LA "TRADUCCIÓN" DEL RITMO POÉTICO

DAVID MARÍN HERNÁNDEZ

Universidad de Málaga

1. INTRODUCCIÓN

Si a la hora de traducir un poema nos centramos exclusivamente en su contenido y dejamos de lado sus elementos formales, es evidente que estaremos olvidando sus características esenciales. Esto es así porque la función que predomina en este tipo de textos es la poética o estética: la forma del mensaje es la protagonista.[1]

Esto no quiere decir, sin embargo, que el resto de los elementos desaparezcan totalmente. Jakobson aclaró que su teoría de las funciones debía entenderse como una "predominancia" y no como un "monopolio" de una de ellas sobre las demás. Es importante tener esta idea presente a la hora de traducir poesía, puesto que, si bien es cierto que lo que importa al traducir un poema no es tanto lo que se dice como la forma de decirlo, sería un error considerar el contenido como un elemento totalmente prescindible. Por decirlo de otra manera, la función poética no anula totalmente a la referencial.

En esta comunicación nos vamos a detener en uno de los elementos formales que intervienen en un poema: el ritmo. Nuestro objetivo es observar cómo el deseo de mantener los factores rítmicos del poema original restringe la libertad del traductor y le obliga a realizar ciertos cambios en los niveles morfosintáctico y semántico. Para ello utilizaremos la traducción que Martínez Sarrión[2] ofrece del poema de Baudelaire *Le Chat* (*Les Fleurs du mal*):

Viens, mon beau chat, sur mon coeur amoureux;	Ven, bello gato, a mi amoroso pecho;
Retiens les griffes de ta patte,	Retén las uñas de tu pata
Et laisse-moi plonger dans tes beaux yeux,	Y deja que me hunda en tus ojos hermosos
Mêlés de métal et d'agate.	Mezcla de ágata y de metal.
Lorsque mes doigts caressent à loisir	Mientras mis dedos peinan suavemente
Ta tête et ton dos élastique,	Tu cabeza y tu lomo elástico,
Et que ma main s'enivre du plaisir	Mientras mi mano de placer se embriaga
De palper ton corps électrique,	Al palpar tu cuerpo eléctrico,
Je vois ma femme en esprit. Son regard,	A mi señora creo ver. Su mirada
Comme le tien, aimable bête,	Como la tuya, amable bestia,
Profond et froid, coupe et fend comme un dard,	Profunda y fría, hiere cual dardo,
Et, des pieds jusques à la tête,	Y, de los pies a la cabeza,
Un air subtil, un dangereux parfum,	Un sutil aire, un peligroso aroma,
Nagent autour de son corps brun.	Bogan en torno a su tostado cuerpo.

[1] Thomas A. Sebeok (ed.): *Style in language*, Nueva York, 1960.

[2] Charles Baudelaire: *Las flores del mal*, trad. A. Martínez Sarrión, Barcelona, Orbis, 1982.

Lengua y Cultura. MARIN HERNÁNDEZ, David. La traducción del ritmo poético
Centro Virtual Cervantes

2. ANÁLISIS COMPARATIVO DEL RITMO EN EL POEMA ORIGINAL Y LA TRADUCCIÓN

Debido a que el concepto de ritmo puede observarse desde distintos ángulos, nos parece necesario especificar cuál ha sido la interpretación en la que nos hemos basado. Frente a aquéllos que identifican el ritmo únicamente con los pies acentuales (es decir, con la sucesión de sílabas tónicas y átonas), o quienes lo conciben como un fenómeno estético al que contribuiría cualquier elemento del poema (paralelismos sintácticos, repetición de ideas...), nosotros nos decantamos por una definición más técnica y objetiva,[3] pues sólo incluimos en este concepto los aspectos puramente acústicos: el ritmo es la repetición sistemática en la cadena hablada de acentos, pausas, rimas y número de sílabas métricas.

Hecha esta aclaración, se observa que el traductor no ha mantenido ni la rima ni los pies acentuales del texto de salida, sino que ha optado por el isosilabismo como elemento rítmico principal. Ahora bien, este isosilabismo no consiste en mantener en la versión española exactamente el mismo número de sílabas que tienen los versos franceses. Por el contrario, se hace necesaria una adaptación del sistema fonológico francés a nuestra lengua. De esta manera, los versos decasílabos franceses se han traducido mediante endecasílabos, y los octosílabos por eneasílabos.

2.1. Repercusiones de la traducción del ritmo sobre los niveles morfosintáctico y semántico

La primera impresión que produce un cotejo rápido de la traducción con el original es el escaso margen de libertad creadora que se ha concedido el traductor. Es, sin duda, un rasgo de humildad que el lector incapaz de saborear a Baudelaire en francés no dejará de agradecer. Martínez Sarrión se ha propuesto "servir" a Baudelaire —permítaseme el símil— como un camarero sirve a un cliente de buen paladar un plato bien cocinado: siendo consciente de que los protagonistas son el manjar y el cocinero que lo creó, y de que él sólo debe estar atento a no estropear los sabores —el contenido— añadiendo ingredientes de su cosecha o sirviéndolos en unos cubiertos —el continente— sucios o inadecuados.

Este respeto al poeta francés explica, en primer lugar, las limitaciones métricas que se ha impuesto: el verso libre hubiera sido sin duda un cauce muchísimo más cómodo que la solución que ha adoptado: trasladar, salvando evidentes dificultades, el ritmo original mediante versos isosilábicos que ha considerado más o menos equivalentes.

Como consecuencia de esta limitación inicial ha debido asumir, en segundo lugar, el sacrificio de versiones más brillantes de algunos versos que ofrecían claras posibilidades de lucimiento. Esta voluntad de trasparencia, de no llamar la atención sobre sí mismo, hace que el analista de traducciones experimente la tentación de considerar anodinas las versiones idénticas de algunos versos (*Ta tête et ton dos élastique* / "tu cabeza y tu lomo elástico"), cuando en realidad son un loable ejercicio de fidelidad y de respeto al autor y al lector. En estos casos, el comentarista de traducciones no tiene que hacer sino dar cuenta de ese respeto. Pero en la mayor parte de los casos, al traductor se le ofrecen múltiples opciones nacidas de los desajustes (morfosintácticos, semánticos, silábicos... incluso culturales) entre las dos lenguas y es ahí donde pueden hallarse las claves con las que formular luego hipótesis, teorías o juicios de valor.

[3] Cf. J. Domínguez Caparrós: *Métrica española*, Madrid, Síntesis, 1993, p. 34.

Lengua y Cultura. MARIN HERNÁNDEZ, David. La traducción del ritmo poético
Centro Virtual Cervantes

Hechas estas consideraciones, no nos queda sino ir buscando estos síntomas a través de los versos.

2.2. Primera estrofa

Aunque se observa en el primer verso un riguroso paralelismo sintáctico entre la traducción y el original, habría sido imposible mantener una traducción literal palabra por palabra a causa del desfase silábico en favor del español (lengua cuyas palabras suelen presentar mayor número de sílabas que las del francés). Esta falta de correspondencia silábica entre algunas palabras del original y las que Sarrión propone como equivalentes (*chat*/gato; *coeur*/pecho; *amoureux*/amoroso), se compensa mediante la elipsis de posesivo *mon* en la traducción o mediante las sinalefas entre "gato" y la preposición que le sigue y, por otra parte, entre el posesivo "mi" y la palabra siguiente. Como se ve, se ha evitado la literalidad de "corazón" por *coeur*, sin duda porque presenta dos sílabas más que habría que suprimir. En general, es lógico que los traductores se vean obligados a eliminar sílabas para compensar el carácter más polisilábico del español frente al francés. Las palabras sacrificadas suelen ser las que menos contenido semántico poseen, es decir, los morfemas independientes: artículos y nexos.

La traducción que propone Sarrión de este primer verso nos parece muy significativa de la importancia que le ha concedido al respeto de los pies acentuales del original. Recordemos que el verso 1 del poema de Baudelaire tiene los apoyos acentuales en 1ª, 4ª y 7ª sílaba (endecasílabo de *gaita gallega*[4]). En el caso de que Sarrión hubiese querido reflejar este mismo ritmo en su poema, sólo habría tenido que respetar el orden del último sintagma nominal: "pecho amoroso" (en lugar de "amoroso pecho"). De haber traducido de esta manera, también en español habrían recaído las sílabas tónicas del verso en las sílabas 1ª, 4ª y 7ª.

Casos como éste nos hacen pensar que el traductor no ha intentado mantener los mismos períodos rítmicos.[5] Posiblemente haya considerado que el efecto estilístico que se consigue al anteponer al adjetivo era más importante que el respeto de las cláusulas rítmicas utilizadas por Baudelaire.

Al llegar a este punto, me he permitido romper el orden lineal de mi estudio para analizar globalmente en todo el poema las preferencias de los dos traductores en cuanto al orden que imponen en el sintagma sustantivo-adjetivo. Se observa una ligera preferencia de Baudelaire por la anteposición del sustantivo, mientras que Sarrión suele posponerlo. Pensamos que este cambio de orden se debe a razones de orden fónico. Veámoslo con dos ejemplos concretos:

1. Los sintagmas "amoroso pecho" (verso 1) y "ojos hermosos" (verso 3). Si el orden hubiese sido "amoroso pecho" y "hermosos ojos", se produciría una molesta cacofonía (hermo so so jos). Si se hubiese ordenado "pecho amoroso" y "ojos hermosos", habría aparecido entre los versos 1° y 3° una rima no deseada (igualmente cacofónica, dado el carácter de versos blancos del resto del poema).

2. El sintagma "cuerpo eléctrico" merece un comentario especial. Debemos recordar que el sistema métrico español obliga a restar una sílaba si la palabra final del verso es esdrújula, por lo que el verso octavo de la traducción no es eneasílabo sino octosílabo. No me resulta fácil pronunciarme sobre si este desajuste del gran poeta-traductor obedece a una falta de atención o ha pasado por él conscientemente. Por una parte, tenemos el dato de que

[4] F. Lázaro Carreter: *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, 1968.
[5] T. Navarro Tomás: *Métrica española*, Nueva York, Las Américas Publishing, 1966.

Lengua y Cultura. MARIN HERNÁNDEZ, David. La traducción del ritmo poético
Centro Virtual Cervantes

todos los octosílabos de Baudelaire (excepto éste) los ha traducido en eneasílabos, lo que abonaría la hipótesis del "despiste". Pero, por otra, no es raro encontrar en sus traducciones versos descompensados en una o dos sílabas.

Para terminar estas consideraciones a propósito del orden de las palabras en el sintagma nominal, quiero llamar la atención sobre el hermoso paralelismo (figura que algunos autores también considerarían como elemento rítmico) que Sarrión ha elaborado en el verso 13°. El traductor se ha separado del simétrico quiasmo de Baudelaire: "*un air subtil, un dangereux parfum*".

El resultado es un endecasílabo con acentos en 1ª 4ª y 8ª más acorde con el sáfico de Baudelaire (aunque haya que forzar una sinalefa entre *aire* y *un* que rompe la armoniosa pausa de mitad del verso): "un sutil aire, un peligroso aroma".

Si se lee haciendo pausa y sin sinalefa, resulta un dodecasílabo, solución peor, a mi juicio, puesto que supone una ruptura rítmica con el resto de los endecasílabos del poema.

La segunda coincidencia métrica de esta estrofa se produce en el segundo verso de Baudelaire y Sarrión: ambos utilizan un ritmo trocáico seguido de un pie de cuatro sílabas. Al igual que en el caso anterior, también en estos versos encontramos la misma estructura morfosintáctica en el verso original y en la traducción de éste. Podemos concluir, por lo tanto, que sólo en aquellos casos en los que el traductor se mantiene fiel al esquema sintáctico del original, se respeta el ritmo del verso francés. Todo parece indicar que las coincidencia de pies acentuales entre Baudelaire y Sarrión son más casuales que voluntarias.

2.3. Segunda estrofa

En el verso 5°, Sarrión se muestra respetuoso en la traducción del ritmo. Hemos de tener en cuenta que, aunque catalogados con distinta nomenclatura, el *endecasílabo a la francesa* de Baudelaire y el sáfico de Sarrión tienen los acentos de intensidad prácticamente en los mismos sitios. Si acústicamente suenan de modo distinto es a causa de la pausa tras cuarta sílaba y sobre palabra aguda del francés.

Aunque en el plano morfosintáctico el traductor mantiene el mismo orden lógico del verso original, en el semántico se han producido algunos cambios dignos de mención. El verbo *caresser* se ha metaforizado en "peinan". El matiz afectivo que le falta se ha compensado mediante el adverbio "suavemente", lo que le ha obligado a sacrificar, por motivos del cómputo silábico, el otro complemento modal *à loisir*. No es, en realidad, una gran pérdida, puesto que el placer escamoteado está implícito en el conjunto del predicado y, en todo caso, esta idea la recuperará de versos posteriores.

En el verso 7° coinciden los pies métricos del poema original y su traducción, pero no así la morfosintaxis: Sarrión ha anticipado el complemento al predicado

Et que ma main s'enivre de plaisir / Mientras mi mano de placer se embriaga

Encuentro dos motivos para el hipérbaton de Sarrión. El primero es cuantitativo, de elemental cómputo silábico: en lugar de traducir literalmente la copulativa francesa, Sarrión ha querido enfatizar (mediante la repetición anafórica) la conjunción temporal "mientras", que cuenta una sílaba más que la simple copulativa "y". Por esta razón no era posible acabar el verso con la palabra aguda "placer", que hubiera sumado una sílaba más, forzando un dodecasílabo (este desplazamiento acarreará importantes consecuencias sintácticas en el verso siguiente que analizamos más abajo).

Lengua y Cultura. MARIN HERNÁNDEZ, David. La traducción del ritmo poético
Centro Virtual Cervantes

Sin embargo, quedarnos en esta explicación sería minusvalorar el arte de Sarrión: parece existir un segundo motivo. Al comentar la traducción del verso quinto, subrayaba la pérdida de materia semántica producida por la supresión del modal *à loisir*. Existe una axioma en la preceptiva clásica según la cual todo miembro desplazado de su lugar habitual adquiere una relevancia que le hace destacar sobre el resto. Si aplicamos la norma en este momento, se comprenderá que la atención que reclama sobre sí el desplazado "placer", compensa con creces el sacrifico que sufrió en el verso quinto.

No quiero terminar el análisis de esta estrofa sin comentar algo que, dada su escasa entidad material, ha podido pasar desapercibido. Entre los versos séptimo y octavo del poema original se produce un encabalgamiento (todo el verso octavo es un complemento del sustantivo *plaisir*, que cerraba el verso anterior). Sin embargo, Sarrión no acaba el verso séptimo con el sustantivo, sino con el verbo, lo que imposibilita que "palpar" cumpla la función de complemento de "placer", ya que este sustantivo ha quedado un tanto alejado para poder formar sintagma con él: *mientras mi mano de placer se embriaga / de palpar...

La solución de Sarrión ha sido habilísima (y meritoria, por lo laboriosa): ha sustituido la proposición sustantiva de complemento de nombre (que, por otra parte, le hubiese obligado a utilizar un artículo determinado: "del placer") por una temporal con matiz causal sin que se pierda un ápice de contenido referencial o emocional. Nótese que para ello ha debido suprimir el artículo de la contracción "del placer", (necesario para la estructura sintáctica elegida por Baudelaire, pero incorrecto ante una subordinada temporal). Compárese: * "mientras mi mano del placer se embriaga / al palpar...", con la solución final: "mientras mi mano de placer se embriaga / al palpar tu cuerpo eléctrico".

2.4. Tercera estrofa

Con el verso noveno de Baudelaire (*Je vois ma femme en esprit. Son regard,*) se ha tomado nuestro traductor una gran libertad. El cómputo silábico impide una traducción literal del tipo: * "Veo a mi mujer en espíritu. Su mirada", que origina un imposible alejandrino, por lo que se imponen algunos cambios.

Sarrión mantiene *Ma femme* ("mi señora") y *son regard* ("su mirada"), pero, ¿qué ha pasado con *en esprit*? Ha interpretado la visión del poeta como una alucinación o engaño de sus sentidos y la ha expresado con una perífrasis modal que indica la inseguridad de sus percepciones: "creo ver". El "pequeño" problema de que no resulte un endecasílabo puede obviarlo el lector de dos maneras: leyendo un dodecasílabo trimembre (muy francés, por otra parte): "a mi señora / creo ver. / Su mirada", u obligándose a leer un endecasílabo pronunciando "creo" en una sola sílaba y haciendo sinéresis. Sarrión usa con cierta profusión ambas licencias. No mucho más abajo, en el verso 11 ("Profunda y fría, hiere cual dardo") ofrece al lector una duda idéntica: o hacer la lectura en un anómalo decasílabo, cuando lo obligado era un endecasílabo, o hacer una sinéresis en "hïere". Ninguna de las dos opciones me parecen armoniosas desde el punto de vista acústico, pero la perplejidad me invade cuando pienso lo fácil que era la solución: traducir simplemente al pie de la letra la partícula comparativa *comme*: "Profunda y fría, hiere como un dardo".[6]

[6] No pocas veces este comentarista se ha sentido inclinado a pensar que Sarrión se empeña en rehuir lo fácil a toda costa, buscando una brillantez poética que siempre consigue.

Centro Virtual Cervantes

Si releemos el original, observamos una vez que la traducción literal no era posible porque excedía el número de sílabas, por lo que se hacía necesario eliminar algún elemento de la versión francesa. En este sacrificio, Sarrión ha optado por el elemento que menos carga semántica o expresiva aportaba, concretamente el verbo *fend*, que puede considerarse sinónimo de *couper*. Los dos adjetivos, en cambio, conservan cada uno por separado una intensa carga connotativa, por lo que han sido conservados intactos, acertadamente.

2.5. Cuarta estrofa

Por lo que respecta al último verso del poema, es de destacar el desvío de la metáfora original *nagent* para crear con "bogan" otra mucho más atrevida. De la misma manera, el color *brun* del cuerpo de la mulata se ha hiperbolizado en "tostado". La consecuencia rítmica es que, en lugar del eneasílabo esperado, nos encontramos con un endecasílabo con los acentos de intensidad en las mismas sílabas que Baudelaire. Sin embargo, la diferencia de sílabas es demasiado amplia (tres) para que el efecto acústico sea similar.

A propósito de la elipsis del verso 14, me gustaría subrayar de nuevo la ventaja con la que cuenta Sarrión en su traducción frente a otros traductores. Decíamos anteriormente que el respeto del número de sílabas supone una de las subordinaciones más importantes en la traducción de poesía, que acaba determinando, de forma más o menos directa, el resto de las decisiones del traductor. En el verso 14, Sarrión se ha vuelto a permitir la licencia de aumentar el número de sílabas en su traducción. Este grado de libertad contrasta con el de otros traductores[7] que se muestran mucho más escrupulosos en este sentido y que en raras ocasiones varían la métrica del original.

Ahora bien, desde una perspectiva rítmica el eneasílabo no es un metro que se adapte bien al oído español, como lo demuestra el hecho de que (salvo durante el Modernismo) no ha tenido muchos partidarios entre nuestros poetas. Quizás sea ésta la verdadera razón por la que Sarrión se ha permitido la libertad de incluir un endecasílabo "antirreglamentario". En definitiva, en una lectura no técnica ("ingenua", con palabras de Dámaso Alonso) el oído no sólo no reprochará a Sarrión su "desliz", sino que posiblemente se lo alabará.

3. CONCLUSIÓN

Si partimos de la definición de ritmo que ofrecí en el primer epígrafe, debemos concluir que el ritmo de un poema no depende de un único factor, sino de la conjunción de varios elementos. Ante la imposibilidad de respetar en una traducción todos y cada uno de ellos (pies acentuales, pausas, rimas, número de sílabas), el traductor está obligado a elegir el que le parezca más importante y deberá prescindir de los demás, pues si intenta mantenerlos todos en su versión, estará obligado a hacer tantos cambios en el contenido que difícilmente se podrá reconocer el texto original en su versión.

Creemos que esta labor de elegir y descartar entre los elementos rítmicos del poema original es tan importante como la propia tarea traslativa. Por esta razón, el buen hacer del traductor no sólo dependerá de su habilidad para reflejar en la lengua de llegada los instrumentos que se han utilizado en la de partida, sino también de su buen criterio para decidir cuáles de ellos son los más importantes.

[7] Charles Baudelaire: *Las flores del mal*, trad. Luis Martínez de Merlo. Madrid, Cátedra, 1993.

Lengua y Cultura. MARIN HERNÁNDEZ, David. La traducción del ritmo poético
Centro Virtual Cervantes