

**“BEAUTY IS TRUTH”: CARLOS CLEMENTSON, TRADUCTOR DE
LOS ROMÁNTICOS INGLESES**

**“BEAUTY IS TRUTH”: CARLOS CLEMENTSON, TRANSLATOR OF
THE ENGLISH ROMANTIC POETS**

JUAN DE DIOS TORRALBO
Universidad de Córdoba

RESUMEN:

Este artículo investiga las traducciones de los románticos ingleses realizadas por el poeta cordobés Carlos Clementson, las cuales proceden del legado de estos ocho autores: William Blake, Robert Burns, William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge, Joseph Blanco White, Lord Byron, Percy Bysshe Shelley y John Keats. Para su estudio, se aplican los modelos de análisis propuestos por James Holmes (1970) y Armin Paul Frank (1990) con el objetivo de explorar no solamente las correlaciones morfosintácticas y semánticas, sino también los esquemas prosódicos de los textos meta respecto a la forma externa de los textos fuente. Asimismo, por razones de contraste y para enriquecer el trabajo, se aportan otras traducciones de los mismos poemas realizadas por Alberto Lista, Marià Manent, Ángel Rupérez, Antonio Ballesteros González, Santiago Corugedo y José Luis Chamosa o José María Valverde y Leopoldo Panero.

ABSTRACT:

This paper examines the translations of the English Romantics by the Cordoban poet Carlos Clementson, who put works by these eight poets into Spanish: William Blake, Robert Burns, William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge, Joseph Blanco White, Lord Byron, Percy Bysshe Shelley and John Keats. For their study, the analysis models proposed by James Holmes (1970) and Armin Paul Frank (1990) are applied, with the aim of exploring not only morphosyntactic and semantic correlations between the original texts and their translations, but also the prosodic patterns of the target texts with respect to the external form of the source texts. In addition, in order to draw contrasts and to enrich the work, other translations of the same poems are cited, by Alberto Lista, Marià Manent, Ángel Rupérez, Antonio Ballesteros González, Santiago Corugedo, José Luis Chamosa, José María Valverde and Leopoldo Panero.

PALABRAS CLAVE:

Carlos Clementson, poesía, traducción literaria, Romanticismo inglés.

KEY WORDS:

Carlos Clementson, Poetry, Literary Translation English Romanticism.

1. Introducción

Este trabajo indaga en las traducciones de poesía inglesa realizadas por el poeta Carlos Clementson (Córdoba, 1944), centrándose monográficamente en sus versiones de los poetas románticos. En septiembre de 2018, la editorial Eneida publicó *La belleza es verdad (Antología de poetas ingleses de W. Shakespeare a W. B. Yeats)*, un volumen bilingüe que consideramos sigue la estela de los publicados por Marià Manent,¹ maestro de traductores tanto al catalán como al castellano. Este trabajo se centra en el tramo de páginas que va desde la 92 hasta la 315, en las que Carlos Clementson incorpora y traduce una pléyade de ocho poetas románticos que abarcan tanto a la primera generación (William Blake, William Wordsworth y Samuel Taylor Coleridge), como a la segunda (Lord Byron, Percy Bysshe Shelley y John Keats). A este ramillete, Carlos Clementson añade otros dos nombres que completan la nómina: el escocés Robert Burns y el sevillano José María Blanco White.

Para analizar las traducciones se sigue un modelo integrador, en el sentido postulado por Marco Morillo (2001), y se aplican principalmente los tipos de análisis propuestos por James Holmes (1970) y por Armin Paul Frank (1991), que prestan la atención debida a la prosodia y a la forma externa de los poemas. En algunos casos, se añade a cada binomio textual otra versión española para así ofrecer al lector un muestreo más amplio con el que contrastar las traducciones de Clementson y para ofrecer, en suma, más oportunidades de goce estético a través de su lectura.

¹ Carlos Clementson lo apunta en su introducción con estas palabras: “Pero junto a esta serie de nombres ilustres, sobre todo es de justicia citar al fino poeta catalán Marià Manent (1898-1988) quien, al margen de su valiosa obra lírica, crítica y diarística, como antólogo y traductor de la poesía anglosajona ha realizado una labor sencillamente excepcional, de la que su abarcadora y extensa antología *La poesía inglesa*, editada por Plaza y Janés en 1958, se constituirá en una de las más monumentales aportaciones al campo de la traducción en España” (19). Los nombres ilustres a los que se refiere Clementson los ha desglosado previamente en dicha introducción y, en resumen, son: Melchor Gaspar de Jovellanos, Leandro Fernández de Moratín, Alberto Lista, Antonio Alcalá Galiano, Juan Valera Alcalá Galiano, Manuel Altolaguirre, Dámaso Alonso, José Antonio Muñoz Rojas, Leopoldo Panero, José María Valverde y Jaime Gil de Biedma.

2 Blake: “The Tyger”

Carlos Clementson, en su antología, plantea primero las traducciones de la poesía isabelina y después las del siglo XVII, las cuales incluyen piezas que van desde John Donne hasta Henry Vaughan. A continuación se encuentra el segmento de los poetas románticos comenzando por William Blake (1757-1827), nacido en el entorno de la londinense Golden Square. Clementson inserta en su libro “The Fly”, “The Tyger”, “(I saw a chapel al lof gold)”, “Proverbs of Hell”, “The Book of Thel” y “Auguries of Innocence” (94-95).

El famoso poema “The Tyger”, publicado en *Songs of Experience* (1794), comienza así en el texto fuente inglés y en el texto meta del poeta cordobés, emulando el sonido del temible felino mediante la repetición léxica del sustantivo, la aliteración fonémica oclusiva, fricativa y nasal, el rotundo ritmo interno yámbico e incluso la misma rima de los versos, que Clementson traslada en bellos y comedidos octosílabos:

Tyger Tyger, burning bright,
In the forests of the night;
What immortal hand or eye,
Could frame thy fearful symmetry?

In what distant deeps or skies.
Burnt the fire of thine eyes?
On what wings dare he aspire?
What the hand, dare seize the fire? (94)

Tigre, tigre que fulguras
en las selvas de la noche,
¿qué mano o qué ojo plasmó
tu simétrico terror?

¿En qué hondo abismo o qué cielos
ardió el fuego de tus ojos?
¿Sobre qué alas ascendió,
o qué mano lo apresó? (95)

El poema erige su temática en torno al simbolismo del tigre que está plasmado con un lenguaje claro y directo, característico de Blake, imprecando directamente al Creador del temible depredador, tal como se observa en la estrofa sexta, la penúltima

del poema. En dicha estrofa asoma la dualidad entre el tigre y el cordero, sinécdoque del procedimiento dialéctico y de contrarios que es tan característico y peculiar en el *modus operandi* de este poeta:

When the stars threw down their spears,
And water'd heaven with their tears:
Did he smile his work to see?
Did he who made the Lamb make thee? (94)

Cuando sus dardos lanzaron
las estrellas, y los cielos
se inundaron con sus lágrimas,
¿sonrió al ver su obra?
¿Te hizo a ti el que hizo al Cordero? (95)

Exponemos seguidamente estas muestras emanadas de la traducción de Antonio Ballesteros (2011: 57), traídas de su completa y bien labrada *Poesía Romántica Inglesa. Antología Bilingüe*, donde se esmera en el cuidado prosódico (verbigracia, con la aglutinación de fonemas oclusivos) y semántico respecto al original:

Tigre, tigre, que brillante ardes
en los bosques de la noche:
¿*Qué ojo o mano inmortal*
pudo fabricar tu aterradora simetría?

¿*En qué distantes cielos o profundidades*
ardió el fuego de tus ojos?
¿*A qué olas osa él aspirar?*
¿*Qué mano osa agarrar el fuego?* (Ballesteros, 2011: 57)

[...]

Cuando las estrellas arrojaban sus lanzas
Y regaban el cielo con sus lágrimas,
¿sonrió él al ver su obra?
¿Te creó el mismo que creó al cordero? (Ballesteros, 2011: 59)

3. Burns: “To a Mouse”

La poesía de las cosas sencillas que musita el poeta escocés Robert Burns (1759-1796), nacido en el condado de Ayrshire, está presente en la antología de Carlos Clementson mediante un botón de muestra (122-125). La pieza traducida se titula “To a Mouse”, rotulada en el texto meta como “A un ratón”. La apostilla que presenta el poema original (“On turning her up in her nest with the plough, November 1785”) la mantiene el traductor fielmente: “Al sacarlo de su madriguera con la reja del arado en noviembre de 1785” (123). Registramos a continuación la estrofa cuarta, que describe el refugio derrumbado del ratón planteando a su vez cómo se va desmoronando por las inclemencias del tiempo invernal:

Thy wee-bit housie, too, in ruin!
It’s silly wa’s the win’s are strewin’!
An’ naething, now, to big a new ane,
O’ foggage green!
An’ bleak December’s winds ensuin’,
Baith snell an’ keen! (122)

También tu diminuta casita yace en ruinas,
y el viento va llevándose sus débiles paredes
sin dejarte unas briznas de musgo para luego
edificarte otra,
mientras el crudo viento de diciembre ya sopla
tan gélido y cortante. (123)

El texto del escocés contiene una estructura externa rimada AAABAB que se reitera en las ocho estrofas y engendra asimismo un predominio del ritmo yámbico, el cual se distribuye mediante cuatro pies en cada verso. La base métrica de la traducción de Clementson es el alejandrino, específicamente los alejandrinos perfectos (dos hemistiquios, con catorce sílabas distribuidas en 7 más 7) que están trenzados con alejandrinos medios, es decir, con versos que se componen solamente de un hemistiquio (7 sílabas). Con esta muestra se evidencia la directriz poética que guía e ilumina el trabajo del poeta cordobés.

Añadimos también la estrofa sexta, cuyo contenido realza el esfuerzo ímprobo del roedor para ensamblar su refugio enfatizando al mismo tiempo la situación a la que el animal se vio abocado tras su derribo y desaparición, lo cual significaba la pérdida de su *casa*, pues como consecuencia habría de padecer las inclemencias del frío:

That wee-bit heap o' leaves an' stibble
Has cost thee monie a weary nibble!
Now thou's turn'd out, for a' thy trouble,
But house or hald,
To thole the Winter's sleety dribble,
An' cranreuch cauld! (124)

¡Tan leve montoncillo de hojas y rastrojos,
cuántos arduos trasiegos y esfuerzos te costara!
A la intemperie ahora para desgracia tuya
ves que todo tu esfuerzo de nada te ha valido,
y que te hallas, de pronto, sin víveres ni casa
para afrontar las lluvias y nieves invernales. (125)

Se aprecia cómo el poeta español se atiene al contenido de su plántula ofreciendo al nuevo receptor una reproducción fiel de su contenido. La estrofa se compone en su totalidad de versos alejandrinos perfectamente elaborados que aportan musicalidad y eufonía a la obra de arte verbal. La irrupción de Robert Burns en el panorama literario inglés fue muy sustancial, hasta tal punto que los poetas británicos dedicarán no pocas líneas a celebrarlo y a conmemorarlo; por ejemplo, John Keats lo recreará en varios de sus poemas, y William Wordsworth —el siguiente que abordamos— reaccionó fundamentalmente a su poética, según han estudiado expertos como Jeff Ritchie (1995: 129-136)

4. Wordsworth: “Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood”

El poeta del norte de Inglaterra (Cumberland) William Wordsworth (1770-1850) sobresa le entre las traducciones de Carlos Clementson, ya que figura con un gran número de poemas. Junto a composiciones que tematizan la naturaleza —como “To a Skylark”, “A una alondra” o “The Daffodils”, “Los narcisos”—, el poeta de Los Lagos compuso las famosas once estrofas que jalonan la oda “Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood”, las cuales fueron publicadas en *Poems* (1815). Clementson la introduce como “Presentimientos de inmortalidad a partir de los recuerdos de la primera infancia”. El poeta nacido en la región del noroeste de Inglaterra antepuso una cita latina, *paulo maiora canamus*, emanada de las fuentes virgilianas, que el traductor no vierte en su texto, así como esta reflexión que Clementson plasma con tangible fidelidad:

“Beauty is truth”: Carlos Clementson, traductor de los románticos ingleses

The child is the father of the man
And I could wish my days to be
Bound each to each by natural piety. (128)

El niño es padre del hombre
y ojalá que mis días estuviesen
por un fervor natural todos unidos felizmente entre sí. (129)

Esta pieza lamenta la mortalidad poetizando el desvanecimiento y la pérdida de las vivencias y recuerdos primigenios, consustanciales a la metamorfosis del tránsito humano, así como la pérdida de la plenitud de la existencia anterior antes del nacimiento. Leamos la primera estrofa de la oda que, según Harold Bloom (2004: 338), es el poema breve más importante en lengua inglesa, junto con *Lycidas* de John Milton:

There was a time when meadow, grove, and stream,
The earth, and every common sight,
To me did seem
Apparelled in celestial light,
The glory and the freshness of a dream.
It is not now as it hath been of yore;
Turn wheresoe'er I may,
By night or day,
The things which I have seen I now can see no more. (128)

Hubo un tiempo en que arroyos, prados, sotos,
la tierra y las visiones más sencillas
mostrábanse a mis ojos
revestidos por una luz celeste,
por la gloria y frescura de los sueños.
Mas ahora ya no es cual fuera entonces:
doquiera que me vuelva,
ya de día o de noche,
aquello que antes viera
ya no distingo a verlo. (129)

La traducción española mantiene los elementos léxicos y sintagmáticos del texto original aplicando sencillamente algunos recursos como la equivalencia del complemento preposicional en el verso tercero por el más específico “a mis ojos”, la reesc-

ritura en plural del complemento del nombre en el verso quinto (“of a dream” como “de los sueños”); además escinde el verso final en dos, conservando el sentido plenamente. El esquema prosódico que engendra Carlos Clementson combina versos heptasílabos con endecasílabos.

La traducción de Antonio Ballesteros, titulada “Oda. Indicios de inmortalidad a través de los recuerdos de la edad temprana”, sigue una línea de elaboración fundamentalmente semántica, también en verso, pero sin aplicar un número de sílabas regular:

Hubo un tiempo en el que prado, arboleda y arroyo,
la tierra, y toda la visión cotidiana,
se me antojaban
ataviados de una luz celestial,
la gloria y la frescura de un sueño.
Ahora no es como fue antaño;
doquiera vuelva mis pasos,
de día o de noche,
las cosas que veía no puedo hoy verlas más.² (Ballesteros, 2011: 115;
2021: 511, 513)

Wordsworth junto a Coleridge compusieron el famoso poemario *Lyrical Ballads* (1798) considerado el manifiesto e hito cronológico fundacional del romanticismo lírico inglés, particularmente el prefacio (autoría de Wordsworth, que fue añadido a la edición de 1800), donde se lee la conocida definición de la poesía siguiente: “For all good poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings” (Wordsworth, 2018: 569), la cual reaparece matizada en el mismo texto así: “I have said that poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings: it takes its origin from emotion recollected in tranquillity” (Wordsworth, 2018: 580), y donde late un credo literario de sencillez con sus manifestaciones en torno a “Low and rustic life” (Wordsworth, 2018: 580) o “subjects from common life [...] near to the real language of men” (Wordsworth, 2018: 580).

² La traducción publicada en el magnífico tomo *William Wordsworth. Antología poética* de la editorial Cátedra es prácticamente igual que la impresa en *Poesía Romántica Inglesa* (2011), destacando alguna leve modificación, por ejemplo, en el verso segundo, donde el adjetivo “cotidiana” está plasmado como “frecuente” (Ballesteros, 2021: 511). También destacan las laudables ocho notas que acompañan a los versos.

5. Coleridge: “The Nightingale”

Coleridge (1772-1834), nacido al sureste de Inglaterra, en el condado de Devon, colaboró en *Lyrical Ballads* solamente con la publicación de cuatro poemas, uno de los cuales es el que Clementson traduce en su antología (188-195)³. Los primeros versos que se leen en “The Nightingale” delatan su depurado estilo. A este respecto, Coleridge confirmó que con el tiempo domó el brillo y la grandilocuencia cuidando sobremedida la dicción (Coleridge, 2018: 590-597). Los primeros versos reflejan la quietud del paisaje descrito en el que resuena el canto del ruiseñor, consiguiendo un medido efecto eufónico mediante la aliteración, entre otros, del fonema nasal, de los oclusivos y gracias a la floración de diptongos y vocales largas que el traductor logra mantener dentro de las posibilidades creativas de su idioma:

No cloud, no relique of the sunken day
Distinguishes the West, no long thin slip
Of sullen light, no obscure trembling hues.
Come, we will rest on this old mossy bridge!
[...]
And hark! The Nightingale begins its song,
'Most musical, most melancholy' bird!
A melancholy bird? Oh! idle thought!
In Nature there is no nothing melancholy. (188)

Ni una nube, ni rastro del día que se extingue
se divisa al Oeste, ni una franja alargada
de hosca luz mortecina, o tan solo un matiz
tembloroso y oscuro. ¡Ven y descansaremos
sobre este viejo puente recubierto de musgo!
[...]
¡Escucha!: el ruiseñor da comienzo a su canto,
de entre todas las aves la que es más melodiosa
al par que melancólica. ¿Melancólica he dicho?
¡Qué vano pensamiento!
En la Naturaleza no hay nada melancólico. (189)

³ Este poema puede localizarse en la *editio princeps* de *Lyrical Ballads*, concretamente en la página 63, donde constan los primeros versos del mismo.

La concentración silábica del inglés, armonizada internamente en pentámetros yámbicos, impele al traductor a la amplificación del verso en aras de la claridad expresiva, transmutando el centenar de endecasílabos originales (exactamente 107), entreverados con sendos pentasílabos (4 en total), en otros tantos alejandrinos completos que, en ocasiones, están recreados solamente mediante un hemistiquio (esto ocurre exactamente en ocho versos de los 127 del texto meta).

Integremos dos versiones más. La traducción de Santiago Corugedo y José Luis Chamosa, así como la de José María Valverde y Leopoldo Panero:

Ni una nube, ni un asomo del día que se extingue
distingue al oeste, no hay ni una sola estría alargada
de luz mortecina, ni colores oscuros temblorosos.
¡Ven, descansaremos en este viejo Puente cubierto de musgo!
[...]
¡Y escucha! ¡El Ruiseñor comienza su canción,
“La más musical, la más melancólica” de las Aves!
¿Un Ave melancólica? ¡Qué idea ociosa!
En la naturaleza no hay nada melancólico. (Corugedo y Chamosa,
1994: 173)

Ni nube, ni reliquia del día sumergido
distingue el occidente: ni una larga y sutil
franja de luz huraña, ni matices borrosos
Venid, descansaremos en el musgoso y viejo
Puente. [...]
[...]
Y ¡oíd!, el Ruiseñor empieza su cantar,
“ave tan melancólica, ave tan musical”.
¿Es ave melancólica? ¡Oh vano pensamiento!
En la Naturaleza no hay nada melancólico. (Valverde y Panero, 2010:
95)

La versión de Corugedo y Chamosa no sigue patrón métrico alguno, si bien rinde el sentido con bastante apego al original remarcando entre comillas el verso que inserta Coleridge en su poema, traído de “Il Penseroso” de John Milton, “Most musical, most melancholy” (Milton, 1645: 39). La traducción de Valverde y Panero se ciñe al corsé métrico alejandrino añadiendo así una determinada nota musical.

Este otro fragmento extraído de la mitad del poema, que registramos con la traducción de Clementson, es otra muestra elocuente del cuidado métrico y prosódico que el poeta cordobés aplica esmeradamente en su trabajo:

And joyance! ‘Tis the Merry Nightingale
That crowds and hurries, and precipitates
With fast thick warble his Delicious notes,
As he were fearful that an April night
Would be too short for him to utter forth
His love-chant, and disburthen his full soul
Of all its music! (190)

¡Oye al feliz y alegre ruiseñor que atropella,
precipita y derrama en sus densos gorjeos
presurosos y cálidos sus notas deliciosas,
cual temiendo que toda una noche de Mayo
resultase harto breve para verter su canto
de amor, y descargar así su henchido espíritu
de esa armonía que encierra! (191)

La fuente hace uso del *blank verse*, que Clementson también emplea; Coleridge alterna los endecasílabos con pentasílabos (por ejemplo, “Of all its music!”), el traductor también concibe la polimetría mediante los alejandrinos enteros y los versos compuestos por un hemistiquio, como se lee en “de esa armonía que encierra!”. En ambos textos destaca el empleo de un lenguaje ordinario que dota de cercanía y cotidianeidad al discurso, engendrando de esta manera un poema conversacional paralelo al original con el cambio destacable de “April” por “Mayo”. La pieza genera asimismo un cántico a *natura* con tintes filosóficos. Coleridge basa su poema en el tópico del ruiseñor como un ave melancólica, imagen prolífica en la literatura inglesa, para cuestionarlo y refutarlo.

Estos versos son suficientes para aprehender el sentido de sublimidad y elegancia que el universo poético de Coleridge contiene, de ancestro miltoniano según señaló Harold Bloom (1976: 5) cuando afirmaba: “I would maintain that the finest achievement of the High Romantic poets of England was their naturalization of the Miltonic sublime” (Bloom, 1976: 5), lo cual, en cierto modo, ya había sido declarado por el propio *lakista* desde el inicio de su *Biographia Literaria* (Coleridge, 2018: 590).

6. Blanco White: “Night and Death”

El siguiente poeta trabajó amistad con Coleridge y, habiendo estado arraigado en sus inicios en las letras ilustradas hispalenses, emerge como un híbrido epítome del romanticismo anglo-español en la historia cultural y literaria, tal como han puesto de manifiesto Joselyn Michelle Almeida-Beveridge (2006: 437, 2011: 123-129, 2016: 45-58) y Xavier Andreu Miralles (2016: 125), entre otros investigadores. Si una cualidad destaca en la vida de José María Blanco White (1775-1841) es su alto grado de fusión y filiación con la cultura inglesa, pues se trata de un ilustrado sevillano que emigró a Inglaterra para afincarse allí mudando su credo estético y transmutando su credo literario. Blanco White compuso en inglés el soneto “Night and Death”, el cual fue publicado en Londres en *The Bijou: or, Annual of Literature and The Arts* hacia 1828:

Mysterious Night, when the first man but knew
Thee from report divine, and heard they name,
Did he not tremble for this lovely frame,
This glorious canopy of light and blue?

Yet ‘neath a curtain of translucent dew
Bathed in the rays of the great setting flame,
Hesperus with the host of heaven came,
And lo! Creation widened in man’s view

Who could have thought what darkness lay concealed
Within thy beams, O Sun? Or who could find,
Whilst fly and leaf and insect stood revealed,
That to such countless orbs thou mad’st us blind!

Why do we then shun death with anxious strife?
If Light can thus deceive, wherefore not Life? (196)

La decisión de Carlos Clementson de incluir al cosmopolita andaluz entre sus poetas traducidos es original y loable, puesto que no es frecuente encontrar la poesía de Blanco White en antologías de este tipo, a pesar de que Coleridge –a quien Blanco White dedicó el poema– afirmara sobre “Night and Death” que se trataba del “finest and most grandly conceived Sonnet in our language” (en Llorens, 1972: 30). Clementson lo titula “La noche y la muerte” y así lo rescribe en español:

“Beauty is truth”: Carlos Clementson, traductor de los románticos ingleses

Oh, Noche, cuando nuestro primer padre
por la divina voz oyó tu nombre,
¿no llegaría a temblar por todo el orbe,
por este azul dosel de luz gloriosa?

Mas bajo un velo de sutil rocío,
entre los rayos del primer ocaso,
Héspero vino y su celeste hueste
ensanchó la Creación ante sus ojos.

¿Quién pudiera creer que tanta sombra
ocultaran tus rayos?; ¿quién pensar,
que cuando hojas y larvas ver podemos,
tantos astros sin fin nos secuestraras?

¿Por qué temer la Muerte, alma afligida?
Si engañó el Sol, ¿no lo va a hacer la vida? (197)

Clementson sigue un riguroso esquema prosódico vertiendo los versos ingleses en endecasílabos con una remarcada eufonía en las aliteraciones de los fonemas, por ejemplo, el nasal y los oclusivos que se agavillan en los dos primeros versos, o la presencia notable de los fricativos /s/ y /z/ en el verso cuarto.

La elaboración prosódica del poema también se aprecia en esta versión del canónico y académico sevillano Alberto Lista, que incluso genera unas rimas consonantes, si bien destaca el empleo de lexemas poco familiares para el lector actual; verbigracia “zafir” o “celaje”. Esta es la versión de Alberto Lista, datada en 1837, cuya cabecera reza “El sol y la vida”:

¡Oh noche! cuando a Adán fue revelado
Quién eras, y aún no vista, oyó nombrarte,
¿No temió que enlutase tu estandarte
El bello alcázar de zafir dorado?
Mas ya el celaje etéreo, blanqueado
Del rayo occidental, Héspero parte;
Su hueste por los cielos se reparte,
Y el hombre nuevos mundos ve admirado.
¡Cuánta sombra en tus llamas ocultabas,
Oh sol! ¿Quién acertara, cuando ostenta

La brizna más sutil tu luz mentida,
Esos orbes sin fin que nos velabas?...
¡Oh mortal! Y ¿el sepulcro te amedrenta?
Si engañó el sol, ¿no engañará la vida? (Lista, 1953: 319)

Dos años antes de que lo hiciera Alberto Lista, el soneto había sido traducido por Clemente de Zulueta, en Liverpool. De 1882 es la traducción de Rafael Pombo. A lo largo del siglo XX muchos poetas mostraron su interés por esta composición, siendo traducida por Miguel de Unamuno (1924, en prosa), Juan Hurtado y Ángel González de Palencia (1926, en prosa), Jorge Guillén (1969 y 1971), Jesús Díaz (1986), Esteban Torre (1988, en verso, y 2001, en prosa) o Dámaso López (1988), entre otros. En el siglo XIX destaca la realizada por el almeriense José Siles Artés (2006).

7. Byron: “The Isles of Greece”

“The Isles of Greece” es una buena sinécdoque de la obra de Byron, cuya vida personifica el arquetipo del héroe romántico. George Gordon Byron (1788-1824), nacido en Londres, ha sido idealizado por su búsqueda de la libertad del hombre, principalmente por su participación en la Revolución Griega, ya que luchó en la Guerra de la Independencia (diciembre de 1823) contra los turcos, bajo el mando de Alexandros Mavrokordatos, y murió tres meses y medio después. Este poema realza la cultura griega y revela el amor que Byron le profesaba. El poeta de Dover refleja aquí su amor por Grecia, donde vivió en varias ocasiones durante su asendereada vida viajera, así como su sentimiento heroico.

“The Isles of Greece” consta de 16 estrofas que Carlos Clementson vierte al español (208-213) con un ritmo y una musicalidad destacables. Se aprecia que el poema byroniano está modulado prosódicamente mediante estos versos octosílabos, los cuales también están combinados por la rima ABABCC. La composición arranca celebrando el pasado glorioso:

The isles of Greece, the isles of Greece!
Where burning Sappho loved and sung,
Where grew the arts of war and peace,
Where Delos rose, and Phaebus sprung!
Eternal summer gilds them yet,
But all, except their sun, is set.

“Beauty is truth”: Carlos Clementson, traductor de los románticos ingleses

The Scian and the Teain muse,
The hero's harp, and lover's lute,
Have found the fame your shores refuse:
Their place of birth alone is mute
The sounds which echo further west
Than your sires' "Islands of the Blest". (208)

La reescritura de Carlos Clementson mantiene *–mutatis mutandis–* una lograda estructura prosódica cuyos alejandrinos articulan los versos en dos tramos a través de los dos hemistiquios correspondientes, cuidando la eufonía inicial según se aprecia en la rima interna del verso segundo o en la aliteración del fonema dental en la línea cuarta:

¡Las islas de Grecia, las islas de Grecia!,
donde amara y cantara la apasionada Safo
y crecieron las artes de la paz y la guerra,
donde Delos se alzara y surgió Apolo un día:
aún a todas las dora un eterno verano,
aunque excepto su sol todo ya se ha eclipsado.

La alta Musa de Quíos y la Musa de Teos,
la gran arpa del héroe y el laúd del amante
sí que hallaron la fama que tus costas negáronles:
sus lugares natales yacen solos y mudos
a los sonos que el eco repite allá al oeste,
invocándoos "Islas de los bienaventurados". (209)

El contenido del poema demuestra el cercano conocimiento del país que tenía Byron, presentando incluso un acentuado detallismo geográfico e histórico donde se entrevera el eco autobiográfico del sujeto lírico en primera persona de singular. Leamos la estrofa tercera, en la que el traductor duplica el nombre del lugar "Maratón" y añade algún complemento temporal ("un día") cuyas aportaciones vienen a concretar el sentido primigenio de la pieza:

The mountains look on Marathon—
And Marathon looks on the sea;
And musings there an hour alone,
I dream'd that Greece might still be free;

For standing on the Persians' grave,
I could not deem myself a slave. (208)

Maratón en su llano se abre ante las montañas
y Maratón se extiende y llega hasta las olas;
y meditando allí, solitario, una hora
soñé que Grecia, un día, aún pudiera ser libre,
puesto que hollando yo esa tumba del Persa
no podría a mí mismo tenerme por esclavo. (209)

Incluso la culminación del poema dibuja al poeta, identificado mediante el símil del cisne, frente a la naturaleza griega subrayando el llanto y el lamento del protagonista que brota pluralizado en el adjetivo posesivo de primera persona. Al final destila un tono de liberación o, al menos, plasma su distanciamiento respecto a la esclavitud, así como cierto énfasis en la victoria mediante la referencia a la elevación de las copas, que no está exenta de un apunte de despedida:

Place me on Sunium's marbled steep,
Where nothing, save the waves and I,
May hear our mutual murmurs sweep;
There, swan-like, let me sing and die:
A land of slaves shall ne'er be mine—
Dash down you cup of Samian wine! (212)

Conducidme al marmóreo precipicio de Sunion,
donde nadie, tan solo yo y las olas podamos
escuchar cómo lloran nuestros mutuos murmullos;
dejadme allí cantar y morir como un cisne:
una tierra de esclavos nunca será la mía.
¡Lanzad lejos las copas de ese vino de Samos! (213)

El procedimiento de la amplificación al agregar un adverbio interrogativo al sintagma nominal “our mutual murmurs” (“cómo lloran nuestros mutuos murmullos”) y la inserción del adjetivo demostrativo que presenta el genitivo “de ese vino de Samos” arrojan luz y claridad al nuevo poema sin ello suponer una merma semántica. Incluso Clementson logra conservar el efecto sonoro original que Byron consigue mediante el predominio de fonemas nasales abundando auditivamente en el significado de lamento. Por ejemplo, la aliteración que sobresale en el sintagma “our mu-

tual murmurs sweep” es preservada por el traductor, e incluso ponderada al añadir un fonema nasal más en su traducción gracias al empleo del adjetivo posesivo “nuestros”. A estos detalles, se suma la conservación de la anatomía sintáctica como denotan, por ejemplo, los imperativos de los lexemas “Conducidme [...]” y “¡Lanzad [...]” que se corresponden con “Place [...]” y “Dash down [...]”.

Se hallan correlaciones destacables en una comparación entre la vida de Byron y la del siguiente vate –Shelley– como, por ejemplo, el escándalo, la asendereada vida viajera o los intensos amoríos.

8. Shelley: “Adonais”

Percy Bysshe Shelley (1792-1822), nacido en Sussex, consta en la antología de Carlos Clementson con varias composiciones (226-265) que van desde “Ozymandias”, “Mutability”, “On the Medusa of Leonardo da Vinci in the Florentine Gallery” hasta “Adonais”, la elegía publicada en 1821. Justamente en este canto fúnebre, del que Clementson traduce más de la mitad, Shelley hace implosionar su teoría de la belleza en el sufrimiento, magistralmente postulada en su ensayo “A Defense of Poetry” con estas palabras: “Sorrow, terror, anguish, despair itself, are often the chosen expressions of an approximation to the highest good. [...] The pleasure that is in sorrow is sweeter than the pleasure of pleasure itself” (Shelley, 2018: 613).

“Adonais”, que representa el dios griego de la belleza y de la fertilidad, encarna a un poeta que muere joven, John Keats, y entronca con la tradición elegíaca insular previamente cultivada por John Milton en “Lycidas”, que cimienta dicho tema llorando la pérdida de Edward King –su compañero y amigo en las aulas de Cambridge–, cuyo verso octavo dice: “For Lycidas is dead, dead ere his prime” (Milton, 1945: 57). El canto de Shelley se inicia así en la pluma de Shelley (apoyándose sintácticamente en una oración copulativa cuya construcción es simétrica a la de Milton con la estructura de sujeto, verbo copulativo “is” y atributo “dead”) y en la de Clementson:

I weep for Adonais—he is dead!
Oh, weep for Adonais! though our tears
Thaw not the frost which binds so dear a head!
And thou, sad Hour, selected from all years
To mourn our loss, rouse thy obscure compeers,
And teach them thine own sorrow, say: “With me
Died Adonais; till the Future dares

Forget the Past, his fate and fame shall be
An echo and a light unto eternity!". (234)

¡Lloro por Adonais, puesto que ha muerto!
¡Llorad por Adonais, aunque las lágrimas
no deshagan la escharcha que corona
su querida cabeza!
Y tú, su hora fatal, la de su muerte,
la que entre todas de todos los años
fuiste escogida para que lloremos
esta íntima pérdida,
despierta a tus oscuras compañeras,
muéstrales tu dolor y di: "Conmigo
murió Adonais, y en tanto que el Futuro
a olvidar al Pasado no se atreva,
su destino y su fama serán siempre
un eco y una luz allá en lo Eterno". (235)

Los nueve versos ingleses endecasílabos son ampliados a catorce (vertidos también en endecasílabos con dos heptasílabos) manteniendo pleno su sentido y recreando los rasgos estilísticos esenciales de la fuente, por ejemplo, la aliteración del verbo "weep" que Clementson genera anafóricamente dándole así más énfasis y preeminencia, o la adición de algún adverbio ("siempre") que, en realidad, remarca el significado del sustantivo final "eternity", cuyo orden emerge impoluto en la versión española. Además, se observan algunas variaciones como el cambio del guion por la conjunción causal "puesto que", lo que supone una explicitación del significado; alguna omisión, como la interjección "oh", la mutación de algún adjetivo posesivo por artículos determinados o la pérdida natural en el hipébaton –más notable en inglés que en español– de la estructura oracional "Died Adonais", aunque esté trasladado simétricamente.

El entramado neoplatónico de la estrofa XLIII es el siguiente, cuya estructura externa en un octosílabo y ocho endecasílabos sirve para narrar una suerte de resurrección neoplatónica en el seno de la belleza del propio universo:

He is a portion of the loveliness
Which once he made more lovely: he doth bear
His part, while the one Spirit's plastic stress
Sweeps through the dull dense world, compelling there

“Beauty is truth”: Carlos Clementson, traductor de los románticos ingleses

All new successions to the forms they wear;
Torturing th’ unwilling dross that checks its flight
To its own likeness, as each mass may bear;
And bursting in its beauty and its might
From trees and beasts and men into the Heaven’s light. (252)

Él forma parte ya de esa hermosura
que él mismo, una vez, hizo aún más bella;
conserva allí su puesto, en tanto esa potencia
creadora del Espíritu sigue surcando el denso
y opaco Mundo nuestro, constriñendo
a todas las futuras descendencias
a las debidas formas propias de ellas;
y torturando a la renuente escoria
que reprime su vuelo a su apariencia propia
cuando puede sufrirlo, encendiendo
en su belleza y en su poderío
a hombres, bestias y árboles
con su celeste llama. (253)

La anatomía del texto meta está amplificada en cinco versos más, lo que permite al traductor recrear las ideas de Shelley sin hacer uso de la elipsis ni de la comprensión que, en ocasiones, hay que aplicar al verter los versos ingleses al español. En este caso, la rescritura alterna versos alejandrinos con endecasílabos junto a dos heptasílabos al final. En cuanto a las mutaciones de orden morfosintáctico, destaca el cambio del artículo determinado por el demostrativo en el verso primero, la adición del adverbio de lugar en el tercero o del pronombre posesivo en el quinto (“the dull dense world” es traducido como “el denso y opaco mundo nuestro”), en un sintagma que incluye intactos los dos adjetivos ingleses coordinados por la conjunción copulativa. A modo de compensación, Clementson omite el adverbio “there” que consta en el verso cuarto del original e instauro el premodificador “debidas” para calificar a “formas” (“the forms”). También destaca la oración de relativo “they wear”, transpuesta como “propias de ellas” pero sin alterar el sentido, además de la omisión de “each mass”. En el plano semántico, destaca la concreción que engendra el predicado “forma parte”, correspondiente al verbo copulativo “is” que reza en el original, así como la rendición del sintagma final “the Heaven’s light” como “su celeste llama”, ofreciendo al receptor hispanohablante el significado pleno.

La terminación de la pieza verbaliza de nuevo la invocación del creador fundiendo al sujeto hablante con la naturaleza circundante y subrayando la perpetuidad, incluso la omnipotencia, del añorado vate fallecido:

The breath whose might I have invok'd in song
Descends on me; my spirit's bark is driven,
Far from the shore, far from the trembling throng
Whose sails were never to the tempest given;
The massy earth and sphered skies are riven!
I am borne darkly, fearfully, afar;
Whilst, burning through the inmost veil of Heaven,
The soul of Adonais, like a star,
Beacons from the abode where the Eternal are. (264)

El poderoso hálito cuya fuerza he invocado
en este canto mío desciende sobre mí;
la nave de mi espíritu se siente arrebatada
muy lejos de la orilla, lejos del tembloroso
tropol cuyos velámenes jamás se desplegaron
a tempestad ninguna; la esfera de los cielos
y la robusta tierra se quebrantan al tiempo
que me siento raptado
a una terrible y oscura lejanía...
Y al igual que una estrella que arde esplendorosa,
detrás del más recóndito velo de los Cielos,
el alma de Adonais, como un lucero, alumbra
y nos hace señales, desde esa alta región
donde mora lo Eterno. (265)

Esta nueva muestra evidencia lo ya inferido respecto al esquema métrico de los alejandrinos que el traductor recompone escrupulosamente en español mediante alejandrinos, endecasílabos y heptasílabos; la ampliación en el número de versos, algunas alteraciones menores que en todo caso respetan la estructura inglesa, como se aprecia en el símil del verso penúltimo “like a star” (vertido en el antepenúltimo: “como un lucero”), aludiendo de esta forma al alma y, en suma, a la inmortalidad del celebrado Keats.

9. Keats: “Beauty is truth, truth beauty”

El londinense John Keats (1795-1821) tuvo una vida breve, igual que Byron y Shelley. Personifica al poeta de linaje humilde que, a contracorriente, logra grabar su nombre en el palmarés literario. Cultivó el clasicismo realzando su predilección por la cultura griega, tal como denota este primer espécimen que Carlos Clementson traduce, procedente del libro primero de “Endymion” que empieza con el famoso primer verso que vincula a lo bello con el gozo:

A thing of beauty is a joy for ever:
Its loveliness increases; it will never
Pass into nothingness; but still will keep
A bower quiet for us, and a sleep
Full of sweet dreams, and health, and quiet breathing. (266)

Todo lo que es hermoso es un gozo perenne:
su encanto va en aumento, sin perderse en la nada,
y parece brindarnos un tranquilo refugio,
un sueño constelado de muy dulces visiones
y una respiración saludable y serena. (267)

El poema inglés se extiende a través de pareados con pies en pentámetros yám-bicos, mediante versos endecasílabos. Clementson transforma esta marcada regularidad prosódica en versos alejandrinos trenzados con cierta rima asonante, generando también una musicalidad interna que, por ejemplo, en el primer verso se debe al predominio de fonemas oclusivos y fricativos, musitándolo además con una medida elaborada mediante dos únicas vocales, la /e/ y la /o/. De este modo, la belleza que clama la poesía se origina en la lengua término mediante los recursos lingüísticos propios del plano prosódico del lenguaje. Aquí está el comienzo de la traducción de Marià Manent, que nos permite constatar su atinada labor desde el oficio intrínseco de poeta mediante la elección léxica, el apego al sentido original y la comedia métrica endecasílabo y alejandrina:

Es lo bello alegría para siempre:
se acrece su hermosura y ya nunca huiría
hacia la nada; guarda todavía un refugio
de paz para nosotros y un dormir
lleno de dulces sueños, salud, respiro blando. (Manent, 1945: 207)

Precisamente la belleza junto a la imaginación son los temas centrales del segundo poema que Clementson traduce sobre la urna griega, “Ode on a Grecian Urn”, cuya *editio princeps* data de 1820. Reproducimos la terminación de la oda que alude a la región de Ática, poniendo ante el receptor el regocijo que supone la contemplación del lugar y de sus detalles:

O Attic shape! Fair attitude! with brede
Of marble men and maidens overwrought,
With forest branches and the trodden weed;
Thou, silent form, dost tease us out of thought
As doth eternity: Cold Pastoral
When old age shall this generation waste,
Thou shalt remain, in midst of other woe
Than ours, a friend to man, to whom thou say’st,
“Beauty is truth, truth beauty,—that is all
Ye know on earth, and all ye need to know”. (270)

Ática forma, bellas actitudes de un pueblo
de varones y vírgenes labrados sobre el mármol
entre pisadas juncias y silvestres ramajes,
¡oh, forma silenciosa que al pensamiento excedes
como la Eternidad! Fría pastoral sin tiempo,
cuando la edad consume a esta generación,
tú quedarás en medio de otros tantos dolores
distintos a estos nuestros como amiga del hombre,
al que le irás diciendo a través de los siglos:
“La belleza es verdad, y la verdad, belleza”:
eso es cuanto en la tierra debéis de conocer,
y más no os hace falta. (271)

El aspecto eufónico de la escritura de Clementson destaca por doquier manteniendo, por ejemplo, la presencia de la anáfora en los versos (quinto y sexto, séptimo y octavo) o instaurando alguna rima asonante entre los versos primero y quinto, creando una aliteración al inicio de palabras dentro del verso segundo o mutando las reiteraciones de fonemas nasales bilabiales por fricativos labiodentales (“marble men and maidens”) que emanan de “varones y vírgenes”. Los diez versos que modulan la estrofa inglesa se transforman en doce, lo que brinda al traductor, una vez más, la posibilidad de diseminar una expresión explicativa sin hacer uso de la elipsis

o de acortamientos sintácticos, antes bien lo contrario. Así, en el verso quinto, Clementson explicita el complemento “sin tiempo” que remarca el significado del sustantivo anterior (“Eternidad”), en el séptimo agrega el adjetivo comparativo “tantos” matizando el nombre “dolores”, o en el noveno añade el complemento circunstancial de tiempo “a través de los siglos”, antes de presentar la famosa coronación del poema, que es trasladada con dos versos alejandrinos más un heptasílabo, haciendo gala de la explicitud y claridad referidas.

Registremos, a modo de corolario, la versión de Marià Manent, que modula su *textum* a través del esquema métrico alejandrino creando al mismo tiempo una cuidada elaboración anafórica e incluso cierta rima al final de los versos que armonizan la acústica vocálica:

¡Forma ática, hermosa actitud! Guarnecida
con progeñe de hombres y doncellas de mármol,
con ramas de los bosques y con hollada hierba.
Tu empeño, ¡oh silenciosa forma!, nuestros pensares
vence, como lo eterno: ¡oh tú, pastora fría!
Cuando a los hoy lozanos ya la vejez consume,
te quedarás aún, en medio de otras cuitas,
como amiga del hombre, diciendo: “La belleza
es verdad; la verdad, belleza”: y eso es cuanto
en la tierra sabéis, y otro saber no os falta. (Manent, 1945: 181)

Agreguemos también otra traducción procedente del libro de Ángel Rupérez titulado *Lírica inglesa del siglo XIX*, que conserva el sentido original vertido en una docena de versos, sin generar aspectos prosódicos destacados:

¡Oh forma ática! Hermosa compostura
de hombres y doncellas en mármol cincelados,
guarnecidos de ramas y de maleza hollada.
Tú, figura silenciosa, atormentas
nuestra alma como lo hace la eternidad: ¡fría Pastoral!
Y cuando la vejez devaste a esa generación,
tú quedarás entre otros dolores
distintos de los nuestros, amiga del hombre a quien dirás:
“La belleza es la verdad y la verdad belleza!”. Esto es todo
Y no otra cosa necesitáis saber sobre la tierra. (Rupérez, 1987: 199)

Ángel Rupérez incluye diez piezas de Keats entre su selección de poetas románticos ingleses, junto a John Clare (1793-1864), que fue un vate solitario de estirpe rural el cual no suele encontrarse en los florilegios. Volviendo a Carlos Clementson, hay que añadir que, en total, presenta una veintena de poemas (268-271) del legado literario de Keats, entre los que también descuella un tributo a los traductores de Homero al inglés que entendemos a la vez como un homenaje a los traductores de poesía, así como un reconocimiento al poeta griego que acrisola nuevamente su brillante clasicismo: “On First Looking into Chapman’s Homer” (288-289). Otra muestra que confirma la admiración que Keats profesa a Homero es “To Homer”, también traducido por Carlos Clementson en su antología (310-311).

10. Unas notas sobre el traductor

Llegados a este punto, es lógico que nos interese por la carrera literaria de Carlos Clementson, en la que resalta su permanente dedicación a la traducción poética en diversas lenguas, acercando al lector español obras y antologías de Joachim Du Bellay, Sophia de Mello Breyner Andresen, Fernando Pessoa o Manuel M.^a Barbosa du Bocage. Asimismo, Carlos Clementson ha dado a la estampa una serie de voluminosas antologías generales que abarcan el conjunto de diversas tradiciones literarias europeas, como la dedicada a la poesía portuguesa, titulada *Alma minha gentil* (2010), premio Giovanni Pontiero del Instituto Camoens y la Universidad Autónoma de Barcelona; la catalana, *Esta luz de Sinera* (2011); la gallega, *Sinfonía Atlántica* (2012); y la francesa, *Las rosas de la vida* (2015).

El servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba, UCOPress, editó una muy abarcadora antología con extenso estudio preliminar de la *Poesía de Pierre de Ronsard* en dos amplios volúmenes de más de un millar de páginas, que fue reconocida con el premio a la Traducción de las Universidades Españolas, y en 2020 dicha institución cordobesa, junto a la de Sevilla, han publicado dos de los tres volúmenes que comprende su totalizadora panorámica comentada de *La poesía francesa (de la Edad Media al siglo XX)*, en 1222 páginas de gran formato. Además, su dedicación a la poesía viene de antiguo, concretamente desde 1974, cuando publicó su inicial *Canto de la afirmación*, que recibió el premio Polo de Medina, de la Diputación de Murcia, al que siguieron *Los argonautas*, en 1975, y en 1979 *Del mar y otros caminos*, que fue accésit del premio Adonais; en 1993 vio la luz *Los templos serenos* y, en 1995, *Archipiélagos*, que fue reconocido con el premio José Hierro. Posteriores son *La selva oscura*, que recibió el premio Juan de Mena (2002); *Figuras y mitos* (2003), *Córdoba, ciudad de destino* (2014), o los más recientes *Retablo de una Edad de*

Plata, que data de 2018, y *Rapsodia ibérica* (2019), entre otros. En total, el escritor cuenta en su haber con unos dieciséis poemarios personales⁴ hasta la fecha.

A las antologías ya citadas habría también que sumar la titulada *Vaghe stelle dell’Orsa. Poetas italianos de ayer y de hoy (de Francisco de Asís a Giuseppe Ungaretti)*, actualmente en prensa bajo el sello de editorial Eneida, en donde han ido viendo la luz gran parte de sus trabajos.

Carlos Clementson, pues, es un fecundo traductor de poesía por el vario conjunto de sus versiones, de las que es buen ejemplo la serie de poemas aquí estudiados. En su *Antología de poetas ingleses*, el traductor cordobés ha plasmado en castellano “una serie o estirpe de poetas, que se han apartado de las corrientes racionalistas y las preestablecidas normas académicas de dicha índole, y han primado en sus obras los valores de la sensibilidad, la emoción, la intuición y la imaginación” (24), así como una valoración personal de la vigencia de la tradición clásica griega; autores con los que su traductor muestra una cierta afinidad estético-espiritual. Clementson lo manifiesta así: “hemos de confesar bien explícitamente que hemos trasladado a aquellos autores con los que el traductor se ha podido sentir más identificado de algún modo” (24).

A la carrera poética de Carlos Clementson, hay que sumar su faceta académica, pues es doctor en Filología Románica por la Universidad de Murcia, donde obtuvo dicho grado con un trabajo sobre *La revista “Cántico” y sus poetas*, en 1979, habiéndose licenciado con un estudio sobre Paul Valéry, y *Le Cimetière Marin* en 1968. En la Universidad de Murcia dio sus primeras clases como adjunto de Literaturas Románicas, estableciéndose, hacia 1973, en la Universidad de Córdoba, donde, como profesor titular, ha impartido durante cuatro décadas las asignaturas de Literatura Española, Francesa, Catalana y Gallega, siendo nombrado Profesor Honorífico en 2014, fecha de su jubilación académica.

11. A modo de conclusión

Una vez cotejadas las traducciones analítica y comparativamente con las fuentes originales inglesas, este trabajo ha intentado demostrar el atinado y benemérito grado de adecuación formal, prosódica y semántica que contiene la reescritura de Carlos Clementson, lo cual es la evidencia tangible de que sus versiones emanan de la mano de un poeta.

De un poema en una lengua extranjera el traductor cordobés consigue un muy aproximado equivalente poético y rítmico en español; crea de nuevo ese mismo poe-

⁴ Para profundizar en su poesía personal, véanse los estudios realizados por el catedrático Francisco Javier Díez de Revenga (1986, 1990, 2008).

ma en otra lengua distinta, pues de un poema nuestro autor reelabora otro equivalente y válido por sí mismo, y no con una función meramente ancilar al servicio del texto original, sino otro poema con plasticidad, ritmo y armonía suficientes para ser considerado en sí mismo, en una lengua distinta a la original, pero con todas las virtualidades y efectos de la auténtica poesía, con análoga capacidad de comunicación y emoción del original, que ese es el más fiel modo de traducción.

Es aquí de aplicación la concepción de Carles Riba⁵ sobre la auténtica fidelidad a la muestra, que el propio Clementson asume y refleja con estas palabras: “la traducción más poética es la más literal” (1989: 260; 2017: 159), es decir, la más fiel al poema, a su poesía; no a la letra, sino al espíritu del poema. En palabras de Octavio Paz: “No digo que la traducción literal sea imposible, sino que no es una traducción. [...] En todos los casos, sin excluir aquellos en que solo es necesario traducir el sentido, como en las obras de ciencia, la traducción implica una transformación del original” (1990: 13).

Con estas premisas, no es aventurado afirmar que Carlos Clementson es un poeta-traductor en la línea del que él considera su maestro, el catalán Marià Manent, y otros traductores igualmente ilustres como José María Valverde, José Antonio Muñoz Rojas, Carlos Pujol, o Manuel Álvarez Ortega.

Bibliografía

- Almeida-Beveridge, Joselyn Michelle (2006). “Blanco White and the Making of Anglo-Hispanic Romanticism”. *European Romantic Review*, 17 (4), 437-456.
- Almeida-Beveridge, Joselyn Michelle (2011). *Reimagining the Transatlantic, 1780-1890*. Farnham, Ashgate.
- Almeida-Beveridge, Joselyn Michelle (2016). “London’s Pan-Atlantic Public Sphere: Luso-Hispanic Journals, 1808-1830”. En Eckell, Leslie Elizabeth y Elliot, Clare Frances (eds.), *The Edinburgh Companion to Transatlantic Studies*. Edimburgo, Edinburgh University Press, 45-58.
- Andreu Miralles, Xavier (2016). “El viaje al norte y el peso de la historia. Las identidades de Blanco White en sus Letters from Spain (1822)”. *Revistas Espacio, Tiempo y Forma. Serie IV, Historia Moderna*, 29, 109-132.

⁵ Estas ideas pueden leerse en el prólogo que Carles Riba escribe para su segunda traducción de la *Odisea*. Véanse los trabajos de Isabel Turull, cuya tesis doctoral se centra en el humanista barcelonés (2014), especialmente el de 2018 donde hallamos la cita siguiente del citado prólogo: “Era jugar-m’hi molt com a professor de grec i com a poeta. Vaig deixar que, en mi, aquell cedís el pas a aquest” (Turull, 2018: 62). El capítulo cuarto del libro de Eduard Valentí i Fiol (1972) también realiza una prospección en el estilo de Riba.

- Ballesteros González, Antonio (2011). *Poesía Romántica Inglesa. Antología Bilingüe*. Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Blake, William (1789). *Songs of Innocence and of Experience Shewing the Two Contrary States of the Human Soul*. Londres.
- Blanco White, José María (1928). “Night and Death”. *The Bijou: or, Annual of Literature and The Arts London*, vol I. Londres, William Pickering, 16.
- Bloom, Harold (1976). *Figures of Capable Imagination*. Nueva York, The Seabury Press.
- Bloom, Harold (2011). *The Best Poems of the English Language. From Chaucer Through Robert Frost*. Nueva York, Harper Perennial.
- Clementson, Carlos (1987-1989). “Tres elegías de Ronsard”. *Estudios Románicos*, 4, 257-268.
- Clementson, Carlos (2010). *Alma minha gentil. Antología General de la Poesía Portuguesa*. Madrid, Eneida.
- Clementson, Carlos (2011). *Esta luz de Sinera. Antología General de la Poesía Catalana*. Madrid, Eneida.
- Clementson, Carlos (2012). *Sinfonía Atlántica. Antología General de la Poesía Gallega*. Madrid, Eneida.
- Clementson, Carlos (2015). *Las rosas de la vida. Antología General de la Poesía Francesa, de François Villon a Paul Valéry*. Madrid, Eneida.
- Clementson, Carlos (2018). *La belleza es verdad (Antología de poetas ingleses de W. Shakespeare a W. B. Yeats)*. Madrid, Eneida.
- Coleridge, Samuel Taylor (2018). “From Biographia Literaria”. En Leitch, Vincent B. (ed.). *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Nueva York, Norton & Company, 590-597.
- Díez de Revenga, Francisco Javier (1986). “Naturaleza y tiempo en la poesía de Carlos Clementson”. *Monteagudo*, 3, 29-30.
- Díez de Revenga, Francisco Javier (1990, 2006). *La poesía de Carlos Clementson*. Córdoba, Trayectoria de Navegantes.
- Díez de Revenga Francisco Javier (2008). “La poesía de Carlos Clementson”. *Buxía*, 6, 84-88.
- Frank, Armin Paul (1991). “Translating and Translated Poetry: the Producer’s and the Historian’s Perspectives”. En van Leuven-Zwart, Kitty M. y Naaijken, Ton (eds.). *Translation Studies: The State of the Art. Proceedings of the First James S. Holmes Symposium on Translation Studies*. Ámsterdam / Atlanta, Rodopi, 115-140.

- Holmes, James S. (1970). "Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form". En Holmes, James S. y Popovič, Anton (eds.). *The Nature of Translation*. La Haya, Mouton, 91-105.
- Hurtado Albir, Amparo (2001). *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid, Cátedra.
- Íñiguez Rodríguez, E. (2015). "Un modelo de evaluación de la calidad para la traducción de poesía: Cavafis en español". *Sendebarr*, 26, 195-212.
- Lista, Alberto (1953). "Don Alberto Lista". En *Biblioteca de autores españoles. Desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. Tomo LXVII. Poetas líricos del siglo XVIII. Tomo III*. Madrid, Ediciones Atlas, 269-391.
- Llorens, Vicente (1972). "Historia de un famoso soneto". En Pincus, Sigele R. y Sobejano, Gonzalo (eds.). *Homenaje a Casaldueiro. Crítica y poesía. Ofrecido por sus amigos y discípulos*. Madrid, Gredos, 299-313.
- Manent, Marià (1945). *La poesía inglesa. Románticos y victorianos*. Barcelona, Lauro.
- Marco Borillo, José Manuel (2001). "La descripción y comparación de traducciones: hacia un modelo integrador". *Sendebarr*, 12, 129-152.
- Milton, John (1645). "Lycidas". En *Poems of Mr. John Milton: both English and Latin, compos'd at several times [...]*. Londres, Ruth Raworth for Humphrey Moseley.
- Paz, Octavio (1990). *Traducción: Literatura y literalidad*. Barcelona, Tusquets.
- Ritchie, J. (1995). "Robert Burns and William Wordsworth: Positioning of a Romantic Artist in the Literary Marketplace". *Studies of Scottish Literature*, 30 (1), 129-136.
- Ronsard, Pierre de (2017). *Pierre de Ronsard. Poesía I*. Selección, traducción, prólogo y notas de Carlos Clementson. Córdoba, UCOPress.
- Ronsard, Pierre de (2017). *Pierre de Ronsard. Poesía II*. Selección, traducción, prólogo y notas de Carlos Clementson. Córdoba, UCOPress.
- Rupérez, Ángel (1987). *Lírica inglesa del siglo XIX*. Madrid, Trieste.
- Shelley, Percy Bysshe (2018). "From A Defense of Poetry, or Remarks Suggested by an Essay Entitled 'The Four Ages of Poetry'". En Leitch, Vincent B. (ed.). *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Nueva York, Norton & Company, 601-619.
- Turull i Crexells, Isabel (2014). *Teoria i praxi de la llengua literària en Carles Riba* (Tesis doctoral). Departamento de Filología Catalana, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Turull i Crexells, Isabel (2018). *Carles Riba i la llengua literària durant el franquisme*. Venecia, Edizioni Ca' Foscari.

“Beauty is truth”: Carlos Clementson, traductor de los románticos ingleses

- Valentí i Fiol, Eduard (1972). *Els clàssics i la literatura catalana moderna*. Barcelona, Curial.
- Valverde, José María y Leopoldo Panero (2010). *Poetas románticos ingleses*. Barcelona, BlackList.
- Wordsworth, William (1976). *Poemas*. Traducción de Jaime Siles y F. Toda. Madrid, Editora Nacional.
- Wordsworth, William (2018). “Preface to Lyrical Ballads”. En Leitch, Vincent B. (ed.). *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Nueva York, Norton & Company, 586-566.
- Wordsworth, William (2021). *Antología poética*. Edición y traducción de Antonio Ballesteros. Madrid, Cátedra.