



UNIVERSITAT DE VIC
UNIVERSITAT CENTRAL
DE CATALUNYA

TRADUCCIÓN POÉTICA Y EXILIO: F. M. DELGADO GURRIARÁN

Alumna: Olga Rodríguez Sánchez

Curso: 2021-2022

Tutora: Dra. Pilar Godayol Nogué

TFM

Máster en Traducción Especializada

6 septiembre de 2022

Resumen: Este trabajo constituye un acercamiento a la obra traducida de Florencio Delgado Gurriarán, autor al que en este año se le dedica el Día das Letras Galegas. Para ello, partimos de un corpus formado por los trece poemas que tradujo del francés al gallego y que resultaron premiados en el año 1946 por la Federación de Sociedades Gallegas de Argentina (junto con los de Plácido Castro y Lois Tobío), publicados tres años más tarde por la editorial Alborada en Buenos Aires como *Poesía inglesa e francesa vertida ao galego*. Tras estudiar en detalle los aspectos más relevantes de la vida y la obra del autor, que se revelan indisociados, ya no solo entre sí, sino también de su obra traducida, inventariamos todas las traducciones de Florencio delgado Gurriarán. A continuación, examinamos las traducciones guiados por un modelo de análisis combinado de las propuestas de Peter Newmark (1992), Katarina Reiss (2002) y David Connolly (2004), así como con las técnicas de traducción definidas por Lucía Molina y Amparo Hurtado (2002). Por último, presentamos los rasgos más relevantes de su selección y traducción y señalamos el diálogo que mantiene con la vida y la obra de Gurriarán, poniéndose de manifiesto tanto la calidad de las traducciones realizadas en el exilio por este, como su importancia en el marco de la posguerra para la revitalización de la lengua gallega y la del sistema literario galaico.

Palabras clave: traducción interlingüística, intertexto, poesía, francés, gallego, exilio.

Abstract: This work is an approach to the translated work of Florencio Delgado Gurriarán, the author to whom the *Día das Letras Galegas* is dedicated this year. We start from a corpus composed of thirteen poems he translated from French into Galician, awarded in 1946 by the Federation of Galician Societies of Argentina (together with Plácido Castro and Lois Tobío), published three years later in Buenos Aires as *Poesía inglesa e francesa vertida ao galego*. After studying in detail the most relevant aspects of the author's life and work, which are revealed to be inseparable from each other but also from his translated work, we inventoried all the translations of Delgado Gurriarán. We then examine the translations guided by a model of analysis combining the proposals of Peter Newmark (1992), Katarina Reiss (2002) and David Connolly (2004), as well as the translation techniques defined by Lucía Molina and Amparo Hurtado (2002). Finally, we present the most relevant features of his selection and translation and point out the dialogue it maintains with Gurriarán's life and work, highlighting both the quality of the translations he made in exile and his importance in the post-war period for the revitalisation of the Galician language and the Galician literary system.

Keywords: interlinguistic translation, intertext, poetry, french, galician, exile, interlanguage translation

Contenido

1	Introducción	5
1.1	Justificación	6
1.2	Hipótesis y objetivos.....	7
1.3	Metodología	8
1.4	Estructura.....	8
2	Estado de la cuestión.....	9
3	Marco teórico	10
3.1	Características específicas de los textos poéticos y su traducción	11
3.2	Traducibilidad de la poesía.....	15
3.3	Cultura, ideología e intertextualidad	16
3.4	Modelos de análisis.....	18
4	Contextualización y recepción de la obra.....	22
4.1	Las traducciones al gallego en la primera mitad del siglo XX	22
4.2	Florencio Delgado Gurriarán: vida y obra	26
4.2.1	Apuntes biográficos.....	27
4.2.2	La poesía de Florencio Delgado Gurriarán	33
4.2.3	Obra traducida	40
5	Análisis del corpus de traducciones	44
5.1	“Pluie”, Paul Verlaine – “Choiva”	44
5.2	“Brise marine”, Stéphane Mallarmé – “Vento mareiro”	46
5.3	“Chansons”, Maurice Maeterlinck – “Cancións”	47
5.4	“Les médailles d’argile”, Henri de Régnier – “As medallas de arxila”	48

5.5	“Les pas”, Paul Valéry – “Os pasos”	49
5.6	“Chanson roumaine”, Hélène Vacaresco – “Canción rumana”	50
5.7	“L’esprit et l’eau”, Paul Claudel – “O espírito e a auga”	51
5.8	“Les quatre roses du Farsistan”, Tristan Klingsor – “As catro rosas do Farsistán” 52	
5.9	“La figure de proue”, Lucie Delarue-Mardrus – “A figura de proa”	53
5.10	“Départ”, Jules Supervielle - “Saída”	54
5.11	“Souvenir de Naples”, Jean Cocteau – “Lembranza de Nápoles”	56
5.12	“Plainte des soldats européens”, Pierre Drieu La Rochelle – “Queixa dos soldados europeos”	57
5.13	“Renouveau”, Philippe Chabaneix – “Volta da primavera”	58
6	Conclusiones	59
7	Bibliografía y webgrafía	62
8	Anexos	66

1 Introducción

*Pola miña parte, penso que non fixen máis que botar o delicado e conxigueiro xampaña francés en enxebres xarros de Portomourisco...*¹

Se suele decir que el jardín del vecino siempre nos parece estar más verde que el nuestro. Para Florencio Delgado Gurriarán, en cambio, el único género en el que la literatura gallega se encontraba, como mínimo, al mismo nivel de la literatura europea, era la poesía. ¿Por qué, entonces, ocuparse en la tarea de traducir al gallego la obra poética del país vecino en lugar de acercar otros géneros, a fin de convencer y demostrar que la lengua gallega era tan válida como cualquier otra para el ensayo o el drama, por ejemplo? Entre otros motivos, supongo que porque el lenguaje natural de Florencio Delgado era la poesía. No solo porque le surgían de esa forma los pensamientos, alineándose en versos en su cabeza, al ritmo de una métrica aprendida de otros poetas y de la música tradicional, sino también porque en las “flores” de los jardines ajenos se manifestaban las mismas emociones que él en algún momento había experimentado.

“Do xardín alleo” (“Del jardín ajeno”) es el título del texto con el que Florencio Delgado Gurriarán colabora por primera vez como miembro de mérito del Instituto de Estudios Valdeorreses en el segundo cuaderno que publica esta institución. En él se publican de nuevo siete de las trece traducciones que el autor había realizado de poetas francófonos más de treinta años antes. Se trata de un texto en el que reflexiona sobre el oficio de traducir. Con el humor que lo caracteriza, bromea sobre lo bien que le va el apotegma italiano *traduttore, traditore* para iniciar su discurso. Se disculpa el autor por haber “traicionado” a estas “víctimas” galas en un ejercicio que le permitía enriquecer su “pobre vocabulario galego”, pero al mismo tiempo cree merecer la absolución, pues su principal cometido ha sido mantener la esencia, el espíritu, el contenido emocional de esos poemas. La función de la poesía, al cabo, no es otra sino despertar en el lector una vibración, una especie de temblor que nos remueve por dentro, que se corresponda con lo que siente el poeta. Juzgar si lo ha conseguido o no, dice, corresponde al tribunal compuesto por los miembros del Instituto de Estudios Valdeorreses.

1 “Por mi parte, creo que no he hecho sino echar el delicado y cosquilleante champán francés en genuinas jarras de Portomourisco...”. Delgado Gurriarán, Florencio. *Cadernos do Instituto de Estudios Valdeorreses*, nº 2 (1982), p. 42

Sin que nadie me haya invitado a participar de ese juicio, tan solo movida por la curiosidad que me inspira el homenajeado de este año para el Día das Letras Galegas, me dispongo, no tanto a evaluar sus traducciones, sino a desgranar las claves que se encuentran detrás de la creación (y recreación) poética del autor. Por su parte, afirma no haber hecho sino llenar con champán francés unas jarras de nuestra alfarería más tradicional. Por la mía, de entrada, ya tiene el reconocimiento por haber sido uno de los pioneros en la traducción a la lengua gallega, una actividad que, si ya era vista como “la prima pobre” de la creación literaria original, menos valoración recibía si la lengua de llegada era minoritaria, minorizada y perseguida, en esas alturas incluso prohibida. Se le debe, además, que haya tenido la generosidad de compartir con su pueblo los conocimientos y las artes salidas de las mejores plumas de la tierra que tuvo la suerte (o la desgracia, si atendemos al contexto en el que se produjo su estancia en Francia) de conocer y poder apreciar. Podía habérselas guardado para sí, pero decidió que esas voces debían ser escuchadas y leídas en lengua gallega. Podía haberse dedicado solo a escribir, pero apostó también por la traducción, porque supo ver que ese era el camino, que eso universalizaría nuestra cultura y nos situaría en Europa y en el mundo. Por todo eso y más, merece, aparte de todos los estudios que en este año se han publicado sobre su creación poética (sobre los que hablaremos en el apartado correspondiente a la presentación de su obra), que se hable de la belleza de sus traducciones y de la delicadeza dedicada en el desarrollo de su tarea.

1.1 Justificación

Este 2022 se dedica el Día das Letras Galegas a Florencio Manuel Delgado Gurriarán, motivo por el que su obra como poeta, articulista, editor y activista político y cultural actualmente suscite un enorme interés. Culturalmente hiperactivo y comprometido, este autor realizó, además, varias traducciones. En el año 1946, tradujo al gallego una serie de poemas de escritores consagrados de la literatura francesa que resultó premiada por la Federación de Sociedades Gallegas de Argentina. Estas traducciones, junto con las de Plácido Castro y Lois Tobío, los otros dos autores con quienes compartió el premio, fueron publicadas tres años más tarde en Buenos Aires. En 2005, la Editorial Galaxia reedita esa obra, sin duda consciente de su valor e importancia para la historia de la traducción en Galicia: *Poesía inglesa e francesa vertida ao galego*.

Al contrario de su traducción de *Le cimetière marin* de Paul Valéry, publicada en un periódico de Buenos Aires, en 1952, y reaparecida en la revista *Grial*, en 1969, que fue analizada y comparada con otras dos traducciones al gallego por Camiño Noia (2004), estas no han sido estudiadas, por lo que creo que sería de gran interés analizar

estos textos relacionando las decisiones traductológicas tomadas por Gurriarán con el contexto en el que fueron realizadas: una época en la que no existía una normativa oficial y en la que, por citar un ejemplo, se huía de los términos y expresiones coincidentes con la lengua castellana en un afán diferenciador, por un lado, y por otro, en la que había una clara intención de revitalizar el sistema literario gallego y contribuir a la creación de un canon. Además de esto, es probable que encontremos elementos que vinculen estas traducciones con la obra poética del autor, como también intuye Helena González (2002, p. 14), así como con su concepción de la traducción.

1.2 Hipótesis y objetivos

Antes de detenerme a examinar las trece traducciones al francés realizadas por el autor incluidas en *Poesía inglesa e francesa vertida ao galego* de forma pormenorizada, parto de la hipótesis de que existe mucho de la poesía de Gurriarán en la forma en la que traduce algunos de estos poemas. Como él mismo declararía más adelante, el ejercicio de la traducción era una práctica que le permitía enriquecer su gallego, aunque Ricardo Gurriarán también hace referencia a un “bloqueo de creatividad propia” en aquella época (Salgado, 2022, párr. 5). Por otra parte, en su obsesión por fijar y depurar la lengua gallega de castellanismos e *hiperenxebrismos* (hipergalleguismos), así como su convencimiento de que había que buscar los referentes perdidos en la lengua hermana, el portugués, y no en el castellano, o su gusto por emplear las variantes dialectales de su zona, Valdeorras, podríamos encontrar bastante influencia de su estilo en la traducción. El hibridismo presente en su serie de “Poemas mexicanos”, en cambio, no parece repetirse a la hora de traducir poesía francófona, salvo por algún término en inglés ya presente en el original.

Entre los objetivos que me propongo alcanzar están los siguientes:

- Presentar la vida y obra de F. M. Delgado Gurriarán.
- Inventariar todas las traducciones de F. M. Delgado Gurriarán.
- Realizar un análisis de las trece traducciones poéticas realizadas por Gurriarán en el contexto de la posguerra, en el exilio, con la clara intención de revitalizar el sistema literario en lengua gallega, que fueron premiadas por la Federación de Sociedades Gallegas de Argentina.
- Reivindicar el valor, tanto documental de los propios textos (se trata de traducciones pioneras en lengua gallega), como dignificador de la cultura gallega por parte del autor en la diáspora, en una época negra para las lenguas minoritarias.

1.3 Metodología

A partir de un corpus de 13 poemas, me he propuesto analizar sus traducciones tomando distintos criterios de varios modelos de análisis que combinaré a fin de obtener una descripción lo más amplia posible que abarque todos los aspectos señalados en la justificación. El método será, por tanto, descriptivo, ya que recogeré datos con el fin de especificar las características o propiedades de estos. Para esa tarea emplearemos la clasificación de técnicas de traducción propuesta por Lucía Molina y Amparo Hurtado (2002). Estas técnicas constituyen instrumentos de análisis —aunque no por sí solas, sino en combinación con otros elementos textuales— que nos permitirán realizar una descripción de forma más detallada. Dado que analizaremos el resultado obtenido en la traducción, la investigación estará orientada al producto, para lo cual es necesario contar con modelos de análisis que tengan en cuenta aspectos como la intencionalidad, tanto del autor como del traductor, así como todos los niveles lingüísticos (semántico, léxico, gramatical y estilístico) y extralingüísticos (nivel pragmático). Para esto, tendremos en cuenta propuestas como las de Peter Newmark (1992), Katarina Reiss (2002) y David Connolly (2004), que examinaré en detalle más adelante pero que tienen bastante en común al asumir los niveles imprescindibles en todo análisis indicados previamente.

Se trata, en suma, de recoger una descripción de aquellos aspectos que posean mayor relevancia, no solo en cuanto a calidad o procedimientos empleados, sino también en cuanto a implicación ideológica e intención subyacentes en los textos traducidos. Para ello, consultaré los poemas tal y como fueron publicados en la primera edición impresa en Buenos Aires (1949), ya que la reedición que la Editorial Galaxia publicó en 2005 contiene algunas modificaciones de ciertos aspectos ortográficos (como el uso del guion y el apóstrofo, ahora menos frecuentes) y sustituye algunas formas léxicas por otras más comunes del gallego actual.

1.4 Estructura

Tras haber señalado los objetivos que nos proponemos, a saber: presentar la vida y obra de F. M. Delgado Gurriarán, inventariar todas sus traducciones y realizar un análisis de las trece traducciones poéticas premiadas por la Federación de Sociedades Gallegas de Argentina, siempre con el objetivo de reivindicar su valor (tanto documental, por tratarse de traducciones pioneras en lengua gallega, como dignificador de la cultura gallega en el exilio); así como indicar la metodología que seguiremos, describiremos brevemente en qué estado se encuentra la investigación sobre las traducciones de Florencio Delgado Gurriarán. Veremos que, a pesar de encontrarnos ya en el ecuador

del año en el que se le dedican las Letras Galegas, todavía no se le ha prestado la suficiente atención a esta faceta suya. No obstante, sí nos consta que la traductora y poeta Tamara Andrés ha intervenido en distintos actos en los que ha compartido su visión sobre la actividad traductora del homenajeado («A Deputación reivindica a Florencio Delgado como exemplo da loita polo país e a lingua e “semente de novos proxectos para facer agromar a Galiza infinda que tan ben contou”», 2022)

A continuación, nos detendremos en los cuatro puntos que componen el marco teórico y que servirán como fundamentación a nuestro análisis: las características específicas de los textos poéticos y su traducción; la traducibilidad de la poesía; los conceptos de cultura, ideología e intertextualidad; y los modelos que seguiremos durante el análisis, de los que ya hemos avanzado algo en el apartado de la metodología. Una vez determinado el modelo que vamos a seguir, expondremos el comentario de los resultados más relevantes del análisis de cada uno de los trece poemas, relacionándolos y tratando de describir aquellos patrones o estrategias de traducción que se repiten. En este apartado también comentaremos si es posible establecer a partir de lo observado una intención clara por parte del traductor, tanto en su selección como en lo que buscaba aportar con su traducción, además de la posible relación entre la poesía del propio FDG y la de sus traducciones. Para finalizar, en las conclusiones, resaltaremos los aspectos más destacados que salgan a la luz.

2 Estado de la cuestión

Como indicábamos en la justificación, no existen —o al menos no consta que se hayan publicado todavía— estudios o análisis exhaustivos de la traducción de estos trece poemas. A decir verdad, salvo por el ya mencionado artículo de Camiño Noia (2004), en el que compara tres traducciones de *Le Cimetière Marin*, de las que una corresponde a Delgado Gurriarán, no hemos encontrado más que alusiones a sus versiones o breves artículos en prensa como el mencionado anteriormente de Helena González (2002) y otro que lleva por título “Florencio Delgado Gurriarán e Castelao: o sonho nacionalista”, en el que Emilio Vega Rodríguez (2021) comenta la traducción de *O Captain, My Captain* de Walt Whitman, que Florencio Delgado Gurriarán (FDG) dedica a Castelao en el primer aniversario de su muerte. Recientemente, en el marco de la celebración de las Letras Galegas, se han celebrado distintos actos en los que ha participado, como comentábamos en el apartado anterior, la escritora y traductora Tamara Andrés. En la redacción del diario digital *O Noticieiro* (2022) recogen de su intervención reflexiones acerca de la concepción que Florencio Delgado tenía de la traducción, como creación y “escuela de lengua”, o que su paso por Francia había influido tanto como México en su

creación poética y en su experiencia vital. Por otra parte, esta autora también observa, en la misma línea en que lo hacía Helena González (2002) en su artículo “Sète, o cementerio” veinte años antes, un diálogo entre obra poética y obra traducida, además de una intención comunicativa en la selección de poemas que va más allá del mero gusto personal. Helena González (2002) afirma que todos estos 13 poemas que nos disponemos a analizar podrían ser perfectamente asumidos por FDG en su etapa poética del exilio, y no puedo estar más de acuerdo. Temas como la soledad, la distancia transoceánica entre la tierra anhelada y el territorio del exilio, o la añoranza del paisaje, son elecciones lógicas teniendo en cuenta la experiencia vital de FDG.

Tanto Helena González como Emilio Vega o Tamara Andrés coinciden en toda la simbología que encierra la elección del poema de Walt Whitman —en lugar de uno de creación propia— para homenajear a una figura que tanto admiró y con la que tuvo relación: Castelao. Helena González (2002) ve en esta dedicatoria una intención explícita del autor de utilizar la traducción para vehicular sus sentimientos, en este caso de pérdida, pero que podría ser extrapolable a la selección de poemas franceses de la que nos ocuparemos en este trabajo. Podríamos decir que solo de la selección realizada ya podemos extraer una enorme cantidad de información acerca de las intenciones de FDG. Al lado de Verlaine, Mallarmé, Maeterlink o Valéry encontramos, por ejemplo, dos mujeres mucho menos conocidas: Hélène Vacaresco y Lucie Delarue-Mardrus. El hecho de haberlas incluido nos da una idea de su reconocimiento a la obra gestada por las autoras y denota una clara intención de reivindicación de estas, lo que ya es bastante más de lo que haría, por ejemplo, Gerardo Diego por las Sinsombrero en su primera antología.

Por otra parte, en lo que concierne al estudio de la traducción al gallego durante esa época y, especialmente, en el contexto del exilio, sí contamos con trabajos como el de Áurea Fernández (2017), así como con panorámicas de la historia de la traducción en Galicia realizadas por Alberto Álvarez (2001) o Camiño Noia (1995), entre otros, que nos servirán como punto de partida y nos ayudarán en la contextualización.

3 Marco teórico

Dada la especificidad del texto poético, es conveniente, en primer lugar, establecer qué elementos son susceptibles de ser analizados en una traducción de este tipo y el procedimiento que emplearemos para hacerlo. Por otra parte, el hecho de que la traducción se haga a una lengua periférica y además por un poeta que reconoce a los autores de los originales como influencias en su obra, requiere que abordemos la

relación entre cultura, ideología e intertexto. Por este motivo, hemos articulado el marco teórico que servirá de base a nuestro análisis en cuatro apartados. En el primero, veremos cuáles son las características específicas de los textos poéticos que debemos tener en cuenta en su traducción. Hay que señalar que esta delimitación de características exclusivamente propias de los textos poéticos no está nada clara en la actualidad, ya que gran parte de la crítica actual considera que la división entre géneros se ha quedado obsoleta y que hay que abordar el estudio de textos desde otras perspectivas. Esto es, en parte, cierto, pero no podemos obviar que para la traducción de poesía sí nos resulta útil tener presentes ciertos rasgos formales, en ocasiones al mismo (o mayor) nivel de importancia que el contenido. Por otra parte, en el segundo punto, estudiaremos la (in)traducibilidad de la poesía, es decir, en qué medida cabe esperar que se pueda lograr un resultado aceptable en el que el poema mantenga su esencia, su intención, su sentido y el sonido o “música” del original. En un tercer punto, veremos las conexiones que se generan entre cultura, ideología e intertexto. El giro cultural o *cultural turn* en el ámbito de la traducción introdujo la consideración de las motivaciones derivadas del contexto cultural en el que se desarrolla una obra. Este giro cultural supuso la asunción de que las traducciones debían ir más allá de lo puramente lingüístico y que era necesario profundizar en la obra original para aprehender no solo lo evidente, sino también lo sugerido de forma subyacente. Del mismo modo que la cultura, opera la ideología, otro concepto muy relacionado con este y con el que hay que proceder con sumo cuidado para no eliminarlo en el texto meta. El intertexto, por último, intuyo que va a estar bastante presente, dado el diálogo que establece FDG entre su obra poética y la traducida. Veremos, para finalizar este apartado, varios modelos de análisis propuestos por distintos autores, como indicábamos al presentar la metodología: el de Newmark (1992), el de Reiss (2002), similar al anterior pero más minucioso, y el de Connolly (2004). Los tres coinciden en señalar ciertos niveles que un estudio completo debería contemplar, además de detallar en qué consiste el análisis de cada uno de ellos, así como los elementos que contendrían. Por último, para ayudarnos a obtener datos descriptivos concretos, emplearemos la clasificación de las 18 técnicas de traducción establecida por Molina y Hurtado (2002).

3.1 Características específicas de los textos poéticos y su traducción

Las características de cualquier texto literario, en general, y de los textos poéticos en particular, requieren de una labor de traducción delicada, así como de un profundo conocimiento de los códigos y recursos que definen este género, y más concretamente del estilo del autor o autora que se traduce. Dejando a un lado la consideración de que

los límites entre géneros no siempre están tan claros, pues, como sabemos, un mismo texto puede presentar características propias de más de un género o subgénero, podemos establecer una serie de especificidades que acostumbramos encontrar en un texto poético. Estas características no siempre tienen por qué aparecer todas de forma simultánea, pero sí la mayor parte o, como mínimo, alguna de ellas. Su enumeración nos será útil a la hora de analizar y comparar los textos originales y las traducciones de Florencio Delgado.

Tradicionalmente, autores como Kurt Spang (1993) coincidían en señalar como rasgos definitorios y distintivos los siguientes:

- la “interiorización” como disposición anímica del autor
- la ausencia de trama argumental
- la acumulación de sugerencias y no de argumentos coherentes
- el predominio de la función poética del lenguaje
- la versificación
- la presencia de ritmo, oralidad y musicalidad

Se trata, pues, de textos predominantemente breves y densos que expresan la subjetividad del ser humano con respecto al mundo exterior, que buscan suscitar sentimientos y emociones por medio de un lenguaje connotativo, normalmente versificado y de gran musicalidad.

No obstante, a diferencia del desarrollo que tuvo lugar en el ámbito de la teoría de los géneros narrativo y teatral, la teoría de la lírica no consiguió lograr un marco teórico unificado, hasta el punto de que: “A la falta de una fundamentación teórica se le han sumado las dudas sobre la conveniencia del término lírica y de la existencia misma del género, que entre los críticos contemporáneos sigue siendo un objeto de controversia” (Isabel González Gil, 2020, p. 498).

Entre las principales corrientes actuales examinadas por Isabel González (2020) se pueden apreciar dos posturas encontradas: la de los New Lyric Studies, representada por Virginia Jackson y Yopie Prins, que asimila este género al narrativo y propone estudiar los textos líricos dentro del modelo mimético-narratológico, por un lado, y la defendida por Jonathan Culler, por otro, que rechaza esa asimilación y prefiere buscar las especificidades del género lírico abordando su estudio desde un punto de vista

performático. Para las teóricas norteamericanas, la lírica es más bien una forma diferente de leer aquellas obras que anteriormente eran leídas según los códigos de los géneros a los que pertenecían (oda, elegía, etc.) que surge en el Romanticismo. Por lo tanto, la Poética debería centrarse ahora, ya no el género, sino en los subgéneros históricos, además de estudiar la forma en que esta lectura lírica comienza a gestarse en la segunda mitad del siglo XVIII. Jonathan Culler, en cambio, aun asumiendo que la lírica puede adoptar múltiples formas, insiste en la existencia de unos rasgos comunes, un “sustrato invariante” que pone en relación directa la lírica moderna con la de otros tiempos y culturas. En cualquiera de los dos casos, todos parecen coincidir en que existe una serie de rasgos poéticos innegables (lo que Culler llama *aspectos rituales*), que son los patrones sintácticos, el ritmo y el metro.

Por su parte, Josep Marco (2002) habla de (súper)géneros de la literatura, asumiendo la tradicional tríada genérica: poesía, narrativa y teatro. Identifica cinco características propias de los textos poéticos a tener en cuenta a la hora de traducirlos: la métrica, las estrofas y las composiciones poéticas, el patrón fónico (rima, asonancia y aliteración), el paralelismo gramatical y la cohesión extra. La métrica es definida como el patrón rítmico regular al material lingüístico que se está utilizando (2002, p. 246). Aunque el autor habla de pies métricos, dado que se centra en la traducción a partir del inglés, debemos tener en cuenta que tanto en francés como en gallego denominamos los versos según la longitud de sus sílabas (bisílabos, trisílabos, tetrasílabos, pentasílabos, hexasílabos, heptasílabos, octosílabos, enneasílabos, decasílabos, endecasílabos, etc.). No obstante, lo que explica Marco y que nos sirve igualmente como referencia, es que, independientemente de que existan equivalencias entre, por ejemplo, el tetrámetro yámbico inglés y el enneasílabo español, no quiere decir que necesariamente haya que respetarlo siempre en una traducción, ya que existen otros elementos a tener en cuenta y no siempre es posible mantener una correspondencia exacta. En el caso del francés y el gallego, encontramos también diferencias entre sílabas reales, las que percibimos al recitar en voz alta, y sílabas métricas, las que computan según la norma de cada sistema literario. En francés, por ejemplo, no se computa la última sílaba cuando hay una *e* caduca (representada *-e*, *-es*, *-ent*), aunque sí se percibe en el recitado. En gallego, al igual que ocurre con la métrica castellana, restamos o sumamos una sílaba al cómputo total si la final es esdrújula o aguda, respectivamente. Por este motivo, un verso octosílabo en francés (eneasílabo realmente) puede corresponderse sonoramente con un enneasílabo en gallego. En cuanto a las estrofas, indica Marco (2002, p. 247) que en ocasiones se opta por imitar el mismo número de versos del original y en otras por modificarlo, ampliando el número de versos, a fin de no perder información del contenido. Por otra parte, la estructura de

ciertas estrofas varía de una lengua a otra. El soneto, por ejemplo, no se forma de la misma manera en inglés o en español, y en francés los versos del soneto no tienen una medida fija, mientras que en español suelen ser endecasílabos. El recurso del patrón fónico, por otro lado, consiste en considerar la rima, la asonancia y la aliteración (Marco, 2002, p. 247), ya que todos estos elementos implican sonidos idénticos. En el caso de la rima y la asonancia, hay que examinar cuál es la función que cumple en un determinado poema, si se trata de un recurso eminentemente estético o si en esa ocasión concreta cumple con la función de aportar más énfasis al contenido. En nuestro caso, además, es necesario distinguir los tipos de rima de la métrica francesa, que distingue entre “rima femenina” (en e decidua), “rima masculina” (en el resto de los casos) y “rima alterna”, así como el concepto de calidad o riqueza de las rimas, que tiene sentido por las características del sistema fonológico francés, pero que no manejamos en las métricas castellana ni gallega, en donde la calidad de la rima viene dada por otros factores: “rima rica” (rima de tres o más fonemas), “rima pobre” (última vocal tónica) y “rima suficiente” (se repiten dos fonemas, uno de ellos la vocal). La aliteración, último de los recursos de patrón fónico que señala Marco (2002, p. 247), es especialmente importante al traducir del inglés, ya que es utilizada con mayor frecuencia que en otras lenguas. Este recurso, al igual que todos los que vienen condicionados por el sistema fonológico de una lengua determinada, son bastante más complicados de reproducir en una traducción. El siguiente recurso es el paralelismo gramatical, la repetición de estructuras y palabras para atraer la atención del lector hacia un concepto determinado. Siendo evidente la importancia y significación que puede tener en un texto poético este recurso, no nos detendremos más en su explicación y pasaremos al último elemento que cita Marco, el de la cohesión extra. Conviene explicar que con la cohesión extra (término empleado por primera vez por Roger Fowler) se refiere a aquellos recursos estructurales que trascienden los recursos gramaticales y que, por lo tanto, aportan un significado extra a la obra (Marco, 2022, p. 246). Pone Marco como ejemplo las cualidades sonoras de cada lengua, es decir, la longitud de las palabras, los tipos acentuales, la distribución de sonidos vocálicos y consonánticos, etc. Esto es lo que más complica la traducción de una obra literaria. En las lenguas implicadas en este trabajo, podemos pensar en la distinta implicación que tienen los acentos: mientras que en francés la última sílaba es siempre la acentuada, no por seguir un esquema métrico, sino por una cuestión de prosodia, en gallego puede determinar la medida del verso.

Como vemos, algunos de estos rasgos tienen que ver con el contenido y otros con la forma. Es este último aspecto el más complicado (y a veces, imposible) de traducir, así como el motivo por el cual en numerosas ocasiones se ha sacrificado la forma a fin de salvaguardar el contenido por considerarlo un gesto de mayor fidelidad,

lo que deriva muchas veces en una especie de explicación o reproducción literal del poema, obviándose la evidencia de que, en poesía, muchas veces estas dos caras son indisociables.

3.2 Traducibilidad de la poesía

Se ha teorizado en múltiples estudios sobre la supuesta intraducibilidad de la poesía. Si bien no es tarea sencilla, muchos autores han logrado, como mínimo, conseguir trasladar con bastante éxito el sentido y el estilo de los originales a la lengua de destino, lo cual ya supone la constatación de que esta afirmación no es del todo cierta, sino que depende de lo que entendamos por traducir.

Georges Mounin (1963), por ejemplo, considera que no es posible traducir poesía y al mismo tiempo ser fiel al texto original. Roman Jakobson (1963), por otra parte, afirma que la única traducción de poesía viable es la “transposition créatrice” (1963, p. 86), o en otras palabras, la creación de un nuevo poema a partir del original. Una visión similar es la de Octavio Paz (1971), traductor experimentado, que opina que la expresión poética va más allá del lenguaje. Aunque parte también de la idea de intraducibilidad de la poesía, se aleja de la “transposition créatrice” de Jakobson al proponer una traducción lo más fiel posible: “los sentidos del poema son múltiples y cambiantes; las palabras del mismo poema son únicas e insustituibles. Cambiarlas sería destruir el poema”.

Está claro que, tanto en la decisión de mantenerse más fiel al contenido, como a la forma, siempre se pierde una parte de la esencia del poema original, algo que no es exclusivo de este género, sino que puede aplicarse a cualquier texto literario. Citando a Juan de Dios Torralbo (2011, p. 55): “es imposible que el texto quede modelado con el mismo contorno morfológico, sintáctico, semántico, pragmático y cultural que la muestra original. Si el traductor aboga por la forma, ha de desteñir algunos tintes semánticos y viceversa”. Quizás esto sea lo máximo a lo que se puede aspirar en la traducción poética: a crear cierto equilibrio entre la traducción de forma y fondo, tratando de compensar las pérdidas en uno u otro plano de acuerdo con las posibilidades de las que el traductor disponga.

Aunque la aventura traductora de Delgado Gurriarán no se limita a los trece poemas publicados en esta obra y a la de *Cimetière marin*, no es extraño que no haya dejado apenas constancia de su visión de la traducción, más allá de alguna breve alusión en una entrevista y en su correspondencia personal, en donde califica sus traducciones de “paráfrasis”. No era una actividad que gozase de demasiado prestigio y se consideraba que era bastante inferior a la creación original. En otra ocasión, FDG

califica la libertad que se había tomado al traducir algunos poemas de “alta traición”. Esto nos da una idea de la perspectiva traductora que adoptaba, aunque será en el análisis en donde desentrañaremos realmente cuáles eran sus procedimientos.

3.3 Cultura, ideología e intertextualidad

A partir de finales del siglo pasado, el concepto de cultura entra en escena en la traducción de la mano de la Teoría de los Polisistemas y la Escuela de la Manipulación. Bassnett y Lefevere (1990) denominarán este fenómeno *cultural turn*. Traducir ya no será una tarea exclusivamente lingüística, sino que se tendrán en cuenta otros factores implicados, como el significado implícito en el texto definido por un contexto cultural determinado. Esto significa respetar y no invisibilizar las diferencias culturales existentes entre la cultura de origen y la cultura meta. Relacionado con este concepto está el de ideología, pues esta última condiciona también al otro. La ideología está presente en todos los textos, y la poesía no es una excepción. Es cierto que resulta más evidente cuando se trata de poesía social y combativa, sin embargo sería inocente (y negligente, si se va a traducir) pensar que no se pueda desprender una ideología de un poema de temática paisajística, por poner un ejemplo.

De entre todas las clasificaciones de referentes culturales que pueden estar presentes en una obra, seguimos la de David Katan (1999), que diferencia cinco niveles para organizar la información cultural con la que podemos encontrarnos en un texto:

- entorno
- conducta
- capacidades y estrategias
- valores
- identidad

En cuanto a las estrategias o procedimientos de traducción de referentes culturales, son sobradamente conocidos los conceptos de “domesticación” y “extranjerización”, entre cuyos extremos podemos establecer distintos grados de acercamiento a uno u otro, dependiendo del objetivo que se quiera conseguir con el texto de llegada o del conocimiento de la cultura de origen que posean los potenciales lectores. Prestaremos atención a estos elementos en los originales y veremos cómo FDG resuelve sus traducciones.

Otro aspecto que debemos considerar en el análisis de una traducción de este tipo es la intertextualidad, término acuñado por Julia Kristeva (1981) para referirse al diálogo, las alusiones o referencias entre distintos textos. Esta intertextualidad puede darse en distintas direcciones, y en ocasiones pasa desapercibida si no se tiene un conocimiento de los textos con los que dialoga el texto estudiado. Autores como Jay L. Lemke (1985) han tratado de establecer una tipología que, años más tarde, retomará Josep Marco (2002, p. 267) añadiendo dos más a las cuatro propuestas hechas por el primero:

- nivel verbal (lingüístico)
- nivel estructural (estructura común)
- nivel situacional (mismo registro)
- nivel genérico (mismo género)
- nivel discursivo (discurso similar o idéntico)
- nivel tipológico (tipología textual común)

Este mismo autor relaciona a continuación intertextualidad con traducción, estableciendo cinco dimensiones que van desde la alusión más o menos explícita al metatexto, pasando por la filiación genérica o discursiva, la relación entre TO y TM, y entre las distintas traducciones de un mismo texto. Aunque Marco (2002, pp. 272-273) se centra en las alusiones, los siguientes elementos de la traducción podrían servirnos para identificar otros tipos de intertexto:

- grado de explicitación (alusiones patentes o encubiertas)
- naturaleza (material o estructural)
- localización (punto del texto o nivel narrativo)
- dimensiones de referencia (tiempo, espacio, ámbito)
- grado de transformación del texto previo y tipo de transformación
- función (intratextual o intertextual)
- orientación evaluativa (de totalmente positiva a totalmente negativa)

En el caso de Gurriarán, no solo nos interesan las alusiones o relaciones entre original y traducción, sino que también prestaremos atención al posible diálogo establecido entre obra traducida y obra poética propia, tomando nota de las distintas alusiones que puedan existir entre ambas.

3.4 Modelos de análisis

A fin de analizar de la forma más objetiva posible las traducciones de estos 13 poemas, debemos contar con un método que se adapte a lo que pretendemos y que tenga en cuenta las especificidades de la traducción literaria, concretamente de la poesía. Presentamos a continuación cuatro enfoques que nos serán de utilidad a la hora de describir y valorar las traducciones de FDG.

El primero de ellos es el enfoque analítico propuesto por **Peter Newmark**. Su método para el análisis de traducciones consta de cinco etapas (1992, p. 250):

- 1 breve análisis del original, indicando intención y aspectos funcionales
- 2 interpretación del traductor de la intención del texto, método de traducción y potenciales lectores de la traducción
- 3 comparación detallada y selectiva entre original y traducción con los aspectos más representativos
- 4 evaluación de la traducción desde el punto de vista del traductor y desde el del crítico
- 5 si procede, enjuiciamiento del probable lugar de la traducción en la cultura de la lengua meta

De este modo, tras una primera fase en la que se darían unos breves apuntes sobre el autor original y su obra, pasaríamos a intentar entender qué perseguía el traductor al emplear unos procedimientos y no otros. En tercer lugar, se realizaría el análisis propiamente dicho, viendo cómo se han resuelto los problemas que presenta el original. La cuarta etapa consistiría en evaluar si el traductor consiguió lo que se proponía en base a sus propios criterios y, finalmente, nos parece de especial interés ver si la traducción tiene o ha tenido un impacto en la cultura de llegada, especialmente en el sistema literario de esta y en la propia lengua.

Otro enfoque diferente, más exhaustivo, es el que propone **Katarina Reiss** (2002). Conviene tomar buena nota de sus palabras cuando advierte de que, del mismo modo que el traductor ha de tener en cuenta la tipología textual y la función de la obra que se dispone a traducir, un crítico debe elegir el método de análisis más adecuado al tipo de texto que pretende comentar. Por lo tanto, hay que tener presentes las características propias de cada tipo de texto, así como las instrucciones intralingüísticas y los determinantes extralingüísticos (2002, p. 32). K. Reiss (2002, p. 42) distingue tres tipos de géneros textuales: los textos informativos, los textos incitativos y los textos expresivos (dentro de los cuales se encontraría la poesía). Este tipo de textos se caracteriza por crear un efecto estético por medio de sus elementos formales, organizados intencionadamente por el autor para lograrlo. La forma, pues, es parte del sentido, así que se deben analizar a conciencia las figuras retóricas y recursos fónicos. En cuanto a tener presentes las instrucciones lingüísticas, se refiere a los elementos semánticos, léxicos, gramaticales y estilísticos. Con determinantes extralingüísticos, se refiere a analizar la repercusión que estos determinantes tienen en esos mismos niveles: el semántico, el léxico, el gramatical y el estilístico.

En el plano lingüístico, por tanto, se deberá ver si el traductor ha conseguido mantener toda la carga semántica, conservando el sentido del poema, o si ha tenido que sacrificar algo al no hallar soluciones satisfactorias. Además, tendremos que tomar en consideración las soluciones aportadas a la traducción de los elementos léxicos. En este tipo de textos, es probable que nos encontremos con juegos de palabras, metáforas e incluso términos sin una traducción evidente. Para el análisis de los elementos gramaticales, se marca como criterio la corrección. En este caso, en el que hablamos de una lengua de llegada en pleno proceso de normativización, no podemos juzgar con criterios actuales esa corrección, aunque sí podemos señalar los elementos relevantes que nos muestren esa voluntad de conformar un gallego estándar que manifestaba FDG. Por último, en este análisis lingüístico cabría indicar en qué medida se ha tratado de reproducir el estilo original.

Centrándonos en los determinantes extralingüísticos, que tendrían que ver ya con un nivel de análisis pragmático, es necesario fijarse en la referencia a la “microsituación”, en la referencia a la materia de la que trata, la referencia al tiempo, al espacio, al receptor, la marca del sujeto que habla, así como en las implicaciones afectivas (Reiss, 2002, p. 91). Esto nos obliga a conocer el contexto de la obra y los autores originales, ya que de otro modo tampoco sabremos si el traductor ha llegado a una solución adecuada. Es esta, en suma, una propuesta más completa, detallada y

concreta que la de Newmark, por lo que nos será de gran ayuda para orientar nuestro análisis y establecer los parámetros que observaremos.

Otro enfoque de análisis que nos puede resultar de especial interés en este caso es el de **David Connolly** (2004), ya que considera que el resultado de una traducción se debe evaluar teniendo en cuenta tanto el texto original como la intencionalidad del traductor. A partir de esta concepción, establece cuatro niveles que se corresponden con los criterios que han de estar presentes en el análisis (2004, p. 68):

- Nivel semántico (en qué medida se traducen las ideas y sentido del texto).
- Nivel estilístico (en qué medida se reproduce el estilo del original).
- Nivel pragmático (efecto emotivo conseguido).
- Nivel poético o normativo (en qué medida responde a las expectativas del público lector).

Por supuesto, estos niveles interactúan. Para Connolly es importante no limitarse a señalar los errores de una traducción, sino tratar de comprender por qué se sacrifican ciertos elementos o cómo se tratan de compensar esas mismas pérdidas. Muchas veces se tiende a señalar exclusivamente los errores y los análisis pueden dar una sensación de que una traducción es mala, aunque en realidad tenga más aciertos que errores. Por esto coincido con Connolly en que hay que hacer un esfuerzo por comprender las decisiones que llevaron a un traductor a alejarse de la forma o del fondo del poema, aunque no siempre estemos del todo de acuerdo.

Para concluir, podemos observar que existen ciertos elementos de análisis que estos tres modelos propuestos consideran necesarios para llevar a cabo un buen estudio de una traducción:

- análisis del original, sentido e intencionalidad, así como rasgos formales destacables
- intencionalidad del traductor (siempre que sea evidente)
- análisis lingüístico (nivel semántico, léxico, gramatical y estilístico)
- análisis extralingüístico (nivel pragmático)

Por otra parte, para ayudarnos a lograr nuestro objetivo de obtener datos más concretos sobre los procedimientos empleados por FDG en sus traducciones, se utilizará la clasificación propuesta por **Lucía Molina y Amparo Hurtado** en “Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach” (2002). Tal y como las autoras recogen en su artículo, estas técnicas son instrumentos de análisis que nos permiten identificar las equivalencias traductoras y describir más detalladamente las traducciones, eso sí, junto con otras categorías textuales (como la cohesión o la coherencia), categorías contextuales (producción y recepción, tanto del original como de la traducción) o categorías procesuales (método de traducción y estrategias empleadas).

Estas técnicas son las siguientes:

1. Adaptación. Sustitución de un elemento cultural por otro propio de la cultura meta.
2. Ampliación lingüística. Se añaden elementos lingüísticos.
3. Amplificación. Se incluye información adicional no presente en el texto original: paráfrasis explicativas, notas del traductor, etc.
4. Calco. Traducción literal de una palabra o sintagma extranjero. Puede ser léxico y/o estructural.
5. Compensación. Inserción de un elemento de la traducción (semántico o estilístico) en un lugar distinto al que ocupa en el original para evitar su pérdida.
6. Compresión lingüística. Síntesis de elementos lingüísticos.
7. Creación discursiva. Equivalencia creada para el contexto.
8. Descripción. Sustitución de un término o expresión por su descripción.
9. Elisión. Eliminación de elementos presentes en el original.
10. Equivalente acuñado. Término o expresión reconocido como equivalente en la lengua meta.
11. Generalización. Uso de un término más general o neutro.
12. Modulación. Cambio del punto de vista, enfoque o categoría de pensamiento en relación con el modo en que se redacta en el texto original. Puede ser léxica y estructural.
13. Particularización. Uso de un término más preciso o concreto.
14. Préstamo. Palabra o expresión importada de otra lengua. Puede ser puro (no se modifica), o naturalizado (transliteración de la lengua extranjera).
15. Sustitución. (lingüística, paralingüística). Cambio de elementos lingüísticos por paralingüísticos (entonación, gestos), o viceversa.
16. Traducción literal. Se traduce palabra por palabra un sintagma o expresión.

17. Transposición. Cambio de categoría gramatical.

18. Variación. Cambio de elementos lingüísticos o paralingüísticos (entonación, gestos) que afectan a aspectos de la variación lingüística: cambios de tonos textuales, estilo, dialecto social, dialecto geográfico, etc.

Estos elementos que acabo de presentar serán los que guiarán mi análisis de cada uno de los poemas de FDG. Así, en cada texto, aportaré un breve acercamiento al autor y poema originales, para a continuación pasar al análisis de la traducción, teniendo en cuenta los cuatro niveles señalados por Newmark, Reiss y Connolly. Por supuesto, tomaré nota de las técnicas de traducción más empleadas y realizaré un análisis crítico final en donde reflexionaré sobre el diálogo y relación que pueda haber entre el texto en cuestión y la obra del autor. El esquema de análisis será el siguiente:

1 El autor, su obra y el poema original

(análisis del original, sentido e intencionalidad, así como rasgos formales más destacables)

2 Análisis de la traducción

- intencionalidad del traductor (siempre que sea evidente)
- análisis lingüístico (nivel semántico, léxico, gramatical y estilístico): traducción de ideas, sentido y reproducción del estilo
- técnicas de traducción

3 Análisis crítico. Posible intertextualidad

4 Contextualización y recepción de la obra

4.1 Las traducciones al gallego en la primera mitad del siglo XX

Hablar de las traducciones al gallego en la primera mitad del siglo XX supone hablar de las **Irmandades da Fala** y el **grupo Nós**. En su proyecto encaminado a recuperar la lengua y crear un sistema literario gallego, estos intelectuales hallaron en la traducción una forma de revitalizar y universalizar la cultura patria. Como recoge Camiño Noia (1995, p. 45), será principalmente en las revistas *A Nosa Terra* y *Nós*, que ellos dirigían, en donde se publicarán distintos fragmentos de textos literarios catalanes, irlandeses, franceses e ingleses. Así, en el número 61 de *A Nosa Terra*, en 1918, aparecen publicados dos poemas traducidos por Losada Diéguez: el soneto 15 de la *Vita Nuova* de Dante y “A folla”, de A. V. Arnaut.

En los 144 números de la revista *Nós* publicados entre 1922 y 1935 aparecen traducciones de distintos géneros. Cinco ensayos, algunos poemas traducidos del

catalán, de Hölderlin, por Álvaro Cunqueiro, un poema narrativo bretón y un folk-drama de Yeats. En 1930, comienza Avelino Gómez Ledo en la misma revista una serie de traducciones de clásicos que inaugura con un poema de las *Geórgicas* de Virgilio y en cuya presentación reflexiona acerca de los posibles criterios a seguir al realizar una traducción: el literal o el perifrástico. En su caso, defiende el literal, respetando el verso aunque haya que sacrificar la rima. Será él mismo quien publique ese año también en la editorial Nós una traducción de las *Églogas* de Virgilio (Noia, 1995, p. 49), dejando clara su intención de contribuir al enriquecimiento de la lengua y alentando a otros galleguistas a hacer lo propio.

En esta etapa, es sin duda la traducción del *Ulysses* de James Joyce que realiza Otero Pedrayo (publicada en *Nós* en 1926) la más destacada, por ser la primera de la Península Ibérica y la segunda dentro del mundo hispano. Otra revista que contribuyó a difundir traducciones de trabajos mayoritariamente del francés fue *Logos*, “Boletín católico mensual” (Pontevedra, 1931-36), aunque no hay constancia de la autoría de estas traducciones.

Habrà que aguardar hasta 1935 para ver publicada por la editorial Nós la primera traducción del inglés en formato libro, *Dous folk-dramas*, de W. B. Yeats, realizada por Plácido Castro y los hermanos Vilar Ponte. En su prólogo dejan claro el objetivo de reforzar el sistema literario gallego, así como de reivindicar el nacionalismo por medio del referente del nacimiento del estado irlandés independiente.

Tras la guerra civil, las continuadoras de este proyecto serán la revista *Grial* y la editorial Galaxia. No parece haber gran movimiento hasta el año 1950. Personalidades de la cultura como Ramón Piñeiro y Celestino Fernández de la Vega, también traductores, abogaban por guardar fidelidad al original y por no forzar con formas normativas la marcha natural del gallego popular hacia una variedad estándar. Entre 1949 y 1951 aparecen traducciones como la de la parte 4 de la *Sátira II* de Horacio, por Antonio Rey Soto, y la traducción de seis poetas alemanes, *Musa alemá*, a cargo de Celso Emilio Ferreiro y Antonio Blanco-Freijeiro.

La asociación de Bibliófilos Gallegos, con F. Xavier Sánchez Cantón al timón, promueve y publica varias traducciones al gallego, entendiendo que para poseer una lengua culta y apta para todos los ámbitos, esta debía contar con una buena cantidad de traducciones de calidad. Esta asociación convoca un concurso de traducción al gallego en 1950, que ganan Celestino Fernández de la Vega y Ramón Piñeiro, con una traducción del alemán del *Cancioeiro de Poesía Céltiga* de Julius Pokorny, publicada

dos años más tarde. En la misma colección de Bibliófilos, publica Ramón Cabanillas *Versos de alleas terras e de tempos idos*, en donde parafrasea poemas griegos, latinos y europeos. Se inicia en 1951 también una Biblioteca Antolóxica de Clásicos, por iniciativa de Sánchez Cantón y el Instituto Padre Sarmiento de Estudos Galegos, donde aparecerán traducciones de Horacio, Virgilio, Safo, Anacreonte o Teócrito. En esta época, y sobre todo a partir de 1950 en adelante, la traducción al gallego se va acelerando y extendiendo a todos los géneros por la necesidad de demostrar que es una lengua apta para cualquier ámbito: filosofía, clásicos, cuentos infantiles, teatro y, muy especialmente, textos bíblicos, a fin de facilitar la introducción de la lengua en la Iglesia.

Paralelamente, desde el exilio y manteniendo un contacto permanente con la política, la lengua y la cultura gallegas, los exiliados políticos se impusieron el deber de mantener viva la actividad intelectual iniciada antes de la guerra. Destacan, en el ámbito de la traducción al gallego, las traducciones publicadas por Plácido Castro, Álvaro Cunqueiro, Lois Tobío y Florencio Manuel Delgado Gurriarán.

La investigadora Áurea Fernández Rodríguez (2017) destaca la especificidad de los refugiados políticos gallegos en América que se dedicaron a la traducción a fin de dar continuidad al progreso cultural iniciado antes de la guerra civil española. Dadas las restricciones impuestas a la llegada de exiliados republicanos a la Argentina, los países que más refugiados acogieron fueron principalmente México, en donde desembarcó Florencio Delgado Gurriarán, Chile, Puerto Rico, República Dominicana, Uruguay, que acogió a Lois Tobío, y Venezuela. Las aportaciones que realizaron por medio de la traducción pueden dividirse en tres grupos según las combinaciones lingüísticas aplicadas: los que a partir de distintas lenguas traducían al gallego, los que lo hacían desde el gallego y otras lenguas modernas hacia el castellano, y los traductores que partían de lenguas modernas y clásicas (sin incluir el gallego) para traducir al castellano (Fernández, 2017, p. 103).

Las traducciones que tenían el gallego como lengua meta estaban principalmente destinadas a su publicación en revistas creadas para la divulgación de la cultura gallega. Ejemplos de ello son las traducciones “Do inglés ao galego. Un pequeno feixe de poesía por Plácido Castro” o, ya del francés, “Tres poemas de Mino Drouet”, publicadas en *Galicia Emigrante* en 1955 y 1956, respectivamente. La última no está firmada, pero se le atribuye a Álvaro Cunqueiro. En este mismo grupo, por supuesto, estaría incluida la obra *Poesía inglesa e francesa vertida ao galego* que aquí analizamos, que consta de un total de 30 poemas traducidos del inglés y el francés,

entre los que figuran cuatro escritoras, lo que sin duda significa el reconocimiento por parte de los tres autores del valor de sus creaciones. Fernández (2017, pp. 105-106) hace hincapié en el compromiso de estos tres autores, para quienes la traducción debe valorarse tanto por la dificultad que supone el proceso de trabajo como por el servicio de universalización que presta. Cita también parte del prólogo “Os aires de fóra limpan, refrescan, renovan. A voz de Galicia ten que se ouvir no mundo e as do mundo en Galicia” (Castro *et al.*, 2005, p. 14), en el que dejan claro el objetivo de su trabajo, y subraya el prestigio que aportaba a las traducciones al gallego el hecho de ser ellos autores reconocidos, cuando era una actividad tan poco valorada, independientemente de las combinaciones lingüísticas seleccionadas.

Retomando la cita anterior del prólogo de *Poesía inglesa e francesa vertida ao galego* seleccionada por Áurea Fernández, no se trataba solamente de escuchar las voces del mundo en Galicia y en gallego, sino también de hacer escuchar la voz de Galicia en el mundo. En el segundo grupo que establece Fernández (2017, p. 106) encontramos varios ejemplos de traducción del gallego al castellano. En esta combinación lingüística hay una clara iniciativa protagonista, que es la de la editorial Emecé (MC) de Buenos Aires. Fundada por los gallegos Mariano Medina del Río y Álvaro de las Casas en 1939, pone a funcionar un año más tarde las colecciones Hórreo y Dorna, que se encargarán de dar a conocer poesía y prosa de autores clásicos y contemporáneos gallegos. De ahí saldrán ediciones bilingües como *De catro a catro*, de Manuel Antonio, traducido al castellano por Rafael Dieste, o *Cincuenta hombres por dos pesos*, de Castelao. Publican en 1941 *Cantigas de Macías o Namorado, trovador gallego del siglo XIV*, cuyo prólogo original en inglés, de H. A. Rennert, traduce al castellano María Salnés. Ese mismo año, sale a la luz *Veinte cuentos gallegos*, traducidos por primera vez al castellano y con textos de Castelao, Ánxel Fole, Rafael Dieste, Amado Carballo y Vicente Risco, entre otros.

El último grupo del que se ocupa el estudio de Áurea Fernández es el de aquellos refugiados gallegos que desarrollaron su actividad traductora a partir de lenguas modernas y clásicas hacia el castellano. Aunque esta combinación no incluye el gallego y, por lo tanto, se sale del ámbito de este estudio, sí es relevante señalar la importancia que tuvieron las aportaciones de los refugiados gallegos en los países y sistemas culturales de acogida, por un lado, y para la difusión de libros en España, por otro, ya que estas publicaciones editadas en América llegaban de forma clandestina logrando burlar la censura.

En “Notas para una historia de la traducción literaria en Galicia”, Alberto Álvarez destaca el compromiso presente detrás de esta actividad ya desde el Rexurdimento que tuvo lugar en el siglo XIX (Álvarez, 2001, p. 66). Escribir, crear y traducir en gallego suponía tomar una posición política al lado de la lengua, la cultura y el pueblo gallegos, y la propia selección de obras distaba bastante de ser inocente. Es, por ejemplo, el caso de la traducción del *Ulysses* por parte de Otero Pedrayo, quien afirmará que lo que más le interesa de Joyce es el enfrentamiento de la Irlanda nacionalista contra la metrópolis y realizará una traducción bastante domesticada que remite claramente al antiespañolismo. Sea como fuere, y dejando a un lado el debate sobre la supuesta fidelidad o infidelidad a los originales, lo que sí está claro es que la principal beneficiada de esta actividad fue la lengua gallega, que vio ampliado y enriquecido su léxico, sus capacidades expresivas, o los géneros cultivados.

4.2 Florencio Delgado Gurriarán: vida y obra

A Real Academia Galega dedicarlle o Día das Letras Galegas 2022 a Florencio Delgado Gurriarán (Córgomo, Vilamartín de Valdeorras, 1903 – Fair Oaks, California, 1987). O Pleno da institución acordou na sesión celebrada esta mañá (2 de xullo de 2021) renderlle homenaxe o ano que vén ao autor ourensán, cuxo labor literario e activismo político e cultural constitúen un dos capítulos máis destacados das letras galegas da diáspora. A RAG non só celebrará o excelente poeta que foi, cultivador dun galego enxebre, característico das terras de Valdeorras. A través da súa figura tamén homenaxeará, por primeira vez, a Galiza do exilio republicano en México, país onde o propio Delgado Gurriarán e outros colegas desenvolveron iniciativas sobranceiras que mantiveron vivo o facho da nosa identidade e que constitúen un referente obrigado da nosa historia contemporánea. (2 de julio de 2021, RAG)

Fue con este comunicado de la RAG cómo conocimos la decisión de dedicar el **Día das Letras Galegas** a Florencio Delgado Gurriarán. Como bien queda recogido, con este reconocimiento no solo se pretendía homenajear su obra poética, sino también, por primera vez, la labor de todas esas personas que desarrollaron una importante actividad durante el exilio en México, a quienes quizás no se les haya prestado la misma atención que a las figuras del exilio en la Argentina, probablemente por tratarse de un grupo menos numeroso, aunque no menos meritorio, como veremos.

Si bien la creación literaria y cultural de FDG está ligada a la actividad del exilio mexicano, para comprender bien su obra es necesario remontarse al inicio de su biografía, a sus orígenes en Córghomo, que marcarán en gran medida su creación. Para realizar este recorrido contaremos con un guía de excepción, Ricardo Gurriarán (2022), autor del trabajo de investigación más minucioso y extenso que existe sobre él y sobrino del poeta.

4.2.1 Apuntes biográficos

Florencio Manuel Delgado Gurriarán nace un 27 de agosto de 1903 en Córghomo de Valdeorras, provincia de Ourense, lugar que ostenta la fama de contar con las mejores cepas, una tierra de viticultores situada a la ribera del río Sil. Será el último de los seis hijos que Consuelo Gurriarán Díaz y Florencio Delgado Prada tengan, aunque el quinto, que llevaba el mismo nombre que él, muere poco después de nacer. FDG pasará su niñez allí y recibirá su primera educación en casa, con maestros particulares. A pesar de criarse en una familia de clase media-alta, tuvo como lengua materna el gallego, por lo que no vivió la fractura casa-calle, frecuente entre estas familias en la época.

El padre de Florencio Delgado Gurriarán se había formado en Agricultura, cursando estudios que hoy equivaldrían a los de un Ingeniero Técnico Agrícola, lo que lo llevó a trabajar como funcionario del Ministerio de Fomento durante cuatro años en Ourense, desde donde la familia regresaba a Córghomo con asiduidad. En 1913 es destinado a Palencia y allí estudiará FDG Primaria en los Maristas. Luego pasará al Instituto General y Técnico para cursar Bachillerato, estudios que terminará en Valladolid, nuevo destino de la familia, seguramente motivado por la voluntad de que los hermanos mayores se formaran en la universidad. En esta ciudad sufre la pérdida de su madre (en 1921), un duro golpe para él, ya que solo cuenta con 18 años; apunta Gurriarán (2022, p. 29) que es bastante probable que este hecho incremente su morriña por Córghomo y su deseo de regreso. Durante esta etapa en tierras de Castilla, el nexo con Galicia y Córghomo se mantiene, ya que regresan todos los veranos a su casa. Allí cuenta con un tesoro muy valioso: una biblioteca familiar muy completa y actualizada. Libros de Rosalía de Castro, Eduardo Pondal, Curros Enríquez o Manuel Antonio, publicaciones periódicas variadas como las imprescindibles *A Nosa Terra* o *Nós*, revistas de la emigración gallega en Cuba o Buenos Aires, ejemplares de libros y publicaciones periódicas de Brasil, clásicos de la literatura española, etc. Respecto a esto, declarará muchos años más tarde en una entrevista que, hasta que descubrió a finales de los años 20 un ejemplar de *A Nosa Terra* que su padre había traído a casa, no tenía constancia de que hubiera más personas galleguistas, ni de que existiera una bandera, un himno, y mucho menos publicaciones en donde se contemplaran todas esas ideas que, sin darse cuenta, habían comenzado a germinar en él. Esto fue una auténtica revelación, pues hasta entonces siempre había sentido que era un “Robinsón del galleguismo” (Gurriarán, 2022, p. 32).

Durante el curso 1923-24 termina la carrera de Derecho en Valladolid. Lee muchísimo, aunque también se interesa por el cine, el teatro y el deporte. Cuatro años

más tarde, su padre es destinado a Coruña y él aprovecha para instalarse en Córghomo con la intención de preparar unas oposiciones a registrador, que nunca llegará a aprobar por falta de constancia e interés. Será pues en Córghomo de Valdeorras en donde pase los siguientes ocho años, de 1928 a 1936, aunque hará alguna salida a Madrid y a distintas ciudades de Galicia. Durante estos años ejercerá como abogado pasante en el bufete del letrado Segundo Trincado en O Barco de Valdeorras, trabajo que compagina con la atención de unas propiedades familiares. Participa, además, en la actividad de una asociación cultural en Córghomo, juega en el equipo de fútbol del pueblo y manifiesta su pasión por la música popular, tanto cantando como bailando.

Durante estos años su actividad cultural comienza a manifestarse también en forma de compromiso político. En 1928 ya es socio protector del Seminario de Estudos Galegos (SEG) y en 1930 se convierte en delegado vocal por Córghomo en la junta directiva de la recientemente constituida Irmandade Galeguista Valdeorresa. Colabora en publicaciones como *A Nosa Terra* o el *Heraldo de Galicia*, casi siempre con poesías, al lado de escritores reputados como Vicente Risco, Florentino López Cuevillas y Otero Pedrayo, con quien mantendrá correspondencia cuando este es elegido diputado en Madrid por la provincia de Ourense en 1931. Figura también como adherente a la asamblea de Pontevedra de la que surgirá el Partido Galeguista (PG).

Hacia 1932 la familia lo presiona para que prepare oposiciones a notario en Madrid, por lo que pasará allí unos meses, pero en lugar de dedicarse a ello aprovechará para ir a escuchar con atención a los diputados gallegos —Otero Pedrayo y Basilio Álvarez— y a escribir poesía. Tras esos meses retoma su trabajo como abogado pasante en Valdeorras. Su poesía se vuelve cada vez más política y anticaciquil. En 1933 ingresa formalmente en el Partido Galeguista y acompaña a Alexandre Bóveda y Otero Pedrayo en sus mítines por tierras de Valdeorras. En 1934, conoce a Castelao en la III asamblea del PG celebrada en Ourense, en la que participa como delegado de su zona. La actitud conciliadora de Castelao en un momento crítico del partido, polarizado entre una rama más conservadora y otra más progresista, le causará una gran admiración. En ese mismo año, publica su único poemario anterior a la guerra civil, *Bebedeira* (editorial Nós). Durante los dos años que preceden a la guerra, conocidos también como el Bienio Negro, Castelao y Bóveda serán desterrados a Badajoz y Cádiz, respectivamente. FDG estará entre los galleguistas que acompañan a Castelao en tren desde Monforte de Lemos a O Barco de Valdeorras. A pesar de las divisiones existentes entre los militantes galleguistas, se lleva a cabo una buena campaña a favor del Estatuto

de Autonomía de 1936. En estas discrepancias, FDG se alinearía con el Frente Popular, en el que confluyen partidos y organizaciones de izquierdas.

Y tras el 18 de julio llega la barbarie. Galicia queda en manos de los sublevados desde el principio. Comienza la represión de los falangistas, conduciendo a la muerte a muchas personas republicanas. El hermano mayor de FDG, Lucio, se convierte en jefe de la Falange en Córsgomo, mientras que Florencio, en peligro, se esconde en los montes junto con muchos otros señalados. Lucio ayudará a su hermano a escapar aprovechando su posición, tras la negativa de Florencio a su propuesta para ingresar en la Falange. Sin saber muy bien cómo evolucionarían los acontecimientos en el futuro inmediato, se esconde en distintos lugares ayudado por toda una red tejida entre familiares y amistades: primero en O Barco, con su primo; luego Zamora, destino de su hermano Edmundo, gracias a un capitán de O Barco, compañero de promoción de otro primo militar suyo, que le facilita un pase, y a su jefe en el bufete de abogados, que lo lleva hasta Ponferrada, en donde cogerá un tren a Zamora; luego a Valladolid, con el pase que le habían facilitado. Un mes más tarde, impaciente y cansado de esperar, decide volver a Valdeorras. De camino, hace un alto en Ponferrada para visitar a Segundo Trincado, su exjefe, que le comunica que la represión se ha recrudecido en Valdeorras. Este llama a Lucio, que acude inmediatamente para llevar a su hermano de vuelta a Valladolid, a fin de que esté más seguro, hasta que termine de trazar el plan que permitirá a Florencio huir a través de la frontera portuguesa disfrazado de topógrafo, para lo que contará con el contacto del marido de una prima, ayudante de Obras Públicas. Tras pasar un tiempo en Porto, embarca en un barco noruego con tripulación portuguesa hacia Burdeos, en donde conocerá a otros refugiados españoles, con los que se irá tras un tiempo a París. En la *Ville Lumière* pasea por las Tullerías, visita la Exposición Internacional, en donde se exhibe el *Guernika* por vez primera, e incluso saldrá a bailar con una novia que conocerá allí por los numerosos salones de la ciudad, actividad que Florencio adoraba. A pesar de haber prometido a su hermano no meterse en más problemas e irse directamente a América, le puede el sentimiento del deber y en enero de 1938 viaja a Barcelona. Lucio no llega a saberlo, pues Florencio había dejado un montón de cartas postales escritas para que un conocido las enviara a Córsgomo cada cierto tiempo, y además su hermano fallece en junio de 1938.

De su actividad en Barcelona se sabe que formó parte del servicio de información del ejército republicano. Coincidió con muchos gallegos, como Castelao y Líster, y visitó a los corgomeses que vivían en la Ciudad Condal. Estuvo en varias ocasiones en el frente del Ebro, desde donde lo reclamaban para levantar el ánimo a la tropa con sus

cánticos y recitales de poesía de lucha. A veces, hasta se presentaba un grupo con gaitero, tamboril y bombo, y Florencio bailaba. Organizó también la salida de guerrilleros refugiados en los montes gallegos a través de Portugal con las Sociedades Hispánicas Confederadas, financiadas por emigrados españoles en Norteamérica, en su mayoría gallegos. Sorprendentemente, se afilia a la UGT, claramente alineada con los socialistas, contrarios al galleguismo, centralistas y antiestatutarios, seguramente por motivos tácticos; así como al Socors Roig de Catalunya (filial del Socorro Rojo Internacional), afiliación esta última un poco más justificada. No obstante, a finales del verano de 1938 ya forma parte de la Ejecutiva del Partido Galeguista como Secretario de Propaganda. Contaba con la confianza plena de Castelao, por lo que se le encomendaron labores relevantes. Colabora con la “Solidariedade Galega Antifascista” manteniendo conversaciones con entidades oficiales francesas, negociando cuotas de evacuación y coordinando las gestiones que Castelao y Luís Soto estaban haciendo en América, fruto de las cuales se pudo fletar el barco que llevaría desde Burdeos hasta México en junio de 1939 a FDG junto con otros 997 refugiados políticos procedentes de Galicia y otros lugares de España: el *Ipanema*. Durante esa etapa en Barcelona, publica además seis poemas en la revista *Nueva Galicia* (subtitulada *Portavoz de los Antifascistas Gallegos*) cargados de ira contra la injusta aniquilación de la democracia que tanto había costado conseguir a manos de los fascistas.

El viaje en el *Ipanema* no fue del todo confortable, ya que no se trataba de un barco de pasajeros, pero había sido acondicionado. Cuenta FDG en una entrevista realizada por Dolores Pla (1979) que, al pasar frente a las costas de Galicia, el grupo de los gallegos, que era de los más numerosos —junto con el de los catalanes y los vascos— se reunió para cantar el himno de Galicia y arrojar una botella al mar a modo de despedida. A principios de julio llegan a México, a Veracruz, donde son recibidos por sindicatos, partidos progresistas y organizaciones políticas del exilio. Florencio consigue trabajo primero en el Servicio de Evacuación de Refugiados Españoles ayudando a resolver todo tipo de problemas a los exiliados, por lo que vivirá seis meses en un hotel de Toluca (disponía de recursos económicos propios gracias a su familia, no como otros refugiados) aunque viaja asiduamente a la capital. El segundo trabajo de Florencio fue el de vendedor de fertilizantes, ya establecido en la capital, lo que le proporcionó la ocasión de viajar por distintos lugares de la geografía mexicana. A diferencia de Buenos Aires, México no contaba con una comunidad gallega amplia y organizada. Los “históricos” del PG se habían ido a la Argentina, y en México los pocos galleguistas que llegaron se diluían entre tanta personalidad notable del Gobierno de la República, así que no les quedó más remedio que aliarse con otras organizaciones en plataformas

unitarias, como la Alianza Nazonal Galega, que aglutinaba la Comisión Galega de los comunistas, socialistas no prietistas, la UGT gallega, la CNT, Esquerda Republicana Galega, Unión Republicana Galega, las dos ramas del Partido Galeguista e intelectuales independientes. FDG participará en el asociacionismo gallego, tanto político como cultural, así como en sus publicaciones periódicas, entre las que cabe destacar *Saudade* (1942-1944) y *Vieiros* (1959-1968).

Saudade contaba con colaboradores gallegos no solo de México, sino también del exilio y la emigración americana. En su segunda época, incluyó también colaboradores del llamado “exilio interior”. Su principal objetivo era la lucha ideológica para combatir el franquismo desde una perspectiva galleguista, en la línea de Castelao. FDG hará un aporte original, ya que será el primero y único que aborde aspectos no gallegos, sino sobre la realidad americana y mexicana en que vivía, pero en gallego. Su serie de poemas “criollos” comenzará en *Saudade* con la publicación de “Noiturno da noiva jarocho (Son veracruzano)”. *Vieiros*, por su parte, perseguía prácticamente los mismos objetivos, pero se trataba ya de un proyecto mucho más ambicioso. De hecho, la revista constituirá un referente en el que colaboran los escritores jóvenes del momento, así como artistas plásticos reputados. Florencio es uno de los tres directores de la revista en sus dos primeros números, ya que luego se traslada a Guadalajara, en el estado de Nueva Galicia, aunque seguirá colaborando. En *Vieiros* publica 13 poemas en total, siendo uno de ellos la traducción del “Bateau Ivre” de Jean-Arthur Rimbaud, que titula “Barco Bébedo”. Además, ejerce de crítico literario, comentando todas las novedades llegadas de la editorial Galaxia, sobre todo las poéticas.

En el período que media entre estas dos revistas, FDG participa en otras publicaciones de autoría colectiva, como el *Cancioneiro da loita galega* (1943). Seguramente haya sido FDG el artífice de este proyecto literario, como afirma Xesús Alonso Montero en el prólogo del facsímil del *Cancioneiro* reeditado en 1996 por Edición do Castro, dado que es el autor con más presencia, y también por lo que se desprende de la correspondencia entre él y Xan García (Gurriarán, 2022, pp. 197-198). Para firmar doce de los poemas con los que contribuye, FDG utilizará el pseudónimo de Nadel, pero a estos habría que añadir seguramente otros dos sin firmar que Gurriarán (2022) encuentra manuscritos en el archivo personal de su tío, y otros dos que publica bajo el pseudónimo R. Miño.

En 1944, mientras trabaja como representante de calzado, conoce a la que será su mujer, Celia Teijeiro, hija de emigrantes gallegos nacida en Cuernavaca, con quien se casa en ese mismo año y con la que tendrá cinco hijos. En ese tiempo continúa

comprometido políticamente y participa como representante del PG en la redacción del pacto Galeuzka junto a otras organizaciones nacionalistas catalanas y vascas. Asimismo, inicia una nutrida correspondencia con Francisco Fernández del Riego, uno de los fundadores de la Editorial Galaxia (al que precisamente se le dedicarán las Letras Galegas en 2023), que le proporcionará un mayor acercamiento a los autores galleguistas del “exilio interior”, así como la divulgación y posterior reconocimiento de su obra, que comienza a ser objeto de estudio en reseñas y artículos literarios. Si bien su obra poética más combativa no superará la censura franquista, sí verá publicados varios textos suyos en publicaciones periódicas, eso sí, de temática menos comprometida, como los poemas relativos al paisaje y a la actividad vitícola valdeorresa.

Es de esa misma década de cuando datan sus primeras traducciones publicadas, las trece versiones de poetas franceses en gallego que presenta al certamen literario convocado por la Federación de las Sociedades Gallegas de Buenos Aires para conmemorar su XXV aniversario en 1946. Ese trabajo, como ya se ha indicado, gana el premio de poesía junto con las traducciones hechas por Plácido Castro y Lois Tobío y serán publicadas tres años después en *Poesía inglesa e francesa vertida ao galego* por la editorial Alborada en Buenos Aires.

En 1951 se traslada a Guadalajara, Jalisco, ya con tres hijos y uno más en camino, en busca de un trabajo más estable y mejor pagado. Trabaja en los laboratorios Queralt y como vendedor de maquinaria de la casa Remington. Los paseos y el descubrimiento de la exuberante naturaleza serán fuente de inspiración de sus coloridos poemas “criollos”, que más adelante verían la luz en la obra *Galicia infinda* (1963). Además de la poesía, sus actividades en la década de los 50 se centrarán en la colaboración con el recién creado Padroado da Cultura Galega en México, creado por los galleguistas, tanto en sus emisiones radiofónicas (“A hora de Galicia”) como en sus publicaciones (la revista *Vieiros*) y en la publicación de la revista *Saudade*, esta última en su segunda etapa, de la que saldrían dos números extraordinarios (1952-1953). Mientras, por primera vez desde su huida en 1936, algunos de sus poemas son publicados en revistas valdeorresas y su nombre comienza a aparecer en los primeros tratados literarios gallegos. En los dos primeros años de la década, se publican dos traducciones suyas más, “¡Ouh capitán! ¡meu capitán!”, de Walt Whitman, dedicada a Castelao en el primer aniversario de su muerte, y el “Cementerio mariño” de Paul Valéry, en *A Nosa Terra* y *Opinión Gallega*, respectivamente. Cabe destacar su participación en la revista *Ecuador 0º, 0', 0"*. *Revista de Poesía Universal*, editada por Alexandre Finisterre —poeta y editor más conocido en Galicia por atribuírsele la invención del

fútbol—, al lado de firmas de la talla de Altolaguirre, Cernuda, León Felipe, Octavio Paz o Emilio Prados e ilustraciones de García Lorca o Picasso, entre otros.

En 1963, Galaxia publicará su segunda obra en solitario, *Galicia infinda*, y FDG baraja regresar a su tierra. Lo hará al fin en 1968, tras asegurarse de que estará libre de correr riesgos, solo y por dos meses, con la intención de explorar las posibilidades de establecerse allí con su familia. No puede evitar que se le salten las lágrimas al volver a ver su aldea, pero en cuanto contiene la emoción inicial, comienza a cantar en gallego. Abraza a su familia, a sus amigos, da largos paseos y visita en Vigo a los galleguistas de Galaxia. Asiste al homenaje que hacen en Santiago a la viuda de Castelao, Virxinia Pereira, y graba en Coruña una entrevista, en la que recita además varios poemas, para un programa de RNE, “Poetas de Galicia”. Regresa a México en septiembre y no volverá a su tierra hasta 1976, ya jubilado y de nuevo con la idea de un posible establecimiento definitivo en Córghomo. En esta ocasión viaja con su mujer, Celia, cuyos argumentos pesaron más en la decisión de volver a México: uno era la familia, los hijos, y otro, un infarto sufrido en Madrid cuando se disponían a irse. Tras su jubilación, se mete de lleno en la poesía y su obra poética comienza a ser cada vez más reconocida y difundida. En 1979 lo nombran socio de honor del Instituto de Estudios Valdeorreses, aparece su primera biobibliografía y le dedican una calle en Córghomo. En 1981 volverá a Galicia ya por última vez y será el encargado de dar el pregón en las fiestas de O Barco de Valdeorras. Le entregan la medalla de académico correspondiente en la Real Academia Galega (RAG) y el presidente de la preautonomía de Galicia lo recibe en el pazo de Raxoi. En las entrevistas que da a los medios, sigue manifestando su compromiso republicano y galleguista. En 1986 sale a la luz su último libro de poemas, *O soño do guieiro*, y un año más tarde fallece en Fair Oaks, California, mientras visitaba a sus hijas. Sus cenizas son enviadas primero a México y poco después a Córghomo, en donde descansan.

4.2.2 La poesía de Florencio Delgado Gurriarán

Para acercarnos al estudio de la obra literaria de FDG, beberemos principalmente de tres autores que la han analizado y/o revisado y actualizado recientemente: Miro Villar (2022), Xosé Ramón Pena (2022) y Xesús Alonso Montero (2022). No obstante, en algún momento también se citarán otros autores como Ricardo Carvalho Calero, Xosé Luís Méndez Ferrín, Héctor Cajaraville o Ricardo Gurriarán. Aunque no resulta sencillo establecer una periodización literaria, podemos acercarnos a las justificaciones que varios estudiosos de la obra de FDG han aportado para incluirlo en una etapa o generación concreta. Así, Miro Villar (2022) identifica la primera inclusión de FDG por

parte de Álvaro de las Casas en una antología de poetas gallegos, en la que el autor formaría parte del grupo “poesía nueva”, etiqueta que, como es evidente, hoy ya no tiene sentido. Carvalho Calero, por su parte, justifica que, tanto por fecha de nacimiento como por haber superado el simbolismo o el modernismo, FDG pertenece al grupo de los novecentistas. Con mayor perspectiva histórica y por tanto más acertada, contamos con la propuesta de Méndez Ferrín, que acuña la denominación “Xeración de 1925”, en la que se encontraría FDG junto con Manuel Antonio, Luís Pimentel, Luís Amado Carballo, Valentín Paz Andrade, Fermín Bouza-Brey, Rafael Dieste o Eduardo Blanco Amor. Según Ferrín (1984, como se citó en Villar, 2022), esta generación la conforman autores nacidos entre 1895 y 1909 que “florecen” durante la Dictadura de Primo de Rivera. Señala también que participan en la creación y desarrollo de tres importantes empresas: el Seminario de Estudos Galegos, la revista *Ronsel* y el Partido Galeguista. Como bien apunta Villar (2022), el único requisito no cumplido por Delgado Gurriarán es el de publicar en *Ronsel*, aunque sí publica *Bebedeira* (1934) en Nós, editorial de referencia de las Irmandades da Fala y el Grupo Nós. Héctor Cajaraville (2022) tampoco duda en alinearlo con los autores antes citados. Afirma que todos ellos comparten la voluntad de renovación y modernización de la literatura gallega hacia las vanguardias europeas, aunque sin romper del todo con la tradición, y que FDG participa en los proyectos ligados a la cultura gallega y al galleguismo antes de la guerra civil de 1936, relacionándose con los miembros del grupo de intelectuales predecesor, el Grupo Nós. Villar (2022), sin embargo, tampoco ve desatinado asociarlo a la “Xeración de 1936” (también acuñada por Ferrín), sobre todo si tenemos en cuenta su obra posterior a la guerra civil, aunque por edad estaría más alejado de sus miembros. Otra propuesta con una denominación más amplia sería la de “Época Nós” para su primera etapa como poeta.

Como hemos visto, la obra de FDG pasa por distintas etapas profundamente marcadas por el devenir histórico, que determina en gran medida el tipo de poesía que se cultiva en cada una de ellas, y abarca temáticas diversas, influidas tanto por las circunstancias políticas, como por las personales o por los lugares en los que residió. Pero es importante también conocer dónde ubicaba el autor su propia obra, cuáles eran sus principales influencias y si seguía alguna corriente estética concreta, pues también arroja luz sobre sus preferencias a la hora de traducir. Miro Villar (2022, p. 35) reproduce en su trabajo sobre FDG dos fragmentos de una carta escrita en enero de 1936 en la que el autor responde al editor Xosé Filgueira Valverde a propósito de una futura antología de autores gallegos, que constituye la primera (Auto)Poética conocida del autor. En ella, habla de su proceso creativo, afirma no seguir ninguna escuela poética ni someterse a doctrina alguna. Podríamos decir que la poesía a FDG “le viene”, y así

como surge en su imaginación, la recoge por escrito, para luego corregir una y otra vez, buscando el lugar adecuado en el verso a cada palabra. En cuanto a sus coetáneos, estima la valía de Luís Amado Carballo, Manuel Antonio, Fermín Bouza-Brey, Álvaro Cunqueiro, Eduardo Blanco Amor, Manuel Luís Acuña o Carvalho Calero, entre otros, y considera que su obra se sitúa por cierto panteísmo presente en sus poemas, en el grupo de Amado Carballo y Acuña, pero también cercano a Carvalho Calero por sus notas sensuales. Ya en 1955 Galaxia publica *Escolma de Poesía Galega IV. Os contemporáneos*, en donde se puede leer la segunda (Auto)Poética de FDG, que Miro Villar reproduce al igual que la anterior (2022, p. 37). En ella, cita a Joris-Karl Huysmans (cuyo *À rebours* fue un texto de referencia para los autores de la Xeración Nós) para hablar sobre su concepción de la poesía: no es sencillo definirla, pero sí reconocerla por los síntomas que genera en nosotros. Defiende, además, la función de la poesía como comunicación de emociones, no con la finalidad de transmitir un pensamiento, sino de provocar en el lector una vibración como la que siente el poeta. Cita a sus autores predilectos: Walt Whitman, Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, Paul Claudel, John Keats, Oscar Wilde, Lope de Vega, Luis de Góngora, San Juan de la Cruz, Antonio Machado, Teixeira de Pascoaes, Machado de Asís y López Velarde. En cuanto a los escritores en gallego ya fallecidos, incluye entre sus favoritos a Rosalía de Castro, Noriega Varela, Manuel Antonio y Amado Carballo. De la lírica medieval galaico-portuguesa, a Eanes Solaz, Pero Meogo, Martín Códax y Johan Zorro. De entre los vivos, destaca a Ramón Cabanillas.

Defiende Miro Villar (2022) que toda la obra poética de FDG conforma un macrotexto literario en el sentido en que lo definió el teórico de la literatura Cesare Segre: un conjunto de textos con total o parcial autonomía reagrupados en una obra más amplia. Según Villar, hablamos de una obra no demasiado extensa, repetitiva en cuanto a formas y temas, corregida por el propio autor una y otra vez con el paso de los años, a fin de depurar disonancias en el conjunto de esta. Por otra parte, se evidencia la intención de fortalecer la cohesión entre los textos en el hecho de que muchos de ellos forman parte de volúmenes diferentes, ya que FDG los reagrupa en sucesivas publicaciones.

Xesús Alonso Montero (2022, p. 57) escribe que Florencio nació poeta y que, al igual que Ovidio o Lope de Vega, versificaba ya desde pequeño. Ricardo Gurriarán (2022) saca a la luz algunos versos del Florencio adolescente que el propio poeta rescató en uno de sus viajes de vuelta a Galicia y que recogió en una libreta titulada *Parvadas de cando era cativo (Tonterías de cuando era niño)*. Se trata de un documento

singular, ya que rara vez podemos asistir al nacimiento de un poeta a través de la lectura de sus primeros versos. Antes de la publicación de su primer libro de poemas, *Bebedeira* (1934), FDG publica en revistas y publicaciones periódicas, ya sea con su nombre o bien empleando el seudónimo Corgomófilo (que en ocasiones escribe Korgomófilo). Los mejores serán publicados posteriormente en sus libros, corregidos y revisados, pero hay uno de entre los que rescata Gurriarán (2022) que no consta que se haya publicado y que tanto Miro Villar (2022, p. 41) como Alonso Montero (2022, p. 57) coinciden en señalar como el primero que escribe el autor merecedor de ser tenido en cuenta: “Ao reiseñor” (“Al ruiseñor”). Datado el 20 de enero de 1923 (el autor contaba con 19 años) y subtítulo “a la manera de los viejos vates”, imita las cantigas de amigo medievales, por lo que Villar no duda en incluirlo dentro de la corriente del neotrobadorismo, desarrollada en el primer tercio del siglo XX. Si bien las primeras cantigas de amigo del siglo XX fueron escritas por Carles Riba en 1911, los dos poemarios de este corte del poeta catalán (“Cantares d’amor” y “Cantares de amigo”) permanecieron inéditos hasta 1987, fecha en la que fallece FDG, por lo que no llegó a conocerlas, así que entendemos que se inspiró directamente en la lírica medieval galaicoportuguesa (que, como hemos visto antes, citaba entre sus preferencias literarias).

Siguiendo a Alonso Montero (2022), tras estos “primeros pasos” se puede delimitar una segunda etapa que iría desde 1931 hasta 1934, fecha de la publicación de su primer libro, *Bebedeira*. En estos años, los textos que publica en *El Heraldo de Galicia* y *A Nosa Terra* son principalmente paisajísticos, la protagonista es la naturaleza, cuyos elementos aparecen frecuentemente personificados. FDG está fascinado con la poesía de Luís Amado Carballo, iniciador del hiloísmo, una corriente poética de la literatura gallega que se caracteriza por combinar la metáfora vanguardista (sobre todo del ultraísmo) con la tradición paisajística y las formas populares. Según Alonso Montero (2022, p. 62), tras Amado Carballo, la propuesta más rica del hiloísmo gallego es la de Delgado Gurriarán, y el libro más importante, *Bebedeira*, en donde se incluirán todos los poemas que escribe en estos años, salvo los de tema político y sociolingüístico, dato significativo para Montero, que señala que queda claro que FDG quiere presentarse en la escena literaria gallega con un libro de poesía “pura” y así evitar que identifiquen sus poemas más comprometidos con poesía impura o poco pura.

Volviendo a la consideración de Miro Villar de la obra poética de FDG como macrotexto, trataremos de ofrecer una panorámica para poder ubicar sus cuatro publicaciones. En primer lugar y como ya hemos dicho, se encontraría *Bebedeira*, publicada en 1934, de la que ya hemos comentado el contenido. Está compuesta por

32 poemas en donde abunda el hillozoísmo y que tienen a Valdeorras por protagonista. Títulos como “Hino ao viño”, “Cantiga da vindima”, “Romanzo do cabaleiro ourizo” o “Paisaxes” nos dan una idea de lo que alberga en su interior.

A continuación, ya en 1963 y reagrupando en distintos bloques temáticos toda la producción poética realizada a lo largo de 20 años, aparece *Galicia infinda*, considerada por Miro Villar la mejor de todas sus obras, en la que destacan sus “poemas mexicanos” por la novedad que suponen dentro del panorama literario gallego. El libro consta de cinco o seis capítulos, dependiendo de cómo se quieran considerar los tres primeros poemas, que aparecen sueltos: uno introductorio sin título (los tres poemas: “Galicia infinda” (Galicia infinita), “Nomes” y “Resposta a Rosalía”) y otros cinco agrupados bajo los epígrafes “Cantarenas”, “Valdeorras”, “Castiñeiros”, “Varia” y “Poemas mexicanos”. Miro Villar, para quien es el libro más interesante de FDG, define el primer poema como un canto épico de la emigración (2022, p. 47). Se nombran en él ciudades como Buenos Aires, Nueva York, China, el Sena o las Antillas y se establece como único límite de Galicia la *saudade*, pues todo el mundo es tierra gallega. El siguiente poema, “Nomes”, juega con la sonoridad de los topónimos americanos en contraposición con los de su comarca, Valdeorras: “Nomes de Michöacan,/son garruleiro e lisgairo:/Tsintsunsan, Paricutín,/Sirahuen, Uruapan, Ario (...)/Nomes da veira do Sil/Val de Afreixo, Val de Godo,/a Pena da Moura, o Castro,/Porto Mourisco, Baxeles,/Cörgomo, Castelo, Arnado...”. El tercero, “Resposta a Rosalía”, es un diálogo con la autora, un homenaje a la poeta y a la lengua gallega, escrito para conmemorar el centenario de la publicación de *Cantares gallegos*. El siguiente grupo, “Cantarenas” (“coplas”, en el habla valdeorresa) contiene once poemas marcados por el neopopularismo de preguerra, entre los que podemos encontrar varios de tipo geórgico (sobre la vendimia o la *malla*), otros sobre nuestras tradiciones, pero también poemas que hablan de referentes concretos: un grupo de gaiteros de Trives, las variedades de vino de la zona, el godello o el mencia, el baile tradicional, etc. Delgado Gurriarán, como destaca Villar (2022, p. 49), es nuestro “poeta báquico y dionisiaco por excelencia”, el que más anacreónticas escribió al cantar la sensualidad y los placeres de la vida. Como es natural, muchos de ellos están impregnados de *saudade* y nostalgia por la tierra. “Valdeorras” es el siguiente capítulo, compuesto por cuatro poemas en los que se repiten los temas anteriores, aunque en este caso se alude directamente a Valdeorras, su paisaje y vegetación propia. El capítulo titulado “Castiñeiros”, también de cuatro poemas, está completamente dedicado a los castaños, en ocasiones incluye rasgos animistas. Da cuenta de la introducción de especies foráneas y destaca el indiscutible valor de los castaños sobre el resto de los árboles (no olvidemos que la provincia de Ourense

concentra alrededor del 75% de la producción de castaña de Galicia y que fue un alimento fundamental para la supervivencia de los gallegos en épocas de carestía). Y llegamos a “Varia”, siete poemas en donde encontramos un poco de todo, como evidencia el título. De nuevo, las tradiciones (“Pandeirada”), el vino, o el drama de la emigración. Dada la naturaleza de este trabajo, debemos destacar aquí el poema “A galega en París”, en donde abundan los galicismos, voces que una joven emigrada comienza a incorporar a su vocabulario cotidiano mientras añora la tierra que deja atrás: “Mais de noite, na “chambre”, ten “rêves” do seu pobo”. También se advierte una intención de universalizar, no solo la lengua gallega para tratar cualquier tema y en cualquier formato como habían iniciado las Irmandades da Fala, sino también el pueblo gallego, que emparenta por su pasado celta con los gaiteros del mariscal Montgomery en “Os gaiteros de Montgomery”, poema que ya había sido publicado en *Saudade* en 1943 y que sería traducido al gaélico en 1964 para un festival folclórico celta en Buenos Aires (Gurriarán, 2022, p. 195). Pero la mayor novedad e interés, y en esto coincido con Miro Villar y Carvalho Calero, está en el último capítulo, “Poemas mexicanos”. En estos catorce poemas en los que se combina el hillozoísmo, o animismo, con la poesía nacional mexicana, FDG asiste a un espectáculo sensorial novedoso, exótico, colorido. Pero siempre —o casi siempre— está presente el recuerdo de su tierra añorada. Miro Villar (2022) destaca la profusión de referencias clásicas, mayor que en el resto de los capítulos, las alusiones a Júpiter o el Sputnik y la sensualidad asociada al baile y la música: “O “xarabe tapatío” / ledo como un rechouchío / é unha danza rebuldeira / parente da muiñeira. / É nun baileo bailado / e cos pés repinicado / As pernas das rapaciñas / fan rendas de Camariñas”. Resulta igualmente interesante el juego idiomático, como ocurría con “Nomes” o “A galega en París”, ya no solo por los abundantes americanismos presentes en todos estos poemas, sino por la inclusión de extranjerismos, como se ve en el siguiente texto en el que se reproduce la pronunciación del inglés a la mexicana:

Paricutín

Uruapan. Tras dos outeiros
xurdeu o Paricutín,
pra que os "gringos" barulleiros
poidan vir mata-lo "esplín".

En "tecnico", un "romance"
pé do "mecsicán volcano"
que, pra ó turismo "dar chance",
aínda bota fume este ano.

Este grupo de poemas que el propio autor calificaba de “criollos” y que Carvalho Calero así considera también por identificar una especie de criollo gallego-mexicano, han sido analizados también por María Xesús Lama López (1999), que discrepa de este pretendido bilingüismo. Dice Lama (como se citó en Villar, 2022, p. 57) que esa utilización de voces indígenas (del náhuatl sobre todo) se limita a los topónimos y nombres de vegetación, instrumentos o géneros musicales, pero en ningún caso se trata de una lengua criolla ni de bilingüismo, opinión que comparte Xosé Ramón Pena (2022, p. 68). En todo caso, sí constituye una *rara avis* dentro de la producción poética del exilio, dada la escasa atención prestada por parte de estos autores a su nueva realidad, por lo que no es de justicia que no se le haya otorgado el valor que merecía en su momento ni que FDG se recuerde solamente por ser el continuador de la escuela hilozoísta de Amado Carballo.

En 1981 aparece *Cantarenas. Poemas 1934-1980*, publicada por Ediciós do Castro e impulsada por el Instituto de Estudios Valdeorreses, que consta de tres partes: “Bebedeira”, “Valdeorresas (Cantarenas do val)” y “Dionisias (Cantarenas do viño)”. En cuanto a la primera, incluye los 32 poemas ya publicados en *Bebedeira* en 1934, que giran, como hemos visto, en torno al mundo vitivinícola, desde el goce y disfrute asociado a su consumo, pasando por la vendimia, hasta la música que acompaña los trabajos o las variedades de uva y vino de su zona. La segunda parte incluye 17 poemas ya aparecidos en el libro anterior y otros siete no publicados previamente en sus obras. En la tercera, tres de los doce poemas proceden también de *Galicia infinda*. Los introduce un texto en prosa en el que exalta los vinos de Ourense (“Gabanza dos viños de Ourense”), escrito en 1942. Vemos, pues, que los poemas inéditos son minoría, pero se percibe la intención del autor de reagrupar y ordenar su obra a medida que va creciendo, lo que reafirma la teoría del macrotexto de Miro Villar.

1986 es la fecha en la que se publica *O soño do guieiro*, salido de la misma imprenta que el anterior, Ediciós do Castro. En esta obra advierte Miro Villar un agotamiento en el ciclo poético de FDG, que además resultaba ya anacrónico dentro del panorama literario gallego del momento, pero aun así destaca algunas de sus composiciones como “Galicia ergueita” o el poema que da título a la obra, por la capacidad de entablar un diálogo intertextual con la figura bíblica de Job en el primero y con la obra de Castelao o Pondal en el segundo (2022, p. 62). En esta obra se recogen muchas de las composiciones que había firmado con el seudónimo de Nadel para la obra colectiva *Cancioneiro da loita galega* (1943) y nos muestra el lado más combativo de la poesía de FDG, hecho por el cual Xosé Ramón Pena (2022, p. 44) considera que

esta obra posee también su valor. Afirma Pena que FDG nunca dejó de lado la lírica de combate y/o intervención (2022, p. 75). De hecho, comienza a cultivarla antes de la guerra civil para denunciar la situación de desprecio y sometimiento al castellano que sufría la lengua gallega. Tras la guerra, publica seis romances en la revista *Nueva Galicia* que más tarde serían incluidos en *Cancioneiro da loita galega* y *O soño do guieiro*. Son versos satíricos cargados de energía, escritos en un lenguaje directo y coloquial, que Pena (2022, p. 77) sitúa en la línea de la *antipoesía* cultivada por Nicanor Parra o, en lengua gallega, Celso Emilio Ferreiro.

Resumiendo, son tres las etapas que podemos diferenciar en la poesía de FDG. Una primera de preguerra, en la que sigue la escuela iniciada por Amado Carballo, el hilozoísmo, animismo, imaginismo o, en palabras de Pena (2022, p. 45), *vanguardia enxebre*, pues observa en esta poesía, tan fiel al sentimiento gallego y a la consideración del paisaje como auténtica sustancia, unas técnicas renovadoras basadas en el ultraísmo, aunque sin llegar al rupturismo de nuestro máximo representante, Manuel Antonio. A continuación, estaría la poesía de combate, que se encuentra principalmente recogida en el *Cancioneiro da loita galega* y que escribe bajo seudónimo. Y, por último, los poemas escritos en el exilio, en donde ya incorpora nuevas formas y temáticas más diversas, entre los que destacan los llamados “poemas mexicanos”.

4.2.3 Obra traducida

No encontramos rastro de traducciones de Florencio Delgado Gurriarán antes de 1946, ni publicadas, ni en los archivos personales del poeta recuperados por Ricardo Gurriarán (2022), por lo que suponemos que su actividad en este ámbito da comienzo tras su paso por Francia, ya instalado en México. Tenemos, por un lado, sus traducciones firmadas —poesías, todas ellas—, y por otro, las que casi con total seguridad se le pueden atribuir, que se corresponden con algunos artículos y anuncios de las revistas *Saudade* y *Vieiros*.

El primer bloque de poemas traducidos que podemos detallar es el que se corresponde con la obra presentada al certamen literario de la Federación das Sociedades Galegas de Buenos Aires, premiada junto con las de Plácido R. Castro y Lois Tobío en 1946, y publicada tres años más tarde por la editorial Alborada en la ciudad porteña como *Poesía inglesa e francesa vertida ao galego*. Los títulos de los poemas que traduce Florencio Delgado Gurriarán son los siguientes:

- “Pluie” (“Choiva”), de Paul Verlaine

- “Brise marine” (“Vento mareiro”), de Stéphane Mallarmé
- “Chansons” (“Cancións”), de Maurice Maeterlinck
- “Les médailles d’argile” (“As medallas de arxila”), de Henri de Régnier
- “Les pas” (“Os pasos”), de Paul Valéry
- “Chanson roumaine” (“Canción rumana”), de Hélène Vacaresco
- “L’esprit et l’eau” (“O espírito e a auga”), de Paul Claudel
- “Les quatre roses du Farsistan” (“As catro rosas do Farsistan”), de Tristan Klingsor
- “La figure de proue” (“A figura de proa”), de Lucie Delarue-Mardrus
- “Départ” (“Saída”), de Jules Supervielle
- “Souvenir de Naples” (“Lembranza de Nápoles”), de Jean Cocteau
- “Plainte des soldats européens” (“Queixa dos soldados europeos”), de Pierre Drieu La Rochelle
- “Renouveau” (“Volta da primavera”), de Philippe Chabaneix

La recepción y acogida de estos poemas es magnífica. De la publicación del libro se hace eco Fernández del Riego en el diario *La Noche* con estas palabras: “Vertida a nuestro idioma, con la máxima solvencia, se imprime en estos días en Buenos Aires una selección de modernos poetas ingleses, franceses y alemanes, realizada por Plácido Castro, Delgado Gurriarán y Tobío Fernández” (como se citó en Gurriarán, 2022, p. 225). Del mismo modo, en un programa dedicado a Galicia que se emitía desde la BBC en Londres (*Galician Programme*), Plácido R. Castro, que por aquel entonces residía allí y trabajaba en el programa como locutor y redactor, eligió dos poemas de Florencio para leer en antena: “Volta da primavera” y “Choiva”. También dedicó palabras de admiración hacia sus compañeros, alabando el equilibrio entre la fidelidad al original y la búsqueda de una traducción que sonase a auténtica poesía gallega. Fernández del Riego, en ese mismo programa, destacará la excelente selección de FDG y afirmará que este va más allá de la traducción, transmitiendo el espíritu de la poesía francesa y mostrando gran elegancia en el lenguaje (Gurriarán, 2022, p. 225). Por último, Ramón Otero Pedrayo, en una carta que escribe al primo de Florencio, Gonzalo Gurriarán,

comparte sus primeras impresiones sobre el libro señalando que “Gurriarán traduce cosas de Valéry, Mallarmé, Verlaine, muy bellamente a lo poco que he visto” (como se citó en Gurriarán, 2022, p. 226).

Habrá que esperar hasta 1951 para ver otra poesía traducida publicada, en este caso del inglés, el "*O Captain! My Captain!*" de Walt Whitman como “¡Ouh capitán! ¡Meu capitán!”. El poema, que Whitman dedica a Abraham Lincoln tras su asesinato, líder de la incipiente democracia americana, en esta ocasión aparece dedicado a Castelao, “guieiro inmorrente do galeguismo” en el especial que *A Nosa Terra* le dedica en el primer aniversario de su muerte. En la traducción de Florencio Delgado falta el duodécimo verso del original, “For you they call, the swaying mass, their eager faces turning”. Emilio Vega Rodríguez (2021) apunta que FDG capta a la perfección el carácter de la elegía de Whitman: intemporalidad, democracia y patriotismo. No fue recogida en ningún libro de FDG.

La siguiente traducción data de un año más tarde, 1952, y se trata de “Le cimetière marin” (“O cemiterio mariño”), de Paul Valéry, publicado en *Opinión Gallega*, y primera versión al gallego de la obra. La aparición en el número 9 de la revista *Grial* (1965) de otra traducción de Fernández del Riego presentada como la primera en lengua gallega hizo que FDG escribiese para dar a conocer la anterioridad de la suya, dato que la revista corrigió con una nota aclaratoria y la publicación de la traducción de FDG.

Por último, ya en 1968, en el cuarto y último número de *Vieiros*, FDG publica una traducción de “Bateau Ivre” de Jean-Arthur Rimbaud, que titula “Barco Bébedo”. Reproduce Ricardo Gurriarán (2022, p. 299) una carta con fecha del 20 de mayo de 1967 en la que explica a Luís Soto el trabajo que le envía, de la que traduzco al castellano una parte:

Te hago llegar una paráfrasis del poema “Bateau ivre”, de Jean Arthur Rimbaud. Modestia aparte, creo que está muy bien hecha, ya que, al contrario de lo que se suele hacer en las simples traducciones, lleva la misma medida, las mismas estrofas y la misma rima aconsonantada del original, lo que no fue nada fácil conseguir. Va en gallego “superenxebre”², en el gallego ideal [como diría Carvalho Calero]. Que otros traduzcan en sermo vulgaris, o gallego real o hablado.

2 Las comillas son mías.

Continúa reflexionando sobre la necesidad de depurar la lengua gallega de castellanismos, poco a poco, para que la gente se vaya habituando, y termina justificando que, tratándose de un poema para minorías, debe ir en un gallego bien cuidado.

En cuanto a las traducciones que no firma FDG, podemos intuir que su mano está detrás de varios artículos y anuncios publicitarios incluidos en las revistas *Saudade* y *Vieiros*. Ricardo Gurriarán (2022, p. 259) escribe que en los círculos en los que se movía consideraban que FDG poseía un profundo conocimiento sobre la lengua gallega, por lo que en todas las iniciativas en las que participaba, le encomendaban las labores de traducción, corrección y coordinación literaria. En una carta al director en la que responde a Luís Soto, a propósito de unas declaraciones en las que este había calificado de bilingüe a la revista *Saudade*, FDG lo desmiente y enumera los artículos que habían sido objeto de traducción del castellano al gallego (consultado el facsímil editado en 2008 por el Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, se incluye aquí también el número de la revista y las páginas en que aparecen):

- “Galicia pensadora e camiñante”, de Rafael Cardona, nº 1, pp. 3-4
- “Unha lembranza de Valle-Inclán”, de Alfonso Reyes, nº 5, pp. 7-8
- “O gran galego”, de Agustín Millares Carlo, nº 4, pp. 3-4
- “Páxinas póstumas”, de Roberto Novoa Santos, nº 3, pp. 5-6
- “Galiza e Valle-Inclán”, discurso pronunciado por Castelao en español en la Habana, nº 5, pp. 2-6

Ricardo Gurriarán (2022, p. 259) escribe que FDG se sintió herido por esas declaraciones de Soto, más aún “sendo como foi o tradutor de dos artigos referidos”. Como vemos, Gurriarán, que pudo hablar con muchas de las personas implicadas en estos proyectos para realizar su enorme trabajo documental, no duda de la autoría de Florencio. Otro detalle destacable es la insistencia de FDG en la carta en dejar claro que *Saudade* se había publicado íntegramente en gallego en sus cinco primeros números, “incluidos los anuncios”, lo que nos indica que seguramente también haya sido el encargado de traducirlos.

FDG participó también, como sabemos, en la revista *Vieiros*, de forma más implicada en los dos primeros números, pues más tarde será sustituido por José Caridad Mateos en la codirección debido a su traslado a Guadalajara y a ciertas desavenencias con Luís Soto. En su autobiografía, *Matádeo mañá* (1994), Elixio Rodríguez Domínguez cuenta cómo la idea de *Vieiros* surgió en una cena en la que se encontraba con Luís

Soto, Carlos Velo y Florencio Delgado. Traduzco un fragmento en el que habla de la función desempeñada por ellos dos:

Florencio Delgado y yo —él, a mi juicio, el más idóneo lingüista de nuestra generación— cuidaríamos la pureza del idioma (respetando estrictamente el sentido de los textos de nuestros colaboradores) y también nos ocuparíamos de revisar las pruebas en la imprenta y traducir al gallego los artículos originales en castellano.

Aunque en este caso no tenemos ningún tipo de alusión por parte del autor a textos concretos, es bastante probable que las traducciones de los textos originalmente escritos en castellano, especialmente los del primer número, hayan sido obra de Florencio Delgado, como también apunta Héctor Cajaraville (2022, pp. 71-72).

5 Análisis del corpus de traducciones

A continuación presento el análisis de los trece poemas en el orden en el que aparecen en *Poesía inglesa e francesa vertida ao galego*, cuyos originales y traducciones pueden consultarse en los anexos. Como hemos visto, la selección de Florencio Delgado Gurriarán es bastante representativa de lo que fue la poesía francesa contemporánea a su tiempo. Todos estos autores son de generaciones de finales del siglo XIX y principios del XX. Ahí se encuentran los principales representantes del simbolismo, pero también vemos poetas más próximos a las vanguardias, si bien ninguno pertenece a ningún movimiento vanguardista “puro”. En cuanto a la temática, como veremos, están muy presentes la tierra, el mar, la naturaleza y los sentimientos divididos entre la añoranza de la patria abandonada, pasando por la dolorosa experiencia de la guerra y el exilio, y la esperanza puesta en el futuro, en un nuevo destino en el que aguardar a salvo hasta poder regresar.

5.1 “Pluie”, Paul Verlaine – “Choiva”

1 El autor, su obra y el poema original

Paul Verlaine (Metz, 1844 – París, 1896) es uno de los simbolistas franceses más conocidos, y en nuestro territorio especialmente por haber ejercido una enorme influencia en los modernistas de la lírica castellana. Fuertemente influido, a su vez por Charles Baudelaire, escribirá en su primera etapa los célebres *Poèmes saturniens*. Tras una vida marcada por los excesos con el alcohol y otras sustancias alucinógenas, muere a los 51 años de forma prematura. El autor, casado y con un hijo, abandona a su familia para irse con el entonces joven Arthur Rimbaud, con el que mantiene una relación tormentosa que termina con dos disparos sobre este último, hiriéndole una muñeca, y con Verlaine encarcelado. El poema “Pluie” (en la obra original, sin título) pertenece a la

obra *Romances sans paroles* (1874), que el autor escribe durante un viaje a Londres con su amante. El título lo toma prestado de la obra de composiciones para piano de Mendelssohn, *Lieder ohne Worte*. “Pluie” forma parte de la sección “Ariettes oubliées”, como vemos, un título musical. Contiene una cita inicial (dudosa) de Arthur Rimbaud: “Il pleut doucement sur la ville” y expresa un dolor intenso desde la incertidumbre de no saber exactamente de dónde procede ese dolor (quizás, influencia del *Spleen* baudelairiano). La mayor fuerza expresiva del poema viene dada por la analogía entre “il pleut”, un verbo impersonal, y “il pleure”, un verbo personal que el autor transforma en impersonal. Lluvia y llanto, tristeza inmensa que no encuentra el motivo que la causa, ritmo y musicalidad concentrados en cuatro estrofas de cuatro versos (*strophe carrée*) hexasílabos (que se pueden considerar, dado el encabalgamiento, hemistiquios del alejandrino francés, que consta de doce sílabas) con rima abaa en las que destaca el recurso a la repetición (de las palabras en el primer y último verso de cada estrofa; y la reiteración de estructuras gramaticales), el encabalgamiento y la aliteración.

2 Análisis de la traducción

No hay una intencionalidad del traductor más allá de la de mantener un equilibrio entre sentido y forma. En un análisis lingüístico, vemos que a nivel semántico el sentido del poema está bien trasladado, de hecho se transmite perfectamente esa sensación de decaimiento y de dolor extraño del que no se conoce la causa. Se ha modificado el léxico en varios versos. Se pierde, por ejemplo, el juego del impersonal “il pleut” con “il pleure”, pero se compensa con la personificación del corazón “chora (llora) o meu corazón”. En la segunda estrofa se cambian algunas palabras y frases de verso para adaptar mejor la rima (compensación). En la tercera estrofa cambian bastante los versos, pero vemos que una traducción más literal sacrificaría la forma. Menos alterada que la anterior, la última estrofa introduce algunas variaciones para mantener una métrica sin tacha. Los versos cuentan, en este caso, con una sílaba más, aunque en el caso de las estrofas 1, 2 y 4 se debe a la suma de la aguda. Las técnicas de traducción más destacables son la compensación, la transposición y la creación discursiva en la tercera estrofa.

3 Análisis crítico. Posible intertextualidad

Se ve en este caso una gran preocupación por imitar la forma del poema. FDG mantiene una medida regular en los versos, aunque cambia la rima abaa por una rima abba. La lluvia es un elemento que define Galicia, por lo que es probable que el poeta se sienta identificado con esa sensación de nostalgia que produce en el ánimo, sin entender muy bien por qué.

5.2 “Brise marine”, Stéphane Mallarmé – “Vento mareiro”

1 El autor, su obra y el poema original

Stéphane Mallarmé (París, 1842 – Valvins, 1898) es otro de los simbolistas influenciados por Baudelaire. Al igual que Verlaine, publicó varios de sus poemas en la revista *Parnasse contemporain*, como es el caso de “Brise marine” (1866). Tras dar clase en distintos institutos de Francia, ya en París abrió un salón de tertulia cuyas veladas literarias eran el centro de reunión de los intelectuales de la ciudad. Allí acudían Paul Verlaine, Paul Valéry, William Butler Yeats o Rainer Maria Rilke, entre otros. Su obra, que se desarrolla en pleno apogeo del simbolismo, va dejando con el tiempo de lado la influencia de Baudelaire para derivar en un hermetismo cada vez más complejo. Como hemos visto, “Brise marine” se publica primero en *Parnasse Contemporain*. Se trata de un poema bastante baudelairiano en donde encontramos una clara referencia al *Spleen* en ese *Ennui* escrito con mayúsculas y, por lo tanto, casi personificado. Al parecer escrito en una etapa de crisis personal, religiosa y creativa, expresa toda la angustia, la desesperación y ansia de huida de la realidad, de esa situación en la que se encuentra. La única salida es el viaje “pour une exotique nature”, un viaje a través del mar. Encontramos varias metáforas, el recurso al oxímoron y el uso del hipérbaton, sobre todo. En cuanto a la estructura formal, Mallarmé opta por el alejandrino francés (dodecasílabo) y una predominancia de rima “riche” siguiendo el esquema AABBC.

2 Análisis de la traducción

Vemos ya en el título una intencionalidad por parte del traductor de apropiarse el poema y hacer un guiño a su admirado Ramón Cabanillas, que publica el poemario *Vento mareiro* en 1915 en La Habana. El análisis lingüístico comienza entonces ya con el título. FDG elige una equivalencia muy gallega y muy adecuada, “Vento mareiro” (viento suave que viene del mar) en lugar de “brisa marina”, huyendo de una traducción literal. Por otra parte, el sentido del poema está perfectamente conseguido, las modificaciones en el léxico, una vez más, se realizan con la intención de adaptarse a la forma. En cuanto a esa forma, FDG respeta el alejandrino, sin duda conocedor de las normas de las métricas francesa y gallega, pues pasa de los dodecasílabos del alejandrino francés a los tetradecasílabos del gallego. La rima, “riche” en el original, pasa a ser asonante, pero se conserva el esquema AABB. Suprime el *Ennui* que habíamos señalado como heredero del *Spleen* baudelairiano, pero mantiene en cambio los hipérbatos característicos del poema. Destacan aquí las técnicas de traducción de la modulación y la transposición (“sur les naufrages” – “naufregar”).

3 Análisis crítico. Posible intertextualidad

Una vez más, observamos el cuidado que muestra FDG por trasladar forma, tono y sentido del poema. El mar se convierte en una experiencia vital más en su biografía, sobre todo el Atlántico, que separa sus dos mundos, por eso este poema seguramente expresara mucho de lo que sentía. La “exotique nature” se traduce por “exótica terra”, lo que parece una decisión personal, pues podría haber rimado igual *natureza* con *arrendean*. Esta tierra exótica remitiría, pues, a la que él describe en sus “Poemas mexicanos”. Por último, hay un diálogo intertextual claro con Cabanillas.

5.3 “Chansons”, Maurice Maeterlinck – “Cancións”

1 El autor, su obra y el poema original

El ganador del Nobel de Literatura en 1911, Maurice Maeterlinck (Gante, 1892 – Niza, 1949), es el tercer poeta elegido por FDG. Más conocido por sus aportaciones en el campo de la dramaturgia, el autor simbolista belga cultivará también la poesía trascendiendo los géneros. El poema, que aquí aparece titulado como “Chansons”, es el VI en la obra *Quinze chansons*, que el poeta publica en 1900 (en realidad doce de ellos ya habían sido publicados en 1891 en *Douze chansons*). El interés de Maeterlinck por la metafísica y el ocultismo se deja ver en esta obra, ya que aparecen varios elementos de forma recurrente, como son las puertas, las lámparas de oro o encendidas y el número tres. Juega constantemente en las quince canciones también con el misterio, y las alusiones a la muerte son abundantes. En este poema comienza con un “On est venu dire / Qu’il allait partir...”, sin aclarar en ningún momento de quién se habla, presentando unos referentes de forma que pareciera debieran ser conocidos por nosotros. Se repite el “Mon enfant, j’ai peur”, lo que contribuye a crear esa sensación de desasosiego y misterio. Una lámpara encendida y tres puertas que, a medida que va avanzando hacen temblar la llama, que luego habla, para en la tercera puerta apagarse, o, más bien, morir: “La lumière est morte”. Encontramos, desde el punto de vista formal, cuatro estrofas de cuatro versos pentasílabos, paralelismos gramaticales, repeticiones sistemáticas de versos (el segundo se repite en todas las estrofas, y el primero y el tercero de cada estrofa son exactamente iguales). Esto responde a la estructura típica de las canciones populares. El uso de los puntos suspensivos es también muy sugestivo, pues contribuye a sugerir algo que no se puede explicar.

2 Análisis de la traducción

Tras el análisis lingüístico podemos afirmar que en este poema FDG puede permitirse hacer una traducción más literal, pues los versos cuentan con cinco sílabas en el original (aunque leídos suenan seis) y las estructuras gramaticales son más simples. FDG solamente cambia *lampe* por *luz*, sin duda por una cuestión métrica. En el conteo, las

sílabas son seis (algunos versos son de cinco, pero al ser aguda la última palabra, contaríamos seis igualmente). Una vez más, se respeta la estructura, tanto en las estrofas como en los versos, así como los paralelismos gramaticales o la rima. Como técnicas de traducción más destacables vemos la traducción literal y un caso de ampliación lingüística: “La flamme a parlé” – “A luz falou **quedo**” (tranquila).

3 Análisis crítico. Posible intertextualidad

Si hubiera que buscar un motivo por el que FDG pudiera sentirse identificado con este poema, diría que es la experiencia de la huída. El miedo, la luz que se apaga, la persona que tiene que partir (desconocemos si huye o si se la lleva la muerte) son elementos que podrían casar perfectamente con su etapa escondido y escapado cuando comienza la Guerra. Sin embargo, sus poemas sobre la guerra son bastante más directos y explícitos, por lo que no observo una relación intertextual en este caso tan obvia.

5.4 “Les médailles d’argile”, Henri de Régnier – “As medallas de arxila”

1 El autor, su obra y el poema original

Henri de Régnier (Honfleur, 1864 – París, 1936), el simbolista más parnasiano de todos, fue un gran seguidor de Mallarmé y, sobre todo, de José-María Heredia, su suegro, de quien proviene su mayor influencia. El poema que traduce FDG pertenece a la obra *Les médailles d’argile* y funciona a modo de prólogo, pues a lo largo de la obra van desfilando medallas votivas, amorosas, heroicas y marinas, dedicadas a distintas personalidades. Casi todas las composiciones de esta obra están escritas con formas clásicas, como el soneto, pero en esta concretamente Régnier emplea el verso libre. En cuanto al contenido, hay un diálogo imaginario con los dioses, en primer lugar, que a continuación da paso a la reflexión sobre los distintos rostros que grabó en sus medallas, que admiró, reflejo de sus propios sentimientos.

2 Análisis de la traducción

No hay intencionalidad por parte del traductor más allá que conservar el fondo, el contenido del poema. Vemos en el análisis lingüístico que, al igual que en el anterior, en este poema FDG opta por una traducción más literal, pues los versos irregulares del original también se prestan a ello, pero libre del encorsetamiento de la métrica, tanto que hasta decide prescindir de la rima del original. De todos modos, no debemos dejarnos engañar por este aparente abandono de la forma, pues el ritmo del poema recae en sus pausas, en los encabalgamientos, con los que FDG juega también. En la segunda estrofa, por ejemplo, desdobra uno de los versos del original en dos, lo que denota una preocupación por los aspectos rítmicos. La técnica de traducción predominante es la traducción literal, por tanto, aunque no en todos los versos.

3 Análisis crítico. Posible intertextualidad

A pesar de que la traducción no se deja nada y traslada perfectamente el sentido del original, hay una curiosa alteración que no se pasa por alto fácilmente si tenemos en cuenta la biografía y la obra de FDG. En el tercer verso traduce “de grappes et de blé” por “de bagos e de viño”, es decir, los racimos pasan a ser uvas y el trigo desaparece para convertirse en vino. Esta variación es importante, porque no se debe a la rima, por lo que nuestro poeta báquico no podía dejar de relacionar de algún modo este verso con los de su poemario *Bebedeira*.

5.5 “Les pas”, Paul Valéry – “Os pasos”

1 El autor, su obra y el poema original

Paul Valéry (Sète, 1871 – París, 1945) está considerado como el principal representante de la llamada poesía pura de entreguerras. Empieza a escribir tras descubrir, cómo no, a Baudelaire, pero será el hallazgo de Mallarmé y el simbolismo lo que más lo marque, consagrándose como poeta tras la publicación de *La jeune Parque* (1917). El autor de *Le cimetière marin* (1920), convertido en una especie de “poeta oficial” tras la Primera Guerra Mundial, finaliza su producción poética con la publicación de *Charmes*, obra en la que se encuentra el poema “Les pas”. Son varias las lecturas que se pueden hacer de este poema. Esos pasos que se acercan podrían ser los de la persona amada, que se dirige hacia el lecho, pero también los de la musa, la inspiración poética que viene en camino (“Tes pas, enfants de mon silence”). Se ha apuntado incluso una posible interpretación de la llegada de la hora de la muerte. Lo que sí está claro es la emoción que produce a la voz poética la espera, que se demora en el tiempo durante todo el poema hasta el penúltimo verso. Se compone de cuatro estrofas de cuatro versos octosilábicos con rima abab (alternando “riche” y “suffisante”). El léxico empleado está relacionado con lo divino (*pure, divine, saintement*), pero también con lo sensual, sobre todo en la segunda parte del poema (*lèvres, baiser, tendre, douceur*).

2 Análisis de la traducción

Si FDG barajó las posibles interpretaciones, su intencionalidad fue dotar de una visión más sensual al poema. Un análisis lingüístico revela que en la traducción prima el sentido sensual del poema. En ocasiones se varía el original: “Qu’ils sont doux, tes pas retenus” – “Coma son tenros teus pés espidos” (más sensual, gracias a la desnudez), aunque se trate de una compensación de un verso anterior: “Dieux !... tous les dons que je devine / Viennent à moi sur ces pieds nus !” - “Deus! ... Xa presinto a infinda dozura / Que a min se achega tan paseniño!” La forma se respeta en cuanto a número de estrofas y versos, pero estos son decasílabos en la traducción, mientras que en el original son

octosílabos. La rima no es exactamente igual: del abab combinando rima *riche* y *sufissante* pasamos al esquema –a–a asonante en los pares. Vemos técnicas de traducción como la transposición (“Saintement” – “dun xeito santo”), la ampliación lingüística (“en meiga promesa”) o la compensación antes comentada.

3 Análisis crítico. Posible intertextualidad

Veíamos en el análisis de la obra de FDG que la sensualidad estaba muy presente en muchos de sus poemas. “Arelas”, por ejemplo, también se deleita mientras imagina cómo será su encuentro con la persona a la que pretende conquistar: “Quero conquerirche a boca / e fumar salaios nela, / pipa vermella, alcendida / con chama ardente de arelas”. Recuerdan un tanto a la traducción de “Les pas”: “E si a tua boca, en meiga promesa, / Dispón os beizos para me dar, / Dona de todos os meus pensamentos, / O mel tan doce do teu bicar”.

5.6 “Chanson roumaine”, Hélène Vacaresco – “Canción rumana”

1 El autor, su obra y el poema original

Hélène Vacaresco o Elena Văcărescu (Bucarest, 1866 – París, 1947) es una autora procedente de la aristocracia rumana. Debido al afecto que la reina Élisabeth de Rumanía profesaba por ella, apadrina su educación y la envía a Francia a estudiar, en donde conoce a Víctor Hugo. Dos veces premiada por la Académie française, se convertirá también en la primera mujer que entre en la Academia rumana. Además de su creación poética, destaca por su labor como traductora de escritores rumanos al francés. Su obra *Chants d'aurore*, por la que recibe uno de los premios de la Academia francesa, se sitúa en la corriente simbolista. El poema elegido por FDG se titula “Chanson roumaine” y está recogido en el subapartado “Chansons roumaines” del volumen *L'âme sereine* (1896). En él, la poeta evoca el paisaje de su tierra, imitando la estructura de las composiciones populares. Se compone de catorce pareados decasílabos, en los que predomina la repetición. En esa contemplación del paisaje, la voz poética aguarda la llegada de la persona amada, que viene con nuevas sobre la guerra. Es conveniente tener en cuenta que la guerra ruso-turca (1877-1878), en la que participó su padre, marcó profundamente su experiencia vital y su obra.

2 Análisis de la traducción

En el análisis lingüístico se muestra que el poema está muy bien trasladado desde el punto de vista semántico. La descripción del paisaje, siempre confidente con la voz poética, o el sentimiento de saudade que desprende el original se sienten del mismo modo. Destaca un cambio que le da un aire más atrevido, más sensual, menos inocente, que es el beso en la frente del original convertido en la boca ardiente en la que se posa

la de la amada (“Car je poserai mon front sur sa bouche” – “Na súa boca ardente a miña hei pousar”). Las repeticiones a veces se pierden, seguramente por no encontrar una solución que respete rima y sentido:

Lorsque le zéphyr l'ouvre en la nuit brune,
Ce n'est pas pour toi, doux oeil de la lune.
Le vent au matin l'ouvre avec émoi.
Regard du soleil, ce n'est pas pour toi.
Cando o céfiro a abre po-la noite escura,
Non é para verte, doce ollo da lúa.
Po-la mañán cedo ábrea o vento mol,
Mais non é por ti, raxeira do sol.

Por lo demás, se conserva la estructura bastante fielmente, pues son pareados en ambos casos (aunque la rima consonante no siempre es posible en la traducción), decasílabos en el TO y endecasílabos en el texto traducido. Las técnicas de traducción más utilizadas son la transposición, la ampliación y la compensación.

3 Análisis crítico. Posible intertextualidad

Este es, probablemente, uno de los poemas que más se puede relacionar con los “Poemas valdeorreses” de Gurriarán, salvando las distancias entre ambos países, por supuesto, en los que el paisaje es tan protagonista o más que las personas implicadas.

5.7 “L’esprit et l’eau”, Paul Claudel – “O espírito e a auga”

1 El autor, su obra y el poema original

Paul Claudel (Villeneuve-sur-Fère, Aisne, 1868 – París, 1955), poeta, ensayista y dramaturgo, miembro de la Academia francesa, es un autor cuya obra está enormemente influenciada por el catolicismo acérrimo en el que militaba. El autor de *Le soulier de satin* escribe sus *Cinq grandes odes*, obra de la que se extrae “L’esprit et l’eau”, entre 1900 y 1908, si bien no se publican hasta 1910. Es importante saber que en 1900, justo después de un retiro monacal tras el que es rechazado para ingresar como monje, Claudel conoce a Rosalie Vetch (Ścibor-Rylska de nacimiento), una mujer casada con la que mantendrá una relación amorosa durante cuatro años, mientras se encontraba destinado en China como cónsul. Esta oda es la segunda del libro, que traza un viaje o acercamiento a Dios similar al de la poesía mística. Mientras en la primera oda aparece la amante, que rompe la paz que le produce al poeta la palabra de Dios y conduce a la destrucción, en la segunda sufre la penitencia, que no es otra sino el sentimiento de culpa que le causa su amor por Rose, como él la llama en el poema, y accede a la contemplación de la bondad de Dios. Esta oda contiene además un símbolo que adquiere gran protagonismo, el agua, ya no solo como elemento primigenio de todas las cosas, sino también como reflejo del alma humana, de libertad frente a lo terrenal,

frente a la Tierra degradada por el ser humano. Lo único que le sirve al yo poético es lo espiritual. En cuanto a la forma, encontramos versos libres de longitud variada, regidos más bien por un ritmo de recitado épico más próximo a las composiciones clásicas grecolatinas. Predomina la asonancia, la aliteración y la anáfora, así como el encabalgamiento y las pausas.

2 Análisis de la traducción

En el análisis lingüístico se pone de nuevo de manifiesto que, cuanto más irregularidad en la medida de los versos hay en un poema, menos encorsetado está FDG al traducir. El traductor no deja contenido sin trasladar, ya sea mediante la traducción literal, o bien mediante equivalencias, pero deteniéndose igualmente para no salirse del ritmo marcado por el original, en un afán por reproducir el tono. Las pausas del original se mantienen, así como los encabalgamientos o las anáforas. Trata igualmente de conservar siempre que puede las aliteraciones, repeticiones y paralelismos (véase la segunda estrofa, en donde la repetición de “soudain” crea un efecto sonoro y rítmico muy potente, traducido por “súpeto”). Como técnica de traducción destacable está la traducción literal.

3 Análisis crítico. Posible intertextualidad

Dejando a un lado el fervor católico de Claudel, que desde luego no parecía compartir FDG, a juzgar por alguno de sus poemas (“Levan a Cristo por fóra...” o “Ía a misa”, aunque en este caso la crítica se dirige a los fascistas, que en un acto de hipocresía se proclaman católicos pero luego cometen actos incoherentes con la fe que dicen profesar), esta oda es un canto a los elementos de la naturaleza, especialmente a la fecundidad del agua y la tierra. Tan apegado como estaba FDG a la tierra (la responsabilidad del trabajo del campo es algo que ya hereda de su padre), no es de extrañar que se haya sentido identificado con lo que clama el autor. El intertexto estaría en sus poemas sobre la vendimia o la *malla*, que el autor recoge en *Bebedeira* y *Cantarenas*.

5.8 “Les quatre roses du Farsistan”, Tristan Klingsor – “As catro rosas do Farsistán”

1 El autor, su obra y el poema original

Tristan Klingsor (La Chapelle-aux-Pots, 1874 – Le Mans, 1966) es el seudónimo empleado por Léon Leclère, artista polifacético que se dedicó a la pintura, la música, la poesía, la crítica artística o la traducción. Apasionado del mundo oriental, escribió *Schéhérazade*, inspirado en *Las mil y una noches*, obra que recoge “Les quatre roses du Farsistan”. El poema consta de tres estrofas de siete versos de medida y rima variable, asonante en la mayoría, repitiéndose el último de ellos de forma idéntica en las

tres estrofas y con paralelismo los penúltimos. En cuanto al contenido, vemos cómo se describe un paisaje exótico, oriental, mientras el yo poético se pregunta quién cogerá las cuatro rosas del Farsistán. Probablemente sea una referencia a la rosa de Damasco, cuyas flores crecen de cuatro en cuatro, o bien podría ser un símbolo relacionado con algo más sensual.

2 Análisis de la traducción

Del análisis lingüístico se desprende que la traducción de FDG prácticamente no se aparta del léxico del original, y el sentido, por lo tanto, permanece intacto. Hay, sin embargo, alguna ampliación innecesaria (“Que tripou o xograr e o pegureiro”), sobre todo si tenemos en cuenta que el número de sílabas por verso es variable. Prescinde el autor de la rima, e introduce un cambio en el último verso, rompiendo así la repetición del verso final de cada estrofa. En cuanto a los penúltimos versos, bastante similares, también se ven modificados, sobre todo el de la última estrofa. Predomina la técnicas de la ampliación lingüística y la traducción literal.

3 Análisis crítico. Posible intertextualidad

La fascinación por el exotismo de México que experimenta Gurriarán es similar a la que Klingsor siente por el orientalismo. Hay cierto animismo que recuerda al de la escuela hilozoísta (“Onde o vento, paxariño antre as follas, / ri e chora”). El paisaje (“laranxeiras en fror”) remite a un lugar exótico, del mismo modo que en los poemas mexicanos de FDG.

5.9 “La figure de proue”, Lucie Delarue-Mardrus – “A figura de proa”

1 El autor, su obra y el poema original

Lucie Delarue-Mardrus (Honfleur, 1880 – Château-Gonthier, 1945) fue la autora por excelencia de los *années folles*. Su matrimonio con Jean Charles Mardrus, médico, egiptólogo, poeta y traductor al francés de *Las mil y una noches*, le dio la oportunidad de viajar mucho fuera de Francia, pero su divorcio fue inevitable, debido a las relaciones extramatrimoniales de Lucie Delarue con otras mujeres (fue muy sonada su relación con Natalie Clifford Barney) y a la incapacidad del marido de vivir a la sombra de su mujer. Fue una figura escandalosa y controvertida, polifacética y muy prolífica. Aunque lo que valoraba era su poesía, dejó escritas unas setenta novelas, no pocos ensayos, artículos de prensa, etc. Decía que escribía prosa para poder comer (sobre todo, tuvo que vivir de ello desde su divorcio). Son muy conocidos sus poemas sáficos ylésbicos, pero entre sus mejores obras se encuentran también aquellas dedicadas a Honfleur, a su Normandía amada, un refugio al que siempre puede regresar. En *La Figure de Proue* (1908) encontramos este deseo de evasión, de libertad, de realización de un sueño que

la conducirá a una vida plena, junto con el amor por su tierra, con el mar siempre presente. El poema elegido por FDG es el que abre el poemario, escrito a modo de prólogo. En él, la voz poética se identifica con el mascarón de proa de un barco (“J’ai voulu le destin des figures de proue / Qui tôt quittent le port et qui reviennent tard”), una sirena (femme fatale) que va por delante del barco, “su esclavo”, con la frente bien alta navegando por el mar de la vida, viajando, aprendiendo, corriendo riesgos pero siempre regresando a su puerto, a su hogar, como si este fuera su verdadero amor. Se compone de trece estrofas de cuatro versos dodecasílabos (alejandrinos, como ya hemos dicho, según la métrica francesa) con rima ABBA.

2 Análisis de la traducción

En lo concerniente al análisis lingüístico se ve, a nivel semántico, que se conserva el sentido del poema original. Observamos cómo, otra vez, FDG añade un plus de sensualidad con algún pequeño cambio: “Qui sait quels océans laveront son **front** nu ?” / “Ignora que océanos terán seu **corpo** espido”). La sustitución de *exil* por *saudade* es otro cambio que responde a una cuestión de rima, pero adquiere otro matiz para un gallego, pues es un sentimiento que solo pueden comprender las personas hablantes de gallego-portugués. Emplea de nuevo al final “saudoso” para calificar el recuerdo imborrable que le dejarán sus travesías, cuando en el original trae un “visage ardent et fabuleux”. Cobra fuerza también la traducción de “Femia salvaxe” por sauvagement. Se pierde la identificación con la sirena, hay un cambio de punto de vista. En el original se puede entender que el mascarón de proa habrá repoblado el mar con una última sirena, ella misma, mientras que en la traducción parece ser la figura de proa la que vea una sirena. En cuanto al aspecto formal, se respetan escrupulosamente tanto las estrofas como el número de versos, así como la métrica (versos alejandrinos según la métrica gallega, de catorce sílabas, y rima ABBA). Las técnicas de traducción más empleadas son la compensación y la ampliación lingüística.

3 Análisis crítico. Posible intertextualidad

Vemos de nuevo una elección con el mar como elemento principal, lo que nos remite a su experiencia en el exilio. El cambio de “vers l’exil” por “camiño da saudade” es ciertamente sugestivo, pues no solo nos indica que viaja obligada por las circunstancias, sino que ya sabe que va a sentir eso por su tierra. Por otra parte, en el ansia de retorno presente en el original vemos igualmente al FDG que siempre quiso regresar a Galicia.

5.10 “Départ”, Jules Supervielle - “Saída”

1 El autor, su obra y el poema original

Jules Supervielle (Montevideo, 1884 – París, 1960) pasa su infancia en Montevideo con sus tíos, pues sus padres mueren cuando él todavía es muy pequeño. Cuando tiene 10 años, se muda la familia a París, en donde estudiará y comenzará a escribir tras conocer a Víctor Hugo, Alfred de Musset o Leconte de Lisle, entre otros. Viaja a menudo a Uruguay e incluso se casa en Montevideo con Pilar Saavedra. Sus primeros poemas no pasan desapercibidos para André Gide y Paul Claudel, lo que le abre las puertas de la *Nouvelle Revue Française*, revista asociada a la editorial Gallimard, que se encargará de la publicación de su poemario *Débarcadères* en 1922, reeditado en 1925 junto con el poemario *Gravitations*, considerado uno de los más importantes del siglo y en el que encontramos el poema “Départ”. El mar, el viaje, las salidas y llegadas, son una constante en la obra poética de Supervielle. Como hemos visto, vive entre sus dos patrias, a las que necesita por igual, pues viaja continuamente a Uruguay. Los espacios abiertos, como el cielo o el mar, son su refugio y vía de escape, de paz, de esperanza fuera de las ataduras terrenas. En este poema, un barco lleva a un grupo de emigrantes, que viajan con la esperanza de llegar a otro lugar en el que hallarán una vida mejor. Sus ansias por conocer ese nuevo mundo y así huir de la miseria se reflejan en personificaciones como “Grandit la voix de l’Océan / Qui rend les désirs transparents”. La imagen del principio es también muy potente, dado que el barco quema en su caldera las cadenas de la tierra, las que lo atan a ella, entendemos, pues a medida que arde el combustible en la caldera, el barco se aleja, se adentra en el mar, desapareciendo así también las cadenas que ataban a esos pasajeros: “Un paquebot dans sa chaudière / Brûle les chaînes de la terre”. Desde el punto de vista formal, tenemos ocho estrofas de dos versos (dísticos, o pareados) octosilábicos.

2 Análisis de la traducción

El análisis lingüístico muestra que hay, a nivel semántico, la misma información, se traslada con éxito el espíritu del poema. Sin embargo, podemos reseñar algún cambio, como el que se encuentra en los dos últimos pareados:

Le large monte à bord, pareil
 À un aveugle aux yeux de sel.
 Dans l’espace avide, il s’élève
 Lentement au mât de misaine.

Ás apalpadelas vai saíndo ao mar
 Porque ten os ollos ceguiños do sal.
 A arela que temos doutros continentes
 Rube polo mastro paseniñamente.

Mientras que en el original es el mar (*le large*), seguramente metáfora de las ansias de huida de los emigrantes, el que se sube al mástil “ávido de espacio” abierto, en la traducción de FDG se dice claramente que es la “arela” (ansia) de “otros continentes” (ya no de espacio) la que lo hace. En cuanto al léxico, encontramos alguna ampliación lingüística, como en el segundo verso “Brûle les chaînes de la terre” – “Queima as cadeas **que** a terra **o avencellan**” (vinculan, atan). Un efecto, una repetición, que se

pierde es “Pour qu’on avance, qu’on avance”, pero entendemos que la prioridad fue conservar la rima. La métrica cambia con respecto al original, donde había octosílabos. En este caso son eneasílabos o dodecasílabos. La rima entre los versos de cada pareado se mantiene. Tenemos por tanto un uso de técnicas de traducción como la ampliación lingüística y la traducción libre.

3 Análisis crítico. Posible intertextualidad

Si ya los anteriores poemas con la imponente presencia del mar nos remitían a la experiencia vital de FDG, lo que sucede en este no puede reproducir mejor el viaje en el *Ipanema* de Francia a México. Un barco sale del puerto llevando un grupo de emigrantes que huyen de las cadenas que los atan hacia otro destino en donde les espere un futuro mejor, al igual que estos refugiados republicanos que escaparon de las fauces del fascismo.

5.11 “Souvenir de Naples”, Jean Cocteau – “Lembranza de Nápoles”

1 El autor, su obra y el poema original

Jean Cocteau (Maisons-Lafitte, 1889 – Milly-La-Fôret, Fontainebleau, 1963) fue otra personalidad muy polifacética: poeta, novelista, dramaturgo, ensayista, director de cine e incluso pintor. Se movió en distintos círculos intelectuales y artísticos, experimentando con la vanguardia, pero sin dejar de lado las formas más clásicas. *Vocabulaire*, el libro al que pertenece el poema “Souvenir de Naples”, se publica en 1922 y supone un punto de inflexión en su obra, que va dejando atrás la vanguardia presente en sus dos anteriores poemarios. El poema dibuja sus impresiones sobre la ciudad italiana. En 1917, Cocteau había viajado a Roma (visitando Nápoles y Pompeya) junto con Picasso para reunirse con el empresario Serge de Diaghilev y el coreógrafo Léonide Massine y trabajar en la concepción del ballet *Parade*, en el que participaban. Nápoles le causará una gran impresión, como se advierte en el poema, le dará la sensación de asistir al teatro de la vida, a una verbena, una fiesta continua y loca: “Jamais je n’ai rien vu de plus fou sur la terre”. Ese contraste entre vestigios arqueológicos, antigüedades clásicas, arte, que verá en Roma y Pompeya, por un lado, y la contemplación del ser humano, las gentes de Nápoles, queda plasmado en “Souvenir de Naples”. Formalmente, tenemos tres estrofas de cuatro versos dodecasílabos (o alejandrinos franceses, si se prefiere) con rima AABB y un verso final suelto, a modo de conclusión.

2 Análisis de la traducción

Lo más resaltable que comentaremos en el análisis lingüístico es la tercera estrofa, que contiene una ligera modificación: “une morte, riant dans son cercueil de verre” se convierte en la traducción en la muerte “Nun sartego de vidro ía a morte riseira”, lo que

es más tétrico si cabe en el espectáculo al que asistimos. Por lo demás, se mantiene el caos presentado por Cocteau y volvemos a ver cómo traslada a la métrica gallega el alejandrino francés de doce sílabas a catorce, así como respeta la rima AABB. Como técnica de traducción predominante encontramos la traducción literal, sobre todo en la primera estrofa.

3 Análisis crítico. Posible intertextualidad

Es fácil suponer que el asombro que a Cocteau le causa Nápoles es similar al que tuvo que experimentar Florencio Delgado en alguna ciudad de México. En su poema “Xarabe tapatío”, se puede identificar un cierto caos similar al evocar una pelea con tiroteos, describiéndolo como algo normal allí:

O sangue férvelle á xente, - ¡coitado de quen a emente!

Súpeto, estoupa a pistola, - pois seica se "armóu a bola".

Desfeita pola liorta - esvaise, a festa, na porta...

Só fica un home tendido, - novo herói para un "corrido".

E istas son bariles leendas, - de: "¡Ai, Xalisco, non te fendas"!

5.12 “Plainte des soldats européens”, Pierre Drieu La Rochelle – “Queixa dos soldados europeos”

1 El autor, su obra y el poema original

Pierre Drieu La Rochelle (París, 1893 – 1945), escritor prolífico de novela, ensayo y poesía, participó en la Primera Guerra Mundial, hecho que marcará su vida y su obra. Recordado también por su postura colaboracionista durante la Ocupación alemana, ve en el fascismo y en la creación de un bloque continental europeo la única solución a la decadencia imperante en Francia. *Interrogation* (1917) es su primer libro de poemas. A pesar de su devenir ideológico posterior, en esta obra se hace preguntas acerca del sentido de la guerra, o de la vida (sufre su primer impulso hacia el suicidio en el frente y terminará quitándose la vida en 1945). En el poema “Plainte des soldats européens” encontramos una visión más humana y antimilitarista. En esta queja, el soldado se siente decepcionado al ver que, a pesar de todos los horrores experimentados, no es sino un peón más del tablero al que han utilizado, que no es imprescindible y que el mundo sigue su curso: “Nous avons compris l’aventure plus tard quand derrière / nos tranchées abominables du premier hiver, / On rouvrit les cinémas...” En cuanto a la forma, vemos una sucesión de versos de longitud variable y un recurrente recurso al encabalgamiento, que contribuye a crear, junto con las pausas, un ritmo que sigue el compás marcado por el fluir del pensamiento. No podemos hablar de estrofas, pues se acerca casi a la prosa. Es un poema muy reflexivo, se asemeja a un diario de guerra,

eso sí, poético. La puntuación es escasa, pero se emplea la mayúscula inicial, lo que le da una fuerza especial al inicio de cada verso.

2 Análisis de la traducción

En el nivel semántico del análisis lingüístico comprobamos que se mantiene el significado del poema y, en líneas generales, se observa también una idéntica disposición de los versos que, como decíamos, eran irregulares en cuanto a cómputo silábico. Por este motivo, FDG no se impone tampoco una medida exactamente igual a la del original, lo cual es una buena decisión, estando como está el poema marcado rítmicamente por las pausas y los encabalgamientos. Estos últimos no siempre coinciden en el mismo elemento oracional, siendo a veces incluso más intensos en la traducción por el recurso a algún hipérbaton inexistente en el original: “Les cadavres de la dernière guerre n’étaient pas encore pourris à / l’autre bout de l’Europe” – “Cando aínda non podrecean, no outro cabo de Europa, / Os cadavres da derradeira guerra”. Destacan como técnicas de traducción la transposición y la traducción literal.

3 Análisis crítico. Posible intertextualidad

Esta elección, obviamente no motivada por la implicación política en la que derivó Pierre Drieu La Rochelle, tiene su origen en la humanidad que reside en el poema, en el que el soldado empatiza con el enemigo incluso. Esto podría encontrar su diálogo textual con algunos de los poemas de *O soño do guieiro* en los que se lamentan las pérdidas de Alexandre Bóveda y otros dos compatriotas asesinados durante la Guerra. Aunque en el caso de FDG estos poemas son más militantes, se percibe el mismo dolor y desencanto que en el de Drieu.

5.13 “Renouveau”, Philippe Chabaneix – “Volta da primavera”

1 El autor, su obra y el poema original

Philippe Chabaneix (1898 – París, 1982) nace a bordo de *L’Australien* mientras este se encontraba anclado a la altura de Albany, Australia. Su padre, médico en Nouméa, Nueva Caledonia (en donde el autor pasa su infancia), y su madre son también poetas (publican con los pseudónimos Jacques y Marie Nerval, en homenaje a Gérard de Nerval). Tras la muerte de su madre se traslada con su padre a La Rochelle, en donde comienza a escribir y echa a andar dos revistas de poesía. Chabaneix será recordado como uno de los miembros más jóvenes de la *École fantaisiste* (integrada por Paul-Jean Toulet, Francis Carco o Tristan Klingsor, entre otros), que buscaban renovar la poesía simbolista, decadentista y pesimista, introduciendo el verso libre y poemas de temática más cotidiana. Tras la Primera Guerra Mundial, época poco propicia para la fantasía, ganaron terreno y protagonismo las corrientes de vanguardia, pero esta escuela

sembraría el germen del que más tarde brotaría la poesía de Jacques Prévert, Raymond Queneau o Boris Vian. *Comme des songes* (1928) es la obra que contiene “Renouveau”, un poema sencillo pero de gran belleza que representa muy bien el sentimiento de melancolía que buscaban los fantasistas. En él, dos amantes comparten confidencias acerca del posible futuro de su amor, se preguntan si se abrirán a una nueva primavera. La naturaleza aparece aquí como una metáfora de las fases de una relación sexual: *orage* y *accalmie*. La primavera es también la estación del amor para muchas aves, por lo que vemos “deux hirondelles”. Ese número por lo forman también dos lilas en el jardín. Formalmente, se trata de cuatro estrofas de dos versos octosílabos cada una con rima consonante abab.

2 Análisis de la traducción

Al realizar el análisis lingüístico vemos que el sentido que se le da en la traducción a la relación amorosa es que está (o se pregunta el yo poético si podría estar algo) en ciernes. La nueva primavera de la que habla se refiere a un nuevo amor. Cambia Gurriarán las lilas por rosas en un rosal, seguramente por conveniencia para la rima. La modificación de la última estrofa podría estar motivada por lo mismo, pero el sentido se guarda igualmente. Formalmente, se respeta la medida octosilábica de los versos, así como la rima consonante abab. Las técnicas de traducción más destacables son la elisión, pues al respetar la medida de los versos no le queda más remedio que eliminar algún elemento, como por ejemplo, “Dans le ciel bleu deux hirondelles” - “Pol-o azul duas anduriñas” y la creación discursiva, empleada para reformular sobre todo los dos últimos versos.

3 Análisis crítico. Posible intertextualidad

En este último poema FDG sale muy bien parado a pesar de la restricción métrica que le impone el original. No solo es capaz de recrear un poema que funciona muy bien en la lengua meta, sino que, además, guarda la esencia y frescura del original. El paisaje es, una vez más, testigo y reflejo de los sentimientos de la voz poética, por lo que podemos ya establecer unas preferencias claras del autor a la hora de traducir, en consonancia con su obra poética.

6 Conclusiones

A lo largo de este estudio hemos podido constatar que la obra de Florencio Delgado Gurriarán está íntimamente relacionada con su experiencia vital. Tanto es así, que se podrían trazar, como en un mapa, sus huellas biográficas a través de sus poemarios. Los primeros años y su juventud en Còrgomo, celebrando la vida, la tierra y sus trabajos, el paisaje, la música y el baile, asistimos al espectáculo dionisiaco de la vendimia, nos

familiarizamos con la tierra, las vides, las montañas. Más tarde, el horror de la guerra, los fusilamientos, el exilio, la travesía poniendo mar de por medio. A continuación, el descubrimiento de un nuevo mundo de naturaleza exótica y extraña, la *saudade*, el compromiso en la distancia y el deseo de regreso. La vida de Florencio Delgado es inseparable de su obra poética, porque su forma natural de expresión era la poesía.

Indicábamos ya en la introducción que Florencio Delgado Gurriarán afirmaba traducir para enriquecer su “pobre” gallego. No es una práctica poco habitual entre escritores, muchos consideran que la traducción es una escuela de escritura. Lo que posiblemente no decía Florencio era que se trataba de un viaje de ida y vuelta, y que él también iba a enriquecer la lengua gallega. Sus coetáneos consideraban que era el que mejores conocimientos poseía sobre su lengua materna, una lengua que por aquel entonces no contaba con una norma oficial y que él tuvo la preocupación y la sensibilidad de depurar y liberar de castellanismos (a pesar de que se le escapase algún *hiperenxebriismo* en el empeño, como “primaveira”). Podemos concluir, sin duda, que consiguió traducir con no poca habilidad a estos trece autores y autoras, pero al mismo tiempo contribuyó a elevar la lengua para situarla a la altura de cualquier otra lengua europea.

Los resultados que arroja el análisis de estos trece poemas son bastante reveladores. No solo vemos cómo en todos ellos se ha mantenido el contenido semántico prácticamente intacto, sino que hay un especial cuidado en el afán por mantener la forma. En la gran mayoría, consigue trasladar métrica y rima de forma intachable, y en donde no lo consigue, logra compensar el efecto jugando con el ritmo del poema. Decía que sus traducciones eran actos de “alta traición”, pero no se percibe eso en una lectura atenta de ambas versiones. Es más, se ve un traductor muy respetuoso que busca no perder la esencia del poema, que mantiene un equilibrio en todo momento entre forma y contenido, y que reproduce los efectos en lo posible, que sabe compensar lo perdido de un verso en otro y, sobre todo, que no duda en huir de la traducción literal cuando hay un equivalente tan sugestivo como es el caso de “Vento mareiro”.

El diálogo que esperábamos hallar entre traducciones y obra poética resultó ser más locuaz con sus experiencias vitales. Si bien es cierto que en cuanto a temas y tonos podemos establecer un diálogo intertextual entre obra poética y obra traducida (exilio, paisaje, *saudade*, esperanza, guerra), esta selección de poemas francófonos parece más bien completar ese mapa biográfico que trazaba su poesía. Porque, por ejemplo, en su obra poética no está el mar, mientras que en la mayor parte de los poemas que

traduce hay una gran presencia del mar. Él, que procede de la única provincia de Galicia que no tiene costa, incorpora, obligado por las circunstancias, este nuevo elemento en su vida, ese mar que tuvo que cruzar para poder sobrevivir y que luego se convirtió en la frontera entre sus dos patrias. Dejando a un lado el mar, todos los poemas que traduce tienen una fuerte conexión con las vivencias del autor, y no todos estos motivos que tratan tuvieron cabida en su poesía. ¿Cabría la posibilidad de incluirlos en el macrotexto que define Miro Villar? Probablemente sí, aunque entonces habría que incluir también sus otras traducciones, la de Rimbaud, la de Whitman y el “Cementerio marino” de Valéry. Estos tres textos son la muestra, especialmente el segundo de ellos, de que la selección de Florencio Delgado Gurriarán es fruto de una necesidad de comunicación, que emplea para vehicular sus sentimientos y emociones no solamente su poesía, sino también la traducción.

Se ha tratado de inventariar toda la obra traducida de Florencio Delgado, pero aun así no resulta sencillo establecer una relación completa de sus artículos en *Vieiros*. Tenemos la certeza de que su poesía traducida le pertenece y existen bastantes indicios para afirmar que las traducciones de los artículos a los que nos referimos de *Saudade* son obra de su pluma, pero desconocemos si hay más en *Vieiros*. Tampoco sabemos si en el archivo personal del autor se encontraron más traducciones o borradores de las que se publicaron. En caso afirmativo, desde luego, sería interesante poder consultarlas, ya que nos permitiría conocer un poco mejor cuál era su proceso.

Uno de los propósitos de este trabajo era, además, reivindicar el valor de la traducción a partir de una lengua periférica realizada desde el exilio. El escaso valor que se le da a la traducción frente a la creación original continúa siendo preocupante si tenemos en cuenta la influencia que ejerce sobre el sistema cultural y literario de una comunidad de hablantes. Esta influencia es todavía mayor cuando se trata de un sistema literario minoritario (la cantidad de obras traducidas de otras lenguas es mayor en aquellas culturas más periféricas). Por este motivo, considero urgente y necesario otorgar el reconocimiento que merecen todos los que, como Florencio Delgado, contribuyeron de esta forma a la formación de un canon literario propio desde el acercamiento a las tendencias europeas contemporáneas, permitiendo el acceso de todas las personas, hablasen o no francés, a la lectura de las plumas más relevantes del panorama cultural de la época.

De este trabajo surgen además otras preguntas que podrían constituir una futura vía de investigación. Se trata de una serie de cuestiones relacionadas con el concurso al que Florencio Delgado Gurriarán, Lois Tobío y Plácido Castro presentaron sus

traducciones. No se sabe, por ejemplo, cuáles eran las bases, quién componía el tribunal, quiénes más se presentaron y, lo más interesante, si se conservan otros textos presentados al concurso. Por otra parte, hay una ausencia evidente de trabajos sobre traducciones realizadas al gallego, sobre todo las pioneras. Así como se pueden encontrar infinidad de estudios sobre la creación literaria de ciertos autores, no se encuentran investigaciones tan rigurosas sobre la obra traducida de estos, por consagrados que sean y por más que se les dedique el Día das Letras Galegas.

Para concluir, podríamos decir que se han tratado todos los objetivos que se marcaban al inicio del trabajo: presentación de vida y obra del autor, inventario de traducciones, análisis del corpus de trece poemas y presentación de los rasgos más relevantes señalando el diálogo que mantiene con la vida y la obra de Gurriarán, poniéndose de manifiesto tanto la calidad de las traducciones realizadas en el exilio por este, como su importancia en el marco de la posguerra para la revitalización de la lengua gallega y la del sistema literario galaico. Dado el papel fundamental que estas y otras traducciones jugaron —y siguen jugando— en la conformación del canon literario y en el desarrollo de géneros, de manera especial en los sistemas de lenguas periféricas, se evidencia finalmente la necesidad de emprender más estudios que aborden estas cuestiones desde el mayor número de perspectivas posibles, como la recepción o los efectos de la obra traducida en la literatura de la lengua de llegada.

7 Bibliografía y webgrafía

ALONSO MONTERO, Xesús (1996). “As musas belixerantes do exilio”, prólogo a *Cancioneiro da loita galega*. Edición facsímil. Sada: Edición do Castro. 9-27.

ALONSO MONTERO, Xesús (2022). *Florencio Delgado Gurriarán: poeta na terra, na guerra e no exilio: antoloxía poética*. Vigo: Galaxia.

ÁLVAREZ LUGRÍS, Alberto (2001). “Notas para una historia de la traducción literaria en Galicia”. *Trasvases culturales: Literatura, cine, traducción* (3). Universidad del País Vasco. 61-70. <https://addi.ehu.es/handle/10810/10483> [1 de septiembre 2022]

CAJARAVILLE, Héctor (2022). *Florencio Delgado Gurriarán. Polos vieiros da saudade*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.

CASTRO, Plácido; TOBÍO, Lois y DELGADO, Florencio Manuel (1949). *Poesía inglesa e francesa vertida ao galego*. Buenos Aires: Editorial Alborada.

CASTRO, Plácido; TOBÍO, Lois y DELGADO, Florencio Manuel (2005). *Poesía inglesa e francesa vertida ao galego*. Vigo: Editorial Galaxia.

CONNOLLY, David (2004). «Crítica de la crítica de la traducción literaria. Posibles criterios para la crítica de traducciones de poesía». En GRUPO TLS. *Ética y política de la traducción literaria*. Málaga: Miguel Gómez Ediciones, 61–74.

DELGADO GURRIARÁN, F. M. (1951). “¡Ouh capitán! ¡Meu capitán!”. *A Nosa Terra*, 475, Especial Castelao. p. 6. Buenos Aires.

DELGADO GURRIARÁN, F. M. (1952). “O cemiterio mariño”. *Opinión Gallega*. Núm. 135, VII. Buenos Aires.

DELGADO GURRIARÁN, F. M. (1982). «Do xardín alleo: “Chuvia”, “Canzóns”, “Vento mareiro”, “Os pasos”, “Saida”, “Volta da primavera”, Canzon rumana». *Cadernos do Instituto de Estudos Valdeorreses*, O Barco, p. 42-46.

Entrevista a Florencio Delgado Gurriarán (1979). Dirección de Estudios Históricos, Subdirección de Información y Biblioteca “Manuel Orozco y Berra”, Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). México. Realizada por Dolores Pla Brugat. <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/entrevista%3A884> [1 de septiembre 2022]

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Áurea (2017). “Los refugiados políticos y la traducción”. *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos*, 20 (Especial), 101-112. <https://doi.org/10.5209/MADR.56224> [1 de septiembre 2022]

GONZÁLEZ, Helena (23 de mayo de 2002). “Sète, o cemiterio”. *O Correo Galego*, p.14.

GURRIARÁN, Ricardo (2022). *Florencio Delgado Gurriarán. Vida e obra dun poeta valdeorrés, republicano e galeguista*. Vigo: Editorial Galaxia.

HURTADO, Amparo y MOLINA, Lucía. (2002). “Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach”. En *Meta. Journal des traducteurs = translators' journal*, Vol. 47, núm. 4, pp. 498-512. Universidad Autónoma de Barcelona.

JACKOBSON, Roman (1963). "Aspects linguistiques de la traduction", en *Essais de linguistique générale*. Paris: Editions de Minuit.

KATAN, David (1999). *Translating Cultures. An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators*. Manchester: St. Jerome.

LAMA LÓPEZ, María Xesús (1999). "Un caso de mestizaxe cultural na literatura galega do exilio: os poemas mexicanos de F. Delgado Gurriarán", en *Cinguidos por unha arela común: homenaxe ó profesor Xesús Alonso Montero*. Vol. 2, Literatura. Santiago de Compostela: USC, p. 739-753.

LEMKE, Jay L. (1985). «Ideology, Intertextuality, and the Notion of Register». Benson, James & Graves, William S. (eds.). *Post-colonial Translation. Theory and Practice*. Londres/Nueva York: Routledge.

MARCO BORILLO, Josep (2002). *El fil d'Ariadna. Anàlisi estilística i traducció literària*. Vic: Eumo. MOUNIN, Georges (1963). *Les problèmes théoriques de la traduction*. Paris: Gallimard.

NEWMARK, Peter (1992). *Manual de traducción*. Madrid: Cátedra.

NOIA CAMPOS, María do Camiño (1995). "Historia da tradución en Galicia no marco da cultura europea", *Viceversa – Revista Galega de Tradución*, 1, Vigo, 1995. pp. 13-62.

NOIA CAMPOS, María do Camiño (2003). "As traducións ao galego de Le Cimitière Marin", *Viceversa – Revista Galega de Tradución*, 9-10, Vigo, 2003-2004. pp. 41-69.

PAZ, Octavio (1971). *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets.

PAZ, Octavio (1998). "Traducción y metáfora". *Los hijos del Limo*. Barcelona: Seix Barral.

PENA, Xosé Ramón (2022). *Florencio Delgado Gurriarán. Obra poética*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.

Redacción (12 de mayo de 2022). «A Deputación reivindica a Florencio Delgado como exemplo da loita polo país e a lingua e "semente de novos proxectos para facer agromar a galiza infinda que tan ben contou"». *O Noticieiro*. <https://onoticieiro.gal/deputacions/a-deputacion-reivindica-a-florencio-delgado-como-exemplo-da-loita-polo-pais-e-a-lingua-e-semente-de-novos-proxectos-para-facer-agromar-a-galiza-infinda-que-tan-ben-contou/> [6 de setembro 2022]

REISS, Katharina (2002). *La critique des traductions, ses possibilités et ses limites*, trad. Cathérine Bocquet, Arras, Artois Presses Université.

RODRÍGUEZ, Elixio (1994). *Matádeo mañá*. Vigo: Xerais.

SALGADO, Daniel (17 de mayo de 2022). Ricardo Gurriarán: “Delgado Gurriarán era todo alegría. Ía cantarlle un alalá aos da primeira liña na batalla do Ebro”. *EIDiario.es*. https://www.eldiario.es/galicia/ricardo-gurriaran-delgado-gurriaran-alegria-ia-cantarlle-alala-aos-da-primeira-lina-na-batalla-do-ebro_128_8990791.html [1 de septiembre 2022]

Saudade. Verba galega nas Américas (2008). Edición facsímil. Edición de Luís Alonso Girgado, Marisa Moreda Leirado y María Vilariño Suárez. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. Xunta de Galicia. <http://www.cirp.es/pub/docs/revrec/saudade.pdf> [1 de septiembre 2022]

TORRALBO CABALLERO, J. (2011). La (in)traducibilidad de un texto literario: nullum est iam dictum quod non dictum sit prius. *Estudios de Traducción*, 1, 39-57.

VEGA RODRÍGUEZ, Emilio (4 de agosto de 2021). “Florencio Delgado Gurriarán e Castela: o soño nacionalista”. *La Opinión A Coruña*.

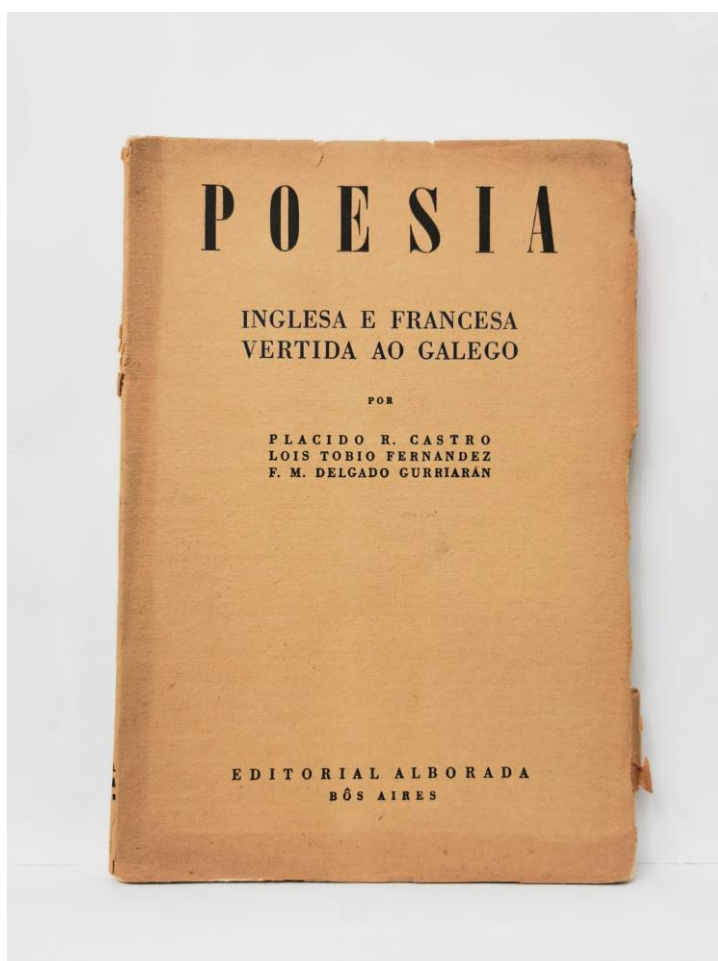
<https://www.laopinioncoruna.es/opinion/2021/08/04/florencio-delgado-gurriaran-castelao-o-55871259.html> [1 de septiembre 2022]

VILLAR, Miro (2006). “O macrotexto poético en Florencio Delgado Gurriarán”. *Raigame, Revista de Arte, Cultura e Tradicións Populares*, 23, p. 86-94.

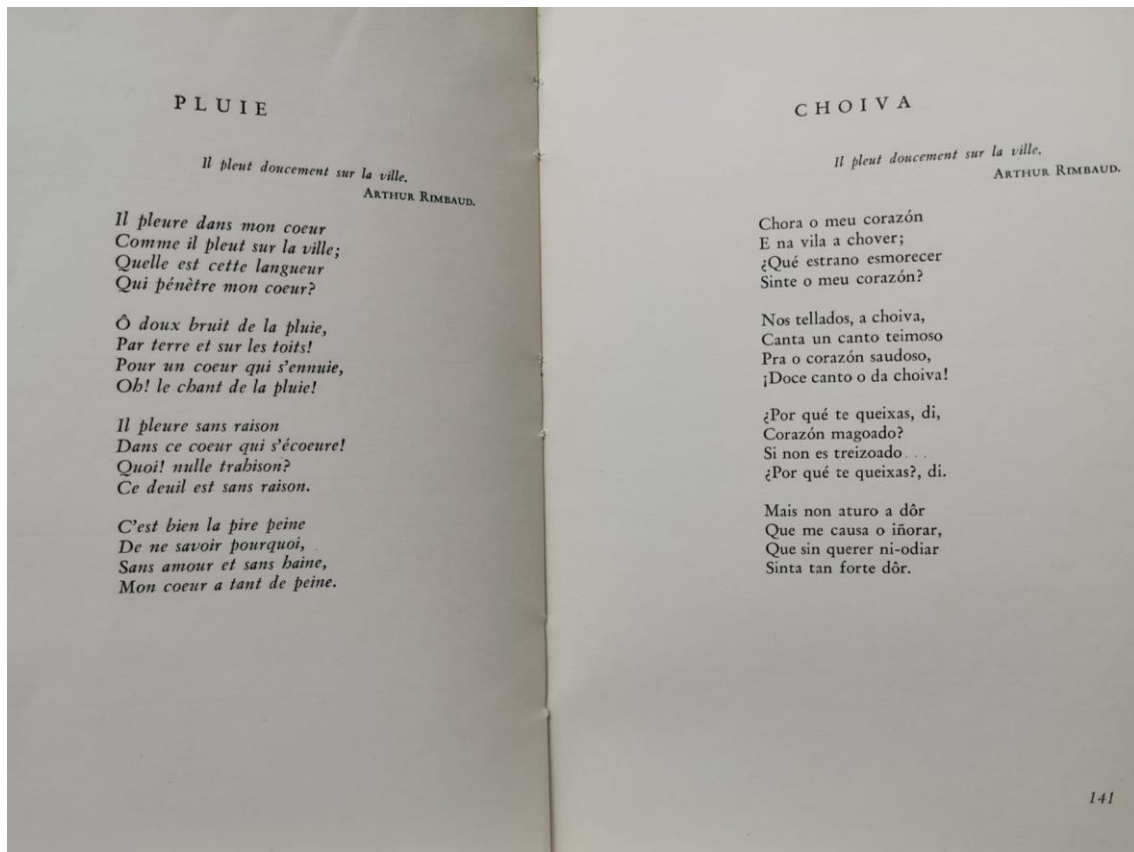
VILLAR, Miro (2022). *Florencio Delgado Gurriarán. Vida e obra dun poeta no exilio mexicano*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.

8 Anexos

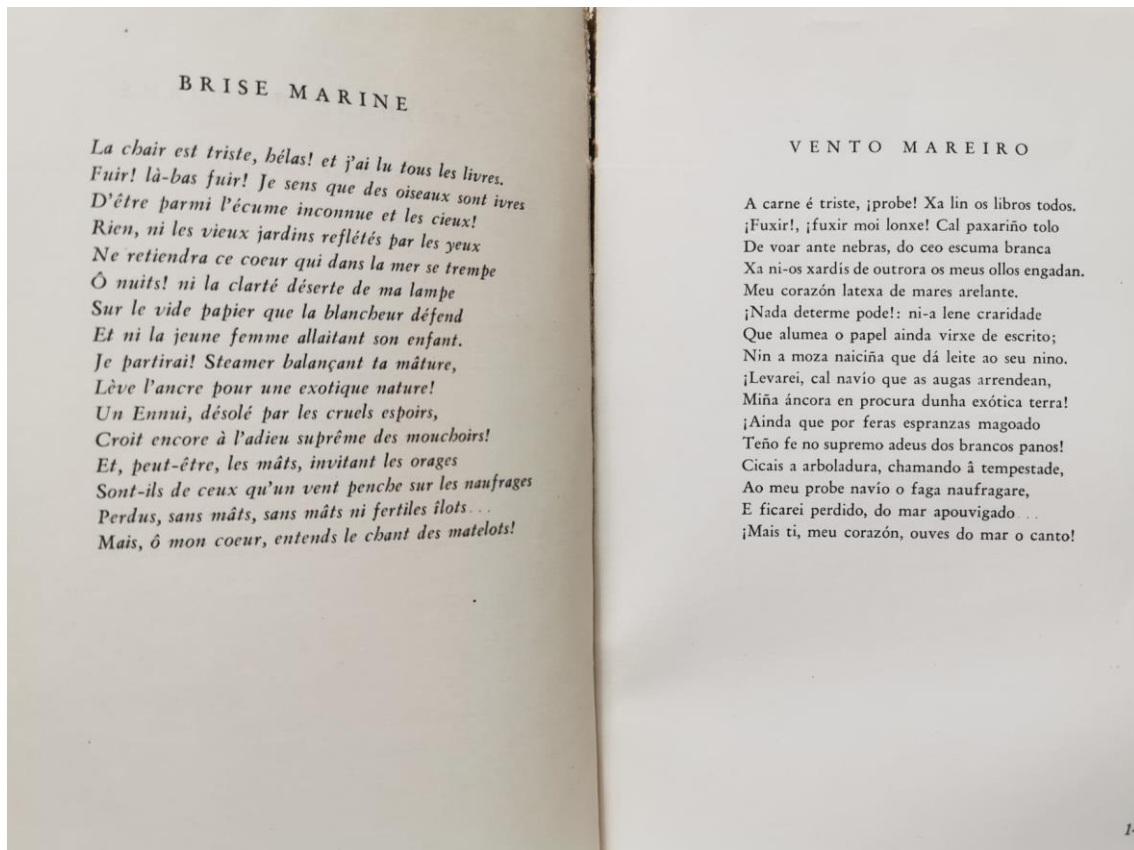
8.1 Cubierta



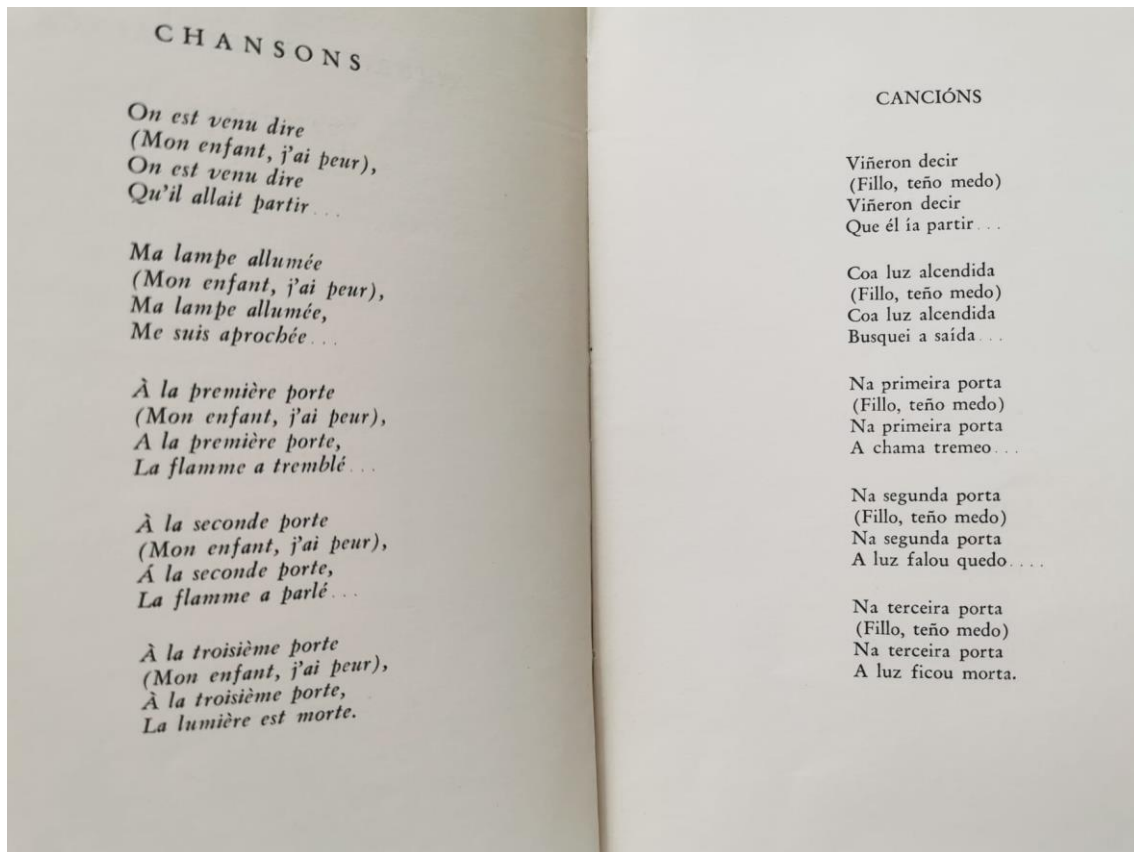
8.2 "Pluie"



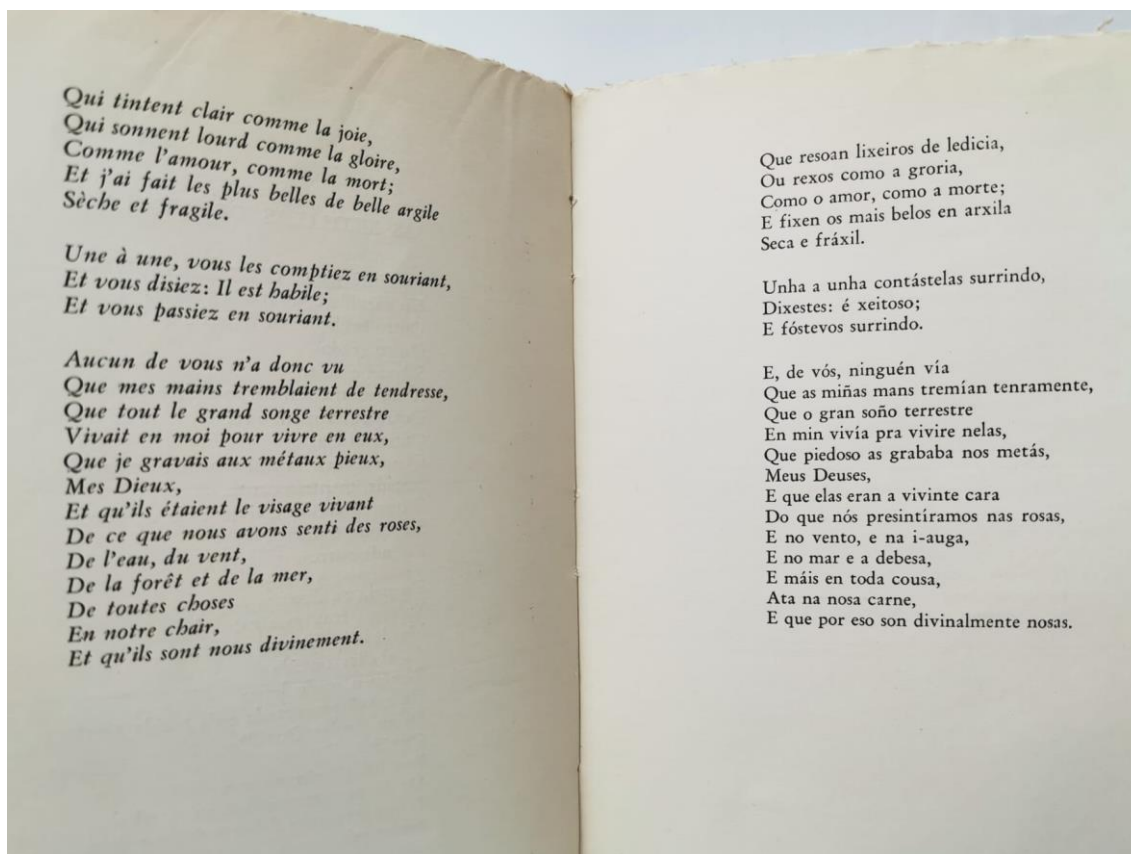
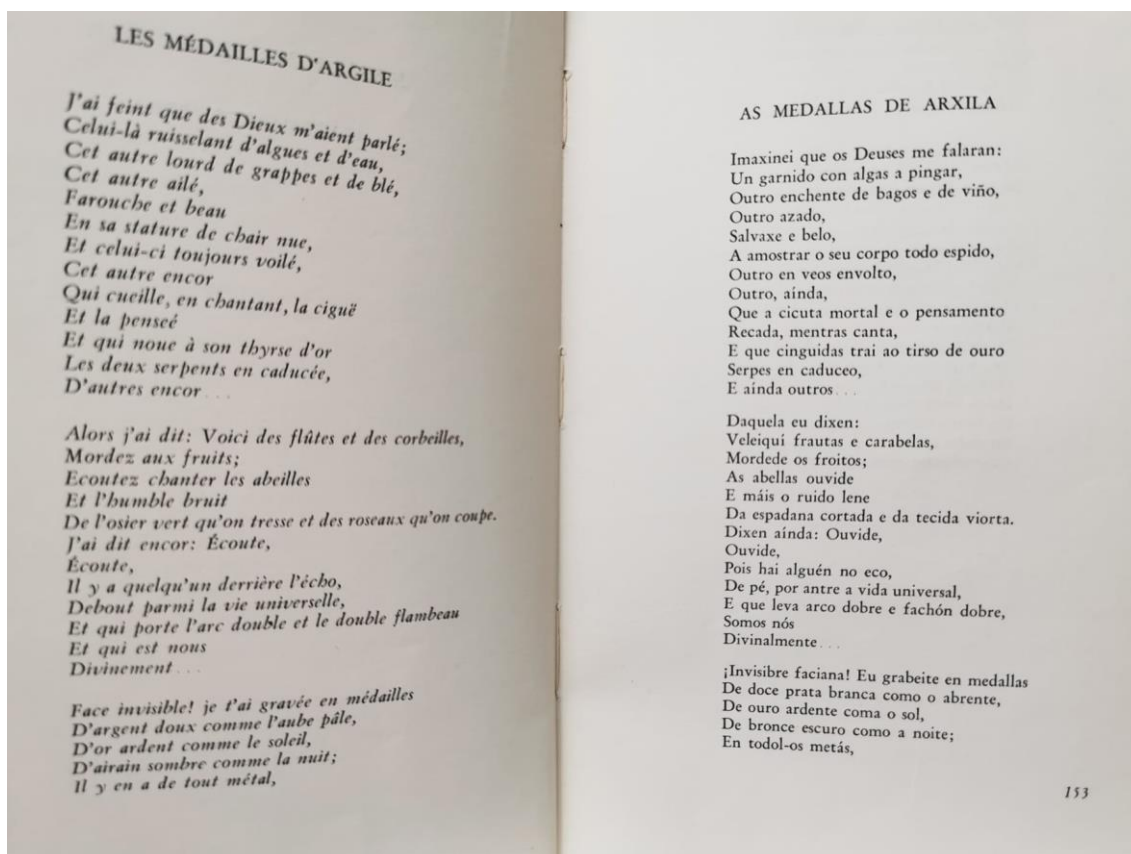
8.3 “Brise marine”



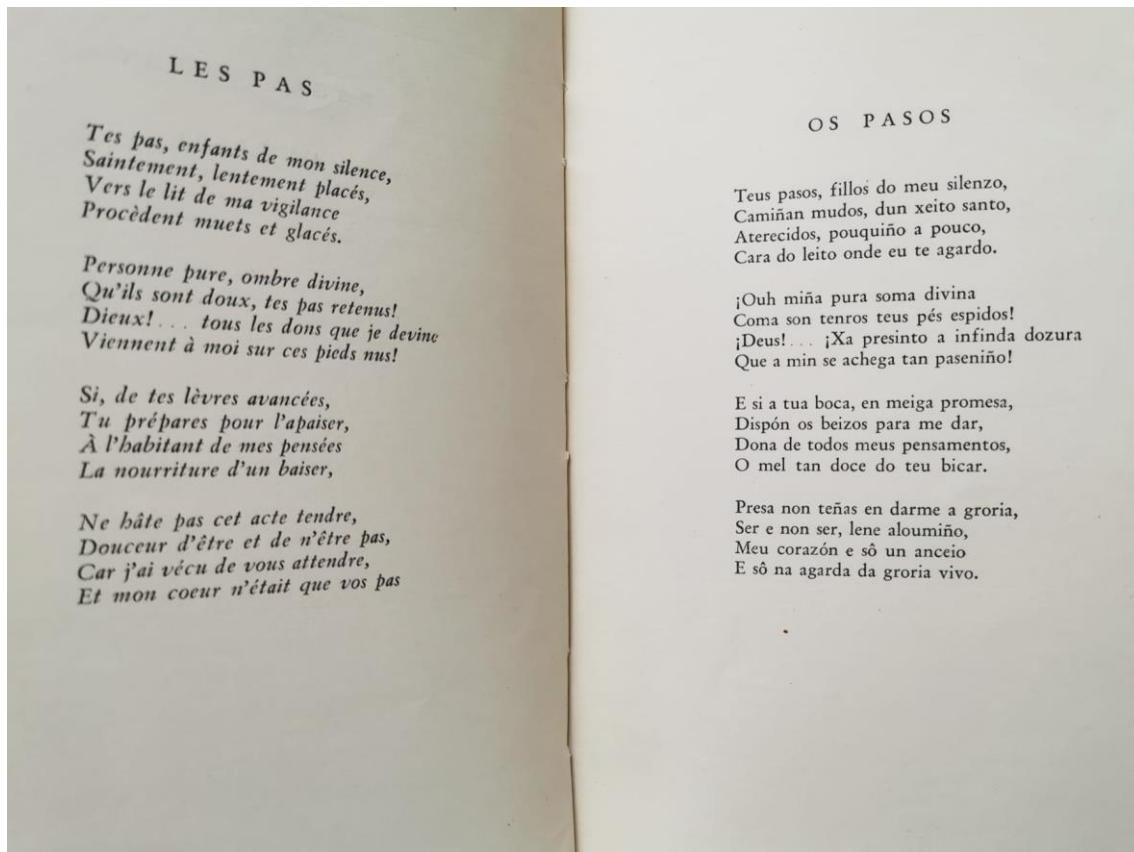
8.4 “Chansons”



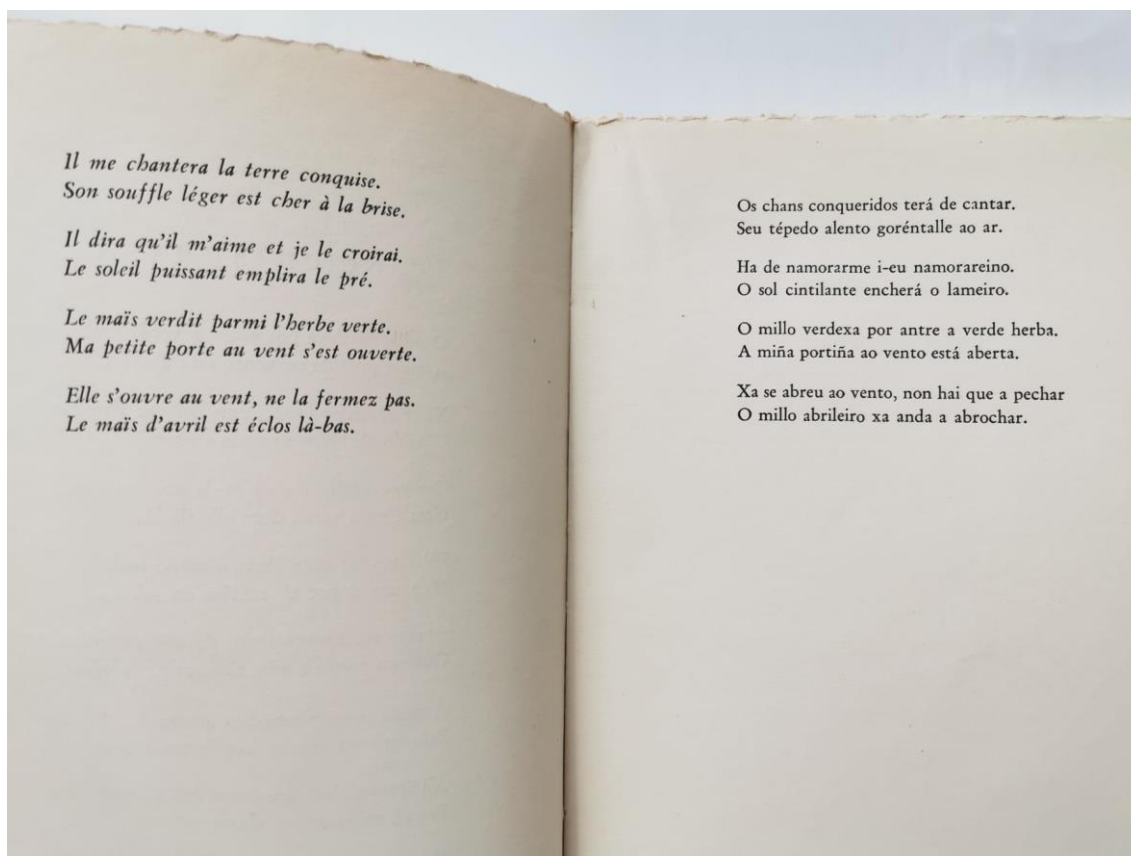
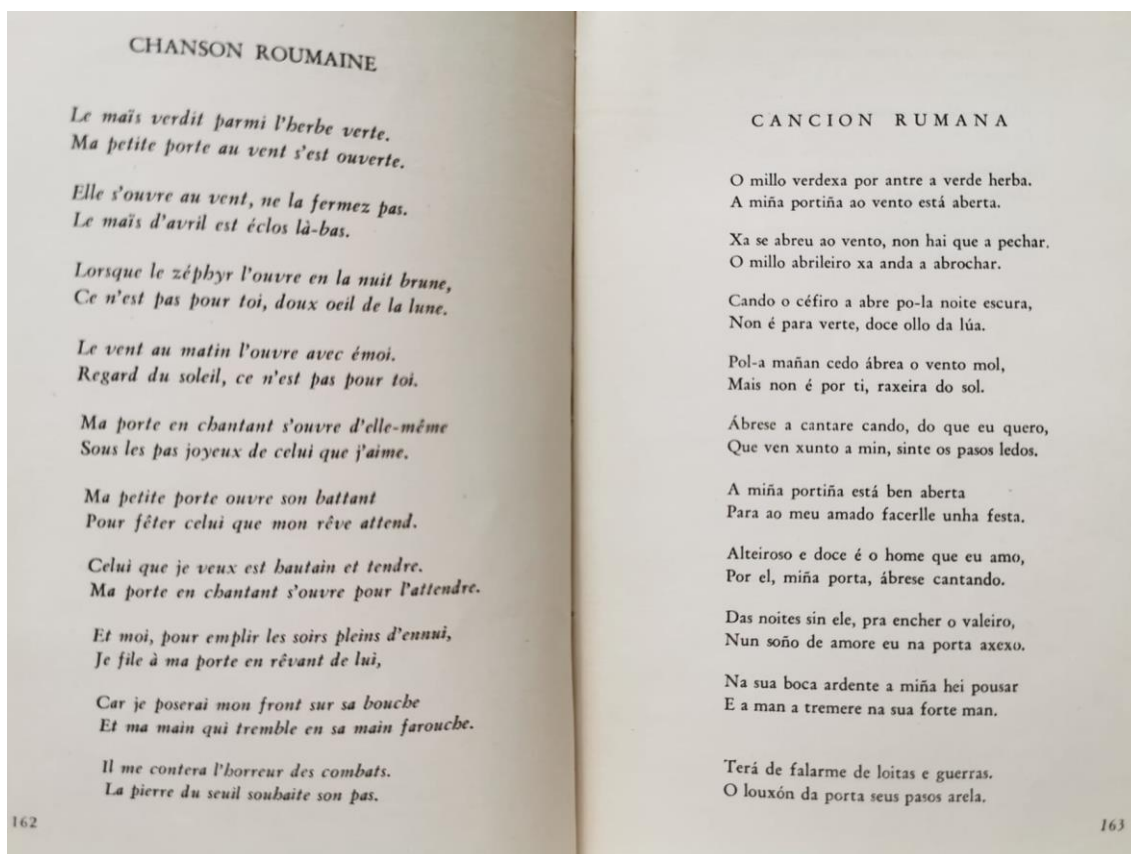
8.5 “Les médailles d’argile”



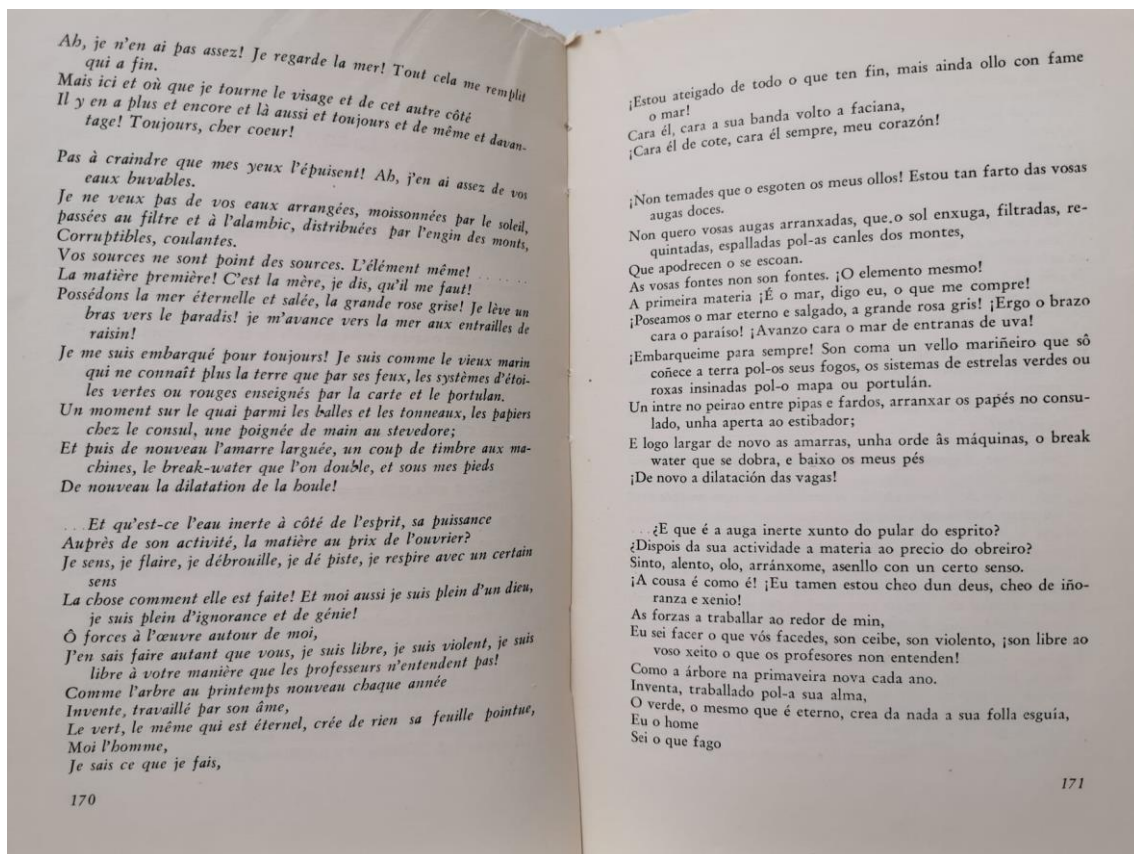
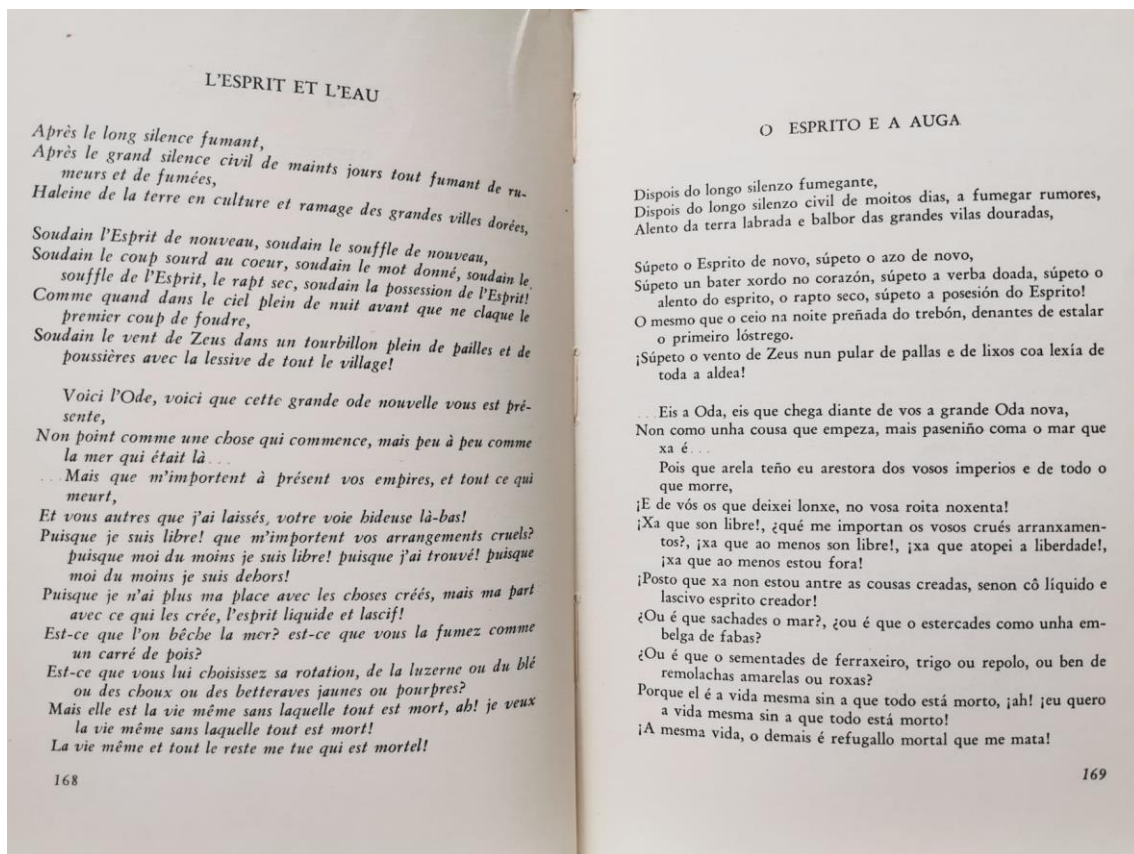
8.6 “Les pas”



8.7 “Chanson roumaine”



8.8 “L’esprit et l’eau”



De la poussée et de ce pouvoir même de naissance et de création
J'use, je suis maître,
Je suis au monde, j'exerce de toutes parts ma connaissance.
Je connais toutes choses et toutes choses se connaissent en moi.
L'apporte à toute chose sa délivrance.
Par moi.
Aucune chose ne reste plus seule mais je l'associe à une autre dans
mon cœur.

... Ô mon Dieu, mon être soupire vers le vôtre!
Délivrez-moi de moi-même! délivrez l'être de la condition!
Je suis libre, délivrez-moi de la liberté!
Je vois bien des manières de ne pas être, mais il n'y a qu'une ma-
nière seule
D'être, qui est d'être en vous, qui est vous-même!
L'eau
Appréhende l'eau, l'esprit odore l'essence.
Mon Dieu, qui avez séparé les eaux inférieures des eaux supé-
rieures,
Mon cœur gémit vers vous, délivrez-moi de moi-même parce que
vous êtes!

... Salut donc, ô monde nouveau à mes yeux, ô monde maintenant
total!
Ô credo entier des choses visibles et invisibles, je vous accepte avec
un cœur catholique!
Où que je tourne la tête
J'envisage l'immense octave de la Création!
Le monde s'ouvre et, si large qu'en soit l'empan, mon regard le
traverse d'un bout à l'autre.
J'ai pesé le soleil ainsi qu'un gros mouton que deux hommes forts
suspendent à une perche entre leurs épaules.
J'ai recensé l'armée des Cieux et j'en ai dressé l'état,
Depuis les grandes Figures qui se penchent sur le vieillard Océan
Jusqu'au feu le plus rare englouti dans le plus profond abîme.
Ainsi que le Pacifique bleu-sombre où le balancier épée l'évent d'un
souffleur comme un duvet blanc.
Vous êtes pris et d'un bout du monde jusqu'à l'autre autour de
Vous

172

Do pulo e deste poder mesmo de nacemento e creación
Eu uso, eu son o dono.
Estou no mundo, exerzo en todo o meu conocimiento.
Coñezo total-as cousas e total-as cousas se coñecen en min.
Doulle a total-as cousas a sua liberdade
Por min
Nada fica só, eu asocio unhas cousas coas outras no meu corazón.

... ¡Meu Deus, o meu ser debece pol-o teu!
¡Céibame de min mesmo!, ¡libra o ser da sua condición!
Son libre, ¡céibame da liberdade!
Vexo ben os xeitos de non ser, mais so hai un
De ser, que é estar en ti, ¡que és ti mesmo!
A auga
Colle a auga, o espírito ule a esencia
Meu Deus que separache as augas inferiores das superiores,
Meu corazón xeme por ti, ¡céibame de min mesmo, xa que ti és!

... ¡Saúde, pois, ouh mundo novo aos meus ollos, ouh mundo agora
total!
¡Ouh credo inteiro das cousas visibres e invisibres, eu acéptovos cun
corazón católico!
¡Por onde queira que volte a testa
Vexo a inmensa octava da Creación!
Abrese o mundo e, por longo que sexa o espazo, o meu ollar atravesao
de unha a outra banda.
Pesi o sol coma se fose un groso carneiro pendurado dunha galla
da que terman dous homes fortes
Fixen o censo do exercito dos Ceios,
Dende as esgrevias Formas debruzadas sobre do vello Oceano
Ata o fogo máis raro engulido no máis fondo abismo,
O mesmo que o Pacífico azul escuro onde o baleiro espreita o
sopro do vento coma unha branca pruma,
Ti estás apreixado e de unha a outra banda do mundo ao redor de ti

173

J'ai tendu l'immense rets de ma connaissance.
Comme la phrase qui prend aux cuivres
Gagne les bois et progressivement envahit les profondeurs de l'or-
chestre,
Et comme les éruptions du soleil
Se répercutent sur la terre en crises d'eau et en raz-de-marée,
Ainsi du plus grand Ange qui vous voit jusqu'au caillon de la route
et d'un bout de votre création jusqu'à l'autre,
Il ne cesse point continuité, non plus que de l'âme au corps,
Le mouvement ineffable des Sérabpins se propage aux Neuf or-
dres des Esprits,
Et voici le vent que se lève à son tour sur la terre, le Semeur, le
Moissonneur!
Ainsi l'eau continue l'esprit, et le supporte, et l'alimente,
Et entre
Toutes vos creatures jusqu'à vous il y a comme un lien liquide.

... Mon Dieu ayez pitié de ces eaux désirantes!
Mon Dieu, vous voyez que je ne suis pas seulement esprit, mais
eau! ayez pitié de ces eaux en moi qui meurent de soif!
Et l'esprit est désirant, mais l'eau est la chose désirée.
Ô mon Dieu, vous m'avez donné cette minute de lumière à voir,
Comme l'homme jeune pensant dans son jardin au mois d'août qui
voit par intervalles tout le ciel et la terre d'un seul coup,
Le monde d'un seul coup tout rempli par un grand coup de fou-
dre doré!
Ô fortes étoiles sublimes et quel fruit entr'aperçu dans le noir abî-
me!
Ô flexion sacrée du long rameau de la Petite-Ourse!
Je ne mourrai pas.
Je ne mourrai pas, mais je suis immortel!
Et tout meurt, mais je crois comme une lumière plus pure!
Et, comme ils font mort de la mort, de son extermination je fais
mon immortalité.
Que je cesse entièrement d'être obscur! Utilisez-moi!
Exprimez-moi dans votre main paternelle!
Sortez enfin
Tout le soleil qu'il y a en moi et capacité de votre lumière, que
je vous voie

174

Tendin a inmensa rede do meu conocimiento
Como a frase que deitan os cobres
Pasa as madeiras e progresivamente se espalla por toda a orquesta,
E como as erupcións do sol
Repercuten en col da terra en crisis de auga e movementos
Así dende o meirande Anxo que te vei ata o croio do camiño e de
unha a outra banda da vosa creación,
Non cesa a continuidade, como da alma ao corpo;
O movemento inefable dos Serafins propágase ás Nove ordes dos
Espritos,
¡Eis o vento que se ergue a sua vez en col da terra, o Sementador,
o Segador!
Así a auga continúa o espírito, e sosteno, e manteno,
E entre
Total-as tuas criaturas e ti hai coma un líquido vencello.

... ¡Meu Deus, ten piedade destas augas arelantes!
Meu Deus, vei que non son espírito somente, que son auga, ¡ten
piedade das augas que en min morren coa sede!
E o espírito desexa, mais a auga é a cousa desexada,
Ouh meu Deus que me diche este intre de luz para ver,
Coma o mozo a pensar no seu xardin de agosto que vei, por intres,
todo o ceio e toda a terra nunha só ollada,
¡O mundo nunha só ollada chea da luz dourada dos lóstregos!
¡Ouh fortes estrelas sublimes e que froito entrevisto no mouro
abismo! ¡ouh sagro axionllar da longa ponla da Osa Menor!
Eu non morrerei
Eu non morrerei ¡eu son inmortal!
¡Emporiso todo morre, mais eu creo como unha luz máis pura!
E, como eles fan morte da morte, da sua desfeita eu fago a miña
inmortalidade.
¡Deita fora de min esta escuridade! ¡Utilizame!
¡Esprémame na tua man paterna!
Sai xa
Todo o sol que hai en min agachado e a capacidade da tua luz,
que eu te vexa.

175

Non plus avec les yeux seulement, mais avec tout mon corps et ma substance et la somme de ma quantité resplendissante et sonore!

*L'eau divisible qui fait la mesure de l'homme
Ne perd pas sa nature qui est d'être liquide
Et parfaitement pure par quoi toutes choses se reflètent en elle.
Comme ces eaux qui portèrent Dieu au commencement,
Ainsi ces eaux hyostatiques en nous
Ne cessent de le désirer, il n'est désir que de lui seul!
Mais ce qu'il y a en moi de désirable n'est pas mûr.
Que la nuit soit donc en attendant mon partage où lentement se compose de mon âme
La goutte prête à tomber dans sa plus grande lourdeur.
Laissez-moi vous faire une libation dans les ténèbres,
Comme la source montagnarde qui donne à boire à l'Océan avec sa petite coquille!*

*... Et moi aussi, je l'ai donc trouvée à la fin, la mort qu'il me fallait!
J'ai connu cette femme. J'ai connu la mort de la femme.
J'ai possédé l'interdiction. J'ai connu cette source de soif! ...
J'ai voulu l'âme, la savoir, cette eau qui ne connaît point la mort!
J'ai tenu entre mes bras l'astre humain!
Ô amie, je ne suis pas un dieu,
Et mon âme, je ne puis te la partager et tu ne peux me prendre et me contenir et me posséder.*

*Et voici que, comme quelqu'un qui se détourne, tu m'es trahi, tu n'es plus nulle part, ô rose!
Rose, je ne verrai plus votre visage en cette vie!
Et me voici tout seul au bord du torrent, la face contre terre,
Comme un pénitent au pied de la montagne de Dieu, les bras en croix dans le tonnerre de la voix rugissante!
Voici les grandes larmes qui sortent!
Et je suis là comme quelqu'un qui meurt, et qui étouffe et qui a mal au cœur, et toute mon âme hors de moi jaillit comme un grand jet d'eau claire!
Mon Dieu,
Je me vois et je me juge, et je n'ai plus aucun prix pour moi-même.*

176

*¡Non somente cós ollos, mais con todo o meu corpo e toda a miña sustanza e a suma da miña cantidade cintilante e sonora!
A auga divisible que fai a medida do home
Non perde a súa natureza que é ser líquida
Na súa perfecta pureza total-as cousas se reflexan
Como aquelas augas que levaban a Deus no comenzo
¡Así estas augas hipostáticas en nós
Deben por él, e só a él desexan!
Mais o que hai de desexable en min aínda non cheguo á maturidade.
Que perdue a noite namentras agardo a partixa do que, paseniño, vai compoñdo a miña alma.
A pingota está para cair pesadamente.
Deixádeme facervos unha libación nas trebas,
¡Como a fonteniña brañega que dá de beber ao Oceano coa súa cuncha pequeniña!*

*... ¡Eu tamén, atopeina, pois, ao fin, a morte que me compria!
Coñecín a esta muller. Soupen a morte da muller.
Poseín a interdición. ¡Coñecín esa fonte de sede!
¡Quixen a alma, saber desta auga que non coñece a morte! ¡Tiven nos meus brazos o astro humano!
Ouh amiga, eu non son un deus,
E non podo partir contigo a miña alma, e ti non podes tomarme e contermo e poserme.*

*Eis que, do mesmo xeito do que se vira, ti treizoácheme, ti xa non és en ningures ¡ouh rosa!
Rosa, ¡xa non voltarei a ver a tua faciana nesta vida!
Atópome eiqui só á beira da ferverza, debruzado na terra, Como un penitente ao pé da montana de Deus, os brazos en cruz no tronar da voz esgrevial
¡Eis as grandes bagoas que saen!
¡Eu estou ali como alguén que morreu, e que afoga e que está doente do corazón, e a miña alma enteira fora de min deita coma un chafaris de auga crara!
Meu Deus,
Eu véxome e xúzgame, e non podo pôrme precio,*

177

*Vous m'avez donné la vie: je vous la rends; je préfère que vous repreniez tout.
Je me vois enfin! et j'en ai désolation, et la douleur intérieure en moi ouvre tout comme un œil liquide.
Ô mon Dieu, je ne veux plus rien, et je vous rends tout, et rien n'a plus de prix pour moi,
Et je ne vois plus que ma misère, et mon néant, et ma privation, et cela du moins est à moi!
... Mon Dieu, dérobez-moi à la vue de tous les hommes, que je ne sois plus connu d'aucun d'eux,
Et comme de l'étoile éternelle
Sa lumière, qu'il ne reste plus rien de moi que la voix seule.
Le verbe intelligible et la parole exprimée et la voix qui est l'esprit et l'eau!
Frère, je ne puis vous donner mon cœur, mais où la matière ne sert point vaut et va la parole subtile
Qui est moi-même avec une intelligence éternelle.
Écoute, mon enfant, et incline vers moi la tête, et je te donnerai mon âme.
Il y a bien des bruits dans le monde et cependant l'amant au cœur déchiré entend seul au haut de l'arbre le frémissement de la feuille sibylline.
Ainsi entre les voix humaines quelle est celle-ci qui n'est ni plus basse ni haute?
Pourquoi donc seul l'entends-tu? Parce que seule soumise à une mesure divine!
Parce qu'elle n'est tout entière que mesure même,
La mesure sainte, libre, toute-puissante, créatrice!
Ah, je les sens, l'esprit ne cesse point d'être porté sur les eaux!*

*... La voici donc au seuil de ma maison, la Parole qui est comme une jeune fille éternelle!
Ouvre la porte! et la Sagesse de Dieu est devant toi comme un tour de gloire et comme une reine couronnée!
Ô ami, je ne suis point un homme ni une femme, je suis l'amour qui est au-dessus de toute parole!
Je vous salue, mon frère bien-aimé.
Ne me touchez point! ne cherchez pas à prendre ma main.*

178

*Ti déchesme a vida: devólvocha; prefiro que a tomes enteira de novo.
¡Véxome ao fin! e estou desolado e a miña dor interior ábrese coma un ollo líquido.
Ouh meu Deus, xa non quero ren, devólvoche todo, e xa nada ten precio para min,
¡E xa non vexo máis que a miña miseria, a miña nada, a miña privación que é todo o que eu teño!
... Meu Deus, fúrtame ao ollar de todol-os homes, que xa ninguén me coñeza,
E como da estrela eterna
A súa luz, que só fique de min a miña voz,
¡O verbo intelixible, a verba expresada e mail-a voz que é o espírito e a auga!
Irmán, no adiante xa non podo darche o meu corazón, mais onde a materia non serve, vai e val a verba sutil
Que é eu mesmo cunha intelixencia eterna.
Escoita, meu fillo, deita en min a testa, que che hei de dar a miña alma.
Antre o balbor do mundo o amante de corazón magoado ouve só o tremer da folla sibilina no outo da árbore.
Así antre as voces humanos, ¿cal é esta nin baixa nin forte?
¿Por qué, pois, a ouves ti só? ¡Porque está sometida somente a unha medida divina!
Porque ela, enteira, non é máis que medida,
¡A medida santa, libre, todopodente, creadora!
¡Ah, eu sinto o espírito, na súa infinda viaxe pol-as augas!*

*Velahí, pois, á miña porta, ¡a Verba que é coma unha nena eternamente en fror!
¡Abre a porta! ¡e o Siso de Deus está diante de ti coma un círculo de gloria e como unha raiña coroada!
¡Ouh amigo, eu non son un home nin unha muller, eu son o amor que está por riba de toda parola!
Saúdote, meu irmán benquerido.
¡Non me toques! non procures apreixar a miña man.*

179

8.9 “Les quatre roses du Farsistan”

LES QUATRE ROSES DU FARSISTAN

*Par la route des orangers en fleurs
Où le vent comme un oiseau sous les feuilles
Rit et pleure,
Ou par la sente odorante du temps
Des bergers et des jongleurs,
Qui viendra, qui viendra faire cette cueille
Des quatre roses du Farsistan?*

*Sera-ce quelque doux varlet,
Son amour au cœur, — une larme à l'œil,
Sera-ce quelque chanteur de virelais,
Ou bien un mendiant sordide et laid
Qui viendra tout en boitant,
Qui viendra faire cette cueille
Des quatre roses du Farsistan?*

*Ou plutôt serait-ce toi,
Cber étranger en habits de deuils,
Peut-être prince de Perse ou roi,
Serait-ce toi que l'hiver attend
Avant de rien effeuiller en ses doigts,
Avant de faire cette cueille
Des quatre roses du Farsistan?*

182

AS CATRO ROSAS DO FARSISTÁN

*Pol-a roita das laranxeiras en fror
Onde o vento, paxariño antre as follas,
Rí e chora,
Ou ben pol-o carreiro recendente
Que tripou o xograr e o pegureiro,
¿Quen virá, quen virá facer colleita
Das catro rosas do Farsistán?*

*¿Quizais un louro paxe,
Amor no corazón, bágoas nos ollos,
Quizais algun troveiro,
Ou un feo meniño cheo de lixo,
A camiñar coxeando,
O que veña a facer a súa colleita
Das catro rosas do Farsistán?*

*¿Ou máis ben serás ti,
Enloitado extranxeiro,
Ao millor rei ou príncipe da Persia,
A quen agarda o inverno, que non quere
A desfolia facer cos frios dedos,
Para que ti recollas
Do Farsistán as belas catro rosas?*

183

8.10 La figure de proue

LA FIGURE DE PROUE

*La figure de proue allongé à Pétrave,
Vers les quatre infinis, le visage en avant,
S'élançe, et, magnifique, enorgueilli de vent,
Le bateau tout entier la suit comme un esclave.*

*Ses yeux ont la couleur du large doux-amer,
Mille relents salins ont gonflé ses narines,
Sa poitrine a humé mille brises marines
Et sa bouche entr'ouverte a bu toute la mer.*

*Lors de son premier choc contre la vague ronde,
Quand, neuve, elle quitta le premier de ses ports,
Elle mit, pour voler, toutes voiles dehors,
Et ses jeunes marins criaient: "Au nord du monde!"*

*Ce jour la mariait, vierge, avec l'Inconnu.
Le hasard, désormais, la guette à chaque rive,
Car, sur la proue aiguë où son destin la rive,
Qui sait quels océans laveront son front nu?*

*Elle naviguera dans l'oubli des tempêtes,
Sur l'argent des minuits et sur l'or des midis,
Et ses yeux pleureront les havres arrondis
Quand les lames l'attaqueront comme des bêtes.*

*Elle saura tous les aspects, tous les climats,
La cbaleur et le froid, l'Équateur et les pôles;
Elle rapportera sur se frères épaules
Le monde, et tous les ciels aux points de ses mâts.*

*Et toujours, face au large où neigent des mouettes,
Dans la sécurité comme dans le péril,*

A FIGURA DE PROA

A figura de proa chantada na dianteira,
Cara dos catro infindos arelante a fitar,
Alteirosa do vento, para o alén a pular
Do barco, seu escravo, pola roita senlleira.

Da i-auga o doce-amargo refrexa o seu ollar,
Con mil salgados bafos seu nariz gorentou,
Coa brisa mariñeira o seu peito gozou,
E sua boca entreaberta xa bebeu todo o mar.

Sintiu por vez primeira do mar a aperta forte,
Do seu porto primeiro cando nova zarpou,
Anceiando voare as velas despregou,
Mentras os mariñeiros berraban: "¡Proa ao Norte!"

Aquel día casara, virxe, cō non sabido.
E dende entōn camiña pol-o azar espreatada,
Ao tel-a o seu destiño á proa avencellada,
Iñora que oceanos terán seu corpo espido.

Navegará de cote a esquecer treboadas,
Baixo a prata da lúa e do sol baixo os ouros,
E han de chorar seus ollos cando, nos días mouros,
As ondas a acometan cal bestas esfameadas.

Ha de saber de todo; sentirá no seu seio
O fogo do Ecuadore, o aterecer do Polo;
Carregará cō mundo no garimoso colo,
E no mastro, chantado, ha de levar o ceio.

Na roita do horizonte onde as gaiotas voan,
O mesmo no perigo que na seguridade,

*Seule elle mènera son vaisseau vers l'exil
Où s'en vont à jamais les désirs des poètes;*

*Seule, elle affrontera les assauts furibonds
De l'ennemie énigmatique et ses grands calmes;
Seule, à son front elle ceindra, telles des palmes,
Les souvenirs de tant de sommeils et de bonds.*

*Et quand, ayant blessé les flots de son sillage,
Le chef coiffé de goëmons, sauvagement
Elle s'en reviendra comme vers un aimant
À son port, le col ceint des perles du voyage,*

*Parmi toutes les mers qui baignent les pays,
Le mirage profond de sa face effarée
Aura divinement repeuplé la marée
D'une ultime sirène aux regards inouïs.*

*J'ai voulu le destin des figures de proue
Qui tôt quittent le port et qui reviennent tard.
Je suis jalouse du retour et du départ
Et des coreaux mouillés dont leur gorge se noue.*

*J'affronterais les mornes gris, les brûlants bleus
De la mer figurée et de la mer réelle
Puisque du fond du risque on s'en revient plus belle,
Rapportant un visage ardent et fabuleux.*

*Je serai celle-là de son vaisseau suivie
Qui lève haut un front des boules baptisé,
Et dont le cœur, jusqu'à la mort inapaisé,
Traverse bravement le voyage et la vie.*

Guiará seu navío camiño da saudade,
Que cantan os poetas nas suas liras que zoan.

Senlleira ha de aturare os saltos medoños
Do enemigo enigmático e tamén as suas calmas;
Soia, na ergueita fronte, cinguirá, como palmas,
As infindas lembranzas de pulos e de ensóños.

Dispois de ter ferido o mar cō seu ronsel,
De algas verdes, garnida como femia salvaxe,
E cinguida a sua gorxa coas pérolas da viaxe,
Voltará cara o porto, seu amante fidel.

Ao percorrer os mares dende unha a outra ribeira,
A axexare nas augas cō seu ollar inqueda,
Nun fermoso espellismo sorprenderá o segredo
E o feitizo das furnas da sereia postreira.

De ser como ela, teño arela insatisfeita.
Sair cedo dos portos e moi tarde voltar.
Teño ciumes da vida forte e ceibe no mar,
E do coral mollado que o seu pescozo enfeita.

Mergullarme na néboa, no azul forte e fermoso
Da mar imaxinada e da mar verdadeira,
Voltare dos perigos, belida e feiteiceira,
Coa faciana nimbada d'un relembro saudoso.

Eu serei como aquela, do seu barco seguida,
A testa sempre en outo, das vagas bautizada,
E, no peito a levare unha arela gardada,
Farei a miña viaxe pol-os mares e a vida.

8.11 “Départ”

D É P A R T

*Un paquebot dans sa chaudière
Brûle les chaînes de la terre.*

*Mille émigrants sur les trois ponts
N'ont qu'un petit accordéon.*

*On hisse l'ancre, dans ses bras
Une sirène se debat*

*Et plonge en mer si offensée
Qu'elle ne se voit pas blessée.*

*Grandit la voix de l'Océan
Qui rend les désirs transparents.*

*Les mouettes font diligence
Pour qu'on avance, qu'on avance.*

*Le large monte à bord, pareil
À un aveugle aux yeux de sel.*

*Dans l'espace avide, il s'élève
Lentement au mât de misaine.*

S A Í D A

Un paquebote na sua caldeira
Queima as cadeas que a terra o avencellan.

Mil emigrantes que van no vapor
Non teñen máis que un pequeno acordeón.

Na áncora presa vai unha sereia
E por se ceibare o corpo estordega.

Cando volta ás augas vai tan alritada
Que non se decata de que está magoada .

Meirande se fixo a voz do Océano
E os desexos todos se trasparentano.

Voan as gaivotas, como se quixeran
Turrar do navío pra lonxe da terra.

Ás apalpadelas vai saíndo ao mar
Porque tén os ollos ceguiños do sal.

A arela que temos de outros continentes
Rube polo mastro paseniñamente.

8.12 “Souvenir de Naples”

SOUVENIR DE NAPLES

*Le Paradis, tombant, s'était cassé dans l'ombre.
Les coups de pistolet, d'où naissent les colombes,
Faisaient mille marins s'envoler des vaisseaux,
Pour chercher, à tâtons, ses chiffres, ses morceaux.*

*On accrochait partout des balcons, des échelles;
Les femmes, n'ayant rien à se mettre sur elles,
Appelaient au secours de leur lit aux pieds d'or.
Les matelots entraient et changeaient le décor.*

*Une morte, riant dans son cercueil de verre,
Conduisait les chevaux de son char, ventre à terre
(Ce char appartenait au marchand de coco)
C'était Herculanium, Pompéï, Jericho.*

Je n'ai jamais rien vu de plus fou sur la terre.

LEMBRANZA DE NÁPOLES

Caíndo o Paraíso, esnaquízouse en somas.
Os tiros de pistola, onde nascen as pombas,
Fixeno aos mariñeiros fuxire dos seus barcos,
A procurar, ás tentas, as súas cifras e anacos.

Penduraban escadas de total-as xanelas;
E as mulleres, que tiñan que gateñar por elas,
Aos leitos de pés de ouro socorro lle pregaban.
Entraban matalotes que os enfeites trocaban.

Nun sartego de vidro ía a morte riseira,
Conducindo os cabalos do carro, ventre a terra;
(Un mercader de coco era o dono do carro)
Aquele era Pompeía, Xericó e Herculano.

Meirande tolería nunca eu vira na terra.

8.13 “Plainte des soldats européens”

PLAINTÉ DES SOLDATS EUROPEENS

... Et voici comment fut le jour de notre défaite.
Comme l'été flambait par toute l'Europe sur les clairs
Champs de blé et sur les sombres hémissements des usines,
Une force renaquit
La force austère du soldat.
Notre vie alourdie en fut secouée, et mise en branle.
L'ivresse versée par la coupe ensoleillée des trompettes nous reprit
tout d'un coup.
Se sentir mille et mille, et adorés de son peuple.
Les femmes avec leur bouche en chair rouge disent:
"Nous sommes vos femmes, les femmes de votre peuple.
Ô nos mâles, allez tuer".
Saouls d'orgueil, et de cbagrin et d'abondance fraternelle nous sommes partis.
Et la foule amoureuse, en jôleuse
—Vins, fleurs, baisers, cris—
Et brutale nous poussait les épaules vers l'effarante gloire.
Alors il y eut ceux qui étaient partis et ceux qui étaient demeurés.
Et derrière nous, dans les demeures, le silence où bientôt on entend
l'oubli.
Et nous entrâmes dans des paysages où nous assaillit la bataille.
Derrière les horizons, nous entoure et nous obsède
Notre gloire.
Foules en cercle, au silence avide,
Alors ennemis de cet horizon de l'horizon d'en face,
Boches ou welches, prolétaires ou bourgeois désormais combattants
seuls ensemble,
Au milieu du Monde,
Nous avons commencé de nous tuer.
Les cadavres de la dernière guerre n'étaient pas encore pourris à
l'autre bout de l'Europe.
Nous avons compris l'aventure plus tard quand derrière
nos tranchées abominables du premier hiver,
On rouvrit les cinémas...

200

QUEIXA DOS SOLDADOS EUROPEOS

Eis como foi o día da nosa desfeita.
Cando o vran, en toda Europa, douraba as searas e alumeaba
Os pardos e sombrizos teitos das fábricas,
Renasceu unha forza,
A esgrevia forza do soldado.
Nosa pesada vida foi arrendada e posta a beilar á roda.
De súpeto embebedounos a copa refulxente e vibradoira das
cornetas.
Sentiamonos milleiros adourados do pobo.
As bocas en fror das mulleres diciannos:
"Somos as vosas mulleres, as mulleres do noso pobo.
Matade, homes".
Bébedos de orgulo, de xenreira e de sentimento fraternal, partimos.
E a multitude amorosa, engaiolante,
—Viños, froes, bicos, berros—
Empuxounos, brutal, á esgrevia loita.
Partimos uns, outros ficaron.
E deixamos nos nosos lares un silencio no que xa se presentia o
esquecemento.
Entramos nas paisaxes onde nos asaltou a batalla.
Detrás dos horizontes arrodeounos a obsedente gloria.
Multitudes en roda nun silencio degoirante,
Daquela enemigos dun e doutro horizonte,
Boches ou Welches, outrora proletarios ou burgueses,
Agora só combatintes,
No meio do Mundo,
Empezamos a matarnos.
Cando aínda non apodreceran, no outro cabo de Europa,
Os cadavres da derradeira guerra.
Decatámonos da cousa dispois, cando detrás das nosas
noxentas trincheiras do primeiro inverno,
Abrironse de novo os cinémas...

201

8.14 “Renouveau”

RENOUVEAU

*Après l'orage l'accalmie
Et les instants les plus dorés.*

*Le nom de soeur, le nom d'amie
À ton oreille murmures.*

*Dans le ciel bleu deux hirondelles
Et deux lilas dans le jardin.*

*Nos coeurs vont-ils être fidèles
Au renouveau de leur destin?*

VOLTA DA PRIMAVERA

Dispois dos trebóns sosego,
E, no intre máis dourado,

De amor, nena, un doce prego,
Cabo de ti marmulado.

Pol-o azul duas anduriñas
E duas rosas na roseira.

¿Terán as arelas miñas
Unha nova primavera?