

## "SEMÁFOROS, SEMÁFOROS" / "TRAFFIC LIGHTS"

Robert ARCHER  
King's College London

---

Se ofrece una traducción del poema "Semáforos, semáforos" de 1989. En una breve introducción, se propone que el poema tiene mucho en común con la *ballad* británica, forma que inspira otro poema de Siles, "Balada del puente de Colonia". Se incluye un breve análisis del poema y de las estrategias de traducción y de la métrica empleadas.

**Palabras Clave:** Traducción, Métrica, *Ballad*.

### "SEMÁFOROS, SEMÁFOROS" / "TRAFFIC LIGHTS"

This is a translation of Jaime Siles's 1989 poem, "Semáforos, semáforos". In the brief introduction to the text and translation, it is argued that the poem has much in common with the English and Scottish ballad, a form which inspired another of his poems, "Ballad of the Cologne Bridge". A brief analysis of the poem and the translation strategies and the metre used is included.

**Key Words:** Translation, Metrics, Ballad.

---

**E**n una breve intervención en un cierto congreso hace años, Jaime Siles describe la génesis de un poema suyo titulado "Balada del puente de Colonia" (Siles 2002: 455–462). No llega a explicar por qué la llama *balada* por primera vez en su extensa obra poética, sólo que al escribirla "comprendí que aquello era una balada". Siles pensaba en la *ballad* moderna (cita a Auden, Kipling y Coleridge), lamentando las dificultades de llevarla a la métrica española: "En castellano la balada tiende tanto hacia el romance que acaba confundida o confundándose con él. Pero una balada no es un romance: hay algo que la diferencia clara y nítidamente de él. Supongo que es el tono, más que la rima, lo que los distingue...".

Sin embargo, a mi entender, Siles ya había escrito una balada. "Semáforos, semáforos", al igual que "La balada del puente de Colonia", está en cuartetas de romancillo, pero contiene más elementos que la acercan a la *ballad* que ese otro poema suyo, al menos si consideramos las formas tradicionales en la que se basa Coleridge para su "Rhyme of the Ancient Mariner" al que Siles parece aludir. Como en tantas *ballads*, su tema central es el amor imposible e irremediable, y contiene un hilo narrativo (lo que no es el caso

de la balada del puente de Colonia y sus leones): la fugaz y fragmentaria visión de la mujer, su desaparición, la búsqueda inútil, el paso del tiempo que no alivia la añoranza y el deseo, y ese sentido de la enormidad del mundo hostil que caracteriza tantas de esas composiciones tradicionales de la lírica británica.

La traducción que aquí presento de "Semáforos, semáforos" al inglés aspira a ser una *ballad*, la balada de los semáforos, porque creo que está implícito en el original. Y es así a pesar de la diferencia métrica a la que el poeta mismo se refiere en el pasaje citado arriba. El metro tradicional de la balada inglesa y escocesa consiste en una combinación de dos tetrámetros yámbicos sin rima y dos trímetros yámbicos rimados (las más veces de ocho y seis sílabas respectivamente). Para traducir "Semáforos, semáforos", en cambio, he optado por una base métrica en dímetros (forma, dicho sea, casi inexistente en la *ballad* tradicional), con el uso frecuente de anapestos en el segundo pie y preponderancia de palabras agudas finales en el último verso de las cuartetas. Al usar dímetros —y alguna vez trímetros más lentos— he querido reflejar el insistente ritmo de los heptasílabos del original castellano, los cuales acusan casi siempre una doble acentuación silábica que se establece en la primera cuarteta y se repite muchas veces: "La *fal*-da, los *zapatos*,/ la *blusa*, la *melena*./El *cu*dello con sus *rizos*./ El *seno* con su *almena*." No he empleado la rima plena (de vocales y consonantes), típica de los versos pares de la *ballad*, excepto en momentos clave del poema o, de manera esporádica, en posición interior en el verso. Semejante uso de rimas plenas sólo en estrofas sueltas no es desconocido en la balada inglesa (por ejemplo, la de "Barbara Allan" en Graves 1957: 89–91). Pero emplear el "metro de balada" (*ballad metre*), mucho más marcado que el discreto sistema de rimas asonantes *e-a* del romancillo, hubiera significado imponer un ritmo completamente ajeno al del original castellano.

Como observa Mare-Claire Zimmermann (2003), el libro que se inaugura con este poema marca en la obra de Siles una nueva relación entre el yo poético y el espacio, en este caso un espacio urbano que aísla y enajena, en el que el poeta se ve regido por el ritmo que impone el desplazamiento constante de la vida moderna (Castro 2003: 448). Este poema proemial tiene una *dispositio* muy meditada, como demuestra Gil (2004) en su útil análisis (aunque este crítico prefiere calificar el poema de *endecha*, más que simple romancillo, basándose en tres estrofas que contienen un lamento). Para mí es un poema en el que de una manera brillante y única se transfiere al caos de la vida urbana moderna una situación tantas veces repetida en la poesía occidental: esa primera visión de una mujer que los poetas de otros tiempos, no sometidos a la prisa constante de nuestro vivir contemporáneo, podían transformar y elaborar en la que "tanto gentile e tanto onesta pare" o la que "walks in beauty like the night". La visión momentánea del

poeta–motorista en un cruce de peatones se desmarca de esas contemplaciones de belleza inspiradora de toda la tradición anterior de poetas transeúntes. Citemos, como contraste, un poemita de W. B. Yeats, cuya obra conoce perfectamente Jaime Siles. En un libro tardío Yeats describe cómo la aparición de una mujer joven y guapa desplaza de su mente todos los demás pensamientos:

How can I, that girl standing there,  
My attention fix  
On Roman or on Russian  
Or on Spanish politics?  
Yet here's a travelled man that knows  
What he talks about,  
And there's a politician  
That has read and thought,  
And maybe what he says is true  
Of war and war's alarms,  
But O that I were young again  
And held her in my arms! (Yeats 1950: 392–393)

La visión inesperada de una belleza dublinaesa irrumpe en las meditaciones de un hombre cuya obra está llena de reflexiones sobre la historia de la humanidad y los disturbios sociales y políticos de su propia época. Lo importante del poema es que Yeats tenía tiempo para contemplar la visión y analizar sus inesperados sentimientos. En el poema de Siles ni siquiera hay una visión completa, sólo fragmentos que el poeta presencia deslumbrado por un mundo de luces y sombras. Tampoco llega a definir los sentimientos que aquellos *flashes* le provocan: no hay tiempo, no llegan a surgir consideraciones sobre un objeto de deseo fraccionado como un reflejo en un espejo roto. La mujer —"ella"— no puede ser más que la breve provocación de una reacción erótica y fetichista, que luego el poeta intenta recuperar a través de herramientas intelectuales (la semiología, la lingüística, la historia antigua) que se plasman en el poema en la forma de metáforas entrelazadas. El ritmo trepidante de la vida moderna se lo lleva todo. Es esa trepidación la que marca el ritmo del poema, lo define y lo construye.

Y son esas cualidades las que me han atraído a realizar este intento de traducción. Al hacerla he sido consciente de las numerosas ideas sobre esta labor que se encuentran entre las numerosas reseñas de nuestro homenajeado (Siles 2001 y 2005); y me ha guiado e incomodado a partes iguales el ideal que propone en una de ellas: que la obra original pase "la aduana lingüística sin pagar excesivo peaje a la arbitrariedad del signo y a la servidumbre de paso que llamamos idioma" (Siles 2001: 216).

Esta versión al inglés ha pasado, naturalmente, por un sinfín de borradores en los que he ido rechazando muchas soluciones que se me presentaban y sería tedioso explicar (y quisiera reconocer aquí los valiosos comentarios del admirado profesor John Butt sobre un borrador primitivo). Pero hay dos casos que quizá merezcan la pena, simplemente porque en ellos "la arbitrariedad del signo" ha supuesto unas complicaciones especiales.

En primer lugar, "El seno con su almena" de la primera cuarteta. En la poesía española la 'almena' tiene un lugar privilegiado no sólo en tantos romances tradicionales carolingios y moriscos, o en "la luna en la más alta almena" de García Lorca, sino también en la "almena de nata giratoria" del cuello femenino que describe Miguel Hernández, entre otros ejemplos notables. Pero en inglés esta forma arquitectónica carece de tradición poética. Las dos palabras que la traducen —*battlement*, *merlon*— no cuentan con el apoyo de ninguna connotación metafórica tradicional. Además, el autor utiliza la palabra almena en un sentido específico y quizá muy suyo: el pecho con el pezón protegido y envuelto en el sujetador (este es el sentido que el poeta mismo me ha confirmado). Para mí sería fácil interpretar que se trataba del escote (el espacio entre las 'almenas', *the breast's crenellation*), pero no es así. Entonces para la traducción de este verso he descartado el uso de la metáfora porque en inglés no tendría sentido. He procurado dar realce a la idea de altura, a la vez que he descrito de manera casi literal la forma de los pezones, visible debajo del sujetador: "The high pointed breasts".

Un segundo caso interesante se produce en una cuarteta, luego repetida, en que el poeta describe cómo se ve forzado por todos los demás coches y motos a arrancar en cuanto el semáforo se pone verde: "me clavaron su espuela". En inglés cualquier frase a base de *spur* (espuela) o *to apply the spurs* (espolear) presentaba la dificultad de estar cargada de connotaciones positivas de estímulo y animación con las que se emplea normalmente la frase *to spur someone on*. He optado por usar un verbo que explicita el acto de golpear de manera violenta con el pie (*to kick into*) y que conlleva la idea de picar con la espuela.

A continuación ofrezco mi traducción del poema enfrentado al original (Siles 2007: 57–61), consciente de lo que Jaime Siles describe como "las posibilidades y los límites del proceso poético cuando está diferido y, por lo tanto, dividido en el doble discurso que implica y es la traducción" (Siles 2005: 8).

**Semáforos... Semáforos**

*a Pedro Laín Entralgo*

La falda, los zapatos,  
la blusa, la melena.  
El cuello con sus rizos.  
El seno con su almena.

El neón de los cines  
en su piel, en sus piernas.  
Y en los leves tobillos,  
una luz violeta.

El claxon de los coches  
se desangra por ella.  
Anuncios luminosos  
ven fundirse sus letras.

Cuánta coma de rimmel  
bajo sus cejas negras  
taquigrafía el aire  
y el aire es una idea.

El cromo de las motos  
gira a cámara lenta.  
Destellos, dioramas,  
tacones, manos, medias.

Un solo parpadeo  
y todo se acelera.  
El carmín es un punto  
y es un ruido la seda.

La falda, los zapatos,  
la blusa, la melena  
se han ido con la luz  
verde que se la lleva.

En un paso de cebra  
la vi y dije: ¡ella!  
Y todos los motores

**Traffic Lights**

*To Pedro Laín Entralgo*

Her skirt and her shoes,  
Her blouse and her hair,  
Her neck, ringed with curls,  
Her high pointed breasts.

The cinema's glare  
On her skin, on her legs,  
Her ankles suffused  
With a violet glow.

For her all the car-horns  
Bleed out their longing,  
Luminous slogans  
Drip from their signs.

Mascara shorthand  
Beneath her dark brows  
Is scrawled on the air,  
The air made Idea.

Motor-bikes roll off  
In chrome-plate slow-motion,  
A flash, dioramic,  
Of heels, hands and tights.

One blink of the lights  
And everything rushes,  
Her lipstick a dash,  
Her satin a blare.

Her skirt and her shoes,  
Her blouse and her hair,  
Are gone as the green  
Light whisks her from view.

One glimpse at a crossing,  
Just one. I cried "She!"  
And then all the engines

me clavaron su espuela.

El semáforo dijo  
hola y adiós. Y era  
muy pronto para todo,  
muy tarde para verla.

El ámbar me mordía  
los ojos y las venas  
y la calle tenía  
resplandor de pantera.

En qué esquina de yodo  
su mirada bucea.  
En qué metro de níquel  
o burbuja de menta.

Ningún libro me dice  
ni quién es ni quién era.  
Ni su nombre ni el mío  
intercambian fonemas.

Lloran los diccionarios,  
lloran las azoteas  
y dicto mis mensajes  
en una lengua muerta.

He llegado hasta junio  
y estoy en las afueras.  
La costura del cielo  
tiene blondas de niebla.

Las boquitas pintadas  
dejan polvo de estrellas  
en el borde de un vaso  
boreal de ginebra.

Escrito en cuneiforme  
el perfil de sus ruedas  
los taxis amarillos  
tatúan la alameda.

La noche me maquilla

Kicked into me.

The lights brought her to me,  
Then snatched her away,  
Too soon for anything,  
Too late to see more.

The amber light tore  
At my eyes and my veins,  
The street a black panther's  
Shimmering pelt.

What iodine corner  
Now captures her glance,  
What carriage of nickel  
Or bubble of mint?

No book can reveal who  
She is, who she was,  
There'll be no exchanging  
The phonemes of names.

What wailing of roof-tops,  
What weeping of lexicons!  
And me, casting messages  
In a dead tongue.

I've made it to June,  
And I watch from suburbia  
The hem of the sky  
Being trimmed round with lace.

Small painted mouths leave  
Their traces of stardust,  
Aurora borealis  
On a schooner of gin.

Yellow-top taxis  
Tattoo the boulevard,  
The tread of their wheels  
Cuts cuneiform script.

The night paints my face

con su breve tormenta  
de bares y de hoteles  
sonámbulos que tiemblan.

With flickering storms  
Of bars and of shuddering  
Sleepless hotels.

Otoño de terrazas  
vacías y de mesas,  
de toldos recogidos  
y sillas genuflexas.

Autumn brings empty  
Drink-tables, terraces.  
Tightly-rolled awnings,  
And chairs on bent knees.

Los lápices de labios  
con la aurora despiertan.  
Los espejos los miran  
dibujar sus dos letras.

At dawn, watched by mirrors,  
The lipsticks awaken  
And trace the same letters  
Upon the same lips.

En un paso de cebra  
la vi y dije: ¡ella!  
y todos los motores  
me clavaron su espuela.

One glimpse at a crossing  
Just one. I cried "She!"  
And then all the engines  
Kicked into me.

Ésta es la misma calle.  
Ésta, la misma acera.  
Y la hora, la misma.  
Sólo ella no es ella.

Here's the very street,  
Here the same pavement,  
And this was the hour,  
But she is not She.

La falda, los zapatos,  
la blusa, la melena.  
El cuello con sus rizos.  
El seno con su almena.

Her skirt and her shoes,  
Her blouse and her hair,  
Her neck ringed with curls,  
Her high pointed breasts.

¿Y la coma de rimmel  
bajo sus cejas negras?  
El aire me grafía  
aún su silueta.

Those mascara commas  
Beneath the dark brows?  
Her silhouette lingers,  
Inscribed in the air.

Esculpida en el ámbar  
de algún paso de cebra  
fosforece su piel,  
fosforecen sus medias.

Sculpted in amber  
At some city crossing,  
Her skin, phosphorescent,  
The stockings, still glow.

## Bibliografía

- Castro, Idoli, 2003. "Semáforos, semáforos: un recueil 'habité'", en Soubeyroux 2003: 443–453.
- Gil, Henry, 2004. "Semáforos, semáforos ou la permanence du signe", *Les Langues Néo-Latines*, 329: 63–88.
- Graves, Robert, 1957, ed. *English and Scottish Ballads* (London: Heinemann).
- Siles, Jaime, 1990. *Semáforos, semáforos* (Madrid: Visor).
- \_\_\_\_\_, 2001. *Más allá de los signos* (Madrid: Huerga y Fierro).
- \_\_\_\_\_, 2003. "Breve historia de un poema", en Soubeyroux 2003: 455–462.
- \_\_\_\_\_, 2005. *Poesía y traducción: cuestiones de detalle* (Zaragoza: Prensas Universitarias).
- \_\_\_\_\_, 2007. *Jaime Siles*, Poética y Poesía, 15 (Madrid: Fundación Juan March).
- Soubeyroux, Jacques, ed., 2003. *Le Moi et l'espace. Autobiographie et autofiction dans les littératures d'Espagne et d'Amérique latine. Actes du colloque international des 26, 27 et 28 de septembre 2002* (Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003).
- Zimmermann, Marie-Claire, 2003. "Espace du Moi, espace du poème", en Soubeyroux 2003: 341–366.
- Yeats, William Butler, 1950. *The Collected Poems*, 2ª edición (London: Macmillan).