

Más sobre Tagore en España: una traducción olvidada (inglés-español) de Martínez Sierra

1. Primeras traducciones de Tagore en España

Tradicionalmente se ha venido asociando la fortuna de Tagore en España con Juan Ramón Jiménez y su esposa Zenobia Camprubí Aymar. En efecto, y a partir de las versiones del bengalí al inglés realizadas por el propio Rabindranath, los Jiménez traducirán al castellano y publicarán, entre los años 1915 y 1922, gran parte de la obra tagoriana, convirtiéndose así en los introductores por excelencia del literato bengalí en España y obteniendo unos óptimos resultados: todavía en 1927 una encuesta realizada por el diario madrileño *El Sol* revela que Tagore se sitúa, por lo que a preferencias lectoras se refiere, en segundo lugar entre los autores extranjeros contemporáneos, con sólo un voto menos que Anatole France¹. Incluso más adelante, en los años treinta, los Jiménez se plantearían realizar nuevas versiones de sus antiguas traducciones del poeta bengalí, llegando a publicar varios volúmenes tagorianos remozados. El saldo último de todo ello es el compacto volumen -cerca de

(1) Luis Fernández Cifuentes, *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República* (Madrid: Gredos, 1982) 274.

1300 páginas- que con el título *Obra escogida de Rabindranath Tagore* publica la Editorial Aguilar en 1955 y que, continuamente reeditado, sigue siendo la recopilación fundamental para leer a Tagore en español.

Más inadvertido ha pasado el hecho de que los Jiménez no fueron los únicos que se interesaron por Tagore en la España de la llamada, con toda justicia, Edad de Plata². Era de esperar que, en un clima intelectual tan dinámico como el que se vivía en la España de las primeras décadas del siglo XX, hubiera otros autores atraídos por la sugestiva obra del poeta y dramaturgo bengalí, al igual que sucedió en distintos países europeos y americanos³. Cronológicamente hablando, el primero parece haber sido el siempre atento Ramón Pérez de Ayala, como he puesto de manifiesto en un estudio anterior⁴. Pérez de Ayala, efectivamente, se ocuparía de un Tagore que aún no había sido galardonado con el Premio Nobel en dos artículos publicados en el diario madrileño *La Tribuna*, 23 y 29 de agosto de 1913, que incluyen traducciones al español de algunos fragmentos de *Gitanjali*. El novelista asturiano se adelantaba así en dos años cabales a la primera entrega tagoriana de Juan Ramón y Zenobia, la versión castellana de *La luna nueva*, que vería la luz a fines de agosto de 1915. Curiosamente, ese mismo año habría otro autor -o más bien autora, como se comprobará más abajo-

(2) Juan Carlos Mainer, *La edad de plata. Ensayo de interpretación de un proceso cultural (1902-1931)*. 2ª ed. Madrid: Cátedra, 1981.

(3) Yeats, Pound, Rilke o Gide se encuentran entre los intelectuales occidentales de primera fila que manifiestan un temprano entusiasmo por Tagore: véase más detalles en J. Johnson, "Juan Ramón Jiménez, Rabindranath Tagore, and 'la poesía desnuda'", *Modern Language Review* 60 (1965): 534-46. En el ámbito hispanoamericano el boliviano Abel Alarcón y el chileno Raúl Ramírez traducen a Tagore, el último de ellos con comentarios de Gabriela Mistral.

(4) Agustín Coletes Blanco, "Un apunte para la fortuna de Tagore en España", *Archivum* 48-49 (1998-1999): 147-79.

que también haría sus pinitos tagorianos, hecho que, parece indudable, enfadaría al de Moguer. Me refiero a las peculiares figuras de Gregorio Martínez Sierra y su mujer María de la O Lejárraga García, o María Martínez Sierra como siempre quiso ser conocida.

Juan Guerrero Ruiz, el confidente y biógrafo de Jiménez, escribía lo siguiente en el apunte de su semblanza juanramoniana de fecha 15 de septiembre de 1915⁵:

Tiene ya a medio traducir con Zenobia Camprubí *Ofrenda lírica*, de Rabindranath Tagore; para junio próximo tendrán traducidas las principales obras del poeta indio, y entonces darán en un volumen *La luna nueva, Ofrenda lírica y El jardinero*, precedidas de un estudio serio de Juan Ramón sobre Tagore, para el que ya está trabajando.

El mencionado "estudio serio" no parece haber pasado de las buenas intenciones, pero lo demás -entre otras muchas páginas tagorianas- sí saldría: el mismo 1915, *La luna nueva (poemas de niños)*, título que dan Zenobia y Juan Ramón a su traducción castellana de *The Crescent Moon: Child Poems*; en 1917, *El jardinero*, versión española de *The Gardener*, y en 1918 *Ofrenda lírica (Gitánjali)*, traducción del emblemático *Gitanjali (Song Offerings)* que le había valido a Tagore el Nobel de Literatura en 1913.

Práctica habitual en circunstancias similares, Jiménez ofrecería un adelanto promocional del volumen *La luna nueva*. Lo hace en la prestigiosa revista *España*, número 30, correspondiente a 19 de agosto de 1915. En la página 9, bajo el epígrafe "Letras extranjeras. La Luna Nueva", puede leerse lo siguiente⁶:

(5) Juan Guerrero Ruiz, *Juan Ramón de viva voz*, 1961, ed. Manuel Ruiz-Funes Fernández, 2 vols. (Valencia: Pre-Textos, 1998) 1: 37.

(6) He consultado *España. Semanario de la vida nacional* [Madrid: 1915-1924] por la edición facsímil de Madrid: Turner, 1982.

Un libro de Rabindranath Tagore acaba de traducirse al castellano. La adaptación, hecha sobre la versión inglesa dada por el autor mismo, conserva a estos poemas en prosa su amable y sereno encanto. Son poemas de niños, no poemas para niños; pero en muchos de ellos la expresión alcanza tersura y nitidez tales, que un niño los puede entender. Elegimos dos de tono distinto entre los 40 que forman el volumen, que se abre con un delicado poema de Juan Ramón Jiménez "al niño indio de la luna nueva". La traducción, digna de excepcional elogio, está hecha por la señorita Zenobia Camprubí Aymar, que firma con sus iniciales. La edición es de gusto sobrio y exquisito.

Siguen en efecto los poemas "Cuándo y por qué" y "Autor", traducción de los tagorianos "When and Why" y "Authorship", respectivamente⁷. Lo curioso es que, cuando se publica lo anterior, a los Jiménez ya les había salido, de modo probablemente inesperado para ellos, otra pareja competidora, la formada por Gregorio y María Martínez Sierra. En el citado apunte juanramoniano de Guerrero Ruiz, 15 de septiembre de 1915, se lee también lo siguiente:

Como en los últimos números de *Blanco y Negro* se han publicado algunas traducciones de Tagore debidas a Martínez Sierra, no recuerdo si a Gregorio o su mujer, hemos hablado de esto, que a Juan Ramón le ha parecido mal. Desde que el autor de *Canción de cuna* se dedicó desde la dirección de la Editorial Renacimiento a fomentar la publicación de novelas pornográficas, como Juan Ramón le dijo que eso no estaba bien se distanciaron.

Es cierto que en la España de los años diez y veinte llegó a haber toda una polémica sobre una literatura *sicalíptica* -para emplear el adjetivo de la época- que a duras penas merecería hoy la etiqueta adicional de "pornográfica"⁸. No obstante, parece claro que el auténtico enfado de Jiménez se debe a que los

(7) Pueden verse las traducciones en *Obra escogida* 16 y 32-3, y las versiones inglesas de Tagore en *Collected Poems and Plays of Rabindranath Tagore* (Londres: Macmillan, 1989) 58-9 y 76-7.

(8) Véase Cifuentes, "Decadencia de la pornografía", en *Teoría y mercado de la novela en España* 130-34.

Martínez Sierra le habían arruinado, aunque fuera momentáneamente, su cuidado desembarco tagoriano en nuestro país.

Efectivamente, en la página 18 del número 1265, año 25, de la también prestigiosa y ya por entonces veterana revista *Blanco y Negro*, de 15 de agosto de 1915, aparece una sección titulada "La luna creciente (poemas de madres e hijos, escritos en lengua bengalí por Rabindranaz Tagor)." Dicha sección se compone de unos párrafos introductorios, seguidos por tres traducciones al español de sendos poemas de Tagore ("El principio", "El mal cartero" y "Las doce"), a partir, se especifica, de las versiones en inglés obra del propio poeta bengalí. La sección de referencia forma a su vez parte de un todo más amplio: la serie titulada *La mujer moderna*, colección de ensayos de temática feminista. La entrega que nos ocupa hace el número 14 de la secuencia y se publica, con ilustraciones, en las páginas 17 a 20 de la revista. Firma Gregorio Martínez Sierra⁹.

Con ello, y de manera que resulta harto curiosa, los Martínez Sierra se habían adelantado en cuatro días, literalmente, a los Jiménez. Hay que decir aquí que los reproches son mutuos. En carta sin fecha desde Lérida, pero que indudablemente es de fines de agosto de 1915, Gregorio Martínez Sierra, en plena gira por Cataluña con su flamante compañía teatral, escribe lo siguiente a su mujer María¹⁰:

(9) He consultado *Blanco y Negro* en la Hemeroteca Municipal de Madrid (microfilm, sign. F-29/4-10). A pesar de que Guerrero Ruiz habla de "los últimos números" de dicha revista, no encontré ninguna otra traducción de Tagore por Martínez Sierra en *Blanco y Negro* de 1914, 1915 y 1916. Al igual que hizo con otras obras de temática feminista originalmente publicadas por entregas (*Cartas a las mujeres de España*, *Feminismo*, *feminidad*, *españolismo*, *Nuevas cartas a las mujeres*, *Cartas a las mujeres de América*, etc.), Martínez Sierra recogería en un volumen de título homónimo (Madrid: Estrella, 1920) la serie "La mujer moderna".

(10) Carta recogida en Julio Enrique Checa Puerta, *Los teatros de Gregorio Martínez Sierra* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1998) 417.

En el último número de *España* he visto dos poesías de *La luna nueva*. Me parece que están bien traducidas. Me da asco Juan Ramón. Sin embargo, conviene que aludas a esa traducción en *La mujer moderna*. Nadie se acuerda de nosotros más que cuando nos necesita.

Hay desde luego muchas muestras de la, hasta entonces, amistad y cooperación asidua entre Jiménez y Martínez Sierra: en 1900 Juan Ramón dedicaba el poema "Tarde gris" a Gregorio, y en 1902 haría lo mismo con un nocturno incluido en *Rimas*, libro del que el propio Martínez Sierra publicaría una elogiosa crítica. En 1905 Gregorio presentaba su primer volumen dramático, *Teatro de ensueño*, conjunto de obras cortas de carácter experimental y tono modernista, con cubierta de Santiago Rusiñol, prólogo de Rubén Darío y versos introductorios de Juan Ramón para cada pieza; dichos versos serían a su vez incluidos en *Pastorales*, que Martínez Sierra publicaría en 1911 en su Editorial Renacimiento. Antes, en 1907, Juan Ramón había sugerido a Gregorio el título para el único volumen de poesía de este último, *La casa de la primavera*¹¹.

María no llegaría a referirse a Juan Ramón y sus traducciones de Tagore en posteriores entregas de *La mujer moderna*, contrariamente a lo que le aconsejaba su marido: el distanciamiento es evidente¹². Gregorio Martínez Sierra llegó a presidir la Sociedad General de Autores de España, fue fundador de las

(11) Véase, para más pormenores, Ricardo Gullón, *Relaciones amistosas y literarias entre Juan Ramón Jiménez y los Martínez Sierra*. San Juan de Puerto Rico: Ediciones de la Torre, 1961; así como María A. Salgado, "Teatro de ensueño: colaboración modernista de Juan Ramón Jiménez y Gregorio Martínez Sierra", *Hispanófila* 38 (1969): 49-58.

(12) Gullón recoge una serie de cartas cruzadas entre Jiménez y los Martínez Sierra, fechando en ¿1913? la última de Gregorio a Juan Ramón y comentando al respecto: "A partir de esa fecha no encuentro rastros de que continuara, al menos con la intensidad anterior, la relación entre Juan Ramón y los Martínez Sierra. La vida los separaba o tendía a separarlos" (70, 37-8). Es posible, a la luz del presente trabajo, que la misiva aludida sea fechable algo más tarde de lo que piensa Gullón, quizás en la primera mitad de 1915. En cuanto a María, su última carta de esta época a Juan Ramón es de 1910: la siguiente es nada menos que de 1957 (106).

revistas *Vida Moderna*, *Helios* y *Renacimiento*, director adjunto de la Editorial Renacimiento y propietario de la Editorial Estrella, arrendatario del Teatro Eslava y cabeza visible de su propia Compañía Lírico-Dramática: un emprendedor hombre de negocios culturales, como puede verse, que contaba además con una tupida red de traductores y agentes literarios repartidos por varios países de Europa y América¹³. Sin embargo, son en esta ocasión los Jiménez quienes se alzan con la exclusiva de la traducción castellana de Tagore, "la única autorizada por el escritor bengalí", como reza la "Advertencia al Lector" que encabeza el volumen *Obra escojida* que ya conocemos. Los Martínez Sierra no volverían a ocuparse de Tagore durante el resto de su aún larga y fecunda vida literaria.

2. Gregorio y María Martínez Sierra: anglismo y coautoría.

Mostrar interés por Tagore en la España de las primeras décadas del siglo XX, y traducir su obra, es algo que suponía no sólo afición al orientalismo y lo exótico -fenómeno de moda en todo el Occidente de la época-, sino también al mundo anglosajón, incluido el conocimiento del inglés como lengua de cultura¹⁴. Hay que recordar que Tagore se autotraduce del bengalí al inglés, con la colaboración de amigos británicos como William Butler Yeats, Thomas Sturge Moore, Henry Wood Nevinson o William Rothenstein, extendiéndose rápidamente su fama por un mundo occidental que le traducirá del inglés -no del bengalí- a partir de 1913. No es pues casualidad que los españoles y españolas de quienes hablo (Ramón Pérez de Ayala, Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí Aymar,

(13) Más detalles en Checa Puerta 155-91.

(14) Esto último, no tan frecuente en un ambiente intelectual aún dominado por el francés, e incluso el alemán en menor medida: véase Agustín Coletes Blanco, "Pérez de Ayala y la Generación de 1914", *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos* 114 (1985): 159-71.

Gregorio Martínez Sierra y María de la O Lejárraga) fueran, además de compañeros de generación y ambiente literario, anglófilos decididos todos ellos.

Caben en efecto pocas dudas sobre el entusiasmo anglista de Pérez de Ayala, casado con una estadounidense, o sobre la devoción de Juan Ramón y Zenobia -nieta de neoyorquino y asidua del International Institute for Girls- por Yeats y otros literatos de expresión inglesa¹⁵. Y no por más desconocido es menos claro el caso de los Martínez Sierra. Gregorio, que se educa en el Liceo Francés de Madrid, aprende inglés tras concluir el bachillerato. María, vástago de familia ilustrada, se educa en la Escuela Normal de Madrid y, cuando conoce a Gregorio, es ya profesora de inglés, francés e italiano en una academia madrileña. Juntos viajarán, entre otros países, por Gran Bretaña, llegando a publicar un libro -*El peregrino ilusionado*, 1912- que recoge las impresiones de su visita. La colaboración literaria entre ambos incluirá la traducción, adaptación y consiguiente estreno, normalmente en el Teatro Eslava y entre 1917 y 1923, de distintas obras de dramaturgos de expresión inglesa, clásicos y modernos: *Domando la tarasca* (*The Taming of the Shrew*), *La tragedia de Hamlet, príncipe de Dinamarca* y *Romeo y Julieta*, las tres de William Shakespeare; *El admirable Crichton*, de James Barrie, y *El grillo del hogar*, de Charles Dickens¹⁶. Además,

(15) Véase respectivamente Agustín Coletes Blanco, *Gran Bretaña y los Estados Unidos en la vida de Ramón Pérez de Ayala* (Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos, 1984), *La huella anglonorteamericana en la novela de Pérez de Ayala* (Murcia: Universidad, 1987), *Pérez de Ayala, bajo el signo de Britannia* (Valladolid: Universidad, 1997), y Carmen Pérez Romero, *Juan Ramón Jiménez y la poesía anglosajona*, 2ª ed. (Madrid: Universidad de Extremadura, 1992), "Juan Ramón Jiménez, poeta-traductor: historia de un 'proyecto'", en J.C. Santoyo e.a. eds., *Fidus Interpres: actas de las I Jornadas Nacionales de Historia de la Traducción*, 2 vols. (León: Universidad, 1987-89) 2: 120-28.

(16) A Pérez de Ayala le gustaría el original título castellano que Martínez Sierra pone a *The Taming of the Shrew*, "si no más exacto que el que acostumbraba llevar en otras traducciones españolas [*La fierecilla domada*], más gracioso y sugestivo" ("*Domando la tarasca*, de Shakespeare, versión española de D. Gregorio Martínez Sierra", *El Imparcial* 13 abril 1917; recogido en *Obras Completas*, 4 vols. (Madrid: Aguilar, 1964-69) 3: 299-306).

y en estas ocasiones encargando las traducciones a otros profesionales, Gregorio dirigiría la puesta en escena de distintas obras originalmente en lengua inglesa como *Otelo* de Shakespeare, *Pigmalión* de Bernard Shaw, *Lo que pasó a las ocho* (*The Sign on the Door*) de Channing Pollock, *El gobernador de Amalandia* de Charles Marshall, *Alicia, neurasténica*, de A. Thomas, o *El pavo real* (*For the love of a King*) de Oscar Wilde. El propio teatro original de Martínez Sierra contaría, en los Estados Unidos, con un traductor inglés de lujo -John Garret Underhill- y, en el Reino Unido, con un no menos excepcional introductor -el actor, director, dramaturgo y crítico Henry Granville-Barker¹⁷. Obras como *Canción de cuna* o *El reino de Dios* se estrenarían así, con buen éxito, en Londres y Nueva York. Y no debe olvidarse, en fin, que Gregorio, ya separado de María, sería de los primeros españoles en triunfar en el Hollywood de los años treinta, preparando numerosas versiones cinematográficas de obras teatrales, propias y ajenas, como responsable de la sección española de la compañía Metro-Goldwyng-Mayer¹⁸.

(17) Véase respectivamente *Cradle Song and Other Plays by G. Martínez Sierra*, intr. y tr. John Garret Underhill. 2 vols. Nueva York: Dutton, 1923, y *The Plays of G. Martínez Sierra*, intr. Harley Granville-Barker, tr. Helen Granville-Barker. 2 vols. Londres: Chatto, 1923. Martínez Sierra introducirá también en la escena española la dramaturgia innovadora de otros autores de expresión no inglesa, como Björnstjerne Björnson, Maurice Maeterlinck o Henrik Ibsen, y sus propias innovaciones como director artístico le valdrán el calificativo de "el Lugné Poe español": véase Carlos Reyero Hermosilla, *Gregorio Martínez Sierra y su Teatro de Arte* (Madrid: Fundación Juan March, 1980) 5-26 especialmente. García Lorca estrenaría su primera obra teatral (*El maleficio de la mariposa*, 1920) en el Teatro Eslava de Martínez Sierra.

(18) Para más detalles sobre la vida y actividad artística de los Martínez Sierra, véase Patricia W. O'Connor, *Gregorio and María Martínez Sierra* (Boston: Twayne, 1977), espec. 17-39; Judith Laury Rusciollelli, "Gregorio Martínez Sierra: Between Two Worlds", diss., U of California, 1981, 9-40, y Checa Puerta, espec. 385-90 ("Cronología de Gregorio Martínez Sierra"). Con mayor cuidado hay que manejar el hagiográfico *Imagen humana y literaria de Gregorio Martínez Sierra*, de Andrés Goldsborough Serrat (Madrid: Cónдор, 1965). En los cuatro libros hay relaciones -incompletas en todos los casos- de las obras de Martínez Sierra. *Canción de cuna* es probablemente su obra teatral

Sin perder de vista el contexto anterior, llega el momento de hacer referencia a la controvertida cuestión, casi obligada en cualquier trabajo sobre Martínez Sierra, de la autoría de las obras firmadas por "Gregorio Martínez Sierra". Por una serie bastante compleja de causas, tanto personales como de psicología colectiva, María de la O Lejárraga García, fascinante mujer de múltiples virtudes e inquietudes, culta, discreta, feminista y un largo etcétera, siempre quiso estar en segundo plano con respecto a la figura literaria de su marido, incluso después de separarse de éste y hasta de quedar viuda, por más que Gregorio reconocía, públicamente y sin ambages, que las obras firmadas por "Gregorio Martínez Sierra" eran fruto de la colaboración entre ambos¹⁹. Lo que ni María ni Gregorio desvelaron nunca, aun habiendo tenido sobradas ocasiones de hacerlo, juntos o por separado, fue la naturaleza exacta de su colaboración²⁰. La

más popular y perdurable: estrenada en el Teatro Lara de Madrid en 1911, el Times Square Theater de Nueva York en 1921, y el Fortune Theatre de Londres en 1926 (además de en París, Buenos Aires, etc.), sería adaptada para el cine por el propio Gregorio en 1941, con nuevas versiones cinematográficas en 1955 y 1994 -esta última, dirigida por José Luis Garci, la más popular y galardonada-. En la biblioteca de la Universidad de Hull (Reino Unido) se conserva una *prompt copy*, fechada en 1934 y con abundantes anotaciones manuscritas, de *Cradle Song* (sig. PQ 6623 A82 C2).

(19) En 1917 declararí a Gregorio a *El caballero audaz* (José María Carretero): "Sí, señor, mi mujer toma parte en mi obra literaria. Es mi colaborador y tiene más talento que yo; es más, mientras luché sin éxito, no he querido decir nada; pero ya que hemos triunfado, me gusta que se sepa, y no hay cosa que más me enorgullezca que el que digan que mi mujer tiene talento". A la pregunta de por qué, entonces, no figura el nombre de su esposa en las obras escritas en colaboración entre ambos, contesta Gregorio: "Porque se opone tenazmente a ello. Le disgusta mucho que hable de ella. Esta confesión mía, sin duda, le desagradará". Años más tarde Gregorio redactará de su puño y letra un documento relativo a derechos de autor que firma junto con dos testigos, y que dice así: "Declaro para todos los efectos legales que todas mis obras están escritas en colaboración con mi mujer, doña María de la O Lejárraga y García. Y para que conste firmo esta en Madrid a catorce de abril de mil novecientos treinta" (*apud* Checa Puerta 225-6).

(20) *El caballero audaz* también le preguntaría a Gregorio en 1917 (véase nota anterior) "qué labor, qué parte es la que hace ella en las comedias", a lo que éste responde

situación llegaría así al esperpento en el caso de algunos comentaristas tempranos de la obra de Gregorio Martínez Sierra, quienes, acaso para no ofender a la popularísima actriz Catalina Bárcena -la *otra* mujer de Gregorio, con la que tuvo una hija y había vivido desde 1915-, conscientemente pasaron por alto el crucial papel de María en la vida y sobre todo en la obra de Gregorio. Hoy día, analistas más modernos y con menos prejuicios, como O'Connor o Checa Puerta, han aportado pruebas incontrovertibles de una colaboración literaria -fórmula en sí misma bastante usual en la época- que produjo más de doscientos volúmenes publicados entre teatro original y adaptado, narrativa, ensayo, etc., y en la que, por regla general, el papel de Gregorio era de sugerencia inicial y planeamiento básico, el de María de subsiguiente escritura efectiva, y nuevamente el de Gregorio de corrección última y pulimiento final para la imprenta. Todo apunta además a que la tarea creativa de María crecía en importancia a medida que Gregorio se concentraba más y más en la gestión de revistas y colecciones literarias, las relaciones públicas y los negocios editoriales, la dirección escénica o las giras con su compañía lírico-dramática, hasta convertirse en prácticamente exclusiva a partir de 1924. Las "cualidades femeninas" de las obras de Martínez Sierra, cuestión a que se han referido numerosos críticos, así como su predilección por figuras como las de madre, monja e hija, o sus múltiples ensayos feministas, no se deben a ninguna predisposición especial por parte de Gregorio, sino a algo mucho más concreto y contundente: a que dichas obras están escritas por una mujer.

El caso concreto que nos ocupa -semblanza y traducciones tagorianas en una entrega de "La mujer moderna" para *Blanco y*

lacónicamente: "eso no se ha dicho nunca entre colaboradores". En cuanto a María, sólo tangencialmente se ocuparía del asunto en su libro de memorias *Gregorio y yo: medio siglo de colaboración literaria* (México: Biografías Ganesa, 1953) -publicado por tanto seis años después de fallecer Gregorio-, y soslayaría la cuestión una y otra vez en posteriores declaraciones públicas y privadas: véase, para más detalles, O'Connor 40-67.

Negro- está fuera de toda duda: como se verá a continuación, María y sólo María es la autora del artículo y de las traducciones que firma un "Gregorio Martínez Sierra" que hay que poner entre comillas. Aludía más arriba a una carta de Gregorio, en gira por Cataluña, a su mujer relativa al artículo tagoriano de los Jiménez que acababa de salir en *España*. En otra carta anterior del mismo epistolario, igualmente sin fecha, pero claramente datable en julio de 1915, escribía Gregorio a María:

Niña mía: Hoy he recibido los dos envíos de *La mujer moderna* que está muy bien, como siempre, e inmediatamente los he enviado a *Blanco y Negro*.

Y en posterior carta a María nuevamente sin fecha, aunque datable con seguridad a primeros de agosto, comenta:

Hoy me envían las pruebas de *Blanco y Negro*. Las corregiré yo porque no hay tiempo para enviártelas²¹.

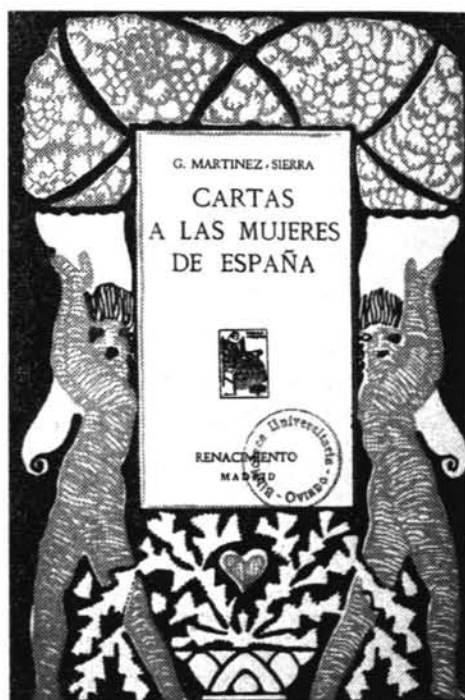
Queda pues clara la naturaleza del proceso: María escribe desde Madrid la serie "La mujer moderna" (que incluye las traducciones de Tagore), envía los originales a su marido que está de gira por Cataluña, éste les da el visto bueno y los manda "inmediatamente" a *Blanco y Negro*, que a su vez le remite a él las pruebas a Cataluña; Gregorio las corrige, y las reenvía a la revista, listas para su publicación. Un curioso circuito, que guarda las formas de un *nom de plume*, "Gregorio Martínez Sierra", que en ésta como en otras numerosas ocasiones remite a la labor de María mucho más que a la de Gregorio²².

(21) *Apud* Checa Puerta 401 y 403 respectivamente.

(22) Habría que añadir que, aunque tampoco hay pruebas contundentes de esto, todo apunta a que quien sabía inglés *de verdad* era María: por ejemplo, en las cartas de Gregorio a María de 1915, citadas más arriba, hay múltiples referencias a la traducción de *Hamlet*, que poco a poco le va enviando María, limitándose Gregorio a recomendar que procure "cortar todo lo que no sea necesario", comentar que le parece "admirable", etc.: véase Checa Puerta 395-419. La traducción, publicada por Pueyo en 1918, con una segunda edición a cargo de Prensa Moderna en 1927, saldría firmada por "Gregorio Martínez Sierra", como todas las demás.



María y Gregorio Martínez Sierra



Cartas a las mujeres de España

3. El Tagore de María Lejárraga

Centrémonos pues, finalmente, en el que con toda justicia puede llamarse el Tagore de María Lejárraga. Como se apuntaba más arriba, María encabeza los tres poemas tagorianos que son objeto de su traducción con unos párrafos introductorios, relativos al poeta bengalí. A la pregunta, dirigida al lector, con que da comienzo a su semblanza (“¿saben ustedes quién es Rabindranaz Tagor?”) responde ella misma, tras recordar la concesión aún reciente del Premio Nobel a dicho autor, que “Rabindranaz Tagor es un maestro y poeta indio, un gran filósofo, un novelista insigne, a quien su patria venera casi como a santo”. Palabras que recuerdan a las que dos años antes había escrito Pérez de Ayala en el primero de sus artículos para *La Tribuna*: “El color de las poesías de Tagore es un color de santidad. En la India se le tiene por santo”, afirmaba entonces el novelista asturiano. No es casual la coincidencia entre Pérez de Ayala y María Lejárraga, ya que ambos beben de la misma fuente: la introducción de William Butler Yeats a la edición inglesa de *Gitanjali*, en la que el poeta dublinés cita a un médico bengalí amigo suyo, quien afirma que Tagore “es el primero de entre nuestros santos que no se ha negado a vivir, sino que, al contrario, se ha hecho portavoz de la Vida, y por eso le amamos”²³. De hecho, María traduce casi literalmente de Yeats -aunque sin citarlo- cuando continúa:

Dice un compatriota suyo que vive en Londres: “Tenemos otros poetas, pero ninguno le iguala; llamamos a esta época la época de Rabindranaz. Ningún poeta de Europa me parece tan famoso entre los suyos como éste entre nosotros. Es tan grande en música como en poesía, y sus canciones se cantan en la India dondequiera que se habla el

(23) “He is the first among our saints who has not refused to live, but has spoken out of Life itself, and that is why we give him our love” (la trad. al esp. es mía): véase W.B. Yeats, Introduction, *Gitanjali (Song Offerings)*, por Rabindra Nath Tagore (London: The India Society, 1912) viii.

bengalí. Ya era famoso a los diez y nueve años, cuando escribió su primera novela..."²⁴.

Tras anunciar que "acaso" ofrecerá a sus lectores más traducciones de Tagore en un futuro, María destaca el "sentido de amor a la vida y de optimista fe en la eficacia del esfuerzo y en la santidad del trabajo" propios de la filosofía tagoriana. Líneas después, se refiere más en concreto a las "admirables poesías" de *La luna creciente*, tres de las cuales, afirma, traduce del inglés para el "deleite" de sus lectores. Resume, en fin, de esta manera lo que ve como características más distintivas de *The Crescent Moon*:

Cuarenta [poesías] forman el libro, verdadera joya de la literatura universal contemporánea, y bien pocas de ellas pueden leerse con los ojos secos. Todas son sencillas conversaciones entre madres y niños, sueños de chiquillos, aspiraciones y ambiciones de la que llamamos "edad feliz". En mi humilde opinión, pocos poetas han estado tan cerca del corazón de la infancia, y han acertado a desvelar como éste el misterio de sus emociones. Creo que, especialmente las madres, leerán con reverencia y emoción estas pocas líneas, en las cuales he intentado conservar en lo posible el aroma de encantadora ingenuidad del original.

Todo lo anterior, lo que María ve en Tagore, es puro Martínez Sierra: el sentimentalismo algo lacrimoso, la tendencia a suprimir episodios o detalles desagradables, la ingenuidad, los motivos de la infancia y sobre todo de la maternidad, el dirigirse especialmente a las mujeres, son características que todos los críticos, favorables y desfavorables, han destacado en la propia obra de Martínez Sierra: no es de extrañar, pues, que María se hubiera visto atraída por "las rosas rojas del jardín bengalí", expresión con la que concluye su semblanza introduc-

(24) "We have other poets, but none that are his equal; we call this the epoch of Rabindra Nath. No poet seems to me as famous in Europe as he is among us. He is as great in music as in poetry, and his songs are sung from the west of India into Burmah wherever Bengali is spoken. He was already famous at nineteen when he wrote his first novel": véase Yeats, Introduction vii-viii.

toria, dando paso a las tres traducciones. Parece claro que la lectura de Tagore que hace María no supuso una evolución o acarreo un cambio, ético o estético, en la obra de Martínez Sierra, sino más bien un refuerzo añadido a una serie de características muy suyas, mantenidas en lo fundamental a lo largo de varias décadas de producción literaria ²⁵.

En el apéndice que acompaña a este trabajo se han reproducido -dado que son prácticamente desconocidas- las tres traducciones de María (que llamaré *M* a partir de ahora), junto con el correspondiente 'original' inglés de Tagore (al que remite la abreviatura *T*)²⁶. También he reproducido las traducciones de los mismos poemas realizadas por Zenobia y Juan Ramón, prácticamente contemporáneas a las de María y a las que me refiero como *Z* ²⁷. En los párrafos que siguen, y a modo de cierre de este artículo, me fijaré únicamente en lo fundamental de las semejanzas y diferencias entre ambas versiones: el lector interesado podrá sin duda completar el análisis comparativo por su cuenta.

La primera similitud global entre *M* y *Z* se refiere al número de palabras empleado para traducir a *T*, destacando el hecho de

(25) De hecho, la aludida *Teatro de ensueño* (1905), que es la obra experimental de Martínez Sierra que mejor expresa sus ideales estéticos tempranos, se adelanta varios años, en tono y estilo, a *The Post Office* (1912) del propio Tagore: ha notado este paralelismo Rusciollelli 107.

(26) Conviene recordar que estamos ante un caso de autotraducción, faceta poco atendida dentro del campo de la teoría de la traducción y cuyo estudio, como apunta acertadamente Shuttleworth, podría ofrecer datos de interés sobre la naturaleza del bilingüismo y la relación entre lengua, pensamiento y personalidad. Beckett y Nabokov son otros 'autotraductores' famosos (véase Mark Shuttleworth y Moira Cowie, *Dictionary of Translation Studies* (Manchester: St Jerome, 1997) s.v. "autotranslation").

(27) Para *T* sigo el texto de *Collected Poems* (57, 76-8), para *M* el de *Blanco y Negro* y para *Z* el de *Obra escogida* (14-5, 32-4).

que ambas versiones son señaladamente concisas. "The Beginning" tiene 220 palabras en *T*, que pasan a 227 en *M* y a 228 en *Z*. "The Wicked Postman", consta de 241 vocablos en *T*, que se convierten en 244 en *M* y 243 en *Z*. Finalmente, "Twelve o'clock", con 122 palabras en *T*, pasa a tener 130 palabras en *M* y 123 en *Z*. Así pues, y en conjunto, *M* traduce las 583 palabras inglesas de *T* con 601 vocablos españoles, y *Z* con 594 palabras: el incremento, y ello es sin duda una cualidad positiva tanto de *M* como de *Z*, es mínimo en ambos casos.

La segunda semejanza de conjunto entre *M* y *Z* tiene que ver con las correspondencias léxicas o equivalencia denotativa global con respecto a *T*²⁸. Hay que decir aquí que ambas versiones son muy fieles al original: prácticamente no hay nada en *T* que no se haya traducido en *M* y *Z*, ni tampoco nada en *M* o en *Z* que no se encuentre en *T*. Y, hay que añadir, apenas existen errores de traducción. Una excepción es a esto último es 'brother' ("The Wicked Postman", l. 6), traducido correctamente como 'hermano' en *M* pero convertido sin razón aparente -podría tratarse de una errata- en 'hermana' en la versión de *Z*.

En cuanto a aspectos concretos de cada poema tagoriano y las respectivas versiones de *M* y *Z*, me limitaré a señalar algunos puntos que me han parecido de interés, por cuanto plantean problemas de equivalencia que cada traductora resuelve de manera diferente.

Por lo que respecta a la primera poesía, "The Beginning", se encuentra el grupo nominal "our household deity" (*T*, l. 6), que *M* traduce "la divinidad de nuestro hogar" y *Z* "el dios de nues-

(28) *Equivalencia denotativa*: utilizo la terminología de Koller, que también incluye "equivalencia connotativa", "normativa", "pragmática" y "formal": véase Werner Koller, "Equivalence in Translation Theory" (tr. Andrew Chesterman), en A. Chesterman ed., *Readings in Translation Theory* (Finland: Oy Finn Lectura Ab, 1989) 99-104, y también Pilar Elena García, *Aspectos teóricos y prácticos de la traducción* (Salamanca: Universidad, 1990) 48.

tra casa". Puede apreciarse que la versión de *M* es más fiel, puesto que apuesta por la equivalencia connotativa, mientras que *Z* se decanta por una versión menos formal: por tanto, no equivalente estilísticamente al original, pero más aceptable acaso para un lector español que usa con mayor frecuencia 'dios' y 'casa' que 'divinidad' y 'hogar'. Ante la clásica disyuntiva de decantarse por una de las dos equivalencias básicas, la funcional y la final, queda claro que *M* se decide por la primera, mientras que *Z* elige la segunda²⁹. Cuestión distinta es la planteada por el grupo nominal "what magic" (*T*, l. 25), que pasa a ser "qué mago" en *M* y "qué poder mágico" en *Z*. Aquí es *Z* quien actúa con mayor fidelidad connotativa con respecto al original puesto que 'magic' es nombre genérico y abstracto en *T* (equivalente por tanto a 'poder mágico'), mientras que *M* opta por una modulación de tipo metonímico al traducir por el nombre personal y concreto 'mago'³⁰.

En cuanto a la segunda poesía, "The Wicked Postman", ambas traductoras deben encarar un problema de equivalencia formal que no tiene fácil solución: en *T* (ll. 6-18) se emplean dos sentidos distintos del vocablo 'letter' ('carta' y 'letra') a fin de hacer posible un juego de palabras: el niño se brinda para escribir 'cartas' (<letters) a su madre como si fuera su padre, pero de hecho (y por eso sonrío la madre) se está ofreciendo a escribir simplemente las letras (igualmente <letters) del alfabeto: lo único que el niño ve en la carta de un adulto son letras sueltas, más o menos bien trazadas. Es *M*, y no *Z*, quien logra hacerse eco al menos parcial del juego de palabras al tomarse la libertad de traducir 'You don't believe that I can write as nicely as father does!' (l. 13) como '¿Te figuras que no sé escribir *con tan buena*

(29) *Equivalencia funcional y equivalencia final*: utilizo en este caso la terminología de F. Königs (que completa la de Koller): véase García 60.

(30) *Modulación*: utilizo la terminología de G. Vázquez Ayora, *Introducción a la traductología*. Washington: Georgetown UP, 1977.

letra como mi padre?’ (el subr. es mío). También en la misma poesía hallamos, con referencia a la figura de la madre, los calificativos “so quiet and silent” (T, l. 1). Recordemos que el contenido semántico primario de ‘quiet’ remite al concepto NO NOISE (‘sin ruido’), y el de ‘silent’ a NOT SPEAKING (‘sin hablar’)³¹. Pues bien, M traduce “quieta y tan callada”, y Z “tan callada y tan triste”: ambas versiones resultan así cuestionables, ya que ‘quieta’ (*quiet* y *quieto* son falsos amigos) equivale a ‘sin movimiento’, y ‘triste’ supone dar carta de naturaleza a una equivalencia connotativa no necesariamente presente en ‘quiet’.

Igualmente son dignos de comentario un par de detalles de la tercera poesía, “Twelve o’clock”: ‘the *madar* tree’ (l. 6) de T pasa a ‘el *madar*’ en Z y simplemente a ‘el árbol’ en M, utilizándose pues en este último caso el término genérico a fin de evitar la presencia de un vocablo culturalmente alejado para el lector español³²: ante una tesitura similar a la ya vista más arriba a raíz de “our household deity”, Z se decide en este caso por la equivalencia funcional, mientras que M elige la final. Igualmente supone divergencias entre M y Z la traducción de ‘herbs’ y de ‘pond’ en la oración “gathering herbs for her supper by the side of the pond” (T, l. 5), que se convierten en “cogiendo ensalada para la cena al lado del estanque” en M y “rebuscando yerbajos junto a la charca, para su cena” en Z. Son evidentes las correspondencias denotativas erróneas tanto de M como de Z: ‘herbs’ equivale en realidad a ‘hierbas aromáticas (empleadas como condimento) o medicinales’, lo cual poco tiene que ver con la ‘ensalada’ de M (hortalizas ya aderezadas) o con los ‘yerbajos’ de Z, que tiene una connotación despectiva ausente de ‘herbs’. En cuanto a ‘pond’, que puede referirse a

(31) NO NOISE, NOT SPEAKING: así lo expresa el reciente *Longman Dictionary of Contemporary English*, ed. 1995, ss.vv. ‘quiet’ y ‘silent’ respectivamente.

(32) El *madar* se denomina en inglés *madder*, familia de las rubiáceas, que son plantas de origen tropical. No existe desde luego la entrada léxica *madar* en el DRAE.

una superficie de agua tanto natural como artificialmente creada, *M* opta por 'estanque' (que es exclusivamente artificial) y *Z* por 'charca' (que puede ser natural o artificial): quizás esta última sea, precisamente por su sentido bivalente, la opción más correcta, ya que *T* no ofrece datos suficientes para saber si su 'pond' es natural o artificial. No olvidemos, en fin, la divergencia connotativa que aparece en la traducción del propio título del poemario *T*, *The Crescent Moon*, que se convierte en *La luna creciente* en *My* en *La luna nueva* en *Z*. Realmente no hay motivo que explique la versión de *Z*, salvo que a Juan Ramón y Zenobia les haya sonado 'nueva' mejor o más poético que 'creciente': 'luna creciente' es el equivalente exacto de 'crescent moon', mientras que 'luna nueva' correspondería a un hipotético 'new moon' que *T* no utiliza.

Al margen de las cuestiones vistas, todas ellas relativas a los niveles denotativos o connotativos de equivalencia, es en las estrategias globales de organización textual -el nivel de equivalencia formal- donde se encuentran las divergencias más acusadas entre ambas versiones tagorianas. Hay un primer hecho que salta a la vista. La totalidad de *The Crescent Moon* se presenta en forma de líneas no rimadas pero sí agrupadas en series de lo que podríamos llamar 'estrofas libres', cortas y separadas unas de otras por puntos y aparte, de modo tal que el poema (y el poemario) en su conjunto resulta visualmente identificable con lo que un lector suele entender por 'poesía'. *M* se atiene escrupulosamente a esta convención formal: "The Beginning", por ejemplo, consta en *T* de 15 líneas agrupadas en 12 pequeños párrafos separados por puntos y aparte; al pasar a *M*, el número de líneas aumenta ligeramente hasta llegar a 18, pero el número de párrafos se mantiene en 12. Lo mismo, *mutatis mutandis*, sucede en las otras dos traducciones de *M*. La versión de *Z* se aparta sin embargo de este patrón. En "El principio", *Z* agrupa en un gran párrafo central los párrafos 2 a 11 de *T*, de modo que prácticamente se pierde el esquema de 'estrofas libres', presentándose en su lugar algo mucho más cercano a la

fórmula de la llamada 'prosa poética'³³. Z sigue este mismo modelo en las otras dos versiones, y de hecho en el resto de *La luna nueva*.

Escribiendo sobre Tagore, Jiménez se refirió en una ocasión a "las palabras, jiros, acentos míos, que yo le he puesto al traducirlo con mi mujer", así como a "la semejanza de mi Andalucía con su Bengala", de modo tal que "yo he inventado, en nuestra traducción, un Rabindranath Tagore andaluz, un Tagore parecido a mí"³⁴. Si damos por buenas estas palabras, parece que el método empleado por la pareja en su labor traductora de Tagore consistía en que Zenobia se encargaba fundamentalmente de la traducción en sí, los borradores, y Juan Ramón del pulimiento y remate final, incluido el toque *andalucista*³⁵. Curiosamente, estamos pues ante planteamientos cercanos a los que se producen en los casos de autotraducción: el autor-traductor se siente facultado para modular su autotraducción a tenor de las necesidades pragmáticas impuestas por el nuevo código al que él mismo se vierte (y, quizás, hasta psicológicamente obligado a ello). Jiménez no explica en qué consisten esos "jiros" y "acentos" de su Tagore andaluz. Pero, como nada de esto hay en Lejárraga, podemos por comparación y contras-

(33) Véase, sobre este concepto, J.A. Cuddon, *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, 3ª ed. (Harmondsworth: Penguin, 1992) s.v. 'poetic prose'.

(34) Véase Francisco Garfias, *Juan Ramón en su reino* (Huelva: Fundación Juan Ramón Jiménez, 1984) 44.

(35) Así pues, estaríamos ante un método de colaboración literaria no demasiado distinto del empleado por el tándem Gregorio-María... con la fundamental diferencia, cara al público al menos, de que en el caso de los Jiménez las traducciones aparecen firmadas por Zenobia y no por Juan Ramón. De todos modos, también hay diferentes opiniones sobre la naturaleza exacta de la colaboración traductora entre Zenobia y Juan Ramón, en esta y otras versiones del inglés: véase Enrique Díez Canedo, *Juan Ramón Jiménez en su obra* (México: Colegio de México, 1944) 99, Johnson 540 y Pérez Romero, "Juan Ramón Jiménez, poeta-traductor" 120-28.

te entre *M* y *Z* destacar algunos de tales rasgos. Pondré sólo dos ejemplos, relativos ambos a "The Beginning". El primero se refiere al comienzo mismo de la poesía (l. 1) y a las respectivas versiones de *M* y *Z*:

- T* -Where have I come from, where did you pick me up?
M -¿De dónde he venido yo, dónde me cogiste?
Z ¿De dónde venía yo cuando tú me encontraste?

Como puede apreciarse, en *T* nos encontramos con dos oraciones interrogativas yuxtapuestas cuya cohesión interoracional se ve fomentada por el recurso al paralelismo, tanto sintáctico como rítmico. *M* respeta plenamente esta organización retórica. Sin embargo, en *Z* aparece una proposición subordinada circunstancial de tiempo inexistente en *T*, que no sólo altera la organización sintáctica del original, sino también el esquema rítmico (que de trocaico pasa a ser yámbico) y retórico (desapareciendo el paralelismo). El resultado final es, me parece, un lenguaje más directo y desnudo (¿más *juanramoniano*?) que en *M*... y que en *T*.

El resto de "In the Beginning" consiste en la larga respuesta de la madre a la pregunta del niño que queda comentada. Como apuntaba más arriba, dicha respuesta se plasma a lo largo de diez breves párrafos (algunos de los mismos constan de una sola oración) en los que sigue acudiéndose a un determinado ritmo unificador (ahora es predominantemente anapéstico) y al paralelismo textual ('you were hidden', l. 3; 'you were in the dolls', l. 4; 'you were enshrined', l. 6, etc.). De nuevo, *M* consigue una plena equivalencia formal a base de respetar este esquema, incluidos los diez pequeños párrafos, los patrones rítmicos y paralelísticos ('estabas escondido', l. 3; 'estabas en las muñecas', l. 4, 'estabas en el altar', l. 6), etc. Muy distinto, sin embargo, es el caso de *Z*. No solamente los diez pequeños párrafos se transforman en uno solo de considerable extensión, como se ha señalado más arriba, sino que el texto, que desde luego se parece así mucho más a lo que el lector suele entender

por 'prosa' que a lo que suele entender por 'verso', se despoja de casi todo el esquema retórico de *T*. Compárense, por ejemplo, las respectivas versiones de la línea 7 de *T*, situada hacia la mitad de la composición:

- T* In all my hopes and my loves, in my life, in the life of my mother you have lived.
- M* En todas mis esperanzas y mis amores, en mi vida, en la vida de mi madre, has vivido tú.
- Z* Estabas en todas mis esperanzas y en todos mis cariños. Tú has vivido en mi vida y en la vida de mi madre.

No puede ser más marcado el contraste entre *T* y *M* por un lado, con fuerte tematización paralelística de los complementos circunstanciales, y *Z* por otro, que de modo claro evita dicha organización -ciertamente muy retórica- y apuesta en cambio por un esquema sintáctico plenamente canónico (SVA). Sin embargo, no se piense que estas diferencias se mantienen hasta el fin. Muy al contrario, los respectivos finales del original (líneas 25-7) y de las dos versiones son así:

- T* For fear of losing you I hold you tight to my breast. What magic has snared the world's treasure in these slender arms of mine?
- M* Por temor de perderte, te aprieto contra mi pecho. ¿Qué mago ha enredado el tesoro del mundo en estos flacos brazos míos?
- Z* ¡Qué embeleso me sobrecoje al mirarte a ti, hijo, que siéndolo todo te has hecho mío; y qué miedo de perderte! ¡Así, bien apretado contra mi pecho! ¡Ay! ¿qué poder mágico ha enredado el tesoro del mundo a mis débiles brazos?

Mientras que *M* mantiene su fidelidad textual a *T* hasta el fin -ambos acaban de modo claramente equivalente-, salta ahora a la vista el procedimiento seguido por *Z*: como quien dice, se ha reservado para el final, rematando su versión con un párrafo exclamatorio, un tanto arrebatado, asaz libre y bastante efectista. Dicho con otras palabras, lo que en *T*, y en *M*, se desti- la poco a poco a lo largo de todo el texto, se concentra en *Z* en

dicho párrafo final³⁶. Un párrafo, construido a base de “palabras, jiros, acentos” muy juanramonianos, que deja traslucir un espíritu traductor bien alejado del que manifiesta la prudente, discreta y en consecuencia semiolvidada traductora María de la O Lejárraga García, “Gregorio Martínez Sierra” en el mundillo literario de *la edad de plata*³⁷.

AGUSTÍN COLETES BLANCO
Universidad de Oviedo

(36) El procedimiento está cerca de lo que Vázquez Ayora 376 denomina *compensación*: “toda ‘pérdida de significado’ que se produzca en un segmento o unidad de traducción debe compensarse en otro punto del texto”.

(37) Parte de la labor investigadora conducente a la publicación de este artículo se ha llevado a cabo con ayuda de la subvención AYP-02-503 de la Universidad de Oviedo.

Apéndice

THE BEGINNING

"Where have I come from, where did you pick me up?" the baby asked his mother.

She answered, half crying, half laughing, and clasping the baby to her breast,-

"You were hidden in my heart as its desire, my darling.

You were in the dolls of my childhood's games; and when with clay I made the image of my god every morning, I made and unmade you then.

You were enshrined with our household deity, in his worship I worshipped you.

In all my hopes and my loves, in my life, in the life of my mother you have lived.

In the lap of the deathless Spirit who rules our home you have been nursed for ages.

When in girlhood my heart was opening its petals, you hovered as a fragrance about it.

Your tender softness bloomed in my youthful limbs, like a glow in the sky before the sunrise.

Heaven's first darling, twin-born with the morning light, you have floated down the stream of the world's life, and at last you have stranded on my heart.

As I gaze on your face, mystery overwhelms me; you who belong to all have become mine.

For fear of losing you I hold you tight to my breast.

What magic has snared the world's treasure in these slender arms of mine?"

Rabindranath Tagore

EL PRINCIPIO

-¿De dónde he venido yo, dónde me cogiste? -preguntó el niño a su madre.

Ella respondió medio llorando, medio riendo y apretando al niño contra su pecho:

-Estabas escondido en mi corazón, como su deseo, hijo mío.

Estabas en las muñecas de mis juegos de niña, y cuando todas las mañanas hacía con barro la imagen de mi dios, te hacía y te deshacía.

Estabas en el altar de la divinidad de nuestro hogar, y al adorarla a ella te adoraba a ti.

En todas mis esperanzas y mis amores, en mi vida, en la vida de mi madre, has vivido tú.

Te has criado durante siglos en el regazo del Espíritu inmortal que gobierna nuestra casa.

Cuando, en mi adolescencia, mi corazón estaba abriendo sus pétalos, revoloteabas en torno de él como fragancia.

Tu tierna blandura florecía en mis miembros juveniles como resplandor en el cielo antes de la salida del sol.

Primogénito amado del cielo, hermano gemelo de la luz de la mañana, has bajado flotando en la corriente de la vida del mundo y, por fin, te has parado en mi corazón.

Cuando miro tu rostro, el misterio me sobrecoge: tú, que perteneces a todo lo que ha llegado a ser mío.

Por temor de perderte, te aprieto contra mi pecho. ¿Qué mago ha enredado el tesoro del mundo en estos flacos brazos míos?

Trad. María Martínez Sierra

EL PRINCIPIO

¿De dónde venía yo cuando tú me encontraste? -preguntó el niño a su madre.

Ella, riendo y llorando, le respondió apretándolo contra su pecho: "Tú estabas en mi corazón, como su ansia, amor mío. Estabas con las muñecas de juguete de mi infancia; y cuando cada mañana hacía yo la imagen de mi dios con barro, a ti te hacía y te deshacía. Estabas en el altar con el dios de nuestra casa; al adorarlo a él te adoraba a ti. Estabas en todas mis esperanzas y en todos mis cariños. Tú has vivido en mi vida y en la vida de mi madre. Tú fuiste viviendo, siglo tras siglo, en el seno del espíritu inmortal que rije el hogar nuestro. Cuando yo era una muchacha y mi corazón abría sus hojas, tú flotabas en fragancia a mi alrededor. Tu tierna suavidad floreció antes en mis carnes juveniles, como el color en el oriente antes de salir el sol. Primer amor del cielo, hermano gemelo de la luz del alba, bajaste al mundo en el río de la vida y al fin te paraste en mi corazón..."

¡Qué embeleso me sobrecoje al mirarte a ti, hijo, que siéndolo todo te has hecho mío; y qué miedo de perderte! ¡Así, bien apretado contra mi pecho! ¡Ay! ¿qué poder mágico ha enredado el tesoro del mundo a mis débiles brazos?

Trad. Zenobia Camprubí de Jiménez

THE WICKED POSTMAN

Why do you sit there on the floor so quiet and silent, tell me, mother dear?

The rain is coming in through the open window, making you all wet, and you don't mind it.

Do you hear the gong striking four? It is time for my brother to come home from school.

What has happened to you that you look so strange?

Haven't you got a letter from father to-day?

I saw the postman bringing letters in his bag for almost everybody in the town.

Only, father's letters he keeps to read himself. I am sure the postman is a wicked man.

But don't be unhappy about that, mother dear.

To-morrow is market day in the next village. You ask your maid to buy some pens and papers.

I myself will write all father's letters; you will not find a single mistake.

I shall write from A right up to K.

But, mother, why do you smile?

You don't believe that I can write as nicely as father does!

But I shall rule my paper carefully, and write all the letters beautifully big.

When I finish my writing do you think I shall be so foolish as father and drop it into the horrid postman's bag?

I shall bring it to you myself without waiting, and letter by letter help you to read my writing.

I know the postman does not like to give you the really nice letters.

Rabindranath Tagore

EL MAL CARTERO

-¿Por qué estás sentada en el suelo tan quieta y tan callada? Dímelo, madre.

La lluvia está entrando por la ventada abierta y te moja, y tú no te enteras.

¿No oyes que el *gong* da las cuatro? Ya es hora de que mi hermano vuelva de la escuela?

¿Qué ha sucedido para que estés así?

¿No has tenido hoy carta de mi padre?

He visto al cartero, que llevaba en el saco cartas para casi todos los del pueblo.

Sólo se guarda las cartas de mi padre para leerlas él. Estoy seguro de que el cartero es un mal hombre.

No tengas pena por eso, madre.

Mañana es día de mercado en el pueblo. Dile a tu doncella que compre plumas y papel.

Yo escribiré todas las cartas de mi padre; verás cómo no encuentras ni una sola falta.

Escribiré desde la A hasta la K.

Pero, madre, ¿por qué sonríes?

¿Te figuras que no sé escribir con tan buena letra como mi padre?

Rayaré el papel con cuidado y escribiré todas las letras grandes, grandes.

Y cuando acabe de escribir, ¿te figuras que voy a ser tan tonto como mi padre y a echar la carta en el horrible saco del cartero?

Te la traeré yo mismo, sin esperar un momento, y, letra por letra, te ayudaré a leer lo que haya escrito.

Ya sé que al cartero no le gusta darte las cartas que están bien de verdad.

Trad. María Martínez Sierra

EL CARTERO MALO

Madre, di, ¿por qué estás tan callada y tan triste, sentada ahí en el suelo? ¿No ves que la lluvia entra por la ventana y que te estás mojando?

Oye, el gongo está dando las cuatro y mi hermana tiene ya que volver del colejio. ¿Qué te pasa, di, madre; por qué estás tan rara? ¿Es que no has tenido hoy carta de papá?

A todo el pueblo le trajo hoy carta el cartero, yo lo he visto. Sólo las cartas de papá se las guarda en un saco para leérselas él. ¡Madre, estoy seguro de que el cartero es muy malo!

... Pero no estés tú triste por eso, madre. Mira, mañana es la feria del pueblo de ahí junto. Que vaya la criada y compre plumas y papel. Yo mismo te voy a escribir todas las cartas de papá. Y ya verás cómo no encuentras ni una falta.

Te escribiré derechito desde la A hasta la K.. ¿Por qué te estás riendo, madre? ¿Tú crees que yo no sé escribir tan bien como papá? Ya verás, yo rayaré el papel con una regla, y pondré mucho cuidado, y haré bien grandes las letras.

Y cuando concluya, ¿piensas que voy a ser tan tonto como papá, que echa la carta en el saco de ese cartero feo? ¡Te la traeré yo mismo al momento y te ayudaré a deletrearla! ¡Ya sé yo que al cartero no le gusta darte las cartas más buenas!

Trad. Zenobia Camprubí de Jiménez

TWELVE O'CLOCK

Mother, I do want to leave off my lessons now. I have been at my book all the morning.

You say it is only twelve o'clock. Suppose it isn't any later; can't you ever think it is afternoon when it is only twelve o'clock?

I can easily imagine now that the sun has reached the edge of that rice-field, and the old fisher-woman is gathering herbs for her supper by the side of the pond.

I can just shut my eyes and think that the shadows are growing darker under the *madar* tree, and the water in the pond looks shiny black.

If twelve o'clock can come in the night, why can't the night come when it is twelve o'clock?

Rabindranath Tagore

LAS DOCE

-Madre, quiero dejar ahora mismo la lección. He estado estudiando en el libro toda la mañana.

Dices que no son más que las doce. Figúrate que es más tarde. ¿No puedes figurarte que es por la tarde cuando no son más que las doce?

Yo me puedo figurar ahora mismo que el sol ha llegado al fin de ese arrozal y que la mujer del pescador está cogiendo ensalada para la cena al lado del estanque.

Puedo cerrar los ojos y pensar que las sombras se van poniendo más oscuras y más oscuras debajo del árbol y que el agua del estanque está muy negra y muy reluciente.

Si las doce pueden llegar cuando es de noche, ¿por qué no ha de poder llegar la noche cuando son las doce?

Trad. María Martínez Sierra

LAS DOCE

¡Yo no quiero estudiar más, madre! ¡Toda la mañana con este libro!

Tú dices que no son más que las doce. Bueno, pues aunque no sea más, vamos a ver: ¿no puedes tú figurarte que al mediodía es ya por la tarde?

A mí me parece facilísimo imaginar que el sol está ya al fin de aquel arrozal, y que la pescadora vieja anda rebuscando yerbajos junto a la charca, para su cena.

Mira, yo cierro los ojos y me figuro que la sombra del madar es cada vez más oscura, y que el agua de la charca se ha vuelto negra y reluciente.

Si las doce pueden ser por la noche, ¿por qué no ha poder ser de noche a las doce?

Trad. Zenobia Campubrí de Jiménez