BOLETÍN
DE LA BIBLIOTECA
DE
MENÉNDEZ PELAYO

LA GENERACIÓN DEL 27 Y EL ARTE TOTAL:
NUEVAS PERSPECTIVAS

VALENDER, James. *Manuel Altolaguirre y sus traducciones de poesía inglesa: Milton, Shelley, T. S. Eliot.*

Año CII-3 Enero-Diciembre 2026

SANTANDER

Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. CII/3, 2026, 219-254
https://doi.org/10.55422/bbmp/1193

MANUEL ALTOLAGUIRRE Y SUS TRADUCCIONES DE POESÍA INGLESA: MILTON, SHELLEY, T. S. ELIOT

James VALENDER
El Colegio de México
ORCID: 0000-0002-8351-508X

Resumen:
Este artículo comenta las traducciones que realizó Manuel Altolaguirre de la obra de tres poetas ingleses: John Milton, Percy B. Shelley y T. S. Eliot. Establece el contexto en que las traducciones fueron hechas, destaca algunas de las decisiones tomadas por el traductor en cada caso, y también indica la luz que estas traducciones proyectan sobre la carrera del propio Altolaguirre.

Palabras clave:
Altolaguirre. Traducciones. Poesía inglesa. Milton. Shelley. Eliot.

Abstract:
This article comments on Manuel Altolaguirre's translations of poetry written by three English poets: John Milton, Percy B. Shelley and T. S. Eliot. It establishes the context in which the poems were translated, points to several of the decisions taken by the translator and also indicates the light that the translations throw on Altolaguirre's own career.

Keywords:
Altolaguirre. Translations. English poetry. Milton. Shelley. Eliot.

Uno de los aspectos más llamativos (y, sin embargo, menos estudiados) de los poetas de la Generación del 27 es su interés por la poesía de otras lenguas. Su interés como lectores, desde luego, pero también como traductores. La lírica inglesa fue uno de los campos más visitados, si no por todos ellos, sí por figuras tan distintas entre sí como Dámaso Alonso, Jorge Guillén, Luis Cernuda y Manuel Altolaguirre. Es cierto que poetas de la generación anterior a la suya, como Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado y Miguel de Unamuno, ya habían explorado, y traducido, obras de algunos de los representantes más importantes de la tradición poética de lengua inglesa, como Shakespeare, Shelley, Emily Dickinson, Wordsworth, Coleridge, Yeats y T. S. Eliot.[1] Pero los poetas del 27 no solo volvieron a la poesía de estas mismas figuras, sino que abrieron el panorama todavía más para abarcar la obra de otros poetas, no menos notables, como Andrew Marvell, John Donne, Robert Browning, Swinburne, Walt Whitman, Gerard Manley Hopkins, D. H. Lawrence, Ezra Pound, Wallace Stevens, Archibald MacLeish y Stephen Spender. [2]

En esta ocasión propongo ocuparme de las traducciones de poesía inglesa que Manuel Altolaguirre realizó durante los dieciocho meses en que él y su mujer Concha Méndez vivieron en Londres (1933-1935). Más concretamente, voy a referirme a sus traducciones de tres obras en particular: un fragmento de *Paradise Lost* de John Milton (1608-1674), las primeras 33 estrofas de *Adonais. An Elegy on the Death of John Keats,* de Percy B. Shelley (1792-1822) y «Journey of the Magi» de T. S. Eliot (1888-1965). Si bien en aquel entonces Altolaguirre también tradujo poemas de A. E. Housman (1859-1936), Humbert Wolfe (1885-1940) y Stanley

[1] Para una lectura fascinante de las reverberaciones de algunos de estos poetas en la obra de Unamuno, Machado y Juan Ramón Jiménez, véase Jordi Doce (2005).
[2] Ofrece una buena introducción al tema el libro de Francisco Javier Díez de Revenga (2007).

Richardson (1911-1941), me parece que las versiones que mayor luz echan sobre el perfil literario y humano del propio traductor son las de las tres obras mencionadas. Y de ahí la decisión de centrar mis comentarios en ellas. Tanto la traducción de las primeras estrofas del *Adonais* como la versión del poema de Eliot se publicaron en la primavera de 1935, en *1616*, la revista bilingüe que Altolaguirre y Méndez editaban entonces en la capital inglesa. El fragmento de *Paradise Lost*, en cambio, apareció en agosto de 1935, en *Cruz y Raya*, la revista dirigida en Madrid por José Bergamín. Dada la extensión de los originales de Milton, y sobre todo de Shelley, solo voy a poder señalar unos cuantos aspectos de todo cuanto Altolaguirre logró al acercarse a una tradición poética desconocida para él. Además de identificar algunas de las decisiones que tomó como traductor, quisiera reflexionar sobre las posibles razones por las cuales se haya sentido atraído por estas obras en particular. Pero antes de entrar en materia, debo decir algo sobre la forma en general en que el malagueño trabajó como traductor.

Acerca de su método de traducción nos aporta unos datos importantes Rafael Martínez Nadal, que coincidió con Altolaguirre y Méndez en Londres y que nos dejó una breve crónica de la vida de estos amigos durante su estancia en la capital británica. Después de identificar la pensión en el barrio de Earls Court en que Altolaguirre y Méndez vivían, así como evocar a May, Florence y Dorita Allison, las tres hermanas anglo-brasileñas que la administraban, Nadal señaló lo siguiente:

> Sin la valiosa colaboración de May Allison, Manolo jamás habría intentado la traducción del *Adonais* de Shelley. No es solo que Altolaguirre careciera de dotes lingüísticas; es que ante el inglés había tomado una actitud de firme resistencia pasiva. Pero May Allison, en una mezcla de portugués y español, le iba traduciendo estrofa a estrofa el largo poema. Luego pedía Manolo a su paciente amiga que le leyera en voz alta dos o tres veces cada estrofa para ver de captar los ritmos internos del original. Resultado: una versión libre de la elegía que Shelley escribió con motivo de la muerte de John Keats (Martínez Nadal, 1986, 11).

Leyendo este comentario sobre la resistencia del malagueño ante la lengua inglesa, es difícil no recordar la actitud muy similar que Federico García Lorca había asumido un par de años antes durante su estancia en Nueva York (1929-1930). Como en el caso del granadino, la única otra lengua en que el autor de *Soledades juntas* podía comunicarse (un poco) era el francés. Por lo mismo, la colaboración de May Allison le habría resultado imprescindible, y no solo para realizar su versión del poema de Shelley, sino también a la hora de hacer las otras traducciones de poesía inglesa que llevó a cabo entonces en Londres.[3] Lo curioso, claro, es que, a pesar de su falta de aptitud para los idiomas, Altolaguirre se lanzara como traductor. En principio, parece mucho su atrevimiento. Y, sin embargo, Altolaguirre no fue el primero, ni mucho menos, en traducir desde una lengua que no dominara. Para no ir más lejos, tenemos el caso de Juan Ramón Jiménez, quien tampoco era buen lingüista y que dependía de la ayuda de su mujer Zenobia Camprubí, una escritora bilingüe, a la hora de preparar, por ejemplo, sus importantes versiones de Emily Dickinson y de Eliot.

Paradise Lost **de Milton**

John Milton es uno de los pocos poetas ingleses a los que los críticos se han sentido tentados, a veces, a emparejar, en poder imaginativo, con Shakespeare, mientras que *Paradise Lost* (1667), una vasta obra de más de diez mil versos, es unánimemente considerada su gran obra maestra. Como indica el título, se inspira en la historia bíblica de la creación del mundo, de la rebelión de Satanás contra Dios, de la creación de Adán y Eva, de su desobediencia al comer del árbol del conocimiento del bien y del mal y de su expulsión del Paraíso —si bien en el poema el Arcángel Miguel también les anticipa a Adán y a Eva el destino de

[3] Cabe señalar que Altolaguirre no sólo tradujo entonces obras escritas en inglés: también realizó una traducción de *Il ciclo della creazione*, un extenso poema dramático del sacerdote italiano Dom Luigi Sturzo. Para este trabajo contó con la estrecha colaboración de Berta Pritchard, que dominaba el italiano. Véase Sturzo (1940).

la humanidad desde la historia de Caín y Abel hasta la redención del hombre por Jesucristo, el Hijo de Dios. La obra encierra una profunda reflexión sobre el bien y el mal, sobre la libertad y sobre el pecado original; pero *Paradise Lost* también debe su éxito literario, desde luego, a la extraordinaria energía con que el poema fue escrito. Y es que en las manos de Milton la historia bíblica se convierte en una inmensa epopeya presidida por la poderosa y carismática figura de Satanás.

El fragmento del poema escogido por Altolaguirre, que ha sido tomado del segundo Libro, ofrece al lector una visión terrorífica del infierno. Un infierno que, si bien corresponde a la doctrina bíblica, se compone de elementos fantásticos derivados de muy diversas mitologías paganas (es legendaria la vasta cultura de Milton). Sentadas delante de las puertas del infierno hay dos figuras amenazantes: una femenina (en realidad, más serpiente que mujer) sitiada por perros repugnantes que, ladrando y aullando, entran y salen de su vientre a su antojo; la otra figura es informe, oscura y colérica, una especie de «goblin» o duende, que portando lo que parece una corona, agita un dardo horroroso. Este duende le cierra el paso a Satanás, que propone entrar al infierno, prohibición que lleva a un furioso duelo por ver cuál de los dos pueda proferir los insultos y las amenazas más terribles. Justamente cuando la pelea está a punto de llegar a más, interviene para detenerlos la otra figura que guarda la entrada del infierno, la mujer-serpiente. No es esta, grita ella, la forma en que un padre deba tratar a un hijo, ni tampoco es la manera en que un hijo deba dirigirse a un padre. Sorprendido por este comentario, Satanás se para y le ordena a la mujer deforme a que se explique.

> So strange thy outcry, and thy words so strange
> Thou interposest, that my sudden hand
> Prevented spares to tell thee yet by deeds
> What it intends; till first I know of thee,
> What thing thou art, thus double-formed, and why
> In this infernal vale first met thou callest
> Me father, and that phantasm callest my son?
> I know thee not, nor ever saw till now
> Sight more detestable than him and thee.
> (Milton, 1943, 135).

Para traducir el *blank verse* (el pentámetro yámbico sin rima) de Milton, Altolaguirre acude al endecasílabo sin rima, aunque sus endecasílabos no siempre resultan regulares: algunos se extienden hasta alcanzar doce o trece sílabas, mientras que otros, en cambio, se reducen a nueve o diez. En la versión de Altolaguirre, los versos citados rezan así:

> Tan extraño es tu grito y tus palabras
> tan raras son, que se interponen
> ante mi contenido brazo, que desiste
> de obrar según me dicta mi deseo.
> Quisiera conocer qué cosa eres
> y lo que expresa tu figura doble;
> por qué en esta llanura del infierno,
> padre me llamas, y por qué hijo mío
> nombras a ese fantasma. Yo os ignoro.
> Nunca hasta esta hora vi nada que fuera
> tan detestable como sois vosotros.
> (Milton, 2008, 23).

La explicación de este enigma se revela en el largo monologo de la mujer-serpiente con que se cierra el fragmento. Resulta que, aunque no la recuerda, Satanás sí la conoce. De hecho, tal y como la mujer pasa a explicar, la relación entre los dos no podría ser más estrecha. Y es que ella ha nacido en el momento mismo en que Satanás pone en marcha su rebelión en contra de Dios, y así como Eva nace de la costilla de Adán, ella ha nacido del lado izquierdo del cuerpo de este príncipe de las tinieblas. La mujer comienza su monólogo invitándolo a recordar todo el episodio:

> Rememora
> cuando entre serafines conspirabas
> contra el Rey celestial; cuando te viste
> sobrecogido de un dolor punzante,
> se cegaron tus ojos y las sombras
> inundaron tu ser; cuando en tu frente
> fuego denso brotó, rápidas llamas,
> y por las grietas de tu lado izquierdo
> salí cual diosa armada, semejante

en todo a ti, prodigio de hermosura.
¡Cuánto asombro causé en los moradores
de los cielos, miedosos al principio,
cuando ante mi presencia se apartaban,
llamándome Pecado y me temían
como fatal presagio hasta que luego
les pude seducir con mi belleza,
y a ti el primero, que también me odiabas!
(Milton, 2008, 25).

El pecado es producto de los ardorosos pensamientos del ángel rebelde y nace en forma de mujer (la fidelidad a la historia bíblica resulta aquí muy evidente). Pero Milton no se contenta con pintar la naturaleza pecaminosa del deseo. Conforme avanza en su monólogo la mujer-serpiente confirma que Satanás, en efecto, ha engendrado no solo a ella, sino también a otra figura espantosa que defiende las puertas del infierno, es decir, al duende deforme. Dirigiéndose siempre a Satanás, la mujer-serpiente denuncia cómo el narcisismo lleva al incesto y cómo la pasión incestuosa, a su vez, trae sus consecuencias:

Meditabunda
me senté solitaria, no durando
mi inquietud mucho tiempo, pues mi vientre,
fecundado por ti, más se agrandaba,
empezando el dolor y el movimiento.
El brote aborrecido que engendraste
rompió con violencia su camino,
surcando mis entrañas, que ya eran
de miedos sufridoras y dolores,
deformando la parte de mi cuerpo
que ahora ves de este modo transformada.
De mi seno salió, y aunque hijo mío,
como enemigo enarboló su dardo,
dardo fatal para exterminio hecho.
(Milton, 2008, 26).

Satanás es el padre de la mujer-serpiente, pero a la vez es el padre del hijo de ella, que es el otro guardián del infierno: el duende iracundo e informe. Uno pensaría que este panorama sería

lo suficientemente angustiante para disuadir a cualquier lector de incurrir en el pecado. Pero Milton no se contenta con contar la historia de la lascivia de Satanás y de las consecuencias inmediatas que trae: necesita demostrar cómo las consecuencias del pecado pasan de una generación a otra. Como sugiere en los últimos versos citados, el hijo que nace, nace con la misma lujuria que el padre, entregándose a la depravación más sórdida, a la vez que hundiendo a su madre, la mujer-serpiente, en la humillación más grotesca. Por lo mismo, ella comienza a huir de su hijo como si huyera de la muerte:

> Perseguida corrí del que inflamado,
> más de lascivia que de rabia, vino
> a cubrir a su madre extenuada,
> y no pude oponerme a sus abrazos,
> que engendraron en mí los ladradores
> monstruos que de continuo me rodean,
> esos canes que ves que nunca ceso
> de concebir y dar a luz sufriendo,
> perros que entran en mí, que me devoran,
> que aúllan desde mi seno, que me roen,
> que vuelven a salir más irritados
> y sin descanso ante mis ojos giran.
> (Milton, 2008, 26-27).

Si he prestado más atención a los últimos versos del fragmento es porque constituyen, sin duda, la parte más impactante y también la parte que se lee mejor en la versión que nos ofrece Altolaguirre. Como lo sabe cualquier persona que haya querido traducir al español unos versos escritos en inglés, la abundancia de palabras monosilábicas en inglés representa un reto muy grande, ya que resulta difícil encontrar palabras equivalentes en español que tengan el mismo peso silábico. Una solución al problema consiste en adelgazar los materiales, en eliminar de la traducción elementos considerados de menor importancia. Otra aconseja ampliar el número de versos, para acomodar así una parte más sustancial del texto original. Altolaguirre parece haber empleado ambas estrategias. El fragmento en inglés consta de 159 versos blancos; la versión española, de 197 endecasílabos sin rima.

Es decir, la traducción española cuenta con treinta y ocho versos más que el original en inglés. La reducción de elementos también resulta notable. Veamos, por ejemplo, los últimos versos del fragmento en su versión original:

> … of that rape [I] begot
> These yelling monsters that with ceaseless cry
> Surround me, as thou sawest, hourly conceived
> And hourly born, with sorrow infinite
> To me, for when they list into the womb
> That bred them they return, and howl and gnaw
> My bowels, their repast; then bursting forth
> Afresh with conscious terrors vex me round,
> That rest or intermission none I find.
> (Milton, 1943, 136).

Si cotejamos estos versos con los versos correspondientes de la traducción (transcritos más arriba), vemos que Altolaguirre se ha sentido obligado a suprimir varios detalles que, si bien no son indispensables para la recta comprensión de la acción narrada, sí contribuyen mucho al efecto estético creado en el original. Así, «with sorrow infinite», por ejemplo, se ve reducido a «sufriendo». «Into the womb / that bred them they return» se convierte en «perros que entran en mí», una frase de ritmo bastante torpe que, al renunciar a la imagen del *vientre*, y por lo mismo, a la idea del *regreso al vientre*, tal vez renuncia a demasiado. Otras decisiones tomadas tal vez se deriven, no de una preocupación por reducir el texto a sus elementos más esenciales, sino de un deseo de reemplazar una expresión sorprendentemente concreta con otra más bien convencional. Pienso, por ejemplo, en la palabra «seno» que viene a sustituir «bowels» (intestinos), que es una imagen mucho más gráfica en inglés. El verso final, que ofrece un resumen perfecto de la angustia, por no decir del terror, que causa la conciencia del pecado original, también pierde parte de su fuerza en la versión española.

Cabe cuestionar tal o cual detalle del trabajo de Altolaguirre, pero lo que me parece fuera de discusión es la energía con que su versión, fiel en esto al dinamismo del original, no solo va contando la terrible historia de perdición, sino también va

sentando las dimensiones del terrorífico mundo en que la historia se desarrolla. La traducción arranca así:

> Por fin aparecieron los confines
> del infierno, la hórrida techumbre,
> sus tres puertas con tres verjas de bronce,
> de acero y de diamantes como rocas,
> con fuego inextinguible circundadas.
> Delante de estas puertas dos figuras
> frente a frente sentadas, formidables.
> La una, que aparentaba hasta las piernas
> mujer hermosa ser, se prolongaba
> cubierta con escamas repugnantes,
> voluminosa y vasta cual serpiente
> que de mordisco venenoso fuera;
> los perros del infierno en su cintura
> no cesan de ladrar girando en torno,
> o entran en la perrera de su vientre,
> desde cuyas entrañas continúan
> aullando con sus fauces de Cerbero.

Una y otra vez el traductor selecciona del abundante y extravagante texto original aquellos elementos que, a su juicio, no solo se adapten con más facilidad al ritmo del endecasílabo, sino que además resuman mejor la historia que se cuenta. Se trata de una tarea de discriminación muy difícil, pero me parece que el traductor está a altura del reto: raras veces deja fuera algo que sea indispensable, mientras que el poema se lee en efecto como poesía y no como un mero relato versificado. Del entusiasmo con que asumió el reto de traducir el fragmento, habló el propio Altolaguirre en la breve nota que encabezó su traducción cuando se publicó en la revista *Cruz y Raya*:

> *El paraíso perdido* de Juan Milton alza su verde espesura y hunde su fuego en pleno romanticismo, unos siglos después de ser compuesto, como si la obra del genial poeta necesitara de fantasías desbordantes para presentar su mundo. Para nosotros, los lectores presentes, el relato, moroso y amatorio, se eterniza más de lo debido y en ese campo lento de sus capítulos a veces nos desentendemos de

> los horizontes para contemplar cualquier florecilla amena, cualquier minucia sorprendente. En lucha contra esta irracional poética de mi tiempo, trato de someterme al duro endecasílabo y a la dilatada esfera de su ámbito. En esta traducción tanto me empequeñezco entre abismos y nubes, tan abrumado estoy por la grandeza del poema, que lo que escribí se fue de mis palabras y posiblemente no ha quedado en ellas otra cosa que unas breves espigas arrasadas por el vendaval de mi gran entusiasmo.

Además de comentar el entusiasmo con que emprendió esta traducción, Altolaguirre identifica aquí lo que había motivado este interés. Y, desde luego, resulta curioso descubrir que para él los versos de Milton representan, no un excelente ejemplo de la poesía barroca del siglo XVII, sino un sorpresivo antecedente de la poesía romántica del siglo XIX. Que Altolaguirre haya interpretado el poema en esos términos resulta un tanto inesperado. Sin embargo, resulta también entendible. A fin de cuentas, no fue el único en reaccionar así: uno de los lectores más entusiastas del gran poema fue, justamente, el gran poeta romántico William Blake. Por otra parte, Altolaguirre de ninguna manera era inmune a la nueva ola de romanticismo que, desencadenada en parte por los surrealistas, estaba influyendo notablemente en la poesía escrita entonces por otros miembros de su generación (véanse, si no, *Un río, un amor*, de Cernuda, *Poeta en Nueva York*, de Lorca, o *Espadas como labios*, de Aleixandre). A eso se refiere, sin duda, Altolaguirre al invocar en su nota «esta irracional poética de mi tiempo», una tendencia estética que, según da a entender, hubiera podido perjudicar su traducción si él hubiera cedido a sus encantos. Por ello insiste que como traductor ha luchado contra esa poética, contra la tentación de entregarse a una libertad excesiva, cuidándose siempre de permanecer dentro de la «dilatada esfera» del endecasílabo como también dentro de la «dilatada esfera» del poema imaginado por Milton. Este señalamiento tiene el interés de confirmar algo que se deduce de su propia poesía: que su profunda identificación con el romanticismo nunca lo llevó a incursionar en la libre experimentación metafórica perseguida por varios de sus amigos de generación.

Adonais de Shelley

La traducción del fragmento de Milton probablemente data del final de la estancia de Altolaguirre en Inglaterra. La versión del *Adonais*, de Shelley, en cambio, fue una de las primeras que Altolaguirre emprendiera. «Manolo aquí trabaja», Concha Méndez le comentó a Bernabé Fernández-Canivell en una carta escrita en noviembre de 1933, poco después de llegar a la capital británica. «Está traduciendo el mejor y el más extenso poema de Shelley» (Jiménez Tomé, 2010, 90). Un mes más tarde, en carta a su amiga Pilar de Zubiaurre, Méndez confirmó la seriedad con que su marido seguía trabajando en este proyecto: «Manolo está traduciendo al poeta inglés Shelley, todos dicen que de un modo insuperable» (González-Allende, 2014, 78-80). La decisión de empezar con Shelley no debe sorprendernos, ya que, después de Shakespeare, era sin duda el poeta inglés mejor conocido fuera de su país, y su fama habrá crecido todavía más después del éxito internacional de la biografía novelesca firmada por André Maurois, *Ariel ou la vie de Shelley* (1923).

Huelga decir que el romántico inglés figuraba entre los grandes poetas admirados por Juan Ramón Jiménez. Por lo visto, la *Defensa de la poesía* de Shelley, leída y estudiada en una versión española publicada en Madrid en 1904, fue determinante en la concepción que el propio Juan Ramón fue elaborando entonces de la poesía y de su función social. En 1915, y ayudado por Alberto Jiménez Fraud, el futuro Premio Nobel publicó una traducción del «Hymn to Intellectual Beauty», de Shelley, mientras que, en 1932, en su cuaderno *Sucesión*, dio a conocer una versión de «Mutability». En 1916 decidió, además, colocar el texto inglés de «Mutability» al frente de su libro *Estío*, una decisión que nuevamente reflejaba la importancia para él de la poesía de Shelley.[4] Pero, claro, Altolaguirre, que ya llevaba tiempo explorando el romanticismo,

[4] Sobre este tema resulta muy esclarecedora la obra de Soledad González Ródenas (1999) *Juan Ramón Jiménez y su biblioteca de Moguer. Lecturas y traducciones de poesía en lengua francesa e inglesa*. Barcelona. Universidad Pompeu Fabra.

no necesitaba contar con la autorización de Juan Ramón para entusiasmarse con el autor de *Adonais*.

En contraste con el interés por Shelley expresado por los poetas españoles, hay que recordar cómo en Inglaterra, en cambio, la fama de Shelley, lo mismo que el romanticismo que este tan bien representaba, estaba pasando por un muy mal momento. Y eso en gran medida a raíz de los ensayos críticos del director de *The Criterion*, T. S. Eliot, que tanta influencia ejercían en los juicios poéticos del público inglés de aquellos años. Justamente en 1933, en su libro sobre *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Eliot había lanzado una crítica devastadora de la vida de Shelley lo mismo que de su poesía. Lo que no toleraba, confesó Eliot allí, eran los valores de este poeta (sus ideas sobre la poesía, sobre la política, sobre la moral…). Pero puesto que era imposible leer la poesía de Shelley (decía) sin tener presente las ideas del hombre, su poesía también lo irritaba enormemente, «violentando su sensibilidad». A su juicio, los únicos que podían disfrutar de esa poesía eran personas tan adolescentes como el propio Shelley. «Un entusiasmo por Shelley se me antoja también cosa de la adolescencia», subrayó:

> para la mayor parte de nosotros, Shelley marca un intenso período anterior a la madurez, ¿pero para cuántos sigue siendo el compañero de la edad madura? Confieso que jamás abro un libro suyo con el simple deseo de leer poesía, sino por alguna concreta razón de referencia. Encuentro sus ideas repelentes, y separar a Shelley de sus ideas y creencias es aún más difícil que separar a Wordsworth de las suyas; además, el interés biográfico que siempre ha suscitado hace casi imposible leer la obra sin recordar al hombre: enfático, pedante, egocéntrico, a veces casi un sinvergüenza (Eliot, 1955, 100-101).

Si Altolaguirre llegó a leer este ensayo, se ve que no permitió que la lectura enfriara su admiración.

Como acabamos de señalar, Concha Méndez habló de *Adonais* como «el mejor y el más extenso poema» de Shelley. En realidad, no era el más extenso. *The Revolt of Islam* (1817), por ejemplo, reúne un total de 4,725 versos frente a los 495 de *Adonais*. Pero de que suponía un reto considerable para cualquier traductor,

no cabía la menor duda. De hecho, pese a la ilusión con que emprendió el trabajo, durante su estancia en Londres Altolaguirre solo llegaría a traducir las primeras 33 estrofas de las 55 que conformaban la obra. En cuanto a que fuera el mejor de los poemas de Shelley: como es natural, las preferencias varían según el lector; entre los estudiosos de su obra, hay quienes consideran el inconcluso *The Triumph of Life* (1822), como su gran obra maestra. En un ensayo sobre Shelley muy apreciado por Juan Ramón Jiménez (se sabe que algún momento Zenobia comenzó a traducirlo), Francis Thompson afirmó que *Adonais* era, en efecto, el mejor poema largo del poeta inglés. Y puede ser que el comentario de Concha Méndez se basara en esta autorizada opinión. La cuestión de la extensión del poema tal vez no carezca de importancia, si es que el propio Altolaguirre lo escogiera, como es posible, llevado justamente por el deseo de emprender una obra mayor como traductor: en este caso, traducir una pieza clave de uno de los grandes poetas ingleses de todos los tiempos.

Su interés por *Adonais*, no significaba, claro, que Altolaguirre no apreciara los poemas breves de Shelley; de hecho, en noviembre de 1934, en el primer número de *1616*, publicó su versión (bastante libre) de una breve composición que Shelley dedicara «To the moon» («A la luna»). El poema en inglés reza así:

> Art thou pale for weariness
> Of climbing heaven and gazing on the earth,
> Wandering companionless
> Among the stars that have a different birth,
> And ever changing, like a joyless eye,
> That finds no object worth its constancy.
> (Shelley, 1935b, 615).[5]

En su traducción Altolaguirre no intenta reproducir el esquema de rima, limitándose a verter el texto original en versos octosílabos, una forma en que solía moverse con mucha facilidad:

[5] El poema cuenta con otra sección (una continuación muy breve), que Altolaguirre no se molestó en traducir: «Thou chosen sister of the Spirit, / That gazes on thee till it thee pities…»

Errática, sin amigas,
Entre estrellas de otra sangre,
¿Estás pálida de tanto
Ascender al firmamento,
De tanto mirar la Tierra?
Pareces un ojo triste
Que cambia siempre de objeto,
Que no ve nada que valga
La pena de ser constante.
(Shelley, 1934).

Por una carta que Altolaguirre escribió a Bernabé Fernández-Canivell el 24 de abril de 1934, sabemos que esta composición le impactó de manera muy especial. «Esta mañana», le comentó a su amigo, «he traducido un poema de P. B. Shelley que me gusta mucho y por eso te lo voy a copiar, aunque tú puedes leerlo en inglés. Es un poema «A la luna» pero en esta carta la traducción se la dedico a Emilio [Prados]. Es un poema que me pone triste, pero con una pena tan aterida que no se atreve a salir del rincón del alma en donde vive» (Jiménez Tomé, 2010, 104). Los versos de Shelley tienen un perfil netamente romántico, al retratar la luna como una proyección del espíritu tristemente solitario, errabundo e inestable del propio poeta. No constituyen más que un rápido apunte, pero a juzgar por la carta citada, Altolaguirre vio reflejado en ellos, como en un espejo, algo más que un tópico poético: encontró allí algo que le estremecía. ¿Tal vez una expresión, o una confirmación, de su propia inconstancia?

Como indica el subtítulo, *An Elegy on the Death of John Keats*, Adonais fue escrito con motivo de la muerte de otro joven poeta inglés, John Keats, quien falleció de tuberculosis pulmonar en Roma a los veinticuatro años, en febrero de 1821. El poema constituye el monumento que un poeta le eleva a otro y, sin embargo, resulta que los dos ingleses nunca fueron muy amigos. En las escasas ocasiones en que coincidieron, Keats encontraba difícil aguantar lo que sentía que era la actitud condescendiente, arrogante e intolerante de Shelley. Este, por otra parte, tampoco estimaba la poesía de Keats… hasta que apareció *Hyperion*, un poema muy extenso en que Shelley veía el sello de un auténtico gran poeta: de un poeta que, según auguraba, incluso llegaría más

lejos que él. Y de ahí, en parte, su consternación, o al menos su pena, cuando, poco después, se enteró de la muerte del autor. Shelley, que también se encontraba en Italia entonces, comenzó a escribir su poema el 5 de junio de 1821 y, en un sorprendente rapto de inspiración, lo terminó unos seis días después.

En el prólogo que redactó para la obra (una breve prosa que, curiosamente, Altolaguirre nunca parece haber pensado traducir), Shelley dejó claro que lo que lo había llevado a escribir la obra fue no solo la admiración que guardaba por *Hyperion*, sino también la indignación que sentía ante la insensibilidad de los críticos que no habían sabido apreciar las muchas virtudes de esa poesía. Tal vez porque él mismo había sido víctima de reseñas igualmente insensibles por parte de los críticos, Shelley insistió mucho sobre este punto, llegando incluso a afirmar, sin fundamento alguno, que los críticos fueron la causa misma de que Keats se muriera. «Se diría que esos seres despreciables no saben lo que hacen», comentó, por ejemplo. «Lanzan sus insultos y sus calumnias sin tener en cuenta si sus envenenadas flechas se clavan en un corazón encallecido a fuerza de golpes, o en uno, como el de Keats, de más sensible materia». Sobre el crítico que en la *Quarterly Review* había publicado una reseña especialmente destructiva, se expresó con vehemencia extrema: «¡Ah, miserable! Tú, tan ruin, has mutilado imperdonablemente a uno de los más nobles ejemplares de la hechura de Dios. Ni te servirá de excusa que, siendo como eres un asesino, hayas hablado palabras afiladas como puñales, pero sin usar ninguno». [6]

El título del poema nos remite a la leyenda griega de Adonis, el dios eternamente joven que era cifra del ciclo de muerte y renacimiento que preside el mundo natural. (Si Shelley decidió cambiar el nombre por Adonais, parece que fue por consideraciones puramente rítmicas o prosódicas.) La elegía a Keats, al proyectarse sobre la figura de Adonis, cobra así un perfil doble: el poeta lamenta la muerte de su colega, pero también augura su inmortalidad. En su correspondencia, Shelley explicó

[6] Sigo aquí la versión del prólogo realizada por Vicente Gaos (1986, 49). Sobre la polémica muerte de Keats, puede consultarse el trabajo muy instructivo de Christopher Domínguez Michael (2025).

que consideraba *Adonais* una «obra de arte muy elaborada», dando a entender así que el poema se inscribía en la gran tradición de la elegía clásica (los estudiosos de su obra nos recuerdan las deudas del poema para con las elegías a Adonis de los poetas de la antigua Grecia, algunas de las cuales Shelley ya había traducido, pero también para con *Lycidas*, una elegía pastoril que Milton escribió con motivo de la muerte de un amigo suyo). Estos antecedentes, junto con las alusiones a figuras mitológicas como Apolo, Eco, Febo y Urania, dan cierto barniz convencional al poemario que no siempre casa bien con la intensidad de sentimiento que también busca expresarse. Y de ahí, en parte, los altibajos que algunos encuentran en la obra. Y es que como comenta Richard Holmes en su excelente biografía de Shelley, «*Adonais* es el único de los poemas de Shelley escrito en un estilo manierista y pomposo que, cosa curiosa, nos remite al barroco» (Holmes, 1976, 657).

Shelley adoptó para su poema la estrofa creada por el poeta inglés Edmund Spenser (1552-1599) al escribir su panegírico a la reina Isabel I de Inglaterra, *The Faerie Queen*, una forma que el poeta romántico ya había empleado en su poema *The Revolt of Islam* (1818). La estrofa, tal vez derivada de la *ottava rima* de la poesía italiana, consiste en nueve versos: los ocho primeros siguen el metro del pentámetro yámbico, pero el noveno, en cambio, es un alejandrino. El esquema de rima es bastante complejo: ABABBCBCC. Desde luego, ninguna traducción podría reproducir un esquema tan exigente como este. Altolaguirre tomó la decisión muy prudente de olvidarse de la rima y, como en el caso del fragmento de Milton, confiar en el endecasílabo para sugerir un equivalente métrico del pentámetro yámbico del poema inglés, si bien aquí, también, encontró imposible ofrecer una traducción que respetara siempre la estrofa de nueve versos. De hecho, las estrofas, que en el poema original cuentan siempre con nueve versos, en la versión del malagueño alcanzan hasta catorce o quince.

En términos generales, el poema pasa de un lamento por la muerte del poeta a la celebración de su inmortalidad, tal y como el mito de Adonis exige. Este desarrollo se anuncia, y queda perfectamente resumido, en la primera estrofa:

> Murió Adonais y por su muerte lloro.
> Llorad por él aunque el ardiente llanto
> no deshaga la nieve que le cubre.
> Y tú, su hora fatal, la que escogida
> fue de los años para que él muriese,
> despierta a tus oscuras compañeras,
> muéstrales tu dolor y di: conmigo
> murió Adonais y mientras que el futuro
> al pasado no olvide, su destino
> y su fama serán eternamente
> un eco y una luz para los hombres.
> (Shelley, 1935a).[7]

Los nueve versos del original se han convertido en once. Sin embargo, la ampliación parece justificada. Se respeta lo esencial del texto inglés. Si se agrega algún detalle es porque en seguida se sacrifica otro. De esta manera, donde Shelley había escrito: «though our tears / Thaw not the Frost that binds so dear a head», Altolaguirre traduce: «aunque el ardiente llanto / no deshaga la nieve que le cubre». Al agregar el adjetivo «ardiente» se da más sentido a la noción de que las lágrimas pudieran deshacer la nieve, mientras que la supresión de «so dear a head», en cambio, no supone la pérdida de nada indispensable. Es decir, la ampliación no se acompaña de ninguna ampulosidad en la expresión: sólo permite que la idea del poeta fluya casi con la misma agilidad, e inevitabilidad, que en el texto de Shelley, hasta llegar a la contundente afirmación final: «till the future dares /Forget the past, his fate and fame shall be / An echo and a light unto eternity» (Shelley, 1935b, 427).[8]

Al adentrarse en la traducción, el lector se topa con versos sueltos que le llaman la atención por la felicidad de su ritmo o por la precisión con que la idea o la imagen ha sido traducida. Pero

[7] Las 33 estrofas del poema traducidas entonces por Altolaguirre se dieron a conocer en los números V, VI y VII de esta revista, editados todos ellos en la primavera de 1935 y sin paginación. Todos los fragmentos citados proceden de esta edición.

[8] Todas las citas del texto inglés están tomadas de esta edición.

también hay estrofas enteras, como la primera, que destacan por un equilibrio entre sentido y sonido que se mantiene de principio a fin. Otro ejemplo de este equilibrio lo encontramos en la estrofa XXVI, que es también una de las más célebres del poema original. Quien habla en este momento del poema es Urania, hija de Zeus y, según Shelley, «Most musical of mourners» («la más musical lamentadora»):

> Detente un poco y háblame otra vez.
> Bésame lo que un beso durar pueda.
> Dentro, en mi pecho descorazonado
> y en mi ardiente cerebro esas palabras
> y ese beso serán más permanentes
> que todos los recuerdos de mi vida;
> como si fueran una parte tuya,
> ahora que tú estás muerto vivirán
> con alimento de memorias tristes,
> oh mi Adonais; yo lo daría todo
> por estar como tú, no encadenada
> al tiempo que me impide libertarme.

Me parece muy atinada la traducción que se ofrece aquí del verso segundo, que en el original reza: «Kiss me, so long but as a kiss may live». ¿Cuánto puede durar un beso? No se sabe. Pero en la formulación misma de la pregunta va implícito el deseo de eternidad. Y me parece que el endecasílabo de Altolaguirre capta muy bien esta urgencia del deseo, su búsqueda de no se sabe qué infinito, que están en el original: «Bésame lo que un beso durar pueda». Sobre todo, resulta decisiva la colocación del verbo «poder» al final del verso. El metro del verso lo pide, claro, pero también la pasión del poeta. El compromiso de la diosa de inmortalizar la vida del poeta es lo que ocupa la mayor parte de los versos que siguen. Son versos muy densos en inglés. Pienso, sobre todo, en aquel que reza: «That word, that kiss, shall all thoughts else survive», y que en la traducción se alarga para abarcar más de dos versos: «esas palabras / y ese beso serán más permanentes /que todos los recuerdos de mi vida». El traductor no ha agregado nada de su propia inspiración: comunicar la misma idea simplemente requiere de esta ampliación o de otra parecida. Al

final de la estrofa la expresión se vuelve más fluida, la dicción más sencilla, conforme la diosa se entrega lo más que pueda al amor de *Adonais*. Y de nuevo se introduce la idea del deseo que choca con todo lo que lo limita: «I would give / All that I am to be as thou now art! But I am chained to Time, and cannot thence depart!» (Shelley, 1935b*,* 432). La traducción se apega muy bien al original, si bien en el último verso de su versión Altolaguirre hace explícita algo que en el original se sugiere solo de manera implícita: la noción romántica de la muerte como la única *libertad* posible.

No puedo rendir cuenta aquí de todos los aspectos de la traducción. Baste decir que es la más cuidada de las tres versiones comentadas aquí, y que refleja un esfuerzo notable por traducir las ideas de Shelley y a la vez construir un poema digno de su nombre. Puede ser que el lenguaje poético de Shelley —la convencionalidad de muchas de sus imágenes, como también el peso de un pensamiento más bien abstracto— haya supuesto un reto menor que el lenguaje más elaborado (y abundante) de Milton. Pero aun reconociendo estas diferencias, no cabe dudar del cuidado con que el malagueño tradujo estas primeras estrofas del poema. Y si bien es una lástima que en Londres no haya terminado la traducción de todo el poema, nos consuela saber que mucho más adelante sí habría de hacerlo. En efecto, en trabajos posteriores seguiría dialogando con la poesía de Shelley, confiado en la idea de que «la gran poesía no descubre su total misterio y encanto sino a través de diferentes luces, de contrarias músicas» (Altolaguirre, 1986, 418).

Journey of the Magi **de Eliot**

Para publicar su versión de poetas muertos hace tiempo como Milton y Shelley, Altolaguirre no tuvo que pedir autorización a nadie. En el caso de un poeta contemporáneo como T. S. Eliot, en cambio, sí fue indispensable solicitar la autorización del autor. Por una carta dirigida a Concha Méndez hacia mediados del mes de marzo de 1935, sabemos que seguramente fue con esa finalidad que Altolaguirre se entrevistó entonces con el célebre poeta. «Mañana veré a Eliot y para uno de los números de *1616* haré una traducción con May. Ya verás qué de cosas», le escribió entonces a

su esposa (Altolaguirre, 2005a, 315). ¿Fue Antonio Marichalar, corresponsal español de *The Criterion*, quien le arregló la entrevista? ¿O fue más bien el profesor J. B. Trend, catedrático del departamento de español de la Universidad de Cambridge, que también colaboraba en la publicación con cierta frecuencia? Por desgracia, no lo sabemos. Tampoco sabemos cómo fue el encuentro entre los dos poetas (en ninguna página de sus memorias Altolaguirre menciona siquiera el nombre de Eliot). ¿Hablaron en inglés o en francés? En cualquier caso, parece probable que Altolaguirre habría regalado al poeta de *The Waste Land* algunos de los números que ya llevaba impresos de su revista *1616*, y de esa manera habría disipado alguna de las dudas que Eliot tal vez tuviera al ver el escaso dominio del inglés de este joven poeta que pretendía traducirlo al español. Sea como haya sido la conversación entre ellos, el caso es que, muy poco tiempo después, en el número VIII de *1616*, una entrega en que también figuraron «La gloria del poeta» de Cernuda y «Omega (Poema para muertos)» de García Lorca, se publicó «Journey of the Magi», junto con la traducción del poema hecha por Altolaguirre. (Tal vez por un simple descuido, la versión apareció sin título, pero cabe suponer que el traductor lo habría titulado, simplemente, «Viaje de los magos».)

Eliot era un poeta que apenas comenzaba entonces a ser conocido en España. El gran poema con que se había hecho famoso en el mundo anglosajón, *The Waste Land* (1922), fue traducido por el portorriqueño Ángel Flores bajo el título de *Tierra baldía* y la versión fue publicada en 1930, en Barcelona, en la editorial Cervantes.[9] Resulta difícil calcular la difusión que esta

[9] Aunque no hablaba ni leía el español, parece que Eliot se interesaba por las traducciones de su obra que se hacían en esta lengua. Gracias a la investigación de Juan Herrero-Senés, sabemos que cuando en 1927 Flores fue a Londres a buscar al autor de *The Waste Land*, este incluso aceptó, aunque a regañadientes, aclarar algunos puntos del texto que pudieran ayudar al traductor con su interpretación. Y cuando, a finales de 1928, Eliot le dio a Flores el visto bueno para que publicara su versión, también le comunicó su deseo de que el texto apareciera en *Revista de Occidente* o, de no ser posible, entonces en *La Gaceta Literaria*. Es decir, conocía algo del medio literario español y se preocupaba

traducción pudo haber tenido en España. Lo que sí sabemos es que García Lorca, quien ese mismo año coincidió con Flores en Nueva York, menciona el poema en el recital de *Poeta en Nueva York* que dio en la Residencia de Estudiantes en marzo de 1932. También sabemos que Ramón Gómez de la Serna, el gran pionero de la vanguardia española, publicó una reseña muy elogiosa de la traducción en el periódico *El Sol* el 14 de enero 1933. Ya para entonces habían aparecido traducciones de otros poemas de Eliot. En febrero de 1931 Juan Ramón Jiménez publicó en *La Gaceta Literaria* de Madrid versiones en prosa de tres poemas breves suyos: «La figlia che piange», que pertenecía al primer poemario de Eliot, *Prufrock and Other Observations* (1917); «Marina», uno de los *Ariel Poems*, publicado en 1930; y «Som de l'escalina», que forma parte de *Ash Wednesday* (1930). Parece que Juan Ramón tuvo conocimiento del poema «Marina» gracias a Jorge Guillén, que en enero de 1931 le envió el texto del poema desde Oxford, donde entonces vivía.[10] Lo cual confirma que la obra de Eliot ya comenzaba a circular, por lo menos, entre los poetas más atentos a lo que pasaba más allá de las fronteras españolas. En 1930, en la revista mexicana *Contemporáneos*, Enrique Munguía publicó otra versión de *The Waste Land*, esta vez bajo el título de *El páramo*, mientras que, en 1931, en la misma revista *Contemporáneos*, el poeta español León Felipe dio a conocer su versión de «The Hollow Men» (1925). Dicho esto, puede ser que estas traducciones, editadas en una revista mexicana, no hayan llegado a la atención del público español (a pesar de que escritores españoles tan diversos como José María Hinojosa, Salvador Dalí e incluso Altolaguirre también habían colaborado en ella).

Publicado en 1927, «Journey of the Magi» es un poema que refleja muy bien la evolución poética e ideológica por la que pasaba Eliot hacia finales de los años veinte. Después del éxito de *The Waste Land*, que constituyó un angustioso lamento por la esterilidad y la futilidad de una vida sin fe, el poeta había comenzado a acercarse a una visión más positiva de la existencia, a

porque su obra tuviera la mejor salida posible. Véase Juan Herrero-Senés (2019, 214).

[10] Véase Howard T. Young (1983).

una vida respaldada por los valores tradicionales de la religión cristiana. Esta lenta gravitación ideológica encontró su expresión más célebre en el prólogo que Eliot escribió para su libro *For Lancelot Andrewes* (1928) en que se declaró, sin reserva alguna, «clásico en literatura, monárquico en política y anglocatólico en religión».[11] Los que no seguían de cerca la poesía de Eliot se sorprendieron mucho; algunos incluso protestaron ante lo que vieron como una escandalosa negación de todo cuanto el poeta llevaba escrito hasta entonces, así como una claudicación lamentable. Lamentable o no, este cambio ya se anticipaba, cuando menos, en «The Hollow Men», de 1925, y en «Journey of the Magi», de 1927.

«Journey of the Magi» es un monologo dramático, es decir, un poema en que la voz que habla no es la del poeta, sino la de un personaje creado por el poeta, en este caso la de uno de los reyes magos de la historia bíblica. En el poema el rey recuerda cómo él y otros como él, en un pasado ya lejano, salieron en busca del nuevo Mesías. Por medio de la evocación de este largo y arduo viaje, Eliot crea una alegoría sobre la dificultad que supone buscar la fe religiosa en tiempos en que el espíritu científico y utilitario ha proscrito cualquier creencia en lo sobrenatural. Para arrancar su poema, se inspira en un sermón sobre la Natividad del obispo anglicano Lancelot Andrewes (1555-1626), un contemporáneo de Shakespeare, y puede ser que esto explique que los cinco primeros versos figuren entre comillas.[12] Porque, en realidad, como se ha señalado ya, todo el poema está dicho, o pensado, por el rey mago, y no solo esos versos iniciales. En la traducción de Altolaguirre los versos rezan así:

---

[11] Recojo aquí la traducción de la frase que ofrece Jaime Gil de Biedma en el prólogo a su versión de *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. Véase Eliot (1955, 9).

[12] Eliot reproduce este fragmento en su ensayo sobre Andrewes: «A cold coming they had of it at this time of the year, just the worst time of the year to take a journey, and specially a long journey in. The ways deep, the weather sharp, the days short, the sun farthest off, *in solstitio brumali*, «the very dead of winter»». Como señala a continuación, Eliot lo ofrece como ejemplo de la forma en que, en sus sermones, «before extracting all the spiritual meaning of a text, Andrewes forces a concrete presence upon us» (Eliot, 1972, 350).

> Qué llegada tan fría tuvimos,
> justamente en el peor tiempo del año
> para un viaje, y qué largo viaje:
> por caminos profundos y con tiempo ingrato,
> durante lo más hondo del invierno.
> (Eliot, 1935).[13]

Conforme avanza el poema, el rey mago recuerda los muchos problemas que tuvieron que enfrentar durante su viaje: los pleitos con los camelleros o también las dificultades para conseguir alojamiento en las ciudades que visitaban. También recuerda cómo todos añoraban los palacios que habían dejado tras sí. De repente llegaron a un valle donde encontraron un entorno que les parecía, por fin, menos inhóspita. En la versión de Altolaguirre leemos:

> Luego al alba llegamos a un valle más templado
> bajo la línea de la nieve, húmedo y fragante,
> con un río veloz, con un molino
> que golpeaba en las sombras.
> Tres árboles lejanos en el horizonte
> y un viejo caballo blanco galopando en la pradera.
> Llegamos a una taberna con parras en el dintel,
> seis manos sobre una puerta jugaban plata a los dados
> y los seis pies golpeaban sobre pellejos sin vino.

A primera vista, yuxtapuestas así, estas imágenes se antojan un tanto arbitrarias. Sin embargo, todas ayudan a dirigir la sensibilidad del lector en cierta dirección. Los golpes que da el molino en las tinieblas, impulsado por el agua que corre, a lo mejor nos sugiere el latido de un corazón o, por lo menos, la fuerza de una vida frágil que se afirma frente al acoso de la noche; asimismo, los que juegan a los dados nos recuerdan los soldados que, al pie de la Cruz, apuestan monedas de plata por el cuerpo de Cristo. Esta interpretación bíblica se vería confirmada por la imagen de los tres árboles sobre el horizonte, que cabe relacionar, desde luego, con el Gólgota. Es decir, aunque el simbolismo no es siempre muy

[13] Todas las citas de la traducción del poema proceden de esta edición.

explícito, los versos sugieren que el viaje de los reyes magos se acerca a su fin: a un fin en que el Nacimiento de Cristo se desdobla en su Crucifixión.[14]

La descripción que el rey mago ofrece del momento en que los viajeros llegan por fin a su destino, resulta, en cambio, extrañamente lacónica y distante: como si el propio narrador no supiera qué significación dar a una experiencia que de todos modos no parece haberlo conmocionado mucho. Con estos versos se cierra el poema:

> ¿Es que fuimos conducidos a lo largo del viaje
> por un parto o por la muerte? Fue un nacimiento. Lo sé.
> Teníamos pruebas. No hay duda. Partos y muertes ya vimos
> y pensé que eran distintos; este alumbramiento fue
> dura y amarga agonía para nosotros, la muerte,
> como nuestra muerte fue.
> Volvimos a nuestros lares, a estos reinos, pero ya
> aquí no somos felices con las antiguas costumbres,
> con un pueblo que se abraza a sus dioses. Otra muerte
> solo nos consolaría.

Preside este desenlace una gran incertidumbre. El rey mago ha sido testigo del nacimiento de una vida nueva, y sin embargo sólo parece consciente de haber estado frente a la muerte, a la suya propia y a la de los demás que lo acompañaban. Si presenció la revelación de una verdad, una epifanía, él mismo parece estar

[14] En *Función de la poesía y función de la crítica* (1955, 157) Eliot pregunta por qué, a lo largo de la vida de un hombre, la imagen de algo visto, oído o sentido pueda recurrir una y otra vez en la memoria. «Tales recuerdos», nos explicó, «acaso posean un valor simbólico, pero no podemos decir cuál: representan profundidades de nuestro sentimiento que nosotros no podemos atisbar». Y entre otros ejemplos de este fenómeno, cita justamente dos de las imágenes incluidas en estos versos: «seis rufianes que juegan a los naipes, vistos a través de una ventana abierta, de noche, en una pequeña estación francesa de enlace ferroviario donde había un molino». En el poema no aparece ninguna estación de tren, pero sí figuran las imágenes del molino y de los seis hombres haciendo apuestas. Desde luego, si el propio poeta insiste que sería imposible fijar el significado exacto que estas imágenes tenían para él, sería muy arriesgado que nosotros intentáramos hacerlo en su nombre.

todavía insensible a ella. O en todo caso, su atención se fija más bien en la muerte de las viejas costumbres o libertades que esta verdad anuncia o exige. Para renacer espiritualmente, el rey debe primero morir para las tentaciones de este mundo. Y esto lo desconcierta. Sin embargo, al volver a casa, tampoco se siente a gusto en una sociedad regida por valores materiales. Es decir, al final se encuentra entre una vida (la inmediata) que rechaza y otra (de orden trascendente) a la que todavía no ha logrado hacer suya. Lo cual parece haber sido la situación de Eliot en ese momento: en teoría había aceptado la verdad de Cristo, pero todavía no había logrado sentir esa verdad como algo plenamente asumida por él.

En principio, «Journey of the Magi» ofrece menos problemas al traductor que los textos de Milton y de Shelley. La sintaxis es más natural y el léxico más sencillo que en la poesía de los otros dos. Por otra parte, Eliot ha escrito el poema en verso libre: por lo mismo, en la traducción no hace falta establecer ninguna regularidad métrica; es decir, el traductor dispone de mayor margen de libertad a la hora de buscar un equivalente, aunque dominar el verso libre también requiere destreza y disciplina técnicas. En su versión no le cuesta trabajo a Altolaguirre mantenerse fiel al lenguaje simbólico del original. Hay sin embargo un momento en que parece ir más allá de lo que dice el poema original. Al final de la segunda estrofa, después de pasar por «el valle más templado», los reyes magos llegan por fin al lugar del Nacimiento. El rey que narra comenta lo siguiente:

> and so we continued
> And arrived at evening; not a moment too soon
> Finding the place; it was (you may say) satisfactory.
> (Eliot, 2015, 101-102).

Altolaguirre traduce así:

> Proseguimos, y a la tarde
> sin pérdida de un momento llegamos al sitio que era,
> por decirlo de algún modo, expiatorio, suficiente.

En el texto original el último verso constituye un anticlímax que capta muy bien el desconcierto (por no decir la decepción) que sufre el rey mago al llegar a su destino. Al relatar con tanto detalle todas las penurias sufridas durante su largo viaje, el rey ha ido creando en la mente del lector unas expectativas cada vez más grandes, que de repente son desmentidas casi por completo: lo único que se le ocurre decir para describir la experiencia de haber llegado a su destino, es que la Natividad le pareció «satisfactory». Y aun así se siente la necesidad de atenuar el peso de esta palabra con una frase adverbial colocada entre paréntesis: «you may say» («por decirlo de algún modo»).

Llama la atención que Altolaguirre traduzca la palabra «satisfactory», no por «satisfactorio», que hubiera sido lo más obvio, sino por «suficiente». ¿A qué se debe esta preferencia? Posiblemente tiene que ver con la decisión del traductor de agregar un elemento explicativo — el adjetivo «expiatorio»—que no estaba en la versión original de este verso. Según el *Oxford English Dictionary*, la palabra «satisfactory» tiene, entre otras acepciones, la siguiente, de índole teológica: «Serving to make satisfaction or atonement for sin» («que sirve para brindar satisfacción o expiación por un pecado»).[15] Si aceptamos este significado de la palabra, el poema nos da a entender que el rey mago no solo reconoce que el Niño recién nacido es el Hijo de Dios venido a la tierra a redimir, con su sacrificio, los pecados del mundo, sino que acepta que el sacrificio ofrecido por el Hijo de Dios es «suficiente» en tanto expiación. Una interpretación en ese sentido resulta acertada desde un punto de vista teológico, pero me parece que Altolaguirre comete un error poético al explicitar lo que en el texto inglés está tal vez solo implícito en la palabra «satisfactory». Al agregar la palabra «expiatorio», no contradice el texto original, pero sí cancela la ambigüedad del adjetivo «satisfactory», que tan importante resulta en el desarrollo del poema. Sobre todo, anula el tono lacónico que la palabra «satisfactory» comunica cuando empleada con su connotación usual. El rey mago ha reconocido la trascendencia del nacimiento del Mesías, pero no está seguro de

[15] Sigo las anotaciones que ofrecen los editores de la poesía de Eliot (2015, 764).

poder (o incluso de querer) asumir la muerte que la vida nueva le exige, y de ahí su respuesta un tanto fría y distante: la Natividad le parece, cuando mucho, un acontecimiento «satisfactory».

El tono, desde luego, es una consideración importante en cualquier escrito, pero lo es todavía más en un poema, como este, construido como un monólogo dramático. Todavía más significativa que la experiencia evocada es la actitud hacia esta experiencia asumida por quien la ha vivido y que ahora la narra. Y al afirmar esto, no solo tengo presentes los versos que acabo de citar. En otros momentos de su traducción de «Journey of the Magi» Altolaguirre tiende a suprimir lo que el poema original tiene de ritmo hablado (un ritmo que sirve, a su vez, para subrayar la perspectiva muy particular de donde el narrador está hablando). Es algo que se ve, por ejemplo, en la decisión del traductor de suprimir los nexos con que Eliot articula una parte importante del monólogo. Los versos en cuestión son aquellos en que el rey mago recuerda algunas de las penurias sufridas a lo largo del viaje:

> Then the camel men cursing *and* grumbling
> *And* running away, *and* wanting their liquor *and* women,
> *And* the night-fires going out, *and* the lack of shelters,
> *And* the cities hostile *and* the towns unfriendly
> *And* the villages dirty *and* charging high-prices…
> (Eliot, 2015, 101).

Subrayo los nexos para hacerlos más evidentes. En la traducción de Altolaguirre leemos:

> Los camelleros maldecían, se quejaban,
> corrían pidiendo alcohol, pedían mujeres.
> Las hogueras nocturnas se extinguían.
> No teníamos albergue.
> Las aldeas eran sucias, los pueblos enemigos,
> las ciudades hostiles, carísimos los precios.

La reiteración del nexo «and» no es un rasgo que los maestros recomienden en la escuela si uno quiere llegar a ser un

buen escritor. Y, sin embargo, sí es un rasgo muy típico del habla y en este poema tiene una función importante al contribuir a establecer la conciencia del rey mago como una voz autónoma. Por lo mismo, es una lástima el que el traductor, tal vez con el propósito de reducir el excesivo peso silábico de los versos en español, haya decidido eliminar, sistemáticamente, el empleo de este recurso. Al proceder así, consiguió una dicción más densa y más económica, pero a la vez suprimió algo muy importante: no los momentos mismos vividos («the cities hostile», «the towns unfriendly», «the villages dirty»), sino la actitud del rey mago hacia ellos, la extraña combinación de impaciencia e indiferencia con que va enlistando, y apilando uno sobre otro, todos estos recuerdos.[16]

Otro recurso que influye en la construcción del tono es, desde luego, la versificación. En su poema Eliot se apoya en el verso libre para transmitir el ritmo del pensamiento. Altolaguirre propone hacer lo mismo en su versión; sin embargo, resulta curioso como en su caso el resultado es un discurso que gravita en varios momentos hacia una regularidad métrica. A veces se aproxima al endecasílabo, a veces al alejandrino. Especialmente notorios en este sentido son los versos siguientes, que adoptan el ritmo del octosílabo y que hubieran podido presentarse como tales:

> Llegamos a una taberna // con parras en el dintel,
> Seis manos sobre una puerta // jugaban plata a los dados
> Y los seis pies golpeaban // sobre pellejos sin vino.
> No pudieron informarnos. // Proseguimos, y a la tarde
> Sin pérdida de un momento // llegamos al sitio que era,
> Por decirlo de algún modo, // expiatorio, suficiente.

[16] Resulta interesante observar que, en su traducción de este poema, Dámaso Alonso también suprime todos los nexos: «Se ahogaban las hogueras, no hallábamos refugio; / hostiles las ciudades; los pueblos, enemigos; / suciedad en aldeas; altísimos los precios» (Díez de Revenga, 2007, 204). José María Valverde, en cambio, se mantiene fiel a los nexos (y también a los gerundios): «Además, los camelleros maldiciendo y gruñendo / y escapándose, y queriendo sus tragos y mujeres. / Y las hogueras nocturnas apagándose, y la falta de cobijo, / y las ciudades hostiles y los pueblos poco amistosos / y las aldeas sucias y cobrando precios altos…» (Eliot, 1979, 119).

Sería difícil saber hasta qué punto Altolaguirre buscaba esta regularidad y hasta qué punto representaba un rasgo inconsciente por parte de un poeta acostumbrado a moverse en el mundo del romance. Sea como fuere, esta gravitación hacia la regularidad métrica, si bien garantiza cierta continuidad melódica, pasa por alto las inflexiones (los rápidos cambios de actitud y de tono) en la voz del que narra: inflexiones que, en el texto en inglés, se ven reflejados en los repentinos cambios en el metro. Es decir, una vez más el temperamento romántico del malagueño (su tendencia a considerar el poema como un espacio en que articular una sola verdad unánime) no parece haberle predispuesto para apreciar las sutilezas del monólogo dramático. Lo cual es muy comprensible, ya que dicha forma poética tenía hasta entonces muy escasa presencia en la lírica española.

Los motivos del traductor

¿Qué conclusiones podemos sacer de esta rápida cala en las tres traducciones hechas por Altolaguirre? El malagueño fue un poeta que, lejos de crear su propio lenguaje poético, lo heredó de sus mayores, y muy particularmente de Juan Ramón Jiménez: una figura a la que iba a mantenerse fiel a lo largo de su carrera, contradiciendo así la conducta de varios de sus contemporáneos, que prefirieron romper sus amarras con él. Por lo mismo, por su constante fidelidad a sus orígenes, perderíamos el tiempo si buscáramos en su poesía alguna repercusión importante de esta experiencia suya como traductor. Ni en el breve cuaderno de *La lenta libertad* de enero de 1936, ni en la extensa antología de *Las islas invitadas* de julio del mismo año, encontramos huella significativa de sus recientes interpretaciones de Milton, Shelley y Eliot.[17]

[17] Es cierto que, en la primavera de 1936, en un número monográfico de la revista *Nueva Cultura* dedicado a celebrar el romanticismo, Altolaguirre sí intentó imitar el estilo de Shelley en el breve homenaje que dedicó entonces al romántico inglés. Pero la imitación resultó muy poco afortunada y, en todo caso, constituyó un gesto más bien coyuntural, realizado al margen de su obra propiamente dicha. Dicha colaboración puede consultarse en Altolaguirre (1986, 394-395).

Resulta claro que Altolaguirre nunca se sintió tentado a escribir nada de la envergadura de *Paradise Lost* o *Adonais*, como tampoco intentó redactar un monologo dramático al estilo de Eliot.[18] Tal vez más sorprendente: ni siquiera quiso experimentar con el verso libre, una forma que su traducción de «Journey of the Magi» lo había animado a emplear. Sin embargo, no podemos decir que su experiencia como traductor fuese desaprovechada enteramente. Sus versiones tanto del fragmento de Milton como de las primeras estrofas de la elegía de Shelley supusieron una exploración a fondo de las posibilidades rítmicas del endecasílabo: un ejercicio que sin duda resultó provechoso para un poeta como Altolaguirre que, como ya se ha dicho, se movía de preferencia en el mundo de las canciones de arte menor. Los beneficios de esta experimentación métrica se volverían evidentes, sobre todo, a partir de la guerra civil, en los poemas reflexivos que el malagueño escribiría a la par de sus romances heroicos.

Milton, Shelley, Eliot: son tres figuras clave en la evolución de la lírica inglesa y, como tales, obvios candidatos para figurar en la antología de poesía inglesa en traducción que Altolaguirre comienza a preparar cuando llega a Londres. Pero en ese trabajo de selección, se ve que influyeron no solo consideraciones de orden canónico, sino también criterios más bien personales. Algo que se desprende de nuestra rápida revisión de las tres traducciones es la evidente preferencia de Altolaguirre por la poesía romántica (o en todo caso, por lo que él lee como tal). Si en 1933 publicó no solo su *Antología de la poesía romántica española*, sino también su vida de *Garcilaso de la Vega*, una biografía en la que atribuyó al soldado de Carlos V la sensibilidad de un Bécquer o de un Espronceda, no debe sorprendernos ver el entusiasmo con que en 1934 se entregó a la traducción de una obra tan plenamente romántica como el *Adonais* de Shelley, ni tampoco descubrir que

[18] Pero si el malagueño nunca se sentiría tentado a escribir su propio monólogo dramático, su amigo Luis Cernuda sí aceptaría el reto. Sin duda impresionado por «Viaje de los magos», aunque no solo por este poema, cuatro años después escribiría «La adoración de los magos», un hermoso poema dramático inspirado en la misma historia bíblica.

hubiera interpretado *Paradise Lost* en la misma clave. Es decir, su trato con estos dos poetas ingleses habrá servido sobre todo para exacerbar ese fondo de romanticismo que, una vez superado el efímero neogongorismo de sus primeros versos, había ido moldeando el curso de su propia poesía. Cabe agregar que si, como traductor, le costó trabajo ajustarse a la perspectiva dramática introducida por Eliot en su monólogo, esta dificultad se originaba, igualmente, en los presupuestos románticos que presidían su propia concepción de la poesía (notablemente, en la idea de que todo poema debe dar expresión directa a la experiencia del poeta).

Pero hay otra faceta importante de estos tres poetas que Altolaguirre también habrá tomado muy en cuenta a la hora de acercarse a su poesía, y es la actitud expresada por ellos hacia la religión. Milton y Eliot eran poetas profundamente religiosos: si bien de ideas políticas muy diferentes (republicano el primero y monárquico el segundo), los dos escribían a partir de una conciencia aguda del pecado original. En el fragmento del poema de Milton traducido por Altolaguirre encontramos una imagen terrorífica del infierno que espera a cualquiera que se rebele en contra de la voluntad de Dios; en el poema de Eliot, una imagen angustiante del difícil camino que tiene que recorrer cualquiera que busque consuelo en el amor divino. Es tan aterradora la imagen que Milton nos pinta del pecado que resulta imposible que una persona como Altolaguirre, educado por los jesuitas, haya escogido este fragmento por azar. Algo parece haber encontrado en estos versos que correspondía a una inquietud muy particular suya. Desde luego, la asociación del placer sexual con el pecado es uno de los principios más difundidos de la doctrina cristiana, pero la traducción de este fragmento, el entusiasmo con que confiesa haberla realizado, parecerían indicar que el malagueño había tenido especial empeño en asimilar este capítulo del gran poema a su propia visión de mundo. Asimismo, no cabe duda de que Altolaguirre deb de haberse sentido identificado de alguna manera con la búsqueda de fe dramatizada en el poema de Eliot; si no, difícilmente hubiera insistido en el sentido teológico de la palabra «satisfactory» con que en su monólogo el rey resume su experiencia al encontrar al Mesías. Es decir, sin afirmarlo

explícitamente, en los tres trabajos como traductor Altolaguirre fue enfrentando algo que seguramente tuvo gran importancia en su vida: la cuestión de su propia fe religiosa.

El encuentro de Altolaguirre con Eliot ocurre en un momento en que las carreras de los dos poetas caminan en direcciones opuestas. El poeta angloamericano está deseando escapar de un mundo moderno dominado por valores materiales que no le satisfacen, en busca de una vida religiosa que por el momento no está seguro de haber alcanzado. El malagueño, en cambio, no solo está intentando dejar atrás los valores religiosos que le fueron inculcados cuando niño, sino que, además, animado por Rafael Alberti, pretende abrazar el marxismo como una fuerza capaz de establecer un orden de mayor justicia social. Y de ahí, sin duda, la especial relevancia en este momento para Altolaguirre de la figura de Shelley, que desde luego no podía considerarse de ninguna manera un poeta religioso. Al contrario: frente al panorama terrorífico de Milton y al duro paisaje de disciplina y sacrificio de Eliot, en el imaginario del malagueño se yergue la imagen romántica de Shelley, la de un poeta que, para la exasperación de Eliot, identifica la poesía con la búsqueda de una libertad absoluta y que, al leer a Milton, se solidariza con el demonio en su lucha contra el bien: «Nada puede superar la energía y la magnificencia de Satanás en *El paraíso perdido*», comentó Shelley en su *Defence of Poetry* (1821), para luego agregar: «El demonio de Milton, en tanto ser moral, es muy superior a su Dios» (Shelley, 1970, 185).

Es decir, vistos en su conjunto, los tres textos traducidos plantean un dilema en el ámbito de la fe: por un lado, tenemos la causa de la tradición y de los valores religiosos establecidos y, por otro, la seducción de la herejía y la capacidad del individuo no solo de vivir una vida plena, sino también de contribuir a la libertad de los demás. Por estas fechas Altolaguirre parece seguir indeciso en cuanto a cuál de los dos caminos tomar. Una obra de teatro revolucionario como *Entre dos públicos*, escrita por él en 1933 y enviada a la Unión Soviética entonces para su posible estreno en algún teatro de Moscú (véase Altolaguirre, 2005b), nos da a entender que en este momento el malagueño se inclina más por la

segunda opción: la que defiende la libertad de los seres humanos para colaborar en la creación de un mundo mejor. Y, sin embargo, se ve que su propia formación religiosa no quiere dejarle en paz.

bibliografía

ALTOLAGUIRRE, Manuel. (1935) «Fragmento de *El paraíso perdido*. Traducción y nota de Manuel Altolaguirre». *Cruz y Raya*. 29. 63-73.

ALTOLAGUIRRE, Manuel. (1986) *Obras completas I*. Edición de James Valender. Madrid. Istmo.

ALTOLAGUIRRE, Manuel. (2005a) *Epistolario 1925-1959*. Edición de James Valender. Madrid. Residencia de Estudiantes.

ALTOLAGUIRRE, Manuel. (2005b) *Entre dos públicos*. Edición de Carlos Flores Pazos y Gregorio Torres Nebrera. Málaga, Centro de la Generación del 27.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier. (2007) *Las traducciones del 27. Estudio y antología*. Sevilla. Fundación José Manuel Lara.

DOCE, Jordi. (2005) *Imán y desafío. Presencia del romanticismo inglés en la poesía española contemporánea*. Barcelona. Ediciones Península.

DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. (2025) «¿Quién mató a Keats?». *El crítico sin estatua*. México. Sauvage Atelier. 17-32.

ELIOT, T. S. (1935) «Journey of the Magi». *1616*. Traducción de Manuel Altolaguirre. 8. Sin paginación

ELIOT, T. S. (1955) *Función de la poesía y función de la poesía*. Traducción e introducción de Jaime Gil de Biedma. Barcelona. Seix Barral.

ELIOT, T. S. (1972) *Collected Essays*. Londres. Faber and Faber.

ELIOT, T. S. (1979) *Poesías reunidas (1909-1962)*. Introducción y traducción de José María Valverde. Madrid. Alianza Tres.

ELIOT, T. S. (2015) «Journey of the Magi». *The Poems of T. S. Eliot. The Annotated Text. Volume I. Collected and Uncollected Poems*. Edición de Christopher Rickets y Jim McCue. Londres. Faber & Faber. 101-102.

GAOS, Vicente. (1986) *Traducciones poéticas completas. Volumen 2. W. Shakespeare, P.B. Shelley, T. E. Hulme, E. Pound, T. S. Eliot y R. M. Rilke*. Valencia. Instituto Alfonso el Magnánimo / Institució Valenciana d'Estudis i Investigació.

GONZÁLEZ RÓDENAS, Soledad. (1999) *Juan Ramón Jiménez y su biblioteca de Moguer. Lecturas y traducciones de poesía en lengua francesa e inglesa*. Barcelona. Universidad Pompeu Fabra.

GONZÁLEZ-ALLENDE, Iker. (2014) *Epistolario de Pilar de Zubiaurre (1906-1970)*. Nueva York. Támesis.

HERRERO-SENÉS, Juan. (2019) «Ángel Flores, agente doble del cosmopolitismo transatlántico». *Revista de Literatura*. 31. 161. 207-225.

HOLMES, Richard. (1976) *Shelley. The Pursuit*. Londres. Quartet Books.

JIMÉNEZ TOMÉ, María José. (2010) *Llegaré tarde otra vez a la cita… Epistolario Manuel Altolaguirre-Bernabé Fernández-Canivell y textos inéditos*. Málaga. Centro Cultural Generación del 27.

MARTÍNEZ NADAL, Rafael. (1986) «Manolo Altolaguirre en Londres (Apuntes para unas viñetas)». *Ínsula*. 475. 11.

MILTON, John. (1943) *Paradise Lost and Other Poems*. Edición de Maurice Kelley. Nueva York. Walter J. Black.

MILTON, John. (2008). *Paradise Lost de John Milton, fragmento. Versión castellana de Manuel Altolaguirre*. Edición de Rafael Osuna. Málaga. Antigua Imprenta Sur.

SHELLEY, Percy B. (1934) «A la luna». *1616*. Traducción de Manuel Altolaguirre. 1. Sin paginación.

SHELLEY, Percy B. (1935a) «Adonais. Elegía a la muerte de John Keats». *1616*. Traducción de Manuel Altolaguirre. 5, 6, 7. Sin paginación.

SHELLEY, Percy B. (1935b). *The Complete Poétical Works*. Edición de Thomas Hutchinson. Londres. Oxford University Press.

SHELLEY, Percy B. (1970) *Political Writings including A Defence of Poetry*. Edición de Roland A. Duerksen. Nueva York. Meredith Corporation.

STURZO, Luigi. (1940) *El ciclo de la creación. Tetralogía cristiana. Poema dramático en un prólogo y cuatro acciones*. Traducción de Manuel Altolaguirre y Berta Pritchard. Buenos Aires, Editorial Tiempos Nuevos. 1940

YOUNG, Howard T. (1983) «Juan Ramón y T. S. Eliot: gustos y disgustos». *Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez*. Huelva. Diputación Provincial de Huelva, Instituto de Estudios Onubenses. 2. 625-631.