

LA TRADUCCIÓN POÉTICA COMO REELABORACIÓN Y RECREACIÓN: ANÁLISIS DE VERSIONES AL ESPAÑOL DE POEMAS DE BAUDELAIRE Y VERLAINE

JUAN HERRERO CECILIA
UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

1. Algunos enfoques y planteamientos sobre la traducción de la poesía

El universo evocativo y rítmico de un poema en verso es el resultado artístico de un acto personal de discurso que ha adoptado una modalidad expresiva relacionada con alguno de los géneros de la poesía existentes dentro del contexto de creación-tradición literaria de una lengua-cultura.

El poema podrá ser traducido a otras lenguas de múltiples maneras por medio también de un acto personal de discurso (el del traductor) que implica una actividad de lectura-comprensión-reescritura. Pero desde el punto de vista artístico solamente serán aceptables y adecuadas las traducciones que no «desfuncionalicen» el texto poético original haciéndole perder su identidad específica de configuración artística verbal que expresa de un modo rítmico y musical un «estado de alma», una manera personal de sentir, percibir y pensar la misteriosa realidad de los seres y las cosas.

Partiendo de este planteamiento general propugnamos aquí una concepción de la traducción poética como actividad de recreación, reelaboración y re-escritura. Esta concepción se sitúa en la línea de lo que Meschonnic (1973: 358) entiende como labor de *re-enunciación* y de escritura que construye, explorando las posibilidades ocultas de una lengua diferente, una relación de «texto a texto» (1973: 314 y 354-355). Y se sitúa también, especialmente, en la línea de lo que el ruso Efim Etkind ha teorizado y explicado bajo el concepto de «traducción-recreación» en su libro *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique* (1982).

Frente a esta concepción de la traducción poética existe otra que ha tenido y sigue teniendo tal vez más adeptos que la primera. El planteamiento de base de esta segunda concepción consiste en afirmar que un poema en verso escrito en una lengua determinada es un mensaje complejo cuya forma de expresión rítmica y connotativa resulta imposible de traducir a otras lenguas. Hay que mantener entonces la máxima fidelidad posible al «contenido» del poema inicial y supeditar los aspectos formales a este objetivo principal. La traducción se hará por la vía de la flexibilidad que permite la prosa, aunque se suele mantener la misma disposición de las líneas que en el poema inicial, como si se tratara de auténticos versos. El traductor se limita entonces a traducir lo mejor posible el sentido lógico-semántico del enunciado de cada verso (aunque en poesía el sentido lógico-semántico no constituye por sí mismo la dimensión específica de un poema) sin tener en cuenta que un verso sólo se justifica por el sistema rítmico-prosódico en el que está inmerso y por la unidad de tono y de visión-sensación que contribuye a revelar o evocar.

Diderot en su *Lettre sur les sourds et les muets* (1749) ilustra de alguna manera la segunda concepción llegando a la conclusión de que la complejidad expresiva de un poema es *intraducible* (1875: I, 391).

La intraducibilidad de la poesía ha sido defendida también por escritores que han asumido la mitificación romántica del «genio de la lengua» o la sacralización del «genio personal del poeta». En esta línea se sitúa, por ejemplo, Madame de Staël en *De l'Allemagne* (1810). Años más tarde, Baudelaire, ante el reto que suponía la traducción del famoso poema de E. A. Poe titulado «El cuervo», escribía:

Dans le moulage de la prose appliqué à la poésie, il y a nécessairement une affreuse imperfection; mais le mal serait encore plus grand dans une singerie rimée. Le lecteur comprendra qu'il m'est impossible de lui donner une idée exacte de la sonorité profonde et lugubre, de la puissante monotonie de ces vers dont les rimes larges et triplées sonnent comme un glas de mélancolie. (1978: 261)

De estos planteamientos se hace eco el escritor modernista E. Gómez Carrillo en el prólogo que escribió, a primeros de siglo para la traducción al castellano de *Fiestas galantes. Poemas saturnianos* de Verlaine, realizada por Manuel Machado. En ese prólogo Gómez Carrillo afirmaba:

Trasladar los versos de una lengua a versos de otra lengua, es convertir el oficio de traductor en obra de traidor. Las estrofas, en efecto, nacen en su forma armoniosa gracias al genio musical de cada idioma, y tratar de pasarlas de un ritmo a otro ritmo es deformarlas. (22-23)

Sin embargo no todos los poetas modernistas compartían los planteamientos de Gómez Carrillo. Más bien, al contrario, la mayoría de ellos defendieron y practicaron la traducción poética en *verso* como labor de recreación.

Los primeros en abrir camino en España fueron los colaboradores de la revista *Helios* (1903-1904). En el primer número (abril de 1903) apareció la traducción en verso de un poema de G. Rodenbach («Campanas del domingo»), realizada por Catulo (R. Pérez de Ayala). En el número de junio de 1903 se publicaron cuatro poemas de Verlaine en castellano traducidos en verso por Juan Ramón Jiménez.

Pocos años después Enrique Díez-Canedo publicó dos libros de traducciones poéticas de poemas franceses e ingleses: *Del cercado ajeno* (Madrid, 1907, 155 pp.) y otro, más amplio, titulado *Imágenes* (París, Ollendorff, sin año, 237 pp.). En 1913 apareció una obra monumental dirigida por Díez-Canedo y F. Fortún: *La poesía francesa moderna. Antología* (Madrid, Renacimiento, 1913, 367 pp.). En esta antología colaboraron 28 traductores (entre ellos, Díez-Canedo, E. González Martínez, J. R. Jiménez, E. Marquina, Pedro Salinas, etc.). Los poemas pertenecen a 59 poetas (Nerval, Gautier, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Samain, Rodenbach, Verhaeren, P. Fort, F. Jammes, etc.).

En la actualidad la teoría y la práctica de la traducción poética ha sido continuada de forma brillante por el poeta mejicano Octavio Paz (véase, por ejemplo, el capítulo II de *El signo y el garabato*). Según Paz, toda traducción «implica una transformación y esa transformación no puede ser sino literaria» (Paz 1991: 66). Traducir poesía «es una operación análoga a la creación poética sólo que se despliega en sentido inverso» (Paz 1991: 71), pues «no se trata de construir con signos móviles un texto inamovible sino de desmontar los elementos de ese texto, poner de nuevo en circulación los signos y devolverlos al lenguaje» (Paz 1991: 72); «su resultado es una reproducción del poema original en otro poema que, como ya se ha dicho, no es tanto una copia como su transmutación» (Paz 1991: 73).

En Francia, la renovación de la traducción poética fue iniciada por Gérard de Nerval con su traducción en 1827 del *Fausto* de Goethe que contiene diversas canciones y baladas. Nerval consigue recrear el dinamismo emotivo y expresivo de estas canciones transponiendo la lírica popular alemana en los moldes de la poesía popular francesa.

Paul Valéry en *Variation sur les Bucoliques* (1944) ha ilustrado de forma teórica y práctica los planteamientos de la traducción poética. Sobre esos planteamientos se apoya el enfoque de E. Etkind (1982: 253-256); y a ellos se refiere también Octavio Paz cuando dice: «el ideal de la traducción poética, según alguna vez lo definió Valéry de manera insuperable, consiste en producir con medios diferentes efectos análogos» (Paz 1991: 73).

E. Etkind en el estudio al que antes nos hemos referido (1982: 18-27) distingue seis tipos de traducción poética: la traducción-información, la traducción-interpretación, la traducción-alusión, la traducción-aproximación, la traducción-recreación y la traducción-imitación.

Las más elaboradas desde el punto de vista estético son la traducción-recreación y la traducción-imitación, pero ésta no pretende ser plenamente fiel al universo del poema original sino adaptarlo libremente a la sensibilidad del poeta-traductor. La traducción-recreación, en cambio, intenta recrear el universo del poema original en un texto elaborado según las posibilidades expresivas y los géneros del discurso poético de otra lengua-cultura. Este tipo de traducción no será posible sin ciertos sacrificios, transformaciones y reelaboraciones para conseguir reescribir el poema como una totalidad organizada en la que están operando simultáneamente una serie de tensiones y conflictos (entre la versificación y el ritmo; la sintaxis y la versificación, etc.). Lo importante será organizar el poema traducido de acuerdo con el *principio estético* que se considere más acorde con el dinamismo rítmico y expresivo del poema original recurriendo sólo a los sacrificios que parezcan más inevitables y necesarios, aportando transformaciones adecuadas al espíritu, al estilo y al proceso de enunciación que vehicula el poema original.

Como ha puesto de relieve Amparo Hurtado (1990: 188-193), la actividad de traducción-recreación de un poema puede ser también enfocada desde la perspectiva del *método interpretativo* que concibe el proceso de traducción como una operación compleja efectuada por el sujeto-traductor pasando por las etapas de la *comprensión-desverbalización* y *reexpresión* del sentido del texto y de su intencionalidad comunicativa.

2. Análisis de la traducción-recreación de dos poemas de Baudelaire

Vamos a presentar aquí brevemente unos ejemplos de traducción poética que pueden ilustrar el ideal de la traducción poética como reelaboración y recreación. Hemos escogido dos poemas de Baudelaire. La traducción del primer poema («L'idéal») ha sido realizada por el poeta mexicano E. González Martínez, y la del segundo («La vie antérieure») por el escritor modernista español Eduardo Marquina, autor de una traducción en verso de *Las flores del mal* publicada en los primeros años del siglo XX.

«L'idéal»

Ce ne seront jamais ces beautés de vignette
Produits avariés, nés d'un siècle vaurien,
Ces pieds à brodequins, ces doigts à castagnettes,
Qui sauront satisfaire un coeur comme le mien.

Je laisse à Gavarni, poète des chloroses,
 Son troupeau gazouillant de beautés d'hôpital,
 Car je ne puis trouver parmi ces pâles roses
 Une fleur qui ressemble à mon rouge idéal.

Ce qu'il faut à ce cœur profond comme un abîme,
 C'est vous, Lady Macbeth, âme puissante au crime,
 Rêve d'Eschyle éclos au climat des autans;
 Ou bien toi, grande Nuit, fille de Michel-Ange,
 Qui tors paisiblement dans une pose étrange
 Tes appas façonnés aux bouches des Titans!
 (Baudelaire, *Les fleurs du mal*, XVIII).

«El ideal»

Gérmenes putrefactos de un siglo insulso y frío,
 calzando borceguíes, tocando castañetas,
 nunca esas delicadas figuras de viñetas
 satisfarán a un pecho como es el pecho mío.

A Garvani, poeta de las clorosis, lego
 su rumoroso enjambre de anémicas hermosas;
 yo no hallo en ese búcaro de desteñidas rosas
 la roja flor que sacie a mi ideal de fuego.

Mi corazón profundo, como el abismo, busca
 el tuyo, ¡Lady Macbeth! cuya maldad ofusca
 como un sueño de Esquilo que surge entre huracanes;
 o a tí, grandiosa Noche, de Miguel Ángel hija,
 que tuerces dulcemente en rara actitud fija
 tus formas repulidas con besos de Titanes.

(Traducción de Enrique González Martínez, *Jardines de Francia*,
 Méjico, Cultura, 1919, 23).

El traductor ha organizado el texto como un auténtico soneto elaborado en versos alejandrinos de 14 sílabas con cesura después de la séptima y con acento rítmico constante en la sexta y en la decimotercera (los otros acentos son variables para que el ritmo no sea monorco). Las rimas de los tercetos mantienen la misma distribución del original; las de los cuartetos son rimas abrazadas (ABBA/ CDDC) en lugar de ser cruzadas.

Aquí tenemos un ejemplo significativo de traducción-recreación y de labor personal de *reexpresión* o de *reenunciación*. El resultado ha sido un texto rítmico, expresivo, evocador, cuya lectura ofrece una visión y produce un efecto estético similares a los del poema original. La reelaboración-recreación se puede percibir en la reorganización de la composición y en el juego de las figuras y de las imágenes. En el primer cuarteto, por ejemplo, sólo se ha mantenido en su sitio el verso 4º; los demás han sido desplazados para enfocar desde una perspectiva diferente un contenido similar. El énfasis en el rechazo aparece ahora realzado por la forma de expresión que presentan los versos 3º y 4º. Se produce también una tensión especial entre la prosodia y la sintaxis en los encabalgamientos que aparecen en los versos 5º y 9º colocando el verbo al final («lego», «busca») en forma simétrica y en contraste con el verbo final del verso 10º («ofusca»).

La figura retórica del apóstrofe en el primer terceto ha sido reelaborada empleando la 1ª persona («Mi corazón») frente a la segunda del singular («busca/ el

*tu*yo ¡Lady Macbeth!») lo cual resulta más adecuado a la expresividad de la lengua española y acentúa el paralelismo con la interpelación a la Noche («o a tí, grandiosa Noche»).

El traductor ha instaurado nuevas figuras y nuevas imágenes que no se alejan del espíritu del poema inicial sino que dan forma estética a posibilidades y dimensiones implícitas. Esto se puede ver en el segundo cuarteto donde las imágenes están configurando relaciones metonímicas y metafóricas («yo no hallo en ese *búcaro* de desteñidas *rosas* / la *roja flor* que sacie a mi *ideal de fuego*»). También nos parece muy acertada y expresiva la manera de caracterizar a Lady Macbeth (versos 10-11) y la interpretación sugestiva que presenta el último verso («tus formas repulidas con besos de Titanes.»)

«La vie antérieure»

J'ai longtemps habité sous des vastes portiques
Que les soleils marins teignaient de mille feux,
Et que leurs grands piliers, droits et majestueux,
Rendaient pareils, le soir, aux grottes balsatiques.

Les houles, en roulant les images des cieux,
Mêlaient d'une façon solennelle et mystique
Les tous-puissants accords de leur riche musique
Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux.

C'est là que j'ai vécu dans les voluptés calmes,
Au milieu de l'azur, des vagues, des splendeurs
Et des esclaves nus, tout impregnés d'odeurs,

Qui me rafraîchissaient le front avec des palmes,
Et dont l'unique soin était d'approfondir
le secret douloureux qui me faisait languir.

«La vida anterior»

Yo habité largo tiempo bajo los pórticos altos,
que los soles marinos hacían luminosos,
con enormes pilares rectos, majestuosos
que, a la tarde, fingían cavernas de basaltos.

Las olas, suspendiendo visiones en sus crestas
mezclaban, por manera solemne y religiosa,
los potentes acordes de su música ansiosa,
a las festividades de color puestas...

Y yo vivía allí, en perezosas calmas,
en medio del azul y de sus esplendores
y de esclavos desnudos impregnados de olores,
que me refrigeraban la cabeza con palmas.

Y su única misión era hallar la raíz
del íntimo dolor que me hacía infeliz.

Podemos decir que esta versión de Eduardo Marquina (*Las Flores del Mal*, Librería Fernando Fe, Madrid, sin año, p. 101) se acerca bastante al ideal de la traducción-recreación. El traductor ha mantenido la estructura estrófica del soneto empleando alexandrinos españoles de 14 sílabas con cesura en la séptima sílaba y con acento rítmico constante en la sexta y en la decimotercera; aplicando también la misma distribución de las rimas, pero sin repetir en el 2º cuarteto las rimas del 1º de forma invertida como hace Baudelaire.

El texto traducido funciona como una totalidad de significación, y su lectura produce una impresión de ritmo, de musicalidad y de progresión hacia un final, similar a la que produce el original. La ruptura semántica que introduce el último verso queda bien realizada. Ahora bien el mantenimiento de las rimas impone unos condicionamientos bastante estrictos, y el traductor ha tenido que interpretar y reelaborar el contenido del poema buscando en castellano equivalencias semánticas que puedan resultar en consonancia con el espíritu y la visión-sensación del mundo que vehicula el poema de Baudelaire. Sobre lo acertado, o no, de esta consonancia nos podríamos interrogar en algunos casos.

Por ejemplo, en todo el 2º cuarteto se percibe claramente una labor de interpretación, de desverbalización y de *reexpresión* o de *reenunciación* personal que podría ser discutible. No aparece, en efecto, de manera directa la traducción de la expresión clave «réflète par mes yeux», pero ésta queda implícita en el término «visiones» (v. 5) y en espectáculo impresionista que se describe en todo el cuarteto.

Discutible puede ser también la traducción de los verbos en el primer verso («Yo habité largo tiempo») y en el noveno («Y yo vivía allí»). En lo que se refiere a las concordancias y a las tensiones entre la prosodia y la sintaxis, el texto de Marquina presenta rasgos similares a los del original. El primer cuarteto nos ofrece un equilibrio rítmico y sintáctico; el segundo cuarteto juega con una tensión entre el ritmo y la sintaxis (encabalgamientos entre la cesura, etc.). Los versos 9 y 10, por un lado y 13-14 por otro, presentan simetría en cuanto a la aceleración del ritmo, contrastando con los versos 11 y 12 que tienen un ritmo más pausado.

3. Análisis de la traducción-recreación del poema «Soleils couchants» de Verlaine

«Soleils couchants»

Une aube affaiblie	Et d'étranges rêves,
Verse par les champs	Comme des soleils
La mélancolie	Couchants sur les grèves.
Des soleils couchants.	Fantômes vermeils,
La mélancolie	Défilent sans trêves,
Berce de doux chants	Défilent, pareils
Mon cœur qui s'oublie	À de grands soleils
Aux soleils couchants.	Couchants sur les grèves.

(P. Verlaine, *Poèmes saturniens*)

Versión primera:

«Soles ponientes»

Un débil albor	Y sueños extraños,
en los campos vierte	cual soles ponientes
la melancolía	y fantasmas rojos
del sol poniente	pasan por mi mente,
La melancolía	pasan semejantes
en sus cantos mece	a soles ponientes
mi alma que se olvida	que en las playas dejan
al sol poniente.	sus luces murientes.

(Traducción de Luis Guarner, *P. Verlaine. Obras poéticas*, Madrid, Aguilar, 1947, 77)

El traductor ha optado por un principio de organización estética del conjunto que consiste en el empleo regular del verso de seis sílabas con acento rítmico constante

en la quinta sílaba, y alternante en la 2ª, en la 3ª o en la 1ª. La rima es empleada, pero no de una manera sistemática y coherente. En los ocho primeros versos aparecen las rimas asonantes «vierte/poniente/mece» y «melancolía/olvida». En la segunda parte alternan rimas consonantes («ponientes/murientes») con versos en blanco o sin rima. El nivel rítmico-prosódico entra en tensión con el nivel sintáctico al recurrir a frecuentes encabalgamientos (final de los versos 2, 6, 7, 13 y 15). El paralelismo/contraste que Verlaine establece entre «Verse par les champs» y «Berce de doux chants», se realiza ahora invirtiendo el orden y colocando los verbos al final en rima asonante: «en los campos *vierte*»/ «en sus cantos *mece*».

Se advierte además una cierta labor de interpretación y de reformulación que no se aleja del espíritu del poema original (por ejemplo los dos últimos versos: «que en las playas dejan/ sus luces murientes», o el v. 12: «Pasan por mi mente»). Estamos ante una traducción-aproximación. La lectura puede producir un efecto musical de melancolía, pero queda lejos de la totalidad sugestiva y rítmica del poema de Verlaine.

Versión segunda:

«Soles ponientes»

Una aurora fría	Sueños irreales
vierte en el trigal	cruzan por mi frente
su melancolía	como fantasmales
de hora vespéral.	sombras del poniente.
La melancolía	Son a sus reflejos
como una canción	fantasmas bermejos;
de suave emoción	pasan por mi mente,
mece el alma mía	cual soles irreales
mientras muere el día.	en los arenales
	rojos del poniente.

(Traducción de Emilio Carrere, *Obras completas de Paul Verlaine. Poemas saturnianos*, Madrid, Mundo Latino, 1921, 71-72)

Emilio Carrere ha intentado trasponer y recrear lo mejor posible la magia evocadora y rítmica del poema de Verlaine. La traducción en verso al castellano de los poemas de Verlaine (y algunos más especialmente) constituye todo un reto. Carrere era consciente de la dificultad y así lo reconoce en el prólogo:

En breve espacio de tiempo hemos traducido los *Poemas Saturnianos* en versos españoles, seguramente con menos acierto que buena intención literaria. Nos justifica la enorme dificultad de la empresa, la imposibilidad de ajustar nuestra métrica de acero a la graciosa ondulación rítmica, la infinita gama de matices de la poesía verlainiana. (p. 11)

La traducción del poema es un claro ejemplo de *recreación* y de *reelaboración*. El resultado ha sido un texto organizado como una totalidad sonora y rítmica en la que se inscribe la evocación de un estado de alma. Para ello ha recurrido al empleo de versos regulares de seis sílabas con acento rítmico constante en la quinta sílaba, y con acentos alternantes en la 1ª, 2ª o 3ª sílabas. Las rimas son consonantes y están distribuidas de forma sistemática, pero no presentan la misma organización que tienen en el poema original. Hay que tener en cuenta, por otro lado, que el texto de Carrere tiene un verso más en la primera parte y dos más en medio de la segunda (19 versos en total, en vez de 16). La composición estrófica que trazan las rimas es la siguiente:

abab/ accaa// dede/ ffedde/ Existe cierta tensión entre los moldes rítmicos y los sintácticos con frecuentes encabalgamientos (versos 6, 12, 14 y 18). El traductor ha efectuado su propia lectura-interpretación del original desverbalizando el sentido y reexpresándolo con cierta autonomía en castellano. La reelaboración se percibe más o menos en todas las frases. Las transformaciones no se alejan demasiado del espíritu del original y reformulan o explicitan conceptos que estaban implícitos en su contenido. Como ejemplos de esta reformulación-recreación se podrían señalar: «trigal»; «hora vespéral»; «como una canción/ de suave emoción»; «mientras muere el día»; «Son a sus reflejos/ fantasmas bermejos»; «en los arenales/ rojos de poniente». La lectura del texto nos revela una totalidad signifiante en la que queda configurada de forma armoniosa y musical una sensación-impresión de melancolía soñadora y visionaria.

4. Conclusión

Podríamos concluir respondiendo a esta pregunta: ¿es la poesía imposible de traducir o el texto poético admite un proceso ilimitado de traducción-recreación?

Por lo que hemos visto en nuestro análisis, un poema admite muchas formas posibles de traducción, pero podemos afirmar que la menos poética (y por lo tanto la más infiel al discurso específico de la poesía que es ante todo expresión rítmica y musical del sentir y del pensar de un sujeto) es aquella que pretende ser fiel únicamente al sentido lógico-semántico de los versos del poema dejando a un lado la dimensión rítmica, musical y expresiva que hace del universo del texto una totalidad signifiante y una unidad de visión y de evocación. Para nosotros, la auténtica traducción del poema es aquella que recrea el texto como un poema para el lector de otra lengua-cultura; aquella que ha puesto en marcha un sistema de procedimientos estéticos análogos (no idénticos) y cuya lectura produce un efecto o una sensación rítmica y evocadora similar a la que produce la lectura del original.

Si la lectura de un poema sugestivo y evocador invita a su traducción en otra lengua, esa actividad de traducción, como afirma Yves Bonnefoy, «ce n'est que la poésie, recommencée» (Etkind 1982: 256). Y como la traducción de la poesía tiene que ser ante todo *poética*, terminaremos con estas palabras de Vicent Monteil, citadas por Etkind: «Traduire, c'est s'efforcer de rendre à la fois l'image, le sens et la musique. Celle-ci prime et les *belles infidèles* sont tout de même préférables à l'honnête version latine» (1982: 272).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baudelaire, Charles. 1978. «La génèse d'un poème» en E. A. Poe, *Histoires grotesques et sérieuses*, Par s, Gallimard.
- Baudelaire, Charles. 1980. *C uvres complètes*, Par s, Robert Laffont.
- Diderot, Denis. 1875. *Lettre sur les sourds et les muets* en *C uvres complètes*,  d. Ass zat-Tourneux, Par s, vol. I.
- Etkind, Efim. 1982. *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*, Lausana, L'Age d'Homme.
- Hurtado, Amparo. 1990. *La notion de fidélité en traduction*, Par s, Didier  rudition.
- Meschonnic, Henri. 1973. *Pour la poétique II*, Par s, Gallimard.
- Meschonnic, Henri. 1982. *Critique du rythme*, Par s, Verdier.
- Paz, Octavio. 1991. *El signo y el garabato*, Barcelona, Seix Barral.