



Partiendo de los dos polos de la traducción, el sentido del mensaje y la forma textual, se pone en evidencia la importancia de dicha forma en el texto literario y también —por consiguiente— en la traducción literaria. Incluso en ciertos momentos de la creación poética existe un claro predominio de la forma sobre el contenido. La traducción poética ha de tener en cuenta esta circunstancia si se quiere que el resultado final siga siendo verdadera poesía, con las dificultades que ello conlleva. Se ejemplifica la teoría con algunas muestras de traducción poética.

Traducción y recreación en poesía (En torno a algunas versiones de Rimbaud, Laforgue, Goethe y Rilke)

JOSÉ A. GALLEGOS ROSILLO
Universidad de Málaga

Our premise is that translation is an interplay of form and meaning, but form is important in the case of the literary text and, therefore, in literary translation. In certain moments of poetic creativity, there is a clear prevalence of form over meaning. The translation of poetry must account for this circumstance, however difficult this can be, so that the translated text can be read as true poetry. Theory is illustrated with samples of translated poetry.



Convendría que antes de entrar en el tema de la traducción poética propiamente dicha, intentáramos remontarnos un poco en el campo traductológico, para situar en una perspectiva global el punto concreto de la traducción de la poesía.

I SENTIDO Y FORMA EN LA TRADUCCIÓN

Entre los puntos más debatidos dentro del campo de la traductología figura, como es bien sabido, aquél en que se trata de dilucidar la parte que corresponde a cada uno de los dos polos que componen todo el entramado de la traducción: por una parte, el sentido del enunciado o del mensaje y, por otra, su forma. Es decir, si hay que conceder toda la importancia a lo que se quiere decir, sin atender a la manera de decirlo o si, por el contrario, hay que transmitir el sentido original respetando también la forma o manera de decirlo. Esta ha sido desde siempre la cuestión radical de la teoría y de la práctica traductológicas: ¿respeto sólo al sentido del texto o respeto al sentido y también a la forma de transmitirlo?

Afirmar que se respeta la forma del texto origen, esto es, las palabras y su disposición, no quiere decir dejarlas exactamente tal como aparecen en el texto original pues entonces no existiría la traducción. Se trata de transmitir fielmente el sentido del mensaje original a la lengua término respetando en lo posible los condicionamientos impuestos por la estructura formal del texto en el que aquél viene dado: orden de las palabras, imágenes y medios expresivos originales, tales como sonoridades, ritmos, pausas, etc, aunque todo ello traspasado a la lengua de llegada que, para nosotros, es el español.

Según se privilegie el sentido del texto original o la forma, nos encontraremos con dos extremos en la teoría de la traducción. Ambos cuentan con defensores —cuyos nombres están en la mente de todos—, apoyados en sólidas razones y con genealogías perfectamente iden-

tificables; los partidarios de la prioridad del sentido parten de la atención preferente al destinatario y de las teorías interpretativas, situándose esencialmente, por lo tanto, en el plano de la comunicación oral; los otros parten sobre todo de teorías de la traducción escrita y en especial de la traducción literaria.

Es normal que los partidarios de la actividad interpretativa, es decir, de la traducción oral, para quienes las palabras vuelan y sólo que queda en la mente del destinatario la idea, el mensaje, tengan la tendencia a hablar de comprensión, de desverbalización y de reverbalización como de fases necesarias del proceso traductor, en las que el único referente común del proceso es el sentido y en función de este sentido hay que ordenar dicho proceso. El intérprete, que ejerce su actividad en unas condiciones difíciles por la tensión y la ansiedad creadas a causa de la rapidez de los mensajes que le llegan y de la inmediatez de su re-emisión, no puede o no debe prestar demasiada atención al vehículo de ese mensaje, a la forma, que son las palabras aisladas del mensaje. Además, y a causa también de ese proceso acelerado comprensión-expresión, el intérprete debe estar atento a cada unidad de sentido, es decir, a cada grupo fónico portador de sentido coherente, para devolverlo a los nuevos destinatarios en el mismo momento en que aquél es proferido. Evidentemente, en estas condiciones, de lo que se trata es de reverbalar adecuadamente en la lengua de llegada el mensaje primitivo. Reverbalarlo en el mismo orden con que llegó al oído del intérprete y con las palabras que en esos momentos surgen del saber lingüístico de dicho intérprete y que no necesariamente serán las más adecuadas. El intérprete no puede permitirse la más pequeña vacilación y así no puede detenerse a elegir entre varios sinónimos o a corregir un vocablo defectuoso.

Este proceso, normal en el plano de la interpretación, ha sido vendido muchas veces como el único válido y se le ha querido transponer



íntegramente a cualquier tipo de traducción, incluida la literaria. Pero en la traducción, junto al mensaje, junto al sentido del enunciado escrito, que es común al de la palabra interpretada, existe el texto escrito y en particular, el texto escrito literario, con una función poética, en donde la forma del enunciado desempeña también un papel muy importante. Y esa forma no se debe a la obra del azar sino que es producto de una elaboración por parte del autor del texto original. La forma y el sentido están unidos de manera indisoluble formando un todo. Por eso el traductor debe ser respetuoso con ambos, no sólo con el sentido. Ahí está una de las grandes diferencias —aparte de otras muchas— entre la interpretación y la traducción. Por eso no es posible aplicar íntegramente, como muchos pretenden, los postulados de la interpretación a la traducción. Cada actividad posee sus notas características y sus exigencias. Pero podemos continuar nuestro razonamiento y preguntarnos: ¿hasta dónde debe llegar el respeto del traductor por la forma de la expresión? Porque es evidente que, si hablamos de traducción, la forma debe cambiar necesariamente. Y ese cambio no puede ser el de una simple transliteración, por muy próximas que se encuentren las dos lenguas en presencia. La re-expresión deberá realizarse en una lengua correcta, respetuosa de las estructuras lingüísticas propias de la lengua de llegada, pero lo más cercana posible a la lengua original. Esto es, la lengua de llegada, como afirmaba Ortega, debe de adaptarse, hasta el límite de su tolerancia, para tratar de reflejar lo mejor posible las características formales de la lengua original¹.

Cabe ir aún un poco más lejos: ¿Existe la posibilidad de que sea la forma de la expresión el elemento más importante del enunciado, por encima incluso del contenido? La respuesta debe ser afirmativa, como podemos verlo en los

textos basados en los juegos de palabras, los retruécanos, aliteraciones y demás artificios lingüísticos basados en el elemento fónico del lenguaje que hacen que la forma tenga más importancia que el contenido del enunciado. En estos casos extremos, todo el mundo está de acuerdo en reconocer que la traducción es muy difícil, cuando no, sencillamente, imposible: hay que acudir a otros procedimientos, a la adaptación o a la re-creación de un texto equivalente. Sería, pues posible, establecer una escala graduada de mayor a menor: desde la mayor importancia del sentido, del contenido, a la menor importancia del mismo. La relación con la importancia de la forma sería inversa: de menos a más. A más importancia del contenido, menor importancia de la forma y a más importancia de ésta, menor del contenido. En cuanto a los tipos de trabajos de traducción, en uno de los extremos de la escala estaría situada la interpretación en la que, además, habrá diferentes grados de dificultad según el tema abordado y las condiciones en que se realiza dicha interpretación, y en el otro estaría la traducción en la que el elemento lingüístico es esencial, como ocurre con los juegos de palabras. En medio de esos dos extremos está, en primer lugar, la llamada traducción pragmática tanto oral como escrita en la que la transmisión del sentido es fundamental y en segundo lugar la traducción literaria, también con diferentes tipos de textos. En esta escala, ¿dónde habría que colocar la traducción poética y con qué criterios?

II LA TRADUCCIÓN POÉTICA

No es preciso acudir al análisis de las funciones del lenguaje de Bühler y de Jakobson para situar convenientemente todo lo que se entiende como poesía dentro de la expresión literaria y para definirla como el ejemplo más claro de la preponderancia de la forma sobre el sentido, dentro del campo de la comunicación y de la

¹ «Miseria y esplendor de la traducción», en *Obras Completas*, V, Revista de Occidente, Madrid, 1970, p. 452.



expresión lingüísticas. El poeta, al escribir en su propia lengua, es ya una clase especial de traductor, puesto que, como decía Valéry, debe traducir el lenguaje corriente al «lenguaje de los dioses» y su trabajo no consiste tanto en buscar formas externas para sus ideas como buscar ideas para los ritmos y las palabras que le persiguen. La poesía, además, está adornada de una serie de signos formales externos que la conforman como tal, aunque el lector no haya penetrado en el sentido vehiculado por los signos lingüísticos. Sin embargo, no caigamos en la torpeza o en la simplicidad de considerar poesía todo lo que se presenta escrito en líneas truncadas. Ni siquiera, evidentemente, lo que además de presentarse en líneas truncadas contiene ciertos efectos fónicos al finalizar el verso. Poesía es algo más. Para que haya poesía es necesario y suficiente, como también dice el poeta antes citado, «que el lector que va leyendo normalmente sienta que el mero ajuste de las palabras obliga a su voz a cambiar, tanto externa como internamente, el tono y la cadencia propios del discurso corriente para situarla en un modo y casi como en otro tiempo»². Es un impulso y un ritmo diferentes a los del lenguaje ordinario lo que convierte en poesía un enunciado concreto. Si esas diferencias desaparecen, también puede desaparecer todo vestigio poético.

Señalar cuándo y dónde existe poesía es una tarea en la que no voy a entrar, pues, entre otras cosas, la apreciación de la poesía es algo bastante subjetivo y dependiente de la sensibilidad de cada lector. Lo cierto es que poesía y versificación son dos realidades diferentes y que existen muchas especies y muchos grados dentro de la poesía. No es lo mismo la poesía épica que la

dramática, o la didáctica o la lírica. Las tres primeras, —la épica, la dramática y la didáctica— cuando se trata de pasarlas a otras lenguas, se vierten por lo general en prosa y esa transformación se acepta como algo normal. Ahí tenemos toda la épica clásica grecorromana o el teatro del gran siglo francés y otros muchos ejemplos. La poesía lírica, sin embargo, es otra cosa muy diferente. No se admite su traducción en prosa. A veces vemos este tipo de traducciones, por uno u otro motivo y el resultado no puede ser más patético. «Poner en prosa la poesía es como ponerla en un ataúd», decía el poeta y traductor ya citado. Otras veces, y este es el procedimiento más frecuente, se traduce la poesía en verso. Pero con mucha diferencia entre unos versos y otros: hay versos que se reducen a meras líneas truncadas que quieren transmitir con total fidelidad el sentido de los versos originales. Poseen el aspecto aparente de poesía, pero en realidad es prosa escrita en líneas breves, pues el traductor no pretende normalmente componer poesía sino transmitir un mensaje. Otras veces se trata de auténticos versos blancos cargados de fuerza expresiva y poética. Pensemos, por ejemplo, en los versos de Jorge Guillén cuando traduce en endecasílabos redondos las estrofas de versos decasílabos del «Cementerio marino» de P. Valéry. El mismo P. Valéry tradujo en alejandrinos blancos de doce sílabas los hexámetros virgilianos de «Las Bucólicas», al mismo tiempo que justificó doblemente su decisión: por una parte, buscaba el paralelismo con la ausencia de rima en la poesía clásica latina; por otra parte, el hecho de dotar al poema de rima le hubiera exigido un tiempo del que no disponía el poeta traductor. Con ello, Valéry reconocía implícitamente la importancia de la rima no sólo en la poesía original sino también en la poesía traducida, pues en su versión sintió la necesidad de justificar el olvido de la rima. Este tipo de traducción pretende, en mi opinión, ser un fiel reflejo de la obra original, sobre todo del sentido y de algu-

² «Il faut et il suffit pour qu'il y ait poésie certaine [...] que le simple ajustement des mots, que nous allions lisant comme l'on parle, oblige notre voix, même intérieure, à se dégager du ton et de l'allure du discours ordinaire...» (*Oeuvres*, I, La Pléiade/Gallimard, Paris, 1957, p. 450.)



nos medios expresivos. Al mismo tiempo, los traductores pretenden construir su propia belleza expresiva por medio de la disciplina que exige el verso regular, incluido el verso blanco. En esas condiciones, se puede decir que la traducción es un pálido reflejo de la obra original.

Es, pues, lógico que exista un tercer nivel en la traducción poética, cual es el traducir la poesía por otra poesía equivalente, pero que sea auténtica poesía. Una poesía con personalidad propia, capaz de ser leída por sí misma, casi como si fuese original. De la misma manera que las novelas o las obras de teatro traducidas pueden ser leídas o representadas sin tener necesariamente ante la vista la obra original, lo mismo debe ocurrir con la obra poética. ¿Quién sería capaz de leer un poema en prosa o en unos versos sin ritmo, sin rima y sin aliento poético si no es porque, teniendo los versos originales al lado y no comprendiéndolos en su totalidad, quiere entenderlos y cotejarlos con la traducción? Sin embargo, la buena traducción de un poema debería leerse por sí misma, sin la servidumbre del texto original contiguo; y el lector debe quedar prendido del encanto poético de la obra que tiene ante sus ojos, pudiendo exclamar como Valéry cuando leía la traducción en francés de San Juan de la Cruz: «Esto es verdadera poesía».

Claro que para llegar a ese nivel, para crear o re-crear un poema de otro poeta y convertirlo en algo equiparable al original, el traductor ha de ser también un verdadero poeta. Entonces la traducción se convierte en una verdadera recreación de la obra original: el sentido del poema original, sus ideas y sus medios expresivos se desprenden de su primitivo ropaje formal —el de la lengua origen— con el que formaban una íntima unidad y se reencarnan con nuevo ropaje en la lengua de llegada. A veces, al reconocer una idea o una metáfora con un ropaje distinto al primero, el lector puede sentirse un poco perdido. Pero enseguida se identifica el origen y se admira el acierto de la nueva forma. Esta

situación recuerda mucho la sensación que el espectador de teatro experimenta cuando ve a un actor tomar en una ocasión la apariencia y la personalidad terribles del moro Otelo y algunos días más tarde lo identifica bajo los ropajes brillantes de un Don Juan. Sólo la capacidad de metamorfosis del actor es capaz de hacernos naturales y creíbles todos los personajes que encarna. De la misma manera, sólo la calidad poética real de una obra traducida nos hace creer en su valor como poema y en la calidad del traductor.

Se objeta que con este tipo de traducción no se trata ya de la obra del poeta original, sino de otra obra distinta, que pertenece más bien al traductor, quien deja en la nueva obra su propia impronta. Esta afirmación es verdad sólo a medias. Y aún en ese caso hay que dar por buena tal traducción, porque no hay otra posible. Por lo demás, ¿qué es lo que ocurre con las traducciones en prosa? El traductor pone también en ellas una gran parte de su propia personalidad. Cada obra en prosa traducida queda también marcada por la impronta y por el estilo del traductor. Eso es inevitable. Y como en la poesía el esfuerzo de recreación del traductor es más prolongado y profundo, su impronta tiene por fuerza que quedar marcada con una fuerza mayor. A pesar de todo estimo que es la sola forma legítima de traducir poesía lírica.

Este proceso de recreación poética no sólo es legítimo sino que, según la opinión de P. Valéry, es el más propio y auténtico de un poeta puro: ser artífice de la palabra, del lenguaje. Podemos añadir que la labor del poeta traductor es incluso más penosa que la del poeta original: éste tiene una idea —su idea— a la que busca forma poética. En este proceso, abandona, según le conviene, ideas secundarias y formas para elegir finalmente las que mejor cuadran con su proyecto poético. En ese proceso de criba puede incluso verse obligado a dejar de lado ideas o formas bellas que no consigue integrar plenamente en su obra. El poeta actúa



con libertad total, aunque su tarea resulte a veces ardua a causa de ese vocablo que se escapa e impide coronar felizmente un verso o de esa imagen que le persigue incesantemente. La inspiración original, la riqueza de la invención poética y la grandiosidad de una obra corresponden por entero al poeta y son méritos que nadie puede arrebatarle. Esa es su grandeza como poeta. Pero es justo reconocer la labor difícil del que intenta dar nueva forma a esa inspiración primera, para hacerla también llegar con dignidad a otros destinatarios. Debe recoger las ideas originales y respetarlas escrupulosamente, sin permitirse libertades con ellas. Debe recoger también la forma externa para acomodarla, con el mayor respeto posible, a las exigencias de la lengua española, del nuevo sistema lingüístico, de las nuevas ropas que van a vestirlas... Demasiadas sujeciones como para hacer fácil la empresa. Por eso también decía —y con razón— Valéry, con una comparación llena de fuerza expresiva, que traducir poesía era como bailar cargado de cadenas. Y uno ha sido testigo de cómo el proceso de búsqueda de un término ajustado o de la expresión adecuada para reflejar con fidelidad, y al mismo tiempo con la fuerza poética necesaria, la idea de un poema concebido en otra lengua, puede ocasionar un desasosiego semejante e incluso mayor al de la pura creación poética. Dicho proceso, con todas sus penalidades, no se refleja para nada en el resultado final. Pero sí se refleja ese resultado, una obra poética con valor propio, a pesar de que sepamos que se trata de una traducción; una obra capaz de producir en el lector español, por un lado, la impresión de que allí hay auténtica poesía y, por otro, un efecto muy parecido al que debe producir en un lector del texto original. Las traducciones poéticas que aparecieron recientemente publicados en la prensa malagueña, firmadas por el poeta Antonio Romero Márquez, pueden servirnos de ejemplo de lo que hemos dicho, así como de una manera particular de recrear el poema.

III LAS TRADUCCIONES DE ROMERO MÁRQUEZ:

El poeta de origen cordobés (Montilla, 1936), pero afincado en Málaga desde 1977, Antonio Romero Márquez, tiene tras de sí una larga producción plasmada en la serie de publicaciones que llevan por título *Silencio y Columnas* — con el que consiguió en 1982 el premio Nacional de autores noveles—, *Versos para ser calumniado*, *Oda a la Música*, *Sonetos*, *Las palabras del viento*, *Raíz y vuelo* y por fin, *Sobre sombras y esplendores*, entre otras publicaciones.

En su poesía, Antonio Romero Márquez da muestras, en primer lugar, de un consumado oficio de versificador y particularmente de sonetista. Cultiva los ritmos más diversos y todas las estrofas de la métrica castellana con evidente y singular destreza. Pero si su poesía destaca por la perfección de la forma, el fondo no desmerece en absoluto: todo lo contrario. Su poesía es honda, profunda al mismo tiempo que se carga de todos los recursos de la expresión poética, sobresaliendo las imágenes y las metáforas.

Pero como no se trata ahora de estudiar la poesía original de Romero Márquez, basten esos breves apuntes para que nos demos cuenta de la solidez de su oficio y de la autoridad que reviste su quehacer de traductor poético. Por otra parte, el traductor suele acompañar sus producciones con breves notas introductorias de tipo teórico para justificar o explicar su pensamiento y su manera de trabajar. Todo lo cual contribuye enormemente a iluminarnos sobre una metodología de la traducción poética que es, en mi opinión, la más válida y la más adecuada para la reexpresión en otra lengua de este género literario. Su práctica, es decir, algunos de los poemas traducidos por Romero Márquez —y que presentamos a continuación—, pueden ser considerados una ilustración inmejorable de cuanto llevamos dicho sobre la traducción poética.

El poeta traductor define su tarea más como «versificador que como traductor propiamente



dicho». Con ello quiere significar, en sus propias palabras, «que no tuve otra pretensión que el proporcionar a mis versos cierta tonalidad rítmica que tanto echo de menos en las versiones al uso»³. Para conseguirlo, se vale de las múltiples versiones «literales», pero absolutamente insatisfactorias, que le proporcionan el sentido exacto del poema, pese a que a veces dichas versiones «literales» difieran diametralmente entre sí. Luego, con el texto original como guía de su propia versión poética, Romero intenta transponer el máximo posible de recursos métricos del original a su versión en lengua española: aliteraciones, encabalgamientos, armonía imitativa, etc., llegando incluso al extremo de conservar la misma rima, como ocurre con un soneto de Rilke en que la rima Munde / Funde aparece en español con los términos de diferente contenido semántico cunde / funde. Esto es una pequeña muestra de la meticulosidad del poeta traductor a la hora de recrear el poema extranjero. Porque, en realidad, y a pesar de la confesión de modestia transcrita al comienzo del párrafo, no se trata sólo de una versificación en español del poema original sino que se trata de una fiel recreación. En ella podremos encontrar aciertos y puntos débiles, pérdidas y alguna ganancia; pero sobre todo encontramos auténtica poesía en lengua española, aunque con ideas y pensamientos ajenos a la literatura española, tal como señalaba Ortega y Gasset en su ya citado discurso sobre el «Miseria y esplendor de la traducción»⁴. Por lo tanto, en la versión se refleja la huella personal del poeta traductor, es cierto, pero con la sensibilidad y el pensamiento del poeta original casi incólumes.

No es posible analizar por extenso cada uno de los poemas traducidos a los que me propongo aludir aquí. Sólo transcribiré alguna estrofa

que compararemos con otras versiones para que apreciemos con cierta claridad la diferencia existente entre ellas y, sobre todo, para ver hasta qué punto la versión poética supera a las demás.

Comenzamos por el poema de Arthur Rimbaud «Bateau ivre». Es una larga composición en alejandrinos —el metro clásico de la poética en lengua francesa— donde la desaforada imaginación del poeta adolescente se expresa con libertad. Son cien versos agrupados en 25 estrofas de cuatro que alternan tanto en sus rimas consonantes (ABAB) como en las rimas masculinas y femeninas. El primer cuarteto dice así en su versión original:

1 *Comme je descendais ces Fleuves impassibles
Je ne me sentis plus guidé par les haleurs;
Des Peaux-rouges criards les avaient pris pour
cibles,
Les ayant cloués nus aux poteaux de couleurs.*

Los acentos rítmicos se ajustan a las leyes clásicas de la versificación francesa; es decir, dos acentos principales fijos en 6^a y 12^a, más otros variables en cada hemistiquio. El conjunto produce un movimiento cadencioso, muy apropiado para transmitir la impresión de balanceo y de deslizamiento fluvial del barco ebrio. Esta cadencia no es constante, ya que de vez en cuando se producen golpes o rupturas en el ritmo, propiciadas por los numerosos encabalgamientos que jalonan el poema, por ejemplo, el verbo del inicio del último verso:

17 *Plus douce qu'aux enfants la chair des pommes
sures
L'eau verte pénètre ma coque de sapin
Et des taches de vins bleus et des vomissures
Me lava, dispersant gouvernail et grappin.*

Por la característica de la lengua española que, en general, dispone de términos silábicamente más largos que el francés, los versos escritos en esa lengua se vierten ordinariamente al español en un metro algo superior. La

³ En «Sobre la versión de cuatro *Sonetos a Orfeo*» de Rilke (*Papel Literario*, nº 64, 5/VIII/94, Málaga).

⁴ *O.C.*, V, p. 452.



equivalencia normal del alejandrino francés —12 sílabas— es el alejandrino español de 14 sílabas, con cesura en 7^a. Pero es preciso reconocer que el español, por su mayor longitud y por su acentuación, produce una impresión más solemne y de más lentitud que el verso francés.

La primera versión que presentamos nos la ofrece Rafael Sender y se encuentra en la versión de la obra de Paul Verlaine *Los Poetas malditos*⁵. Está hecha en versos blancos de metro variable, aunque también puede aparecer alguna rima consonante. El resultado se puede considerar más bien decepcionante por diversos motivos, como puede comprobarse en la versión de los versos transcritos más arriba, la primera estrofa (vv. 1-4) y en la 5 (vv. 17-20):

1 Cuando descendía los Ríos impasibles,
Dejé de sentirme guiar por sirgadores;
Pielas rojas chillones les tomaron por blanco,
clavándoles desnudos a postes de colores.

17 Más dulce que para los niños la carne de
las manzanas ácidas
El agua verde penetró mi casco de pino
Y de las manchas de vinos azules y vómitos
Me lavó, dispersando timón y rezón.

La literalidad de los conceptos y del orden de los términos no son suficientes para suplir el prosaísmo que trasciende del enunciado en español, al encontrarse privado de la tensión añadida de la métrica. Y aun en la primera estrofa, la mera traducción ha generado una rima rica que contrasta con la ausencia de la misma en el resto del poema.

M. Bacarisse, en su traducción de la misma obra *Los Poetas malditos* que publicó la Editorial Júcar (Madrid, 1987), respeta las exigencias del metro español y traduce en alejandrinos de rima consonante cruzada o alternada. Veamos su traducción de las dos estrofas ante-

riores, con una sintaxis bastante enrevesada en la primera estrofa:

1 Yo sentí al descender los impasibles Ríos
que ya no me sirgaban mis conductores rudos;
de blanco a pieles-rojas chillones y bravíos
sirvieron en los postes, clavados y desnudos.

y una recreación que no logra respetar el encabalgamiento del verso 20, ni el sentido exacto de toda la estrofa:

17 Cual para el niño poma modorra regodeo
fue para el agua verde este casco de pino;
dispersando el timón y perdiendo el arpeo
me lavó de inmundicias y de manchas de vino.

La versión o recreación que nos ofrece Romero Márquez logra, por un lado, ceñirse escrupulosamente al sentido profundo del texto y por otro, conservar muchos de los recursos poéticos más claros utilizados por Rimbaud, como es el de los encabalgamientos ya citados, y en particular el del verso 20:

1 En tanto descendía por Ríos impasibles
No me sentí ya guiado por los remolcadores:
Pielas Rojas chillones, como a dianas,
terribles,
Los clavaron desnudos a postes de colores.

17 Más dulce que a los niños la frutales
primicias
Inundó el agua verde mi leñoso armazón
Y de manchas azules de vino y de inmundicias
Me lavó, dispersando gobernalle y rezón.⁶

Observamos, además, en esta estrofa cómo el cambio del término «pommés sures» (manzanas ácidas —porque aún no están maduras) por un hiperónimo, «frutales primicias», necesario para la nueva rima, conserva el sentido profundo de la expresión original: la fruta que los zagales gustan de coger antes de sazón, pero que posee el placer de lo prohibido. Lo mismo ocurre en el verso siguiente, donde «coque de

⁵ Icaria literaria, Barcelona, 1980.

⁶ *Papel literario*, nº 60, 8/7/1994.



sapin» (casco de pino) se convierte en «leñoso armazón», de sentido más genérico, pero de indudable fuerza poética. Por lo demás, y en este caso concreto, Rimbaud pudo elegir la palabra «sapin» para lograr la rima con «grap-pin», sin importarle mucho el hecho de que los cascos de los barcos fueran de pino o de otro tipo de madera. Cabe incluso la posibilidad de que el poeta tuviera en la mente expresiones como «charpente en bois» o «charpente de sapin», que debió desechar por no ajustarse al número de sílabas necesario. En ese caso, la traducción habría recuperado el primer término original. Pero el poeta-traductor, en un esfuerzo continuado por acercarse cada vez más al texto original, consigue otra versión de la última estrofa citada en la que consigue respetar el término concreto «manzana»:

17 Más que en ácidas pomas el niño halla
delicias
Inundó el agua verde mi leñoso armazón
Y de manchas azules de vino y de inmundicias
Me lavó, dispersando gobernalle y rezón.

Otro poema interesante es el del poeta simbolista Jules Laforgue, titulado «Paroles d'un époux inconsolable». En las palabras preliminares a su traducción, Romero Márquez se aventura incluso a sugerir al lector que repare «en aquellos momentos en que tal vez, en este trabajo de recreación se supere al original». El poema es una larga evocación del ser querido al que la muerte apartó del poeta. Como éste no cree en la inmortalidad —y así lo confiesa— sólo puede sentir la proximidad de la amada evocando los pasados momentos de intimidad. La primera estrofa sirve de justificación y es la expresión más o menos poética del pensamiento del poeta:

*Mon épouse n'est plus! — Je ne crois pas à l'âme.
Son âme ne m'est rien, je ne la connais pas
Ce que j'ai connu, moi, c'est ce beau corps de femme
Que j'ai tenu sous moi! qu'ont étreint mes deux
bras!*

En la traducción de Manuel Álvarez Ortega⁷ se nos da el sentido literal del poema verso a verso. Entre estos versos se encuentran alejandrinos o rimas internas que bien parecen casuales, pues no se prodigan mucho en el conjunto de la obra:

PALABRAS DE UN ESPOSO INCONSOLABLE

Mi esposa ha muerto.— No creo en el alma.
Su alma no es nada para mí, no la conozco.
Lo que conozco es ese bello cuerpo de mujer
Que tuve bajo mí, que abrazaron mis brazos.

Dentro de su búsqueda literalidad hay varios puntos discutibles: el cambio del concepto «no existir» por «morir», aunque el poeta pudo decidirse por la expresión «n'est plus» sólo para salvar el hemistiquio. Otro cambio —éste de orden temporal— sustituye el pasado «j'ai connu» del original por un «conozco» en presente, difícilmente justificable. Por último, la reiteración de términos iguales y otros de raíz común dentro de una sola estrofa produce cierto rechazo al oído, incluso en un texto en prosa.

La versión de A. Romero, que respeta escrupulosamente con sus alejandrinos castellanos la estructura estrófica del poema con sus rimas alternadas, modifica ligeramente la idea original, aunque conserva fielmente el sentido profundo del poema original:

Mi esposa ya no existe. Y en el alma no creo.
Para mí ya no es nada, ni conozco otros lazos
Que aquellos de su cuerpo, cuerpo que a mi
deseo
Yo tuve bajo el mío y estreché entre mis
brazos.⁸

Aparece en esta versión la imagen de los lazos —necesaria para formar la rima con una palabra clave, los brazos— ajena en su materialidad al texto original. Sin embargo, ese tema

⁷ Jules Laforgue: *Poemas*, Plaza y Janés, Barcelona, 1975, p. 203.

⁸ *Papel literario*, nº 24, 22/X/1993.



no es en absoluto ajeno a la idea del texto, pues se trata sólo de una explicitación del tema paralelo de los brazos que estrechan cuerpos.

Y pasamos ahora con rapidez a otras dos versiones o recreaciones de A. Romero Márquez, pertenecientes a otro campo lingüístico: el de la lengua alemana. Los poemas pertenecen a Goethe y a R. M. Rilke. No nos vamos a detener mucho en ninguno de ellos, pues un análisis pormenorizado de las traducciones de estos poetas llenaría muchas páginas. Nos contentaremos con una breve muestra de estas recreaciones en nuestra lengua. Así, por ejemplo, si leemos este sexteto:

¿Qué puedo yo esperar del nuevo encuentro,
De la flor aún cerrada de este día?
Infierno y Paraíso se abren dentro.
¡Cuán confuso tu espíritu porfía!
¡No cabe duda ya! Del cielo viene
Y en sus brazos, en alto, te sostiene.⁹

Tenemos que reconocer que ahí bulle un indudable hálito poético propio, aunque sepamos que esta estrofa es la primera de una célebre *Elegía* de Goethe, escrita cuando, ya en su vejez, vuelve a experimentar la llama del amor al conocer a una belleza juvenil. En esta versión de A. Romero se alían con fortuna los temas del poema original y sus redes semánticas con el ritmo y las cadencias propios de la lengua castellana. Todo ello, además, conservando hasta las estructuras poéticas originales con los cuatro versos endecasílabos de rimas consonantes alternadas, más un pareado de cierre de la estrofa. Al existir también en la métrica castellana la sexta rima (ABABCC)¹⁰ y ciertas semejanzas prosódicas con la lengua alemana, la transposición de las formas poéticas originales era tarea más fácil.

Citemos otra estrofa, la once, donde se

⁹ *Papel literario*, nº 34, 7/I/1994.

¹⁰ Cfr. T. Navarro Tomás: *Métrica española*, Barcelona, Labor, 1991, p. 353.

expresa con claridad y con gran fuerza poética ese impulso amoroso crepuscular, aunque renovado, que siente el poeta:

¡Si el impulso de amar, si el ansia viva
Del amor compartido se ha apagado,
Siento, en cambio, el placer, la expectativa
De la acción, del esfuerzo renovado!
Si una vez el amor al que ama exalta,
En mí infundió su plenitud más alta.

La comparación de estas estrofas con el texto original nos permite apreciar, cuando menos, la fidelidad en el ritmo y en la estructura. De la comparación con otras versiones, como por ejemplo con la de Juan M. López Abiada¹¹, destaca la indudable fuerza poética de la versión de Romero Márquez, así como su fidelidad semántica al original. Veamos primero la versión que ofrece López Abiada de las dos estrofas citadas:

¿Qué he de esperar del nuevo encuentro,
del capullo aún cerrado de este día?
El paraíso y el infierno te están abiertos;
¡cuán vacilante turbación la de tu espíritu!—
¡Ya no hay más duda! Se encamina hacia el
portón del cielo,
y te alza a sus brazos.

.....

Si la facultad de amar, la necesidad
de amor mutuo se habían extinguido,
dissipado,
he vuelto a encontrar el placer y la esperanza
de alegres quehaceres, decisiones y rápidas
acciones.
Si es cierto que el amor al que ama inspira,
en mí se ha consumado de la forma más bella;

Hay que reconocer que poco aliento poético se ha conservado en estos versos, o más bien en estas líneas truncadas, porque el contenido solo, apenas tiene valor.

¹¹ Ediciones Júcar.



El texto original es el siguiente:

*Was soll ich nun von Wiedersehen hoffen,
Von dieses Tages noch Geschlossener Blüte?
Das Paradies, die Hölle steht dir offen;
Wie wankelsinning regt sich's im Gemüte!—
Kein Zweifeln mehr! Sie tritt ans Himmelstor,
Zu irhen Armen hebt sie dich empor.*

.....

*War Fähigkeit zu lieben, war Bedürfen
Von Gegenliebe weggelöscht, verschwunden;
Ist offnungslust zu freudigen Entwürfen,
Entschlüssen, rascher Tat sogleich gefunden!
Wenn Liebe je den Liebenden begeistert,
Ward es an mir aufs lieblichste geleistet;*

Los *Sonetos de Orfeo* de R. M.^a Rilke se consideran de los más herméticos entre los escritos en lengua alemana. El poeta traductor, tras un profundo análisis de la obra original en todos los planos, tanto en el del contenido como en el de la forma poética, consigue una asimilación y apropiación del pensamiento de Rilke. A continuación, intenta recrear en la lengua castellana las ideas, las metáforas y los procedimientos poéticos del texto original. El resultado vuelve a ser un poema difícil, inquietante y multiforme, como lo era el original, pero con la suficiente fuerza como para considerarlo una obra poética auténtica en lengua castellana. En él, además, siguen vivas las principales líneas de fuerza del poema original: temas, asociaciones, metáforas, encabalgamientos y cualquier otra forma poética. De los catorce poemas que ha publicado Romero, sólo citaré por extenso uno, el VIII, aparecido en *Papel literario* de 9 de setiembre de 1994. Dice así:

Tan sólo en la alabanza halla acogida
La queja, Ninfa del caudal del llanto,
Que vela para que nuestra caída
Se aclare en esa roca en la que tanto

Sostén encuentran pórticos y altares.
Mira surgir sobre su espalda en calma
La sensación de que ella entre sus pares
Es la hermana más joven en el alma.

Júbilo sabe, y añoranza orienta.
Sólo la queja aprende; niña, cuenta
Viejos males en noches de desvelo.

Pero de pronto, al sesgo, cual sin maña,
Una constelación ella alza al cielo
De nuestra voz que su hálito no empaña.

En él es preciso valorar ese esfuerzo enorme que supone verter con fidelidad en versos castellanos la desconcertante inspiración impuesta por un poeta como Rilke. Desatino considera Antonio Romero el atrevimiento de dar una versión castellana de los *Sonetos de Orfeo*, manteniendo rima y medida. Por eso, hay que considerar el resultado en función de esa temeridad; y si el intento se realiza desde el profundo conocimiento del texto original, desde el respeto a la misma y desde el pleno dominio de la versificación castellana, la recreación final puede considerarse un acierto pleno.

Basten, para concluir, estas breves muestras que ilustran lo que decíamos al comienzo sobre nuestra idea de lo que debe ser el ideal de la traducción poética: una recreación lo más fiel posible del sentido del poema original, pero expresado con la tensión propia del lenguaje poético castellano. En esta recreación será posible, incluso, recoger y respetar muchos procedimientos poéticos originales. Lo importante es que el poema final adquiera vida propia y acabe por producir en el lector castellano una emoción poética particular, que es lo mismo que consigue el poema original en los lectores de lengua alemana, en los lectores, en definitiva, de la lengua original.