso del primer verso del poema: “You **look** at **trees** and **lable them just so**” (v 1). Sin embargo dada la característica ensayística del texto el autor introduce pequeñas variaciones en el ritmo para romper con la monotonía: “**great processes march on** as **Time unrolls**” (11). En el ejemplo anterior podemos observar cómo Tolkien combina dos espondeos (**great-pro / march-on**) con un pie pírrico (ce-sses) y dos yambos (as-time /un-rolls) que abren paso encabalgado al siguiente verso yámbico: “from **dark beginnigs to uncertain goals**” (12). El esquema sería el siguiente: (– –)(U U)(– –)(U –)(U –) / (U –)(U –)(U –)(U –)(U –). Estos encabalgamientos y juegos sintácticos que emplea Tolkien nos recuerdan el verso heroico de Keats, sin embargo la naturaleza heroica del texto nos empuja hacia un tono mucho más solemne en el que la voz poética, a pesar de encabalgar versos con gran velocidad y precisión –sin violentar la sintaxis natural del idioma– no busca escapar de las paredes de la métrica; por el contrario, Tolkien hace un excelso uso de la prosodia clásica y nos entrega versos de métrica perfecta que nos remiten a un trabajo artesanal digno del poder versificador de Pope.

El carácter ensayístico que antes mencionábamos permea el poema de Tolkien, pues hay que recordar que el texto tiene un destinatario –“Philomythus to Misomythus”– y está formulado como respuesta a la afirmación hecha por Lewis al referirse a los mitos como mentiras. De esta forma el poema “Mythopoeia” actúa como un monólogo en el que la voz poética –el amante de los mitos– expone y explica su teoría poética dirigiéndose a un

interlocutor ausente: el enemigo de los mitos. La naturaleza ensayística del poema es reforzada a través del extenso uso de recursos retóricos empleados por Tolkien para sustentar sus argumentos. El poema comienza con uno de los tropos más efectivos para crear un vínculo entre emisor y destinatario: el apóstrofe. Este recurso puede ser definido como “Turning one’s speech from one audience to another. Most often, apostrophe occurs when one addresses oneself to an abstraction, to an inanimate object, or to the absent.” (*silva rhetoricae*). Esto lo vemos en el poema en los versos primero y tercero: “You look at trees (...) you walk the earth”. En estos versos la voz poética se vuelve hacia un destinatario ausente, al mismo a quién invoca en la dedicatoria del poema: Misomythus, el que odia los mitos.

Otro recurso retórico que podemos encontrar en diversas instancias a lo largo del poema es la aliteración, misma que se define como la repetición de sonidos o letras en palabras cercanas o adyacentes, particularmente la consonante inicial de cada palabra (*silva rhetoricae*). La aliteración es quizás el tropo más importante y antiguo en la poesía en lengua inglesa, pues fue el recurso predilecto para indicar el principio y fin de los patrones métricos antes de que la rima llegara a dicha lengua. Algunos de los textos germánicos más antiguos están escritos en verso aliterado, tal es el caso de *Beowulf* o la *Edda* poética, textos que Tolkien estudió minuciosamente durante décadas. La aliteración jugó un papel importante en la literatura medieval inglesa, pues hay un extenso uso de la misma en textos como *Sir Gawain and the Green Knight* y *Piers Plowman* que formaron parte del “Alliterative Revival” (c.1350-c.1500). Algunos ejemplos del uso de la aliteración en “Mythopoeia” son los siguientes: “**many minor**(v 4), **stellar stars** (20), **green grass** (24), “**move from mind to mind**”(64) y “**faultless fingers**” (147). El uso de la aliteración en Tolkien ayuda a reforzar los conceptos y las imágenes que nos

presenta en sus versos, en particular aquellos que aparecen en listados, como ocurre con los versos 20 y 24, donde la voz poética enumera los distintos elementos creados por Dios. Esto se suma al carácter solemne que acarrea el evocar el verso aliterado de la literatura anglosajona o del *Alliterative Revival* medieval.

A demás de la aliteración, la rima y el apóstrofe, entre los recursos retóricos que dotan al poema de su característica ensayística, destaca el uso de la anáfora. Este recurso consiste en la repetición de una o más palabras al principio de una serie de versos, frases u oraciones. Un claro ejemplo es el que se puede ver al principio de la cuarta, quinta y sexta estrofa: "Blessed are the timid hearts that evil hate"(81) ," Blessed are the men of Noah's race that build"(87) y "Blessed are the legend-makers with their rhyme"(91). Por lo general la anáfora tiende a darse dentro de una misma estrofa, sin embargo, tal como lo señalamos en la definición, ésta puede ocurrir cuando una serie de oraciones adyacentes comienzan con la misma palabra o palabras. En el caso de estos versos, tanto la primera estrofa (versos 81-86) como la segunda (87-90) están compuestas por una sola oración, esto resulta en tres oraciones que comienzan con la fórmula "Blessed are". Este uso de la anáfora es una clara referencia a las Bienaventuranzas bíblicas, o *Beatitudes* en inglés, que son enseñanzas axiomáticas expuestas por Cristo en los libros de Lucas y Mateo. Las Bienaventuranzas comienzan con la fórmula "Blessed are" y suelen ser una nueva interpretación de ideas planteadas en el viejo testamento. De este modo, Tolkien emplea un tropo muy efectivo para crear oraciones axiomáticas a través del énfasis que implica la repetición, al mismo tiempo que lo aborda emulando una fórmula bíblica que da peso a su argumento, pues no hay que olvidar que el mito principal que defiende Tolkien es el mito cristiano.

A lo largo de este capítulo hemos revisado diversos aspectos formales del poema “Mythopoeia” con la finalidad de tener un mejor entendimiento de los recursos que se esconden tras el contenido del texto. Hemos establecido cómo funciona la métrica del poema, la cual se centra en la estructura del *heroic couplet* al que Tolkien agrega variaciones rítmicas para reforzar sus cambios semánticos e introducir encabalgamientos que permiten desarrollar sus postulados con naturalidad. También establecimos que el *heroic couplet* tolkieneano conserva el tono heroico de Dryden, al mismo tiempo que evoca el carácter ensayístico de Pope a través del uso de distintos recursos retóricos como la aliteración, la anáfora y el apóstrofe. Este análisis, a través del cual estudiamos individualmente los elementos formales del texto, es –como se mencionó al principio del capítulo– un ejercicio artificial que tiene la finalidad de observar con detenimiento ciertas características al separarlas del resto. Si bien es cierto que en el poema tanto sonido –forma– como sentido se nos presentan de manera unitaria y simultánea, tras haber realizado este breve análisis podemos alcanzar desarrollar un entendimiento más profundo del poema.

Capítulo 3 – El proceso de traducción

A lo largo de este capítulo analizaremos cómo los principios básicos que rigen el poema de Tolkien fueron trasladados a la tradición literaria en lengua castellana, para lo cual partiremos de las consideraciones propuestas por Hans Vermeer en su *Skopostheorie* aplicadas a la traducción literaria. Mencionábamos al principio de esta investigación que dicho enfoque traductológico propone una fundamentación teórica que permita al traductor justificar sus decisiones, de modo que el receptor del texto literario pueda entender la toma de decisiones que tuvo lugar durante el proceso de traducción (Nord, “El funcionalismo en la enseñanza de traducción” 5). Enfatizábamos también la existencia del traductor como lector antes que como escritor y señalábamos que es a lo largo del proceso de lectura que quien traduce toma una postura frente al texto (Bassnett 83); es así que el estudio de la traducción de “Mythopoeia” aquí presentado expone cómo las decisiones tomadas a lo largo del proceso de traducción tuvieron como objetivo trasladar la experiencia poética vivida por el lector-traductor al sistema literario hispánico. También señalamos que, al tratarse de poesía –género literario que trabaja de manera particular con las sutilezas y subjetividades del lenguaje tales como la rima y el ritmo–, la traducción del poema debe ajustarse a criterios estéticos y retóricos que no necesariamente corresponden con otros tipos de escritura no creativa. Del mismo modo, se hace hincapié en que la traductología es una disciplina descriptiva y no prescriptiva, como se podría suponer, ya que cada texto por sí mismo demanda distintas estrategias de traducción en función de sus propias características, funciones e intenciones y es responsabilidad del traductor escoger y aplicar aquellos recursos que le parezcan convenientes según cada caso específico, principio por el que podemos establecer que la traducción de poesía pertenece –por

encima de otros tipos de traducción— a la esfera de la creación literaria, lo que implica que el proceso de traducción de un poema también debe ser estudiado como un proceso creativo.

La propuesta de traducción aquí presentada tuvo como punto de partida la teoría de Skopos de Hans Vermeer, la cual, de acuerdo con Cristina Huertas, “propone una fundamentación teórica para la traducción literaria que permite al traductor justificar sus decisiones, de manera que el receptor del texto literario puede entender qué proceso se ha llevado a cabo durante la labor traductora y por qué.” (16), para este fin, dice Huertas, dicha teoría plantea cuatro consideraciones generales aplicadas al proceso de la traducción literaria: La primera consiste en plasmar en la traducción la intención del texto de origen de acuerdo con la situación del texto meta, para esto, señala, “El traductor interpreta el TO tanto con respecto a la intención del emisor como con respecto a su compatibilidad y adecuación en la situación meta [...]el traductor compara las características del TM (tiempo, lugar, destinatarios, etc.) con las del TO, a fin de plasmar la intención del TO de acuerdo con la situación del TM”, haciendo hincapié en que “la dificultad principal radica en conocer de la manera más cercana posible la intencionalidad del emisor del TO.” (16). En el caso de la traducción del poema “Mythopoeia”, la intención del texto en lengua origen es exponer los postulados de Tolkien, tal como explicamos en el primer capítulo de este comentario, de modo que la traducción aquí presentada buscó trasladar esta situación —el poema ensayístico dirigido de Philomythus a Misomythus— a la situación meta: la tradición poética en castellano. De forma complementaria, la segunda consideración propuesta por la *Skopostheorie* es la búsqueda por reflejar las funciones del texto de origen —sin olvidar la intención del emisor— en la situación meta, para ello, dice Huertas “el traductor ha de determinarla(s) función(es) del TO para posteriormente

tratar de conseguirla(s) en la cultura meta, para lo cual es necesaria una gran labor de documentación.”(16) Para esto se identificó la principal función del TO, es decir, la defensa del mito, la cual queda resumida en el primer capítulo de este comentario como parte de dicha labor documentativa. La tercera consideración consiste en escoger y ajustar de forma gradual el contraste entre la domesticación y la extranjerización, teniendo como parámetro la intención que se pretende lograr en el texto meta, pues, de acuerdo con Huertas: “El mundo del texto de la traducción ha de ser seleccionado de acuerdo con la intención que se pretende alcanzar en el TM”. Para esto fue esencial la búsqueda de un equilibrio entre el papel del traductor como lector y el traductor como creador, teniendo como ideal el concepto de invisibilidad planteado por Venutti. Finalmente, la cuarta consideración propuesta por la teoría del escopo para su aplicación a la traducción literaria se basa en la selección del código y de los medios lingüísticos apropiados para que los receptores del texto meta identifiquen la intención de la traducción y reciban el texto con la función deseada (Huertas 16), tal y como veremos en la discusión en torno a la traducción de los recursos estéticos formales (como el verso y el metro) expuesta más adelante.

Se ha señalado de manera reiterada que el poema de Tolkien tiene como centro de su argumento la defensa del acto creativo, lo cual puede ser aplicado al oficio mismo del traductor, que es, finalmente, un (sub)creador que busca comunicar su interpretación de la verdad intrínseca de un texto y trasladarla a otra tradición literaria; de modo que la Verdad retratada por el poeta en lengua origen debe estar presente en el poema traducido. Para esto es necesario recordar, tal como señalamos al principio de este estudio, que la Verdad –la luz blanca que se refracta a través del prisma del poeta– es tan polivalente como el entendimiento

del universo, de tal modo que las verdades del poema son muchas y están sujetas a la interpretación del traductor. Es por esto que un mismo texto puede desglosarse en un sinnúmero de traducciones sin que éstas sean iguales entre sí, ya que cada una es tan sólo una de las muchas interpretaciones del texto y su valor no está en función de aquello que quien tradujo consideró el corazón del texto, sino del éxito con el que se logra comunicar lo que quien traduce se propone. Estas posibles interpretaciones de un texto, producto de las distintas lecturas potenciales, pueden ser entendidas como distintas tonalidades de la misma luz, que al combinarse resultan en el blanco del que surgieron, ya que todas son maneras de abordar el mismo sujeto, es decir, distintas formas de entender el mundo polivalente.

Un claro ejemplo de las muchas hebras de luz que pueden emanar del mismo texto a través del prisma de la traducción es el meticuloso trabajo realizado por Tolkien para traducir el poema *Beowulf*. Además de haber sido un reconocido escritor y un académico de gran prestigio, Tolkien fue también un destacado traductor del inglés antiguo (*anglosajón*) y a lo largo de su vida realizó diversas traducciones del poema heroico –pilar indiscutible de dicha literatura–, las cuales encontramos en verso, prosa e incluso en forma de cuentos y baladas. Los distintos recursos y estrategias de traducción empleados por Tolkien seguramente responden al profundo conocimiento que tenía del poema, pues vale la pena recordar que él fue uno de los principales académicos dedicados al estudio de dicho texto, tal como lo expresa Seamus Heaney en el comentario que acompaña su propia traducción:

However, when it comes to considering *Beowulf* as a work of literature, there is one publication that stands out. In 1936, the Oxford scholar and teacher J.R.R. Tolkien published an epochmaking paper entitled ‘Beowulf The Monsters and the

Critics' which took for granted the poem's integrity and distinction as a work of art and proceeded to show in what this integrity and distinction inhered [...] He assumed, in other words, that the *Beowulf* poet was an imaginative writer rather than some kind of back-formation derived from nineteenth-century folklore and philology. Tolkien's brilliant literary treatment changed the way the poem was valued and initiated a new era –and new terms– of appreciation. (Heaney xi)

Entre más profundo es el entendimiento que se tiene de una obra, más imposible pareciese producir una traducción apropiada –el carácter intraducible del texto–, ya que a través de estudiar y analizar cada detalle es que logramos comprender qué papel juega cada elemento del texto y cómo se relaciona con el resto de las piezas que componen, únicamente en conjunto, la unidad.

Decíamos con anterioridad que todo texto sirve a un propósito por lo menos comunicativo (Nord, “Translating as a Purposeful Activity” 12) de manera que cada una de las traducciones de *Beowulf* realizadas por Tolkien responden a propósitos distintos, que pueden ir desde la reproducción detallada de los hechos suscitados en la trama, hasta la recreación estética del verso aliterado o la recuperación de la tradición oral a través de la balada, por citar algunos casos. Christopher Tolkien, responsable de la edición póstuma de la traducción en prosa que hiciese su padre del poema heroico, nos dice:

In the first place, this is a work of my father's (distinct in this from all save one of the editions of his unpublished writings that I have made) which is not of his own conceiving, but is concerned with a specific work, of great celebrity and with a massive history of criticism extending over two centuries. And in the second

place, the lectures in question were addressed to an audience of students whose work on Old English was in part based on the demanding language of *Beowulf*, and his purpose was to elucidate and illuminate, often in precise detail, that part of the original text that was prescribed for study. But his translation would of course have been addressed primarily, though not exclusively, to readers with little or no knowledge of the original language [énfasis agregado]. (ix - x)

Destaca la forma en que el editor señala que el texto es una obra del traductor, a pesar de que no fue “concebida” por el mismo, sino que gira en torno a un texto célebre y de gran importancia histórica. El editor también nos habla acerca de los propósitos que el traductor se planteó para su traducción en prosa y de las claras metas por producir un texto transparente para aquellos lectores con poco o nulo conocimiento de la lengua origen, así como iluminar las áreas oscuras del texto para su estudio en un ámbito académico pero sin limitar el resultado a un ejercicio artificial limitado a un contexto específico. Éste es tan sólo un ejemplo de los muchos criterios que determinan el rumbo que puede tomar la traducción de un poema, por lo que el principal criterio para juzgar la calidad de la misma será si ésta cumple o no con los objetivos establecidos por el traductor.

En su ensayo titulado “Sobre la traducción de algunos títulos”, Augusto Monterroso sostiene que “por principio, toda traducción es buena” (38), ya que algo de la luz del autor logra pasar a través del lente del traductor, por más opaco que éste sea; además, señala, “es mejor leer a un autor importante mal traducido que no leerlo en absoluto”; aquí habría que recordar lo dicho antes acerca de que toda traducción es una aproximación, ya que –finalmente– estamos leyendo la interpretación del lector-traductor y no las palabras salidas del puño del

poeta, las cuales –decíamos–, no siempre cuentan con un equivalente en la lengua a la que se traduce, porque, en el mejor de los casos, “elements of meaning which are represented by several orthographic words in one language, say English, may be represented by one orthographic word in another, and vice versa.” (Barker 11); sin embargo, con frecuencia nos encontramos con situaciones donde no existen referentes en común entre una lengua y otra, ya que “ritmos, pausas, aliteraciones y acentos no poseen una reproducción exacta en otro idioma. Sólo pueden ser representados usando recursos similares” (Rioseco 31). Cuando un traductor se enfrenta sin éxito a este tipo de situaciones se suele hablar de *errores de traducción*, los cuales, dice Monterroso, pueden enriquecer temporalmente un texto mediocre pero casi nunca logran arruinar una obra maestra, porque “ni el más torpe traductor logrará estropear del todo una página de Cervantes, de Dante o de Montaigne.”; mientras que si, por el contrario, “determinado texto es incapaz de resistir erratas o errores de traducción”, dice Monterroso, “ese texto no vale gran cosa” (38).

Decíamos, entonces, que la mala traducción es aquella que no satisface los objetivos planteados por el traductor; sin embargo, en la traducción de poesía existen criterios adicionales, por ejemplo, dice Rioseco: “un poema está mal traducido cuando el ritmo del idioma al cual se ha vertido no se logra. [...] Muchas de las traducciones que leemos, y que provienen de traductores que no son poetas, parecen rígidas o, lisa y llanamente, incomprensibles. La traducción [literaria] es un ejercicio del lenguaje poético y no una prueba de exactitud gramatical” (36). Esto, y no otra cosa, fue el principal motor que llevó a generar la propuesta de traducción del poema “Mythopoeia” aquí presentada: producir un texto literario

que trascienda las limitantes formales de la traducción propuesta por Doménech al trasladar los propósitos estéticos y temáticos que rigen el poema de Tolkien.

Tradicionalmente existen muchos prejuicios respecto a la validez de una traducción, pues con frecuencia los poemas en lengua meta suelen ser automáticamente catalogados como inferiores al texto de partida; sin embargo, las ideas aquí presentadas proponen que si bien la traducción no tiene como objetivo sustituir al texto original, la obra traducida es igualmente válida en el contexto de su propia lengua en tanto cumpla con el escopo fijado por el lector–traductor y respete los criterios estéticos del género en la tradición meta, en tanto la naturaleza del texto lo demande. De esta forma, el poema en lengua meta es una interpretación más del poema original, que también es en sí mismo una forma de interpretar el mundo. Esto combina la cosmovisión tolkieneana con las posturas de Vermeer, quien plantea que toda traducción está dirigida a un público específico en circunstancias específicas. Nord plantea dicha postura de la siguiente manera: “The status of the source is clearly much lower in Skopostheorie than in equivalence-based theories. While Reiss declares that the source text is the measure of all things in translation (Reiss 1988:70), Vermeer regards it as an ‘offer of information’ that is partly or wholly turned into an ‘offer of information’ for the target audience” (*Translating as a Purposeful Activity* 12).

Las posturas traductológicas basadas en satisfacer los propósitos y objetivos que se establecen para una audiencia específica no se limitan a las traducciones y adaptaciones interlingüísticas, tal es el caso de la *Skopostheorie*, que se basa en la acción, esto se debe a que "Any form of translational action, including therefore translation itself, may be conceived as an action, as the name implies. Any action has an aim, a purpose. [...] The word skopos, then, is a technical term

for the aim or purpose of a translation. [...] Further: an action leads to a result, a new situation or event, and possibly to a 'new' object" (Nord 12); tal es el caso de la traslación de obras literarias al medio cinematográfico, fenómeno que ha sido objeto de estudio durante décadas, donde con frecuencia los criterios que favorecen a la obra escrita por su antigüedad –alegando una supuesta “originalidad”– suelen ser cuestionados con mayor facilidad. Por ejemplo, “Los pájaros”, obra maestra del cineasta Alfred Hitchcock, es, con frecuencia, más celebrada que la novela corta de Daphne du Maurier en la que está basado el guión de la película; sin embargo, en el ámbito literario pocas son las voces que se alzan para defender una traducción en comparación con las que rápidamente saltan acusando de traidores a quienes traducen. Dice Rioseco: “se ha popularizado –no sin razón– la conocida sentencia italiana: *traduttore, tradittore*, es decir: traductor igual traidor. Y es esta idea, la de la traición, la que ha dado paso a la creencia de que todo poema traducido es inferior al original. Nada más exacto y nada más falso.”(31), pues –retomando a Monterroso al referirse a los frecuentes prejuicios que acarrea la traducción– “¿Qué le va a suceder a Shakespeare si su traductor se salta una palabra difícil? Pero existen los que no lo leen porque alguien les dijo que estaba mal traducido. Y los que esperan aprender bien el francés para leer a Rabelais. Ridículo. Da igual leerlo en español. No se vale despreciar las traducciones de Chaucer cuando uno apenas puede con el Arcipreste de Hita.” (37-38). De tal forma que, como hemos venido señalando, toda traducción es una interpretación y sus virtudes dependerán del éxito o del fracaso en la tarea de comunicar lo interpretado y no qué partes le parecieron más o menos relevantes al traductor.

A lo largo de la historia, se ha discutido ampliamente la naturaleza mimética del arte – las extensas y detalladas investigaciones de *Erich Auerbach*, son uno entre cientos de ejemplos–

y tanto críticos como académicos han presentado suficientes argumentos para justificar sus distintas posturas, sin embargo algo que no podríamos negar es que toda producción humana está ligada a una interpretación de las distintas facetas del mundo. Tal es el caso incluso de aquellas creaciones que hablan sobre lo que no se manifiesta en el mundo fenoménico –lo mitológico del mito, lo que llamamos ficción– y que son, finalmente, distintas formas de transmitir las ideas, experiencias, inquietudes, necesidades y emociones experimentadas por otros humanos a través del tiempo. De esta forma, la poesía –más específicamente la creación de poesía– es un método a través del cual recuperamos lo que se pierde cuando el lenguaje se vuelve un mero pacto utilitario. La poesía es un constante recordatorio de que la lengua es un organismo vivo que escapa a muchas de las normas que tratemos de imponerle, y que las convenciones que rigen la normatividad de la lengua son tan subjetivas como cualquier criterio humano. Cada lengua –con sus respectivas variaciones– tiene sus propios caprichos y tendencias, y así como los hablantes moldean el curso que seguirá la evolución histórica de su idioma, la lengua misma condiciona la mentalidad de quien la ejerce:

La práctica de una lengua tiene implícitamente unos ideales; ideales no en el sentido de idealización, sino unos ideales en el sentido de lo que la cursilería moderna llamaría «imaginario», un imaginario de la lengua. Que en la práctica de la lengua existe un modelo implícito, inconsciente, que puede hacerse consciente pero que no es necesariamente consciente. Eso es lo que implica el simple latiguillo archifrecuente en toda lengua hablada: «mejor dicho»; dices algo, y dices «mejor dicho». Si hay una manera de «decir mejor» es que hay un modelo de mejor y peor dicho, hay un mejor y peor dicho. Y eso no porque lo decidan o

no los académicos, sino porque el hablante tiene un cartabón inconsciente de lo que está mejor dicho y de lo que está peor dicho. (Segovia 2 – 3)

Lograr ese “decir mejor” es –en casi todos los casos– uno de los principales objetivos de quien traduce, de tal forma que la traducción exitosa es aquella que “dice bien” en una lengua lo interpretado en otra. En el fragmento anterior, Tomás Segovia sostiene que cada lengua tiene ideales implícitos, una forma específica de percibir, decodificar y transmitir la experiencia del mundo, y esa experiencia debe encontrar la mejor forma de ser transmitida en cada lengua.

Mencionamos antes que cada pueblo encuentra su modo natural de ser únicamente a través de su lengua, porque “No two languages are ever sufficiently similar to be considered as representing the same social reality. The worlds in which different societies live are distinct worlds, not merely the same world with different labels attached” (Bassnet 22). Esto lleva a pensar que la traducción de poesía debe escapar al uso del lenguaje como mero pacto utilitario, pues la poesía es –como se lee en la traducción aquí presentada– la luz que se divide “en variedad de tonos que se mezclan sin fin / en formas animadas que van de mente en mente” (vv. 63 – 64).

Todos estos señalamientos que se han hecho, así como las discusiones aquí propuestas, sirvieron como criterio para la elaboración de la traducción del poema “Mythopoeia” que aquí se expone. A continuación veremos a detalle una serie de casos –tanto generales a la lengua como particulares al poema– en los que se tuvieron que tomar decisiones para satisfacer los criterios de traducción. Evidentemente no se puede suponer que todos los problemas que surgieron en el proceso de traducción fueron resueltos de manera exitosa, pues –de nuevo– en tanto se trata de una aproximación, siempre existirá un margen de pérdida. Esto no quiere

decir que no se hayan empleado estrategias para recuperar y compensar un poco de lo perdido durante el proceso de traducción.

Decíamos antes que cada lengua tiene su propia forma de transmitir su interpretación del mundo, también decíamos que los ritmos y sonidos naturales de cada lengua varían de un idioma a otro, de tal forma que “la traducción literal es imposible. Los ritmos de cada idioma son intraducibles y la musicalidad de los versos no puede ser trasladada de un idioma a otro sin sufrir modificaciones radicales que rara vez constituyen una ganancia” (Rioseco 31). Éste fue el primer problema que surgió durante la traducción de “Mythopoeia”, ya que al tratarse de un texto rico en recursos sonoros y con una métrica tradicional y claramente definida, la traducción tendría que aspirar, por lo menos, a satisfacer ciertos criterios estéticos de la tradición poética en lengua meta, tales como la naturalidad de la distribución silábico-acental.

A lo largo del segundo capítulo de esta investigación analizamos detalladamente varias de las características formales del poema, del mismo modo trazamos un eje para ubicar el lugar que ocupa el texto en la tradición poética a la que pertenece, sin embargo todo esto ocurre en una lengua que dista de ser siquiera similar al castellano:

“Las diferencias entre el inglés y español se remontan a sus orígenes. Tienen raíces distintas. El inglés procede del anglosajón y el español, del latín vulgar. Aunque ambos tienen un origen común, el indoeuropeo, todo parece separarlos. El inglés es un idioma rico en expresiones, giros inusuales y distintas clases de acentuaciones, posee al menos el doble de palabras que el español, el italiano, el francés y el alemán. Dos invasiones han favorecido a la lengua inglesa: la de los jutos, pictos, sajones y escandinavos entre los siglos V y VII, y los normandos, en

el año 1066 d.C. Trescientos años de presencia francesa en Inglaterra aportaron al inglés más de 10 000 nuevas palabras.” (Rioseco 32)

Las diferencias tan marcadas entre ambas lenguas se reflejan en sus distintas formas de versificación, comenzando por la sonoridad. El inglés, principalmente monosilábico, facilita las distintas combinaciones rítmicas que favorecen versos de terminación aguda, mientras que el español tiende más hacia las palabras graves: “Pese a que en ambos idiomas [los pies poéticos] puedan coincidir estructuralmente –en la versificación regular, por ejemplo–, el inglés posee más variaciones acentuales que el español” (Rioseco 35). Esto se refleja claramente en nuestra versificación, donde las terminaciones agudas suelen manifestarse como la adición de un sonido, pues la sílaba final queda reverberando en el oído; mientras que las terminaciones esdrújulas crean una síncopa que resta fuerza al penúltimo sonido, al grado que a veces se vuelve casi imperceptible –por eso la rima esdrújula permite obviar la penúltima sílaba, lo que da lugar a identidades sonoras peculiares como la correspondencia entre *gélido* y *fétido*– lo que nos confirma que, en efecto, los versos con terminación grave –paroxítonos– son los más naturales en nuestra lengua. La preceptiva en inglés se basa principalmente en los pies poéticos: la combinación de sílabas acentuadas y no acentuadas, de modo que todos los metros tradicionales en inglés siguen dicha lógica, desde los casos más evidentes, como el *blank verse* –sucesión de pentámetros yámbicos sin rima–, hasta algunas formas libres donde los distintos pies se van enlazando para dar lugar a distintas sonoridades y cadenas acentuales en todo tipo de combinaciones.

Por otro lado, la métrica castellana tradicional se basa en el conteo silábico más que en el conteo acentual. Para esto es importante identificar la diferencia entre las sílabas

gramaticales y las llamadas “sílabas poéticas”, es decir, cada uno de los sonidos que en conjunto dan lugar al verso. La sílaba, dice Navarro Tomás, es la unidad básica del verso regular, mientras que la del acentual es la cláusula –pie– y la del libre, la palabra (13). Desde sus orígenes, tanto el verso métrico como el acentual existen a la par de la modalidad semilibre que constituye el verso fluctuante “cuya ametría no excede de un margen limitado en torno a determinadas medidas con las cuales suele a veces coincidir”(12), este último fue ampliamente cultivado durante el medioevo y aún se haya fuertemente arraigado en la tradición popular, en contraste con el primero que ha sido preferido por las esferas académicas que rinden culto a lo solemne y que tuvo su periodo de mayor apogeo desde el Siglo de Oro hasta el fin del romanticismo. A estas tres formas de versificación se suma el verso libre, es decir “los versos amétricos que no obedecen ni a igualdad de número de sílabas ni a la uniformidad de sus cláusulas” (12). A pesar de su naturaleza poco restrictiva, el verso libre no deja de ser verso, ya que “pone al servicio de los efectos del ritmo elementos diversos, sin someterse inexcusablemente a la regularidad del acento”. Esto coincide con la noción de que el verso “determina en principio su figura y límites mediante la combinación de sílabas, acentos y pausas”, separándose así de la prosa, dado que la frontera que divide estas dos disciplinas se funda en la intención de lograr una mayor o menor regularidad de los apoyos acentuales (11).

Las estructuras poéticas de dos lenguas no son equivalentes. Si bien es cierto que existen formas tradicionales que se han adaptado a las distintas latitudes poéticas, estas estructuras se han adaptado y moldeado según las tradiciones que las han acogido. El caso más destacado es, con seguridad, el del soneto. Esta forma poética, atribuida a Giacomo Da Lentini, se originó en italiano y fue desarrollada ampliamente por Francesco Petrarca. Más tarde,

poetas como Sir Phillip Sidney y Henry Howard, *Earl of Surrey*, serían los encargados de trasladar su lógica, sonoridad y fundamentos estéticos a la tradición inglesa. Sin embargo el soneto inglés ha sufrido distintas transformaciones que lo han alejado del *italico modo* y han dado origen a formas tan distintas como los sonetos shakespearianos o aquellos de Gerard Manley Hopkins, por ejemplo. Del mismo modo, el soneto castellano –más cercano al italiano que el inglés– ha sufrido evoluciones con el transcurso de los años y la apropiación de distintas variantes rítmicas del endecasílabo como los versos sáficos o los de gaita gallega, y eso sin contar los sonetos contruidos con versos alejandrinos o los sonetillos heptasilábicos y aquellos en pentasílabos. Algo similar ocurre al verso libre, que en inglés se le atribuye al poeta estadounidense Walt Whitman, quien –a finales del siglo XIX– desarrolló una forma irregular de versículo basándose en traducciones de la Biblia. Por otro lado, en nuestra lengua el origen del verso libre se encuentra estrechamente relacionado con la evolución de la silva castellana, y su introducción está vinculada a la obra de los poetas de la generación del 27, como *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez, así como al trabajo de autores modernistas como Rubén Darío, Rosalía de Castro y Amado Nervo, en Latinoamérica. La musicalidad del verso libre castellano rara vez proviene de la alternación de pies métricos, sino por el contrario, de la distribución natural de los acentos y la combinación de metros con el habla cotidiana y los ritmos internos del lenguaje. Estas características del verso libre se alejan de los preceptos estéticos del poema “*Mythopoeia*”, razón por la cual una traducción libre no parecía la más apropiada para trasladar la poética de Tolkien a la tradición castellana, particularmente bajo el conocimiento de que no se trata de un texto escrito bajo el auge del verso libre en inglés.

Durante el análisis de las características formales del poema, decíamos que el texto está escrito en uno de los modos de versificación más tradicionales y emblemáticos de la lengua inglesa, el *heroic couplet*. Para la elaboración del poema, Tolkien decidió explotar el *genio* –eso que los ingleses llaman *witt*– sin recurrir a estructuras como el *blank verse*, que para muchos podría haber respondido mejor a la naturaleza ensayística de *Mythopoeia*. Sin embargo, su autor escogió el *heroic couplet* como el molde para sus 148 versos rimados en pareado, por lo que una traducción apropiada debería, por lo menos, tener en cuenta la intención estética de resaltar la métrica del verso; ya que cuando se trata de trasladar el verso medido, con frecuencia, dice Rioseco, muchas versiones libres suelen revelar más pereza y complacencia que una verdadera búsqueda de recursos y estrategias para ‘ajustar’ el sentido original de un poema a otra lengua, y que suelen ser, “en el mejor de los casos, re-creaciones del original, vale decir, otros poemas. Y aunque, a veces, felices creaciones, son infieles a la esencia del poema traducido. Dicen otra cosa” (32). Sin embargo, decíamos antes, los metros y los ritmos entre las lenguas no son equivalentes, ya que los acentos son un elemento intrínseco al lenguaje y su posición en el verso determina en gran medida el ritmo del mismo. Esto nos inclina a pensar que la equivalencia formal no es posible, “de tal modo que sólo puede traducirse con propiedad el sentido del poema.”(35). Pero también hemos señalado que sonido y sentido se nos presentan como una unidad indivisible a la hora de experimentar el poema “¿Qué pasa, entonces, con el sonido original de los poemas?” Sencillo –por lo menos en apariencia–, dice Rioseco: “El poema traducido debe buscar su ritmo y su musicalidad en el idioma al cual se traduce” (32), de forma que la propuesta de traducción aquí presentada busca encontrar su

propia sonoridad en la lengua meta, pero sin traicionar los lineamientos estéticos que rigen el poema en lengua origen.

Una traducción que busque preservar la naturaleza ensayística y las características rítmicas de *Mythopoeia*, no debe prestar menor atención a las características formales del poema que al contenido semántico del discurso, pues tal como señala Juan Carlos Calvillo:

[El sentido] se construye a partir del modo distintivo en que las palabras se hallan organizadas y dispuestas en la estructura del poema, y por este motivo es evidente que una versión que rescate tan sólo el significado literal de las palabras fracasará en su intento por emular la impresión exacta o efecto que causa la lectura en su idioma original. (1)

Habíamos establecido que el pentámetro y el endecasílabo castellano tienen un ancestro en común, el *endecasillabo* italiano, por lo cual existe una similitud sonora entre ambos metros; sin embargo, el poema de Tolkien emplea una estructura que no existe de manera canónica en nuestra tradición. Si bien, probablemente, la correspondencia rítmica más cercana al *heroic couplet* sería la sucesión de pareados endecasílabos –sean sáficos, enfáticos o cualquier otra combinación de tendencia yámbica–, sería más que inocente asumir que el pentámetro y el endecasílabo son estructuras equivalentes. A pesar de que el endecasílabo es un verso de arte mayor, oscila entre el aliento medio y largo porque “las palabras en castellano suelen ser extensas en comparación con la brevedad del léxico inglés, predominantemente monosilábico, y por tanto la transferencia de significados exige en español un mayor número de sílabas por verso” (Calvillo 2). Del mismo modo, las variaciones acentuales del endecasílabo tienden a la solemnidad, particularmente en el caso de los endecasílabos propios –heroicos, melódicos y

enfáticos– que son aquellos con acentos en sexto y décimo lugar, lo cual produce un ritmo fácilmente identificable y el cual, si no se introduce alguna variación, suele ser denominado – fuera del ámbito académico– como “machacón”, por el sonsonete que acarrea.

La propuesta de traducción que se presenta está compuesta en versos alejandrinos, cuyas catorce sílabas facilitan el traslado de lo dicho en una sola unidad de pentámetro al castellano, lo cual permite la reproducción semántica del poema en el mismo número de versos, que finalmente son unidades de sonido. Un ejemplo claro de esto es la traducción del verso quinto: “a star’s a star, some matter in a ball” (v.5), el cual está formado por palabras predominantemente monosilábicas que, evidentemente, no podrían ser trasladadas a un endecasílabo sin sacrificar tanto sonido como sentido. El verso se tradujo de la siguiente manera: “una estrella es un astro, materia en una bola”. En este ejemplo vemos una clara sustitución de palabras, pues mientras que el inglés se repite la palabra “star”, en castellano la segunda instancia fue sustituida por “un astro”, puesto que “una estrella es una estrella” tiene una sílaba extra que rompe la proporción de los hemistiquios heptasilábicos del alejandrino; sin embargo, el cambio de término conserva la definición tautológica propuesta en el verso en lengua origen.

En el ejemplo anterior, la elección de palabras estuvo fuertemente condicionada por la métrica del verso, situación que difícilmente se puede evitar a la hora de escribir versos con un metro fijo. De haber decidido preservar la rima en la traducción –criterio que fue descartado pues el recurso no opera de forma equivalente en ambas lenguas– la condición habría sido doble y lograr la transmisión del sentido habría sido prácticamente imposible. Seamus Heaney

nos habla de una experiencia similar que vivió durante la composición de su traducción de *Beowulf*:

I have not followed the strict metrical rules that bound the Anglo-Saxon scop.

I have been guided by the fundamental pattern of four stresses to the line, but I allow myself several transgressions. For example, I don't always employ alliteration, and sometimes I alliterate only in one half of the line. When these breaches occur, it is because I prefer to let the natural "sound of sense" prevail over the demands of the convention: I have been reluctant to force an artificial shape or an unusual word choice just for the sake of correctness.

(xxviii)

Así, decíamos, la elección de palabras resulta determinante a la hora de traducir un poema, pues con frecuencia una variación en la interpretación de una palabra resulta en un cambio drástico en la traducción. Algunas palabras pueden resultar más sencillas de traducir que otras, por ejemplo en el segundo verso del poema: "(For trees are 'trees', and growing is 'to grow');" (2). Aquí la opción que se escogió como la más viable para traducir tanto *growing* como *to grow* fue 'crecer', ya que el verbo en infinitivo responde tanto a la interpretación de cosechar y cultivar como a la de madurar o envejecer; sin embargo hubo casos en los que encontrar la traducción apropiada implicó la búsqueda de soluciones más elaboradas, tal como veremos a continuación.

Los versos 17 y 18, así como el resto de la oración a la que pertenecen, representaron un reto particular debido a que en inglés se crea un encadenamiento sonoro que corresponde al ritmo de las palabras mismas que se enlistan: "each alien, except as kin from one / remote

Origo, gnat, man, stone and sun” (vv 17, 18). La dificultad principal era buscar una equivalencia para *remote Origo* y al mismo tiempo satisfacer las demandas métricas del verso. Inicialmente *remote* sería traducido como distante o lejano, sin embargo ‘viejo’ se aproximaba de forma suficiente dentro del contexto dado y cuenta con una sílaba menos que las otras dos opciones; pero la discusión real giraba en torno a *Origo*, término que en inglés se emplea en el campo de la pragmática para denominar el punto de referencia a partir del cual se construyen las relaciones deícticas. Las opciones debían mantener esa noción de punto de referencia pero sin reducir el contenido a un simple ‘yo’. Finalmente se decidió por “Sujeto”, haciendo referencia al sujeto de la enunciación y no al pronombre, de modo que la traducción se resolvió de la siguiente manera: “todas distintas, pero conectadas con un / viejo Sujeto; mosco, hombre, piedra y sol. [...]” En el caso citado, los tres puntos entre corchetes corresponden a una palabra que se omitió en el ejemplo: “Dios”. En el texto en inglés, *God* es la primera palabra del verso 19, sin embargo para satisfacer las características métricas del verso, se trasladó a la unidad anterior, lo que resulta en un encabalgamiento que amplía la estructura acentual:

[...] Dios

creó la roca pétrea, los árboles arbóreos,
las estrellas astrales y la tierra telúrica,
y a estos hombres homúnculos que caminan erguidos
con nervios que se agitan con la luz y el sonido. (vv 18 -22)

Decíamos que con el fin de no faltar a la regularidad métrica de los versos –pues el poema de Tolkien es indudablemente regular y no sólo “de tendencia yámbica”– se optó por el verso alejandrino, cuyos dos hemistiquios heptasilábicos –de carácter yámbico o anapéstico–

facilitan la distribución sintáctica del contenido, de manera que un verso como “one of the many minor globes of Space:” (v 4), puede ser traducido en una única frase distribuida a lo largo de los catorce sonidos del alejandrino: “uno entre los millones de globos en el cosmos:”. Sin embargo, al leer la traducción notamos que las aliteraciones del verso de Tolkien no pueden ser trasladadas al castellano sin alterar el contenido, esto sin duda representa una pérdida de recursos formales que vale la pena señalar. Este tipo de situaciones obligan al traductor a buscar estrategias para compensar las características estéticas que se decidió sacrificar en ciertos versos. Un ejemplo de las estrategias de compensación realizadas durante el proceso de traducción es el uso de recursos sonoros como la rima interna y la aliteración en lugares donde originalmente no existían, por ejemplo: “Por el mandato de una Voluntad que adoramos / –tal es nuestro deber–, más comprendemos poco, / se dan grandes procesos, mientras el tiempo corre / de principios oscuros a finales inciertos.” (vv 9-12). En este ejemplo podemos notar un claro énfasis en el sonido de la consonante ‘p’, que aparece seis veces a lo largo de los cuatro versos; de igual modo hay una rima asonante entre el primer hemistiquio del verso once y el segundo del siguiente, es decir ‘procesos’ e ‘inciertos’. Este tipo de recursos sonoros ayuda a recuperar un poco de los muchos elementos estéticos que no se pudieron ajustar a los criterios de traducción, dentro del marco de la búsqueda por trascender la barrera de lo intraducible.

A lo largo de esta investigación hemos hecho énfasis en el carácter ensayístico del texto de Tolkien, el cual está regido por una lógica silogística donde expone y discute sus postulados a través del análisis, la comparación y refutación de distintas ideas. El poema comienza con una oración axiomática, dirigida a quien la voz de la enunciación se refiere como *misomythus* – quien rechaza los mitos–: “You look at trees and label them just so” (v.1). Esta idea de reducir el

lenguaje a lo pragmático e inmediato es refutada en la tercera estrofa, que comienza: “Yet trees are not 'trees', until so named and seen” (v. 29). A pesar de que ambos versos están compuestos en pentámetro yámbico, no tienen el mismo ritmo, pues sus características acentuales no son las mismas. El primer verso está compuesto por cinco yambos, mientras que el verso veintinueve está formado por cuatro yambos y un anapesto –“are not ‘trees’”– en el segundo pie. Estas variaciones en el ritmo refuerzan el carácter silogístico del texto, por lo que recuperarlas en la traducción era necesario de acuerdo con los criterios establecidos. El primer verso de la traducción: “Observas a los árboles y así los denominas” es de carácter yámbico, ya que cada hemistiquio tiene un acento en la segunda posición, además del obligado en la penúltima sílaba. El ritmo del verso se representa de la siguiente manera: – U – – – U – – | – U – – – U –.

La traducción aquí presentada es de carácter predominantemente yámbico, sin embargo en un intento por recuperar los cambios de ritmo introducidos por Tolkien, se agregaron variaciones como ocurrió en la tercera estrofa:

Mas el árbol no es “árbol” | si no es visto y nombrado,
y nadie lo nombró | sino hasta que los hombres
desplegaron su aliento | intrínseco al lenguaje:
débil eco y tenue | retrato de su mundo.

Esta estrofa está compuesta por una combinación de ritmos yámbicos y anapésticos que rompe con el ritmo establecido en las primeras dos estrofas, que es predominantemente yámbico. La variación recae en el primer hemistiquio de cada verso, pues en los cuatro casos el segundo hemistiquio es de ritmo yámbico y tiene acento en la segunda y sexta sílaba. El primer

hemistiquio de los versos primero y tercero es de ritmo anapéstico, con acento en las sílabas tercera y sexta. El segundo verso es indudablemente yámbico, sin embargo comienza en un hemistiquio oxítono que crea una pausa entre los dos hemistiquios regulares, a la vez que conserva los acentos en segunda y sexta. El ritmo de estos cuatro versos resulta en el siguiente esquema:

--U--U- | -U---U-,
 -U---U | -U---U-
 --U--U- | -U---U-:
 U-U--U- | -U---U-.

El último verso es donde recae la mayor parte de la variación, pues es la frase con que finaliza la oración y al estar precedida de dos puntos actúa como una definición en tono axiomático; de modo similar, el primer hemistiquio es de ritmo anapéstico, pero agrega un acento en la primera sílaba, lo que le da un tono enfático al principio del verso; finalmente, la combinación de los tres acentos del primer hemistiquio permite un encadenamiento natural hacia la segunda parte del verso, claramente yámbica, reforzando, así, la naturaleza silogística del poema de Tolkien en la traducción.

Los casos que se han presentado a lo largo de este capítulo constituyen tan sólo una breve compilación dentro de los muchos retos y dificultades que surgieron durante el proceso de traducción, así como un resumido listado de las principales estrategias puestas en práctica para satisfacer los objetivos fijados: la traslación de la experiencia del lector-traductor a la tradición hispánica; de modo que la traducción del poema “Mythopoeia” que se propone busca

comunicar esta vivencia literaria al público lector de poesía en lengua castellana, y pueda transmitir los planteamientos de Tolkien en su propia voz.

Conclusiones

A lo largo de este comentario se ha hecho hincapié en que la traducción de poesía pertenece a la esfera de la creación literaria y que ésta debe responder a los propósitos y criterios establecidos por quien traduce, teniendo en cuenta tanto el propósito del texto como la audiencia en lengua meta; del mismo modo señalamos que, por principio, toda traducción tiene un valor intrínseco al tratarse de una aproximación, donde se nos exponen las ideas del autor a través de la lente del traductor, quien –decíamos– existe antes como un lector que define su postura frente al texto, lo que implica que la traducción está sujeta a la interpretación y experiencia del lector-traductor, de forma que la traducción exitosa no es aquella que aparenta una fidelidad a las estructuras sino la que satisface los objetivos de quien traduce y logra comunicar su interpretación y experiencia de la mejor manera posible a su público. También señalamos que la poesía es un constante recordatorio de los caprichos y arbitrariedades de la lengua y que con frecuencia escapa a las normas que tratamos de imponerle; de manera similar, los elementos formales de un poema no pueden ser trasladados de una tradición a otra con el mismo resultado, únicamente pueden ser representados usando recursos que evoquen experiencias similares en la audiencia; en el mismo sentido, los ritmos y sonidos de cada idioma son intraducibles, por lo que el poema traducido debe indudablemente encontrar su propio ritmo y sonoridad en la tradición meta. Señalamos que la traducción no sólo busca reproducir un poema en otro idioma, sino, trasladar una manera de pensar e interpretar el mundo a otra tradición, por lo que la postura de traducción aquí presentada apela a la recuperación del sentido y a la reinterpretación de nuestro entorno a través del ejercicio creativo de la traducción.

Todas estas nociones constituyen los ejes rectores que guiaron la elaboración de la propuesta de traducción a la que acompaña este comentario, de modo que el proceso de traducción tuvo como objetivo producir un texto claro, natural y comprensible dentro de los lineamientos estéticos propuestos por el texto en lengua de partida y trasladar los postulados de su autor a la tradición meta a través del prisma del lector-traductor; fue una búsqueda por que las ideas y la forma de pensar e interpretar el mundo que se nos muestran en “Mythopoeia” encontraran su propia voz en la tradición castellana. Se trató de un reto personal y académico por explorar el corazón de un texto para proyectar la luz refractada que de éste emana; una labor minuciosa a lo largo de la cual se me permitió experimentar de primera mano las dificultades y escollos documentados por las personas que me han antecedido en la labor traductológica, y cuyas investigaciones sirvieron para ir alumbrando poco a poco los pasajes que me llevaron a lograr la propuesta de traducción que aquí presento. Fue un proceso largo y difícil en el que la autocrítica y el cuestionamiento a las decisiones propias se volvieron herramientas de precisión a la hora de plasmar en la práctica lo calculado previamente en la teoría; fue una travesía que comenzó con una lectura de la cual se han desprendido un sinnúmero de posibilidades, y que culmina con la propuesta de traducción que aquí se presenta.

Obras consultadas

- Abrams, M.H. and Harpham, Geoffrey Galt. *A Glossary of Literary Terms*. New York: Cengage Learning, 2009. Impreso
- Baher, Rudolf. *Manual de versificación española*. Madrid: Gredos, 1997. Impreso.
- Barker, Mona. *In Other Words: A coursebook on translation*. Nueva York: Routledge, 1992. Impreso.
- Bassnett, Susan. *Translation Studies*. Londres: Routledge, 2003. Impreso.
- Beristain, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Porrúa. 1995. Impreso.
- Calvillo, Juan Carlos. *Before, a Joy Proposed: Sobre la traducción del soneto 129 de Shakespeare*. N.d. TS. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. México.
- Carpenter, Humphrey. *J.R.R. Tolkien: a Biography*. Nueva York: Houghton Mifflin, 2000. Impreso.
- The Inklings: CS Lewis, JRR Tolkien, Charles Williams and their Friends*. Londres: Harper Collins, 2006. Impreso.
- Cronin, Michael. *Translation and Identity*. Londres: Routledge. 2006. Impreso.
- Dunkelberger, Diana. "Algunos aspectos sobre el verso libre en inglés" *This Be the Verse: 26 poetas de lengua inglesa del Siglo XX*. Santiago de Chile: Be-uve-dráis, 2003. Impreso.
- Even-Zohar, Itamar. "La posición de la literatura traducida en el polisistema literario", *Teoría de los Polisistemas*, Madrid: Arco, 1999. 223-231. Impreso.
- Even-Zohar, Itamar. "Polysystem Theory (Revised)". *Papers in Culture Research*. Tel Aviv: Porter Chair of Semiotics. Digital.

- Frost, Elsa Cecilia (Comp.). *El arte de la traducción o los problemas de la traducción*. México: UNAM, 2000. Impreso.
- Gillespie, Patrick. "Iambic Pentameter & Chaucer". *PoemShape*. Web.
<http://poemshape.wordpress.com/2008/12/31/iambic-pentameter-chaucer/>
- Hatim, Basil. "Discourse analysis and translation", *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Ed. Mona Baker. Londres: Routledge, 2001. 31-46. Impreso.
- Heaney, Seamus. *Beowulf: A New Verse Translation*. Nueva York: W.W. Norton & Company, 2000. Impreso.
- Hobsbaum, Philip. *Metre, Rhythm and Verse Form*. Londres: Routledge, 2012. Digital.
- Huertas, Cristina. "Aproximación a la funcionalidad en traducción literaria". En *Estudios de Traducción*, Vol. 2, 9-19. Universidad de Córdoba, 2012. Digital.
- Monterroso, Augusto. "Sobre la traducción de algunos títulos", *Cuentos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (Material de Lectura. Serie El Cuento Contemporáneo; 37), 1986. Impreso.
- Munday, Jeremy. *Introducing Translation Studies: Theories and applications*. Londres: Routledge, 2001. Impreso.
- Navarro Tomás, Tomás. *Arte del verso*. México: Colección Málaga, 1975. Impreso.
- Navarro Tomás, Tomás. *Métrica española*. Barcelona: Editorial Labor, 1991. Impreso.
- Nord, Christiane. *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome Publishing, 1997. Impreso.
- Nord, Christiane. *El funcionalismo en la enseñanza de traducción*. Mutatis Mutandis. Vol. 2, No. 2, 3-35. Asociación Europea de Estudios de Traducción, 2009. Digital.

- Onrubia de Mendoza, José. "Estudio preliminar" *Sonetos del Siglo XX*. Barcelona: Editorial Bruguera, 1970. 11-35. Impreso.
- Quilis, Antonio. *Métrica española*. Madrid: Ediciones Alcalá, 1975. Impreso.
- Rioseco, Marcelo. "¿Qué se traduce cuando se traduce?" *This Be the Verse: 26 poetas de lengua inglesa del Siglo XX*. Santiago de Chile: Be uve dráis, 2003. Impreso.
- Segovia, Tomás. "El oficio del traductor". Conferencia. IV Congreso *El español, lengua de traducción*, México. Transcripción.
- Segura, Eduardo. *J.R.R. Tolkien: Mitopoeia y Mitología. Reflexiones bajo la luz refractada*. Madrid: Portal Editions, 2008. (Ebook).
- Tolkien, Christopher (Ed.) *Beowulf: A Translation and Commentary*. Nueva York: Houghton Mifflin Harcourt, 2014. Impreso.
- Tolkien, J. R. R. "Mythopoeia" *Tree and Leaf: Including the poem "Mythopoeia"*. Londres: Unwin Hyman, 1988. Impreso.
- "Mitopoeia" *Árbol y hoja. Y el poema Mitopoeia*. Trad. Luis Doménech Barcelona: Ediciones Minotauro, 1994. Impreso.
- The Fellowship of the Ring: Being the First Part of the Lord of the Rings*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 1985. Impreso.
- Varela Merino, Elena. Moíno Sánchez, Pablo y Jauralde Pou, Pablo. *Manual de métrica española*. Madrid: Castalia. 2005. Impreso.
- Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. Londres: Routledge, 1994. Impreso.

Diccionarios:

Oxford English Dictionary 5th Edition, Oxford University Press, 2000. Impreso.

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española* (22^a ed.), Madrid: Espasa, 2001.

Seco. Manuel. *Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española*. Madrid: Espasa.

Digital.

Silva Rhetoricae - The Forest of Rhetoric, Ed. Gideon Burton. Brigham Young University.

<http://rhetoric.byu.edu>

Seco. Manuel. *Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española*. Madrid: Espasa.

Digital.



Mythopoeia – Edición Bilingüe

Mythopoeia

Para aquel que dijo que los mitos son mentiras y por ende carecen de valor, aun si son mentiras “sopladas a través de plata”.

De Philomythus a Misomythus

Observas a los árboles y así los denominas,
(porque árboles son “árboles”, crecer sólo es “crecer”);
caminas por la Tierra y recorres solemne
uno entre los millones de globos en el cosmos:
5 una estrella es un astro, materia en una bola
sometida a seguir trayectos matemáticos
entre lo regulado, lo fútil y lo frío,
donde sucumben átomos, segundo por segundo.

10 Por el mandato de una Voluntad que adoramos
–tal es nuestro deber–, mas comprendemos poco,
se dan grandes procesos, mientras el tiempo corre
de principios oscuros a finales inciertos;
y como en una página escrita sin cuidado,
con letras y dibujos de tonos diferentes,
15 aparece un sinfín de formas: unas bellas,
otras raras, algunas débiles o lúgubres,
todas distintas, pero conectadas con un
viejo Sujeto; mosco, hombre, piedra y sol. Dios
creó la roca pétrea, los árboles arbóreos,
20 las estrellas astrales y la tierra telúrica,

Mythopoeia

To one who said that myths were lies and therefore worthless, even though 'breathed through silver'.

Philomythus to Misomythus

You look at trees and label them just so,
(for trees are 'trees', and growing is 'to grow');
you walk the earth and tread with solemn pace
one of the many minor globes of Space:
5 a star's a star, some matter in a ball
compelled to courses mathematical
amid the regimented, cold, Inane,
where destined atoms are each moment slain.

At bidding of a Will, to which we bend
10 (and must), but only dimly apprehend,
great processes march on, as Time unrolls
from dark beginnings to uncertain goals;
and as on page o'erwritten without clue,
with script and limning packed of various hue,
15 an endless multitude of forms appear,
some grim, some frail, some beautiful, some queer
each alien, except as kin from one
remote Origo, gnat, man, stone, and sun.
God made the petreous rocks, the arboreal trees,
20 tellurian earth, and stellar stars, and these

y a estos hombres homúnculos que caminan erguidos
con nervios que se agitan con la luz y el sonido.
Tanto el vaivén del mar, como el viento en las ramas,
el pasto, la rareza tan lenta de las vacas,
25 el trueno y el relámpago, los pájaros que cantan
y los bichos que habitan y mueren en el fango
son adecuadamente registrados, estampan
los nudos del cerebro con tintas diferentes.

30 Mas el árbol no es "árbol" si no es visto y nombrado,
y nadie lo nombró sino hasta que los hombres
desplegaron su aliento intrínseco al lenguaje:
débil eco y tenue retrato de su mundo.
Pero ningún registro, ni una fotografía
35 que sea adivinación, un juicio o carcajada
responde a aquellos cuya mente fue sacudida
por hondos movimientos, también emparentados
con la vida y la muerte de estrellas, bestias y árboles:
libres reos que socavan tras barrotes oscuros,
y extraen de la experiencia el saber primigenio
40 palpando en el sentido la vena del espíritu.
De su propio interior extraen grandes poderes
y al mirar hacia atrás contemplan a los elfos
que bregan en las forjas sagaces de la mente
y tejen luz y sombras en telares secretos.

45 No ve estrellas aquel que no las ve primero
hechas de plata viva que explota como flores

homuncular men, who walk upon the ground
with nerves that tingle touched by light and sound.
The movements of the sea, the wind in boughs,
green grass, the large slow oddity of cows,
25 thunder and lightning, birds that wheel and cry,
slime crawling up from mud to live and die,
these each are duly registered and print
the brain's contortions with a separate dint.

30 Yet trees are not 'trees', until so named and seen -
and never were so named, till those had been
who speech's involuted breath unfurled,
faint echo and dim picture of the world,
but neither record nor a photograph,
35 being divination, judgement, and a laugh,
response of chose that felt astir within
by deep monition movements that were kin
to life and death of trees, of beasts, of stars:
free captives undermining shadowy bars,
digging the foreknown from experience
40 and panning the vein of spirit out of sense.
Great powers they slowly brought out of themselves,
and looking backward they beheld the elves
that wrought on cunning forges in the mind,
and light and dark on secret looms entwined.

45 He sees no stars who does not see them first
of living silver made that sudden burst

inmolándose al ritmo de una canción antigua,
cuyo eco musical persigue desde antaño.
No existe un firmamento, sólo un vacío si no
50 una carpa enjoyada con tela hecha de mitos
y adornada por elfos; tampoco hay una tierra,
sólo el vientre materno del que ha nacido todo.

El corazón del hombre no está hecho de mentiras,
extrae sabiduría del único que es sabio
55 y lo sigue invocando. Aunque fue desterrado,
el hombre no ha cambiado ni lo ha perdido todo.
Quizás perdió su gracia, más no ha perdido el trono;
conserva los harapos del señorío que tuvo,
el dominio del mundo con el acto creativo:
60 sin postrarse jamás frente al gran Artefacto,
el hombre, sub-creador, la luz que se refracta
a través de quien pasa dividiéndose el blanco
en variedad de tonos que se mezclan sin fin
en formas animadas que van de mente en mente.
65 Aunque hayamos llenado cada rincón del mundo
con elfos y con orcos, y osáramos crear dioses
con luz y oscuridad; aun si cosechamos
semillas de dragones, teníamos el derecho
(bien o mal ejercido). El derecho es el mismo.
70 Creamos por la ley con que fuimos creados.

¡Y sí! ¡Tejimos sueños para engañar a nuestro
miedoso corazón y así vencer lo vil!

to flame like flowers beneath an ancient song,
whose very echo after-music long
has since pursued. There is no firmament,
50 only a void, unless a jewelled tent
myth-woven and elf-patterned; and no earth,
unless the mother's womb whence all have birth.

The heart of man is not compound of lies,
but draws some wisdom from the only Wise,
55 and still recalls him. Though now long estranged,
man is not wholly lost nor wholly changed.
Dis-graced he may be, yet is not dethroned,
and keeps the rags of lordship one he owned,
his world-dominion by creative act:
60 not his to worship the great Artefact,
man, sub-creator, the refracted light
through whom is splintered from a single White
to many hues, and endlessly combined
in living shapes that move from mind to mind.
65 Though all the crannies of the world we filled
with elves and goblins, though we dared to build
gods and their houses out of dark and light,
and sow the seed of dragons, 'twas our right
(used or misused). The right has not decayed.
70 We make still by the law in which we're made.

Yes! 'wish-fulfilment dreams' we spin to cheat
our timid hearts and ugly Fact defeat!

¿De dónde viene el ansia o el poder de soñar
o de juzgar las cosas como bellas o feas?
75 No todo anhelo es ocio, ni planeamos en vano
el cumplimiento, pues dolor siempre es dolor
y no es deseado en sí, sino cruel y perverso;
así, tanto luchar como lograr vencer
la voluntad, es torpe. Del Mal sólo sabemos
80 algo terriblemente seguro: el Mal es.

Dichosos los espíritus que odian la maldad,
que tiemblan a su sombra, mas ciérranle sus puertas;
que no buscan un pacto y en un cuarto cerrado,
aunque pequeño y simple, con sus telares tejen
85 ropajes enjoyados por el lejano día
creído y esperado bajo el vaivén oscuro.

Dichosos esos hombres que vienen de Noé,
con sus pequeñas arcas, que aunque escuetas y frágiles
ciñeron contra vientos adversos, persiguiendo
90 rumores sobre un puerto supuesto por la fe.

Dichosos los creadores de leyendas y rimas
de cosas que no se hallan en el cauce del tiempo.
No fueron ellos quienes olvidaron la Noche,
ni quienes nos invitan a escapar hacia el gozo
95 en tristes islas-loto de una dicha económica,
maldiciendo a las almas con un beso de Circe
(como una imitación producida por máquinas:

Whence came the wish, and whence the power to dream,
or some things fair and others ugly deem?
75 All wishes are not idle, nor in vain
fulfilment we devise - for pain is pain,
not for itself to be desired, but ill;
or else to strive or to subdue the will
alike were graceless; and of Evil this
80 alone is dreadly certain: Evil is.

Blessed are the timid hearts that evil hate,
that quail in its shadow, and yet shut the gate;
that seek no parley, and in guarded room,
though small and bare, upon a clumsy loom
85 weave tissues gilded by the far-off day
hoped and believed in under Shadow's sway.

Blessed are the men of Noah's race that build
their little arks, though frail and poorly filled,
and steer through winds contrary towards a wraith,
90 a rumour of a harbour guessed by faith.

Blessed are the legend-makers with their rhyme
of things not found within recorded time.
It is not they that have forgot the Night,
or bid us flee to organized delight,
95 in lotus-isles of economic bliss
forswearing souls to gain a Circe-kiss
(and counterfeit at that, machine-produced,

la falsa tentación del dos veces tentado).
Miraron a lo lejos aquellas –y otras– islas
100 y quienes los oyeron deben tener cuidado.
Ellos vieron la muerte y el último fracaso
y aun así jamás habrían de retirarse.
Por el contrario: apuntan su lira y corazones,
encendidos con fuego legendario, a la gloria
105 iluminando el Ahora y el oscurísimo Hubiera
con luz de soles nunca antes vistos por nadie.

Quisiera que pudiera cantar con los rapsodas
y tocar lo invisible con un vibrar de cuerdas.
Iría con marineros de las profundidades
110 que talan sus esbeltas planchas en las montañas
y viajan tras la vaga y errante diligencia,
pues hay quien ya ha cruzado el legendario Oeste.
Junto con los dementes dolidos me dirían,
que esconden bien el oro en una Fortaleza,
115 –impuro e insuficiente– pero con gran lealtad
acuñan la borrosa imagen de algún rey,
o en estandartes míticos bordan los centellantes
escudos de familia de un noble nunca visto.

Jamás marcharé con sus simios progresistas,
120 erectos y sapientes, pues yace frente a ellos
el abismo sombrío al que lleva el progreso;
sí, por piedad de Dios, el progreso termina,
y no gira sin fin el mismo ciclo estéril

bogus seduction of the twice-seduced).
Such isles they saw afar, and ones more fair,
100 and those that hear them yet may yet beware.
They have seen Death and ultimate defeat,
and yet they would not in despair retreat,
but oft to victory have turned the lyre
and kindled hearts with legendary fire,
105 illuminating Now and dark Hath-been
with light of suns as yet by no man seen.

I would that I might with the minstrels sing
and stir the unseen with a throbbing string.
I would be with the mariners of the deep
110 that cut their slender planks on mountains steep
and voyage upon a vague and wandering quest,
for some have passed beyond the fabled West.
I would with the beleaguered fools be told,
that keep an inner fastness where their gold,
115 impure and scanty, yet they loyally bring
to mint in image blurred of distant king,
or in fantastic banners weave the sheen
heraldic emblems of a lord unseen.

I will not walk with your progressive apes,
120 erect and sapient. Before them gapes
the dark abyss to which their progress tends -
if by God's mercy progress ever ends,
and does not ceaselessly revolve the same

que en lo único que cambia es solamente en nombre.
125 Jamás recorreré su senda polvorienta
llamando a esto y a aquello el “esto” y el “aquello”;
su mundo inalterable donde los sub-creadores
no juegan un papel en el arte de hacer.
No voy a venerar la Corona de Hierro,
130 ni rendiré mi propio pequeño cetro de oro.

*

Quizá en el Paraíso el ojo se desvíe
de ver el día eterno y vea lo iluminado
por el brillo del día, y pueda renovar
del reflejo de la Verdad lo verdadero.
135 Y entonces, observando la tierra bendecida
verá que es como es y sin embargo es libre;
La salvación no cambia ni tampoco destruye
jardín o jardinero, ni infante o sus juguetes.
Tampoco hallará mal porque el mal no se encuentra
140 en la imagen de Dios, sino en ojos perversos;
no se halla en el origen, sino en la elección cruel;
no yace en el sonido sino en quien desafina.
Allá, en el Paraíso, ya no verán borroso
y a pesar de que inventen, no inventarán mentiras.
145 Seguro aún crearán, sin ellos haber muerto,
y tendrán los poetas fuego en sus coronillas,
y arpas donde caen sus dedos impecables:
Allí cada uno escoge del Todo para siempre.

unfruitful course with changing of a name.
125 I will not treat your dusty path and flat,
denoting this and that by this and chat,
your world immutable wherein no part
the little maker has with maker's art.
I bow not yet before the Iron Crown,
130 nor cast my own small golden sceptre down.

*

In Paradise perchance the eye may stray
from gazing upon everlasting Day
to see the day-illumined, and renew
from mirrored truth the likeness of the True
135 Then looking on the Blessed Land 'twill see
that all is as it is, and yet made free:
Salvation changes not, nor yet destroys,
garden nor gardener, children nor their toys.
Evil it will not see, for evil lies
140 not in God's picture but in crooked eyes,
not in the source but in malicious choice,
and not in sound but in the tuneless voice.
In Paradise they look no more awry;
and though they make anew, they make no lie.
145 Be sure they still will make, not being dead,
and poets shall have flames upon their head,
and harps whereon their faultless fingers fall:
there each shall choose for ever from the All.