

**Rabindranath Tagore a través  
de las traducciones de Zenobia  
Camprubí: análisis descriptivo  
de la traducción de *Gitanjali***

**Malena Ulcina Cabello**

Tutor/a: José Francisco Ruiz Casanova  
Seminari 108: Reflexió sobre la traducció

Curs 2021-2022



**Universitat  
Pompeu Fabra  
Barcelona**

**Facultat  
de Traducció  
i Interpretació**



## RESUMEN

Zenobia Camprubí ha pasado a la historia por ser la traductora de Rabindranath Tagore por excelencia. Sin embargo, junto a Juan Ramón Jiménez, tradujeron obras de decenas de autores ingleses y franceses, que eran, normalmente, firmadas únicamente por Juan Ramón. El propósito de este trabajo es establecer, en la medida de lo posible, una conclusión en cuanto al método de traducción de la pareja y los límites en torno a qué parte del trabajo realizaba cada uno. Además, otro de los propósitos es analizar las estrategias de traducción llevadas a cabo por el matrimonio en *Gitanjali* de Tagore, que es, a su vez, una autotraducción del bengalí al inglés. De esta manera, analizando también el estilo de las traducciones, se pretende comprobar el método de traducción que seguía el matrimonio: Zenobia hacía una primera traducción en bruto y Juan Ramón la revisaba y corregía el estilo. La metodología de este trabajo es el estudio de fuentes bibliográficas e historiográficas fiables sobre la vida y obra de los tres autores mencionados, así como el análisis de las versiones en inglés y castellano de *Gitanjali*. Como resultado, se han establecido diferentes estrategias de traducción recurrentes en la obra. Aunque no se ha podido delimitar qué parte del trabajo realizaba Zenobia y qué parte Juan Ramón, las traducciones se concluyen como una coautoría.

**Palabras clave:** Zenobia Camprubí, Juan Ramón Jiménez, Rabindranath Tagore, traducción, *Gitanjali*.

## RESUM

Zenobia Camprubí ha passat a la història per ser la traductora de Rabindranath Tagore per excel·lència. Tot i això, amb Juan Ramón Jiménez, van traduir obres de desenes d'autors anglesos i francesos, que eren, normalment, signades únicament per Juan Ramón. El propòsit d'aquest treball és l'estudi de fonts bibliogràfiques per establir, en la mesura del possible, una conclusió quant al mètode de traducció de la parella i els límits entorn de quina part de la feina realitzava cadascú. A més, un altre dels propòsits és analitzar les estratègies de traducció dutes a terme pel matrimoni a *Gitanjali* de Tagore, la qual és, alhora, una autotraducció del bengalí a l'anglès. D'aquesta manera, analitzant també l'estil de les traduccions, es pretén comprovar el mètode de traducció que seguia el matrimoni: Zenobia feia una primera traducció en brut i Juan Ramón la revisava i corregia l'estil. La metodologia d'aquest treball és l'estudi de fonts bibliogràfiques i historiogràfiques fiables sobre la vida i obra dels tres autors esmentats, així com l'anàlisi de les versions en anglès i castellà de *Gitanjali*. Com a resultat, s'han establert diferents estratègies de traducció recurrents a l'obra. Tot i no haver pogut delimitar quina part de la feina realitzava Zenobia i quina Juan Ramón, les traduccions es conclouen com a coautoría.

**Paraules clau:** Zenobia Camprubí, Juan Ramón Jiménez, Rabindranath Tagore, traducció, *Gitanjali*.

## **ABSTRACT**

Zenobia Camprubí has gone down in history by the fact of being Rabindranath Tagore's quintessential translator. However, in collaboration with Juan Ramón Jiménez, they translated works from dozens of English and French writers, which were, often, signed only by Juan Ramón Jiménez. The purpose of this work is to study different bibliographical sources in order to establish, as far as possible, a conclusion within the couple's translation method and the limits around the parts of the task made by each one. Moreover, the other aim of the work is to analyze the translation strategies carried out by the couple in *Gitanjali* by Tagore, which is, at the same time, a self-translation from Bengali to English. In this way, by also analyzing the style in the translations, it is intended to prove the translation method that the couple followed: Camprubí used to do the first raw translation and then Jiménez revised it and corrected the style. This work's methodology is the study of reliable bibliographic and historiographic sources as well as the analysis of English and Spanish versions of *Gitanjali*. As a result, there have been established different translation strategies recurrent in the couple's work. Even if it has not been possible to delimit which part of the task was made by Camprubí and which one by Jiménez, translations are concluded as a co-authorship.

**Key words:** Zenobia Camprubí, Juan Ramón Jiménez, Rabindranath Tagore, translation, *Gitanjali*.

## ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN E INTERÉS DEL TRABAJO .....</b>	<b>1</b>
<b>2. METODOLOGÍA Y ESTRUCTURA .....</b>	<b>2</b>
<b>3. MARCO TEÓRICO.....</b>	<b>3</b>
<b>4. ZENOBIA, JUAN RAMÓN Y TAGORE, EL PROYECTO DE TRADUCCIÓN .....</b>	<b>3</b>
<b>4.1 Traducciones previas.....</b>	<b>3</b>
<b>4.2 Zenobia, traductora .....</b>	<b>6</b>
<b>4.3 Recepción en España .....</b>	<b>11</b>
<b>5. ANÁLISIS DESCRIPTIVO DE LA TRADUCCIÓN DE <i>GITANJALI</i>, <i>OFRENDA LÍRICA</i> .....</b>	<b>14</b>
<b>5.1 Traducir una traducción .....</b>	<b>14</b>
<b>5.2 <i>Gitanjali</i>.....</b>	<b>17</b>
<b>5.3 Estrategias de traducción .....</b>	<b>19</b>
5.3.1 <i>Nivel textual</i> .....	20
5.3.2 <i>Nivel léxico</i> .....	23
5.3.4 <i>Recursos retóricos</i> .....	27
<b>6. CONCLUSIONES .....</b>	<b>29</b>
<b>7. BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>31</b>
<b>ANEXO I: SELECCIÓN DE POEMAS COMENTADOS EN INGLÉS Y CASTELLANO.....</b>	<b>33</b>

## 1. INTRODUCCIÓN E INTERÉS DEL TRABAJO

Durante siglos, el trabajo de las mujeres ha sido invisibilizado en todos los ámbitos del saber. En el caso de la literatura, en muchas ocasiones, mujeres han firmado bajo pseudónimos masculinos, como es el caso de las hermanas Brontë o Cecilia Bohl de Faver, con el objetivo de poder publicar, de pasar esa censura hacia las mujeres o simplemente para vender más. En un espacio ocupado principalmente por hombres, pudieron hacerse un hueco haciéndose pasar por uno de ellos. Otras se mantuvieron anónimas toda la vida. En lo que a la traducción respecta, autoras como María Lejárraga o María Teresa de León tradujeron durante años, pero firmaron Gregorio Martínez Sierra o Rafael Alberti, respectivamente, pues estos eran los que tenían renombre como escritores y sabían que, de esta forma, se venderían mejor las traducciones.

El caso de Zenobia Camprubí no es diferente, pues ella y Juan Ramón Jiménez tuvieron diversos proyectos de traducción y siempre firmó él, excepto la obra de Rabindranath Tagore, cuya autoría se atribuye principalmente a Zenobia. Una de las propuestas de este trabajo es el estudio de fuentes primarias como correspondencia o diarios de los protagonistas, y de fuentes historiográficas como los diferentes artículos de los años diez o veinte y posteriores, con el objetivo de determinar la importancia de Zenobia Camprubí y sus aportaciones a la historia de la traducción en España. Especialmente se tratará el caso de las traducciones del Nobel bengalí Rabindranath Tagore. Otra de las propuestas del trabajo es realizar un análisis del contexto de la publicación de la obra en inglés y su recepción en los países de habla inglesa, así como del contexto de publicación de la traducción al castellano y su recepción en España.

Por otro lado, el segundo objetivo es establecer una conclusión en las traducciones propiamente dichas de Zenobia y en la intervención posterior de Juan Ramón Jiménez en la antología de *Gitanjali, ofrenda lírica* mediante el análisis de la obra. Este libro en prosa es, además, una selección de poemas traducida del libro original *Gitanjali* y otros libros y poemas sueltos escritos en lengua bengalí, lengua materna de Tagore. Cabe en este estudio una reflexión sobre la autotraducción, pues el texto de partida en las traducciones al castellano (y a muchas otras lenguas a las que se tradujo la obra de Tagore) fue, como se ha explicado, una traducción del propio Tagore del verso bengalí a la prosa inglesa. Por otro lado, me centraré en el análisis de los textos en inglés y castellano por separado, para después establecer conclusiones en cuanto a las estrategias de traducción utilizadas.

He realizado la selección de poemas comentados de manera que estos ilustren aspectos diversos. En ningún caso se pretende establecer un listado de normas de traducción, por lo que se presentarán las diferentes estrategias de traducción en diferentes niveles, aunque cabe la posibilidad de encontrar en los distintos apartados rasgos de los otros.

## **2. METODOLOGÍA Y ESTRUCTURA**

Este trabajo se divide en dos partes. En primer lugar, la documentación y consulta de las fuentes primarias y secundarias acerca de la vida y obra de los tres autores comentados, Zenobia Camprubí, Juan Ramón Jiménez y Rabindranath Tagore. Mediante la lectura de los diferentes artículos, documentos, correspondencia o diarios de los autores, he pretendido establecer un orden cronológico en la publicación de las obras originales del autor bengalí y de las traducciones publicadas tanto en Inglaterra como en España. Uno de los objetivos es establecer y analizar la importancia y presencia de Zenobia Camprubí en las traducciones firmadas de la mano de Juan Ramón, así como observar las intervenciones de Juan Ramón en las traducciones de Zenobia.

En segundo lugar, en este trabajo se establece un análisis descriptivo y comparativo de las traducciones en castellano llevadas a cabo por el matrimonio de *Gitanjali*, *Song Offerings*, traducción al inglés hecha por el propio Tagore de su obra en bengalí. En este apartado se comentan las estrategias de traducción y las decisiones más importantes tomadas por la pareja, y se pretende establecer, mediante una selección concreta de poemas, una visión de conjunto de los aspectos más relevantes de dichas traducciones. Se añadirá a modo de anexo un listado con los poemas en los que aparecen los fragmentos comentados, puesto que en el cuerpo del trabajo solo se mencionarán aquellas partes que ilustren las cuestiones tratadas.

Para terminar, en el apartado de conclusiones se observarán las diferentes cuestiones mencionadas. Se hará una valoración de la importancia de las aportaciones de Zenobia Camprubí en la historia de la traducción en España. También se resumirán los aspectos más importantes de la traducción de *Gitanjali*, *ofrenda lírica* y las razones por las que se han utilizado los diferentes métodos.



### 3. MARCO TEÓRICO

Estudios anteriores a este ponen de manifiesto una coautoría en las traducciones de Rabindranath Tagore realizadas por el matrimonio de Zenobia Camprubí y Juan Ramón Jiménez. Soledad González Ródenas dedicó su tesis doctoral al estudio de las traducciones en lengua inglesa y francesa de Juan Ramón Jiménez. Además, ha colaborado en diferentes estudios sobre el matrimonio y sus traducciones. También son claves los estudios de Emilia Cortes Ibáñez sobre Zenobia Camprubí, así como sus estudios en la vida y obra del matrimonio y en la obra de Rabindranath Tagore. Asimismo, para el estudio de la vida y obra de Zenobia, preceden los estudios con perspectiva de género de las hermanas Osuna Cabezas y de Pilar Ordóñez López. Para estudiar la recepción de la obra de Rabindranath Tagore en España, serán claves los artículos de Agustín Coletes, e igualmente importantes serán los diversos artículos sobre recepción en el mundo hispanohablante del libro *Redescubriendo a Tagore*, de los editores Shyama Prasad Ganguly e Indranil Chakravarty.

### 4. ZENOBIA, JUAN RAMÓN Y TAGORE, EL PROYECTO DE TRADUCCIÓN

#### 4.1 Traducciones previas

Tagore había publicado en la India exclusivamente en lengua bengalí entre 1877 y 1912. Se trata de un autor desconocido en el resto del mundo hasta la última fecha, cuando traduce una parte de su colección de poemas *Gitanjali* al inglés, adquiriendo de esta manera desde 1912 cierta fama en los Estados Unidos y el Reino Unido. *Gitanjali, Song Offerings* fue publicado por la *Indian Society* noviembre de 1912 en Londres, y reeditado en su versión más comercial por la editorial *Macmillan* en marzo de 1913<sup>1</sup>. Gracias al éxito de esta obra, Tagore se convierte en uno de los escritores del momento. Según algunos autores, es debido a la maestría y a la perfección en los poemas de *Gitanjali* que el autor bengalí alcanza a ganar el Premio Nobel unos meses más tarde, en 1913.

A partir de la concesión del Nobel, el propio autor lleva a cabo una extensa labor de traducción al inglés de gran parte de su obra en bengalí, aunque este apresurado trabajo también tuvo sus malas críticas entre los intelectuales de la época. Desde estas versiones

---

<sup>1</sup> W. Radice, “Lo Universal es Personal: La Relevancia de la Literatura de Tagore en la Actualidad”, en S. Prasad Ganguly y I. Chakravarty (eds.), *Redescubriendo a Tagore* (2011), pp. 73-74.

en lengua inglesa, se realizaron innumerables traducciones a otras lenguas<sup>2</sup> entre las que podríamos nombrar la versión en lengua francesa de *l'Offrande lyrique*, del escritor André Gide, las versiones en catalán de *Gitanjali*, de Ventura Gassol y Josep Carner-Ribalta, *La lluna nova*, de Valls i Valls, o *El carter del rei*, también de Josep Carner. En 1934, se publica en Donostia *Amal*, traducida al euskera por Manuel María Apalategui, y retraducida en 1962 por María Dolores Aguirre; y en 1976 se publica en A Coruña *O carteiro do rei*, de Xulio Cuns Lousa<sup>3</sup>.

En 1913, Zenobia lee en inglés *La luna nueva* y comienza a traducirla. Hasta la fecha, en España lo único que se podía leer de Tagore eran algunos poemas de *Gitanjali* traducidos por Ramón Pérez de Ayala que se publicaron en *La Tribuna*<sup>4</sup>. Pérez de Ayala, en su viaje a los Estados Unidos, publica una serie de artículos en la revista mencionada, entre los que destacaré el titulado “Tagore”. De Ayala comienza el artículo explicando el título de la obra, que define como “ofertorios” o “cánticos nativos”. Además, añade: “no hace más de tres meses que se vertió en lengua inglesa, y ha sido tanto el interés que ha despertado, que hubo de reeditarse varias veces en tan corto plazo”<sup>5</sup>. El escritor también se apoya en el prólogo que escribe Yeats, poeta irlandés, y que se publica junto a la obra en versión inglesa, y afirma que en la poesía de Tagore “palabra y melodía nacen mellizas de sus labios, y se derrite la una en la otra, como el fuego en el halo translúcido que en torno de él vibra”<sup>6</sup>.

En el prólogo de *Gitanjali, song offerings*, Yeats cita y comenta algunos fragmentos de la obra del poeta hindú. De igual forma actúa Pérez de Ayala en su artículo, y acompaña este análisis con algunas traducciones seleccionadas al castellano, elegidas por su muestra de amor hacia las cosas que le rodean. Estas traducciones son realizadas solo tres meses después de la salida a la luz de la versión inglesa de *Gitanjali*. Se puede afirmar, entonces,

---

<sup>2</sup> A. Coletes, “Un apunte sobre la fortuna de Tagore en España”, *Archivum* 48–49 (1998–1999), p. 147.

<sup>3</sup> J. C. Santoyo, “Tagore, Rabindranath”, *Diccionario Histórico de la Traducción en España* (2022), recuperado el 09 de junio de 2022 en <https://phte.upf.edu/dhte/ingles/tagore-rabindranath/>.

<sup>4</sup> E. Cortés Ibáñez, “El epistolario, espejo de la intrahistoria”, en Cortés Ibáñez, Emilia (coord.), *Zenobia Camprubí y la Edad de Plata de la cultura española*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía (2010), p. 268.

<sup>5</sup> R. Pérez de Ayala, *El país del futuro: mis viajes a los Estados Unidos (1913-1914—1919-1920)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1959, p. 23, *apud* A. Coletes, “Un apunte sobre la fortuna de Tagore en España”, *Archivum* 48–49 (1998–1999), p. 160.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 160.

que estas traducciones son muy probablemente las primeras realizadas al castellano del poeta hindú, anteriores, en cualquier caso, a las realizadas por Zenobia Camprubí<sup>7</sup>.

Entre tanto, es también alrededor de 1913 cuando Zenobia conoce a Juan Ramón Jiménez, que lee su traducción de *La luna nueva* y la anima a continuar, además de ofrecerse a corregir y revisar cuestiones relacionadas con el estilo de los poemas, con el fin de que en las traducciones no se perdiese la belleza del original. El 31 de julio de 1915 se publica por primera vez *La luna nueva (poemas de niños)*, en Madrid en la Imprenta Clásica Española<sup>8</sup>, aunque el año anterior habían aparecido, a modo de promoción de la obra, algunos fragmentos de las mismas traducciones en *La Lectura* y en *El Imparcial*<sup>9</sup>. La autoría de esta traducción aparece firmada bajo las iniciales Z.C.A, mostrando una voluntad por parte de Zenobia de mantener el anonimato<sup>10</sup>.

También en 1915 y antes de la edición de *La luna nueva* aparece en *Blanco y Negro*, una sección llamada “La luna creciente (poemas de madres e hijos, escritos en lengua bengalí por Rabindranaz Tagore)”. En ella, aparecen, además de una introducción a la poesía de Tagore, las traducciones de tres poemas (“El principio”, “El mal cartero” y “Las doce”) de Tagore firmadas por Gregorio Martínez Sierra<sup>11</sup>. Esta sección aparece, a su vez, en la serie “La mujer moderna”, liderada por María Lejárraga, donde aparecían ensayos con perspectiva feminista<sup>12</sup>. Es en esta sección donde, meses más tarde, María Lejárraga desvela la identidad de Zenobia Camprubí Aymar, aunque con una pequeña errata pues se refiere a ella como Zenaida. Además, también hace una crítica muy positiva sobre la traducción de *La luna nueva* de Zenobia:

La traducción es limpia, exacta, absolutamente fiel al original, cuya emoción sana y honda, libre de toda afectación, pueden ustedes gozar a través de ella [...]. Hoy hablo a ustedes de él [el libro] especialmente para celebrar el que una mujer le haya puesto al alcance de todas las mujeres españolas<sup>13</sup>.

---

<sup>7</sup> A. Coletes, “Un apunte sobre la fortuna...”, p. 159.

<sup>8</sup> E. Cortés Ibáñez, “La Recepción de Tagore en la Prensa Española”, en S. Prasad Ganguky y I. Chakravarty (eds.), *Redescubriendo a Tagore* (2011), p. 266.

<sup>9</sup> E. Cortés Ibáñez, “El epistolario, espejo...”, p. 268.

<sup>10</sup> E. Cortés Ibáñez, “La Recepción de Tagore...”, p. 266.

<sup>11</sup> Gregorio Martínez Sierra, “La Luna Creciente (poemas de madres e hijos)”, *Blanco y Negro*, 15 de agosto, 1915, p. 18. *apud* A. Coletes, “Más sobre Tagore en España: una traducción olvidada (inglés-español) de Martínez Sierra”, *Archivum* 50–51 (2000–2001), p. 123.

<sup>12</sup> A. Coletes, “Más sobre Tagore en España...”, p. 123.

<sup>13</sup> Gregorio Martínez Sierra, “Un buen libro”, *Blanco y Negro*, (12 de septiembre de 1915), p. 26. *apud* E. Cortés Ibáñez, “La Recepción de Tagore...”, p. 266.

En 1917 se publican *El jardinero*, la obra de teatro *El cartero del rey*, la colección de aforismos *Pájaros perdidos* y la colección de poemas en prosa *La cosecha*. En 1918, se publica *Gitanjali*, obra objeto de este trabajo, y seis volúmenes más de otras obras. En alrededor de unos siete años, el matrimonio publica 22 volúmenes de las obras del Nobel bengalí que Juan Ramón quería reunir en unos doce volúmenes para publicarlo como “obra escojida de Rabindranath Tagore”<sup>14</sup>.

El éxito de Tagore fue un arma de doble filo, por un lado, la publicación y venta de las obras supuso una gran fuente de ingresos para el matrimonio, ya que por entonces la obra de Juan Ramón no se vendía bien en España. Por otro lado, sin embargo, Juan Ramón se sintió suplantado por el éxito de las obras de Tagore. Son diversas las críticas que recibe Juan Ramón acerca de la influencia de Tagore en su obra, entre ellas, Emiliano Díez-Echarri y José María Roca apuntan que el descubrimiento de Tagore por parte del poeta “ha influido en su mejor producción”. Otros análisis han considerado obras influidas por el espíritu del poeta hindú *Platero y yo* o *Dios deseado y deseante*<sup>15</sup>. Sin embargo, el mismo Juan Ramón, recibidas las críticas, apunta:

Piensen un poco los críticos: en lo que yo me parezco a Rabindranath, ¿no será en las palabras, jiros, acentos míos, que yo le he puesto al traducirlo con mi mujer? [...] Yo no conozco a Tagore hasta 1914 y en esta época yo ya había escrito la mitad de mi obra y, especialmente, estos libros sentimentales -*Arias tristes*, *Pastorales*, *Platero y yo*- en los que, en realidad existe una semejanza. ¿No será que yo he inventado, en nuestra traducción, un Rabindranath Tagore andaluz, un Tagore parecido a mí?<sup>16</sup>

#### 4.2 Zenobia, traductora

El matrimonio tuvo diversos proyectos de traducción y Juan Ramón Jiménez se dedicó durante toda su vida a reordenar todas las traducciones que habían realizado. Proyectos como *La música de otros*, planteado en las notas de Juan Ramón desde el año 1909, *Teatro realista universal*, concebido en 1918 o *El jirasol y la espada*, alrededor de los años veinte, que más tarde se reconvirtió en *Otros, traducciones y paráfrasis*, recuperan algunas de las más importantes traducciones de Juan Ramón Jiménez<sup>17</sup>, aunque en aquellas traducciones realizadas a partir de 1912 es muy probable que también intervenga

---

<sup>14</sup> E. Cortés Ibáñez, “El epistolario, espejo...”, p. 271.

<sup>15</sup> A. Coletes, “Un apunte sobre la fortuna...”, p. 152.

<sup>16</sup> Francisco Garfias, *Juan Ramón en su reino*, Huelva, Fundación Juan Ramón Jiménez, (1984), p. 44, *apud* A. Coletes, “Un apunte sobre la fortuna...”, p. 156.

<sup>17</sup> J. R. Jiménez, *Música de otros*, ed. de S. González Ródenas, Barcelona, Círculo de Lectores: Galaxia Gutenberg (2006), p. 16.

Zenobia. Juan Ramón, a partir de 1918, se embarca en estos proyectos de traducción no tanto para obtener beneficios, sino para impulsar la difusión en castellano de aquellos poetas extranjeros con los que se identificaba por su estética y su verso, a los que llamaba “huéspedes y bienhechores”, y consideraba maestros en su disciplina<sup>18</sup>.

Sin embargo, la obra de Tagore se considera mayoritariamente de Zenobia en la que Juan Ramón participa, en palabras de Zenobia, para “poner la poesía que yo no puse”<sup>19</sup>. Por decisión del matrimonio, las traducciones eran publicadas con el nombre de Zenobia en los créditos. Juan Ramón afirmaba que el trabajo de Zenobia en las traducciones de Tagore era mucho mayor que el suyo y, por ende, él se configuraba como colaborador puntual o revisor, y ella era la traductora. Así, Juan Ramón en la publicación promocional de un adelanto del volumen de *La luna nueva* en la revista *España* afirma “la traducción, digna de excepcional elogio, está hecha por la señorita Zenobia Camprubí Aymar, que firma con sus iniciales. La edición es de gusto sobrio y exquisito”<sup>20</sup>. En una de sus notas sobre *Gitanjali, Ofrenda lírica* también constata: “este libro no es Mío y de Zenobia como las otras traducciones, sino De Zenobia y Mío”<sup>21</sup>. Es tal el volumen de traducciones de Tagore que realiza el matrimonio que estas se publican por separado de las demás obras traducidas.

Las traducciones de Zenobia pretendían ser tan precisas como las obras en lengua bengalí, aunque partiera del inglés. En la correspondencia entre Zenobia y Tagore se puede observar el interés de la traductora por ser lo más fiel posible al texto original. En una de las cartas a Tagore, datada el 13 de agosto de 1918, puede leerse:

Hace más de tres años que empezamos a traducir su obra y deseamos, cuando todas las ediciones estén terminadas, poder ir a la India y pedirle [...] nos ayude a hacer una edición nueva y perfecta comparándola con los originales bengalíes. Desgraciadamente no sabemos bengalí. [...] Todos nosotros deseáramos tener idea de la música de sus canciones, pero parece que no hay posibilidad de escucharlas, y los poemas están llenos de música<sup>22</sup>.

Llega a tal punto el nivel de perfección que quiere conseguir Zenobia en la aproximación del poeta bengalí a la cultura española, que, antes de la representación de *El cartero real*

---

<sup>18</sup> S. González Ródenas, “Zenobia Camprubí, traductora”, en E. Cortés Ibáñez, *Zenobia Camprubí y la Edad de Plata de la cultura española*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía (2010), p. 255.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 242.

<sup>20</sup> A. Coletes, “Más sobre Tagore en España...”, pp. 121-122.

<sup>21</sup> H. T. Young, “In Loving Translation: Zenobia and Juan Ramón”. *Revista Hispánica Moderna*, vol. 49, núm. 2, (1996), pp. 486-483, *apud* S. González Ródenas, “Zenobia Camprubí, traductora”, pp. 240-241.

<sup>22</sup> E. Cortés Ibáñez, “El epistolario, espejo...”, pp. 272-273.

en el teatro Princesa de Madrid, Zenobia le pide a Tagore en una carta, aprovechando que la obra ya había sido representada en Santiniketan, si “alguno de los maestros podría duplicar los trajes y enviármolos”. Zenobia se muestra “entusiasmada” y considera que conseguir el vestuario exacto “sería una gran diferencia” en la representación de la obra<sup>23</sup>. Esta carta representa literalmente los pensamientos de Zenobia en cuanto a la representación teatral, pero bien podría tratarse de una metáfora a la hora de verter las palabras del poeta bengalí en lengua española.

Sin embargo, en las traducciones también es importante tomar en cuenta la opinión de Juan Ramón, pues sus aportaciones fueron claves en la forma y belleza de las traducciones. Así pues, a principios de siglo afirma: “creo imposible conservar la expresión exacta, el ritmo exacto, la rima equivalente, la emoción. Prefiero dar a un lado el texto original en donde pueda estudiarse el metro, el ritmo, la rima y al otro la versión exacta en prosa”<sup>24</sup>. A partir de los años cuarenta, también afirmará: “yo suelo traducir el verso extranjero en mi prosa corriente”, y se explica: “en traducción quiero ser siempre fiel de idea y sentimiento, y libre de forma con acento interior”<sup>25</sup>. Juan Ramón dota a los poetas a los que traduce de ese *acento* y considera que en sus traducciones lo más importante es verterlo de la manera más fiel posible.

En lo referente a la poesía de Tagore, tanto Juan Ramón como Zenobia son conscientes de que están traduciendo traducciones del bengalí, que, aunque realizadas por el propio autor, pierden el ritmo y la musicalidad del original. El lenguaje de las traducciones refleja lo mejor de Juan Ramón cuya impregna andaluza sobre la estética asceta prueba que es una excelente forma de mostrar a los lectores españoles el mensaje del poeta bengalí<sup>26</sup>.

La decantación de Zenobia por la literatura angloamericana fue decisiva en la selección de autores y textos que tradujo el matrimonio. Colaboraron en la traducción de diversos poetas, como W.B Yeats, John Millington Synge, Robert Frost, William Blake o T. S. Elliot, entre otros, y estas traducciones se constituían en muchas ocasiones como las primeras en lengua española<sup>27</sup>. Entre los autores francófonos, cabe destacar las

---

<sup>23</sup> E. Cortés Ibáñez, “El epistolario, espejo...”, p. 227.

<sup>24</sup> Graciela Palau de Nemes, *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez. La poesía desnuda* (1974), Madrid, Gredos, p. 543, *apud* J. R. Jiménez, *Música de otros*, ed. de S. González Ródenas, Barcelona, Círculo de Lectores: Galaxia Gutenberg, (2006), p. 9.

<sup>25</sup> *Ibidem*, pp. 9-10.

<sup>26</sup> H. T. Young, “The Invention of the Andalusian Tagore”, *Comparative Literature* 47:1 (1995), p. 44.

<sup>27</sup> P. Ordóñez-López, “The poet’s wife. Critical considerations on the reception and impact of Zenobia Camprubí’s translations”, *Babel* 67:2 (2021), p. 170.

traducciones que realizaron de Baudelaire, Anatole France, Mallarmé o Rémy de Gourmont. Zenobia también tradujo numerosos cuentos al castellano, que se publicaron en la *St. Nicholas Illustrated Magazine for Boys and Girls*<sup>28</sup>.

Además, también tradujo obras no literarias como “Fuera del sistema solar” o “Cuida bien tu salud” como fuente de ingresos durante el exilio en Puerto Rico, donde se establecieron en 1951. Los textos y autores traducidos por Zenobia rebelan su interés por el bienestar de los niños y su educación, que pudo haber sido una manera de salvar su propia infancia<sup>29</sup>. Este interés por la infancia condiciona la llegada de la obra de Tagore a España. Mientras en el resto de Europa la puerta de entrada a la obra del Nobel hindú era la antología de *Gitanjali*, en España la primera toma de contacto fue *La luna nueva*, un poemario infantil, como ya se ha mencionado anteriormente.

En referencia al método de traducción de la pareja, los investigadores parecen haber llegado a una conclusión: Zenobia y Juan Ramón constituirían un tándem en la traducción y no hubieran podido llevar a cabo traducciones tan exitosas el uno sin el otro. Zenobia tenía el inglés como lengua materna, aunque era completamente bilingüe, pero era Juan Ramón el que tenía el dominio y maestría en la lengua española escrita. Por ello, en una primera lectura, Zenobia traducía de forma más o menos literal y después Juan Ramón revisaba el texto y se encargaba de los aspectos estilísticos<sup>30</sup>, es decir, los dotaba de la forma y la poesía que no había puesto Zenobia.

El ejercicio de Juan Ramón se trataría más bien de una revisión o reescritura de los textos en castellano, y no tanto de una traducción propiamente dicha. Zenobia, en una de sus cartas al editor para obtener la autorización para traducir la obra de Yeats destaca: “Mr. Yeats está en lo cierto al pensar que yo traduciré las obras y que estas serán revisadas por mi marido, como hemos hecho con todas mis traducciones de las obras del Sr. Rabindranath Tagore”<sup>31</sup>. Esta singular colaboración entre los traductores puede deducirse fácilmente analizando los diferentes testimonios que dejaron los autores, desde la correspondencia privada entre la pareja y la correspondencia con diferentes editoriales e intelectuales de la época.

---

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 170.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 170.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 170.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 173.

Además, en los archivos de Madrid y de Puerto Rico del matrimonio quedan inéditas traducciones de Zenobia Camprubí que nunca llegaron a ser revisadas por Juan Ramón, debido a que Zenobia concluía su trabajo a tiempo, pero Juan Ramón nunca terminaba su parte. Siguiendo esta línea, la conclusión de Soledad González Ródenas afirma:

Zenobia, cuando traduce estos textos lo hace indefectiblemente para Juan Ramón y para nadie más y como una metodología habitual de trabajo, puesto que ella nunca trata de impresionar al poeta con traducciones que aspiren a ser magistrales, sino simplemente prácticas. Revisando las primeras versiones que realiza nos damos cuenta de que trabaja para otro, para ser útil, para ayudar, para ser corregida, y no para ensanchar su ego literario, ni para ponerse jamás por encima de Juan Ramón. En su trabajo conjunto hay un sano equilibrio y tan consciente es ella de que nunca llegará a la brillantez expresiva del poeta, como él lo es de que sin ella su trabajo se haría inviable.<sup>32</sup>

González Ródenas ha podido además catalogar una serie de borradores únicamente de Zenobia sin revisar por Juan Ramón, entre los que incluyen poemas de Walt Withman, Robert Frost o Goethe<sup>33</sup>. Así, mediante el estudio de estos borradores inconclusos podría estudiarse el estilo de Zenobia y llegar a una conclusión al comparar estos con las versiones finales editadas y publicadas por Juan Ramón.

Como se ha mencionado, Zenobia era bilingüe en castellano e inglés, mientras que Juan Ramón tenía conocimientos básicos de inglés. Es más, ya en el exilio, entre la correspondencia de Zenobia, se puede rescatar una carta en la que afirma la falta de interés de Juan Ramón por la lengua inglesa. En la carta a Olga Bauer, el 18 de septiembre de 1939 Zenobia escribe: “Él [Juan Ramón] es un hombre que ha perdido una patria sin ganar otra. No aprende el inglés y no quiere aprenderlo”<sup>34</sup>. De hecho, fueron numerosas las ocasiones en las que Zenobia tuvo que ejercer de intérprete para el poeta y traducirle conferencias para las universidades americanas<sup>35</sup>.

El objetivo de Juan Ramón Jiménez era conseguir el lenguaje literario de los textos de los que previamente había hecho Zenobia un borrador. Es evidente llegados a este punto que ambos estuvieron implicados en las traducciones, ya que el matiz estilístico es clave en la traducción literaria, y especialmente en la traducción poética. Zenobia se encargaba de traducir en el sentido más estricto de la palabra, ya que los conocimientos de Juan Ramón

---

<sup>32</sup> S. González Ródenas, “Zenobia Camprubí, traductora”, p. 157.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 256

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 252.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 252.



del inglés no alcanzaban a comprender los textos en su totalidad, pero era el poeta el que realizaba las últimas modificaciones y arreglos de los textos traducidos<sup>36</sup>.

### 4.3 Recepción en España

Los libros de Tagore se vendieron en España entre los años 20 y 30 mejor que los de muchos de los mejores poetas hispanos debido, posiblemente, a la predisposición de los lectores por las obras orientales. Así, Gerardo Diego en el capítulo “Tiempo y música en Tagore”, de su libro *Crítica y Poesía* afirma:

Mientras la poesía de Juan Ramón, la más pura y elevada de su definitiva manera, tropezaba con muchas incomprensiones [...], la de Tagore se deslizaba como un aceite aromoso e impregnaba con facilísima suavidad telas y epidermis del ingenuo aficionado a la ilusión poética. Fue entonces cuando los libros de Tagore se agotaban y los del poeta de Moguer no se vendían sino lentamente.<sup>37</sup>

En general, en toda Europa, existía cierto afecto por lo exótico y el orientalismo se puso de moda<sup>38</sup>. La popularidad del poeta hindú se dio gracias a esa herencia oriental que crecía por todo el continente, que fue introducida por el romanticismo y alimentada por el simbolismo<sup>39</sup>. Fueron muchos los autores que presentaron e introdujeron la obra de Tagore entre sus propios lectores, como es el caso de Yeats, Pound o Gide, pero cabe una mención especial al caso de Juan Ramón y Zenobia<sup>40</sup>. Tagore encontró en el matrimonio la simpatía de dos traductores que presentaban especial sensibilidad para con su obra y que proyectaron una de las más bellas imágenes de la poesía del poeta hindú. En sus traducciones trabajaron la prosa poética. Es indiscutible que estas versiones contribuyeron a la distorsión de la poesía tagoriana, comenzada en su momento por el propio Tagore, que decidió realizar sus autotraducciones del verso bengalí a la prosa inglesa, y consideró que su poesía debía ser simplificada, para lo que eliminó algunas referencias culturales y realizó algunos cambios léxicos para encajar con lo que él creía el “discurso británico”<sup>41</sup>.

Si Tagore tradujo su poesía a una lengua que no era su idioma materno, Juan Ramón y Zenobia eran, al contrario, autores traduciendo a una lengua que dominaban, hasta tal

---

<sup>36</sup> P. Ordóñez-López, *op. cit.* p. 173.

<sup>37</sup> Gerardo Diego, “Tiempo y música en Tagore” en *Crítica y Poesía*, Madrid, Júcar, (1984), pp. 227-252, *apud* González Ródenas, Soledad, “Zenobia Camprubí, traductora”, p. 249.

<sup>38</sup> A. Coletes, “Más sobre Tagore en España...”, p. 125.

<sup>39</sup> H. T. Young, “The Invention...”, p. 44.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>41</sup> *Ibidem*, pp. 42-43.

punto que la poética y prosa de Juan Ramón marcaron a toda una generación. En español, debido probablemente al talento de sus traductores, la lírica de Tagore era mejor que la de muchos poetas españoles. Durante décadas, las versiones de Tagore realizadas por Zenobia y Juan Ramón se consideraron lo mejor de Tagore en el mundo hispanohablante, y funcionaban como originales, aunque el texto origen se tratase de una versión en inglés de la obra original en bengalí<sup>42</sup>. Los títulos de Tagore traducidos por el matrimonio fueron aclamados por los lectores y por la crítica literaria. La demanda de las obras de Tagore por el público inspiró a otros traductores a verter también su obra. Sin embargo, este auge de traducciones no agradó al matrimonio y Zenobia Camprubí constituyó un papel líder en la petición de los derechos exclusivos para traducir las obras de Tagore. La editorial Macmillan garantizó a la pareja los derechos para la publicación de todas las obras en español en 1917<sup>43</sup>, después de una primera concesión limitada a las obras *La luna nueva* y *Gitanjali*<sup>44</sup>.

En la publicación de *Gitanjali* puede leerse: “Traducción de Zenobia Camprubí de Jiménez. Único traductor autorizado por Rabindranath Tagore para publicar sus obras en español”<sup>45</sup>. Y en *El jardinero* observamos: “Zenobia Camprubí de Jiménez tiene la autorización exclusiva de Rabindranath Tagore para traducir sus obras al español y para publicarlas y representarlas en España y en la América Española. Todas las otras traducciones españolas que figuran son fraudulentas”<sup>46</sup>. Aunque dicha advertencia no coarta a otros traductores a realizar versiones no autorizadas tanto en España como en Latinoamérica<sup>47</sup>.

Era tal el éxito de las obras traducidas, que Zenobia, en su deseo por entablar correspondencia con el poeta hindú, en su carta del 13 de agosto de 1918, ya citada previamente, le escribe:

Indudablemente a usted se le lee mucho más en Inglaterra y en los Estados Unidos, pero no creo ni por un momento que usted sea tan profundamente sentido como por nosotros.

---

<sup>42</sup> *Ibidem*, p.43.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>44</sup> P. Ordóñez-López, *op. cit.*, p. 171.

<sup>45</sup> R. Tagore, *Ofrenda Lírica, Gitanjali*, traducción de Zenobia Camprubí de Jiménez, Madrid, (1918), p. 6.

<sup>46</sup> R. Tagore, *El jardinero*, traducción de Zenobia Camprubí Jiménez con un poema de Juan Ramón Jiménez, Madrid, (1922), pp. 8 y 186, *apud* M. D. Osuna Cabezas; M. J. Osuna Cabezas, “La importancia de Zenobia Camprubí en el ámbito de la filología”, *Investigación y género, avance en las distintas áreas de conocimiento: I Congreso Universitario Andaluz Investigación y Género* (2009), [libro de actas], pp. 921-935, Sevilla: Universidad de Sevilla.

<sup>47</sup> H. T. Young, “The Invention...”, p. 43.

Aquí, sus lectores lo aman tan ardientemente y con tanta comprensión que creo que usted se conmoviera mucho si lo viese. [...] *El cartero del rey* ha tenido una atracción para los españoles más profunda que cualquier otra, excepto *La luna nueva*. La ternura de todo lo que se refiere a la infancia lo ha hecho a usted más querido.

Estamos constantemente recibiendo muestras de profundo afecto hacia sus trabajos y yo siempre he querido enviárselas enseguida pero no sé si significarían mucho para usted [...] <sup>48</sup>.

El mismo Tagore era consciente de que su popularidad entre los lectores españoles podía atribuirse al cierto parecido espiritual, aunque también geográfico, entre la India y España. Desde Santiniketan, el 27 de octubre de 1918, le escribe a Zenobia:

Estoy profundamente emocionado al saber por su maravillosa carta que tengo lectores en su país que verdaderamente aprecian mis escritos. Creo que hay algo similar en la atmósfera y en los aspectos físicos de su país natal y del nuestro que pone mis palabras cerca de sus corazones. <sup>49</sup>

Probablemente gracias a su estancia en diversos países latinoamericanos durante el exilio por la Guerra Civil española, las versiones de Zenobia y Juan Ramón también se divulgaron por muchos países hispanohablantes. Así, las traducciones de Tagore se publicaron bajo el título *Verso y prosa para los niños* en Puerto Rico y por la editorial Cultural de la Habana en 1937. Una segunda edición de esta obra se publicó en la Editorial Orión en Méjico en 1952<sup>50</sup>. También se publicaron diversas traducciones de la pareja en Argentina, por la Editorial Losada. En Madrid, Aquilar publicó una selección completa de sus traducciones de Tagore en su “Colección Premios Nobel” en 1955, que alcanzó en 1977 la duodécima edición<sup>51</sup>.

Sin embargo, no todo fue gloria. La fama de Tagore de la primera mitad del veinte no ha perdurado intacta hasta nuestros días, de hecho, a pesar de haber ganado el premio Nobel, actualmente resulta prácticamente desconocido para el lector medio occidental. Su fama nació de la emoción por algo exótico, gracias a la moda por el mundo oriental que vagaba por Europa en los años 1910 y 1920, creció, y rápidamente entró en decadencia, cuando esa fase de ilusión por algo novedoso cesó. Tampoco contaba su éxito con el respaldo de ningún ejercicio intelectual<sup>52</sup>, salvo el de Juan Ramón y Zenobia. Algunos intelectuales definen la respuesta occidental hacia la obra de Tagore del mismo modo que hacia el arte

---

<sup>48</sup> E. Cortés Ibáñez, “El epistolario, espejo...”, pp. 273-274.

<sup>49</sup> *Ibidem*, pp. 278-279.

<sup>50</sup> P. Ordóñez-López, “The poet’s wife...”, p. 171.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p.171.

<sup>52</sup> S. Kumar Das, “Rabindranath Tagore y los retos de hoy en día”, en S. Prasad Ganguly y I. Chakravarty (eds.), *Redescubriendo a Tagore* (2011), p. 41.

y las letras indias en general. Otros autores, sin embargo, cuestionan concretamente la importancia de Tagore.

Sea como fuere, hay una diferencia existencial en el mundo místico de Tagore y las preocupaciones europeas. Es posible que la decadencia de este autor fuera debida a esta distinción. Su mundo era un mundo demasiado mágico para el lector occidental. Nada malo podía pasar si Dios se encontraba a su lado. En su realidad, todas las preguntas obtienen respuesta en Dios y todas las contradicciones se resuelven. En Europa, los lectores no estaban preparados para observar tanta claridad de ideas, obsesionados por la agonía y el tormento con el que estaban acostumbrados a vivir<sup>53</sup>. Algunos jóvenes intelectuales de los años 1930 criticaron fervientemente a Tagore, y mientras se desarrollaba la obra en marcha de un nuevo escritor para Europa, nacía a su vez toda una literatura diferente de la suya<sup>54</sup>.

## **5. ANÁLISIS DESCRIPTIVO DE LA TRADUCCIÓN DE *GITANJALI*, *OFRENDA LÍRICA***

### **5.1 Traducir una traducción**

Traducir el lenguaje poético siempre ha supuesto un quebradero de cabeza para traductores y poetas, y en muchas ocasiones se ha defendido la idea de que la poesía es intraducible, ya que la poesía muestra una cohesión única entre ritmo y sentido, de forma y mensaje. En la traducción poética se deben separar las diferentes ideas y sacrificar elementos para mantener la abstracción en las imágenes intrínsecas del poema. Según algunos autores, para Rabindranath Tagore la traducción es su mayor fuerza y su debilidad particular. Mientras su traducción de *Gitanjali* lo hizo famoso en todo el mundo y le hizo ganar el Nobel de literatura en 1913, algunas de sus traducciones posteriores y realizadas apresuradamente hicieron poner en duda su capacidad como traductor. Incluso Yeats, que había canonizado al poeta en su prólogo a *Gitanjali*, desarrolló cierto escepticismo en cuanto a la competencia traductora de Tagore<sup>55</sup>.

---

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>55</sup> S. Ghosal, "The Language of *Gitanjali*: the Paradoxical Matrix", *The Criterion: An International Journal in English*, Vol. III, Issue. II, (2012), p. 4.

El lenguaje poético tiende a ser disruptivo. Los términos se modifican constantemente, incluso transgrediendo el significado natural de la palabra. El lenguaje de *Gitanjali* es metafórico y paradójico. El tema principal de los poemas de Tagore es la devoción por Dios, que se presenta como señor, amigo o familiar, lejos de ser un ente suprahumano. Son recurrentes los temas sobre la naturaleza, la música, el amor terrenal o la espera sosegada de la muerte que se acerca, como se puede observar en los últimos poemas del libro. Estos temas, también están presentes en el resto de la obra de Tagore, y son bien conocidos por sus lectores. Sin embargo, es muy importante reparar en el lenguaje envuelto de paradojas<sup>56</sup>. Según el Dr Sukriti Ghosal, es una paradoja incluso el momento de la vida en el que Rabindranath Tagore escribe el libro. Tras la muerte de su mujer, dos de sus hijos y su padre en un periodo de tiempo menor de seis años, difícilmente podemos imaginar que alguien pueda hablar con tanta soltura sobre la felicidad, la alegría y cánticos de gozo<sup>57</sup>.

Sea cual sea el contenido, la belleza de *Gitanjali* es belleza poética, que nace de la expresión de la experiencia espiritual humana, desde una transformación perfecta de ideas en imágenes. Tagore, en su autotraducción, realizó una versión creativa y no siempre se preocupó por guardar la melodía original de los poemas en bengalí. Hay algunas excepciones, que se verán en el análisis, en las que el ritmo predomina en el poema, y que en ocasiones se pierden en la versión en castellano. Podemos decir que Tagore reprodujo cada una de las paradojas fácilmente, dado que se trata de figuras del discurso, basadas en el significado, y no de figuras de lenguaje, basadas en la forma y en ocasiones más difíciles de traducir. Ya que el lenguaje en *Gitanjali* está repleto de paradojas, gran parte de esa belleza poética probablemente podrá escapar de nuestro entendimiento si no somos capaces de identificar esa matriz en su lenguaje<sup>58</sup>.

Diversos autores han autotraducido sus obras a otras lenguas, pero citaré las palabras de Josep Palau i Fabre que al verse traduciendo su propia obra al castellano, en la edición de 1797, reflexiona:

No me resignaba a perder ni un ápice del valor que pudiera tener el poema original, pero, por otra parte, podía acudir al personaje que escribió el poema [...] y desde él, adentrarme en él, permitirme una interpretación [...] que nunca me hubiera permitido con otro poeta. Me di cuenta así que estaba procediendo a una nueva alquimia, sin duda la última que me

---

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 4.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 2.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 6.

sería permitida con mis poemas, porque, a fin de cuentas, se trataba de una transmutación de valores de una lengua a otra, para obtener la cual [...] me servirían elementos imperceptibles, intuitivos, que me obligaban, muy a menudo, a recrear el poema. La recreación era, en este caso, la verdadera traducción, y no se me daba la una sin la otra. [...] Se trataba, sin duda, de traducir la poesía de mis poemas. Los criterios para traducir suelen establecerse a nivel gramatical, a partir de las lenguas constituidas, con su andamiaje propio de cada una de ellas. Sólo en la autotraducción el criterio puede establecerse a nivel de estado de conciencia y darse, como recurso, la percepción interna<sup>59</sup>.

Más de veinte años más tarde, en su edición bilingüe de 2002, propone una serie de planteamientos:

¿Dónde empieza y dónde acaba una traducción? ¿Dónde lo que llamamos versión? ¿Dónde la recreación? Son términos difíciles de delimitar. En el caso de mis poemas puedo afirmar que estas tres modalidades —traducción, versión, recreación— empiezan y acaban en mí. Por eso he afirmado que la obra me ha exigido, las más de las veces, para hallar su equivalencia en castellano, revivirlas<sup>60</sup>.

Si extrapolamos esta reflexión sobre dos lenguas tan próximas como son el castellano y el catalán al tema que nos concierne, podemos deducir que Tagore, en sus traducciones desde el bengalí al inglés pudo y tuvo que llevar a cabo un ejercicio de adaptación inmenso. De hecho, como se ha comentado en alguna ocasión, los poemas originales en bengalí eran poemas en verso, mientras que los poemas en inglés constituyen textos en prosa, por lo que podemos hablar más de recreaciones de los textos originales que de traducciones propiamente dichas.

De ser ciertas las teorías defendidas por los diferentes autores, y todos los indicios apuntan a que el matrimonio seguía el proceso descrito en el punto 3.2 de este trabajo, es notable la distinción entre traducción libre y reinterpretación de la obra. Las traducciones son de una calidad indudable, así lo afirma la crítica y la belleza de los textos es innegable. Ya mencionada anteriormente la competencia en lengua inglesa del poeta hindú, y el dominio y pulcritud en lengua española de Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí, es importante volver a destacar la calidad y los cambios que pudieron suscitar las traducciones en cuanto a los poemas originales en bengalí. Además, cabe también destacar las consecuencias que conllevaría el método de traducción que seguía el matrimonio: de una primera traducción más fiel al original realizada por Zenobia, el texto

---

<sup>59</sup> Josep Palau i Fabre, *Poemas del alquimista*, ed. bilingüe del autor, Barcelona, Galaxia Gutenberg–Círculo de Lectores, (2002), pp.27-403, *apud* J. F. Ruiz Casanova, *Ensayo de una historia de la traducción en España*, Madrid, Catedra, (2018), pp. 630–631.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 632

pasaba por las manos de Juan Ramón, que hacía cambios y ajustes para añadir valor poético a la obra.

Las versiones en inglés de Tagore ya constituían en sí mismas una traducción, por ello, cualquier traducción que se realizara de Tagore a otra lengua partiendo del inglés ya se trataba de una “traducción de traducción”. En el caso de Juan Ramón y Zenobia, habría que sumarle, además, el proceso de revisión que realizaba Juan Ramón. Ergo, podría decirse que los poemas originales en lengua bengalí habrían sufrido tres mutaciones para llegar a la versión en español: traducción al inglés por el propio Tagore, traducción al castellano por Zenobia, y reinterpretación o reescritura también en castellano de Juan Ramón. Si ya se ha remarcado la pérdida del ritmo y musicalidad que hubo en la traducción realizada por Tagore del bengalí al inglés, no podemos obviar el hecho de que, en el doble proceso de traducción llevado a cabo por la pareja, todavía se distorsionaba más la obra original, especialmente teniendo en cuenta que Juan Ramón trabajaba sin mirar mucho la versión inglesa, y prefería trabajar con su propia prosa poética. Por ello, los traductores, conscientes de todas las pérdidas que acarrea la traducción, tomarán diversas decisiones en su proceso de traducción que afectará de manera positiva al resultado.

## **5.2 *Gitanjali***

La colección original de *Gitanjali* en bengalí constaba de 157 poemas y fue publicada por primera vez en la India el 14 de agosto de 1910. Se trata de una colección de poemas de temática amorosa-religiosa, inspirados en las líricas medievales de la India donde predomina la musicalidad. En el año 1912, se publica en Londres *Gitanjali, Song Offerings*, una selección traducida en prosa poética al inglés de 103 de los poemas contenidos en *Gitanjali* y en otros libros de poemas anteriores (*Gitimalya, Naivedya, Kheya*,) además de poemas aparecidos en publicaciones periódicas<sup>61</sup> (“Sisu”, “Chaitali”, “Smaran”, “Kalpana”, “Utsarga” y “Achalayatan”<sup>62</sup>). Aunque la antología presenta poemas de diferentes colecciones, todos los poemas presentan un tema común: la devoción y entrega a Dios, con diferentes protagonistas, diferentes perspectivas y donde

---

<sup>61</sup> R. Tagore, *Gitanjali, Song Offerings*, Nueva York, The Macmillan Company, (1920), p. 7.

<sup>62</sup> A. Coletes, “Un apunte sobre la fortuna...”, p. 148.

Dios aparece como amigo, señor o incluso como muerte, cuestiones que habrán de tenerse en cuenta en el análisis de las traducciones.

El estilo de *Gitanjali* no tiene comparación en cuanto a su elegancia y espontaneidad. Muchos autores familiarizados con el registro y estilo de Tagore comparten las teorías que los estudiosos occidentales tienen del poeta, a pesar de que su conocimiento de Tagore está limitado a los estudios de las traducciones realizadas al inglés<sup>63</sup>. En el libro, llaman la atención las oscilaciones entre lo personal y lo universal en sus poemas y canciones<sup>64</sup>. Así, los temas de los poemas varían desde temas íntimos como el amor, el miedo, la música o la devoción a Dios, hasta temas más generales como lo son la vida y la muerte, la infancia o la naturaleza.

Tras haber analizado con detalle la forma de los poemas, se puede decir que Tagore tenía un estilo claro, un lenguaje honesto y sencillo. Las ideas, expresadas de manera casi esquemática, se presentan con una sintaxis sencilla, sin una subordinación excesiva. Mediante metáforas, paradojas y personificaciones, entre otras figuras retóricas, Tagore expresa su visión del mundo, cuyo centro es Dios. En cuanto a la forma de los textos, pese a ser textos en prosa, se observan infinidad de figuras poéticas, como son las aliteraciones, las rimas internas, los polisíndeton o las anáforas. Los textos presentan un ritmo y musicalidad en ocasiones impecables que constituyen un problema de traducción y que analizaremos en el punto siguiente.

En cuanto al estilo de *Gitanjali, ofrenda lírica*, traducción de Zenobia Camprubí revisada por Juan Ramón Jiménez, se pueden observar algunas modificaciones respecto a la versión inglesa. Así, la traducción al castellano presenta una sintaxis mucho más compleja y enrevesada. Asimismo, en la traducción al castellano se observa un uso más reducido de las figuras de lenguaje, aunque incrementa el cuidado por la métrica. El ritmo que se pierde en la traducción, ya que se pierden aliteraciones, rimas internas, polisíndeton u otras figuras de repetición, se mantiene cuidado mediante el uso de otras figuras retóricas y el cuidado de la métrica en algunos fragmentos de los textos.

También es cabe destacar un punto interesante en cuanto a la ortografía juanramoniana de la versión en castellano. Evitaré aquí hacer un listado de ejemplos porque en el análisis

---

<sup>63</sup> S. Kumar Das, “Rabindranath Tagore y los retos...”, p. 41.

<sup>64</sup> W. Radice, “Lo Universal es Personal...”, p. 73.



aparecen diversas palabras que presentan estas características de dicha ortografía, pero en este fragmento del poema 11, podemos observar estos rasgos: “¡Sal ya de tu éstasis, déjate ya de flores y de incienso! ¿Qué importa que tus ropas se manchen o se andrajen?”.

Podemos aquí afirmar que Juan Ramón tuvo una importante influencia en la revisión de las traducciones de Zenobia. El poeta comienza a escribir con su propia ortografía a partir de su segunda etapa y en la traducción de *Gitanjali*, *ofrenda lírica*, publicada en 1918, puede observarse. Juan Ramón, para explicar su decisión, en la revista Universidad de Puerto Rico escribe:

Se me pide que explique por qué escribo yo con jota las palabras en ge, gi; por qué suprimo las b, las p, etc., en palabras como oscuro, setiembre, etc.; por qué uso s en vez de x en palabras como escelentísimo, etc.

Primero, por amor a la sencillez, a la simplificación en este caso, por odio a lo inútil. Luego, porque creo que se debe escribir como se habla, en ningún caso como se escribe. Después, por antipatía a lo pedante. [...]

Mi jota es más hijiénica que la blanducha g, y yo me llamo Juan Jiménez [...]. En fin, escribo así porque soy muy testarudo, porque me divierte ir contra la Academia y para que los críticos se molesten conmigo.<sup>65</sup>

### 5.3 Estrategias de traducción

Como se ha explicado a lo largo del trabajo, en el proceso de traducción desde la versión inglesa hasta los textos finales en castellano, intercedían en mayor o menor medida tanto Zenobia como Juan Ramón. Aunque podríamos hablar de Zenobia como la verdadera traductora, y de Juan Ramón como corrector estilístico o similar, lo cierto es que tan importante es una parte como la otra en lo que concierne a la belleza poética de la versión en castellano y a la equivalencia para con la versión en inglés. Por ello, en esta parte del trabajo, trataremos como traductores tanto a Zenobia como a Juan Ramón, pues las decisiones tomadas por uno o por otro serán claves para el análisis de las estrategias que utilizaron en el proceso de traducción. Por otro lado, se tomará como original de partida la versión inglesa de *Gitanjali*, pues es desde donde partió el matrimonio para realizar sus traducciones, así como es la versión inglesa del resto de las obras de Tagore desde donde se parte para realizar el grueso de las traducciones tanto al castellano como a las demás

---

<sup>65</sup> Juan Ramón Jiménez, “Mis ideas ortográficas”, *Universidad* (1953), apud F. Marcos Marín, “La fuente ortográfica de Juan Ramón Jiménez”, *Separata de “Lingüística española actual”* (1986), p. 225.

lenguas. Para llevar a cabo este análisis de las traducciones al castellano se han utilizado la versión en inglés de los poemas reeditada en 1920 de la primera edición de 1912.

En el análisis de las traducciones, pueden observarse diferentes estrategias de traducción tomadas por el matrimonio. Hay unas que predominan por encima de las otras, como observaré más adelante. Para llevar a cabo el análisis, en primer lugar, realicé una lectura del original, después, hice una lectura simultánea del original y la traducción, para así poder observar las características de las traducciones, las diferencias de estilo, los cambios de sentido o significado, o el mantenimiento o no de determinadas figuras retóricas. En la selección de poemas que comentaré, he tenido especialmente en cuenta aquellos rasgos que se repiten en diversas ocasiones y que representan una decisión tomada deliberadamente, y no una decisión fortuita. Puesto que el objetivo de este trabajo no es en ningún caso elaborar un listado de todos los fragmentos en los que se pueden observar las diferentes estrategias de traducción que se mencionarán, de cada una haré una selección representativa que pueda ilustrar perfectamente la cuestión mencionada.

He intentado dividir el análisis en tres niveles diferentes para establecer diferencias en cuanto a las estrategias de traducción mencionadas: nivel textual (o nivel morfosintáctico), nivel léxico y recursos retóricos. Sin embargo, es difícil formar bloques claros de contenido, pues en una misma frase pueden influir diferentes aspectos y no tiene sentido comentarla tres veces, ya que el trabajo sería redundante. De esta manera, podrán encontrarse aspectos con referencia al léxico en el apartado morfosintáctico, aspectos sintácticos en el punto de recursos retóricos, etc. Puesto que de los poemas solo se comentarán los diferentes fragmentos que puedan ilustrar las decisiones y estrategias de traducción tomadas por Zenobia y Juan Ramón, he dejado en el primer anexo el listado de los textos comentados enteros en inglés y en castellano. Los poemas se presentan de forma paralela y en el orden original de *Gitanjali*, para facilitar la consulta y comparación de los textos comentados durante el análisis.

### *5.3.1 Nivel textual*

A grandes rasgos y sin incidir demasiado en los textos, se puede reparar en los cambios a nivel textual que realizaron los traductores. Estos cambios se deben a la necesidad de dotar los poemas de una mayor dicción y fluidez. Entre estos destacan desde giros en frases, hasta cambios en el orden textual y cambios de párrafos. Además, en diversas

ocasiones recurrieron a una reordenación más o menos extensa de las diferentes ideas expresadas.

Observamos uno de estos casos en el poema 7, donde además de la omisión de algunas partes del texto, aparecen cambios en el orden sintáctico. Mientras que en la versión en inglés leemos: “My song has put off her adornments. She has no pride of dress and decoration. Ornaments would mar our union; they would come between thee and me; their jingling would drown thy whispers”, la versión en castellano dice así: “Mi canción, sin el orgullo de su traje, se ha quitado sus galas para ti. Porque ellas estorbarían nuestra unión, y su campanilleo ahogaría nuestros suspiros”. En la versión en inglés observamos cinco oraciones bien diferenciadas, en forma de secuencia de oraciones simples. Sin embargo, en la versión en español, la sintaxis es compleja. Aparentemente existen dos oraciones, separadas por un punto, pero realmente encontramos una oración principal con dos oraciones subordinadas causales coordinadas entre sí.

Esta complicación en el orden sintáctico podría darse por un intento de los traductores de establecer versos dodecasílabos. Es clara esta intención en la primera oración, aunque en la segunda se pierde. En diversos textos encontramos que las primeras (o últimas) frases siguen una métrica clásica, mientras que en el resto del poema se pierde, o no es tan clara. Es probable que esta decisión fuera precisa para que el lector sintiera desde un primer momento ese primer golpe de ritmo poético.

En el poema 44 también encontramos estos esbozos de mantener un ritmo marcado. En este caso en concreto, la necesidad de buscar recursos diferentes para mantener la musicalidad surge de la aliteración en los sonidos /w/, /ei/ y /ai/ de la versión inglesa: “This is my delight, thus to wait and watch at the wayside where shadow chases light and the rain comes in the wake of the summer”. En español, dada la dificultad de verter esta figura retórica en otra lengua, los traductores recurren a la métrica. Así, encontramos dos versos octosílabos y dos versos sueltos: “Mi alegría es vijilar, esperar junto al camino, donde la sombra va tras la luz, y la lluvia sigue los pasos del verano”. Una vez más, las dos primeras frases mantienen un ritmo marcado para dotar el poema de esta métrica clásica.

En el poema 14, encontramos también un nuevo orden en los elementos del poema, pero esta vez en el último párrafo. Mientras que en la versión inglesa podemos leer: “Day by

day thou art making me worthy of thy full acceptance by refusing me ever and anon, saving me from perils of weak, uncertain desire”, la versión en castellano dice: “Día tras día, a fuerza de rehusarme, de librarme de los peligros del deseo débil y vago, me estás haciendo digno de ser tuyo del todo”. La traducción literal vendría a decir algo así como “Día tras día, me estás haciendo digno de tu aprobación, rehusándome asiduamente, salvándome de los peligros del deseo débil e incierto”. Ambas traducciones son muy similares en significado, pero diferentes en forma. Esta decisión probablemente tuvo que ver con las impresiones rítmicas, pero dada la irregularidad de las secuencias, es imposible afirmarlo con certeza. De todas las maneras, pese a tratarse de textos en prosa, no debemos olvidar el ritmo y musicalidad que lleva intrínseca la poesía. Tampoco podemos dejar de lado la métrica en el análisis puesto que tanto Tagore como Juan Ramón obraban siempre con una intención, calculando hasta el más mínimo detalle.

Sin embargo, no todos los cambios sintácticos que se llevan a cabo están razonados únicamente por la métrica. Encontramos casos de poemas en los que el ritmo no interviene y, de cualquier modo, se ha procedido a una reordenación de los elementos del texto. Ocurre algo así en el primer párrafo del poema 59. En inglés leemos “I know, this is nothing but thy love, O beloved of my heart – this golden light that dances upon the leaves, these idle clouds sailing across the sky, this passing breeze leaving its coolness upon my forehead”. El autor recurre al uso del pronombre *this* con valor anafórico. En primer lugar, explica que hay algo que es el amor de Dios, para después dar paso al listado de elementos que lo constituyen. Sin embargo, en castellano, se recurre a un paralelismo: “ya sé que..., ya sé que...” y al uso del pronombre *esto* con valor catafórico: “ya sé, amado de mi corazón, que todo esto, esta luz de oro que salta por las hojas, estas nubes ociosas que navegan por el cielo, esta brisa pasajera que me va refrescando la frente; ya sé que todo esto no es más que tu amor”.

Estos cambios no regidos por la métrica pueden explicarse por un deseo de los traductores de añadir énfasis a los poemas. Observaremos más adelante que hay más cambios de otra índole que también son justificados por esa necesidad de enfatizar el mensaje, para potenciar o resaltar lo que se está diciendo.

Para cerrar este apartado sobre cambios morfosintácticos, es importante destacar dos razones en cuanto a los cambios o traducciones que llaman la atención en el análisis. Por un lado, contamos con cambios de sintaxis para mantener la métrica clásica bien al

principio de los poemas o bien al final. Este deseo de componer ciertas frases como si fueran versos, sobre todo al principio y al final de los textos, de manera que se abre o cierra el poema con un ritmo marcado que lleva al lector a entrar en el texto poético, o a concluir su lectura. Por otro lado, los cambios que no tienen que ver con la métrica (aunque en ocasiones también estos) se justifican con la necesidad de añadir énfasis a las palabras de Tagore en inglés, debido a la pérdida en la traducción al castellano, pero también en un intento de recuperar la posible pérdida en la traducción del bengalí al inglés.

### 5.3.2 Nivel léxico

Si en relación con las estrategias de traducción a nivel textual resaltábamos que principalmente se debían a preservar el contenido del poema sin perder belleza en la traducción, además de enfatizar los diferentes elementos del poema, a nivel léxico observaremos diferentes estrategias cuyo objetivo es preservar el ritmo y la dicción del poema. Así, Zenobia y Juan Ramón habrían querido preservar en tanto que posible las diferentes figuras del lenguaje que pudieran aparecer en los poemas. Anteriormente ya se ha resaltado que Rabindranath Tagore era, además de escritor, músico, y sus poemas, incluso sus traducciones en prosa al inglés, presentaban cierta musicalidad. En la versión en inglés contamos con numerosas aliteraciones, repeticiones y paralelismos, y en la versión en castellano, habida cuenta de la dificultad de trasladar una aliteración y preservar el mensaje, encontramos algunos casos en los que los traductores han dado con la solución idónea.

Es el caso del poema 10, en el que el original inglés dice: “Here is thy footstool and there rest thy feet where live the poorest, and lowliest, and lost”. La versión en castellano, de manera sublime, reza: “Tienes tu escabel, y tus pies descansan, entre los más pobres, los más humildes y perdidos”, donde observamos claramente el mantenimiento de la aliteración en el sonido /es/. Esta manera de verter una figura retórica en inglés en la misma en castellano es clave para comprender el proceso de traducción en *Gitanjali*, ya que, en la medida de lo posible, los traductores van a preferir verterlas de la manera más fiel posible. Sin embargo, en los casos en los que no se pueda llevar a cabo esta forma de traducción, los traductores optarán por compensar la pérdida con figuras retóricas diferentes.

Algo similar ocurre en el poema 11, aunque con un añadido. Se observa en la traducción una repetición que no aparece en el original. Podría tratarse así de una estrategia de compensación, puesto que los traductores habrían reparado en la pérdida de ritmo que conlleva la traducción. De esta forma, en la versión inglesa leemos: “Leave this chanting and singing and telling of beads!” y podemos observar la aliteración en el sonido /ing/. La traducción al español, en cambio, dice: “Deja ya esa salmodia, ese canturreo, ese pasar y repasar rosarios”. La repetición del sonido final de los verbos en inglés se intenta compensar con el uso de demostrativos. Además, los traductores utilizan también otros recursos, como la cuidada elección de sustantivos con una importante carga en el sentido de la repetición en su significado. La *salmodia* añade el sentido de monotonía y el *canturreo* refuerza la repetición, el murmullo repetitivo. Finalmente, el matrimonio decide además añadir un desdoblamiento en el “pasar y repasar rosarios”, para reforzar el ritmo y mantener el estilo monótono. En la siguiente frase: “He is where the tiller is tilling the hard ground”, que se traduce por “Dios está donde el labrador cava la tierra dura” y pierde esa musicalidad que guarda “the tiller is tilling”. Sin embargo, los traductores, aprovechan la siguiente frase para desdoblar y repetir palabras. La políptoton, un modo de derivación mediante modificaciones en los morfemas flexivos, en “the tiller is tilling”, se traslada a la siguiente frase en “el picapedrero pica la piedra dura”. En la segunda frase, la versión inglesa afirma: “the path-maker is breaking stones”.

Cabe volver a incidir en el cambio de los verbos en función de sustantivo, puesto que en inglés los sustantivos se hacen con la forma en gerundio, que en castellano podrían traducirse como verbos en infinitivo. Zenobia y Juan Ramón decidieron, sin embargo, utilizar los sustantivos con mayor carga en su significado. Observamos esta adaptación también en otros poemas, en los que los traductores deciden cambiar verbos por adjetivos o similares. En la frase final del poema 53 leemos: “terrible to behold or to think of”. En castellano, en vez de utilizar estos verbos, recurre otra vez al uso de sustantivos: “¡y es terrible a los ojos y al pensamiento!”. Es necesario este cambio pues en castellano no sería en absoluto idiomática una solución del tipo “terrible de mirar o de pensar”. Por ello, pese a establecer una diferencia en las categorías gramaticales entre la versión en inglés y en castellano, la propia dicción de la lengua meta requiere este cambio.

También observamos esta decisión en el poema 60. Mientras que en la versión inglesa utiliza adjetivos en forma de atributo, en castellano se decantan por el uso de verbos pronominales. De esta manera, la versión inglesa dice: “The infinite sky is motionless

overhead and the restless water is boisterous”, y en la versión en castellano podemos leer: “El cielo infinito se encalma sobre sus cabezas; el agua, impaciente, se alborota”. Una vez más, estos cambios se dan por el propio peso del castellano. En este caso, los traductores prefirieron utilizar los verbos pronominales para acentuar la personificación que se intuye en el original inglés, ya que haber mantenido el atributo en “el cielo infinito está inmóvil” no trasladaría tan bien el mensaje ni la retórica en inglés.

Cabe hacer una mención especial al verbo “thou hast made”, que literalmente se traduciría por *tú has hecho* o *tú hiciste*. Dependiendo de las necesidades que se requieran en la traducción, se tomará una u otra decisión. Llamamos especialmente la atención pues los versos con los que comienza el primer poema: “Thou hast made me endless. Such is thy pleasure”. En la traducción, leemos: “Fue tu voluntad hacerme infinito”. Una vez más, los traductores recurren a la unión de dos frases, y lo hacen añadiendo la segunda oración en inglés como sujeto, parte fundamental de la oración en castellano. Esta decisión, tomada también en diversos poemas de *Gitanjali* se debe al deseo de los traductores de establecer en los textos en prosa recursos poéticos como la métrica tradicional. La frase en castellano es un verso endecasílabo, que, aunque se pierde en el resto del texto, al situarse justo al principio ya hace al lector entrar en ese ritmo existente en el texto original inglés.

Otro caso en el que aparece el verbo “thou hast made” es el poema 3. En él, leemos “thou hast made my heart captive in the endless meshes of thy music”, esta frase se interpreta en pasado como “cautivaste” o “hiciste mi corazón cautivo”, sin embargo, los traductores deciden traducirlo en presente y como una oración interrogativa: “Cómo me cojes el corazón en el enredo infinito de tu música”. Resulta curioso pues esta decisión podría cambiar de alguna manera el sentido del original. Los traductores recurren a una atenuación de significado, ya que la versión inglesa refiere a un corazón *cautivo* o *prisionero*. Sin embargo, la razón de este cambio podría ser la necesidad de suavizar la imagen que se tiene de Dios, ya que en el imaginario popular Dios es un ser bueno.

En el poema 63, la frase “thou hast made me known to friends whom I knew not”, se traduce como “tú me has traído amigos que no me conocían”. Es necesario destacar el pie rítmico binario en la versión inglesa, que se pierde en la traducción. Además, se observa un cambio mayor en el significado. Una traducción más precisa podría ser “me has presentado” o “gracias a ti he conocido” y así se conservaría el sentido del verbo *to know*.

Sin embargo, el verbo *to make* en esta frase es un verbo factitivo, es decir, significa “hacer que otro haga algo”. Aquí también se pierde ese significado con el cambio por el verbo *traer*. Además, también cabe destacar el cambio en el que el sujeto del yo poético pasa a ser objeto: “yo no conocía” a “no me conocían”. Estos ligeros cambios en el significado pueden deberse a errores de la comprensión gramática inglesa o a cambios posteriores en la corrección de Juan Ramón.

Volviendo al comentario del poema 11, es importante también destacar una interpelación directa: “¿A quién adoras, di, en ese oscuro rincón?”, que se interpreta como una interpelación a Dios, pues no tiene receptor aparente. Este recurso, que no aparece en la versión original: “Whom dost thou worship in this lonely dark corner?”, es recurrente en las traducciones, de manera que se puede observar también en el poema 21: “¿Qué miras, di, en el vacío? o en el poema 23: ¿dónde está tu camino, di? Los originales de las respectivas frases también carecen de ese imperativo interpelativo, en el poema 21 leemos: “What emptiness do you gaze upon!” y en el poema 23: “I wonder where lies thy path!”.

Estas interpelaciones directas mediante el uso del verbo *decir* en imperativo, son determinantes pues establecen una comunicación entre el emisor del mensaje y un receptor que no es el lector, es decir, establece una conexión entre poeta y Dios. Este recurso es habitual en poesía pues el yo poético en muy pocas ocasiones escribe para el lector, sino para sí mismo o para una tercera persona. Podemos decir que el objetivo en el uso de estos verbos en imperativo es añadir énfasis al poema. Observaremos esta cuestión en el apartado de recursos retóricos, pero es necesario destacar el cambio en el poema 23 de la interrogación indirecta *I wonder (me pregunto)* a la interrogación directa.

Las decisiones tomadas en cuanto a las estrategias a nivel léxico pueden concretarse en tres necesidades diferentes. En primer lugar, el deseo de los autores de dotar los poemas de una dicción española, para lo que recurren a cambios en las categorías gramaticales según el grado de idiomatización de las frases. De esta manera, cambian la forma en la que se expresan las ideas, pero en ningún caso alteran el sentido de las frases. En cambio, en ocasiones se busca mediante ligeros cambios en el sentido de algunas frases la traslación de las diferentes figuras retóricas que aparecen en la versión inglesa. Así, mediante modificaciones o atenuaciones en el significado de algunas palabras, consiguen suavizar el significado del poema y hacerlo más melódico y armonioso. Por último, se recurre en



numerosas ocasiones a la adición de verbos en imperativo, especialmente el verbo *di* para añadir énfasis a los diferentes poemas.

#### 5.3.4 Recursos retóricos

Entre los recursos retóricos destacaremos principalmente las del plano fónico y morfosintáctico, ya que las figuras de pensamiento, metáforas, hipérboles, ironías, etc, no son determinantes en cuanto a la traducción se refiere, a excepción de algunos casos en los que las metáforas están tan arraigadas al lenguaje que se convierten en expresiones idiomáticas. De cualquier modo, no son la base de este análisis por lo que, como se ha dicho, me ceñiré a recursos sintácticos y fónicos.

De entre los recursos morfosintácticos, cabe mencionar la modificación de las preguntas indirectas negativas en preguntas directas afirmativas. Así, en el poema 3 observamos la oración “I know not how thou singest, my master!”, que se ha traducido como “¿Cómo cantas tú, Señor?”. Podríamos observar que se trata de un error de traducción, pues el original se decanta claramente por una clara negación: “No sé cómo cantas”. Sin embargo, cambios similares pueden apreciarse en numerosos poemas como es el caso del poema 13, en el original inglés puede leerse: “I live in the hope of meeting with him; but this meeting is not yet”. La versión en castellano, en cambio, dice así: “Vivo con la esperanza de encontrarlo; pero ¿cuándo lo encontraré?”. Cabe una mención especial a los fragmentos en los que el inglés destaca “I know not”, pues siempre se traduce como pregunta directa. De igual forma que en el poema 3, en el poema 18 leemos: “I know not how I am to pass these long, rainy hours”, mientras que, en la traducción, se observa: “¿cómo voy a pasar estas largas horas lluviosas?”. Esta estrategia es utilizada para añadir énfasis al original.

Es también importante, destacar la posible pérdida del ritmo en algunas traducciones debido a la falta de posibilidad de traspasar las figuras del lenguaje, y la posible necesidad de compensación que la pareja querría saldar mediante la adición de otras figuras. Como he mencionado en el apartado anterior, en el poema 23, no encontramos una interrogación indirecta negativa, sino una interrogación indirecta con un verbo de dicción: “I wonder where lies my path!”. Una vez más en castellano fue traducido como una pregunta directa: “¿Dónde está tu camino, di?”. Es interesante reparar en este tipo de traducción porque es

recurrente en la mayoría de los textos donde aparecen preguntas indirectas de cualquier tipo.

En esta misma línea, también en las traducciones hay diversos cambios en los que el origen descriptivo de la versión inglesa es modificado con una exclamación o interrogación. En la versión inglesa del poema 46, leemos “In many a morning and eve thy footsteps have been heard and thy messenger has come within my heart and called me in secret”. Sin embargo, encontramos dos exclamaciones en la versión en castellano: “¡Cuántas mañanas y cuántas noches he oído tus pasos! ¡Cuántas tu mensajero entró en mi corazón y me llamó en secreto!”.

Una decisión similar es la tomada en el poema 67, donde observamos en inglés una descripción: “There comes the morning with the golden basket in her right hand bearing the wreath of beauty, silently to crown the earth. And there comes the evening over the lonely meadows deserted by herds”, que se traduce por “¡Cómo viene la mañana, con su cesta de oro en la diestra, donde trae la guirnalda de la hermosura, para coronar, en silencio, la tierra! ¡Cómo viene el anochecer por las veredas no pisadas de los prados solitarios, que ya abandonaron los rebaños!”. Podemos explicar el uso de las exclamaciones para dotar al poema de entonación y ritmo, pero en el caso del poema 67, se puede ir un paso más allá. Como se puede observar, se traduce *right hand*, es decir, *mano derecha*, por *diestra*, que rima en asonante con *cesta* y *tierra*. La elección del léxico también es precisa en la traducción de la segunda frase mencionada, así, la aliteración del sonido /er/ se suple con la rima en asonante de “los prados solitarios, que ya abandonaron los rebaños”.

En el poema 81 también vemos diversos cambios en cuanto a los tipos de oración. En el primer párrafo de la versión inglesa se observan numerosas oraciones negativas o afirmativas: “One many an idle day have I grieved over lost time. But it is never lost, my lord. Thou hast taken every moment of my life in thine own hands”. Sin embargo, en la versión en castellano leemos: “¡Cuántos días ociosos he sentido pena por el tiempo perdido! Pero ¿ha sido perdido alguna vez, Señor? ¿No has tenido tú mi vida, cada instante, en tus manos?”. Como ya se ha dicho, en castellano el uso de estas interrogaciones o exclamaciones retóricas es útil para añadir énfasis a la traducción, debido a la pérdida de recursos en el proceso, como el hipérbaton en “one many an idle day have I grieved”.

De entre los recursos retóricos, aunque se han comentado en el apartado de nivel léxico, se observa la adición de aliteraciones o repeticiones en fragmentos en los que no existían estas figuras en la versión inglesa, siempre con el objetivo de compensar la falta de estos en otros fragmentos. Además, también se recurre en numerosísimas ocasiones a las exclamaciones e interrogaciones retóricas, aún cuando en la versión original son frases afirmativas o negativas y el cambio a exclamativas o interrogativas modifica también en parte el significado.

## 6. CONCLUSIONES

Uno de los objetivos de este trabajo era discernir entre lo que se ha pensado en el último siglo acerca de las traducciones llevadas a cabo por Zenobia Camprubí y Juan Ramón Jiménez, para así poder evaluar sus figuras como traductores independientes el uno del otro, y especialmente reivindicar la figura de Zenobia como traductora. Lo cierto es que ha resultado una tarea complicada, pues es difícil establecer una división entre el trabajo del matrimonio, ya que la traducción la realizaban juntos, y la tarea de uno no funcionaba sin la del otro. Zenobia y Juan Ramón desarrollaron un amplio proyecto de traducción, en un primer momento como trabajo paralelo a la publicación de la obra del poeta, y una vez en el exilio como manera de subsistir.

Es importante aquí resumir la manera en la que el matrimonio traducía, pues Zenobia realizaba las traducciones propiamente dichas mientras que Juan Ramón se limitaba a revisar y a corregir el estilo. Es aquí donde no podemos establecer hasta qué punto Juan Ramón intercedía en las traducciones. Mediante el análisis de *Gitanjali*, debido a que es una obra limitada, y los textos finales ya habían sufrido una primera versión de Zenobia y las posteriores correcciones de Juan Ramón, no se han podido establecer unos límites claros en cuanto al tipo, cantidad y calidad del trabajo que realizaba cada uno.

Como se ha dicho, en sus archivos de Madrid y Puerto Rico quedan dispuestas estas versiones sin concluir, y pueden ser objeto de estudio de futuros trabajos para el análisis del estilo de Zenobia y así poder establecer una idea clara en cuanto a la metodología del matrimonio en sus labores de traducción. La información que he recopilado es, en ocasiones, contradictoria, pues según algunos autores Zenobia se limitaba a traducir literalmente y sus versiones solo constituirían textos funcionales para que Juan Ramón

pudiese elaborar los textos finales. Según el propio Juan Ramón, la obra de Tagore sería exclusivamente de Zenobia y él se limitó a revisar y corregir puntualmente. Sea como fuere, el matrimonio trabajaba como una empresa y quedan perdidas para siempre las conversaciones que pudieran tener en el proceso de traducción. De la misma manera que no podemos hablar de Zenobia Camprubí como traductora porque toda su obra fue supervisada y corregida por su marido, tampoco podríamos admirar la obra traductora de Juan Ramón sin el trabajo previo de su esposa.

En cuanto a la obra de Tagore, y pese a la autoría atribuida a Zenobia, son evidentes los rasgos del estilo de la prosa juanramoniana, que está presente en todos los textos. Tanto el estilo ortográfico como poético, no podemos obviar el hecho de que Juan Ramón intercedió en las traducciones. Por otro lado, como se ha visto en el trabajo, *Gitanjali* es de las primeras obras de Tagore traducidas por el matrimonio. Es probable que de realizar un análisis de la traducción de obras posteriores de Tagore podamos observar un estilo más propio de Zenobia, aunque también es cierto que Zenobia pudiera haber adoptado el estilo de Juan Ramón, después de años trabajando como un tándem en el cual el uno sin el otro no podría proceder.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

### OBRAS CONSULTADAS

COLETES, Agustín, “Más sobre Tagore en España: una traducción olvidada (inglés-español) de Martínez Sierra”, *Archivum* 50–51 (2000–2001), pp. 119–148.

COLETES, Agustín, “Un apunte sobre la fortuna de Tagore en España”, *Archivum*, 48–49 (1998–1999), pp. 147–179.

CORTÉS IBÁÑEZ, Emilia, “Rabindranath Tagore. Nexo entre Zenobia y Juan Ramón”, *Barcarola* 77 (2011), pp. 185–189.

CORTÉS IBÁÑEZ, Emilia, “El epistolario, espejo de la intrahistoria”, en Cortés Ibáñez, Emilia, *Zenobia Camprubí y la Edad de Plata de la cultura española*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía 2010, pp. 266–290.

CORTÉS IBÁÑEZ, Emilia, “Zenobia Camprubí, una mujer adelantada a su tiempo. Artículos y traducciones”, *Barcarola* 68-69 (2006), pp. 359–370.

CORTÉS IBÁÑEZ, Emilia, “La recepción de Tagore en la prensa española”, en S. Prasad Ganguly y I. Chakravarty (eds.), *Redescubriendo a Tagore*, Mumbai, Amaranta Libros, 2011, pp. 264–287.

GHOSAL, Sukriti, “The Language of *Gitanjali*: the Paradoxical Matrix”, *The Criterion: An International Journal in English* (2012), Vol. III, Issue. II, pp. 1–6, visitado en <http://www.the-criterion.com/> el 20 de mayo de 2022.

GONZÁLEZ RÓDENAS, Soledad, “Zenobia Camprubí, traductora”, en Cortés Ibáñez, Emilia, *Zenobia Camprubí y la Edad de Plata de la cultura española*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía 2010, pp. 240–264.

JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Música de otros*, ed. de González Ródenas, Soledad, Barcelona, Círculo de Lectores: Galaxia Gutenberg, 2006, pp. 7–52.

KUMAR DAS, Sisir, “Rabindranath Tagore y los retos de hoy en día”, en S. Prasad Ganguly y I. Chakravarty (eds.), *Redescubriendo a Tagore*, Mumbai, Amaranta libros, 2011, pp. 34–45.

MARCOS MARÍN, Francisco, “La fuente ortográfica de Juan Ramón Jiménez”, *Separata de “Lingüística española actual”* (1986), pp. 219–228.

ORDÓÑEZ-LÓPEZ, Pilar, “The poet’s wife. Critical considerations on the reception and impact of Zenobia Camprubí’s translations”, *Babel* 67:2 (2021), pp. 163–185.

ORTEGA Y GASSET, José, “Un Poeta Indo – Epistolario Liminar”, en S. Prasad Ganguly y I. Chakravarty (eds.), *Redescubriendo a Tagore*, Mumbai, Amaranta Libros, 2011, pp. 229–241.

OSUNA CABEZAS, María Dolores; OSUNA CABEZAS, María José, “La importancia de Zenobia Camprubí en el ámbito de la filología”, *Investigación y género, avance en las distintas áreas de conocimiento: I Congreso Universitario Andaluz Investigación y Género*, [libro de actas], Sevilla, Universidad de Sevilla, 2009, pp. 921–935.

PAZ RODRÍGUEZ, José, “La recepción de Tagore en España, Portugal y América Latina”, en S. Prasad Ganguly y I. Chakravarty (eds.), *Redescubriendo a Tagore*, Mumbai, Amaranta Libros, 2011, pp. 242–263.

RADICE, William, “Lo Universal es Personal: La Relevancia de la Literatura de Tagore en la Actualidad”, en S. Prasad Ganguly y I. Chakravarty (eds.), *Redescubriendo a Tagore*, Mumbai, Amaranta Libros, 2011, pp. 72–82.

RUIZ CASANOVA, José Francisco, *Ensayo de una historia de la traducción en España*, Madrid, Catedra, (2018), pp. 630–632.

SANTOYO, J. C, “Tagore, Rabindranath”, *Diccionario Histórico de la Traducción en España* (2022), visitado en <https://phte.upf.edu/dhte/ingles/tagore-rabindranath/> el 09 de junio de 2022.

YOUNG, Howard T., “The Invention of the Andalusian Tagore”, *Comparative Literature* 47:1 (1995), pp. 42–52.

### **OBRAS ANALIZADAS**

RABINDRANATH, Tagore, *Gitanjali, Song Offerings*, Nueva York, The Macmillan Company, 1920.

RABINDRANATH, Tagore, *Ofrenda Lírica, Gitanjali*, traducción de Zenobia Camprubí de Jiménez, Madrid, 1918.

## ANEXO I: SELECCIÓN DE POEMAS COMENTADOS EN INGLÉS Y CASTELLANO

1

THOU hast made me endless, such is thy pleasure. This frail vessel thou emptiest again and again, and fillest it ever with fresh life.

This little flute of a reed, thou hast carried over hills and dales, and hast breathed through it melodies eternally new.

At the immortal touch of thy hands mi little heart loses its limits in joy and gives birth to utterance ineffable.

Thy infinite gifts come to me only on these very small hands of mine. Ages pass, and still thou pourest, and still there is room to fill.

3

I KNOW not how thou singest, my master! I ever listen in silent amazement.

The light of thy music illumines the world. The life breath of thy music runs from sky to sky. The holy stream of thy music breaks through all stony obstacles and rushes on.

My heart longs to join in thy song, but vainly struggles for a voice. I would speak, but speech breaks not into song, and I cry out baffled. Ah, thou hast made my heart captive in the endless meshes of thy music, my master.

7

MY song has put off her adornments.

She has no pride of dress and decoration. Ornaments would mar our union; they would come between thee and me; their jingling would drown thy whispers.

My poet's vanity dies in shame before thy sight. O master poet, I have sat down at thy feet. Only let me make my life simple and straight, like a flute of reed for thee to fill with music.

1

FUE tu voluntad hacerme infinito. Este frágil vaso mío tú lo derramas una y otra vez, y lo vuelves a llenar con nueva vida.

Tú has llevado por valles y colinas esta flautilla de caña, y has silbado en ella melodías eternamente nuevas.

Al contacto inmortal de tus manos, mi corazoncillo se dilata sin fin en la alegría, y da vida a la expresión inefable.

Tu dádiva infinita solo puedo cojerla con estas pobres manitas mías. Y pasan los siglos, y tú sigues derramando, y siempre hay en ellas sitio que llenar.

3

¿CÓMO cantas Tú, Señor? ¡Siempre te escucho mudo de asombro!

La luz de tu música ilumina el mundo, su aliento va de cielo a cielo, su raudal santo vence todos los pedregales y sigue, en un torbellino, adelante.

Mi corazón anhela ser uno con tu canto, pero en vano busca su voz. Quiero hablar, pero mi palabra no se abre en melodía; y grito vencido. ¡Ay, cómo me cojes el corazón en el enredo infinito de tu música, Señor!

7

MI canción, sin el orgullo de su traje, se ha quitado sus galas para ti. Porque ellas estorbarían nuestra unión, y su campanilleo ahogaría nuestros suspiros.

Mi vanidad de poeta muere de vergüenza ante ti, Señor, poeta mío. Aquí me tienes sentado a tus pies. Déjame sólo hacer recta mi vida y sencilla, como una flauta de caña, para que tú la llenes de música.

HERE is thy footstool and there rest thy feet where live the poorest, and lowliest and lost.

When I try to bow to thee, my obeisance cannot reach down to the depth where thy feet rest among the poorest, and lowliest, and lost.

Pride can never approach to where thou walkest in the clothes of the humble among the poorest, and lowliest, and lost.

My heart can never find its way to where thou keepest company with the companionless among the poorest, and lowliest, and lost.

LEAVE this chanting and singing and telling of beads! Whom dost thou worship in this lonely dark corner of a temple with doors all shut? Open thine eyes and see thy God is not before thee!

He is there where the tiller is tilling the hard ground and where the path-maker is breaking stones. He is with them in sun and in shower, and his garment is covered with dust. Put off thy holy mantle and even like him come down on the dusty soil!

Deliverance? Where is this deliverance to be found? Our master himself has joyfully taken upon him the bonds of creation; he is bound with us all for ever.

Come out of thy meditations and leave aside thy flowers and incense!

What harm is there if thy clothes become tattered and stained? Meet him and stand by him in toil and in sweat of thy brow.

TIENES tu escabel, y tus pies descansan, entre los más pobres, los más humildes y perdidos.

Quiero inclinarme ante ti, pero mi postración no llega nunca a la sima donde tus pies descansan entre los más pobres, los más humildes y perdidos.

El orgullo no puede acercarse a ti, que caminas, con la ropa de los miserables, entre los más pobres, los más humildes y perdidos.

Mi corazón no sabe encontrar su senda, la senda de los solitarios, por donde tú vas entre los más pobres, los más humildes y perdidos.

DEJA ya esa salmodia, ese canturreo, ese pasar y repasar rosarios. ¿A quién adoras, di, en ese oscuro rincón solitario del templo cerrado? ¡Abre tus ojos, y ve que tu Dios no está ante ti!

Dios está donde el labrador cava la tierra dura, donde el picapedrero pica la piedra; está con ellos, en el sol y en la lluvia, lleno de polvo el vestido. ¡Quítate este manto sagrado y baja con tu Dios al terruño polvoriento!

¿Libertad? ¿Dónde quieres encontrar libertad? ¿No se ha atado él mismo, lleno de alegría, a la Creación? ¡Sí, él está atado a nosotros todos para siempre!

¡Sal ya de tu éstasis, déjate ya de flores y de incienso! ¿Qué importa que tus ropas se manchen o se andrajen? ¡Ve a su encuentro, ponte a su lado, y trabaja, y que sude tu frente!



THE song that I came to sing remains  
unsung to this day.

I have spent my days in stringing and in  
unstringing my instrument.

The time has not come true, the words  
have not been rightly set; only there is  
the agony of wishing in my heart.

The blossom has not opened; only the  
wind is sighing by.

I have not seen his face, nor have I  
listened to his voice; only I have heard  
his gentle footsteps from the road before  
my house.

The livelong day has passed in  
spreading his seat on the floor; but the  
lamp has not been lit and I cannot ask  
him into my house.

I live in the hope of meeting with him;  
but this meeting is not yet.

MY desires are many and my cry is  
pitiful, but ever didst thou save me by  
hard refusals; and this strong mercy has  
been wrought into my life through and  
through.

Day by day thou art making me worthy  
of the simple, great gifts that thou gavest  
to me unasked – this sky and the light,  
this body and the life and the mind –  
saving me from perils of overmuch  
desire.

There are times when I languidly linger  
and times when I awaken and hurry in  
search of my goal; but cruelly thou hidest  
thyself from before me.

Day by day thou art making me worthy  
of thy full acceptance by refusing me  
ever and anon, saving me from perils of  
weak, uncertain desire.

LA canción que yo vine a cantar, no ha  
sido aún cantada.

Mis días se me han ido afinando las  
cuerdas de mi arpa; pero no he hallado el  
tono justo, y las palabras no venían bien.  
¡Sólo la agonía del afán en mi corazón!

Aún no ha abierto la flor, sólo suspira el  
viento.

No he visto su cara, ni he oído su voz;  
sólo oí sus pasos blandos, desde mi casa,  
por el camino.

Todo el día interminable de mi vida me  
lo he pasado tendiendo en el suelo mi  
estera para él; pero no encendí la  
lámpara, y no puedo decirle que entre.

Vivo con la esperanza de encontrarlo,  
pero ¿cuándo lo encontraré?

MIS deseos son infinitos, lastimeros mis  
clamores; pero tú me salvas siempre con  
tu dura negativa. Y esta recta merced ha  
traspasado de parte a parte de mi vida.

Día tras día me haces digno de los dones  
grandes y sencillos que me diste sin yo  
pedírtelo, mi vida y mi entendimiento; y  
me has salvado, día tras día, del escollo  
de los deseos violentos.

A veces me retardo lánguido, a veces me  
despierto y me desvivo en busca de mi  
fin; pero tú, cruel, te escondes de mí.

Día tras día, a fuerza de rehusarme, de  
librarme de los peligros del deseo vago,  
me estás haciendo digno de ser tuyo del  
todo.

CLOUDS heap upon clouds and it darkens. Ah, love, why dost thou let me wait outside at the door all alone?

In the busy moments of the noontide work I am with the crowd, but on this dark lonely day it is only for thee that I hope.

If thou showest me not thy face, if thou leavest me wholly aside, I know not how I am to pass these long, rainy hours.

I keep gazing on the far away gloom of the sky, and my heart wanders wailing with the restless wind.

I MUST launch out my boat. The languid hours pass by on the shore – Alas for me!

The spring has done its flowering and taken leave. And now with the burden of faded futile flowers I wait and linger.

The waves have become clamorous, and upon the bank in the shady lane the yellow leaves flutter and fall.

What emptiness do you gaze upon!

Do you not feel a thrill passing through the air with the notes of the far away song floating from the other shore?

ART thou abroad on this stormy night on the journey of love, my friend? The sky groans like one in despair.

I have no sleep to-night. Ever and again I open my door and look out on the darkness, my friend!

I can see nothing before me. I wonder where lies thy path!

By what dim shore of the ink-black river, by what far edge of the frowning forest, through what mazy depth of gloom art thou threading thy course to come to me, my friend?

LAS nubes se amontonan sobre las nubes, y oscurece. ¡Ay, amor! ¿por qué me dejas esperarte, solo en tu puerta?

En el afán del mediodía, la multitud me acompaña; pero en esta oscuridad solitaria, no tengo más que tu esperanza.

Si no me enseñas tu cara, si me dejas del todo en este abandono, ¿cómo voy a pasar estas largas horas lluviosas?

Mira la lejana oscuridad del cielo, y mi corazón vaga jimiendo con el viento sin descanso.

¿CUÁNDO echaré mi barca en la mar? Las horas lánguidas se me pasan en la orilla ¡ay!

La primavera acabó de florecer y se ha ido. Y cargado de vanas flores marchitas, espero y tardo.

Se han puesto las olas clamorosas, y en la vereda en sombra de la orilla, las hojas amarillas aletean y caen.

¿Qué miras, di, en el vacío? ¿No sientes estremecerse el aire de una canción lejana que viene, flotando, de la otra orilla?

¿HAS salido, esta noche de tormenta, en tu viaje de amor, amigo mío? —El cielo se queja como un desesperado—.

¡No puedo dormir! Abro mi puerta a cada instante, y miro la oscuridad, mas nada veo. Amigo mío, ¿dónde está tu camino, di?

¿Por qué vaga ribera de qué río de tinta, por qué lejano seto de qué imponente floresta, a través de qué intrincada profundidad oscura vienes trenzando tu ruta hacia mí, amigo mío?

THIS is my delight, thus to wait and watch at the wayside where shadow chases light and the rain comes in the wake of the summer.

Messengers, with tidings from unknown skies, greet me and speed along the road. My heart is glad within, and the breath of the passing breeze is sweet.

From dawn till dusk I sit here before my door, and I know that of a sudden the happy moment will arrive when I shall see.

In the meanwhile I smile and I sing all alone. In the meanwhile the air is filling with the perfume of promise.

I KNOW not from what distant time thou art ever coming nearer to meet me. Thy sun and stars can never keep thee hidden from me for aye.

In many a morning and eve thy footsteps have been heard and thy messenger has come within my heart and called me in secret.

I know not why to-day my life is all astir, and a feeling of tremulous joy is passing through my heart.

It is as if the time were come to wind up my work, and I feel in the air a faint smell of thy sweet presence.

YES, I know, this is nothing but thy love, O beloved of my heart – this golden light that dances upon the leaves, these idle clouds sailing across the sky, this passing breeze leaving its coolness upon my forehead.

The morning light has flooded my eyes – this is thy message to my heart. Thy face is bent from above, thy eyes look down on my eyes, and my heart has touched thy feet.

MI alegría es vigilar, esperar junto al camino, donde la sombra va tras la luz, y la lluvia sigue los pasos del verano.

Mensajeros, que traen nuevas de cielos desconocidos, me saludan y siguen aprisa por la senda. Mi corazón late contento dentro de mí, y el aliento de la brisa que pasa me es dulce.

Del alba al anochecer, estoy sentado en mi puerta. Sé que, cuando menos lo piense, vendrá el feliz instante en que veré.

Mientras, sonrío y canto solo. Mientras, el aire se está llenando del aroma de la promesa.

NO sé desde qué tiempos distantes estás viniendo a mí. Tu sol y tus estrellas no podrán nunca esconderte de mí para siempre.

¡Cuántas mañanas y cuántas noches he oído tus pasos! ¡Cuántas tu mensajero entró en mi corazón y me llamó en secreto!

Hoy, no sé por qué, mi vida está loca, y una trémula alegría me pasa el corazón.

Es como si hubiese llegado el tiempo de acabar mi trabajo. Y siento en el aire no sé qué vago aroma de tu dulce presencia.

SÍ, ya sé, amado de mi corazón, que todo esto, esta luz de oro que salta por las hojas, estas nubes ociosas que navegan por el cielo, esta brisa pasajera que me va refrescando la frente; ya sé que todo esto no es más que tu amor.

Esta luz de la mañana, que me inunda los ojos, no es sino tu mensaje a mi alma. Tu rostro se inclina a mí desde su cenit, tus ojos miran abajo, a mis ojos, y tus pies están sobre mi corazón.

THOU hast made me known to friends whom I knew not. Thou hast given me seats in homes not my own. Thou hast brought the distant near and made a brother of the stranger.

I am uneasy at heart when I have to leave my accustomed shelter; I forget that there abides the old in the new, and that there also thou abidest.

Through birth and death, in this world or in others, wherever thou leadest me it is thou,

the same, the one companion of my endless life who ever linkest my heart with bonds of joy to the unfamiliar.

When one knows thee, then alien there is none, then no door is shut. Oh, grant me my prayer that I may never lose the bliss of the touch of the one in the play of the many.

THOU art the sky and thou art the nest as well.

O thou beautiful, there in the nest it is thy love that encloses the soul with colours and sounds and odours.

There comes the morning with the golden basket in her right hand bearing the wreath of beauty, silently to crown the earth.

And there comes the evening over the lonely meadows deserted by herds, through trackless paths, carrying cool draughts of peace in her golden pitcher from the western ocean of rest.

But there, where spreads the infinite sky for the soul to take her flight in, reigns the stainless white radiance. There is no day nor night, nor form nor colour, and never, never a word.

TÚ me has traído amigos que no me conocían. Tú me has hecho sitio en casas que me eran estrañas. Tú me has acercado lo distante y me has hermanado con lo desconocido.

Mi corazón se me inquieta si tengo que dejar mi albergue acostumbrado. Olvido que lo antiguo está en lo nuevo, que en lo nuevo vives también tú.

En el nacimiento y en la muerte, en este mundo o en otro, en cualquier sitio donde tú me lleves, tú eres tú mismo, el único compañero de mi vida infinita, tú, que estás atando siempre mi corazón, con lazos de alegría, a lo ignorado.

Pero cuando se te conoce, nadie es extranjero, ninguna puerta está cerrada. ¡Señor, concédeme esto que te pido: que yo no pierda nunca la felicidad de encontrar lo único en este juego de lo diverso!

ERES a un tiempo, el cielo y el nido.

Hermoso mío, aquí en el nido, tu amor aprisiona el alma con colores, olores y músicas.

¡Cómo viene la mañana, con su cesta de oro en la diestra, donde trae la guirnalda de la hermosura, para coronar, en silencio, la tierra!

¡Cómo viene el anochecer por las veredas no pisadas de los prados solitarios, que ya abandonaron los rebaños! Trae, en su jarra de oro, la fresca bebida de la paz, cojida en el mar occidental del descanso.

Pero donde el cielo infinito se abre, para que lo vuele el alma, reina la blanca claridad inmaculada. Allí no hay día ni noche, ni forma, ni color, ¡ni nunca, nunca una palabra!

ON many an idle day have I grieved over lost time. But it is never lost, my lord. Thou hast taken every moment of my life in thine own hands.

Hidden in the heart of things thou art nourishing seeds into sprouts, buds into blossoms, and ripening flowers into fruitfulness.

I was tired and sleeping on my idle bed and imagined all work had ceased. In the morning I woke up and found my garden full with wonders of flowers.

¡CUÁNTOS días ociosos he sentido pena por el tiempo perdido! Pero ¿ha sido perdido alguna vez, Señor? ¿No has tenido tú mi vida, cada instante, en tus manos?

Escondido en el corazón de las cosas, tú nutres las semillas y las tornas en brotes, y los capullos en flores, y las flores en frutos.

Estaba yo dormitando, rendido, en mi lecho ocioso, y pensaba que no hacía cosa alguna. Cuando desperté, en la mañana, vi mi jardín lleno de flores maravillosas.