

El soneto parnasiano en versión española: Teoría y crítica

Teodoro Sáez Hermosilla

Dentro del marco de lo que supone ese primer balance constituido por la *Antología* que el doctor J. C. Santoyo publicara en 1987, voy a tratar de aportar un caso más que añade la polémica teórica a la praxis traductora dentro de esa difícil parcela de lo poético y en particular de las versiones de poemas franceses en lengua castellana.

Disponemos en nuestro país, a falta aún de una obra rigurosamente teórica, de un sinfín de especulaciones empíricas o de reflexiones inducidas de la propia práctica de los traductores. Es cierto que en muchas ocasiones el traductor se limita a ofrecer su obra de traducción o a lo sumo dedica unas líneas a justificar su método y su manera dentro del ámbito de la literatura y la lengua comparadas. No obstante, en ocasiones nos encontramos con exposiciones metodológicas defendidas con argumentos hechos con rigor y hasta con críticas de versiones ajenas del mismo original.

Tal es el caso del traductor colombiano Ismael Enrique Arciniegas en su versión de *Les Trophées* del poeta parnasiano Jose-María de Heredia, que nació en Cuba (en 1842), se formó en Francia y allí murió (en 1905) después de haber sido elegido miembro de la Academia Francesa y administrador de la Biblioteca del Arsenal. Es sabido que esta joya de ciento dieciocho sonetos elaborados durante más de treinta años representa el más acabado monumento de la producción parnasiana y obedece a la quintaesencia de la producción de esta escuela. Reunidos tardíamente en un volumen de conjunto (en 1893), después de haber sido publicados la mayoría en revistas, cayeron en plena batalla simbolista, cuando la corriente parnasiana dirigida por

Leconte de Lisle tocaba a su fin. Constituyeron así los funerales de la escuela del arte por el arte pero unos funerales de la perfección en la forma estricta de un soneto elaborado y trabajado con mimo y con mucho tiempo.

No se trata de un libro simbolista, ni de una *legende des siècles*, no son filosóficos ni buscan la originalidad, sino que se trata de pequeños cuadros inspirados en la breve noticia de un suceso histórico pero desarrollados con la sensibilidad voluptuosa del coleccionista que recrea la visión a base de contrastes, de movimientos, de colores, de efectos de luz y sombra para depositarla en una vitrina de perfección formal. La forma y el trabajo del orfebre son superiores a la idea y al contenido pero estos *quadri*, según la denominación de A. Chenier, insertados en la fórmula más acabada del soneto, están hechos para rememorar sucesos e instantáneas de modo que puedan ser vistos por haber sido pintados y puedan ser palpados por haber sido reencarnados mediante el ritmo y el sonido de las palabras.

Traducir una obra de este calibre supone un reto casi imposible que sin embargo no ha arredrado a nuestros traductores de acá y de allende los mares, un Antonio de Zayas, un Fernando Maristany, un Max Henríquez Ureña, un Miguel Antonio Caro, o un Leopoldo Díaz. El propio Arciniegas, que se presenta a sí mismo como crítico y juez de las versiones de los traductores citados, confiesa en el prólogo de su segunda traducción (1) el esfuerzo que tal trabajo le supuso. En ese prólogo nos dice que le llenó de estupor y le dolió la versión de Zayas, con errores y confusiones en el significado y casi todos los prosaísmos de nuestra lengua. Esta versión del Duque de Amalfi le llevó a la aventura de una traducción en sonetos que los franceses llaman *libertinos* (es decir con rimas distintas en los cuartetos) pero que luego rehizo con la ordenación tradicional.

Traductor escrupuloso, el colombiano juzga severamente también la traducción del escritor catalán Maristany de quien dice que sus traducciones no son poesías ni los versos son versos. (Maristany es un viejo conocido cuyas traducciones de Verlaine me parecieron bastante aceptables), pero lo que importa es su idea de la traducción poética. Para empezar I. E. Arciniegas no es partidario de la traducción en prosa en contra de la opinión de muchos; en prosa se pierde esa música ideal esencial a la poesía y el traductor debe intentar hacer una labor semejante a la del original en forma, idea y música. La versión en prosa sirve más bien para aprender las lenguas (hoy diríamos que se trata de una traducción información más o menos artística). Si se

trata de composiciones muy conocidas deben conservarse hasta el metro y la forma estrófica del original (o sea en principio una traducción artística en verso, siguiendo a E. Etkind) (2).

Es un firme creyente en la traducción en verso, no en la informativa en verso sino en aquella que se puede concebir y dar entre la de *aproximación y de calco escueto y seco*, la artísticamente fiel que reproduce con brío e inspiración propia despertada al contacto de la emoción y la belleza original, imágenes, estilo, entonación y fisonomía del modelo, en otra lengua y en otro verso. Para lo que se requieren facultades poéticas y afinidades de espíritu con el poeta traducido, además del buen conocimiento de ambas lenguas y de cierta habilidad sutil y aun astucia para llegar a la verdadera fidelidad. Y ello nunca por literalismos ciegos, sino por equivalencias y analogías, procurando columbrar cómo habría expresado el autor sus ideas, imágenes y sentimientos de haber escrito en la lengua a que se traduce.

Pues como dice B. Croce en su *Estética*: "toda traducción es imposible si se lleva el propósito de efectuar el trasvasamiento de una expresión a otra como el del líquido de un recipiente a otro distinto. Así la traducción que merece el nombre de buena, es una aproximación que tiene valor original de obra de arte, y que puede vivir independientemente". La coincidencia, como puede verse, con los puntos de vista de un teórico actual como E. Etkind es sorprendente. Una traducción en verso, sigue diciendo Arciniegas, no debe ser jamás un calco. La que sea así tendrá la tacha de defectuosa o de *hórrida* (este calificativo lo toma de Gómez Restrepo), porque el número de las palabras no coinciden y las rimas tampoco, sino por señalada excepción en algunas lenguas afines.

Insiste además en la exigencia que impone el soneto en español como composición estrófica. En cuanto al alejandrino francés, tiene más palabras que el castellano (aunque tenga menos sílabas) y la lengua francesa abunda en mayor cantidad de rimas no comunes que la española porque las consonancias en español son de vista y en francés son de oído. Otra traba para que el soneto español resulte armonioso es el exceso impertinente de asonancias contra el que un poeta de oído delicado tiene que luchar. El proceder de Heredia consistía en elegir con anticipación rimas raras que amoldaba a esbozos o planes que coincidieran con ellas y ese deporte espiritual no puede ser adoptado por el traductor.

Lo que nos ofrece pues I. E. Arciniegas es una teoría y una metodología en ciernes que coincide a grandes rasgos con la opinión de un

sector quizá mayoritario de los traductólogos de la poesía, incluso de los que se refieren de pasada al fenómeno como es el caso de la *Escuela del Sentido*, para los que toda traducción de un original en verso, y más si se trata de una composición fija como es el caso del soneto, debe ser una recreación que, recogiendo el querer decir y el modo de expresar del original, constituya una resistemización equivalente en la lengua término. No es sin embargo extraño que haya detractores de este método que parece tan razonable y lo es aún menos cuando nos enfrentamos a un tipo de poema cuya pretensión es dibujar, representar y hasta hacer sonar y saber y tener un olor parecido al referente. Si además se trata de traducir entre lenguas hermanas cabe la posibilidad de un intento literalizante y ajustado que sería el desideratum de los traductores más exigentes.

Yo había comentado a mis alumnos un soneto del apartado Roma y los bárbaros titulado *Soir de bataille* y como se suele hacer en estos casos lo había desmontado, es decir que había realizado a fondo el proceso de exégesis interpretativa en que debe consistir la primera fase de toda traducción que se precie y ello en la implicación de todos los registros que componían el soneto: registro lingüístico y semántico, parámetros métricos y esquema rimático, y su combinación con los sintácticos, estudio del ritmo que tiene en cuenta las unidades de secuencia, los ítems acentuales y léxicos y hasta los detalles acústicos en su combinatoria oral, y cuando leí la versión del soneto que hiciera Arciniegas me debí quedar tan descontento como éste se quedó ante la versión de Maristany (que por cierto no he podido conseguir).

Pero veamos primero el soneto de Heredia y la traducción de Arciniegas y luego tras dar cuenta de lo que arroja el proceso exegético, el comentario del original, ver si al menos cabe otro tipo de traducción que no sea tan disparatada como afirma el colombiano (3).

Habíamos calificado las reflexiones de I. E. Arciniegas de compendio sensato y hasta moderno de lo que en principio debe ser la traducción poética y estábamos de acuerdo en líneas generales con su crítica, pero al contrastar su versión con el original quedamos desencantados, nos ocurre lo mismo quizá que le ocurriera a él con la traducción de Maristany, que nos duele y no porque el resultado no resulte armonioso y el soneto parezca a primera vista conseguido.

Puede decirse que el traductor domina la técnica del soneto en español pero su visión desfigura, desdibuja y por ello traiciona el movimiento rítmico y la tonalidad que constituyen a mi juicio lo esencial del mensaje formal de Heredia. No es suficiente entonces con

que sea correcta la imitación puramente métrica y el seguimiento del axis rimático del modelo consonante. El pretendido ajuste en el silabismo y en la rima externa no bastan para dar cuenta de la forma de un poema que hay que ver como un todo orgánico en lo que tiene de expresión singular. Y ello no puede lograrse si previamente no se realiza una exégesis profunda, detallada y a todos los niveles de la disposición formal.

De acuerdo con esta exégesis comprobamos que Arciniegas ha respetado en parte los medios pero también que en buena medida ha traicionado la finalidad. En el primer "quatrain", dedicado a describir desde el punto de vista de todos los sentidos la visión de los mandos y su implicación en el marco y en el desarrollo de la batalla, Heredia no ha buscado ninguna armonía regular sino justamente todo lo contrario, ha tratado de "figurar" el desorden que ha supuesto el choque de los dos ejércitos y lo ha hecho enfrentando el metro con la sintaxis por medio de "rejets", "contre-rejets" y encabalgamientos acompañados de hiatos que confieren a la estrofa un movimiento de vaivén, de manera que la regularidad silábica está distorsionada y no se asienta en unidades yámbicas hasta el último verso de la estrofa.

La aliteración abundante también es algo pretendido que busca dibujar ese choque. Fonemas oscuros, sordos, palatales o velares se encuentran enfrentados con otros tantos abiertos y claros produciendo una sensación de fragoroso ensordecimiento y de brutalidad que dibuja la visión. Las pausas combinadas con la irregularidad rítmica anuncian la lentitud y el desorden de la maniobra. El contraste y la sensación de marejada vienen también de la oposición entre los monosílabos que prefiguran la fuerza y otros términos deliberadamente alargados mediante los hiatos: *centurions, ralliant, cohortes*. El motus es de sístole y diástole y revela un clima de agitación marcado por esa aliteración endiablada y hasta cacofónica.

Si ahora nos fijamos en el cuarteto de Arciniegas vemos que sólo ha quedado una cierta equivalencia formal en la aliteración, que el traductor no ha respetado en absoluto la visión del choque ni sus implicaciones que, manteniendo el contenido de los heptasílabos de los primeros hemistiquios, se ha inventado completamente el de los segundos. En esa reproducción al cincuenta por ciento y estas explicitaciones facilonas que no están en el original, el traductor ha pasado del aguafuerte a la acuarela insulsa, eso sí sostenida, monocorde, pero a cien leguas del querer expresar del original.

Y todo ello por querer respetar el eje rimático consonante que pertenece, es verdad, al más puro credo de los parnasianos, pero la rima es un medio y no un fin y no está sólo al final del verso sino que atraviesa y apuntala todo el poema. El fin es hacer sentir la impresión del choque desde el punto de vista de los mandos.

En el segundo "quatrain" Heredia nos ofrece la visión de los soldados. El motus sintáctico está justamente invertido. La frase suelta está al final de la estrofa y constituye una réplica más serena de la oración en "rejet" que inicia el primer verso del poema. En este segundo "quatrain" el ritmo se hace más regular, más lento. El vocalismo se presenta ensordecido por las nasales y por el paso de las líquidas a las silbantes. No se dan rupturas bruscas. Amplias sístoles cerradas por yambos. En general un ritmo yámbico equilibrado preside la estrofa, no hay "rejets" salvo en el verso 5 y la sintaxis se acomoda a la métrica. El texto está en sordina y la impresión es de apaciguado abatimiento, de cansancio, de expectación también y de "détente".

Este "quatrain" es mucho más fácil de traducir sobre todo si se eliminan algunos elementos esenciales (Arciniegas se ha comido el nombre del rey medo Fraortes, -el metro y la dificultad de la rima obligan-) y no sabemos de qué parte son los cadáveres ni los arqueros, porque se nos sustrae la idea y la visión del compañero y del adversario en el campo de batalla. Si quitamos de delante al general enemigo rompemos la lógica y el equilibrio (o el desequilibrio) que va a permitir hacer resaltar la figura del Imperator y la impresión de victoria.

El traductor también suprime los dos adjetivos de color *rouge* y *vermeil* del segundo verso del dístico que me parecen esenciales en esa intención ante todo pictórica y traduce algunos términos a su antojo en el "quatrain" que cierra el soneto. Así *airain* está visto como *acero laminado*, *fracas* es *són*, *buccins* se transforma en *clarines*, y el Imperator, el general romano, está gratuita e innecesariamente interpretado como el Héroe.

Con las supresiones vienen las invenciones, como es costumbre en esta manera de traducciones en verso ajustado, por experiencia puedo decir que esto ocurre a la mayoría de nuestros traductores clásicos y por otra parte está establecido y es de rigor que el "alexandrin" tenga que ser traducido por alexandrinos, pero establecido ¿por quién?, y ¿por qué? Con esta normativa "el flujo de las venas

marca las heridas, los clarines atruenan la comarca y el nervioso corcel el cuello enarca", pero todo eso no está en el original.

En los tercetos dedicados al Imperator se da primero un martilleo sordo, como de tambores hecho puro sonido por obra y gracia del monosilabismo dentro del dístico que funciona como una sístole, un rumor de revelación para una diástole majestuosa y total, una visión magnífica desde todos los ángulos en el "quatrain" que cierra el soneto. Se trata de la última visión retratada con toda solemnidad y llevada al paroxismo de la perfección formal mediante una exacta regularidad anapéstica (sólo difiere el primer hemistiquio del verso 13 para destacar los términos *superbe* y *maîtrisant*) con un vocalismo abierto y claro, grande y mayestático, y un consonantismo de líquidas y silbantes que realzan la idea de un murmullo de admiración.

El traductor, tras haber ponderado en todos los detalles del texto de partida, puede optar a mi entender por varias opciones en el enfoque normativo del trabajo de reformulación. Una de ellas sería la traducción en prosa artística a la manera como Pierre-Jean Jouve tradujo los *Sonetos* de Shakespeare o en verso blanco tal como Paul Valéry lo intentó con gran éxito con las *Bucólicas* de Virgilio. En ambos casos el resultado ha constituido una auténtica recreación artística en la que se ha sacrificado (caso de P. J. Jouve) o no se ha querido utilizar (caso de Valéry), la rima externa en la idea de que sólo eliminando este parámetro externo era posible recrear todo lo demás incluido imágenes, sintaxis, metro, ritmo y melodía.

Por defender a ultranza el mantenimiento de ese axis rimático nuestros traductores se quedan en poco más que una traducción de información en verso, quizá por no llevar el proceso de equivalencia hasta el final. Y es que si se reproduce con exactitud el modelo rimático que enmarca las estrofas y al mismo tiempo se elige un metro inadecuado para un determinado par de lenguas uno se condena a la amputación y a la subsiguiente invención que por fuerza desvirtúan y desfiguran la disposición secuencial, el juego rítmico y hasta el combinado léxico-metafórico-tonal de todo el corpus del poema.

La pregunta que se impone es si vale la pena o si es de recibo perder gran parte de todo ese entramado interior en el que cada ítem, cada pausa, cada palabra tienen su peso específico en un sistema singular y total, por salvaguardar un esquema sonoro externo que, aunque preeminente, no es siempre significativamente determinante ni constituye en fin de cuentas el único límite de la unidad del poema

pues en la versificación moderna lo único que puede considerarse unidad es la secuencia.

Alguien dirá que estamos hablando de sonetos y que estos razonamientos no caben en un modelo de composición con sus propias normas más o menos fijas en las que la rima externa tiene su papel constructor aunque tampoco ha de olvidarse que se han escrito sonetos sin rima y que el combinado de esa rima no siempre es algo esencialmente significativo por sí mismo, lo que podría legitimar una recreación en esa modalidad de versos sueltos. No obstante estamos ante sonetos tradicionales en los que la rima es necesaria y en los que toda traducción que se precie debe tratar de remedarla. En este sentido cabe una opción intermedia. Dado que resultaría una tarea prácticamente imposible traducir este tipo de sonetos respetando el axis rimático consonante podría pensarse en la posibilidad de ensayar con una rima más flexible, una rima asonante, que, no suponiendo demasiadas pérdidas y señalando la secuencia exterior, permitiera reformular la visión parnasiana en nuestra lengua con un alto grado de aproximación.

Entre rehacer un soneto recuperando sólo a medias los registros y los matices del original, por mucho que ese soneto traducido suene bien en castellano, e intentar una aproximación casi total con la única pérdida del consonante y su sustitución por una asonancia que respeta el esquema, me quedo con esta segunda solución. Y no vamos a entrar en el tópico de que esto sólo es posible entre lenguas hermanas y de forma excepcional. No acabo de ver por qué se habla de excepción cuando uno se refiere a la traducción de y a lenguas hermanas o de lenguas con un cierto grado de parentesco ya que si consideramos las lenguas desde el punto de vista de su desarrollo histórico nos encontramos con que normalmente éstas se agrupan en familias con lo que ha de haber un gran número de ellas con raíces y troncos semejantes aunque las hojas, por utilizar como se suele hacer este símil arbóreo, o las ramas sean diferentes.

Tampoco considero que la ampliación del metro, en algunos casos excepcionales, perjudique mucho la traducción. Esos mínimos desajustes pueden compensar pérdidas mucho mayores y de lo que se trata es de que el número y la calidad de las pérdidas sean los menores posibles y en definitiva que la recreación reexpresé de la manera más semejante posible el sentido y la forma del original. Ya sé que el soneto se incluye por los tratadistas entre las formas de composición fija pero a lo largo de su historia este tipo de compo-

sición fija ha admitido variantes en cuanto al metro, como es el del sonetillo o este que nos ocupa del soneto alejandrino modernista según el modelo francés, y en cuanto al número de versos tenemos la serie de las variantes ampliadas (de influencia italiana) y la serie no menos variada de los llamados sonetos de ingenio. Lo que pretendo decir es que la forma arquitectónica no tiene por qué ser calcada. Se puede intentar aplicar un metro inteligentemente holgado que respete la marcha y la estructura del original sin que por ello se pierda el sentido y se disloquen las secuencias.

El paso de la rima consonante a la asonancia remedando el esquema del original sólo implica una variación intermedia no menos legítima que las otras y en todo caso esta variante de la forma externa, de la versificación, vendría justificada por necesidades de la traducción artística que en el caso del soneto y en particular del parnasiano supone la aproximación máxima hasta donde se puede llegar. Respetar radicalmente las formas clásicas del soneto en un caso como éste supone en la práctica (aunque sería teóricamente posible, una traducción equivalente pero desviada de la pintura y la sonoridad del original), hacer otro soneto o a lo sumo recrear un híbrido que no reflejaría sino de forma amputada o dislocada el querer decir y el modo de expresar del original.

La versión que propongo no deja de ser una traducción artística en verso cuya visión constituye casi una transparencia del original (4). Leída la versión comprobamos que a veces un término, un hemistiquio, un verso y hasta la combinación de una estrofa podían ser cambiados sin que el resultado desmereciese en una labor de aproximación que siempre se puede perfeccionar.

Notas

1. Las primeras 36 versiones las publicó el autor en la revista *Cultura Nacional de Panamá*, en 1933. Alentado por el apoyo que recibió siguió traduciendo, primero hasta la mitad y luego, con gran esfuerzo el resto, es decir, otros tantos. La versión acabada de *Los Trofeos* se publicó en Bogotá, Los clásicos de Colombia. Editor Juan Lozano y Lozano, 1934.
2. Véase su conocida obra *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*, Lausanne: L'Age d'Homme, 1982.

3. *Soir de bataille*

Le choc avait été très rude. Les tribuns
Et les centurions, ralliant les cohortes,
Humaient encor, dans l'air où vibraient leurs voix fortes,
La chaleur du carnage et ses âcres parfums.

D'un oeil morne, comptant leurs compagnons défunts,
Les soldats regardaient, comme des feuilles mortes,
Tourbillonner au loin les archers de Phraortes;
Et la sueur coulait de leurs visages bruns.

C'est alors qu'apparut, tout hérissé de flèches,
Rouge du flux vermeil de ses blessures fraîches
Sous la pourpre flottante et l'airain rutilant,

Au fracas des buccins qui sonnaient leur fanfare,
Superbe, maîtrisant son cheval qui s'effare,
Sur le ciel enflammé, l'Imperator sanglant!

Les Trophées. Ed. A. Lemerre

Tarde de batalla

El choque fue sangriento bajo la luz del día.
Tribunos, centuriones, al frente los primeros,
juntaron las cohortes de indómitos guerreros,
y acre olor de matanza del campo ya subía.

Contando los cadáveres con mirada sombría,
veían los soldados en el empuje fieros,
girando en torbellino, cual hojas los arqueros,
y el sudor por los rostros morenos les corría.

Entonces surgió, todo de flechas erizado,
con flujo de las venas que sus heridas marca,
bajo flotante púrpura y acero laminado,

al són de los clarines que atruenan la comarca,
soberbio, en su nervioso corcel que el cuello enarca
y sobre el cielo en llamas, el Héroe ensangrentado.

Los Trofeos. Op. cit. p. 78

4. *Tarde de batalla*

El choque había sido enorme. Los tribunos
y los centuriones, juntando las cohortes
en el aire aspiraban do vibraban sus voces
el calor de matanza y sus acres efluvios.

Triste el gesto, contando compañeros difuntos
los soldados veían, cual hojas en desorden,

girar en lontananza arqueros de Fraortes
y el sudor les brotaba de sus rostros oscuros.

¡Entonces apareció, todo erizado de flechas,
rojo en bermejo flujo de sus heridas frescas,
bajo púrpura flotante y bronce resplandeciendo
al fragor de bocinas que marcan la charanga,
soberbio, dominando el caballo que se espanta,
sobre el cielo inflamado el Imperator sangriento!