

# JUAN RAMÓN JIMÉNEZ EN SUS TRADUCCIONES DE VERLAINE: RELECTURA, REINTERPRETACIÓN, REAFIRMACIÓN

SOLEDAD GONZÁLEZ RÓDENAS  
I. E. S. "CAL·LIPOLIS" (TARRAGONA)

Un pequeño, aunque no nimio, *casus belli* en la particular historia de la recepción del simbolismo francés en la poesía española surge a raíz del papel que Juan Ramón Jiménez pretendió adjudicarse como principal introductor de Paul Verlaine en España. La polémica tiene su principal punto de partida en las declaraciones que Ricardo Gullón transcribe del poeta en sus *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, en las que encontramos la siguiente afirmación:

Cuidado. Nosotros [los hermanos Machado y Juan Ramón Jiménez] leímos a Verlaine antes que lo leyera Darío. Le conocimos directamente, en los originales. Fíjese que en *Azul* no se cita a Verlaine; allí están Catulle Mendès, Leconte de Lisle, Richepin. En nosotros, en los Machado y en mí, los simbolistas influyeron antes que en Darío. Los Machado los leyeron cuando su estancia en París, y yo le presté a Darío libros de Verlaine que él aún no conocía. (Gullón 1958: 56)<sup>1</sup>

Al hilo de esta declaración Rafael Ferreres en su fundamental *Verlaine y los modernistas españoles* (1975) da documentadas pruebas en las que desacredita las afirmaciones del poeta hasta concluir:

Con su actitud quizá pretendió, junto con los Machado, arrogarse una

---

<sup>1</sup> En sus cursos sobre el Modernismo, coetáneos a estas afirmaciones, repite esta misma idea (véase Jiménez 1962: 157 y 227).

intervención eficaz y equivalente a la de Boscán y Garcilaso al traer la lírica italiana a nuestra poesía, cuya trascendencia todos conocemos. Que a ellos se deba y no a Rubén la introducción del simbolismo francés es, desde luego, dato de mucha consideración en la historia de la literatura española: un tanto que, injustificadamente a nuestro parecer, Juan Ramón se quiere apropiarse. (Ferrerres 1975: 177-178)

De “justicia histórica” es reconocer el papel fundamental que Rubén Darío desempeñó en la difusión de la poesía de Verlaine en España, y basta ceñirse a la fecha de publicación de *Los raros*, 1896, — donde dedica una de sus más conocidas semblanzas al pauvre Lelian— o su no menos célebre “Responso a Verlaine” del mismo año, para cuestionar las palabras de Juan Ramón Jiménez. También de “justicia histórica” es reconocer que tales afirmaciones nunca salieron de la pluma del poeta, y sólo se encuentran en los apuntes que sus alumnos tomaron de sus cursos sobre el Modernismo en Puerto Rico, o en las transcripciones que Ricardo Gullón hizo de una serie de entrevistas que le fueron concedidas en 1953 y 1954. El poeta contaba entonces con 72 años y su salud se había resentido mucho. Probablemente por esa razón abundan en este libro los errores y las imprecisiones cronológicas de todo tipo.

Apropiación o malentendido, la polémica, en todo caso, da buena cuenta del temprano interés que la poesía de Verlaine despertó en el joven Juan Ramón y algunos datos nos confirman que contribuyó notablemente a la difusión de la estética verlaineana, no sólo asumiendo en su propia obra muchos de los motivos comúnmente asociados a ella,<sup>2</sup> sino como crítico y traductor. El propio Ferreres reconoce que el artículo que Juan Ramón publica en *Helios*: “Pablo Verlaine y su novia la luna” demuestra: “Excelente conocimiento de la poesía de Verlaine [ y ] ... es sin duda el mejor trabajo publicado sobre Verlaine entonces y con validez hoy” (Ferrerres 1975: 182). Hacia 1903, y a través de esta misma revista, Juan Ramón Jiménez coge el testigo de Darío y va a convertirse en el mejor embajador de Verlaine en la lírica española. Cansinos-Asséns (1998: 95) lo recuerda en su retiro del Sanatorio del Rosario recitando los versos del francés a sus visitantes y siempre acompañado de una de sus fotografías. Y crucial importancia parece tener la anécdota que narra el propio Juan Ramón, según la cual los Machado

---

<sup>2</sup> El nombre de Verlaine está indiscutiblemente ligado a la primera etapa de Juan Ramón Jiménez, sin embargo los estudios sobre la recepción de Verlaine en su poesía no son abundantes ni pormenorizados. Sí son reseñables las aproximaciones de Aguirre 1970-1971, Ferreres 1975: 177-198, Cardwell 1977, Gicovate 1979 y 1984, García Yebra 1991, Young 1992, y Losada Goya 1996.

conocieron a Verlaine a través de una antología, *Choix de poésies* — editada en 1902—, que él mismo prestó a Antonio y que éste le devolvió los con los bordes roídos, trato que daba a todos sus libros. En efecto, la antología se conserva en la biblioteca de Moguer, tal y como su dueño la describe, en un estado de conservación lamentable. Con toda seguridad fue la lectura profunda de esta antología la que determinó definitivamente el interés del poeta por la poesía verlaineana y provocó la escritura del artículo mencionado al año siguiente de su publicación, así como sus primeras traducciones. Cabe reseñar también que cuando Manuel Machado publica hacia 1908 la primera traducción de una antología poética de Verlaine,<sup>3</sup> toma como base los poemas incluidos en el mismo *Choix de poésies* editado por Eugène Fasquelle. A decir de Juan Guerrero: “todo ‘Verlaine’ está ahí” (Guerrero 1983: 157).

Como ya he avanzado, las primeras traducciones que Juan Ramón Jiménez hace de Verlaine datan de 1903<sup>4</sup> y aparecen en *Helios* a la par que el texto crítico “Pablo Verlaine y su novia la luna”. Para esa fecha el poeta había ya publicado *Ninfeas*, *Almas de violeta*, *Rimas* y *Arias tristes*, y empezaba a componer los poemas de *Jardines lejanos* y *Pastorales*. La presencia de Verlaine se hace sensiblemente notable a partir de *Arias tristes* y sus versos serán citados en su obra hasta 1911, año en el que compone *Melancolía*.<sup>5</sup> Cuando Juan Ramón se decide a realizar estas traducciones está plenamente integrado en los círculos modernistas madrileños e indaga en la línea más intimista y simbolista de esta corriente. Ha pasado un año en Francia —internado en un sanatorio de Burdeos— y allí toma el gusto por la lectura de la nómina habitual del *Mercur de France*, revista a la cual se suscribe. Aunque dice haber leído por entonces a otros simbolistas mayores como Baudelaire, Rimbaud o Mallarmé, su gusto de decanta por las musicales languideces verlaineanas y las de los simbolistas llamados «de escuela».

A la par que su labor creativa Juan Ramón desarrolla desde sus inicios poéticos un particular interés por la traducción. Recuerda en sus textos autobiográficos haber versionado poemas de Victor Hugo, Lamartine, Leopardi, Rosalía de Castro y Manuel Curros Enríquez que publicaba en periódicos y revistas locales andaluces. Ya en estas primeras traducciones muestra una clara inclinación por acercarse únicamente a aquellos textos que

---

<sup>3</sup> *Fiestas galantes. Poemas saturnianos. La buena canción. Romanzas sin palabras. Sabiduría. Amor. Parábolas y otras poesías*. Madrid, [c. 1908].

<sup>4</sup> Fueron publicadas en 1903, aunque Juan Ramón anota en *Presente*, 20, que fueron realizadas en 1902.

<sup>5</sup> Amén de otras resonancias, se citan directamente versos de Verlaine en: *Arias tristes*, *Jardines lejanos*, *Poemas mágicos y dolientes* y *Melancolía*.

resultan afines a sus intereses estéticos —por entonces muy cercanos al romanticismo—, y ésa será la línea en la que abundará en lo sucesivo. De esta temprana incursión en el mundo de la traducción son especialmente destacables las versiones de poemas de Ibsen que publica *Vida Nueva*, ya que junto con algunos poemas propios le granjean las simpatías de Villaespesa y Darío y con ellas su conocidísimo viaje de 1900 a Madrid para “luchar por el modernismo”, que ya no es necesario glosar.

Cuando vierte al castellano a Verlaine demuestra la nueva inclinación de su gusto estético y se convierte en su primer traductor español. Sin embargo, aunque éste es un dato a tener en cuenta, no por ello hay que considerar que las traducciones de Juan Ramón fueron un factor decisivo para la difusión de Verlaine en España. Por un lado, a principios de siglo el poeta francés era bien seguido en su lengua original entre los modernistas, y la poca difusión de sus traducciones no coincide con su mucha fama.<sup>6</sup> Por otro, el número de poemas que traduce es sumamente escaso, tan sólo cuatro: “Claro de luna” y “Mandolina” de *Fiestas galantes*; “La hora del pastor” de *Paisajes tristes*; y “Arietas olvidadas, V” de *Romanzas sin palabras*. Los paisajes de alma con una luna desvaída al fondo, y los crepúsculos grises y rosados se pintan en cuadros de palabras y músicas que Juan Ramón amolda perfectamente a la sensibilidad modernista de su primera época.

Cuando en 1913 Enrique Díez-Canedo y Fernando Fortún publican su conocida antología *La poesía francesa moderna* incluyen tres de las traducciones que Juan Ramón hizo de Verlaine<sup>7</sup> sin correcciones reseñables. También se incluyen en este volumen otras traducciones suyas que vinculan claramente sus filiaciones estéticas al simbolismo francés de escuela, y así lo demuestran los nombres de Jean Moréas, Pierre Louÿs, Albert Samain y Henri de Régnier.<sup>8</sup>

Puede considerarse, sin embargo, que la publicación de estas traducciones marca el fin de una etapa estética en la obra juanramoniana, ya que a partir de 1913 —coincidiendo con su segundo y definitivo traslado a Madrid—, aumenta considerablemente su interés por la poesía en lengua inglesa en detrimento de la francesa. Al mismo tiempo se produce la progresiva

---

<sup>6</sup> La primera edición de las obras completas de Verlaine traducidas al castellano apareció en la editorial “Mundo Latino” de Madrid en 1921.

<sup>7</sup> “La hora del pastor”, “Claro de luna” y “Mandolina”.

<sup>8</sup> De Jean Moréas se traducen tres estancias: “O toi qui sur mes jours de tristesse”, “Je me compare aux morts” y “Les morts m’écouten seuls”. De Pierre Louÿs cuatro poemas de *Les Chansons de Bilitis*: “El recuerdo desgarrador”, “A la muñeca de cera”, “Voluptuosidad” y “El último amante”. De Albert Samain: “Otoño”, y de Henri de Régnier: “Epigrama”.

depuración de su poesía, cuyos primeros frutos notables serán *Estío* y los *Sonetos espirituales*, para culminar en el *Diario de un poeta recién casado*, y alcanzar su madurez plena en *Eternidades*, *Piedra y cielo*, *Belleza y Poesía*. Empieza entonces a traducir, y a promocionar con ello, a una serie de poetas en lengua inglesa motivado, en parte por su matrimonio con Zenobia Camprubí; en parte por su viaje a Estados Unidos en 1916; y, en parte, respondiendo a una progresiva curiosidad por la poesía en lengua inglesa que nace ya en 1903 durante su relación con los Martínez Sierra y Luisa Grimm, y con su profunda lectura de la *Defensa de la poesía* de Shelley y los sonetos y el teatro de Shakespeare (véase Young: 1974, 1976, 1980, 2000; y Pérez Romero 1999). Ésta es una de las razones que ha llevado muy a menudo a emparentar la construcción del concepto de “poesía desnuda” con su gusto por el imaginismo norteamericano, estéticas fuera de toda escuela como la de Emily Dickinson, o la renovación del simbolismo que supuso la poesía de Yeats. El propio Juan Ramón fomentó esta idea cuando en la conocida antología que edita Gerardo Diego en 1931 afirma telegráficamente que después de su etapa modernista recibe: “Influencias generales de toda la poesía moderna” y se produce lo que llama: “Baja de Francia” (Diego 1974: 581).

Será Luis Cernuda el que en 1942 afirme que tal apartamiento del simbolismo francés no se produjo de forma ni tan tajante ni tan clara como pretende hacernos creer Juan Ramón. A lo que el maestro respondió públicamente:

Pues bien, desde 1916, anglicista Luis Cernuda, las líricas inglesa, irlandesa y norteamericana contemporánea me gustaron más que la francesa. [...] Yo estaba por aquellos años demasiado *nuancé* en formas cerradas, compuestas, demasiado bien compuestas; y los versos de Edwin Arlington Robinson, de William Butler Yeats, de Robert Frost, de Francis Thompson, unidos a los anteriores de Whitman, Gerard Manley Hopkins, Emily Dickinson, Robert Browning me parecieron más directos, más libres, más modernos, unos en su sencillez y otros en su complicación. Lo de Francia, Italia y parte de lo de España e Hispanoamérica se me convirtió en jarabe de pico, y no leí ciertos libros que antes me eran favoritos. (Entre lo francés que seguí y sigo leyendo con verdadera admiración y goce, me refiero a lo contemporáneo, quedaron André Gide, Paul Claudel y Marcel Proust, poetas grandes los tres. Los poetas siguientes que más me han interesado no eran simbolistas. Léger,<sup>9</sup> hoy tan en boga secreta, me parece un claudelista valerynizado, de una estética insopor- table y falsa). [...] Si yo, Luis Cernuda, publiqué todavía, después de 1916,

---

<sup>9</sup> Se refiere al más conocido como “Saint-John Perse”, pseudónimo de Alexis Saint-Léger.

algunas traducciones de los simbolistas mayores franceses (Mallarmé, por ejemplo), William Blake, Emily Dickinson, Robert Browning, A. E., Robert Frost, William Butler Yeats, etc., fueron mis tentadores más constantes. (Jiménez 1992: 234-236)

De nuevo sus palabras resultan polémicas y es necesario entenderlas en tanto y cuanto dicen. Afirma que hay un abandono de la poesía francesa, pero un abandono de lo que considera “marginal”, superado por el paso de los años, o de actualidad pasajera. Queda evidentemente clara su adhesión a la poesía moderna en lengua inglesa. No tan claro que su rechazo de lo francés sea general. Quedan siempre a salvo los grandes nombres del simbolismo francés —Baudelaire, Verlaine, Rimbaud y Mallarmé—, pero desprecia toda imitación de escuela y las nuevas corrientes vanguardistas. Como vemos, salva los nombres de Gide, Claudel y Proust; critica a Saint-John Perse; y brilla por su ausencia el nombre de Valéry, por el cual sentía un sublime y destacado desprecio, sólo comparable al que llegó a manifestar por Eliot.

Un repaso detenido de los archivos inéditos juanramonianos nos ayuda a demostrar que su abandono de lo francés, como afirmó Cernuda, no supuso nunca una “baja” tan radical como la que podría suponerse de sus afirmaciones. Entre los documentos conservados en el Archivo Histórico de Madrid encontramos dos proyectos de traducción que nunca fueron llevados a cabo en su totalidad. El primero, titulado *El jirasol y la espada* data de principios de los años 20 y quiso ser una colección de traducciones poéticas breves que recopilara aquellos textos que el poeta consideraba dignos de difusión en castellano (véase González Ródenas 1999: 86-99). Sólo llegó a publicar *Jinetes hacia el mar* de John M. Synge, pero entre la nómina de los autores que quiso traducir encontramos los nombres de Jules Laforgue, Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Paul Claudel, Maurice y Charles de Guérin, Francis Jammes, el belga Charles van Lerberghe, e incluso el de Paul Valéry, junto a nombres como los de William Shakespeare, William Blake, Percy B. Shelley, John Keats, Edgard A. Poe, los hermanos Rossetti, Francis Thompson, Emily Dickinson, Edgard L. Masters, Vachel Lindsay, Robert Frost, William B. Yeats, John M. Synge, Jonh Masefield o Lady Gregory.<sup>10</sup> Destaca, particularmente, la nómina francesa, ya que para esa época se supone —a raíz de las afirmaciones citadas más arriba— que era abiertamente marginada. No obstante, la clara ausencia de Verlaine y los

---

<sup>10</sup> También quiso traducir autores de otras tradiciones literarias como Goethe, Stefan George, Hugo von Hofmannsthal, Teixeira de Pascoães, Dante, Petrarca, Miguel Ángel, o diversos autores de antologías japonesas, chinas, árabes o indias.

epígonos más desgastados del simbolismo, apuntan una decidida voluntad de evitar a aquellos autores que ya había traducido a principios de siglo y que ahora quería alejar de su nombre.

Fracasado este primer intento por falta de recursos económicos y administrativos, Juan Ramón decide en los años 30 agrupar en un solo volumen bajo el título: *Otros: traducciones y paráfrasis* todas sus traducciones — dejando aparte a Tagore— con la intención de que formara conjunto con sus obras completas (véase González Ródenas 1999: 86-99). En esta colección de traducciones ya no deja de lado a ninguno de los poetas franceses. La idea de incluir sus traducciones como un volumen de su propia obra la mantendrá incluso en los últimos proyectos de principios de los años 50.

Consecuencia de ambos planes editoriales y de su constante interés por la traducción, quedan un número considerable de poemas publicados en periódicos o revistas que dan buena cuenta de que la actividad traductora del poeta se prolongó a lo largo de toda su vida y corrió paralela en sus intereses a la evolución de sus propias ideas estéticas.<sup>11</sup> En este sentido un caso ejemplar es el de los poemas traducidos de Verlaine.

Éstos son publicados tres veces en tres momentos importantes en la evolución estética juanramoniana: 1903, 1913 y 1933. Son tres momentos, sin embargo, en que Verlaine parece significar algo diferente para nuestro autor. En 1903 es él mismo el que se decide a traducir a Verlaine llevado por la admiración sin límites que le despertó el poeta francés. Su colaboración en 1913 con Díez-Canedo y Fortún —en la que no corrige los textos de Verlaine—, únicamente confirma que para esa fecha aún se sentía cercano y vinculado, en cierto modo, a Verlaine y su escuela. Muy diferente es la reedición en 1933 de las mismas traducciones. Entre 1913 y 1933 Juan Ramón ha decidido netamente los caminos de su estética, ha iniciado la depuración de su propia obra — la *Segunda antología* de 1922 será el ejemplo más palpable— y

---

<sup>11</sup> Los autores traducidos por Juan Ramón Jiménez que he censado son —teniendo en cuenta, tanto traducciones publicadas como inéditas— por orden alfabético: A. E., Charles Baudelaire, William Blake, Robert Browning, Rosalía de Castro, Manuel Curros Enríquez, Emily Dickinson, T. S. Eliot, Helen Fogelquist, Anatole France, Robert Frost, Stefan George, Rémy de Gourmont, Heinrich Heine, Henrik Ibsen, Oki Kassi, Giacomo Leopardi, Pierre Louÿs, Amy Lowell, Stéphane Mallarmé, John Masefield, Parmenia Migel, Mionoseki, Jean Moréas, Merle M. Nair, Walter Pater, Padraig Pearse, Edgar Allan Poe, Ezra Pound, Henri de Régnier, Romain Rolland, Albert Samain, George Santayana, William Shakespeare, Percy Bysshe Shelley, James Stephens, John M. Synge, Te-Ran-Ye, Francis Thompson, Ibn Tomy Man, Paul Verlaine y William Butler Yeats.

ha desechado todo aquello que le parecía secundario y supeditado al devenir de las modas.

La última edición de las traducciones de Verlaine aparece en sus cuidadísimos cuadernos — el número 20 de *Presente*—, y en la misma colección en que recoge, por ejemplo, sus traducciones de William Blake o anticipos de *La estación total*, libro que no publicará hasta 1946 y que supondrá un paso más allá en el singular ideal de desnudez juanramoniano. La insólita presencia de Verlaine confiere a este poeta una categoría singular, ya que, treinta años después de haberlo traducido por primera vez, vuelve sobre los textos y los reinterpreta en concordancia con su madurez estética. Las traducciones que edita ahora de los mismos poemas que publicó en 1903 muestran un aspecto muy renovado que ha de ponerse en paralelo con la corrección que sufren la mayoría de sus propios poemas. Aunque para esta época prefiere la traducción en prosa (véase González Ródenas 1999: 99-112), para Verlaine mantiene el verso, y la disposición estrófica con tendencia al alejandrino sin rima, con la excepción de “Mandolina”, que traduce en octosílabos asonantes. En lo que se refiere a la disposición métrica, la versión de 1933 sigue fielmente la ensayada en 1903 y las correcciones se centran mucho más en la selección del vocabulario empleado. Como en su propia obra, Juan Ramón intenta limar toda pátina excesivamente romántica y el sensualismo rebuscado que el modernismo explotó hasta su desgaste. Busca la sugerencia poética con expresiones más sobrias, cotidianas, o “desnudas”.<sup>12</sup>

Así, en “La hora del pastor” cambia “en la niebla que danza, el prado, bajo el cielo / se aduerme humoso”, por “En un vaho que danza, el prado tiene sueño bajo sus humos”; o “los búhos se despiertan”, por “despiertan los mochuelos”. También significativo es uno de los cambios que realiza en “Claro de luna” donde los versos: “parece que no creen en su dicha, y deslén / en el claro de luna su canción y su música” pasan a decir: “parece que no creen en su felicidad y mezclan en el claro de luna su música”. Las “bellas oidoras” de “Mandolina”, serán “las bellas que los oigan”; los “frívolos decires” un “insulso decir”; y el “boudoir perfumado” de “Arieta olvidada, V” se transforma en “gabinete aromado”. Es precisamente “Arieta olvidada, V” — el único poema que no fue recogido en la antología de Díez-Canedo y Fortún— el más corregido. El poeta evita los galicismos, simplifica la expresión; y transforma

---

<sup>12</sup> Se incluyen a modo de apéndice las traducciones completas de los poemas de Verlaine. En primer lugar aparecen las versiones de 1903 — idénticas a las de 1913—, y a continuación, las de 1933.



completamente los tiempos verbales. Las interrogaciones retóricas de la segunda estrofa aumentan así su intensidad y calcan las súbitas interpelaciones que aparecen en la poesía última de Juan Ramón, donde el poeta se busca más en las preguntas que es capaz de formularse que en las respuestas que pudiera obtener. Leemos en 1903:

¿Por qué esta cuna súbita mece mi pobre ser,  
mece mi pobre ser lentamente y lo aduerme?  
¿qué querrías de mí, canto dulce y ligero?  
¿qué es lo que tú has querido, di, rondó fino y tenue  
que tan deprisa vas a morir al balcón  
sobre su jardincito abierto dulcemente?

Y treinta años después:

¿Qué es, qué es, qué es esta inesperada cuna  
que me acaricia, pobre ser, tan mimosamente?  
¿Qué quieres tú de mí, canto gracioso y dulce?  
¿Qué es lo que tú querrás, fino estribillo tenue  
que tan deprisa vas a la ventana abierta  
discretamente sobre su jardincillo, y mueres?

Con los cambios de expresión, el interrogatorio es más contundente, más directo y mucho más encaminado a la búsqueda del propio ser que a la expresión retórica.

Cabría preguntarse si en este viaje de más de treinta años a través de los versos de Verlaine, es Verlaine el traducido o es Juan Ramón el que se traduce a sí mismo. Una vez más la interpretación de la obra literaria — y por ende su traducción—, no sólo varía sus formas y contenidos dependiendo del contexto estético e histórico del lector, sino que, en casos como el de Juan Ramón, varía también en consonancia con su línea evolutiva personal. No debe olvidarse que Juan Ramón Jiménez no es un traductor profesional sino vocacional, que nunca se vio “obligado” a esta labor por necesidades económicas. Exceptuada el caso de Tagore — que fue producto del esfuerzo fundamental de Zenobia y no del de Juan Ramón (véase Young 1992, 1995 y 1996)— sus traducciones son “breves caprichos”, o momentos de íntima compenetración poética, en los que el traductor quiere dejar constancia de que en un determinado instante sintió como suyos los versos de otro autor y rendirle homenaje de admiración en su propia lengua. Incluso llega a afirmar:

Únicamente debe traducirse cuando lo que uno lee de otro le sea tan íntimo, tan propio a uno, que sintamos a un tiempo que es de uno y no lo es ... que lamentemos que no sea aquella expresión nuestra. Entonces le damos — debemos darle— forma propia en nuestra lengua, para que sea aquello un poco de uno. En este sentido ... la traducción siempre es un robo. (en Young 1980: XXI)

De este modo, la revisión de Verlaine supone una íntima relectura de la que hay que concluir que durante los años 20 y 30, Juan Ramón, al tiempo que inicia la corrección de su propia obra, relee y reinterpreta a los autores por los que se había sentido atraído en su juventud. Esto le lleva a desechar definitivamente a un buen número de ellos y a reafirmarse en los valores imperecederos de Baudelaire, Verlaine, Rimbaud y Mallarmé. Prueba indiscutible de ello es que aún publique una traducción de Mallarmé en 1928;<sup>13</sup> que corrija con detenimiento sus tempranas traducciones de Verlaine; que siga traduciendo a Baudelaire en 1936;<sup>14</sup> o que el libro más acotado que de Rimbaud se conserva en su biblioteca esté publicado en 1919, y no a principios de siglo como podría suponerse.

Por otra parte, del estudio de la evolución de su biblioteca personal se concluye que durante la franja temporal que va desde 1916 a 1922 las adquisiciones de poesía francesa son mucho más numerosas de lo que cabría esperar de quien afirma que para él eran los franceses “jarabe de pico” (véase González Ródenas 1999: 148-173). La pequeña huella que dejan sus traducciones francesas es una prueba indiscutible de por dónde caminaban sus lecturas y relecturas. Hay que suponer que Juan Ramón, al igual que releía y reescribía sucesivamente su propia obra, releía y reinterpretaba la de los demás. Al menos la de aquellos que consideró entre las “fuentes de su poesía”.<sup>15</sup>

La labor de Juan Ramón como traductor, muchas veces “demasiado infiel” y acaso olvidado del original en busca de lo que llamó “el acento” (véase González Ródenas 1999: 99-112), no pasará a la historia de la traducción en España como la de un difusor de envergadura editorial estimable —dejando

---

<sup>13</sup> Este año publica la traducción del poema “Suspiro” en *La Gaceta Literaria*, 25. Enero de 1928, p. 3. La traducción de Mallarmé está fechada en 1918.

<sup>14</sup> La traducción del poema “La música” de Baudelaire se publica en 1985 dentro de *Guerra en España* (Barcelona: Seix-Barral, pp. 86-87).

<sup>15</sup> Otro de los numerosos proyectos juanramonianos nunca concluidos fue la elaboración de un catálogo de textos, donde pretendió recoger los nombres y los poemas de los autores que consideraba más influyentes en su obra (Véase Gómez Bedate 1999).

siempre aparte el caso de Tagore— Sus pequeñas traducciones, numerosas, pero dispersas y otras aún inéditas, no nos enseñan más de Verlaine, de Louÿs, de Shakespeare, de Blake, de Yeats, o de Eliot, sino del él mismo. A través de ellas sabemos más de sus lecturas y de sus cambios de gusto, que de los autores traducidos. Todas ellas son una prolongación más de su actividad creadora, y de ahí que las incluya como un volumen más de sus obras completas. La calidad de las traducciones desaparece tras el prestigio incuestionable de su traductor. Leyendo su Verlaine de 1903, de 1913, o de 1933, leemos mejor a Juan Ramón que al propio Verlaine.

## APÉNDICE

### LA HORA DEL PASTOR

La luna es roja en el horizonte de bruma;  
en la niebla que danza, el prado, bajo el cielo  
se aduerme humoso; grita la rana entre los juncos  
verdes por donde pasa un estremecimiento,

las flores de las aguas entornan sus corolas  
otra vez, y los álamos perfilan a lo lejos  
derechos y apretados, sus espectros confusos;  
las luciérnagas yerran hacia el ramaje quieto;

los búhos se despiertan, y reman sin ruido  
con sus alas pesadas el aire tibio y negro;  
el cenit está henchido de sordos resplandores;  
es la noche; en lo azul emerge, blanca, Venus.

La luna es roja en el horizonte de bruma.  
En un vaho que danza, el prado tiene sueño  
bajo sus humos. Croa la rana entre los juncos  
verdes donde circula un estremecimiento.

Las flores de las aguas entornan sus corolas  
otra vez. Y los álamos perfilan a lo lejos,  
derechos y apretados, sus espectros difusos.  
Los gusanos de luz yerran hacia los brezos.

Despiertan los mochuelos y reman sin ruido,  
con sus alas pesadas, en el ambiente negro.  
El cenit está henchido de sordos resplandores.  
La noche. En el azul emerge, blanca, Venus.

#### CLARO DE LUNA

Vuestra alma es un paisaje escogido que hacen  
encantador emascarados y bergamascos,  
tocando en sus laúdes, danzando y casi tristes  
bajo la burla de sus disfraces fantásticos.

Y mientras van cantando en el modo menor,  
el amor vencedor y la vida oportuna,  
parece que no creen en su dicha, y deslíen  
en el claro de luna su canción y su música,

en el claro de luna sereno, triste y bello,  
que hace soñar a los pájaros en los árboles  
y sollozar en éxtasis los grandes juegos de agua,  
los juegos de agua esbeltos entre los blancos mármoles.

Vuestra alma es un paisaje escogido, que van  
embelesando emascarados y bergamascos  
tocando sus laudes, danzando casi tristes  
bajo la burla de sus disfraces fantásticos.

Mientras andan cantando, en el modo menor,  
el amor vencedor y la vida oportuna,  
parece que no creen en su felicidad  
y mezclan en el claro de luna su música.

En el claro de luna sereno, triste y bello,  
que hace soñar a los pájaros en los árboles  
y sollozar de éxtasis los grandes chorros de agua,  
los chorros de agua esbeltos en medio de los mármoles.

## MANDOLINA

Los que dan las serenatas  
y las bellas oidoras  
cambian frívolos decires  
bajo las cantantes frondas.

Son Clitandro, Aminta y Tirsis,  
y es Damis, que para todas  
las crueles hace rimas,  
tiernas rimas amorosas.

Sus trajes cortos de seda,  
sus largas faldas de cola,  
su elegancia, su alegría,  
sus blandas y azules sombras,

giran, giran en éxtasis  
de una luna gris y rosa,  
y la mandolina charla  
en la brisa tembladora.

Los que dan las serenatas  
y las bellas que los oigan  
cambian su insulso decir  
bajo las cantantes frondas.  
Está Tirsis, está Aminta,  
está Clitandro sin hora,  
y Damis que a una cruel  
tal verso tierno coloca.

Sus chaquetillas de seda,  
sus largas faldas de cola,  
su elegancia, su alegría,  
sus blancas y azules sombras,

torbellinan en el éxtasis  
de una luna gris y rosa.  
Y la mandolina charla  
en la brisa temblorona.

ROMANZAS SIN PALABRAS -V

*Son joyeux, importun, d'un clavecin sonore.*

PETRUS BOREL

El piano que besa una pálida mano  
luce en la tarde gris y rosa vagamente,  
mientras que con ruido muy ligero de ala  
un aire encantador y muy viejo y muy débil  
gira discreto, casi moribundo por el  
boudoir perfumado por Ella tantas veces.

¿Por qué esta cuna súbita mece mi pobre ser,  
mece mi pobre ser lentamente y lo aduerme?  
¿qué querrías de mí, canto dulce y ligero?  
¿qué es lo que tú has querido, di, rondó fino y tenue  
que tan deprisa a morir al balcón  
sobre su jardincito abierto dulcemente?

ARIETA OLVIDADADA

(SON JOYEUX, IMPORTUN, D'UN CLAVECIN SONORE.

PETRUS BOREL)

El piano que besa una delgada mano  
luce en la tarde gris y rosa vagamente,  
mientras, con un rumor apresurado de ala,  
un aire encantador y muy viejo y muy débil,  
rueda discreto, casi tenebroso, por el  
gabinete aromado de ella tantas veces.

¿Qué es, qué es, qué es esta inesperada cuna  
que me acaricia, pobre ser, tan mimosamente?  
¿Qué quieres tú de mí, canto gracioso y dulce?  
¿Qué es lo que tú querrás, fino estribillo tenue  
que tan deprisa vas a la ventana abierta  
discretamente sobre su jardincillo, y mueres?

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIRRE, Ángel Manuel. 1970-1971. "Juan Ramón Jiménez and the French Symbolist poets: influences and similarities", *Revista Hispánica Moderna*, XXXVI, 212-223.
- CANSINOS-ASSÉNS, Rafael. 1998. *Obra crítica I*. Sevilla, Diputación de Sevilla.
- CARDWELL, Richard A. 1977. *Juan Ramón Jiménez: The Modernist Apprenticeship (1895-1900)*. Berlín: Colloquium Verlag.
- CERNUDA, Luis. 1970. "Juan Ramón Jiménez (1942)", en *Crítica, ensayos y evocaciones*. Barcelona, Seix-Barral, 173-193.
- DIEGO, Gerardo (ed.). 1974. *Poesía española contemporánea (1901-1934)*. Nueva edición completa, Madrid, Taurus.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique y Fernando Fortún (eds.). 1913. *La poesía francesa moderna*, Madrid, Renacimiento (reeditada en Gijón, Llibros del Peixe, 1994).
- FERRERES, Rafael. 1975. *Verlaine y los modernistas españoles*, Madrid, Gredos.
- GARCÍA YEBRA, Valentín. 1991. "L'heure du berger": dos traducciones españolas", en Roberto Dengler (ed.), *Estudios humanísticos en homenaje a Luis Cortés Vázquez*, Salamanca, Universidad de Salamanca, I, 289-296.
- GICOVATE, Bernardo. 1979. "La poesía de Juan Ramón Jiménez en el Simbolismo", en J. Olvio Jiménez (ed.), *El Simbolismo*, Madrid, Taurus, 187-197.
- . 1984. "Juan Ramón Jiménez and the Heritage of Symbolism in Hispanic Poetry", en Anna Balakian (ed.), *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 335-346.
- GÓMEZ BEDATE, Pilar. 1999. "Las anotaciones de Juan Ramón Jiménez para *Fuentes de mi poesía*", en *Poetas españoles del siglo XX*, Madrid, Huerga & Fierro, 35-40.
- GONZÁLEZ RÓDENAS, Soledad. 1999. *Juan Ramón Jiménez y su biblioteca de Moguer. Lecturas y traducciones de poesía en lengua francesa e inglesa* (Tesis doctoral inédita), Barcelona, Universitat Pompeu Fabra.
- GUERRERO RUIZ, Juan. 1983. *Escritos literarios*, Francisco Díez de Revenga (ed.), Murcia, Academia Alfonso X El Sabio.
- GULLÓN, Ricardo. 1958. *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón. 1962. *El Modernismo. Notas de un curso (1953)*, Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez (eds.), Madrid, Aguilar.
- . 1992. *Cartas. Antología*, Francisco Garfias (ed.), Madrid, Espasa-Calpe.
- LOSADA GOYA, José Manuel. 1996. "Le Symbolisme en Espagne. Questions d'identité et d'influence étrangère. Le cas de Juan Ramón Jiménez", en J. M. Losada Goya, K. Reichenberger y A. Rodríguez López-Vázquez (eds.), *De Baudelaire a Lorca. Acercamiento a la modernidad literaria*, Kassel, Reichenberger, II, 363-390.
- PÉREZ ROMERO, Carmen. 1999. *Juan Ramón Jiménez traductor de Shakespeare*. Huelva: Ediciones de la Fundación Juan Ramón Jiménez.
- YOUNG, Howard T. 1974. "Luisa and Juan Ramón", *Revista de Letras* 23-24, 469-486.

- . 1976. "Anglo-American Poetry in the Correspondence of Luisa and Juan Ramón Jiménez", *Hispanic Review*, 44: 1, 1-26.
- . 1980. *The Line in the Margin. Juan Ramón Jiménez and His Readings in Blake, Shelley and Yeats*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press.
- . 1982. "Lecturas en Moguer: Rossetti y Shakespeare", *Cuadernos para la Investigación Hispánica* 4, 181-188.
- . 1992. "Juan Ramón, Traductor Alerta", *Bulletin of Hispanic Studies* LXIX, 141-151.
- . 1995. "The Invention of an Andalusian Tagore", *Comparative Literature* 47, 1, 42-52.
- . 1996. "In Loving Translation: Zenobia and Juan Ramón", *Revista Hispánica Moderna* 49, 2, 486-493.
- . 2000. "La fina y dulce Luisa", *Unidad de Zenobia y Juan Ramón (Cuaderno de textos y estudios juanramonianos)* II, 25-51.