ROSA CHACEL: CREACIÓN, TRADUCCIÓN Y CRÍTICA A PROPÓSITO DE SEIS TRAGEDIAS DE RACINE

SOLEDAD GONZÁLEZ RÓDENAS
I. E. S. "CAL·LÍPOLIS", TARRAGONA

En 1985 Rosa Chacel fue seleccionada para el Premio Nacional de Traducción por su versión castellana de seis de las más conocidas tragedias de Racine: *Andrómaca*, *Británico*, *Berenice*, *Bayaceto*, *Fedra* y *Atalía*, premio que no llegó a concedérsele. Significa, no obstante, este mínimo reconocimiento -tardío como el del resto de su obra- una llamada de atención sobre la calidad de una de sus actividades intelectuales más desconocidas -la traductora-, en la que esta singular poetisa y novelista se ocupó de forma considerable durante los años cuarenta y cincuenta, los primeros de su exilio. Rosa Chacel abandonó España en 1937 y tras pasar por ciudades como París, Atenas, Marsella, Ginebra o Burdeos acabó por instalarse en 1940 en Sudamérica, donde residió a caballo entre Río de Janeiro y Buenos Aires hasta 1974, fecha en la que puso fin a su largo exilio después de breves y esporádicas estancias en España. Durante este tiempo, de forma paralela a su actividad traductora, publicó en editoriales sudamericanas, principalmente argentinas, novelas como *Teresa* (1941), *Memorias de Leticia Valle* (1945) y *La sinrazón* (1960); libros de relatos como *Sobre el piélago* (1952) y *Ofrenda a una virgen loca* (1961); numerosas colaboraciones y artículos críticos en revistas como *Sur*, *La Nación*, *Realidad* y *Los Anales de Buenos Aires*; y también comenzó de forma regular la redacción de sus diarios titulados genéricamente *Alcancía* (véase Rodríguez Fischer 1988a).

Es precisamente en estos diarios donde Rosa Chacel deja perfecta y prosaica constancia de las penurias económicas a las que la condenó el exilio, y que fueron una de las causas directas de que acabara dedicándose, como tantos otros intelectuales en su circunstancia, a la traducción. Ningún lirismo hay en la Rosa Chacel angustiada por encontrar el editor que pague unos pesos por la *Fedra* de Racine, su traducción más estimada, o en la Elena Moreno, trasunto de ella misma, que en *Ciencias naturales*, su última novela y su más amargo recuerdo del exilio, escribe, en unos diarios que se confunden literariamente con los de la propia Rosa, palabras como las siguientes:

> Me puse a anotar esto, con la idea de comentar la penosa caminata, a pleno sol, con zapatos detestables. Eso es lo que quería decir, no tengo por qué someterme a ese tormento: hay que comprar zapatos nuevos. ¿Puedo comprarlos?... Lo intentaré y aquí quedará apuntado -porque eso y sólo eso es

> lo que tengo que apuntar. [...] En resumen, tendré que aceptar alguna traducción, cosa enojosa, si no es voluntaria. (Chacel 1994: 27)

Lo "enojoso" por "no voluntario" es muchas veces su única actividad posible ocupada a menudo en tediosos textos de carácter científico o tecnológico cuyos títulos nadie, ni siquiera ella misma, se molesta en anotar o recordar. También es su doble de conciencia -Elena- la que deja constancia de estas traducciones rutinarias, algunas veces versiones de versiones, que no duda en calificar de "refrito vergonzoso y latoso" (Chacel 1994: 253) sólo soportable con la paciencia de Job. No obstante, no es siempre la traducción una actividad tan desconsoladora. Tanto para Rosa Chacel como para Elena Moreno, ambas seres reconcentrados, aislados y mal avenidos con la vida social, traducir, en sus propias palabras, es "un trabajo tolerable porque su oficina es la soledad" (Chacel 1994: 37). También para ambas pasear su exquisita precisión verbal por obras literarias de su gusto, cosa que ocurre en contadas ocasiones, constituye un verdadero placer. Y así Rosa Chacel retrata a la protagonista de *Ciencias naturales* en el deleite de traducir *La educación sentimental* de Flaubert, que la salva momentáneamente de la aridez de los ensayos de medicina, pedagogía y psicología a los que estaba destinada, y para sí misma, para la vida "real", se reserva las tragedias de Racine, puesto que a este autor lo empieza a traducir por gusto y no por necesidad, como veremos más adelante.

A lo largo de su vida Rosa Chacel realizó varias traducciones de textos de calidad literaria indiscutible, entre otros: la *Herodías* de Mallarmé, *La peste* de Camus, *Reunión de familia* de T. S. Elliot, la *Venus observada* de Fry, *Museo de cámara* de Walmir Ayala o *Animales desnaturalizados* de Vercors y, entre los ensayos cabe señalar la *Teoría del arte de vanguardia* de Renato Poggioli que le encargó la Revista de Occidente en 1964. De entre todos estos títulos hemos de destacar, sin ninguna duda, su traducción de las tragedias de Racine, no sólo por su número y el tiempo que les dedicó, puesto que se ocupa de ellas durante décadas -años, dice, empleó en su versión de *Bayaceto* (véase Chacel 1993: 201)- sino también porque enfrentarse a la obra de Racine, supone enfrentarse a uno de los clásicos franceses más a menudo tildado de rigidez formal, purismo y frialdad técnica, peculiaridad esta que convierte la adaptación de sus "poemas dramáticos" a otra lengua en una empresa de considerable dificultad. Tanta que Rosa Chacel, a propósito de su inmersión en la obra de Racine, reflexiona por vez primera sobre la traducción literaria como un proceso dialéctico no sólo entre dos lenguas diferentes, sino entre un sistema formal y conceptual de partida intrínsecamente indisoluble que ha de verse transportado a la lengua de llegada con lo que ella llama un "tono" idéntico, como si de una pieza musical se tratase. No obstante, para Rosa Chacel no hay dificultad que la dedicación y el tiempo no puedan vencer. Nos dirá en su artículo "*Fedra* en español", publicado en 1959:

> Al contrario, la dificultad representa únicamente demora, y la demora en lo deleitable no pesa. Traducir a Racine es un trabajo en el que parece que sólo se

> puede errar por impaciencia. Con detenimiento, todo se reduce a transvasar el contenido precioso de un recipiente a otro de distinta forma e idéntica capacidad, sin perder una gota. (Chacel 1993: 199)

Sin embargo, la propia escritora se encarga de desestimar la metáfora del recipiente a la hora de valorar las necesidades que se derivan de traducir a Racine, puesto que en sus versos, como en toda la gran literatura, según nos dirá más adelante, "la forma es contenido" y es, como señalé hace un momento, "ante todo un tono". Rosa Chacel equipara así la traducción del clásico a la búsqueda del acorde común que haga sonar en lenguas diferentes, con la misma tonalidad, conceptos idénticos. La traducción ideal ha de imitar, por tanto, fondo y forma buscando un lugar de equivalencias posibles dentro de la particular idiosincrasia y tradición literaria de la lengua de llegada. La tarea de traducir la expresión racininiana deviene, entonces, en una labor extremadamente meticulosa, puesto que como la propia Rosa Chacel comenta:

> Hay dentro de estos versos palabras llenas de años, como abuelos, otras llenas de savia como padres; otras llenas de gracia, como hijas. Es decir, que hay una grandeza antigua, encauzada en formas racionales, una cortesía caballeresca y una piedad cristiana, una crueldad medieval y un sentimentalismo prerromántico. (Chacel 1993: 200)

Ahora bien, ¿cómo solventa nuestra autora en la praxis la equivalencia de tales características? Empezaré por decir que Rosa Chacel concibe la traducción de Racine como una "osadía" que sólo puede vencerse con verdadero entusiasmo y una particular predisposición del traductor, entre lo innato y lo cultivado, que ella define, de nuevo en términos musicales, como "el oído absoluto". Sobre este asunto nos dirá en la "Nota de la traductora" que acompaña a la única edición que de su versión de las tragedias se publicó en España en 1983:

> Mi francés, más vivido que estudiado, me permitía confiar en mi *oído* -tengo que hacer alusión a lo que en música representa el *oído absoluto*; quien lo posee capta la nota con todas sus vibraciones fisiológicas, con su exacta jerarquía en la escala, etc.-. En las lenguas, el *oído absoluto* es el que percibe primero el elemental sentido lógico y, además, la casta, jerarquía y potencia de cada oración, palabra y sílaba. Es decir que, conociendo una lengua lo bastante para poder relatar un hecho o situación en varias formas, discierne y determina una forma como única, percibe en ella toda su ascendencia y parentela, a qué género literario pertenece, a qué tipo humano, a qué situación o pasión alude o indica incontrovertiblemente, etc. (Chacel 1983: CLI)

El buen o mal "oído" del traductor, ese oído que oye y escucha lo fable y lo inefable, es en definitiva el que determina la calidad y la cualidad del texto de llegada, en el que, según Rosa Chacel, éste "se juega su honestidad oficial y hasta jurídica" puesto que la "tergiversación de sentido es cosa delictiva"

(Chacel 1983: CLI) y añadirá más abajo: "el riesgo está en encontrar las equivalenecias profundas, integrales si es posible, y si no en adoptar las omisiones discretas -ante lo imposible, el siempre posible silencio-, pero jamás una sustitución de la forma suprema por una equivalente en la lógica, pero de diferente rango, de menor magnitud de quilates" (Chacel 1983: CLII).

El "oído absoluto" chaceliano no es, por tanto, únicamente el oído de un traductor al servicio del original, sino el de un poeta buen conocedor de la tradición literaria de la lengua de partida y de llegada que, como afirma Félix de Azúa al referirse a las versiones de Rosa Chacel, "vuelve a escribir desde dentro" (Azúa 1984: 8) cada una de las líneas que componen un texto. Entramos así en el campo de la traducción literaria artística de la que Rosa Chacel se hace partidaria, coincidiendo plenamente con la visión de su buen amigo el poeta y traductor Ángel Crespo, que al teorizar sobre este punto afirma:

> Al poner un texto de otra lengua en la nuestra, nos aproximamos a él pero, al mismo tiempo, de él nos alejamos. Este alejamiento consiste en la imposibilidad de mantener exactamente la forma del texto de partida, y ello influye de alguna manera en el espíritu o estructura que emana del texto de la traducción. Se desencadena, pues, un proceso dialéctico incesante entre dos fonéticas, dos sintaxis y, en fin globalmente, entre dos culturas más o menos lejanas la una de la otra. Y este proceso será tanto más intenso y enriquecedor cuanto más acertada sea la traducción, pues la buena traducción no diseca el texto traducido, no lo paraliza, sino que trata de conservar en él la misma capacidad de vibración, e incluso de contradicción, propia del texto de partida. (Crespo 1995: 6)

En consonancia con esta idea, Rosa Chacel, a la hora de traducir a Racine el principal problema al que se enfrenta es la adaptación del *couplet* alejandrino francés a un equivalente castellano que no prive al texto de su categoría poética ni de su tono heroico, puesto que, para nuestra autora, el pareado alejandrino castellano no es siempre una buena ni una correcta versión del francés. Rosa Chacel, como adelantábamos más arriba, no comenzó a traducir a Racine por contrato editorial, sino por requerimiento de un grupo de jóvenes aficionados al teatro y admiradores de su obra que solicitaron su ayuda con la intención de estrenar el *Bayaceto* en Buenos Aires. La escritora, aficionadísima desde su niñez al teatro -especialmente a la tragedia clásica- y frustrada practicante de este género -hasta tres obras llegó a proyectar que nunca concluyó- (véase Rodríguez Fischer 1988b: 50), se embarcó en el plan con la intención de llevarlo a cabo lo mejor posible, pero su pasión por el clásico no se vio correspondida por la pericia escénica de los jóvenes, cosa que la escritora ya había sospechado desde un principio, y la representación se zanjó, como ella misma reconocerá, en el seno de "grandes disensiones imposibles de aplacar ni esclarecer" (Chacel 1983: CLII). La anécdota es importante porque la primera vez que Rosa Chacel se enfrenta al verso de Racine lo hace en territorio argentino, en los años cuarenta, y en un lugar donde no era extraño que el

teatro francés se representara en versión original, ya que al público culto porteño no era ajena la lengua francesa -precisamente en el Odeón de Buenos Aires asiste la escritora a la representación original de *Fedra*, acontecimiento que dejará una singular huella en su obra, como veremos más tarde-. Así, pues, cuando traduce *Bayaceto* no se propone, en modo alguno imitar lo que sabe inimitable, a la postre para oídos avezados a la consonancia francesa, sino sustituir por una equivalencia que haga del *Bayaceto* una obra válida en la lengua de llegada, aunque para ello haya de renunciar a un artificio formal tan característico de Racine como el pareado. Rosa Chacel se muestra partidaria entonces de traducir *Bayaceto* en versos blancos alejandrinos y lo hace por dos razones fundamentales: la primera, porque la amplitud del alejandrino español tiene una majestuosidad de ritmo lo suficientemente «neta y dura» como para evitar las consonancias y captar de forma precisa el tono que Racine imprimió a su obra; y la segunda, porque el pareado castellano, al contrario que el francés -de "resonancias suaves" y "poco hirientes"-, suele "resultar de una sonoridad pesada", y casi *machacante*, que justifica su escasa fortuna en la tradición literaria española frente a metros como el romance, la lira o la silva que atenúan su dureza fonética con el encadenamiento de rimas suaves y difusas.

Una vez tomada esta decisión, después del episodio con los jóvenes actores vocacionales, que la escritora no duda en calificar de "lamentable" (Chacel 1993: 201), continuará traduciendo las tragedias de Racine, esta vez a propuesta de la editorial Sudamericana. La próxima será *Británico*, que versiona en la misma forma que *Bayaceto*, también ahora guiada por lo que podríamos llamar el espíritu de la propia obra, puesto que de nuevo le parece que "entonaba con la austeridad del clima la falta de rima siempre sensual y deleitable" (Chacel 1983: CLII). El problema empieza cuando se decide por la traducción de *Berenice*, puesto que para ésta le parece totalmente impropio suprimir las rimas ya que, según Rosa Chacel, necesita esta obra, rebosante de amor, su dulzura armónica. Si no la traduce en pareados es -comenta- "simplemente, que no encontré rima para Berenice... No existe en castellano una que sea digna de la obra, una que sea raciniana" (Chacel 1983: CLII). La versión de *Berenice* le valió las críticas del profesor Battistesa que censuró el poco rigor académico de su versión, contra lo que la escritora argumenta: "sucede que en Racine lo académico es considerabilísimo, pero lo poético y lo... digamos lo excelso en cuanto a nobleza léxica, es más considerable todavía, más intocable, más vulnerable si una sola palabra queda sustituida por otra de menor altura, de menor pureza" (Chacel 1983: CLIII).

Tras la polémica, al traducir *Atalía*, más exigente si cabe con su labor traductora, y atendidos los consejos profesorales, opta por seguir haciendo caso de su "oído absoluto" y seguir versionando -dirá- "según el diapasón de mi estética, según el tamiz de mi quilatera" (Chacel 1983: CLIV) y elige esta vez una fórmula compuesta que emula los tonos clásicos al traducir los coros con rimas y los diálogos con verso blanco, como solución posible y aceptable en lengua castellana. El paso definitivo hacia el pareado lo dará en *Andrómaca* y sobre todo en *Fedra*, la versión que más disfrutó, porque en ella encuentra como en

ninguna otra el sentido de la forma poética equiparable en su importancia al contenido. Rosa Chacel ve en la *Fedra* una pieza maestra ejemplo de la omnipotencia de la forma, de lo que enunciará como "la virtud de la estatua que encierra todo movimiento" (Chacel 1983: CLV) tanto que, a pesar de que empezó a traducirla sin rima, desistió porque chocó con un fluir rítmico que acudía "por sí mismo, en bandada". Y además, para Rosa Chacel en el caso *Fedra* la forma implica la naturaleza del texto, de manera casi tan significativa, aunque dentro de otro orden, como el cómputo numérico *significa* en los tercetos encadenados de la *Divina comedia*, y, así, el pareado es para *Fedra* una necesidad de sentido intrínseco. Nos comentará al respecto:

> Creo que, en efecto *Fedra* queda expresada en estas correspondencias que encadenan el pensamiento en su armonía. Esta tragedia que discurre bajo el inexorable signo de Venus, debe estar urdida con *couples*. La misión de las rimas en ella sobrepasa la concordancia del sonido, significa unión, atracción, fatalidad copulativa, enlace. Podría decir que las rimas representan la parte carnal, la sangre, el latido, el ritmo, el concepto noble, la alta tensión moral, la virtud. La seducción de la melodía es como la llamada de Venus, el acento y el razonamiento son como la clara conciencia del mal, del deshonor, de la mentira; como la voz de una secular nobleza que ningún halago o tentación puede acallar. (Chacel 1993: 202-203)

La grandiosidad compositiva de *Fedra* llega a impresionar tanto a Rosa Chacel que esta obra pasará a formar parte de los materiales que utiliza para la redacción de la suya propia, especialmente en la que quizás sea la más conseguida de sus novelas: *La sinrazón*, de la cual se ocupó durante una década -la de los cincuenta- de manera simultánea a sus últimas traducciones de Racine. En *La sinrazón*, ambientada en Buenos Aires, encontramos, en medio de un complejo triángulo amoroso, a Herminia, un personaje secundario en el que confluyen, voluntariamente mal disimulados, muchos de los episodios que acontecieron a la propia Rosa: exiliada, culta, traductora de obras científicas, colaboradora en revistas, crítica teatral, lectora de Racine y escritora circunstancial y casi teórica de la tragedia, que se decide a componer su primera obra dramática -titulada curiosamente *Orestes*- para complacer a un grupo de jóvenes actores aficionados con más voluntad que talento. Es también Herminia la que acude junto con Santiago y Quitina, la pareja protagonista, a la representación de *Fedra* en el Odeón bonaerense, al igual que la propia escritora, la cual aprovecha el acontecimiento como motivo de reflexión estética y ética que hace aflorar en los personajes sus principales obsesiones. Es Santiago el que, en el fluir de su conciencia, comenta la fuerza del verso raciniano, con palabras que nos hacen entender perfectamente el sentido que para Rosa Chacel tiene la forma que dio Racine a su *Fedra* y, también, la cuestión del "oído absoluto" captador y transmisor a la que me he referido. Escribirá Santiago:

> Escuchamos los nobles versos gemelos, sustancialmente emparejados. ¡Qué placer sacrosanto puede invadirnos al cerrarse el broche de las rimas, qué sentimiento de colmo, de consumación, al ir cada par de versos uniéndose y sucumbiendo al alejarse para dejar paso a los siguientes! ¡Qué cadena viva iba despertando lo que sólo era pensamiento! Aquellas claves enlazadas resonaban en el ámbito de la sala y dejaban una estela de momentos tan plenos que casi me atrevería a llamarles entes o mundos. (Chacel 1981: 330)

Por su parte Herminia, que acude a la representación poco después de una fuerte discusión con su hijo al que acaba por mandar literalmente "al Infierno", al escuchar la invocación de Teseo a Neptuno, se siente desfallecer, hasta el punto de que el teatro es abandonado sin concluir la obra. El médico diagnostica un derrame de bilis complicado con una fuerte gripe, pero los tres personajes -a los tres afectan preocupaciones similares- coinciden en que fueron los versos de Racine los que hirieron como un puñal la mala conciencia de Herminia al verse ésta reconocida en la voz del Teseo que maldice a Hipólito. La maldición de la propia sangre, la de los seres amados y la del propio yo como voluntad pasional, verbalizada o no, condenada a cumplirse, se convierte en *La sinrazón* en un tema importantísmo que forma parte fundamental de la tragedia interior que acompaña a todos sus personajes. En *La sinrazón* la crítica ha visto, entre otras, la huella de Proust, de Joyce, de Nietzsche, de Schopenhauer, del *nouveau roman*, de Mallarmé, de Petrarca y fundamentalmente la de *Las ideas sobre el teatro y la novela* de Ortega y Gasset -la "biblia" más recurrida y reconocida de Rosa Chacel-. Acabaré recordando que para Ortega lo sustancioso del arte está en su forma y no en sus temas, particularmente en la novela, en la cual le parece «prácticamente imposible» encontrar alguno no tratado, y por ello recomienda al género buscar cauces nuevos de expresión para la conciencia y el alma humana no centrados únicamente en el discurso de la acción, sino en el de la reflexión y la contemplación. Recordaré también que Ortega pone como ejemplo de ello la tragedia clásica francesa y especialmente a Racine, como paradigma del autor desinteresado por la originalidad de sus argumentos, de modo que, en palabras del filósofo: "los sucesos le sirven sólo para plantear ciertos problemas íntimos" y así "autor y público se complacen no tanto en las pasiones de los personajes y sus dramáticas consecuencias como en el análisis de esas pasiones" (Ortega 1995: 26). Y esta es precisamente la idea en la que parecen coincidir Racine, Ortega y Rosa Chacel, y que me hace sospechar, asunto en el que ahora ya no puedo entrar, que la recepción de las técnicas de exposición dramática de Racine, así como el enfoque de sus temas y la construcción de sus personajes tuvieron más influencia de la que pudiera parecer en la obra chaceliana -particularmente en *La sinrazón*-, pues ni gratuito ni arbitrario fue el interés y el paciente trabajo que la escritora se tomó en prestar su oído y su voz al maestro francés.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZÚA, Félix de. 1984. "La lógica pasión por Racine" *El País/Libros*, VI, 227, 26 de febrero, 8.

CHACEL, Rosa. 1981. *La sinrazón*, Barcelona, Bruguera.

CHACEL, Rosa. 1983. "Nota de la traductora" en Jean Racine, *Seis tragedias*. Edición bilingüe con prólogo de Roland Barthes, Madrid, Alfaguara, CLII-CLVI.

CHACEL, Rosa. 1993. "*Fedra* en español" en *Obra completa. Artículos I*, Valladolid, Diputación Provincial-Centro de Estudios Literarios. Fundación Jorge Guillén, 199-203.

CHACEL, Rosa. 1994. *Ciencias naturales*, Barcelona, Plaza & Janés.

CRESPO, Ángel. 1995. *Un ideal de traducción poética. Lección inaugural del Curso para extranjeros de la Universitat Pompeu Fabra*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra [edición no venal].

ORTEGA Y GASSET, José. 1995. *Ideas sobre el teatro y la novela*, Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial.

RODRÍGUEZ FISCHER, Ana. 1988a. "El tiempo abarcado" en *Rosa Chacel. Premio Nacional de las letras españolas [1987]*, Madrid, Biblioteca Nacional, 9-24.

RODRÍGUEZ FISCHER, Ana. 1988b. "La obra truncada de Rosa Chacel: las *Novelas antes de tiempo*" en *Rosa Chacel. La obra literaria expresión genealógica del Eros*, Barcelona, Anthropos, 85.