

## DU BELLAY EN CASTELLANO

TEODORO SÁEZ HERMOSILLA

I. E. S., SALAMANCA

Es un hecho que los poetas de la Pléiade, y en general, los de todo el siglo XVI, han sido apenas traducidos y ello no es de extrañar si consideramos que su labor no fue apreciada por la propia crítica francesa hasta por lo menos la época romántica. Malherbe *vinc* y Balzac, con la pretensión de poner orden y disciplina lingüísticos y estilísticos, uno el ámbito de la versificación, y el otro en el de la prosa, en medio de una producción que tachaban de barroca, de abigarrada y de confusa. La lengua francesa pudo ganar, con esta política en rigor, en claridad, pero sin duda perdió en riqueza, en libertad, en flexibilidad, y en matices.

Los poetas del renacimiento francés fueron eclipsados por los clásicos ortodoxos del XVII y, de un siglo tan variado y rico de creadores como es el XVI, sólo se salvaron en el momento algunos “monstruos” de la prosa, un Rabelais, un Montaigne. Esto es de sobra conocido. Lo es menos el hecho de que en el primer tercio de nuestro siglo, época tan pródiga en importar la poesía extranjera, sobre todo la francesa, los traductores españoles e hispano-americanos hayan seguido con la misma actitud de desatención hacia un Pierre de Ronsard o un Joachim du Bellay, cuando se dieron a los románticos, a los parnasianos y se volcaron con el simbolismo y con todos los *ismos* de las tres primeras décadas de nuestro siglo.<sup>1</sup>

Es de lamentar este olvido por cuanto estamos ante los dos máximos exponentes de esta brigada gloriosa de humanistas universales, heterodoxos, revolucionarios que fueron los fundadores de la poesía francesa separándola de la prosa rimada de aquellos Grands Rhétoriciens empecinados en sus

---

1. En mi tesis doctoral, inédita, *Verlaine en castellano* (1980) realicé un estudio minucioso y contrastado de la labor de todos los traductores de este poeta que, por haber sido el más traducido de los franceses, cuenta con los mismos traductores de otros poetas del país vecino, sólo que en un número que puede considerarse “máximo” aun teniendo en cuenta los posibles, pocos, traductores que soslayaron al pobre Lelián. Por si esto fuera poco, recientemente, Miguel Gallego Roca ha publicado una obra exhaustiva (salvo en lo que concierne a mi tesis y a mis trabajos que, desgraciadamente, no incluye por desconocerlos) de bibliografía y crítica, somera esta última, de todas las traducciones al castellano del primer tercio del siglo XX. El título: *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*, Almería, Universidad de Almería, 1996.

composiciones de forma fija y en sus malabarísticos juegos formales sin contenido. No es justo ni cierto decir que con Malherbe llegó la auténtica poesía francesa porque Ronsard fue antes que él un poeta infinitamente más rico y universal ni que con Desportes llegó la perfección versificatoria y el método riguroso porque Du Bellay ya lo había conseguido antes, Du Bellay que se adelantó al romanticismo e hizo propicio con su personal *ennui* el *spleen* de Baudelaire trescientos años antes de que éste último iniciara la aventura de la modernidad.<sup>2</sup> Y aún hay más que decir en favor de Du Bellay y es que con sus *Regrets* inicia una poesía del desencanto, del intimismo y de la sátira social que anuncia nuestra más reciente contemporaneidad.

De ahí que me haya decidido por él dejando a un lado a su jefe de fila, pues si bien es cierto que Ronsard destaca sin discusión en su tiempo y con posterioridad por el conjunto de su obra que no tiene parangón en ningún otro poeta del Renacimiento francés, no lo es menos que no existe individualmente ningún libro de poemas comparable a *Les Regrets*. Ya a finales del siglo XIX, Émile Faguet reconocía a Du Bellay como el poeta más original de todo el Renacimiento, el más personal, “celui qui a mis le plus de lui-même dans ses écrits”.

Ronsard y Du Bellay, sin olvidar a Jean-Antoine de Baïf, a Rémy Belleau, a Pontus de Tyard, a É. Jodelle y a J. Pelletier du Mans (que los animó a todos), estas siete estrellas de la Pléiade dieron carta de nacimiento, tras la titubeante aventura de los poetas maróticos, a la poesía francesa y lo hicieron con arrogancia, con tesón, con infinito entusiasmo.

Recordemos la *Deffence et illustration de la langue française* dada a luz por el propio Du Bellay. Aunque escrita de prisa y muy inspirada en otras preceptivas anteriores es superior a todas ellas en el intento de superar las creaciones y recreaciones en lengua latina, en enriquecer la lengua poética que entonces era pobre acudiendo al préstamo, al calco, a los neologismos importados de otros dialectos y lenguas y confiriéndola los cauces estilísticos en los que se asentará y brillará con luz propia.

Entre esos cauces está el empleo ya decidido del soneto, inventado en el siglo XIII por los italianos, aclimatado en esa lengua por Petrarca y adaptado al francés por Clément Marot o por Mellin de Saint-Gelais, pero regularizado y naturalizado por Ronsard y Du Bellay, tal como aún se utiliza hoy mismo, en sustitución de otras composiciones menos impactantes y “productivas”. Y está también la utilización del *alexandrin*, que se va imponiendo al decasílabo heredado de la épica, este metro que aparece en el siglo XII y que termina siendo simétrico y polirritmo con sus dos hemistiquios de hexasílabos, con esa

---

2. Du Bellay escribió una buena parte de sus dos grandes obras: *Les Antiquités de Rome* y *Les Regrets* en el año 1555 y las publicó en 1558, y Baudelaire publicó dieciocho poemas en la *Revue des deux mondes* con el título de *Fleurs du mal* en 1855 y la edición del libro tuvo lugar en 1857. ¿No es esta una curiosa coincidencia?

cesura quasi perfecta, con rima consonante y ese esquema tan francés del doble *quatrain* seguido de *sixain*.

Los traductores de este primer tercio de nuestro siglo y aun de la primera mitad no conocían el papel decisivo de estos poetas humanistas en la consagración de la lengua y literatura francesas y esto pudo arredrarlos, además de las implicaciones culturales de una imbricación constante con los temas de la antigüedad grecolatina, a la hora de interpretarlos y traducirlos. Tampoco debían conocer con detalle, tal como la conocemos hoy, la maraña de las capillas de la época, sus credos poéticos e inspiraciones filosóficas, el verdadero alcance de la influencia de los creadores extranjeros, sobre todo italianos, la impronta del latín, la importancia de las corrientes de opinión, el discurso de la intrahistoria, el papel de los colegios, de la Universidad, las secuelas del Medioevo, la tutela de los mecenas, las luchas por la conquista de la gloria en un universo que eclosionaba de forma confusa y acelerada.

Sea como fuere, el caso es que escritores de esta primera época de nuestro siglo metidos a traducir hasta la médula como es el caso de un E. Díez-Canedo, un Fernando Maristany, un Eduardo Marquina, un Enrique González Martínez, apenas si dedicaron alguna atención a estos *brigadiers* del colegio de Coqueret y de Boncourt presididos respectivamente por Dorat y por Muret.<sup>3</sup> En la que podemos considerar segunda etapa de las traducciones de poesía francesa, que comienza en torno a los años 50 y que tan pródiga ha sido en traducir a ciertos autores (Verlaine ha sido y sigue siendo traducido hasta la saciedad. De Baudelaire existen al menos dieciséis traducciones desde 1948. Se ha traducido incluso a un poeta tan difícil como F. Villon, por no poner más que algunos ejemplos), sólo contamos con siete traductores, salvo error u omisión, que se hayan atrevido a meterse con Ronsard o Du Bellay. Estas traducciones, en todos los casos muy reducidas y tangenciales, se deben al colombiano A. Holguín, al valenciano Luis Guarner, y más recientemente a Luis Antonio de Villena, a Carlos Clementson con la colaboración de Miguel A. García Peinado, y a la argentina (?) María Edith Pont de Bordelais. Cabe citar la versión de los *Sonnets pour Hélène*, de Ronsard, a cargo de Carlos Pujol.

Estas dos últimas versiones no las estudiaré aquí. La primera por no haber podido consultarla, y la segunda, muy meritoria por el esfuerzo que ha

---

3. Que yo sepa no hay ninguna versión de Du Bellay ni de Ronsard, ni por supuesto de los otros poetas de la Pléiade a cargo de traductores de esta primera época: ni E. Carrere, ni B. Dávalos, ni T. Llorente, ni L. Fernández Ardavín, ni de M. Bacarisse, ni de E. Puche, ni de J. Ortiz de Pinedo, ni Juan Pablo Rivas, ni L. de Zulueta, o Guillermo de Torre, o E. Carballo, o E. Ortiz de la Torre, o C. Eulate Sanjurjo, o Victor M. Londoño, o E. Castillo, o Carlos L. Narváez, o A. Lázaro, o R. Baeza, etc. Y en las antologías, personales, o de recopilación de versiones de otros traductores, aparecen algunas versiones sueltas: una oda de Ronsard a cargo de Enrique Díez-Canedo (en *Imágenes*, París, Librería de Paul Ollendorff, 1910); seis poemas de Ronsard, tres de Du Bellay y uno de R. Belleau a cargo de F. Maristany (en su *Antología general de poetas líricos franceses (1391-1921)*, Barcelona, Edit. Cervantes, 1922).

debido suponerle al traductor, por la razón obvia de que no pertenece a Du Bellay sino a Ronsard. Por la misma razón tampoco estudiaré los tres sonetos traducidos por Luis Guamer en dos de sus antologías personales, dedicados a Helena, a Casandra, y a María. Nos quedan pues cuatro versiones de Du Bellay : dos antiguas, de carácter antológico, y dos modernas en forma ya de libro, de nuestro tiempo.<sup>4</sup>

No he podido sustraerme a explicitar estos datos en notas a vuelta de página, por la sencilla razón de no desperdiciar una labor de búsqueda que tenía ya prácticamente concluida cuando supe que algún colega iba a tratar el mismo tema que yo había pensado y de manera más amplia y detallada. Esta noticia me llevó a centrar mi comunicación en algo que siempre me ha parecido más interesante y que se ajusta a mi quehacer de años: la crítica de las traducciones y la defensa de un modelo y una praxis en el modo de traducir la poesía en el campo de las lenguas hermanas o muy emparentadas intentando justificar este modelo con traducciones de mi propia cosecha. En esta ocasión el azar me ha brindado la posibilidad de confrontar cuatro versiones de ese soneto de Du Bellay incluido por los cuatro traductores. Se trata de la mejor composición del mejor libro de la poesía francesa del siglo XVI, como ya señalé anteriormente: el soneto 31 de *Les Regrets*:

Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage,  
Ou comme celui-là qui conquit la toison,  
Et puis est retourné, plein d'usage et raison  
Vivre entre ses parents le reste de son âgel

Quand reverrai-je, hélas, de mon petit village  
Fumer la cheminée, et en quelle saison  
Reverrai-je le clos de ma pauvre maison  
Qui m'est une province, et beaucoup davantage?

Plus me plaît le séjour qu'ont bâti mes aïeux  
Que des palais romains les fronts audacieux,  
Plus que le marbre dur me plaît l'ardoise fine,

---

4. No hay más que consultar el *Index Translationum* de la UNESCO para comprobar que ni Ronsard ni menos aún Du Bellay han encontrado eco en español. Únicamente he podido anotar una versión de Pierre de Ronsard y otros, publicada en Buenos Aires, Ed. Botella del Mar, de 1983, a cargo de la citada María Edith Pont de Bordelais, con el título de *Poesía francesa del siglo XVI*. Son los eslavos, los anglosajones, los alemanes, por este orden, y en menor medida los italianos, quienes siguen traduciendo sobre todo a Ronsard. En Francia la figura de Ronsard ha merecido coloquios internacionales, como el de París-Tours (en 1985) y Du Bellay cuenta con algún compendio bibliográfico amén de una tesis defendida por W. Bots en la Universidad de Leiden, en 1970. Pero sin duda debe de haber otras publicaciones y coloquios, no así traducciones a las que deben animarse los traductores hispanos.

Plus mon Loire gaulois que le Tibre latin,  
Plus mon petit Liré que le mont Palatin,  
Et plus que l'air marin la douceur angevine.

(*Les Regrets*, ed. modernizada por J. Borel y S. de Sacy; véase Du Bellay 1967)

Aun cuando, como en toda obra maestra, la conformación trasciende la circunstancia vital del autor para alcanzar la universalidad, la personalidad y la situación de Du Bellay iluminan con toda su fuerza este lamento lleno de nostalgia. Por ello no está demás que recordemos de manera sucinta los avatares más significativos de la existencia del poeta.

Nace Joachim en el castillo de la Turmelière en 1522, en el pueblo de Liré, comuna de 2100 almas, en la región de Anjou. Hijo de gente noble, salud enfermiza. A los nueve años se queda huérfano y no tiene más que un hermano mucho mayor que él que pasa el tiempo ocupado en pleitos por la adquisición de los derechos que la familia tiene sobre ciertas tierras.

Se traslada a Poitiers para estudiar Derecho y hasta el 49 se forma en humanidades, se integra en la Brigada, aprende el griego, el italiano y sobre todo el latín. Escribe la *Deffence et illustration de la langue française*, *L'Olive* junto con *Antérolique* y *Vers lyriques*, todo ello en ese año de 1549. En los *Vers lyriques* incluye el "Chant du désespéré" que constituye el primer esbozo de *Les Regrets*. También en este año clave compone un *Recueil de poésie* y se lo dedica a Margarita de Valois, hermana del rey.

Entre el 50 y el 53 enferma de tuberculosis y sufre los primeros síntomas de una sordera que llegará a ser total. Duplica los sonetos petrarquistas de *L'Olive*, se hace cargo de la herencia de su hermano: los pleitos por la citada tierra y un sobrino de once años. Mientras tanto traduce, reedita, escribe poesía religiosa. En el 53, su tío, el poderoso cardenal Jean du Bellay le lleva a Roma con él como secretario, intendente y persona de confianza. Es su momento soñado y su ocasión de acceder a la gloria. Pero la ciudad de Roma, cuna de la cristiandad, monumento del saber, capital del esplendor artístico, está en ruinas, medio sepultada por la tierra. Es un revoltijo de pobreza y de mansiones y monumentos en construcción o reconstrucción, un avispero de intereses políticos y económicos, un lugar que le va decepcionando dolorosamente, que le conduce a la desolación y luego a la queja para enquistarlo en la amargura de la sátira de los poderosos y en el fustigamiento de la corrupción de los hombres de Iglesia y finalmente para sumirlo en la añoranza de su país natal y de su infancia idealizados morbosamente. Esta será la temática de *Les Antiquités* y sobre todo de *Les Regrets*.

Estamos en 1555, año en el que Du Bellay compone una buena parte de esos dos libros clave de su producción completada con uno más, los *Divers jeux rustiques*, libros que terminará y publicará en 1558, un año después de su vuelta a Francia, cuando ya estaba muy enfermo y sordo, y su tío el cardenal había caído en desgracia. Instalado en París, con una buena pensión, eso sí y con varias prebendas, se sigue ocupando de los asuntos de su tío el cardenal y de su

sobrino Claude. Ya ha publicado cosas en latín, traducido a Virgilio; ahora traduce a Platón, mientras compone himnos de alabanza y obras inspiradas por los acontecimientos. Y muere a los 37 años, la noche del uno de enero de 1560, de un ataque de apoplejía.

Ha conocido a tres reyes, a tres papas, todos ellos bien diferentes. Su historia es la de un hombre hábil, inteligente, pero a la vez de una persona honrada y fiel a carta cabal que espera su oportunidad y la prepara pero al que va acogotando la mala salud, el desencanto continuo, un montón de tareas que no le van sino como revulsivo para alumbrar su verdadera vocación, la de escritor, un Ulises del renacimiento cuyo periplo viajero se frustra en una muerte prematura.

Pasemos ahora a su obra maestra: *Les Regrets*. El libro se abre con una triple dedicatoria: al lector, a Jean de Saint-Marcel, señor d'Avanson, jurista y consejero del rey Enrique II, y a su propio libro.

El corpus del texto poético contiene 191 sonetos. Los 80 primeros insisten a la manera de Ovidio, de Horacio, de los nuevos y antiguos viajeros cuya singladura no culminó en un viaje feliz, en el aspecto melancólico de la añoranza y del *ennui*. Sus mejores composiciones, los sonetos que van del 25 al 36, y en el centro el 31 que brilla con luz propia. A partir del soneto 80, la parte satírica, que no voy a comentar aquí y que va hasta el poema 151. Y el resto, sonetos de alabanza o de circunstancia.

Esa atalaya de presente frustrado, infeliz, le sirve de contraste revelador de un pasado hecho de utópica nostalgia. Presente y pasado, pasado y presente. El futuro, cuando aparece, es retórico, producto más bien de la reflexión, del diario íntimo de una escritura a la que se agarra como única tabla de salvación. En este libro se confiesa con sinceridad, se desahoga con sarcasmo, expresa con pesar la futilidad de la gloria y del ajetreo por conseguirla, afirma sus principios sobre la vida y la literatura, tan distantes y tan distintos ya de los motivos que fueron suyos y que aún siguen siéndolo de sus compañeros de brega : el amor, la fama, la cultura, la inmortalidad.

Vayamos con el estudio del soneto. La perfección o, al menos la excelencia de una composición poética, se produce cuando el autor es capaz de traducir un mensaje ideático de interés humano universal en una forma universalmente bella. Escribir poesía auténtica consiste en inventar una configuración de palabras que sea capaz de hipostasiar un combinado rítmico e imagístico a una idea creando, mediante esa unión, un artefacto que embargue emocionalmente e impacte admirativamente a un lector preparado, a un interpretador dotado de una actitud y una aptitud para este tipo de comunicación. La función poética que permite esta forma sui generis del lenguaje, forma de segundo grado sobre la prosa común y el roman paladino, se fundamenta en unas técnicas que comparten saber hacer versificario e intuición genial que no se aprende.

Desde el punto de vista del puro significado, de la sintaxis y de una cultura compartida, se percibe como una estructura tripartita en la que el primer *quatrain* expone el conocido tema del *beatus ille* horaciano aplicado a la aventura

del viaje de diez años que realizara el héroe de Homero, Ulises. El viaje es una prueba iniciática y se supone que una vez completado felizmente lleva a la purificación del peregrino, a la victoria sobre las imperfecciones y las pasiones, una educación moral y sentimental.

El segundo *quatrain* (los *quatrains* de este soneto son cuartetos en su equivalencia española) marca el cambio de la admiración por un modelo de aventura vital a la duda y a la interrogación sobre una circunstancia personal en la que el viaje emprendido está aún en su desarrollo y en medio de una crisis desencatada por no haberse realizado ni vislumbrado aún el camino de retorno. El poeta está embargado por el ansia de la vuelta y por las imágenes de su tierra natal. Persiste el sedimento cultural del poeta en referencias a la *Odisea*, y a las *Pónicas* de Ovidio.

En los tercetos, mediante un contraste que va *in crescendo*, Du Bellay, entre la rabia y la nostalgia, reniega de su experiencia y se pronuncia por una vuelta decidida al tiempo anterior al inicio del viaje. Los dos tercetos constituyen por ello una réplica a las dos acciones que se ensalzan en el primer *quatrain* de cuya alternancia sale ganadora la idea del retorno al hogar. En ellos no hay guiños librescos y la confesión es profundamente personal y vivida. El soneto se logrará si y sólo si los parámetros formales fundados en la unidad de secuencia, en este caso el hexasílabo, tales como los esquemas acentuales, las redes silábicas de combinaciones orales, las combinaciones métricas y léxicas, se ajustan armoniosamente al querer decir y al sentir del poeta en su circunstancia:semántica, imaginería, sintaxis y referencia de lo vivido.

Si consideramos el ritmo como la configuración del sentido -el sentido sería lo pretendido expresar por el poeta y el ritmo, el cómo de la expresión- tenemos tantos registros de ese motus de configuración como partes del querer decir, o sea tres partes rítmicas bien diferenciadas. En lo que se refiere al ritmo silábico, al ritmo de cantidad, los dos primeros versos repiten el esquema yámbico-anapéstico de los dos siguientes con dos unidades de secuencia puramente yámbicas en los segundos hemistiquios de los versos centrales y una ruptura que inicia el grito, grito en **(i)** de *vivre* (medida 1-5). Este anuncio de ritmo fonético simbólico crea un climax en el conjunto sonoro hecho de combinación entre consonantes sonoras con un contrapunto escaso de nasales en la rima masculina *embrassée*. Lo que más cuenta y canta, sin embargo, son las vocales acentuadas que se colocan en forma de sístole (la **(i)** sobre todo) para abrirse a una diástole de sonidos abiertos, evocadores, largos y mayestáticos.

En la segunda estrofa el ritmo puramente métrico invierte los términos y empieza con una medida 1-5 excepcional, eco de la 7ª unidad de secuencia. Esta vez es una **(a)** nasal. Las vocales son mucho más abiertas. El encabalgamiento es continuo. Los hexasílabos, uniformemente yámbicos, se duplican y constituyen reiteradamente las segundas unidades de secuencia de los versos. Se da una apertura de la vocal y el contraste, menor, ya no se realiza mediante la **(i)** como grito admirativo sino mediante las vocales oscuras y velares del ensordecimiento y la ambigua oscuridad la **(o)** cerrada y la **(u)**. Por su parte las consonantes sonoras y cantantes de la primera estrofa dan paso en este *quatrain*

a nasales sordas y fricativas en contraste con una sonoridad fuerte y distinta de vibrantes y líquidas.

En los tercetos se clausura el encabalgamiento. Cada verso es como un latigazo sonoro, y de hexasílabo a hexasílabo martillean términos monosilábicos que revelan rápidas antítesis, combinan climax vocálicos ascendentes y descendentes. El juego se realiza en tiempos breves y en cortos espacios en ese avance kiriel en el que resuenan labiales y dentales sobre un fondo de nasalidad y fricación. El movimiento yámbico que se repartía a partes iguales con el anapéstico en la 2ª estrofa se invierte en los tercetos (medida 4-2) y adquiere una mayor regularidad propiciada por medidas anapésticas en los hemistiquios que soportan el axis rimático externo. La factura del soneto es perfectamente moderna. El texto está medido, pesado, ponderado, acoplado al significado y a la sintaxis. Baudelaire no hubiera hecho mejor ni en cuanto a la técnica ni en cuanto al impacto de ese *ennui* tan personal, sólo quizá lo hubiera acrecentado en complejidad de correspondencias.

La antítesis como figura semántica y retórica vertebraba un ritmo tripartito para un querer decir expresado en tres partes.

Parece claro que la traducción de un texto que no tenga en cuenta este minucioso proceso de interpretación y estudio poético filológico estará condenada al fracaso y todo lo más conseguirá algún acierto por intuición, siempre parcial, lo que no quiere decir en absoluto que baste con este análisis para que la buena traducción quede garantizada. Se trata de una condición necesaria pero no suficiente. Un proceso semejante y paralelo habrá de ser emprendido en el campo de las virtualidades equivalentes de la lengua término.

Disponemos de cuatro versiones en castellano de este magnífico poema. La primera versión, la más antigua, pertenece a Fernando Maristany:

Feliz quien como Ulises da al mundo una salida,  
O bien quien por la tierra va en busca del vellón,  
Y luego vuelve, y lleno de amor y de razón  
Vive entre sus paientes el resto de su vida.

¡Ay! Cuando podré ver de mi mansión querida  
La alegre chimenea, y en qué dulce ocasión  
Veré de mi cercado la mísera extensión,  
Inmenso territorio donde la paz anida.

Prefiero de mis padres el caserón anciano  
Que el frontispicio audaz del palacio romano,  
Más que el nevado mármol la hosca pizarra fina,

Más mi Loire francés que el Tíbero latino,  
Más mi abrupto Liré que el monte Palatino,  
Más que el aire del mar la dulzura anjovina.  
(Traducción de F. Maristany [1922]: 42)



Como podemos ver se respeta en la versión el metro alejandrino español por *alexandrin* francés, además del axis: rimático consonante, lo que en principio puede considerarse un acierto. En mi opinión, como ya he señalado en muchas ocasiones, metro y rima deben ser respetados hasta donde sea posible. Un soneto sólo puede ser traducido por otro de la lengua término, pero el mantenimiento de esos dos registros esenciales no debe realizarse a costa de infringir el *motus* general de la configuración rítmica que tiene que aparecer hasta donde sea posible en todos sus registros aspectuales. No sólo el esquema métrico sino los esquemas acentuales, no sólo la disposición rítmica externa sino el combinado de recurrencias fónicas con su simbolismo y los vaivenes de las masas silábicas marcadas por el tándem tonicidad-aticidad y por supuesto el respeto al léxico, a las formas gramaticales, a la significación y al juego sintáctico.

Pues bien, Maristany infringe en un 60% el esquema acentual y secuencial, traiciona la significación, inventa a su antojo en hasta versos enteros, añade, sobre todo epítetos, amputa a veces o introduce términos por una u otra razón desacertados (*Loire, Tíbero, anjovina*). Esta versión se inscribe en la corriente, muy prodigada, de las traducciones que, por salvar la rima externa y por desconocimiento del original, son infieles, descuidadas, subjetivas y no precisamente bellas.

La segunda versión, a cargo del colombiano Andrés Holguín, es de 1954:

Feliz quien, como Ulises, tras bellas travesías,  
o como el argonauta que apresó el vellocino,  
vuelve, con la experiencia de un ilustre destino,  
a vivir con los suyos el resto de sus días.

¿Cuándo, ¡ay!, volveré a ver la viejas chimeneas  
y el humo de mi aldea? ¿Qué tiempo y qué camino  
me llevarán de nuevo a mi hogar campesino  
que es, más que mi heredad, todas mis alegrías?

Amo más el albergue de mis padres en Galia  
que la frente orgullosa de un palacio latino,  
más que los duros mármoles amo la piedra fina,

el dulce Loira galo más que el Tíber de Italia,  
más mi pequeña aldea que el monte Palatino,  
más que el aire marino la dulzura angevina.  
(Traducción de A. Holguín 1954: 83)

También respeta el metro y la estructura de la rima externa, salvo en los tercetos (el *sixain* típico del soneto francés se compone de un dístico más un *quatrain* o viceversa, mientras que el español prefiere los tercetos encadenados). La versión parece más bella que la de Maristany, incluso suena bien en castellano, pero si la comparamos con el original comprobaremos que Du Bellay

no dice ni mucho menos lo mismo que el traductor ni lo dice de la misma manera. Esto es lo que yo llamo una recreación libre, es decir, otro poema, un híbrido en el que se muestra a la manera de un centauro la cabeza y quizá el torso de Du Bellay con el resto caballar del propio A. Holguín, pues se explicita, se inventa, se suprime, se modula a capricho cuando no hay necesidad de hacer tales florituras. Y todo ello, una vez más, al servicio de la rima externa consonante. La vieja historia de siempre.

Por lo que hace al esquema rítmico acentual, queda cambiado en un 50%. La segunda estrofa de la traducción, aunque suene bien y sea incluso bella, es una desfiguración del segundo *quatrain* en cuanto a significado, léxico y sintaxis. El simbolismo fonético y el contraste sonoro que vertebra el original está traicionado. Ni se respeta el juego alternante de rimas masculinas y femeninas que tanto contribuye a la tipicidad de la poesía francesa. En definitiva, puede decirse que el texto de la versión en buena parte no traduce al texto original. Es un pretexto para un postexto, es otra manera de hacer, otra configuración formal, otro poema. A este ejercicio se le puede denominar de muchas formas, pero a mi entender, nunca constituirá una verdadera traducción.

Pasemos ahora a las traducciones de la época actual. No es extraño que nuestros traductores de hoy rehuyan imitar el esquema rimático consonante de los originales. Es la parte más difícil de traducir y por otro lado es muy cómodo mantener únicamente aquellas rimas que el parentesco estrecho de las lenguas confrontadas permite y posibilita. El conocido poeta Luis Antonio de Villena se puso a traducir a Du Bellay. Loable intento porque el poeta de la Pléiade se lo merecía, pero no es cuestión de traducir a cualquier precio aunque sea con el objetivo inteligente y necesario de rellenar una laguna histórica. Si se traduce mal es muy flaco el favor que le estamos haciendo al público lector. Es preferible dejar para otros esa noble pero difícil tarea:

¡Feliz quien, como Ulises, ha hecho un largo viaje  
o como aquel argivo que conquistó el toisón,  
y ha vuelto, después, lleno de experiencia y razón,  
a vivir con sus padres el resto de su vidal

¿Cuándo volveré a ver, ay, humear la chimenea  
de mi pequeño pueblo, y qué estación tomaré a ver  
el cercado de mi pobre casa, que para mí  
es como una provincia, y más y más todavía?

Me place más la morada que elevaron mis abuelos,  
que el frontón atrevido de un palacio romano,  
más que el duro mármol me place la arcilla fina,

más mi Loira francés que el Tíber latino,  
más mi pequeño Liré que el monte Palatino,  
y más que el aire del mar la dulzura angevina.

(Traducción de L. A. de Villena; véase Du Bellay 1985: 43)

Luis Antonio de Villena, además de haber abandonado la rima externa, infringe el metro, lo que es mucho más grave, y lo infringe del peor modo posible, mezclando heptasílabos con octosílabos. Esa deformación métrica se constata en nueve versos, más de dos tercios del texto. Otro tanto hay que decir del ritmo acentual, cambiado en la misma proporción. La versión queda así descoyuntada. No sólo es infiel sino fea, ni prosa ni verso, sobre todo en la segunda estrofa, al parecer la más difícil de traducir.

¿Por qué traducir *beau* por *largo* cuando de lo que se trata es de que el viaje sea algo feliz y hermosamente terminado según las teorías renacentistas acerca de la felicidad como una consecuencia del viaje, de la peregrinación que acaba bien (véase Marsilio Ficino)? Y ¿por qué traducir *saison* por *estación* cuando en el contexto semántico de la época significa *momento*, *ocasión*? Y ¿por qué motivo sustituir *francés* por *gaulois* o ver *frontón* en *fronts* o limitarse a traducir *clos* por *cercado* cuando de lo que se trata en la lengua y en el querer decir del texto es del jardín que rodea a la casa cerrado por una cerca.

El traductor tiene que conocer el significado de las palabras en su contexto histórico así como los aspectos culturales que los mensajes lingüísticos implican en un momento dado. Y si esto es pedir mucho, que no lo es, pues para evitar esos errores están los originales comentados y anotados, al menos debe tener un perfecto conocimiento del estado de la lengua actual de la que traduce y éste no es el caso del señor Villena. No hay más que confrontar otras versiones para toparse con alguna que otra *gaffe*, no muchas afortunadamente. Sin embargo, no todo es negativo en la versión. En su traslado desaparece en buena parte la explicitación, la invención y la supresión consiguiente, y no se puede hablar de traducción pretextada para lucimiento subjetivo, como ocurre en las traducciones de la primera época de nuestro siglo.

Finalmente, la traducción de *Les Regrets* que nos ofrecen Carlos Clementson y Miguel A. García Peinado da, de principio a fin, una buena impresión. La presentación es detallada y erudita. A mí me ha servido en parte. Hay notas esclarecedoras a pie de página, además de tratarse de una edición bilingüe. Lástima que se haya rechazado, según parece casi por principio, todo tipo de rima, ya sea consonante o asonante (salvo en contadas ocasiones):

¡Feliz quien como Ulises ha hecho un largo viaje,  
o bien como aquel otro que conquistó el toisón,  
y a casa tornó luego, maduro, experto y sabio,  
a vivir con los suyos el resto de sus años!

¿Cuándo, ay, veré de nuevo de mi pequeña aldea  
humear los tejados, y en qué estación podré  
volver a ver la cerca de mi pobre morada,  
que es para mí un imperio, y hartó más todavía?

Más me gusta la casa que alzaron mis abuelos  
que los altivos frontis de romanos palacios,  
más que los duros mármoles, la pizarra ligera,

más mi Loira francés que el Tíber italiano,  
más mi humilde Liré que el monte Palatino,  
más que el aire marino, la dulzura de Anjou.  
(Traducción de C. Clementson; véase Du Bellay 1991: 123)

Este *parti pris* resta al poema una buena parte de su encanto, el de la musicalidad. Además el esquema acentual también ha sido infringido en la mitad del soneto, si bien el registro fonostilístico no lo ha sido en la misma proporción con lo que el contraste rítmico oral que se impone como principio creador no supone un desvío acusado. Quedan algunos errores difíciles de justificar en profesores universitarios: *largo* por *beau*, *estación* por *saison*, *cerca* por *clos* (¿qué interés podía tener el autor en volver a ver una simple cerca?), *francés* por *gaulois*.

La versión es no sólo aceptable sino buena pero me pregunto si no se puede hacer más en el doble intento de acercamiento al original y en la elección de los registros secuenciales con sus esquemas acentuales, fonostilísticos, sus ictus sonoros y sus ítems léxicos. Se puede y se debe a mi juicio respetar en la medida de lo posible el esquema rimático y esa posibilidad cabe, como ya se ha dicho cuando se traduce del francés al castellano, con más esfuerzo en la aproximación interpretativa y en la reformulación formal, aunque el resultado, pocas veces perfecto, haga ver al lector que está frente a una traducción. Bien mirado, de eso es de lo que se trata, de hacerle ver y sentir que los traductores no somos, no podemos ser los autores, pero que hemos hecho con nuestra labor de mediación todo lo que lingüística, cultural y poéticamente hemos podido por “revelar” el sentido, la belleza y la emotividad de un texto poético dentro de las virtualidades de nuestro uso y norma de escritura. El desechar la rima alegando razones de moda o principios de rigor métrico es renunciar sin motivo justificable a una parte decisiva de la configuración rítmica que es la esencia de todo poema. Para terminar, como es mi costumbre, propongo otra versión y alego en su defensa que huele a traducción, y pretende “saber” y “sonar” lo más parecido al Du Bellay del soneto 31 de *Les Regrets*:

¡Feliz quien, como Ulises, acaba un viaje grato,  
o como el argonauta que conquista el toisón,  
y luego vuelve a casa puesto en arte y razón,  
y vive entre los suyos el resto de sus años!

¿Cuándo volveré a ver de mi pequeño pueblo  
humear la chimenea y en qué ocasión  
veré al cabo el jardín de mi pobre mansión  
que vale una provincia y hasta todo un imperio?

Más me place el albergue que mis padres alzaron  
que estos osados frontis de palacios romanos,  
más que este mármol duro me place pizarra fina,

más mi Loira de Galia que este Tíber latino,  
más mi Liré pequeño que este monte Palatino,  
más que del mar el aire, la dulzura angevina.  
(Traducción, inédita, de T. Sáez Hermosilla)

Un soneto es muy difícil de traducir pero se puede intentar y siempre cabe la posibilidad de una mejora.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BELLAY, Joachim du. 1967. *Les Regrets*. Édition de J. Borel & S. de Sacy, París, Gallimard-NRF ("Poésie").
- BELLAY, Joachim du. 1985. *Sonetos*. Traducción, prólogo y notas de Luis Antonio de Villena. Edición bilingüe, Madrid, Visor Libros.
- BELLAY, Joachim du. 1991. *Lamentos y añoranzas (Les Regrets)*. Introducción y notas de Miguel A. García Peinado; traducción de Carlos Clementson, Córdoba, Universidad de Córdoba ("Clásicos de la literatura universal" 1).
- HOLGUÍN, Andrés. 1954. *Poesía francesa. Antología*, Madrid, Guadarrama.
- MARISTANY, Fernando. [s. a., 1922]. *Antología de poetas líricos franceses (1391-1921)*, Barcelona, Editorial Cervantes.

