

**ZORAIDA CARANDELL (ed.): *Traduire pour l'oreille. Versions espagnoles de la prose et du théâtre poétiques français (1890-1930)*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2014.**

La traducción literaria pone siempre a prueba la capacidad del traductor para adaptar no sólo el sentido y la organización isotópica del texto original sino también su materialidad rítmica y sonora. El texto resultante puede convertirse en una auténtica obra literaria cuya calidad se revela en la repercusión que tiene en su momento histórico y en la continuidad y relevancia para generaciones siguientes. Cuando la traducción se convierte en un texto de referencia en la lengua a la que se traduce, puede hablarse de una auténtica recreación sobre el original que, por su carácter literario, hace de ella una actividad artística genuina. En este sentido, no hay que olvidar traducciones clásicas que se toman como punto de referencia en una determinada tradición cultural y literaria, como sucede, por ejemplo, con las traducciones de *Las mil y una noches* de Antoine Galland o Richard Francis Burton, o con las traducciones de Baudelaire sobre Edgar Allan Poe. El reto mayor del traductor quizás sea la adaptación de textos poéticos, por la dificultad intrínseca que tiene la traducción del ritmo y de todos los aspectos sonoros del verso. Sin embargo, otras obras literarias encuadradas en los géneros narrativos y dramáticos ofrecen problemas de traducción no ya del sentido sino de la forma misma cuando el traductor pretende, siguiendo fielmente su oficio, observar peculiaridades estéticas y ofrecer al lector un equivalente estético y cultural.

Al cuidado de Zoraida Carandell, la editorial de Sorbonne Nouvelle ha publicado en 2014, bajo el título de *Traduire pour l'oreille. Versions espagnoles de la prose et du théâtre poétiques français (1890-1930)*, un conjunto de trabajos que se ocupa de la traducción y sus problemas en textos poéticos, narrativos y dramáticos, en los que el ritmo y la sonoridad cobran una especial y determinante relevancia estructural.

Como señala Zoraida Carandell en el prefacio, en los trabajos recogidos en este volumen se abordan traducciones españolas de entre 1890 y 1930 sobre textos franceses fundamentalmente de las épocas romántica y simbolista. A veces se comentan traducciones poco conocidas e incluso anónimas, pero también son analizadas aquellas traducciones clásicas y que tuvieron y tienen aún hoy día una importante repercusión literaria en la tradición hispánica. Los estudios se centran en los problemas de adaptación de la forma, del ritmo y la sonoridad, planteando en algunos casos la presencia en la literatura

española de nuevos ritmos y recursos importados del francés, así como la valoración estética de la traducción analizada. El ritmo es considerado desde el punto de vista acústico y métrico, pero también desde el punto de vista de la reiteración de imágenes, por lo que la traducción de los textos particulares y el comentario de ejemplos concretos se llevan a cabo teniendo en cuenta estos factores. En lo que concierne a la métrica, se valoran los equivalentes métricos en la lengua a la que se traduce, sea por su ausencia o por su presencia en los textos traducidos. Incluso en algunas traducciones versionadas en prosa, aunque en el original estuvieran en verso, puede observarse la impronta rítmica en el resultado final de la adaptación. Estos y otros elementos se manifiestan en una serie de textos seleccionados por los autores en los que es patente un nuevo proceder poético que contribuyó en la época estudiada a la renovación del verso y de la prosa.

De entre los escritores simbolistas, el poeta y dramaturgo Maurice Maeterlinck encuentra en sus primeros traductores una diversidad importante. En el artículo «Les premiers traducteurs espagnols de Maurice Maeterlinck: Pompeu Fabra, *Azorín*, Martínez Sierra y Valle-Inclán», el profesor Serge Salaün se ocupa de algunas traducciones de la obra dramática del escritor belga, que tuvieron una considerable repercusión entre los lectores españoles de principios del siglo xx. A pesar de su aparente naturalidad, la prosa dramática de Maeterlinck, en diálogos y acotaciones, está determinada por un sistema rítmico y prosódico que Salaün define por una serie de rasgos: una clara base rítmica heptasilábica (hexamètres) que alterna con secuencias de pentasilabos (tétrasyllabes) y eneasilabos (octosyllabes), y donde el «décasyllabe» verlainiano («hexamètre + tétrasyllabe, ou le contraire») tan del gusto simbolista se muestra en alguna ocasión. Igualmente, existen en esta prosa secuencias ternarias anapésticas que vienen a romper la regularidad binaria general. El tratamiento de la prosa como expresión natural y animada de poesía corresponde, como bien hace ver Salaün, al deseo del dramaturgo de elevar la literatura dramática a la altura del poema. La recepción estaría condicionada por esta forma de prosa poética en un tiempo en que el verso libre y el poema en prosa se asientan como maneras propias de la nueva expresión literaria: «ce système rythmique et prosodique induit et même impose un type de lecture (qu'elle soit intime ou scénique) et, pour l'acteur, un débit, un soufflé, un type de jeu en rupture totale avec ce qui se pratique à l'époque» (p. 21). El nuevo ritmo, ajeno a la antigua declamación teatral de la tradición francesa, exigiría una dicción particular, como ya se dejara advertir en las representaciones dramáticas del momento. En su trabajo Salaün analiza concienzudamente cuatro traducciones de fines del siglo xix y principios del siglo xx, tres sobre la obra *L'intruse* y una sobre *Intérieur*. Los traductores de *L'intruse* son Pompeu Fabra, en catalán, en 1893; Azorín en 1896 y María de la O Lejárraga –que firma como Gregorio Martínez Sierra– en 1916; un traductor anónimo, probablemente Valle-Inclán, versiona *Intérieur* en 1901. En las traducciones de *La intrusa* las cuestiones rítmicas y prosódicas tienen escaso eco, por más que se respete, sobre todo en la primera y la última, la lite-

ralidad del texto. Por tanto, aunque en ocasiones puedan aparecer fragmentos métricos apreciables, éstos no se constituyen, como sí sucede en la obra de Maeterlinck, en un sistema con efectos estilísticos y significativos vinculados al sentido global del texto. El caso de Azorín es claramente más complicado, pues el texto español altera y amplía la disposición en escenas del original y, en lo que concierne al ritmo de la prosa, se manifiesta a veces «un certaine soufflé et une certaine vigueur» (p. 26). Más sorprendente sería la traducción de *Intérieur* de Valle-Inclán, concebida como una auténtica reescritura libre, alejándose incluso del sentido del original para conseguir otros efectos, de manera que Valle «s'approprie Maeterlinck à sa façon, le récrée, l'espagnolise ou le 'valle-inclanise'» (p. 27). Sin embargo, como suele suceder en estos casos de auténtica recreación y creación literarias, el resultado es fiel al original: «Valle reste, à sa façon, fidèle à Maeterlinck» (p. 27). Esta fidelidad estriba sobre todo, en los efectos sonoros: el juego entre silencio y diálogo o el esquema rítmico de ciertas didascalias e intervenciones. Aparecen aco- taciones de base heptasílábica, o réplicas que alternan endecasílabos y octosílabos. Si bien, las repeticiones de secuencias –heptasílabos, octosílabos o endecasílabos y, en menor medida, eneasílabos y pentasílabos–, no serían sistemáticas, sí dotan al texto de una nueva dicción inédita hasta entonces en la dramaturgia española. Es evidente, pues, que la tensión rítmica y prosódica sí es una preocupación en el traductor, de ahí que la secuencia rítmica sea privilegiada sobre el resto de los elementos traducidos, algo que se traslada igualmente a la obra original de Valle: «la 'leçon maeterlinckienne' (fondée essentiellement sur le rythme, la prosodie, la diction et le silence) l'influencera durablement dans sa propre production dramatique» (p. 28).

En «Le bruit assourdi de l'Histoire qui résonne: la traduction de *L'Aiglon* par deux poètes espagnols», Marie Salgues estudia *L'Aiglon* (*El aguilucho*) de Edmond Rostand, obra traducida por Manuel Machado y Luis de Oteyza. En este caso, parece fundamental tener el cuenta el éxito de *Cyrano de Bergerac* a la hora de la adaptación, ya que *L'Aiglon* será traducido bajo el modelo de *Cyrano*. Así, se emplean muy diferentes metros, entre los que sobresalen el octosílabo y el endecasílabo, ambos bajo la forma del romance. Otros metros y estrofas son también utilizados: el heptasílabo, el decasílabo y los alejandrinos. A diferencia de lo que sucede en *Cyrano*, donde las series alejandrinas se interrumpen en cinco ocasiones para dar paso a otros metros, en *L'Aiglon* el alejandrino es general a excepción de la escena de Wagram, escrita en alejandrinos y octosílabos a lo largo de sesenta versos, y algún otro pasaje más. Sin embargo, este cambio métrico, que revela un cambio de tono, es omitido por los traductores, que abrevian la escena y traducen en endecasílabos y heptasílabos. También es silenciada la regularidad general del alejandrino en toda la obra. En el alejandrino de *L'Aiglon* se ignora, igualmente, la distorsión que Rostand ejerce sobre el modelo tradicional de este verso –y del lenguaje en general– para impulsar, en la estela de Victor Hugo, un nuevo ritmo en el lenguaje teatral, con encabalgamientos llamativos entre los hemistiquios de los alejandrinos, rimas audaces, desplazamientos acen-

tuales, etc. Precisamente esta clase de alejandrino, socavado por Rostand, tiene en el pasaje de Wagram una presencia importante. En la traducción de Machado y Oteyza se usan diferentes versos, rimas y estrofas, al considerar que el original francés sería extremadamente monótono. Otros aspectos rompen con la uniformidad del texto original: en general, se emplean en la traducción metros más cortos, salvo la escena 6 del acto II, ésta en alejandrinos; el número total de versos se ha visto considerablemente reducido; la rima no posee ni el valor ni la osadía del original. De este modo, y a pesar de los aciertos de la traducción, puede afirmarse que el alma de la obra de Rostand desaparece del mismo modo que desaparece su ritmo. Frente a la crítica española, que ha valorado positivamente la adaptación por lo que consideran monótono o reiterado en el original, Marie Salgues considera que esta traducción tiene en las omisiones y en la utilización de metros tradicionales españoles una explicación ideológica que intenta obviar el carácter francés del texto original, al tiempo que es incapaz de dar cuenta de las novedades rítmicas de la obra de Rostand.

Por su parte, Évelyne Ricci estudia las versiones españolas de *Hernani* de Hugo en «Le rythme hugolien à l'épreuve de la traduction: les versions espagnoles en vers et en prose d'*Hernani* de Victor Hugo». Son dos las versiones estudiadas en este trabajo: la de los hermanos Machado junto con Francisco Villaespesa y la de un autor anónimo, publicadas respectivamente en 1928 y 1930. También *Hernani* es una obra originalmente escrita en versos alejandrinos, en la que el alejandrino presenta algunas dislocaciones que luego se repetirán en la obra de otros autores, entre ellos Rostand, y que tienen que ver con el encabalgamiento y el uso de la cesura. Ello evocaría, en opinión de Ricci, el ritmo de la prosa y cierta oralidad con un claro propósito de crear una nueva dicción teatral. El juego con el alejandrino iniciado por Hugo contribuiría a quebrar la monotonía del verso, pero manteniendo el esquema clásico, con lo que la modulación rítmica queda enriquecida. A partir de su estudio, Ricci comprueba, sin embargo, que en las dos traducciones al español, se procede de manera inversa al original: «À l'inverse de Victor Hugo qui joue avec la variation de la série, les frères Machado, Villaespesa, comme le traducteur anonyme de l'édition de *El Teatro moderno*, cherchent à créer des séries rythmiques à partir d'une variation initiale» (p. 65). En esta versión, más breve que el texto francés, los metros utilizados, sobre todo el octosílabo y el endecasílabo –apenas el alejandrino– se combinan variadamente, como en el teatro clásico, ignorando la uniformidad de los versos alejandrinos del original. Octosílabos y endecasílabos suelen organizarse en romances, aunque también hay redondillas, cuartetos, serventesios o cuartetos. En opinión de Ricci, la traducción de los Machado y Villaespesa ofrece una diversidad ausente en Hugo y una dinámica rítmica más elaborada que, por otro lado, revela en su uso «une régularité très signifiante» (p. 69): los cambios de verso obedecen, salvo alguna excepción, a la entrada o la salida de los personajes, por lo que las escenas guardan unidad métrica; obedecen también al cambio de registro entre personajes y al carácter o la situación

de los mismos. Así, por ejemplo, la soledad o la alegría se subrayan por el carácter de los versos, por lo que «le choix des mètres et les jeux de rythme sont intimement liés», además de convertirse en «éléments de signification essentiels» (p. 69). El uso del alejandrino en Hugo está sometido, como ya se ha dicho, a efectos discordantes ajenos al modelo rítmico tradicional. En este sentido, los traductores habrían sabido recoger estos efectos en su traducción a través de los encabalgamientos, menos frecuentes que en original francés, y de leves fisuras sobre el verso empleado –equivalentes a las de Hugo sobre el alejandrino– que instauran un ritmo rápido y prosaico. A pesar de ello, Ricci observa que, métricamente, la traducción está bien lejos del original en cuanto a sus propósitos estéticos, ya que si bien Hugo experimenta con el alejandrino para adaptarlo al nuevo drama romántico, los traductores, un siglo después y en plena época vanguardista, ofrecen una traducción que puede calificarse como *arqueológica*, una traducción que adolece, además, de cierta monotonía y regularidad cercana al modelo del teatro clásico español. De acuerdo con la valoración que hizo Díez-Canedo a raíz del estreno de la obra en el Teatro Español en 1925, Ricci considera que la versión, antigua y conservadora, ignora el espíritu de novedad rítmica que Hugo quería imprimir a su obra, quizás porque los lectores de aquella no estaban preparados para una auténtica renovación dramática. No sucede así en la traducción anónima de 1930, hecha en prosa pero en una prosa no ajena al carácter poético. El hecho de estar escrita en prosa, al tiempo que de manera ocasional pueden detectarse fragmentos de ritmo regular y cadencioso, otorga a la traducción un particular ritmo que revela ese afán de contraste entre verso y la prosa, equivalente a la aproximación rítmica hacia lo prosaico que caracterizaría el uso que Hugo da al alejandrino. La versión de 1930, a medio camino entre la prosa y el verso, tiene otros valores estéticos que lo aproximarían al original, como la utilización de la puntuación, que da al diálogo una fluidez eufónica y ligera, o de efectos estilísticos que reproducen los del original francés, como repeticiones, construcciones binarias y ternarias y alternancia de frases cortas y largas. La versión en prosa es, con todo, más fiel a la longitud, al estilo y al espíritu del original que la traducción anterior en verso.

Como forma de mediación intercultural se entiende la traducción en «Apuntes teóricos sobre el ritmo y la prosa en las traducciones del verso (Del romanticismo a las vanguardias)», trabajo en el que Miguel Gallego Roca se ocupa de las relaciones entre verso y prosa y de la permeabilidad entre ambas formas, sobre todo en lo que concierne a la percepción del ritmo en las traducciones poéticas desde fines del siglo XIX hasta los años 30 en España. En la poesía española de los años 20 la presencia del simbolismo, además de otras corrientes que conformarían «una especie de *koiné* poética», es favorecida activamente por las numerosas traducciones del momento. Partiendo de Meschonnic, trata Gallego Roca el concepto de la *signifiance*, según el cual el ritmo sería creador de sentido. Vía de acceso a los misterios del alma humana, el ritmo se convierte entonces en base significativa de la obra, como lo entendieron en su día Mallarmé y otros autores del simbolismo. En opinión

de Gallego Roca, «las fronteras entre prosa y verso en la literatura española empiezan a ser de libre tránsito a partir del Modernismo» y se consolidan en los movimientos de vanguardia (p. 84). En este sentido, son frecuentes los autores que combinan prosa y verso, caso de Juan Ramón Jiménez en su *Diario de un poeta recién casado* y de distintos poetas de la generación del 27, que recrean lo poético en prosa a través de diferentes recursos, como el paralelismo, por ejemplo. En las traducciones en prosa de obras originales en verso puede apreciarse esta preocupación rítmica, pero también en la obra propia y en las reflexiones teóricas sobre la poeticidad prosaica. Así, Luis Cernuda es un buen ejemplo de síntesis entre reflexión teórica sobre la prosa poética y práctica poética en la que se trenzarían y se confundirían los ritmos versal y prosaico (p. 86). Si ya el acercamiento entre prosa y verso era claro en el romanticismo alemán y en el francés, donde las traducciones y las pseudotraducciones en prosa contribuyen a este hibridismo rítmico, «en España las traducciones en prosa del verso se convierte en caminos abiertos para la prosa poética y el verso libre», siendo Juan Ramón Jiménez y Luis Cernuda dos autores clave en esta dirección (p. 87).

Marta Giné Janer se detiene en la prosa de Villiers de l'Isle-Adam y sus traducciones al español en «La prosa poética y la oralidad de Villiers, traducidas entre modernismo y vanguardia». Como se explica en su trabajo, el estilo de Villiers evoluciona desde un lirismo romántico hasta el gusto por la manera parnasiana y un arte más provocador ligado a la estética de Baudelaire o de Poe y a la etapa del simbolismo. En España los autores que primero se interesan por Villiers son los modernistas: Rubén Darío le dedica un capítulo en *Los raros*, «Retrato», en el que destaca el lirismo y la musicalidad de su prosa, y en el que se citan fragmentos con carácter oral del autor, algo que, tal como aduce Giné Janer, no ha sido todavía señalado por la crítica (p. 92). Rubén Darío pretende así reproducir el tono oral y sugestivo de Villiers: «La búsqueda de una prosa poética (mediante la traducción de fragmentos en francés) es fiel a ese afán por la belleza en todo lo que es exquisito, sugestivo, melancólico... tanto en la conducta vital como en la obra de Villiers» (p. 95). Las traducciones realizadas por Darío en «Retrato» responden a su voluntad de recrear la prosa musical del francés y su personal ética. Otro modernista, Manuel Reina, se inspira en el relato de Villiers «Impatience de la foule», de estilo legendario y épico, para escribir el poema «La ceguera de las turbas» (*Poemas paganos*, 1896). Si el español sigue el asunto del francés, parece, sin embargo, dejar en un segundo plano el contenido ético-crítico centrado en el papel del poeta en la sociedad. En su versión en verso se interesa Reina más bien por el aspecto formal y estético, dando prioridad al color y a lo plástico impresionista, aspecto éste casi ausente en el original. La versión del cordobés está entonces más cerca del parnasianismo que del auténtico simbolismo de la *révolte* de Villiers. Algo muy distinto sucede con la presentación que hizo Gómez de la Serna en 1919 de los *Nuevos cuentos crueles* de Villiers, en la que se sí destacan los valores de la *révolte*. Al igual que hiciera Darío en *Los raros*, Gómez de la Serna traduce algunos fragmentos de Villiers en esta

presentación, hecho tampoco señalado hasta ahora por la crítica. En ellos se pone de manifiesto que está interesado en la novedad léxica del francés y sus juegos paradójicos, el tono sarcástico y sardónico, pero sobre todo, como en el caso de Rubén Darío, en su oralidad brillante y sugestiva, vinculada a su preocupación ética. Respecto de la traducción de los cuentos, probablemente realizada por el hermano de Ramón, se revela igualmente el interés por lo nuevo. Se aparta en la traducción las posibilidades poéticas de la prosa para favorecer, en cambio, la novedad del tema y el vuelo imaginativo. Comenta también Giné Janer la traducción de «La Eva futura» del poeta y prosista Mauricio Bacarisse, que sería, desde el punto de vista del estilo, mejor que la de los *Nuevos cuentos crueles*, aunque tampoco se recrean en ella las cualidades poéticas de la prosa de Villiers. En este amplio recorrido por las traducciones y comentarios sobre el escritor francés, Marta Giné Janer concluye que para modernistas y vanguardistas Villiers significó una afinidad electiva, primero como contemplador de paisajes y escritor sugestivo y musical con fuerte carácter ético, pero luego también como autor de lo nuevo, del contraste y de la disonancia.

Por su parte, Florence Léglise aborda el problema de la traducción en verso y de los criterios que conducen a elegir entre una traducción en verso o en prosa a partir de un texto original versificado, haciendo especial hincapié en las estrategias de la traducción y atendiendo al contexto histórico e ideológico, que regularía los criterios de la traducción. Se centra Léglise en la traducción que Marquina hace de la poesía de Baudelaire en «Marquina, premier traducteur des Fleurs de Mal: face au rythme baudelaire, fine ou sourde oreille?». La traducción de Marquina, la primera en español de la obra de Baudelaire, en verso y con rima, se publica en 1905 y tiene una notable repercusión. La poesía se definiría, según Florence Léglise, por tres elementos característicos: el sentido, la imagen y la música. Ritmo, armonía e imagen son factores elementales en el verso. En Marquina, la atención al ritmo, del mismo modo que la conservación de la rima, explicaría la traducción española en verso, con metros próximos a la lengua original. La versión en verso demuestra claramente que el objetivo es la búsqueda de la equivalencia musical. Pero traducir es también recrear y reproducir el carácter y el espíritu del texto original. El deseo de mantener el verso condiciona, como hace ver Léglise, otros elementos de la traducción, produciéndose algunas desviaciones respecto del original. Con el fin de comprobar cuáles son los aspectos en los que Marquina se aleja de Baudelaire, se analizan con detalle dos poemas muy diferentes entre sí y que muestran suficientemente el quehacer traductor: el soneto «La Vie Antérieure» y el poema «Elévation». Si respecto del primero Marquina consigue respetar el carácter general del texto, a pesar de ciertos desvíos, no sucede lo mismo con el segundo. En «La Vie Antérieure» se conservan los alejandrinos y la distribución de la rima es casi idéntica al original, aunque hay cambios en el orden y no se mantienen todos los juegos fónicos del francés. Advertiremos, sin embargo, por nuestra parte, que los alejandrinos que recoge el texto español de Marquina y que Léglise cita



en su estudio como alejandrinos no siempre tienen una medida exacta. Así, «J'ai longtemps habité sous de vastes portiques» correspondería a «Yo habité largo tiempo bajo los pórticos altos», donde es apreciable que el segundo hemistiquio no tiene siete sílabas sino ocho. Igualmente, en el verso octavo («Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux») faltarían dos sílabas: «A las festividades de color puestas...». Afea Léglise la modificación semántica por la elección en el verso primero del adjetivo *altos*, que connota verticalidad frente a la horizontalidad de *vastos*, así como otros aspectos léxicos que desvirtúan el sentido del soneto baudelairiano. La prioridad y la atención que da Marquina a la musicalidad del verso es causa de estas diferencias de sentido. Más clara es esta desviación en «Élévation», texto en el que Marquina obvia el movimiento ascensional estructurante que consigue Baudelaire a través del ritmo, la sonoridad y distintos elementos retóricos, como metáforas dinámicas o reiteración de verbos de movimiento. Si bien la traducción sigue el esquema métrico, en cuatro a modelo versal, acentuación y rimas, el carácter ascensional y en gradación del poema está ausente. Al contrario, el texto traducido favorece, desde el inicio, el estatismo. En este caso, dar prioridad al sonido habría perjudicado el significado y la forma dinámica del original. A pesar de ello, reconoce Léglise los aciertos y el mérito de Marquina. La mayoría de las traducciones posteriores han conservado el verso en español, quizás porque el verso determina, por su disposición tipográfica visual, además de por sus cualidades sonoras intrínsecas, un tipo de lectura y prepara al lector para una recepción musical. Sin embargo, y más allá de una sonoridad vacía, lo importante sería respetar, además del ritmo, el efecto perlocutivo y semántico del poema, aunque para ello haya de recurrirse a la prosa.

En el capítulo titulado «Quand la prose devient poème: la place des pièces en prose dans l'anthologie poétique *La poesía francesa moderna* (1913)», Laurie-Anne Laget se ocupa de la renovación de la poesía relativa a formas y a temas, haciendo hincapié en el papel de la prosa poética y del poema en prosa en las literaturas francesa y española. Ya Enrique Díez-Canedo había publicado la traducción de dos poemas en prosa de Rimbaud y Mallarmé en la antología *Del cercano ajeno*, publicada en 1907. Seis años después publica, junto con Fernando Fortún, *La nueva poesía francesa*, reivindicación del simbolismo francés vertido al español. Son varios los traductores que trabajan en este volumen, pero su interés estaría, en opinión de Laget, en la presencia que tiene la prosa como vehículo de expresión poética. Ramón María Tenreiro, en el comentario crítico a *Del cercano ajeno*, había reivindicado la importancia de la adecuación entre sonido, ritmo y sentido en la lírica nueva, aceptando la prosa y el poema en prosa como formas innovadoras que responderían al nuevo espíritu poético instaurado claramente por Baudelaire en su *Spleen de Paris*. Los traductores contribuyeron a esta renovación poética, abriendo el camino para el desarrollo del poema en prosa. Es así como la traducción se convierte en instancia de mediación cultural, papel que Enrique Díez-Canedo asume plenamente y que hace explícito al afirmar que la traducción beneficia



siempre el contacto con la cultura y el pensamiento extranjeros e influye positivamente en la literatura receptora renovándola y modificándola. El *corpus* de textos en prosa en la antología *La poesía francesa moderna* presenta textos de Bertrand, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Louÿs, Fort y Claudel. Estos poetas, canónicos del poema en prosa francés, son traducidos por Ricardo Baeza, Díez-Canedo, Martínez Sierra y Juan Ramón Jiménez. Igualmente, se traduce algún fragmento de la famosa Dedicatoria de Baudelaire que sirvió de prólogo a sus poemas en prosa. Los traductores pretenden escribir con un propósito estético, empleando en las prosas secuencias métricas para poner en evidencia el sentido rítmico. A partir de estos poemas, se plantea Laget el problema de la traducción del poema en prosa. Entendido como forma lírica específica, habrían de conservarse en la lengua a la que se traduce los rasgos básicos que justifican el género: unidad orgánica, brevedad, intensidad de efecto, estética de la sugestión y, evidentemente, cualidades rítmico-sonoras, aspecto éste que interesa especialmente a Laget. En el análisis realizado sobre las traducciones recogidas en *La poesía francesa moderna*, se pone de relieve que existen dos grandes modelos de traductores y traducciones: el de los prosistas y el de los poetas. En el primer grupo se aprecia la fidelidad del texto traducido en lo que concierne al sentido y a la sintaxis. Es lo que ocurre con Ricardo Baeza, quien atiende sólo ocasionalmente a ciertos juegos y efectos sonoros que Laget acertadamente indica. El caso de Juan Ramón Jiménez es bien distinto. No solamente cuida las cuestiones rítmicas y acústicas en la prosa, sino que utiliza el texto original para recrearlo, bien en una adaptación más o menos fiel, bien en una auténtica reescritura. Sus versiones sobre las piezas de Pierre Louÿs presentan ligeras variaciones, a veces alejándose del sentido literal, pero buscan efectos sonoros equivalentes y, sobre todo, logran con la reescritura lo que Laget denomina un ejercicio de sintonía poética (p. 140). Más interesante resulta el caso de Díez-Canedo sobre la prosa de Rimbaud. Canedo emplea la secuencia métrica para evocar el estilo lírico rimbaudiano. Así, «Aurora» comienza con un claro alejandrino que rememora el ritmo versal del poema original. Como bien hace ver Laget, la elección del alejandrino no es casual, pues es el verso moderno, nuevo, de procedencia francesa, en el modernismo hispánico. Otras secuencias versales aparecen igualmente en la prosa de Díez-Canedo, que también utiliza rimas internas, consonantes o asonantes, juegos aliterativos, etc. No obstante, no se trata de una prosa donde el ritmo versal y las secuencias métricas sean continuadas, sino que éstas se alternan y se mezclan con el ritmo prosaico, que rompe la regularidad métrica. La traducción en prosa de poemas en verso y de poemas en prosa implica, en fin, una reivindicación de la prosa como forma equiparable al verso, aspecto, según Laget, apenas presente en la literatura española anterior y que, sin duda, la labor de estos poetas, prosistas y traductores vinieron a potenciar: «*La poesía francesa moderna* serait-elle, davantage que la revendication d'un modèle à suivre, un hommage, mais avec un sens fondamental: l'affirmation de la valeur esthétique de la prose» (p. 143).

En «Juan Chabás et Emilio Carrere, traducteurs d'*Aurélia*: comment traduire l'épanchement de la poésie dans la prose?» Melissa Lecointre estudia las dificultades en la traducción de este relato poético, que fue traducido al español en tres ocasiones en la década de los años veinte: en 1921 por Carrere, en 1923 por Chabás y en 1925 por Gazel. Desde el mismo título se plantea la pérdida de densidad semántica y connotativa: «or il y a», «au réel lia», «eau réalia», «or» de la Laura petrarquista (*Laure*), de Orfeo (*Orphée*), de oriente (*orient*) o de muerte (*mort*). Estos valores sonoros y evocativos se pierden en el nombre español de Aurelia. El ritmo, la estructura y la evocación onírica son fundamentales en esta obra y se manifiestan a través de una prosa poética de tal intensidad que el relato ha llegado a ser calificado como poema en prosa. En esta novela-visión, como la denomina el mismo Nerval, se entrecruzan dos principios estructurantes: la lógica poética y la lógica prosaica, que corresponderían, según Lecointre, a dos clases de narración subordinadas respectivamente al sueño y a la realidad. En los pasajes prosaicos se recrean sucesos anecdóticos y domina el discurso narrativo y la frase breve. Por el contrario, la lógica onírica del relato se corresponde con aquellos momentos en los que se introducen y se recrean los sueños. En ellos, la frase se alarga y se torna más sinuosa y las imágenes se superponen y metamorfosean. Estos cambios narrativos y sintácticos afectan al ritmo general del texto y a sus procedimientos estilísticos. En la retórica de la ensoñación destacan distintos efectos sonoros, como las aliteraciones o las asonancias, que generan un peculiar ritmo poético. Lecointre estudia eficazmente de qué manera esta retórica del sueño de Nerval se muestra en las traducciones de Juan Chabás y de Emilio Carrere. En los ejemplos que se ofrecen, ambas traducciones mantienen el efecto aliterativo, pero en la versión de Chabás las aliteraciones y las frecuentes asonancias consiguen crear una cadena melódica en la que pueden percibirse secuencias métricas heptasilábicas, equivalentes al hexámetro francés. En ocasiones, la versión de Chabás intensifica esta tendencia «métrica» de la prosa, instaurando, así, un ritmo poético marcado, ausente en la prosa de Nerval, y que también se amplía y se confirma con la repetición léxica y sintáctica. No sucede lo mismo en la traducción de Emilio Carrere, más cercano al ritmo prosaico, con frases más breves que ignoran la condición laberíntica y onírica del relato nervaliano. Por ello es por lo que Lecointre considera acertadamente que Chabás supo percibir la especificidad de la prosa nervaliana y su carácter innovador y precursor y pudo entonces reproducir el elemento central de la obra no sólo en la organización discursiva, con frases extensas y elementos versales, sino también en la organización encadenada de las imágenes, incluso en los casos en los que se acentúa la organización laberíntica: «Alors que la traduction de Chabás amplifie la tendance de la prose nervalienne à l'expansion, la version de Carrere brise le plus souvent cette dynamique» (p. 159). Se trata de dos interpretaciones diferentes de la obra: la de Carrere situada en la línea romántica y simbolista; la de Chabás, como poeta de vanguardia, en la exploración más moderna de las implicaciones formales del sueño y sus zonas fronterizas y que afecta a

la misma concepción de la prosa: «L'épanchement du rêve dans la vie réelle Dans *Aurélia* n'est peut-être pas autre chose que l'épanchement de la poésie dans la prose» (p. 161).

Otra de las obras clave para comprender la prosa moderna es *Les chants de Maldoror* de Lautréamont, obra de la que Zoraida Carandell se ocupa en el capítulo que lleva por nombre «Traduire le souffle. *Los cantos de Maldoror*, par Julio de la Serna». En opinión de Zoraida Carandell, la recepción de la obra de Lautréamont estaría determinada por un imaginario y un espacio acústico, en el que el soplo articular, en sentido metafórico, se manifiesta en ritmos e imágenes. Plantea Carandell los problemas de traducción al español del término *souffle*, problemas que derivan de la complejidad semántica de la palabra en el texto y que en la versión de Julio de la Serna se plasman en vocablos muy distintos («hedor», «ráfaga», «soplo», etc.). El *souffle* explica la organización externa de la obra, en capítulos que, de acuerdo con el título, se conciben como cantos en estrofas en prosa. La utilización de la palabra *estrofa* aplicada a la prosa ha de insertarse en el desarrollo del versículo y del poema en prosa, en una clara reivindicación de la disonancia y de la ruptura como métodos de renovación y principios organizadores del discurso lírico. La traducción de Julio de la Serna, de 1925, aparece, en efecto, en un momento de renovación de las formas, un momento de crisis que se vincula a la aparición y el desarrollo del poema en prosa y del verso libre. Esta traducción fue precedida por algunos fragmentos en versión de Ricardo Baeza, que aparecieron en 1912 en *Prometeo*, y cuya comparación aporta alguna luz sobre los principios estéticos de cada uno de los traductores. La obra de Lautréamont, como explica Carandell, pone el acento en los elementos acústicos de la representación (imágenes acústicas del mundo) y en los referidos a la materialidad sonora de la palabra, concebida ésta como respiración que afecta a la lectura hasta el extremo de que la experiencia de recepción es una «expérience physique» (p. 168). Por ello, parte la autora de distintas cuestiones, todas relacionadas con ese carácter articulatorio del texto, fundamentado en el *souffle* y entendido como principio organizador lingüístico y efecto significante, como presencia (sujeto plural, principio de vida) de la escritura y puesta en escena de la voz y de su «gymnastique respiratoire». Así, el paradigma visual es reemplazado en esta obra por el paradigma acústico: «le lecteur est témoin d'une sorte de voyeurisme acoustique» (p. 174). En el original se encuentran recursos rítmicos de repetición que constituyen la «armature oratoire du discours et la face la plus visible du rythme et du langage parlé» (p. 175), como, por ejemplo, la corrección, la exclamación o la invocación. A este carácter de declamación contribuye una entonación de carácter suspensivo, de respiración apneica, con largos periodos e inserciones parentéticas, supresiones y elipsis violentas, contrastes y disonancias, un imaginario acústico que se corresponde y está fundamentado en efectos sonoros, como aliteraciones o asonancias. No siempre Julio de la Serna es capaz de adaptar la brusquedad del estilo interrumpido, dinámico y de ritmo sincopado, como tampoco conserva siempre la puntuación del escritor francés en

el particular uso de las comas, elemento que marca visualmente la respiración discursiva y su carácter contrapuntístico; sí suele hacerlo en los puntos suspensivos, paréntesis, y los signos de interrogación y exclamación. A veces la traducción española llega, por afán de literalidad, a rozar la incorrección gramatical en español para respetar la sintaxis francesa. La intención de ser fiel al original se manifiesta también en secuencias rítmicas que pretenden ser equivalentes al original. A este respecto Carandell ofrece un cuadro analítico de un fragmento de la obra y su traducción, con las correspondencias versales entre secuencias métricas francesas (hexámetros, alejandrinos, decasílabos, octosílabos) y españolas, con variaciones a menudo de carácter endecasilábico. Respecto de las secuencias métricas, la traducción es algo libre: no suele seguir el traductor la exacta equivalencia silábica del original, aunque sí introduce secuencias rítmicas de fácil reconocimiento para el lector español, caso por ejemplo del endecasílabo o del octosílabo, que actúan como equivalencias culturales. En distintas ocasiones la retórica de la imagen y las metáforas no son conservadas, por lo que se pierde la densidad semántica y la ambigüedad y sugerencia del texto francés. Sin embargo, la versión española recrea la sonoridad original respecto de rimas, aliteraciones y equivalencias rítmicas: «Ainsi, la traduction (...) agit sur l'ouïe d'un lecteur ou d'une figure d'auditeur potentiel, en introduisant les éléments les plus caractéristiques de la métrique espagnole, et plus particulièrement l'hendécasyllabe et ses fragments constitutifs, ou (...) l'octosyllabe, pour rendre l'hexamètre, l'alexandrin, et l'octosyllabe français». Puede decirse, en fin, que la traducción de Julio de la Serna tiene el mérito de permitir una lectura estética en español y situar al lector español en condiciones de recepción análogas a las del texto original.

En suma, los trabajos recogidos en este volumen constituyen una valiosa aportación tanto en el campo de la traducción como en los estudios de las relaciones entre el ritmo de la prosa y el del verso en el marco de la literatura comparada. No solamente ofrecen una buena muestra del quehacer traductor en España entre 1890 y 1930, sino que justifican y aclaran la nueva dirección que toma la literatura española a partir del contacto con la tradición literaria francesa. Así, pues, a través de estas lúcidas reflexiones críticas, se pone claramente de manifiesto que la traducción puede funcionar como hito de mediación cultural y auténtico revulsivo en la literatura receptora.

MARÍA VICTORIA UTRERA TORREMOCHA  
Universidad de Sevilla