



¿Por qué, en general, la traducción en prosa se publica sin el apoyo del texto original y ocurre lo contrario con la traducción poética? Este trabajo intenta responder esa pregunta. La originalidad de la traducción poética se apoya en testimonios de escritores que, al mismo tiempo fueron —o son— traductores, como es el caso de Charles Baudelaire, Paul Valéry, Sully Prudhomme o Luis M. de Merlo. A este último pertenece la idea de la traducción como capricho, que nos lleva lógicamente a la de traducción poética como creación. Para ilustrarla, analizamos la traducción reciente de la obra poética del poeta francés Gérard de Nerval, realizada por el poeta malagueño Pedro J. Vizoso.

El capricho de la traducción poética

Poetry translation: just a whim (of poets)? Why are prose translations generally published without the original text, but the opposite occurs with poetry translations? This report is an attempt to answer this question. The originality of poetry translation is this way emphasized through the practical and theoretical study of poets and translators like Charles Baudelaire, Paul Valéry, Sully Prudhomme or Luis M. De Merlo. We own to the latter the idea of poetical translation as a whim. This leads to another feature of poetical translation as creation. To illustrate our point, we analyze and comment on the recent translation of the French poet Gérard de Nerval's work, carried out by a poet from Malaga, Pedro J. Vizoso.

J. A. GALLEGOS ROSILLO
Universidad de Málaga



De igual manera nos podríamos referir a la traducción como resultado de un capricho, como una actividad concebida como extensión de la propia escritura poética'

1 INTRODUCCIÓN

Una pregunta que nos puede asaltar cuando hojeamos un libro de poemas de un autor extranjero traducido al castellano —normalmente, bilingüe— es la siguiente: ¿Qué es lo que justifica que las traducciones de la prosa se publiquen de forma independiente, es decir, sin el apoyo constante del texto original, y que, por el contrario, el verso o, mejor, la poesía versificada traducida se publique habitualmente junto con el texto original? Incluso ocurre que en una misma obra poética puedan convivir textos redactados en prosa y otros sometidos a la disciplina del verso. A éstos acompañará su versión original, mientras que los otros deberán presentarse solos y como, quien dice, a pecho descubierto. Es más, estamos tan acostumbrados a esa práctica que, cuando tenemos delante un libro de poemas sin el acompañamiento del texto de referencia, no nos sentimos satisfechos, sobre todo si se notan demasiados desajustes gramaticales o de sentido en la propia traducción, como puede ocurrir, por ejemplo, en la versión que hizo Ana María Mera de *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire, para el *Cárculo de Lectores* (1966). Para explicar este diferente comportamiento, unas veces se alega falta de espacio y que si se presenta el original completo, la publicación sería demasiado voluminosa. También se pueden aducir, sin duda alguna, otras muchas y convincentes razones para justificar la presencia tutelar del poema origen. Entre ellas, no faltaría esa tan conocida que habla de la imposibilidad de la traducción poé-

tica —o de cualquier otra traducción— a la que se han referido, no ya sólo R. Jakobson (1963: 81), sino el mismo Diderot² y que posteriormente siguen mencionando numerosos traductores de poesía como E. Torre (1995: 33) o poetas traductores como, por ejemplo, el ya citado M. de Merlo (1998: 44), Sáez Hermosilla (1998: 142) o el poeta P. J. Vizoso, último traductor de Gérard de Nerval (1999: 102), y sobre quien volveré más tarde. A pesar de esta proclamación constante de la imposibilidad de la traducción poética, se sigue traduciendo la poesía; de la misma manera que también proclamó algún filósofo que Aquiles nunca conseguiría alcanzar la tortuga y sin embargo, vemos que la realidad desmiente también esa afirmación y el más veloz termina por alcanzar y sobrepasar al más lento.

Que existe una neta diferencia entre la traducción de la prosa y la del verso es algo que no se discute por obvio. Y creemos que esa diferencia va en el sentido de la dificultad; aunque habría que precisar que se trata de una dificultad de grado, no de naturaleza. Porque es en la poesía, sobre todo en su manifestación más habitual y patente, la poesía versificada, donde se produce la unión más íntima entre la expresión y el contenido, o entre lo que Bueno García llama, siguiendo a Serguei Goncharenko, la información semántica o 'factológica' y la información estética³. Es la íntima unión de esas dos informaciones, juntamente con la dimensión musical inherente a la forma poética, lo que plantea los mayores problemas al traductor⁴. En consecuencia, no todos los traductores se

² Véase la referencia en Herrero Cecilia, Juan (1995: 273).

³ Bueno García, Antonio (1996: 420)

⁴ También existen textos en prosa donde la expresión es en sí misma el contenido y que, por lo tanto, son de una dificultad casi insuperable para cualquier traductor, tal como lo muestran muchos escritos, por ejemplo, de Raymond Queneau y casi todos los de Frédéric Dard, alias San-Antonio. Este último en particular, con sus numerosas y particulares creaciones léxicas a caballo entre el inglés y el francés (oeuf corse = *of course* = por supuesto; gohomer = *go home* = volver a casa, etc.), sus frecuentes

¹ Luis Martínez de Merlo: «Traducir poesía», en *TRANS*, 2, 1998, p. 46.



atreven con la poesía y los que se enfrentan a ella, toman previamente sus medidas protectoras, entre las que se puede contar el hecho antes señalado de acompañar la traducción con el original. Por otro lado, a muchos lectores les puede asaltar la duda sobre la fidelidad o sobre las cualidades poéticas de lo que leen, principalmente si lo que está leyendo es una de esas traducciones que sólo intentan comunicar el contenido lógico-semántico del poema original. El lector necesita confrontar algo que claramente no es poético (el texto meta) con lo que lo es (el texto origen). Esa situación no se suele producir con el texto en prosa, ya que éste se dirige a un público que, además de ser mucho más amplio que el que lee poesía, está, por lo general, también menos preocupado por los problemas de fidelidad al texto origen. Sin embargo, puede ocurrir que más de un lector de un texto en prosa se tope con ciertas insuficiencias en la traducción que va leyendo y que se deben posiblemente a un defecto de traducción. En ese caso, echará de menos el texto original. Pero no por eso vamos a propugnar aquí las ediciones bilingües generalizadas de los textos en prosa.

2 LA TRADUCCIÓN POÉTICA COMO CAPRICHIO

La práctica de la edición bilingüe de la poesía —que, dicho sea de paso y para evitar posibles malentendidos, nos parece acertada y positiva siempre que sea posible— no es, sin embargo, general. En España se publican libros de poesía extranjera sólo en su traducción y la edición

juegos de palabras (<odeur de seins tetés>, <gros mots seaux d'eau>, <l'anneau de sa turne>, etc.), o sus no menos abundantes metáforas (<je l'oblige à fermer son réservoir à couenneries> = la boca; <la gamelle à phosphore> = la cabeza; etc.) y así hasta un total de quince mill, que son las entradas del diccionario del idiolecto de este prolífico autor, consigue que sus obras sean tan difíciles de transponer en español o en cualquier otra lengua..., a menos que se posea la imaginación y las cualidades creativas del célebre comisario. No es de extrañar por ello que no existan traducciones de San-Antonio (que yo sepa).

citada anteriormente de *Les Fleurs du Mal*—así como otras muchas publicaciones— son buena prueba de ello. Sin embargo, yo tengo la convicción de que en otras latitudes, y con según qué lenguas, esta práctica no es tan general⁵. Parecería como si los traductores fuera de España estuvieran más seguros de su labor, o como si el público exigiera menos el respeto al texto original. No es quizás por ello de extrañar que fuese en Francia donde se produjera el fenómeno de las «belles infidèles». Pero también en Francia se han producido disputas a propósito de la traducción poética y allí también han aparecido las ideas más claras en torno a la manera de traducir la poesía.

Como es sabido, Baudelaire tradujo en prosa el poema de E.A. Poe titulado «El cuervo». Para justificar su traducción —excelente, por lo demás, a juicio de todos los críticos— decía que, admitiendo la imperfección tremenda de la forma prosaica, sería de una imperfección aún más espantosa acudir a una imitación rimada del original (cf. Herrero Cecilia 1995: 274). Y no podemos olvidar y dejar de repetir que, años más tarde, Paul Valéry aceptó la responsabilidad de traducir las *Bucólicas* de Virgilio y lo hizo en verso, precediéndolas de una introducción. Tanto en esta introducción o «variation», como luego en los comentarios al *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz, cuya traducción de 1641 él

⁵ No poseo datos estadísticos para probar esa aserción. Por otro lado, conozco ediciones bilingües (francés/alemán) de Rilke o de Goethe; pero también otras de Lorca sólo en francés (André Belamich: *Lorca*, Gallimard, Paris, 1983, 272 pp.). Cuando Paul Valéry comenta el *Cántico espiritual* de S. Juan de la Cruz, lo hace de la traducción en francés del carmelita descalzo R. P. Cyprien de la *Nativité de la Vierge* (1641), y la compara superficialmente con «el texto original». Hay que añadir también que, tanto en un caso como en el otro, las traducciones son «poéticas». Véase como ejemplo la primera estrofa del «*Romance de la lune lune*»:

*La lune vint à la forge
avec ses volants de nard.
L'enfant, les yeux grands ouverts,
la regarde, la regarde.*



descubrió en 1943⁶, quedando deslumbrado por ella, expresó con toda claridad su opinión sobre la poesía y sobre la traducción poética⁷. En estas ideas se han inspirado posteriormente cuantos comentaristas y teóricos han escrito sobre poesía y sobre traducción poética, como Éfim Etkin u Octavio Paz.

En primer lugar, Valéry convierte los hexámetros latinos en alejandrinos (doce sílabas) y casi se disculpa de no hacerlos rimados «porque eso le obligaría a tomarse demasiadas libertades con el texto». Señala con contundencia que reducir un poema a prosa es como destruirlo literariamente, convertirlo en una «preparación anatómica, en un pájaro muerto». Escribir y traducir son operaciones equivalentes, que exigen reflexión para la expresión de un habla interior.

Siguiendo la poética de Mallarmé, que definía al poeta como «un arrangeur de mots», Valéry afirma que el trabajo interior del poeta consiste «no tanto en buscar palabras para sus ideas como en buscar ideas para sus palabras y para sus ritmos predominantes». Lo cual equivale a colocar el elemento lógico-semántico del poema, el sentido, en un plano casi subordinado respecto de la forma poética. Esta idea se complementa perfectamente con otra semejante expresada en el comentario al *Cántico espiritual* cuando dice: «Para que haya poesía verdadera (o, al menos, para que percibamos un peligro inminente de poesía), es necesario y suficiente que el simple ajuste de las palabras que vamos leyendo como quien habla obligue a nuestra voz, incluso la interior, a apartarse del tono y de la marcha del discurso corriente y la sitúe en otro modo muy diferente y casi como en un *tiempo* distinto»⁸. Está claro que, en la

estética de Paul Valéry, es más importante para la poesía la forma que el fondo, el modo de ajustar las palabras y los sonidos que la idea que se quiere transmitir. Por lo tanto, esa práctica bastante generalizada de traducir poesía tratando de conservar únicamente lo que Amparo Hurtado llama «la invariable traductora ('el sentido')» (1995: 12) y destruyendo el modo poético y el tiempo poético especial del TO sin construir otros nuevos, no es más que acabar con la poesía. Y Valéry también alaba la fidelidad de la traducción al TO; todo ello, a pesar de que la majestuosa y musical estrofa (lira) de Fray Luis haya desaparecido, sustituida por una humilde sextilla de tono mucho más apagado⁹.

Si las ideas de Valéry en materia de traducción poética son importantes a causa de la personalidad de su autor, otro poeta francés, que además fue el primer premio Nobel de literatura (1901), ya había hablado en términos parecidos medio siglo antes, aunque su testimonio parece haber pasado desapercibido hasta el momento. Me refiero al poeta parnassiano Sully Prudhomme (1839-1907). En 1897, es decir, mucho antes de que comenzara la preocupación por los estudios traductológicos, publicó un interesante prólogo a una traducción de Aristófanes de M. Talbot cuyo título reza así: «De la traducción en prosa y en verso» (1965: 740-748). Las ideas de Sully Prudhomme en este particular son de una claridad y de una modernidad que causan hoy admiración. Admitiendo de antemano que

⁹ Transcribo los textos respectivos, con el español tal como aparece en la obra referenciada:

A l'ombre d'une obscure Nuit
En una noche oscura
D'angoisseux amour embrassée,
Con ansias en amores inflamada,
Ô l'heureux sort qui me conduit
O dichosa ventura!
Je sortis sans être avisée
Sali sin ser notada
Le calme tenant à propos
Estanda mía casa sosegada.
Ma maison en un doux repos...

⁶ Cfr. H. Hatzfeld (1968): *Estudios literarios sobre mística española*, Gredos, Madrid, p. 324.

⁷ *Oeuvres*, I, Gallimard/La Pléiade, Paris, 1957; pp. 207-222 y 445-458, respectivamente.

⁸ *Ib.*, p. 450



cualquier traducción, en prosa o en verso, es siempre algo aproximado, condenado a la imperfección, afirma con rotundidad: «Si se considera que el verso es la forma literaria que mejor expresa los movimientos del alma, gracias al máximum de música propiamente dicha que lleva consigo a la medida, al ritmo y a la escogida sonoridad de las palabras, ha de comprenderse inmediatamente que al poeta traductor le preocupa extraordinariamente descubrir o crear en la frase francesa versificada un equivalente musical a la armonía propia de la frase en el texto original.» (1965: 746). Es la misma afirmación de Valéry y de tantos teóricos posteriores sobre la necesidad de traducir el verso con el verso. Pero el poeta parnasiano avanza mucho más allá y formula una idea que, a pesar de su evidencia —o, mejor dicho, de su lógica— no siempre se cumple. Y es que la traducción poética debe surgir de una comunión de sentimientos entre un traductor poeta y el autor original: «Para que una traducción sea buena no debe ser un simple encargo sino un testimonio de simpatía, al mismo tiempo que de homenaje al original. Es imposible comunicar a los demás aquello que no se posee o se ha podido hacer propio» (1965: 744). Esta es la misma idea que expresa Luis M. de Merlo cuando habla de la traducción «como resultado de un capricho, como una actividad concebida como una extensión de la propia escritura poética, como un ensanchamiento de los horizontes del creador, que, ejercitado ya en la práctica poética, convierte la traducción de poesía en un ejercicio más de su propia tarea creativa...» (1995: 46). Citaremos, finalmente, a B. Croce quien dice en su *Estética* que «la traducción que merece el nombre de buena, es una aproximación que tiene valor original de obra de arte, y que puede vivir independientemente»¹⁰.

Es decir, que la traducción poética tiene que ser creación y recreación. Tiene que ser creación en el sentido de que al traductor / poeta se le da una idea —la del TO— como si fuera una especie de inspiración exterior a la que tiene que dar nueva forma verbal poética mediante el instrumento que él posee —su propia lengua—, en el que tiene todo el poder de inventar nuevos ritmos, nuevos sonidos, nuevos conceptos. Es ahí donde el poeta tiene el derecho y la capacidad de crear, de practicar eso que es la poesía: un conjunto de «desvíos» de la lengua corriente y a lo que normalmente no se atreve un traductor que no sea poeta. Pero es también recreación en el sentido de que, a partir de esa primera idea, el poeta traductor no posee la facultad de seguir libremente el sentido de su inspiración, sino que tiene que permanecer sujeto al curso del resto de ideas que le suministra el poema original. El poeta traductor podría, si quisiera, continuar a su libre albedrío el desarrollo de su propia inspiración; pero entonces, su obra, su poema, no sería ya una traducción sino una creación particular surgida de la inspiración primera de un poema ajeno; una especie de variación sobre el mismo tema. Por el contrario, si ese traductor sigue disciplinadamente la inspiración del poema original de principio a fin, habrá logrado recrear en su propia lengua la inspiración del primer poeta, al que se siente identificado. Hay que reconocer que en ambos casos puede y deber ser igualmente ardua la labor de unir una idea a una forma poética o, como quería Valéry, encontrar una idea para una forma poética. Y eso sólo se consigue cuando el poeta traduce «por capricho», porque se siente inspirado, porque experimenta una comunión de espíritu y de sentimiento con el otro poeta, aunque recrear en su propia lengua la inspiración y los sentimientos que un poeta expresó en otra lengua suponga para el traductor un duro ejercicio de disciplina mental.

¹⁰ Citado por Sáez Hermosilla (1998: 25).



3 LA TRADUCCIÓN AUTÓNOMA

En un poema versificado, la disciplina del ritmo y de la medida de las sílabas produce una musicalidad que es propia de cada lengua y, por lo tanto, intransferible. Volviendo de nuevo a Sully Prudhomme, éste afirma que el aspecto puramente musical de una lengua viva o muerta es intraducible, no tiene equivalente en otra lengua, «pero, a falta de equivalencia, puede uno conformarse con la analogía, que se puede llegar a hacer lo bastante aproximada a aquella para que casi produzca los mismos efectos en el lector» (1965: 747). En este caso, y sólo en este caso, podríamos afirmar nosotros que estaría justificada la publicación de traducciones poéticas sin el apoyo de los textos originales: el lector de la lengua de llegada experimentaría la misma satisfacción, o una satisfacción análoga a la del lector de la lengua original.

Supongamos, por ejemplo, que nos encontramos un poema como el siguiente:

ABRIL

Bellos días vendrán, de polvo llenos,
y cielos azulísimos, serenos,
y tapias encendidas, tardes hondas...
Mas nada verde aún: ¡tan sólo, grana,
apenas un reflejo que engalana
los altos árboles de oscuras frondas!

Estos tiempos me pesan al comienzo
porque sólo después de días de lluvia
es cuando surgirá, como en un lienzo,
la primavera rosa y verdecente;
como una ninfa sonrosada y rubia
que surge de las aguas, sonriente.

Quien leyera estos dos sextetos de plácidos endecasílabos terminados en pausadas rimas llanas y consonantes y en los que se describe con cierto sentimiento de expectación ese estado y ese momento de la naturaleza en que está próxima a aparecer la primavera, podría con toda tranquilidad adjudicárselos a cualquier poeta de habla castellana, preferentemente de

la época modernista. En él aparecen los elementos característicos de los poetas de esa época: las ninfas, la primavera sonrosada y verdeante, el agua y el contraste con la sombría frialdad de la anterior estación. Es decir, se podría asegurar que se trata de una composición poética original o que, al menos, en caso de tratarse de una traducción, el poema que puede funcionar como un texto autónomo.

Veamos también a continuación este

SONETO

A veces vivió alegre, cual gorrión saltarín;
otras, enamorado, bohemio, tierno, o
sombrió y soñador como un triste Pierrot...
Que a su puerta llamaban un día oyó, por fin.

¡La muerte! Quiso entonces esperar hasta no
haberle puesto hasta al último soneto punto y fin:
Luego, en un ataúd helado y hondo, sin
inmutarse, su cuerpo trémulo colocó.

Era un tanto haragán, según nos han contado;
en su mesa olvidaba la pluma y el cuaderno.
Todo quiso saberlo, y al fin nada ha sabido.

Y al llegarle la hora, de la vida cansado,
dejó escapar el alma una noche de invierno,
y se marchó diciendo: ¿a qué habré yo venido?

Se trata igualmente de un poema que se deja leer perfectamente y que cumple admirablemente con la misión de todo poema en verso: comunicar melodiosamente una idea y un sentimiento por medio de la unión estrecha entre una forma y un contenido poéticos. Aquí aparece una perfecta simbiosis entre el sentido y la forma, con un ritmo acelerado al comienzo del poema en esa sucesión rápida de adjetivos de estados cambiantes (vv. 1-3), con ese juego de vocales /e-o/ que producen la impresión tétrica de la hondura del ataúd (v. 7) o incluso con algunos atrevidos encabalgamientos (vv. 7-8). El soneto, autobiográfico, marca por lo tanto un claro crescendo desde los momentos de la



infancia alegre hasta la pregunta existencialista y trágica sobre el sentido de la vida, que cierra el último verso. Es decir, es un texto con personalidad propia y que satisface totalmente las expectativas, en primer lugar, del poeta que comunica la visión trágica de su propia existencia; y en segundo lugar, del lector, que sigue con interés una peripecia vital y se queda con el amargo sabor de boca de haber asistido, al final del poema y en una visión fugaz, al desarrollo una vida fracasada, rota y sin sentido. Pero en este poema ya observamos ciertos rasgos que causan perplejidad: versos alejandrinos, que no son de uso habitual en el soneto castellano; una rima en -o, si se pronuncia según la fonética francesa, pero que no corresponde a la española (Pierrot)¹¹; por último, es extraña también la misma biografía del poeta en cuestión, que no coincide con ninguno de los poetas conocidos dentro del mundo de las letras hispánicas, pues ¿cuál de nuestros poetas sonetistas «dejó escapar la vida en una noche de invierno?» (v. 13). Que sepamos, ninguno. Sin embargo, sabemos que una fría noche del mes de enero, apareció en un destartado callejón parisiense llamado de la Vieille-Lanterne, el cadáver de quien resultó ser el poeta Gérard de Nerval. A él pertenecen los dos poemas citados anteriormente, los tradujo un experimentado poeta afincado desde hace tiempo en Málaga y de raíces gallicas, Pedro José Vizoso (Orense, 1959), y los ha publicado en 1999 el Centro Cultural del 27 de la capital malagueña¹². Esta traducción, a pesar de ser bilingüe en los textos versificados y monolingüe en los prosísticos —aunque todos sean poéticos (*Aurélia*)—, cumple los requisitos de una buena traducción poética a los que antes nos referimos: el poeta traductor se siente iden-

tificado con la visión «supernaturalista» del poeta original y los poemas de Nerval son como la inspiración para sus propias recreaciones. Unas recreaciones construidas a lo largo del tiempo laboriosamente, al ritmo de la inspiración, por capricho, y que, además, pretenden ser cada vez más fieles a la obra original. Y casi lo consiguen. Sólo basta cotejar ambas traducciones con sus textos originales para darse cuenta del esfuerzo del traductor para, por un lado, construir un verdadero texto poético, válido por sí mismo y, por otro, mantenerse fiel al espíritu y a las vivencias que nos quiere comunicar Nerval¹³.

La obra poética más célebre de Gérard de Nerval es el conjunto de doce sonetos agrupados bajo el título de *Les Chimères* (*Las Quime-*

¹³ Estos son los textos originales de los dos poemas transcritos:

AVRIL

*Déjà les beaux jours, la poussière,
Un ciel d'azur et de lumière,
Les murs enflammés, les longs soirs;
Et rien de vert: à peine encore
Un reflet rougeâtre décore
Les grands arbres aux rameaux noirs!*

*Ce beau temps me pèse et m'ennuie
Ce n'est qu'après des jours de pluie
Que doit surgir, en un tableau,
Le printemps verdissant et rose;
Comme une nymphe fraîche éclosé,
Qui, souriante, sort de l'eau.*

SONNET

*Il a vécu tantôt gai comme un sansonnet,
Tour à tour amoureux insoucieux et tendre,
Tantôt sombre et rêveur comme un triste Clitandre,
Un jour il entendit qu'à sa porte on sonnait.*

*C'était la Mort! Alors il la pria d'attendre
Qu'il eût posé le point à son dernier sonnet;
Et puis sans s'émouvoir, il s'en alla s'étendre
au fond du coffre froid où son corps frissonnait.*

*Il était paresseux, à ce que dit l'histoire,
Il laissait trop sécher l'encre dans l'écritoire.
Il voulait tout savoir mais il n'a rien connu.*

*Et quand vint le moment où, las de cette vie,
Un soir d'hiver, enfin l'âme lui fut ravie,
Il s'en alla disant: <Pourquoi suis-je venu?>*

¹¹ Es curioso observar cómo el traductor, con esta licencia poética, imita un procedimiento utilizado ya por el mismo Nerval cuando fuerza la pronunciación alemana de «Weber» (Wèbre) para que rime con «funèbre», en el poema titulado «*Fantaisie*», que forma parte de las «*Odelettes*».

¹² Véase la referencia en la bibliografía.



ras). El poeta traductor ha conseguido con estos difíciles textos crípticos la arriesgada apuesta de construir un conjunto de un nivel poético indiscutible y casi podríamos decir que unos poemas equivalentes a los originales. Vamos a analizar brevemente tres de ellos como botón de muestra de lo que es una verdadera traducción poética. Veamos, en primer lugar, la recreación en español y, a continuación, el texto original del titulado

DÉLFICA

¿No recuerdas, oh Dafne, esa antigua canción, al pie de algún sicómoro, de laureles lucientes, bajo olivos y mirtos, bajo sauces dolientes, este voluptuoso e inacabable son?

¿Reconoces el Templo, ciclópeo partenón, los limones ácidos que mordían tus dientes y la gruta fatídica al viajero imprudente do yace el viejo semen del vencido dragón?

¡Regresarán los dioses por los que siempre lloras!
Volverá el tiempo al orden de las antiguas horas;
un profético soplo sacudió al orbe entero,,,

No obstante, la sibila, la del rostro latino,
duerme aún bajo el arco que erigió Constantino:
-Y nada ha perturbado su pórtico severo.

DELIFICA

*La connais-tu, Dafné, cette ancienne romance
Au pied du sycamore, ou sous les lauriers blancs,
Sous l'olivier, le myrte, ou les saules tremblants,
Cette chanson d'amour... qui toujours
recommence?*

*Reconnais-tu le Temple au pérystile immense,
Et les citrons amers où s'imprimaient tes dents,
Et la grotte, fatale aux hôtes imprudents,
Où du dragon vaincu dort l'antique semence?...*

*Ils reviendront, ces Dieux que tu pleures toujours!
Le temps va ramener l'ordre des anciens jours;
La terre a tréssailli d'un souffle prophétique...*

*Cependant la sybille au visage latin
Est endormie encore sous l'arc de Constantin:
-Et rien n'a dérangé le sévère portique.*

El soneto español, como su modelo de *Les Chimères* —versión ligeramente modificada de otro titulado «*À J-Y Colonna*» también traducido por Vizoso—, está compuesto por alejandrinos, pero de catorce sílabas, con cesura tras la séptima y acentuación variable. La elección del metro, tanto en éste como en los demás poemas, todos de corte tan clásico, no puede ser arbitraria, sino que debe responder a las características fonéticas y rítmicas propias de cada sistema lingüístico. Así es que cabe preguntarse, ¿por qué acudir en estos casos siempre el alejandrino y no al metro más habitual, como es el endecasílabo del soneto español? La razón, o las razones, están claras: dadas las características de la fonética francesa con su juego de las /-e/ finales mudas —cuyas sílabas no entran, en muchas ocasiones, en el cómputo del verso— siempre suele aparecer en el verso español al menos una sílaba más que en el mismo verso francés, aún en el caso —raro, pero no imposible— de que hubiera paralelismo total entre los dos versos, como sucede, por ejemplo, en éstos:

Crains dans le mur aveugle un regard qui t'épie. (12 sílabas)

Teme en el muro ciego un mirar que te espía¹⁴. (14 sílabas)

Hay que tener en cuenta también que la métrica francesa juega con la alternancia entre rimas masculinas (llamémosles, para entendernos, agudas: *blancs/tremblants*) y las femeninas o llanas, pero de final no pronunciado ni contado (*romance/ recommence*), procedimiento ajeno a nuestra lengua y que obliga al español a añadir al menos una sílaba más a cada verso. Por todo ello no es de extrañar que, cuando ya en la

¹⁴ Del soneto *Vers dorés*, citado más abajo.



Edad Media aparece el alejandrino español de catorce sílabas, cuyo nombre, como es bien sabido, le viene del *Libro de Alexandre* que empleó este metro, lo hace inspirado en el verso de doce sílabas utilizado en una canción de gesta francesa, el *Roman d'Alexandre*, fuente principal, a su vez, del poema español¹⁵. El verso alejandrino de doce sílabas se ha convertido, junto con el decasílabo, en el verso clásico francés, mientras que el verso español clásico es, sobre todo, el endecasílabo. Por el contrario, cuando se traduce del español al francés, se produce el fenómeno contrario: el verso se reduce por regla general y así, el octosílabo hispánico, por ejemplo, se convierte en heptasílabo francés, como lo muestra la traducción de la primera estrofa del «Romance de la luna luna» de Lorca antes citada en la nota 4.

El traductor español de este soneto «Délfica» ha conseguido respetar en los dos cuartetos la alternancia de rimas en sílaba aguda y llana, aunque este procedimiento no sea representativo en nuestra lengua por la menor proporción de palabras agudas y porque su reiteración no produciría efectos musicales siempre aceptables. También ha conseguido Vizoso el mismo juego de rimas en los dos tercetos, con dos pareados al comienzo y el tercer verso de cada uno rimando entre sí. No es que fuera necesario respetar ese orden en las rimas; pero esto nos muestra el esfuerzo de fidelidad formal realizado por el traductor, incluso en la conservación de la estructura del «axis rimático». En cuanto al tono y la musicalidad del conjunto del poema, no hay duda de que existe una equivalencia absoluta entre ambos textos. Se han respetado los nombres propios que, en este caso, no ofrecían dificultad alguna y se ha respetado hasta alguna aliteración del texto origen, como las sibilantes del verso once, que han pasado tal cual al texto traducido, donde, por el

contrario, han desaparecido las dentales y vibrantes del mismo verso. Sin embargo, y como compensación, la bilabiales fricativas del verso octavo español (viejo, vencido) casi producen una mayor impresión de decaimiento que el texto original. También se pueden observar algunos otros detalles como cierta pérdida de sentido y de fuerza expresiva en el verso sexto, donde un verbo puramente denotativo —morder— ha sustituido al metafórico «imprimirse» —*s'imprimer*— original; y la noción de espaciosidad del peristilo inmenso —*pérystíle immense*— del verso quinto se transforma en la pesadez del «ciclópeo partenón» de su versión española. Sin embargo, todos estos aspectos se pueden considerar detalles secundarios en el conjunto del poema.

En resumen, podemos decir que la traducción del soneto «Délfica» resiste con toda dignidad la comparación con el texto original y, en consecuencia, que se concibe perfectamente su lectura independiente, casi como si fuera una creación original, como si el mismo poeta extranjero se hubiese expresado en nuestra lengua.

Otro poema que vamos a presentar y comentar es el más conocido y célebre de *Las Quimeras*. Figura en primer lugar y lleva por título «El Desdichado».

EL DESDICHADO

Yo soy el tenebroso, el viudo, el desdichado,
Señor de la aquitana torre que rayo hendía:
muerta mi estrella está, mi laúd constellado
el negro sol ostenta de la Melancolía.

En la noche del túmulo, tú que me has consolado
devuélveme de Italia Posilipo y bahía,
la flor que de mi espíritu doliente fue el agrado
y la parra en que el pámpano con la rosa se unía.

¿Quién soy? ¿Amor o Febo? ... ¿Lusiñán o Birón?
El beso de la reina mi frente ha abrasado;
en el ruta en nada la sirena he soñado...

¹⁵ Cfr. T. Navarro Tomás (1991): *Métrica española*, Labor, Barcelona, p. 84.



Y dos veces las aguas crucé del Aquerón:
modulando a intervalos en la lira sagrada
el gemir de la santa y los gritos del hada.

EL DESDICHADO

*Je suis le ténébreux, - le veuf, - l'inconsolé,
Le prince d'Aquitaine à la tour abolie:
Ma seule étoile est morte - et mon luth constellé
Porte le soleil noir de la Mélancolie*

*Dans la nuit du Tombeau, toi qui m'as consolé,
Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie,
La fleur qui plaisait tant à mon coeur désolé,
Et la treille où le pampre à la rose s'allie.*

*Suis-je Amour ou Phoebus?... Lusignan ou Biron?
Mon front est rouge encor du baiser de la reine;
J'ai revê dans la grotte où nage la syrène*

*Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron:
Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée
Les soupirs de la sainte et les cris de la fée.*

Este poema, hermético, sincretista y polivalente, asusta a cualquiera que intente su traducción. Ya la interpretación del texto original es difícil porque, entre otras cosas, se presta a todo tipo de exégesis. Y de hecho, se han vertido sobre él infinidad de opiniones, a pesar de las advertencias del mismo Nerval que, en la dedicatoria que acompaña el envío a su amigo y colaborador en obras teatrales Alejandro Dumas de los sonetos de *Les Chimères*, le advierte de su oscuridad por haber sido «compuestos en aquel estado de sueño SUPERNATURALISTA», al mismo tiempo que le recomienda no analizarlos demasiado porque «perderían mucho de su encanto al ser explicados, si esto fuera posible»¹⁶. Con este poema, más que con cualquier otro, el traductor está obligado a elegir en cada momento entre las varias inter-

¹⁶ Recogido por Breton en su «Manifeste du surréalisme» de 1924 (Cfr.: André Breton (1970): *Manifestes du surréalisme*, Gallimard/Idées, Paris, p. 37). La traducción de este último sintagma es la que figura en A. Beguin (1978: 444)

pretaciones posibles y cada elección propuesta es problemática y objeto de continuas modificaciones. ¡Si el mismo poeta ya dudó en el título, pues cambió el primero, *Le Destin*, por el definitivo que ahora lleva! No es extraño, pues, que ningún traductor considere definitiva su traducción y que éstas difieran bastante entre sí.

El principal problema de la traducción, aparte de la de encontrar la imposible interpretación unánimemente aceptada —o, cuando menos, una interpretación particular, pero aceptable—, es la de prestar al poema traducido la fluidez sintáctica y la aparente facilidad que brotan del poema original. Una traducción que pretenda ser fiel, ha de respetar ante todo el sincretismo sonoro de los nombres propios. Y aparecen tantos a lo largo del poema que dejan poco espacio entre ellos al traductor para la adecuada búsqueda de los procedimientos métricos. A pesar de lo cual, Vizoso ha conseguido, en primer lugar, una estructura métrica equivalente, con los dos cuartetos de rimas cruzadas y repetidas en ambos (ABAB) y los dos tercetos dispuestos casi del mismo modo que el poema original (CDDCAA / CAACDD). Por otra parte, la traducción es de una escrupulosa fidelidad a las ideas del modelo, dentro de lo que permite una sana interpretación: el adjetivo *inconsolé*, posee el sentido propuesto en la traducción —desolado— y el segundo verso, propicio para toda clase de interpretaciones, encuentra también en la traducción un equivalente aceptable, a pesar de la pérdida de un nombre propio, sustituido por su adjetivo, de menos fuerza expresiva, además de perder la autonomía del texto original para quedar adscrito al nombre siguiente, «torre». El traductor ha operado una fusión de los dos elementos (Aquitania/torre), ambos dependientes del mismo determinado (*prince-señor*), con lo cual les resta cierta fuerza expresiva. También se ha sustituido el nombre propio y específico de Orfeo (verso trece) por una adjetivación más general y de corte alusivo: «la lira sagrada». En el verso décimo, encontramos una



interpretación que podríamos calificar como «causal» del texto original. En él, pensamos que el poeta sólo describe una situación: el rojo (de los labios) impreso sobre la frente. Así lo han interpretado otros traductores: «El beso de la reina en mi frente poseo»¹⁷, mientras que Vizoso ha interpretado el color rojo como una especie de metonimia de los efectos del beso («El beso de la reina mi frente ha abrasado»). Es una interpretación que se enmarca dentro de los límites de lo razonable. El aspecto más chocante de la traducción propuesta es, quizá, esa pérdida de la fluidez sintáctica del poema original, a la que antes aludí. La necesidad de encontrar el «axis rimático» necesario obliga al traductor a moverse con cierta dificultad entre las posibilidades que le permite el uso continuado de nombres propios. De ahí el hipérbaton constante que observamos en muchos versos: «el negro sol ostenta de la Melancolía» / «devuélveme de Italia Pausilipo y bahía» / etc.). Se trata, no obstante, de un hipérbaton muy moderado que, por lo demás, no resulta chocante para ningún lector de idioma castellano, puesto que dentro de la lengua poética de este sistema lingüístico no son infrecuentes tipos semejantes de construcciones.

Por último, se podría catalogar como pérdi-

¹⁷ *Id.*, *ib.* Es interesante señalar que este verso forma parte de la traducción completa del soneto que nos ocupa y que, de manera aislada, figura en este lugar de la obra de Á. Béguin. Es otra traducción en verso regular que transcribo como referencia comparativa:

EL DESDICHADO

Yo soy el tenebroso, el viudo, el desdichado,
el aquitano príncipe de la torre sombría.
Mi sola estrella ha muerto; mi laúd constelado
ostenta el negro sol de la melancolía.
En la fúnebre noche, tú que me has consolado
vuélveme el Pausilipo y la mar que fue mía,
y la flor placentera al pecho desolado,
la guirnalda en que el pámpano a la rosa se alía.
¿Soy Amor? ¿Soy Apolo?... ¿Lusignan o Birón?
El beso de la reina en mi frente poseo;
yo soñé a la sirena en la gruta en que nada...
Y he cruzado dos veces las aguas del Aquerón
modulando a intervalos en la lira de Orfeo,
de la santa el suspiro y los gritos del hada.

da de sentido la elipsis operada en el verso doce («Y dos veces las aguas crucé del Aquerón») con respecto al texto original, donde aparece un concepto importante: *vainqueur* - «vencedor», que no figura en la traducción: («dos veces crucé vencedor el Aquerón»). De nuevo caben aquí las interpretaciones más diversas, porque atravesar ese célebre río equivalía a morir; cruzarlo dos veces puede significar morir dos veces (Nerval se vio sumido en sendas crisis de locura) o haber vencido a la muerte una vez, para haber podido cruzar el río otra vez más; e incluso, para alguno, cabría una tercera interpretación: haber escapado dos veces de la muerte.

Podemos afirmar, en resumen y en lo que se refiere a este poema, lo que ya dijimos del anterior: si se compara la traducción con el poema original, siempre será posible descubrir pérdidas, algunas insuficiencias y posibles interpretaciones con las que no se coincida. Pero si se prescindiera de esa referencia, el poema presenta valores propios muy positivos que nos permiten clasificar la traducción como una verdadera composición poética, al mismo tiempo que también permiten al lector apreciar el talento poético del autor original y sentir unas emociones semejantes a las del lector del texto primitivo.

Finalmente, presentamos brevemente la traducción del soneto titulado «Versos áureos» (*Vers dorés*), como muestra de un trabajo paciente y continuado sobre la obra del poeta con quien el traductor se siente tan plenamente identificado. El poema, que expone antes de que lo hiciera Baudelaire el tema célebre de las correspondencias, lo publicó Nerval en dos ocasiones diferentes y con muy ligeras modificaciones, entre ellas el título: de «*Pensée antique*» cambió al que presenta aquí (*Vers dorés*). Vizoso publicó ya en 1993 una primera versión titulada, en un calco literal «Versos dorados»¹⁸ que dice así:

¹⁸ *Papel literario*, n.º 6 (18/6/1993), IV.



VERSOS DORADOS

¡Hombre libre! ¿Te crees único ser pensante
en un mundo en que la vida prorrumpa en
toda cosa?

En la fuerza que ostentas tu libertad reposa,
mas de tu mente sigue la Creación distante.

En la bestia respeta espíritu que arguye:
cada flor es un alma que al Universo nace;
un misterio de amor en el metal subyace;
<¡Todo es sensible!>, y todo sobre tu ser influye.

Teme, en el ciego muro, un ojo que te espía:
una palabra habla en toda sombra o bulto...
¡No sometas al verbo a servidumbre impía!

En el ser más oscuro habita un dios oculto;
y como una pupila tras párpados de barro,
un espíritu puro crece en cada guijarro.

En una segunda versión, que ya aparece en el volumen publicado en el C. C. Generación del 27, el poema ha modificado su título por «Versos áureos». En esta segunda versión se observa una clara tendencia general hacia la consecución de una mayor fidelidad al texto original, sin perder por eso musicalidad en verso, sino, al contrario, ganando también. El traductor ha perfeccionado su oficio en este intervalo mediante la ampliación de su interés a otros poetas simbolistas (Baudelaire, Rimbaud, Verlaine) y el poeta ha conseguido interiorizar mejor las ideas del texto original. Veamos, como ejemplo, sólo el primer cuarteto:

¡Hombre, pensador libre! ¿Sólo tú pensar sientes
aquí donde la vida prorrumpa en toda cosa?
De tus poderes múltiples tu libertad es diosa,
pero tu ciencia toda la creación desmiente

Esta versión, lo mismo que la del texto original, aparece entre un conjunto de poemas que lleva por título general «*Mysticisme*» - «Mística» y que luego formarán parte de *Les Chimères*. La tercera versión, —que el traductor anota

como segunda por ser la segunda del volumen—, marca el estadio final (por ahora) de esa lucha incesante por alcanzar el mayor grado de perfección en las dos vertientes de la traducción poética, es decir, la unión entre la fidelidad al contenido del texto origen y la musicalidad de la expresión poética en la lengua de llegada. Es digno de resaltar este tercer intento por la ganancia en el juego de las sonoridades que se produce en el verso segundo, con la serie de dentales fricativas y oclusivas, semejantes a las del texto original e íntimamente unidas al sentido que transmiten («en este mundo donde la vida en todo estalla»); lo mismo que en el verso catorce, donde la reiteración de la oclusiva sorda /p/ supera incluso al original: cuatro en lugar de tres. El poema dice así:

VERSOS ÁUREOS

Segunda versión

¡Hombre, pensador libre! ¿Sólo tú pensar cuentas
en este mundo donde la vida en todo estalla?
Tu libertad dispone de mil fuerzas que ostentas,
mas todos tus consejos la Creación soslaya.

En la bestia respeta un espíritu que alienta:
cada flor es un alma que ante el Cosmos explaya;
Un misterio de amor en el metal se asienta:
¡<Todo es sensible> y todo sobre tu ser se ensaya!

Teme en el muro ciego un mirar que te espía:
en la propia materia hay un verbo sepulto...
¡No la leemeees en cosa que pueda ser impía!

Suele en el más mísero morar un Dios oculto;
y cual ojo cubierto por sus párpados, medra
un espíritu puro tras la piel de la piedra.

Por otra parte, es curioso hacer notar cómo esta última versión —sin duda alguna la mejor— consigue pegarse tanto al texto original que varios versos son casi transcripciones literales de una a otra lengua: vv. 6, 7, 9, 10. Y como de traducción se trata, para que se pueda

comprobar lo que acabamos de decir, transcribimos el soneto original:

VERS DORÉS

*Homme, libre penseur! Te crois-tu seul pensant
Dans ce monde où la vie éclate en toute chose?
Des forces que tu tiens ta liberté dispose,
Mais de tous tes conseils l'Univers est absent.*

*Respecte dans la bête un esprit agissant:
Chaque fleur est une âme à la Nature éclore;
Un mystère d'amour dans le métal repose:
<Tout est sensible!> Et tout sur ton être est puissant!*

*Crains dans le mur aveugle, un regard qui t'épie:
À la matière même un verbe est attaché...
En la fais pas servir à quelque usage impie!*

*Souvent dans l'être obscur habite un Dieu caché;
Et comme un œil naissant couvert par ses paupières,
Un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres!*

De todo lo dicho, y para terminar, pensamos que son perfectamente asumibles y defendibles las siguientes conclusiones sobre la traducción poética:

1º. La traducción poética debe surgir de una convergencia de pensamiento y de sensaciones entre el poeta traducido y el poeta traductor. Esta convergencia conduce al traductor, a través de un impulso gratuito y tan desinteresado como la creación poética misma, a intentar la aventura de expresar con sus propios procedimientos poéticos las sensaciones y los sentimientos que le inspiró el poeta original. Se trata, pues de una labor de creación y de recreación que puede ser tan dura o más que la de simple creación.

2º. El ideal de la traducción poética debe ser la recreación del poema original en la lengua de llegada tratando, por un lado, de tender a la mayor fidelidad posible al texto origen y por otra, de servirse de los procedimientos poéticos y estilísticos de la propia lengua de llegada. El objetivo será siempre producir en el espíritu de los respectivos lectores —el de la lengua de

partida y el de la de llegada— unas sensaciones o unos efectos análogos.

3º. Dentro de este contexto, estará perfectamente justificado ofrecer a los lectores de la lengua de llegada una traducción monolingüe, en la que los textos traducidos cobren valor poético por sí mismos sin necesidad de ser confrontados con el texto de partida.

RECIBIDO EN SEPTIEMBRE DE 2000

BIBLIOGRAFÍA

- Albouy, Pierre (1969): *Mythes et mythologies dans la littérature française*, A. Colin, Paris, coll. U2, 340 pp.
- Béguin, Albert (1978): *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 500 pp. (traducción de Mario Monteforte Toledo del francés *Liâme romantique et le rêve: essai sur le Romantisme allemand et la Poésie française*, J. Corti, Paris, 1939)
- Béguin, Albert (1986): *Creación y destino*, 2 vol., Méjico, Fondo de C.E. (traducción de Mónica Mansur del francés *Création et Destinée*, Seuil, Paris, 1973).
- Belamich, André (1983): *Lorca*, Gallimard, Paris, coll. Idées, 272 pp.
- Bueno García, Antonio (1996): «Valéry traducido», en Martínez, J., Palacios, C. & Saura, Alfonso (Edits.): *Aproximaciones diversas al texto literario*, Universidad de Murcia, pp. 419-427.
- Goujon, Jean Paul (1995): «Approches de la problématique du texte poétique», en Le Bel, Edith (edit.): *Le masque et la plume. Traducir: reflexiones, experiencias y prácticas*, Universidad de Sevilla, 45-54 pp.
- Herrero Cecilia, Juan (1995): «La traducción poética como reelaboración y recreación: análisis de versiones al español de poemas de Baudelaire y Verlaine», en Lafarga, Francisco/ Ribas, Albert/ Tricás, Mercedes: *La traducción. Metodología/ historia/ literatura. Ámbito hispanofrancés*, Barcelona, 274-280 pp.
- Hurtado Albir, Amparo (1995): «La Traductología», en Le Bel, Edith (edit.): *Le masque et la plume*.





- Traducir: reflexiones, experiencias y prácticas*, Universidad de Sevilla, 9-20 pp.
- Jakobson, Roman (1963): *Essais de linguistique générale*, Éditions de Minuit, coll Points, 255 pp.
- Martínez de Merlo, Luis (1998): «Traducir poesía. (Condiciones y límites de una práctica posible)», *TRANS*, 2, PP. 43-54.
- Mounin, G. (1963): *Les problèmes théoriques de la traduction*, Gallimard/Tel, Paris, 296 pp.
- Nerval Gérard de (1999): *Obra poética*. Introducción, traducción y notas de Pedro José Vizoso, C.C Generación del 27, Málaga, 463 pp.
- Richard, Jean-Pierre (1955): *Poésie et profondeur*, Seuil, Paris, coll. Points, 256 pp.
- Sáez Hermosilla, Teodoro (1998): *La traducción poética a prueba: exégesis y autocrítica (ámbito francés-español)*, Universidad de León, Servicio de publicaciones/ Ediciones Universidad, Salamanca, 175 pp.
- Sully Prudhomme, R.-F.-A. (1965): *Obras escogidas*, Aguilar, Madrid, 1270 pp. (Traducción y prólogo de José Antonio Fontanilla).
- Torre, Esteban (1995): «La traducción del verso en verso», en Le Bel, Edith (edit.): *Le masque et la plume. Traducir: reflexiones, experiencias y prácticas*, Universidad de Sevilla, 33-44 pp.
- Vizoso, P. J. (1993): «Gérard de Nerval y tres poemas», *Papel literario*, Málaga, n.º 6.