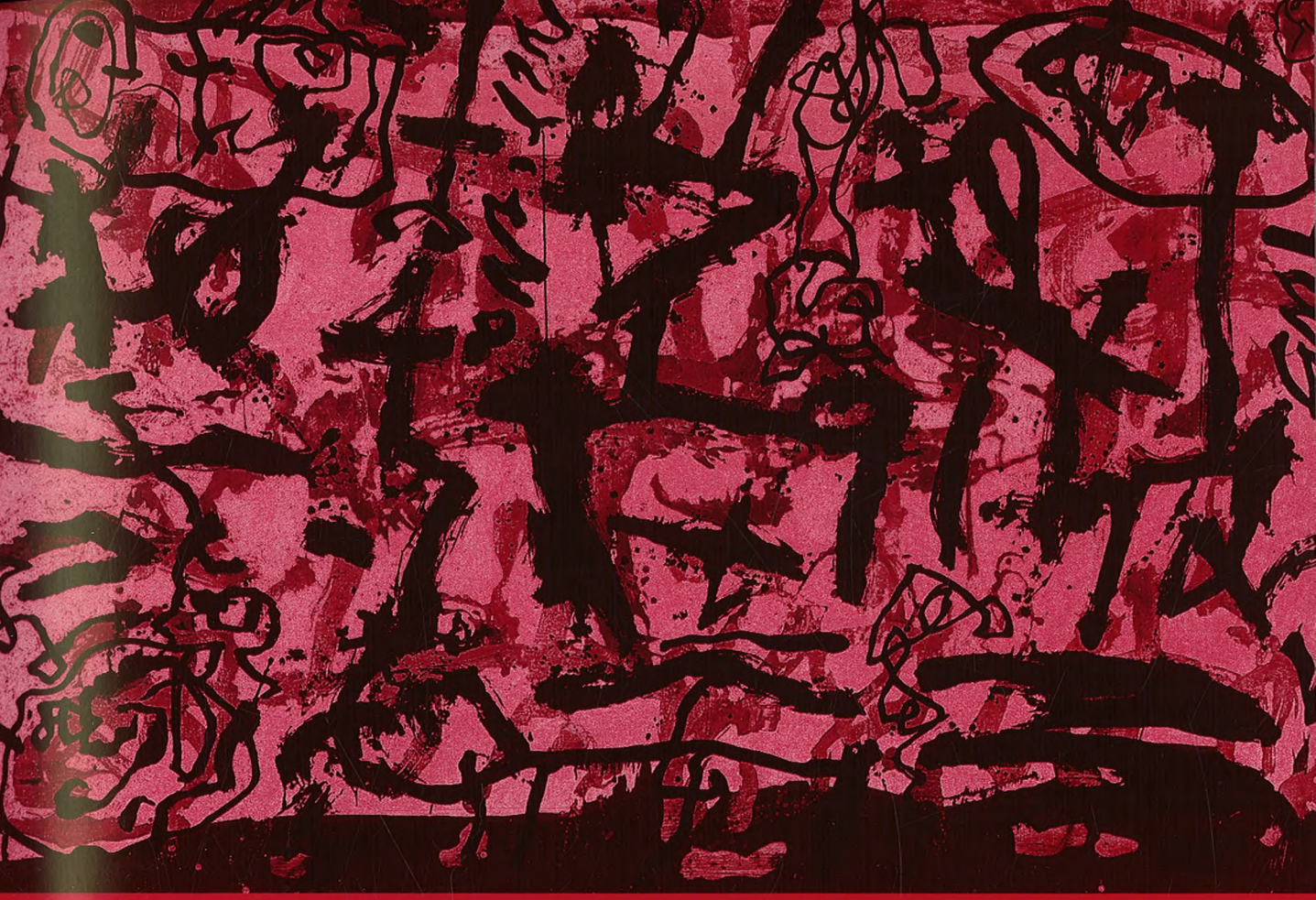

# VALENTE EN INGLÉS: TRADUCIR A FLOR DE LA CRÍTICA Y LA CREACIÓN

Louis Bourne

Cuando hago memoria de mis años de estudiante en la Universidad de Carolina del Norte en Chapel Hill, me doy cuenta de que mi tarea como traductor de poesía me vino de la lectura de varios poetas latinos: Virgilio, Juvenal, Catulo y Horacio, y también de mi torpe aproximación a la versión correcta, dado que el latín tiene vocablos con muchas acepciones y frecuentemente elegía el sentido equivocado. Por otro lado, los diccionarios son sólo bolsas de palabras, y a menudo no demuestran adecuadamente el contexto de las palabras que completan sus significados. En la poesía, una equivocación puede llevar a la traición del

traductor, a la mediocridad de su pensamiento, o a una versión distinta, si fuera lograda, de la intención del autor. Escribo principalmente sobre mi actividad de traductor del español al inglés, puesto que he publicado unos diez libros en este terreno. El español siempre me recuerda un poco al latín por su gran capacidad para la polisemia, una enorme ventaja para la poesía, y un déficit para las ciencias. Por ejemplo, los adjetivos posesivos, *su* o *sus* en tercera persona, siempre causan problemas al traductor al inglés, ya que cuando hay varios sustantivos en dos o tres versos, a menudo resulta difícil saber si se habla de ella, de él, o de ello, un concepto o cosa que tendría que ser *su* (de *ello*), a menos que el poeta intencionadamente personifique, como en ocasiones hace el poeta canario Justo Jorge Padrón con algún objeto de la naturaleza.

Como en español uno puede referirse a algo poseído por una persona o ente simplemente con el artículo determinado, el traductor puede pecar al intentar aclarar de quién o de qué es una cosa. En inglés no decimos la mano, la pierna, sino su mano, su pierna. En un famoso poema de José Ángel Valente, «El cántaro», de *Poemas a Lázaro* (1960), yo creía que el verso final, «el cántaro y el canto», podía referirse a un sonido que emitiera el cántaro. Pero no era así, y «the jug and its song» tenía que ser «the jug and the song», como escribió José Ángel en una nota puesta directamente en el borrador de mi versión final, que le envié en agosto de 1978: «No valdría *its*; es: el cántaro y *el* canto. Es decir, el canto asume todos los atributos que el poema confiere al cántaro». Así deduzco que no hay un canto dentro del cántaro, como si fuese la caja sonora de una guitarra, sino que el cántaro en sí es como el canto por sus atributos. Tal explicación es algo sutil, y si el poeta vivo no quiere prestar atención al trabajo del traductor, especialmente cuando tiene algún conocimiento del inglés, entonces no podrá estar seguro que su poema vaya a tener una digna representación en la otra lengua. Incluso los traductores con buenos conocimientos en ambas lenguas pueden equivocarse con respecto a la intención del poeta, sobre todo porque el poema admite el empleo de imágenes irracionales mucho más fácilmente que la prosa.

En ocasiones, el español puede ser más sucinto que el inglés y se necesita añadir algo para aclarar el sentido. En «El autor en su treinta aniversario», de *La memoria y los signos*, Valente escribe en la versión que le envié en agosto de 1978: «Soledad, / no de ti», que originalmente traduje: «Loneliness, / not for you». La preposición *for* puede sugerir «a causa de» o «para», pero la idea queda difusa. La nota de José Ángel pregunta: «¿Queda aquí dada la idea de la expresión de base que es *tener soledad de alguien*?» Pues no, no queda esa idea claramente, y así puse «Loneliness, / not for want of you». O sea, «Soledad, / no de falta (o de carencia) de ti», y así la idea se manifiesta por fin.

15 TER ROUTE DU CHAMPRÉ
74 160 COLLONGES-SOUS-SALEVE
(FRANCE)

18 de agosto de 1978

Querido Luis:

Has hecho un trabajo enorme, admirable. Me asusta el rico pensamiento de todo lo que has dedicado a estos poemas.

He hecho con la mayor rapidez - después de nuestra conversación telefónica - una primera lectura de los textos y de tus preguntas. Te devuelvo ambas cosas con mis anotaciones a vuela pluma.

Aunque recibo para que yo me quede tranquilo sabiendo que todo ha llegado a tus manos.

Más adelante me gustaría volver a leer todos los textos.

Muy cordial abrazo José Ángel

También existen momentos en los que tanto el traductor como el poeta pueden estar de acuerdo con una versión que, siendo adecuada, no es la mejor. En otro texto de *Poemas a Lázaro*, «Objeto del poema», Valente describe el objeto, erotizándolo: «Yaces / y te comparto, hasta / que un día simple irrumpes / con atributos / de claridad, / desde tu misma / manantial excelencia». Yo puse «liquid» y Valente comenta sobre la palabra, conforme, pero tal vez no totalmente convencido: «Sí, puede valer. *Manantial* está puesto por agua manantial (*flowing water*): aquello que se hizo por sí mismo, natural o espontáneamente, fluye o se manifiesta». Si se trata de una idea de fluir o manar, entonces «líquida excelencia» no es suficiente. Se necesita un adjetivo que sugiera el movimiento del agua. «Manantial» se traduce por «spring», pero este vocablo en inglés también quiere decir «primavera»; así que tendría que decir «wellspring», que da el significado de una fuente natural, pero «wellspring excellence» suena torpe en el ritmo y la expresión. ¿Cómo traduciría ahora este verso final después de haber publicado la versión anterior en 1978 en la antología *New Directions 35* (Nueva York), treinta y tres años antes? Dado que este poema que Valente comparte, femenino, yace, creo que irrumpir «con atributos / de claridad» sugiere lo dinámico de este objeto femenino parecido al agua en su fluir; por ello pienso que la mejor versión sería «from your own / Streaming excellence», literalmente «desde tu propia / excelencia fluyente». Hace falta añadir la palabra «own», «propia», porque «very» puede ser «misma», enfática del tú adjetival, pero también tiene el significado de «muy», y «muy chorreante» sería expresión desafortunada.

En el sexto poema, sobre el orgullo, del libro *Siete representaciones* (1967), Valente declara que «entre la grey pajiza y el espeso argumento, / hay un dios desertado de sí mismo». El adjetivo «pajiza» no me daba un sentido claro, y decir «straw flock» no encerraba la idea, ya que «straw» en sí sugiere algo falso, como la expresión «straw man», «hombre de paja». Cierto es que el DRAE da, como una de varias acepciones de paja, «Cosa ligera, de poca consistencia o entidad», pero no logré descifrar el contexto. José Ángel me aclaró el sentido al escribir que es «la masa sin relieve, el rebaño vulgar»; así, opté por «the common flock», «el rebaño común», ya que no hay manera de hablar de paja, «straw», y necesariamente dirigir al lector inglés hacia algo vulgar. No es una solución idónea porque se pierde una metáfora en adjetivo y no estoy seguro de que «argumento» puede ser traducido por «trama», «plot». Tal vez estos ejemplos puedan parecernos algo pedestres, pero a menudo la tarea del traductor es nadar en corrientes de matices en un esfuerzo de aclarar el significado en medio de distintas posibilidades que tiran en una dirección u otra, y no siempre se gana el significado si hay una querencia personal en las palabras del poeta.

Louis M. Bourne
Menendez Pelayo 47-5°
Madrid 9

The Jug

The jug that holds the supreme
Reality of form,
Created from the earth
So the eye can
Behold freshness.

The jug that exists by containing,
Devoid of its containing, would break
Lifelessly. Its form
Exists only in this way,
Resonant and alive.
The deep jug
With clean curvature,
Lovely and menial:
The jug and its song.

the

Jose Angel Valente
(Poems to Lazarus)

No vendría ito ¿es: el cántaro y el canto. Es decir, el canto asume todos los atributos que el poema confiere al cántaro.-

Doy título a este ensayo con un intento de definir la distancia entre el Valente irónico, torvo y crítico de la sociedad española de posguerra desde *A modo de esperanza* de 1954 hasta la voz más radicalmente fronteriza en su búsqueda de las raíces de la creación desde *Material memoria* (1979). Aunque hay un Valente siempre algo metafísico desde su primer poema, «Serán ceniza», en el que el poeta se imagina cruzando un desierto con desolación y la ceniza de lo que ama la levanta al cielo como modo de esperanza, no obstante, sus poemas de esta primera etapa se desenvuelven sobre temas morales, y en poemas como «Tiempo de guerra» y «Melancolía del destierro» de *La memoria y los signos* (1966) y *Siete representaciones* (1966), los siete pecados mortales pueden servir para representar esta perspectiva.

Desde el primer poema de *Material memoria*, «[Objetos de la noche]», el poeta busca, hurga en los orígenes para encontrar la creación del poema. Con «rotas imágenes», quiere «vislumbrar en lo oscuro / el poema o la piedra», y en «Palabra», dedicado a María Zambrano, comienza con la aparición de ese ente: «Palabra / hecha de nada». El filósofo alemán Martín Heidegger, en su «Hölderlin y la esencia de la poesía» (1936), habla de la poesía como «fundamento» y declara que «el lenguaje primitivo es la poesía como instauración del ser» (trad. de S. Ramos, www.heideggeriana.com, sitio que procura presentar toda la obra de Heidegger). También declara que «los dioses sólo pueden venir a la palabra cuando ellos mismos nos invocan, y estamos bajo su invocación». Seguramente, el alemán recuerda el evangelio de Juan 1:1: «En el principio era la Palabra, y la Palabra estaba con Dios, y la Palabra era Dios [...]»; como señala en otro ensayo, «La palabra: la significación de las palabras»: «la palabra nombra al Ser». Nombrar es dar existencia: «Y la Palabra fue hecha carne y habitó entre nosotros [...]» (Juan 1:14). Entiendo que ese fundamento heideggeriano y esa raíz del ser llegan a aparecer en la poesía de Valente, traductor del poeta rumano Paul Celan, y amigo de María Zambrano, ambas figuras también influidas por la poética filosófica de Heidegger. Cuando Zambrano, en «El centro y el punto privilegiado» (*Claros del bosque*, 1977), se refiere a «el diálogo silencioso del alma consigo misma que busca aún ser palabra, la palabra única, la palabra indecible; la palabra liberada del lenguaje», ella piensa en la palabra como origen para el alma, la palabra como Dios. Si la palabra es Dios y se hace carne, no sólo se trata de Jesús sino también del poder de divinizar lo que nombra. Heidegger, sin embargo, es realista. En su ensayo sobre Rilke (1875-1926), «¿Y para qué poetas [en tiempos de penuria]?», Heidegger no sólo sabe que ha muerto Dios sino también que «los mortales todavía no son dueños de su esencia. La muerte se refugia en lo enigmático».

Sospecho que tanto Zambrano como Valente demuestran su afinidad por el ensayo «La palabra», sobre la poesía de Stefan George (1868-1933), ya que allí

en su versión impresa.
Preferiría The

o "My body has been". Quizás me gusta mas "Our", pero tal vez "The" da el sentido del cuerpo casi como la hostia, que iría con "gracia". El mismo problema existe en verso 21, "los...cuerpos": si es "the" como lo tengo, entonces sugere todos los cuerpos en la playa, pero a lo mejor debe ser únicamente "our". (Aleixandre me ha dado pesadillas con su uso del articulo determinado en Pasión; nunca se sabe a quien pertenece el brazo, etc.).

70--8--Mas justo para "rotas" es "Torn" que "Dead".

70--10--"that forebode" se cambia a "foretelling".

---

125--12--Supongo que "otras palabras" quiere decir otras palabras mas y no diferentes.

125--26--He añadido "city" a "The mighty" porque ésta a solas quiere decir "los poderosos" y creo que "la poderosa..." se refiere a Jerusalén. (se refiere a Babilonia)

126--52--He puesto "those sad confines" con el cambio de orden para indicar que "su" es de "sueño" y no del "llanto" mismo.

157--24--A lo mejor "at last" (finalmente) para "en fin" esta mal y debe ser "then" (entonces), una especie de "pues bien". Vale

202--8--"In any case" sugere que a lo mejor había algunos "tiros". No se si ésto es lo que "Si acaso" quiere decir o si es mas bien un tipo de "sin embargo", "yet". Vale

202--11,12--Supongo que cayeron al suelo y que "en silencio" quiere decir "silenciosamente".

202--20--Supongo que "consumado" aquí quiere decir "terminado" y así "But the whole thing was over" sería correcto; pero si quiere decir "realizado completamente" o "logrado", mi traducción original sería correcto: "But everything had been accomplished". Vale

202--24--¿Vale "effective" (eficáz) para "instrumental"? mais menos

202--32--Supongo que "palabras distintas" quiere decir "diferentes" y no "claras", "simples" o "llanas" salvo por implicación procediendo del contraste entre "el hombre duro" y el "señorito". Sí

338--1--¿Vale "small-town" para "provinciano" si es de una pequeña ciudad de la provincia? Sí

338--10--Supongo que "haberseme dado" quiere decir "haberse entregado a mí". Sí

338--10,11--Supongo que "así" va con "de triste, de irrisorio". Sí

La cita vaticinal en también, claro está, del Apocalipsis. La dejé en inglés porque este poema empezó a formarse en los Estados Unidos, se escribió en el que se cantaba u oraba en el que se 'pronunciaban' esas palabras en Juan

La cita que incluye el poema es del Apocalipsis

Heidegger busca la solución para desentrañar la esencialidad del hombre en el poema de George que termina «Ninguna cosa sea donde falta la palabra». El corolario de esta aseveración sería: donde hay la palabra puede existir la cosa. La palabra puede dar concreción, materia, a la cosa. Heidegger dice al principio de este ensayo: «En el decir mismo tenía lugar la aproximación del Dios». Y, al final, concluye «Todo decir esencial es retorno para prestar oído a esta mutua pertenencia velada de decir y ser, palabra y cosa». ¿Hay algo más estimulante que pensar que la palabra puede dar existencia a la cosa? Implica la sacralización de la tarea de decir. Creo que el buen traductor debe ser consciente de las implicaciones de lo que traduce. Jonathan Mayhew, en su libro de 1995 *The Poetics of Self-Consciousness: Twentieth Century Spanish Poetry,* declara en su introducción que Valente es posmoderno en el hecho de que, pese a glorificar «the religious function of language, he cannot put his faith in the referents of this language». En su ensayo «The Word Made Flesh: Logocentrism in the Later Work of José Ángel Valente», indica que la palabra, para Valente, es logocéntrica, y no teocéntrica como fue para Dante y San Juan. *Logos* en griego puede significar palabra, habla, razón, pero era un principio unificador del cosmos, como una ley en el mundo mutante para Heráclito, así que creo que Valente da en ser logocéntrico también. Griegos o cristianos necesitaban un sentido de unidad en un concepto unificador, la palabra sacra, pero, como Mayhew indica en «Aguardábamos», Valente sigue esperando la palabra en la sequedad del deseo por lo sagrado. Así, Mayhew también cita «El vino», el primer poema de *Al dios del lugar*, como una versión degradada de la comunión, pero el vino-sangre que bebe en el fondo de la copa no es cristiano sino de «un dios incógnito». La referencia es al altar en Atenas dedicado al dios desconocido que contrasta Pablo con Dios mismo en Hechos de los Apóstoles, 17:22-31. Para los griegos, ese dios existía para ser adorado: para Valente es un icono sagrado pero vacío. David Conte Imbert, en un extenso artículo esclarecedor, «José Ángel Valente y Martin Heidegger: desde las divergencias de poesía y filosofía», de 2007 (es significativo que Conte note que Valente tenía doce obras distintas de Heidegger en su biblioteca), señala que el lenguaje valentiano «*que ha cortado los lazos con el origen* sueña con un origen al que no puede volver: la negatividad del originario constituye el centro de esta búsqueda, la determina como un mecanismo de ida y vuelta [...]». Valente, en su ensayo «Sobre la operación de las palabras sustanciales», declara que «la más radical noticia que el Evangelio nos da es ésta: el Verbo se hizo Carne». Sin embargo, hay una distancia grande entre el verbo y la carne del poeta y la Carne como Cristo (Juan 1:14) y el Verbo (o la Palabra) como Dios (Juan1:1). Quizá esa distancia es el obstáculo de esa ontología desacralizada a la que alude Heidegger y que sufren los poetas.

Creo que puede valer

338--13--"mimético niño" pudiera ser la literal "mimetic" pero el sentido no sería claro en inglés, así "imitating" aunque no me siento seguro que es lo mismo.

338--20--Supongo que "precoces" en este contexto quiere decir que los cadaveres son inteligentes por su edad y no que han muerto antes de su tiempo. No! precoces está por prematuros

372--9--¿Vale "bloodless" (sin sangre) para "incruento"? Si el "objeto" es como un "pecho" sugere vida y "bloodless" puede sugerir una falta de vitalidad. A lo mejor "unslaughtered" (no sacrificado o matado).

372--11--"pecho sin termino" quizás sugere extensión en espacio así no sé si vale "heart that never stops" (corazón que nunca para). creo que puede bien

372--23--¿Vale "job" (empleo) para "oficio"? Sí, puede valer

415--4--"awkward" sugere "inoportuno, incongruente, difícil" pero no sé si vale para "anacrónicas". La literal "anachronistic" no es coloquial; antes puse "dated" (pasado de moda, anticuado). vale

415--13--A lo mejor "leftover" no vale para "otra" pero si "sobrante" ("leftover") no es correcto, no entiendo porqué el "amigo" tiene dos sombras distintas. vale

415--17--Supongo que "los besos" son del narrador, así "my". vale

415--18--"el cuerpo" entiendo de ella. vale

415--19--"nadie ha de tener" entiendo literalmente como "nadie tiene que ser poseído".

415--20--Entiendo "volver" como "corresponder".

40--9--¿Vale "extent" para "latitud"? Sí

40--17--Tal vez "any other death? no vale para "a que otra misma muerte." "any" es "cualquier"; "misma" no he traducido. A lo mejor debe ser "the same death in any others?" ("la misma muerte en otras muertes?")

40--18--"claridad" entiendo como toda la claridad de día, así "brightness"; "gleam" que tuve antes sugere un brillo particular. vale

65--18--Entiendo "Despiertame" y la estrofa "Quiero..." como algo que dice la "madre". No, no lo dice la madre. En realidad, no se sabe quién lo dice. Hay que modificar esto, la traducción.

65--38--A lo mejor "abolida" debe ser "Destroyed" y no el menos coloquial "Abolished" (que puede tener la excepción en inglés de "destruida") pero si "Destroyed" es demasiado fuerte, me parece mejor "Revoked" ("Revocada").

A mí abolida no me suena raro. ¿Cómo traducirías vos de aquí jamás ni abolida le hasard

ver texto

El sentido es: a qué otra muerte que en realidad sería siempre la misma

Todas estas meditaciones solamente vienen a decir que el traductor, en una poesía con implicaciones filosóficas, tiene que tener especial cuidado en dominar las palabras cuando se trata de una poesía escueta e impregnada de implicaciones y, en varias ocasiones, armada con ecos literarios de otros poetas que exige un conocimiento de las referencias. Por ejemplo, en mi lista de dudas que envié a José Ángel en agosto de 1978, el poeta comentó del poema «Invención sobre un perpetuum mobile» los últimos versos en los que dice: «el niño del dadá / hop, hop, / sobre la música abolida / nunca». En mi ignorancia literaria, le preguntaba si «abolida» podía ser traducida por equivalentes como «destruida» y «revocada», y él comentó: «A mí *abolished* no me suena mal. ¿Cómo traducirías *Un coup de dés jamais n'abolira le hazard*?», nombre del famoso poema de Mallarmé (1842-1898). No se trataba de encontrar un sinónimo más impactante para «abolir». Como el poema del francés tiene el mar como abismo, los espectadores del circo en el poema de Valente son «parte del mundo reducido / en un azar de nadas a la nada». El poema de Mallarmé tuvo influencia sobre el movimiento iconoclasta de Dadá.

En «Luces hacia el poniente» de *Fragmentos de un libro futuro* (2000), Valente reflexiona:

> No sé si salgo o si retorno.
> ¿Adónde?
> El fin es el comienzo.
> Nadie
> me dice adiós. Nadie me espera.

El verso «El fin es el comienzo» se traduce por «The end is the beginning», y la traducción no cambia si recuerda a un autor en particular, aunque creo que se trata de T. S. Eliot y de «East Coker», ya que la última frase del verso final manifiesta: «In my end is my beginning» («En mi fin está mi comienzo»). Valente simplemente quita los posesivos y universaliza la comunicación. Como Eliot anteriormente habla a su alma, «I said to my soul, be still, and let the dark come upon you / Which shall be the darkness of God», Valente expresa su sentimiento de lasitud en el comienzo de su poema: «Al lento sol que baja hacia la tarde / ceder, abandonarse», y después, en la tercera estrofa, su entrada en un contexto umbrío: «Entrar ahora en el poniente, / ser absorbido en luz / con vocación de sombra» Y si Eliot alude a «la oscuridad de Dios», Valente apela a un tú que lo ha querido, que «sacrifica / a las divinidades de la noche / lo más puro de mí». Por cierto, «lo más puro de mí» gana fuerza en inglés si se añade una palabra que

dé más concreción al sintagma: así, no «the purest of me» sino «the purest part of me». El uso de *lo* para hacer nombres de adjetivos en español con frecuencia logra más impacto con un substantivo que amarra la sustantivación en inglés. En lugar del Dios de Eliot, tenemos «las divinidades de la noche», no porque creo que José Ángel creyera en tales divinidades sino porque son iconos de lo divino perdido, fantasmas tal vez de un monoteísmo extraviado. Heidegger a menudo se refiere a los dioses, al politeísmo clásico, creo. Así, las primeras líneas de su ensayo «La Palabra»: «A la sede donde antaño los Dioses hacían su aparición le es retenida la palabra tal como ya fue una vez palabra. ¿Cómo fue entonces? En el decir mismo tenía lugar la aproximación del Dios». La palabra como palabra en aquel lejano «entonces» fue sagrada. Lo que no puede ser Dios será divinidades. Y la urgencia metafísica de Quevedo (tan admirado por Valente) en su soneto «¡Ah de la vida! ... ¿Nadie me responde?» recibe seguro eco en unos versos del gallego ya citados: «Nadie / me dice adiós. Nadie me espera».

Valente describe el tú que debe sacrificar «lo más puro de mí» como «Y tú, que me has amado, sacrifica», que en inglés pudiera ser «And you, who have loved me, sacrifice», una cadena de seis monosílabas antes del verbo, pero resulta más eficaz y se subraya el amor poniendo la contracción: «And you, who've loved me, sacrifice», a la vez que se da más fuerza al contraste entre haber amado y el verbo siguiente en imperativo, «sacrifica», «sacrifice». Mantener «have» hubiera robado parte del peso equilibrado de «amado, sacrifica». La capacidad del inglés de contraer sílabas nos recuerda que, a pesar del hecho de que la poesía inglesa fuera dominada por la métrica del pentámetro yámbico hasta los modernistas de la vanguardia en el siglo XX, la poesía inglesa es acentual y allí donde caiga la fuerza de vocales largas y abiertas, allí va el salto al énfasis, el logro de impresionar a los oídos.

El español es un lenguaje retórico, con la repetición de determinadas palabras como exigencia natural de la gramática. El mismo poema, «Luces hacia el poniente», comienza: «Al lento sol que baja hacia la tarde», un endecasílabo que sería algo disminuido si pusiéramos «Al lento sol bajando hacia la tarde», pero en el inglés, al contrario, el gerundio suena mejor porque abrevia la marcha militar de «To the slow sun that descends towards afternoon», ya que el «that», el «que», roba la fuerza de «descending», que adquiere precisamente más potencia al suprimir «that» para deslizarse en los sonidos *e* e *i* de *ing*. El español exige la repetición de *que* para distintas cláusulas relativas mientras en inglés puede dejarse una *que* gobierne varias frases relativas.

En el primer número de la revista *Equivalencias* (1982-1994) traduje «Cuatro poemas y tres fragmentos» del libro *Mandorla* (1982). Creo que hay una tenden-

cia en la traducción moderna al inglés a abreviar lo que se podría aceptar como una buena versión casi con ritmo de versículos. Así, en mi traducción en inglés de «Umbral», copié los dos *de* genitivos del original en tres versos de la tercera estrofa: «Las flores de la acacia amarillean pronto / en los montes lejanos / de la niñez» / «The flowers of the acacia soon turn yellow / in the far-off hills / of childhood». A distancia de veintinueve años, más breve y más directo y ajustado me resulta: «The acacia flowers soon yellow / in childhood's / far-off Hills». Se deja más espacio en blanco y, en cierto modo, así puede ser uno más fiel al silencio que rodea lo hablado. Valente era maestro del poema escueto.

En 1976, Hardie St. Martin, como editor y traductor, publicó *Roots and Wings: Poetry from Spain 1900-1975*, antología que va desde Unamuno hasta Vázquez Montalbán. Incluye seis poemas de Valente, entre ellos «Tierra de nadie». El poema empieza: «La ciudad se ponía / amarilla y cansada / como un buey triste». Para el último verso, St. Martin pone: «like a heavy-eyed ox» [como un buey de ojos pesados]. En lugar de una traducción tradicional, «sorrowful» (que es lo que yo pondría), «sad» nos da no la emoción sino una característica física que pudiera insinuarla. A mí me gusta más la repetición de *o* en «sorrowful ox» que el espondeo de «eyed ox», pero reconozco que «heavy-eyed ox» es una imagen concreta. La traducción refleja las elecciones de la sensibilidad del traductor y hay que someterse a una entre varias soluciones.

Termino como empiezo, hablando de cántaros. En 1983, Louis Hammer y Sara Schyfter publican *Recent Poetry of Spain: a Bilingual Anthology*, colección que va desde Miguel Hernández hasta Pureza Canelo. Incluye diez poemas de Valente, entre ellos, «El cántaro», ya publicado por New Directions en mi versión. Probablemente para evitar el mismo título que la otra versión, en lugar de «The Jug» pone «The Pitcher». El cántaro, según el *Diccionario* de la Real Academia, es «vasija grande de barro o metal, angosta de boca, ancha por la barriga y estrecha por el pie y por lo común con una o dos asas». No cabe duda de que ambas palabras pueden servir, pero como «jug» es normalmente «earthenware» (*Merriam-Websters Collegiate Dictionary*), «loza de barro», mientras que el «pitcher», aun siendo loza, puede ser más elegante, me quedo con «jug», una palabra más rural y campesina, ya que el cántaro muchas veces es para llevar agua. En cuanto a la traducción en general, hay cuestiones de gustos, y muchas pequeñas decisiones forman un estilo, una perspectiva y una voz. El buen traductor tiene que ser un buen camaleón, asumiendo el color del paisaje verbal en el que se encuentre, desdoblándose en la figura del poeta traducido de tal manera que hable otro idioma con la misma gallardía del original.