



**LA SERPIENTE POÉTICA EN EL ÁRBOL SISTÉMICO:
TRADUCCIÓN DE CUATRO POEMAS DE VALLE-INCLÁN**

Víctor Melchor Batista de la Campa

Director de tesina: Eugenio Suárez-Galbán Guerra (NYU).

VI edición de la GHM; primavera de 2008. Fecha de redacción: Primavera de 2007.

Preámbulo: La serpiente poética y la traducción de la poesía

El músculo más fuerte, ágil y flexible del cuerpo humano es la lengua. Escurridiza y móvil como una serpiente, se desliza, se tuerce y se retuerce encontrando, como el agua, el camino más ligero hacia su destino de palabras. Esta agilidad se debe a que, como la culebra, carece de esqueleto; sus fibras entrelazadas no actúan sobre hueso, sino que coordinan su acción con el aire que traspasa la boca. Así también es la lengua, como por metonimia denominamos a la cadena de sonidos que la boca emite y cuya huella serpentina se traza en las figuras curvilíneas de la escritura.

El lingüista tradicional, como científico, se opone a una concepción de la lengua tan invertebrada. Su oficio es clasificar, ordenar y arreglar (a-reglar) sus fenómenos en un catálogo de principios y leyes (leg-logos-palabra) que constituyan el marco en que pueda desenvolverse la comunicación lingüística: el árbol sistémico.

Sin embargo, estos científicos, en el mismo intento de analizar la estructura de una lengua, se ven obligados a utilizar términos dinámicos y relativos para asignar un mayor o un menor grado de este u otro rasgo extrapolado a su objeto y, de hecho, enmudecen repentinamente ante la inescrutable excepción. Este relativismo responde al hecho que subrayo en la analogía con la serpiente: la lengua es un órgano que adapta su funcionamiento al entorno y al objetivo que persigue. Viva, necesaria y temporal crea y rompe reglas según la exigencia de la negociación precisa en que se encuentre. La única limitación que realmente se le impone, y de manera relativa, es la recepción de sus artículos en el oído del oyente. ¡Serpiente!

Como serpiente también, por mucho que gire, zigzaguee, se contraiga o se extienda la lengua-idioma, conserva la unidad de sus conectores, ya sean gramaticales, prosódicos o

elípticos. En esta última instancia, tocamos una realidad a veces imperceptible, pero de máxima importancia, especialmente con respecto a la poesía:

The effectiveness of speech does not simply lie in speaking, in making statements, but, at the same time and of necessity, in a relinquishing of speech, a keeping quiet, a being silent! The phenomenon...The fact is that the stupendous reality which is language, will not be understood at its root if one doesn't begin by noticing that speech is composed above all of silence (Ortega, 103-104).

Especialmente en la poesía, son los silencios, las elipsis sub o super-textuales con que se crea la tensión cognoscitiva, los que generan sentido más allá de la aritmética del vocabulario, y en los que susurra la serpiente poética. La meta de la traducción poética es descubrir y recrear esos momentos de sentido y sugerencia que existen en la tensión entre el texto y el fondo de su acción. El reto es intentar reproducir no solo los vocablos y las frases visibles, sino también, y casi más todavía, sus reflexiones sobre el silencio que los sostiene y que devuelve al oído el posible significado.

En cuanto a la poesía, cualquier polémica sobre la importancia relativa de lo semántico y lo formal carece de sentido, tampoco en cuanto a su traducción. Según afirma Eugene Nida:

Traditionally, the role of the message, especially in terms of cognitive equivalence, has been the dominant element in discussions of translating. In fact, the emphasis on correspondence in content has been so strong that features of form have often been seriously slighted...Form and content often constitute an inseparable bond... and the meaning of the surface content is frequently sacrificed for the sake of preserving the hidden significance which is thought to lie in the form (48-49).¹

Aunque Nida aquí se refiere particularmente a textos poéticos de índole mágico-religioso, la poesía “secular” comparte las mismas técnicas, efectos y cualidades.

El autor elegido para esta tesina, Don Ramón María del Valle-Inclán, resulta un idóneo representante de esta poesía secular-religiosa en que la “hidden significance” que señala Nida se destaca en una atención minuciosa y enérgica a la forma rítmica como vehículo de idea y emoción. El análisis de su poesía en estos rasgos estructurales que a veces no son textuales –es decir que no necesariamente son gramaticales, sintácticos o semánticos, sino que pueden ser prosódicos y musicales, invisibles pero audibles y presentes– es imprescindible para el traductor

¹ Subrayados míos.

en el momento de recibir y entender el texto de origen. Todavía más urgente es la aplicación de estos elementos musicales y prosódicos al texto de llegada.

Ahora bien, pasando de lo ideal a lo factible, se alza ante nosotros el primer y mayor fantasma de la traducción: la fidelidad. Y aquí volvemos a la metáfora de la serpiente poética, que en cualquier idioma o “árbol sistémico” tiene que llegar a su objetivo o desaparecer en el limbo de lo “intraducible”, campo preferido de los estructuralistas, pero tumba para el traductor. Es hartamente sabido que los efectos de una lengua, a nivel textual, no se duplican en otros idiomas con facilidad, si acaso en lo mínimo, y los efectos super-textuales todavía menos. En consecuencia, una desfiguración “traductológica” es inevitable. La pregunta entonces es simplemente, qué desfiguración posible es la más “fiel”.

Este arte consiste en recrear un instante de comunicación intensa cuya tela es a veces de una costura delicadísima, de entendimientos y resonancias que pueden colgar de un hilo sistémico que la lengua de llegada no comparte tal cual. Recorro a la claridad con que todo lo que toca Ortega y Gasset se ilumina; dice él en su brillante “The Misery and the Splendour of Translation” (discurso que dio en Francia y que aquí aparece redactado en su traducción al inglés):

We must begin by correcting at the outset the idea of what a translation can and ought to be. Should we understand it as a magical manipulation through which the work written suddenly emerges in another language? If so we are lost, because this transubstantiation is impossible. Translation is not a duplicate of the original text; it is not – it shouldn't try to be the work itself with a different vocabulary. I would say that translation doesn't even belong to the same literary genre as the text that was translated. It would be appropriate to reiterate this and affirm that translation is a literary genre apart, with its own norms and its own ends. The simple fact is that the translation is not the work but a path toward the work. If this is a poetic work, the translation is no more than an apparatus, a technical device that brings us closer to the work without ever trying to repeat or replace it (Ortega 109).²

Lo que propongo, a diferencia de una “recreación” o un “reemplazo” es una reproducción, con lo que quiero decir que los enfrentamientos y las fricciones que se presenten al traductor han de superarse al modo de y como hubiera hecho el autor original frente a los mismos. Sin conciliar estas fricciones que la estructura presente entre las dos lenguas, la traducción resulta irreconocible por mucho que repita la información contenida.

Más adelante en su discurso, Ortega llega a la misma conclusión:

² Subrayados míos.

It is clear that a country's reading public do not appreciate a translation made in the style of their own language. For this they have more than enough native authors. What is appreciated is the inverse: carrying the possibilities of their language to the extreme of the intelligible so that the ways of speaking appropriate to the translated author seem to cross into theirs... In this way the reader effortlessly makes mental turns that are Spanish (Ortega 112).³

Esas “mental turns that are Spanish” son las mismas curvas de mi serpiente, y para representarlas las reproducimos sin reemplazar o pretender recrear o repetir lo que a fuerza de diferencias sistémicas quiebra ese flujo textual y elíptico.

En esta monografía se intenta destacar este acercamiento a la traducción poética en cuatro dimensiones útiles y concretas:

- 1) Estructura musical: el verso y la estrofa; la métrica y la rima.
- 2) Estructura retórica: el hilo argumentativo, no solo en el nivel textual, sino con atención a los efectos prosódicos y elípticos; tenor y cohesión.
- 3) Estructura dramática: las ideas y relaciones que el autor intenta realzar a partir de la música y la retórica; léxico, registro, afectividad.
- 4) La *Voz* del poema: esta dimensión no es estructural, sino producto sintético de las tres anteriores; se trata del efecto total, único y unido del poema en cuestión, incorporados los elementos alquímicamente fusionados por el autor: su *Voz* o *Espíritu*. Esta es la dimensión más subjetiva y menos científica, pero, paradójicamente, la más clara y evidente para el receptor culto e inculto incluso. Sus consideraciones principales son: postura e intencionalidad.

Se verá en cada caso la subordinación de toda decisión “traductológica” a la continuidad y contigüidad esencial impuesta por estas consideraciones concéntricas, con la *Voz* como eje. Añado que estas categorías sirven para reflexionar analíticamente sobre los problemas de la traducción poética; pero es imprescindible entender que la creación poética (y la “traductológica” a partir de ella) es rotundamente sintética. Es decir, la meta final del poema es solapar estas dimensiones, de modo que resulte en el conjunto algo más que la suma de sus elementos.

³ Subrayados míos.

D) El árbol del ritmo: la estructura musical y su prosodia

A. Rima y Rema

¡Aún en el juego bizantino de las rimas se cumplen las leyes del Universo!
(La lámpara maravillosa: 631)

La estructura de un poema no es un vestido ornamental ni una camisa de fuerza, sino que da pie y es un trampolín al sentido retórico, la secuencia y la lógica de lo dicho; estos dos elementos juntos encauzan el flujo del dichoso “espíritu” del poema.

Al acercarse a la traducción de poesía con rima, hay elementos que se pueden representar o abandonar, según exija el caso concreto, como podría ser una asonancia o semejante efecto ocasional; pero, en cuanto a la rima, o se hace o no se hace. Para tomar esta decisión es preciso considerar el nivel de importancia y la aportación que la rima le presta al original, y si el autor la utiliza de manera frívola y decorativa o con efecto retórico y expresivo.

Entre otros efectos relacionados se destaca el de tema y rema. Esta danza es uno de los elementos más importantes en la creación y traducción poética. La rima, al servicio de este juego, es mucho más que ornamento; se enlaza con la retórica, prestándole certeza y belleza a la vez. Hasta el orden de las frases revela elementos elípticos y significativos que se pueden entender de acuerdo con una sintaxis poética o “meta-sintaxis”.

En “No digas de dolor”, por ejemplo, tuve que invertir el orden de dos versos para cumplir con la rima:

A los labios en flor	<i>Behind the crystal pane,</i>
Detrás de los cristales	<i>To those lips in flower</i>
No digas de dolor!	<i>Utter nothing of pain!</i>

Sin embargo, en este ejemplo, el juego de tema y rema no se altera; el rema fuerte del verso final se conserva. Igualmente, en “Rosa de melancolía”, las rimas del soneto me llevaron a intercambiar la posición de dos versos:

Me daba Epicuro sus Ánforas llenas,
Un fauno me daba su agreste alegría,
Un pastor de Arcadia, miel de sus colmenas.
(Claves Líricas, 112)

y la traducción:

*Epicurus gave me his flowing Amphora,
A shepherd of Arcady, honey and holly,
A fawn granted me his mirth of the forest.*

El segundo verso cambia de posición con respecto al tercero para cumplir con la rima. Sin embargo, siendo la estrofa una “list” o enumeración de tres benefactores (Epicuro, un fauno, un pastor), el orden de los versos es flexible, especialmente para los de “un pastor de Arcadia’ y “un fauno” que están temáticamente relacionados. En cambio, el verso incoativo encabeza la lista de cierta manera significativa (aunque solamente sea por nombrar a Epicuro), y no lo desplazaría.

B. Ritmo y métrica

¡Encendidos números que rimó Platón!...
¡Encendidas normas por donde va el coro!...
(Claves Líricas, 152)

Pese a que el poema escrito tiene la apariencia estática de una imagen gráfica, en su lectura, y por supuesto en su locución, es un acto dinámico; ocurre en el tiempo, y el tiempo poético, compuesto de sonido y silencio, tiene ritmo. Para traducir el poema, es preciso tener en cuenta las elecciones rítmicas y métricas del autor, y luego duplicar, en cuanto se pueda, el mismo ritmo en el idioma de llegada.

En los poemas de Valle-Inclán, ese ritmo es marcado y aporta sentido en su compás. No es suficiente barnizar la traducción con un carácter rítmico genérico si ese ritmo falla en producir los mismos efectos retóricos y musicales, es decir, poéticos.

1. El pie final del verso

En Valle-Inclán se vislumbran ciertos patrones conscientes de ritmo y cadencia. El más efectivo y calculado parece ser el pie rítmico con que cada verso termina. Para nuestros propósitos existen dos tipos básicos de pie final que, de manera tal vez poco política pero ciertísima, denomino masculino y femenino, con el apoyo apreciado de la antigüedad clásica. El pie final masculino consiste en un acento agudo o fuerte sobre la última sílaba: “cris-TAL”, “a-

ZUL”; y el femenino en un acento débil sobre la misma: “a-SUM-o”, “au-ROR-a”. (. /) y (/ .) respectivamente.

En “La Pipa de Kif”, por ejemplo, se ve un patrón que alterna estos dos tipos de pie final:

Con rítmicos saltos plenos de alegría	(/ .) débil
Cabalga en el humo de mi pipa Puk,	(. /) fuerte
Su risa en la entraña délfica del día,	(/ .) débil
Mueve el ritmo órfico amado de Gluk.	(. /) fuerte (<u>Claves Líricas</u> , 151)

Y se nota el efecto de cadencia que el pie masculino al final de la estrofa le presta: afirmativo, conclusivo, contundente. Retomando y reforzando este efecto, la última estrofa del poema consiste, por primera y única vez, en cuatro versos de cadencia masculina que aumentan el efecto de cadencia casi betoveniana:

Si tu me abandonas, gracia del hachic,	(. /) fuerte
Me embozo en la capa y apago la luz.	(. /) fuerte
Ya puede tentarme la Reina del Chic,	(. /) fuerte
No dejo la capa y le hago la †.	(. /) fuerte (Ibíd., 152)

La importancia de este patrón rítmico es inestimable. Afecta no solamente a la “música”, sino también al sentido retórico, la cadencia argumental que se une con el sentido afectivo, de afirmación o duda. Podemos identificar matemáticamente cuatro combinaciones posibles solamente entre estos dos factores prosódicos: masculino conclusivo, masculino inconclusivo, femenino conclusivo y femenino inconclusivo.

Como prueba de este paralelismo de ritmo con sentido y afecto, comparemos una estrofa afirmativa y conclusiva con una dudosa e inconclusa. La última estrofa citada arriba, con su desafío rotundo a la tentación, se sirve de cuatro versos masculinos al final de diez que alternan de débil a fuerte, de femenino a masculino. La intención que esto conlleva es la de establecer un pronunciamiento afirmativo y viril. En contraste, el poema “La trae un cuervo” es un soneto construido únicamente con pies finales femeninos:

¿Dónde la verde quiebra de la altura
 Con rebaños y músicos pastores?
 ¿Dónde gozar de la visión tan pura

Que hace hermanas las almas y las flores?
 ¿Dónde cavar en paz la sepultura
 Y hacer místico pan con mis dolores?
 (Claves Líricas, 140)

Nótese la cadena de preguntas retóricas, llenas de incertidumbre y vestidas con signos de interrogación en cuyas figuras se simboliza, de acuerdo a la nomenclatura tradicional, el carácter “femenino” de duda y reflexión, y hasta de misticismo.

2. El pie inicial del verso

Parte del patrón rítmico que, como hemos visto, sirve a una función retórica y afectiva más que decorativa o nemónica; es el pie principal de cada verso que se asocia con el pie final del verso precedente, pero con otro efecto: frenar o impulsar el ritmo del verso anterior. Por ejemplo, en “La Pipa de Kif”:

Con rítmicos saltos plenos de alegría
Cabalga en el humo de mi pipa Puk,
(Claves Líricas, 151)

La estrofa presenta la imagen hiperactiva de Puk “con rítmicos saltos⁴ plenos de alegría” –pie final femenino que indica movimiento inconcluso hacia el verso siguiente–. Este, por su parte, con la idea de reforzar el movimiento descrito en el primer verso, combina la imagen equina de “Cabalga” con el galope rítmico que el acento en la segunda sílaba le presta: “a-le-GRÍ-a ca-BAL-ga en el HU-mo” (. . / . . / . . /). En el contacto de la última sílaba del verso con el siguiente se forma una cadena de movedizos anapestos (. . /) con que el verso arranca a galope.

En contraste, “La trae un cuervo” se sirve de acentos fuertes en la primera sílaba para desconectarla de la anterior:

¿Dónde la verde quiebra de la altura
Con rebaños y músicos pastores?
¿Dónde gozar de la visión tan pura...
(Claves Líricas, 140)

En este poema, la estructura oracional forma una cascada de pregunta en pregunta con el inicio fuerte de la nueva oración, que además está demarcada con el signo de interrogación; hasta la tilde de “Dónde” marca su incoación e independencia del verso anterior. Se puede decir que

⁴ *¡sprung rhythm!*—ver más adelante (Hopkins).

un verso que comienza con acento fuerte (/ .) toma el protagonismo, lo que explica que se vean muchos verbos en esta posición rítmica:

Duerme la casa hidalga (“No digas de dolor”)
Glosa oculta una fuente (“No digas de dolor”)
Pulsan las penas en la ventana. (“Rosa hiperbólica”)(subrayados míos)

Se nota el efecto con que el acento fuerte toma el protagonismo poético.

3. Métrica: los pies que se encuentran entre el primero y el último

Tanto en la música como en la poesía se pueden hacer divisiones teóricamente infinitas entre puntos de compás sin alterar la estructura esencial marcada por los acentos fuertes. Esta observación resulta decisiva al traducir el ritmo. Lo imprescindible aquí es mantener la frecuencia y ritmo de los acentos.

En inglés, la tendencia rítmica es el yambo (. /). Con el paso de los siglos, esta norma se ha diluido más y más en cuanto el arte se ha dirigido hacia una mayor naturalidad expresiva y variación rítmica. Un ejemplo es el poema eufónico “How They Brought the Good News from Ghent to Aix” (Robert Browning, 1812–89), en el que se describe la carrera de un mensajero a caballo para llevar noticias urgentísimas al comandante de un ejército en guerra:

I SPRANG to the stirrup, and Joris, and he;
 I gallop'd, Dirck gallop'd, we gallop'd all three;
 “Good speed !” cried the watch, as the gate-bolts undrew;
 “Speed!” echoed the wall to us galloping through;
 Behind shut the postern, the lights sank to rest,
 And into the midnight we gallop'd abreast.

El anapesto (. . /) se repite con efecto icónico de galope (. . / . . / . . /), pero con variación para no empalagar. ¿Requiere una traducción de este poema (a cualquier idioma) reproducir pie por pie el mismo patrón? No, pero sí ha de servirse de numerosos anapestos y conservar el número y relación rítmica de acentos.

4. Pies ingleses y pies castellanos

Para prestarle a la traducción al inglés la flexibilidad métrica del sistema silábico español, dos conceptos métricos son particularmente útiles. Uno es el pie variable de William Carlos Williams, que consiste básicamente en la libertad de añadir un compás débil a cualquier

cuando las vocales conectan dos palabras la ligación de esas dos sílabas se cuenta como un solo compás. Una frase en “No digas de dolor” es ilustrativa:

Glósa-ocúlta-una fu-énte⁵

Cada uno de los tres diptongos (a-o, a-u, u-e) se cuenta y se enuncia como un solo compás. Estas son las hondonadas entre olas; las crestas son las que he marcado con tildes no ortográficas. El traductor ha de incorporar esos ritmos variables a su inglés de modo libre, limitándose a reproducir con fidelidad el número y carácter de los acentos fuertes. Doy la siguiente solución al verso citado arriba:

An occúlt foúntain útters⁶

Aparecen vocales parecidas, más un diptongo representativo, y tres picos inconfundibles que recrean el efecto de brinco y balanceo del verso original, aunque sea de menor potencia y perfección. A veces, con mayor esfuerzo se logra todavía mayor coincidencia:

. / . . / . . / . / .
 El ritmo del orbe-en mi ritmo-asumo⁷
 . / . . . / . . / . / .
The rhythm of the orb is my rhythm's measure

Las diferencias entre los dos en el nivel rítmico son casi imperceptibles, ya que los acentos recaen en los mismos puntos con la misma frecuencia. Todo se refiere, en última instancia, al juicio jerárquico que culmina en la voz poética.

III. La voz poética: el idiolecto del poeta

i. Del cuerpo al espíritu

En los apartados anteriores, hemos intentado glosar algunos de los innumerables elementos estructurales que intervienen en la poesía y su traducción. Además, hemos querido subrayar que estas estructuras forman el armazón esencial para enarbolar la serpiente poética y liberar su “veneno”, lo que el poema manifiesta. El traductor, haciéndose consciente de estos patrones, e intentando reproducirlos con todas sus dificultades, se enfrenta al final al reto mayor de hacer oír y sentir, apoyadas en la estructura, la voz del poema y la voz del poeta.

⁵ Guiones y acentos fonéticos míos.

⁶ Acentos míos.

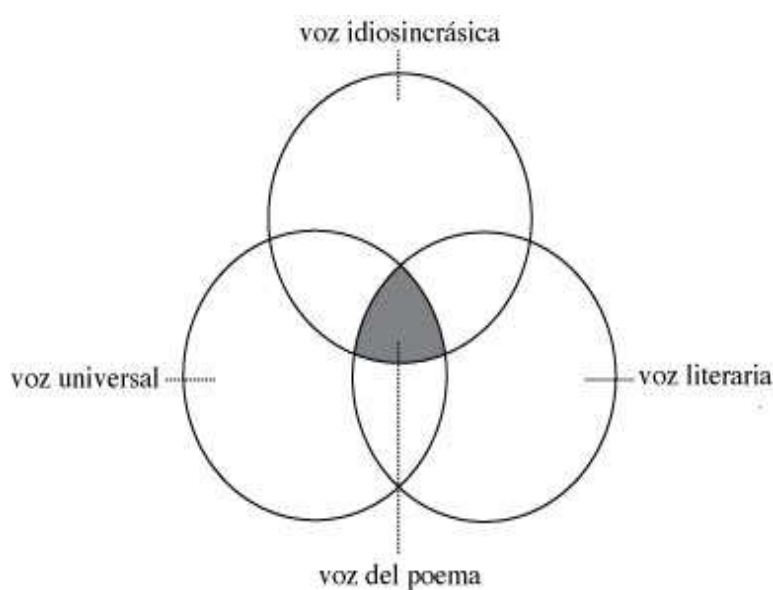
⁷ Guiones míos para indicar los diptongos.

En los apartados sobre estructura, hemos seguido la vía “desde afuera hacia adentro” mientras en este, seguiremos el otro camino “desde adentro hacia fuera”. Me parece adecuado el orden de procedimiento por el hecho de que el espíritu puede expresarse y encarnarse de infinitas maneras y ser el mismo –lo cual ha de ser axiomático para el arte de la traducción–, mientras que las formas, por antonomasia, son más rígidas y limitadas en cuanto a lo que pueden albergar. El espíritu es aire y la forma es piedra.

En cualquier caso, la forma es el vehículo del espíritu. Ya compuesta en sus rasgos esquemáticos, nos apartamos de ella para concentrarnos en el otro polo de cuerpo / espíritu, que, por el contrario, es un dominio extremadamente volátil y elusivo. Sin embargo, consta de ciertas dimensiones accesibles al análisis.

ii. Los tres marcos de la voz poética

Igual que con la estructura formal, buscamos en la traducción poética una mayor coincidencia en el nivel expresivo e intencional. Sugiero que la voz de un poema es el cruce entre tres “voces” o matrices de expresión:



1. Voz universal: la cultura lingüística e ideológica que comparte el autor con su público, época y país; sincronismo expresivo.
2. Voz artística: la cultura lingüística e ideológica que comparte el autor con sus colegas; las tendencias de estilo literario.

3. Voz idiosincrásica: la cultura lingüística e ideológica del propio autor; idiolecto poético.

En realidad, estos tres marcos constituyen una gama de lengua que va de lo más general y consensuado a lo más creativo y autóctono, desde lo que la lengua le impone a un poeta hasta lo que este le imponga a la lengua. Sin embargo, el núcleo, el punto “dulce” se forma en la coincidencia de estos tres marcos. Este planteamiento atañe a un problema muy típico de las traducciones de poesía: que no logran el “punto dulce” de triangulación idiomática que describo. En muchos casos, el traductor se contenta con guiños individuales hacia alguna de estas dimensiones sin unirlos en un solo “poemalecto”. Es decir, la traducción pobre se limitaría a situar los elementos expresivos de un poema en una época, un estilo predominante o en un léxico subjetivo sin eliminar de cada círculo los elementos superfluos. En otras palabras, los dos primeros círculos de “voz”, 1) voz universal o sistémico-cultural y 2) voz literaria de movimientos y modas artísticas, se han de recortar con la tijera del tercer círculo de voz idiosincrásica. Esta última es la que rige a las otras y lleva el protagonismo.

iii. *El idiolecto poético de Valle-Inclán en las tres dimensiones*

1. La lengua en tiempos de Valle-Inclán

Con “mar y vientos recios” (“Rosa del pecado”) nace Valle-Inclán en octubre de 1866, sin embargo, es considerado uno de los grandes escritores del siglo XX. Sus tres libros de poesía recogen en un solo autor los elementos lingüísticos que típicamente se reflejarían en varios autores o movimientos literarios posteriores.

La observación sirve para comprender el vaivén sincrónico que Valle-Inclán efectúa en sus poemas. Los modismos de diferentes épocas se entrelazan en sus poemas. En “La Pipa de Kif”, por ejemplo, encontramos “vágula cimera”, latinismo arcaizante exquisito, en compañía de “la Reina del Chic”, expresión ultra-moderna y popular.

Para el traductor de Valle-Inclán, la trampa sería imponer de antemano un solo estilo histórico sin tener en cuenta la mudanza entre ellos. En vez de aplicar grosso modo un estilo en inglés de la época en que se escribió, el traductor debe atenerse precisamente a la desunión temporal que existe en sus poemas. Asimismo, debe reproducir cuanto pueda el juego anacrónico de expresiones y formulaciones lingüísticas.

2a. Fuentes literarias del castellano: Darío y el “modernismo” hispano

La amistad profunda que existía entre Darío y Valle está atestada de mil anécdotas biográficas. Como testimonio tenemos la inclusión de un poema de Darío como introducción a Claves Líricas, “Soneto iconográfico para el Señor Marqués de Bradomín de Rubén Darío, su amigo” (Claves Líricas, 59); y Valle-Inclán le devuelve el gesto en su “¡Aleluya!”:

Darío me alarga en la sombra
Una mano, y a Poe me nombra.
Maga estrella de pentarquía
Sobre su pecho anuncia el día.
(Claves Líricas, 153)

El análisis intertextual entre los poemas de Valle y Darío pertenece propiamente a otro estudio. Lo importante para el traductor con respecto a la influencia, tal vez mutua, que ejercieron estos autores, es leer la poesía de Darío para ver los momentos y rasgos que aparecen en Valle. Al buscar pistas de estilo en Darío encontré cientos de cognados. Me limito a presentar uno en el que varias figuras de “leitmotif” aparecen juntas y de manera sugerente. Primero, el símbolo de la niña aparece en diversas manifestaciones en los poemas de Valle-Inclán que he elegido: “niña Primavera” (“La Pipa de Kif”), “una niña sonrío” (“No digas de dolor”) y “la rosa, la niña, el acanto” (“Rosa de melancolía”); y, segundo, el famoso “azul” acompañado del “cristal” y la “rosa” ubicuos en los dos poetas:

La Rosa Niña
Cristal, oro y rosa. Alba en Palestina...⁸
Flor de infancia llena de una luz divina...
Húmedos de gracia, azur y rocío...
(Darío, 421)

En “La Pipa de Kif” se me ocurrió utilizar “azure” para “azul” pese a que la traducción directa fuera “blue”; y como en “La Pipa de Kif” las cuatro incidencias de “azul” son idénticas, mi elección en inglés rompe con esa repetición. Aparte de razones de índole musical, semántica, rítmica y afectiva para mi elección, en Darío encontré un enlace de autoridad literaria. El uso de “azur” en castellano por parte de Darío indica que no es insoslayable la palabra *azul*, sino la idea

⁸ Elipsis mía, saltando versos.

de *azul*. Asimismo, en otra instancia añadí un adjetivo que le presta los sentidos literarios de “azul” a la palabra “blue”: “cerulean blue”.

2b. Fuentes translingüísticas: el francés y el inglés

Trazando la vida de Valle-Inclán, encontramos que:

En el instituto de enseñanza media de esta ciudad (Pontevedra) Valle se encontró con el profesor de francés Jesús Muruais, que fue decisivo en su formación literaria, pues le dejó frecuentar su bien dotada biblioteca, sobre todo en literatura francesa... (Alberca 46)

La raíz literaria francesa, según la tutela de Mallarmé, predica el uso evocativo de la música poética, de palabras en combinaciones que, como un encanto mágico, crean una realidad fugaz y única en que la idea y la forma son indistinguibles; la música sale de la idea y la idea consiste en la música. Con estos apuntes, combinados con la apreciación de otros autores menos didácticos pero igualmente, o más, potentes como Nerval y Baudelaire, tendremos el marco literario que es el “hermano mayor” de la poesía francesa del XIX y del *fin de siècle*.

Aparte del francés de la época, es quizá todavía más importante elegir modelos literarios propios de la lengua de llegada. En otro lugar, he hecho una comparación entre un poema de Valle-Inclán y uno de William Blake que revela fuentes subterráneas de este último en Valle-Inclán⁹. También existen fragmentos de la poesía de Nerval todavía más ciertamente relacionados frase por frase con los de Valle.

3. El “modernismo” particular de Valle-Inclán y la imitación “traductológica”

Ritmo y rima,
El sentido arrima;
Rima y ritmo,
Mágico espejismo.

Palabra y voz,
El grano en la hoz;
Voz y palabra:
“¡Abracadabra!”¹⁰

⁹ El lector interesado puede acudir a ese estudio en el trabajo presentado originalmente en cumplimiento del máster de NYU, bajo el mismo título del ensayo presente.

¹⁰ Verso valleinclanesco de Víctor Batista.

Partiendo de un principio de lengua general de la época, y pasando por el filtro de los movimientos literarios e influencias estilísticas respectivas, llegamos al fin al “idiolecto” del poeta. Los rasgos que distinguen a Valle-Inclán de otros modernistas son la hipérbole dramática e histriónica con que reivindica el mundo interior frente a las “acciones y ciencias” y “las utopías de nuevas conciencias” (“Rosa de llamas”). En sus propias palabras:

[...] el conocimiento pleno del Universo. Un conocimiento mucho más ingenuo, mucho más claro, mucho más inocente que la mirada de un niño. En este mundo de las evocaciones solo penetran los poetas [...] Allí donde los demás hombres solo hallan diferenciaciones, los poetas descubren enlaces luminosos de una armonía oculta (La lámpara maravillosa, 629).¹¹

A otro nivel, más personal que ideológico, se distingue el idiolecto de Valle-Inclán por el carácter lúdico de niño embustero que aparece, entre otros lugares, en algunas rimas como “Puk/Gluk” o “copta conciencia hipostática / vieja sonrisa socrática”. No le preocupaba sonar exagerado o pretencioso, aún en sus manifestaciones más tiernas y serias. Solo integrando estas posturas en nuestra traducción podemos llegar a la voz adecuada, con sus rasgos de hipérbole, histrionismo y hasta ‘farol’, pero siempre en función de una sinceridad romántica y amorosa.

En el nivel textual, estos rasgos se ven en el tono declarativo y teatral. Sus poemas son un verdadero bosque de exclamaciones (¡!) dirigidas precisamente a hacer descarrilar la conciencia didáctica del lector para luego clavarle en ella algo inesperado y potente. Un ejemplo, en traducción, de acercarse a esa voz:

Marcho solo con mis leones
Y la certeza de ser quien soy.
El Diablo escucha mis oraciones.
Canta mi pecho: ¡Mañana es Hoy!
(Claves Líricas, 98)

Si se tratase de traducir con precisión semántica una “idea” concreta, pondríamos en el lugar del último verso:

My breast sings: Tomorrow is Today!

Intentando ser justos, en el juego de conceptos (mañana / hoy) predemos: 1) el ritmo conclusivo de cuatro picos parejos (/ . . / . . /) que le presta la voz histriónica y contundente que he señalado y que se ha convertido ahora en uno disperso verso de tres picos (. / . . / . . /); 2) “sings” en combinación con “Tomorrow is Today” tiene un efecto total que es positivo,

¹¹ Subrayados míos.

aureolado y filosófico, con lo cual se desvincula de las imágenes fieras de leones y oraciones al Diabolo: serpiente cortada. Ahora la traducción mejor hecha:

My breast cries out: Tomorrow is Now!

Ahora es histriónico, dramático, urgente...y, por lo tanto, me atrevería a decir, fiel.

IV. Cuatro poemas de Valle-Inclán traducidos al inglés

Las traducciones presentadas en las páginas siguientes se pueden considerar “works in progress” y están sujetos a cambios y revisión antes de cualquier publicación en futuro.

i. NO DIGAS DE DOLOR

Hay una casa hidalga
A un lado del camino
Y en el balcón de piedra
Que decora la hiedra,
Ladra el perro cansino.
¡Ladra a la caravana
Que va por el camino!

Duerme la casa hidalga
De un jardín en la sombra.
En aquel jardín viejo
El silencio es consejo,
Y la voz nada nombra.
¡El misterio vigila,
Sepultado en la sombra!

En el fondo de mirtos
Del jardín señorial,
Glosa oculta una fuente
El enigma riente
De su alma de cristal
¡La fuente arrulla el sueño
Del jardín señorial!

UTTER NOTHING OF PAIN

*There is a stately manor
At one side of the road,
And on the balcony of stone
Adorned in ivy overgrown,
A weary dog in his abode
Is barking at the caravan
That travels on the road!*

*The stately manor slumbers
In a garden's early shadow.
In that old garden's closure
The silence is disclosure,
Voiceless and hallowed.
Mystery stands watching
Entombed in the shadow!*

*In the thick of the myrtles
Of the garden baronial,
An occult fountain utters
The enigma in laughter
Of its crystalline soul.
It murmurs in the dream
Of the garden baronial!*

Y en el balcón de piedra
Una niña sonríe
Detrás de los cristales,
Entre los matinales
Oros, que el sol deslíe.
¡Detrás de la vidriera
la niña sonríe!...

Los desvalidos hacen
Un alto en la mañana.
El dolor pordiosero
Gime desde el sendero
La triste caravana.
¡El dolor de nacer
Y el de vivir mañana!

¡El dolor de la vida
Que es temor y dolor!
¡Hermano peregrino
Que vas por el camino,
A los labios en flor
Detrás de los cristales
No digas de dolor!

FUXE MEU MENIÑO
QUE VOU A CHOURAR
SÉNTATE N'A PORTA,
A VER CHOVISCAR

ii. ROSA DE LLAMAS

Ráfagas de ocaso, dunas escampadas.
La luz y la sombra gladiando en el monte:
Mítica tragedia de rojas espadas
Y alados mancebos sobre el horizonte.

La culebra de un sendero tenebroso,
La sombra lejana de uno que camina,
Y en medio del yermo el perro rabioso,
Terrible el gañido de su sed canina.

*And on the balcony of stone
A little girl is smiling,
Amid the brilliant golds
The morning sun unfolds
In her window beguiling.
Behind the panes of glass,
A little girl is smiling!*

*The sick and the poor make
A stop upon the morrow.
The godforsaking pain
Clamours from their train,
The caravan of sorrow.
The pain of being born
And of living tomorrow!*

*The anguish of this life,
Which is trembling and pain!
Brother pilgrim that goes
Down the highway of woes,
Behind a crystal pane,
To those lips in flower
Utter nothing of pain!*

*FLEE MY LITTLE BOY
FOR CRY WILL I FAIN
SIT IN THE DOORWAY
TO STARE AT THE RAIN*

ROSE OF FLAMES

*Roaring gusts of sunset, barren heath of dunes.
The glare and the gloom clashing on the mountain:
Mythical tragedy of bloody red swords
And winged young men, high on the horizon.*

*The sneaking serpent on a tenebrous trail,
The winding shadow of a wandering man,
In the midst of the waste, a dog's awful wail,
Rabid with canine thirst in the wasteland.*

¡Venteaban los canes de la duna ascética
La sombra sombría del que va sin bienes,
El alma en combate, la expresión frenética
Y un ramo de venas saltante en las sienes!

*The canines caught the scent on the dune ascetic,
The sombre umbrage of the man with no stead,
The soul in combat, the expression frenetic
And a bramble of veins sprouting on his forehead!*

Lóbrega su estrella le alumbró el sendero
Con un torbellino de acciones y ciencias:
Las torvas blasfemias por pan justiciero
Y las utopías de nuevas conciencias.

*A star lights his way, dim and lubricious,
With a whirlwind of actions and sciences:
The torvous blasphemies for the bread of justice,
And the utopias of new consciences.*

Ráfagas de ocaso, dunas escampadas.
La luz y la sombra gladiando en el monte:
Mítica tragedia de rojas espadas
Y alados mancebos sobre el horizonte.

*Roaring gusts of sunset, barren heath of dunes.
The glare and the gloom colliding on the mountain:
Mythical tragedy of bloody red swords
And winged young men, high on the horizon.*

iii. ROSA DE MELANCOLÍA

ROSE OF MELANCHOLY

Era yo otro tiempo un pastor de estrellas,
Y la vida, como luminoso canto.
Un símbolo eran las cosas más bellas
Para mi: la rosa, la niña, el acanto.

*There was a time I was a shepherd of stars,
And this life, like a song made luminous.
To me, the most beautiful things by far
Were a symbol: the rose, the girl, the acanthus.*

Y era la armoniosa voz del mundo, una
Onda azul que rompe en la playa de oro,
Cantando el oculto poder de la luna,
Sobre los destinos del humano coro.

*And was the harmonious voice of the world, one
Wave of blue that breaks on the golden shores,
Chanting the power occult of the moon,
Over the destinies of the human chorus.*

Me daba Epicuro sus Ánforas llenas,
Un fauno me daba su agreste alegría,
Un pastor de Arcadía, miel de sus colmenas.

*Epicurus gave me his flowing Amphora,
A shepherd of Arcady, honey and holly,
A fawn granted me his mirth of the forest.*

Pero hacia el ensueño navegando un día,
Escuché lejano canto de sirenas
Y enfermo mi alma de Melancolía.

*But one day turning sail in conquest of folly,
I heard in the distance, the sirens in chorus,
And my soul fell ill with Melancholy.*

vi. LA PIPA DE KIF

THE PIPE OF KIF

Mis sentidos tornan a ser infantiles,
Tiene el mundo una gracia matinal,
Mis sentidos como gayos tamboriles
Cantan en la entraña del azul cristal.

*My senses turn into being childlike,
The world has the grace of a morning dew,
My senses like trumpeting cocks at twilight
Sing in the depths of the crystalline blue.*

Con rítmicos saltos plenos de alegría
Cabalga en el humo de mi pipa Puk,
Su risa en la entraña délfica del día,
Mueve el ritmo órfico amado de Gluk.

Alumbran mi copta conciencia hipostática
Las míticas luces de un indo avatar,
Que muda mi vieja sonrisa socrática
En la risa joven del Numen Solar.

Divino penacho de la frente triste,
En mi pipa el humo da su grito azul,
Mi sangre gozosa claridad asiste,
Si quemo la Verde Yerba de Estambul.

Voluta de humo, vágula cimera,
Tu eres en mi frente la última ilusión
De aquella riante, niña Primavera
Que movió la rosa de mi corazón.

Niña Primavera, dueña de los linos
Celestes. Princesa Corazón de Abril,
Peregrina siempre sobre mis caminos
Mundanos. Tu eres mi «spirto gentil».

¡Y jamás le nieguen tus cabellos de oro,
Jarcias a mi barca, toda de cristal,
La barca fragante que guarda el tesoro
De aromas y gemas de un cuento oriental!

El ritmo del orbe en mi ritmo asumo,
Cuando por ti quemo la Pipa de Kif,
Y llegas mecida en la onda de humo
Azul, que te evoca como un «leitmotif».

Tu luz es la esencia del canto que invoca
La Aurora vestida de rosado tul,
El divino canto que no tiene boca,
Y el amor provoca con su voz azul.

¡Encendida rosa! ¡Encendido toro!
¡Encendidos números que rimo Platón!
¡Encendidas normas por donde va el coro
Del mundo: Está el mundo en mi corazón.

*With rhythmical leaps of joy abounding,
Astride the smoke in my pipe rides Puck.
In the Delphic heart of the day his laughing
Spurs the Orphic rhythm beloved of Gluck.*

*Lighting my conscience, Copt, hypostatic,
Are the mythical lamps of an Hindu avatar,
Who mutates my smile, hoary and Socratic
To the juvenile laughter of the Numinous Star.*

*Heavenly crest of the suffering countenance,
The smoke in my pipe howls its blue in full,
And my blood delights in lucid attendance
If I burn the Green Herb of Istanbul.*

*Volute of smoke, vagulous, chimerical,
Your illusion on my brow is the last to depart,
That maiden of Spring, the laughing little girl
Who opened the petulant rose of my heart.*

*Maiden of Spring, lady of the linens
Celestial. Princess in the Heart of April,
Pilgrim forever on my paths of penance
Mundane. You are my true "spirit gentle".*

*And never deny to my barge all of crystal,
The flaxen tackle of your golden hair,
Fragrant the ark, like a tale oriental
Of aromas and gems precious and rare!*

*The rhythm of the orb is my rhythm's measure
When I kindle for you the Pipe of Kif,
And you come cradled in the wave of azure
Smoke, which evokes you like a "leitmotif".*

*Your light is the essence Aurora invokes
In her gown of tulle of the rose's hue,
Song with no tongue, holy charm that provokes
To love with her voice of cerulean blue.*

*Resplendent Rose! Refulgent Taurus!
Radiant numbers that Plato rhymed!
Relucent rules that channel the chorus
Of the world: Bound in this heart of mine!*

Si tu me abandonas, gracia del hachic,
Me embozo en la capa y apago la luz.
Ya puede tentarme la Reina del Chic,
No dejo la capa y le hago la †.

*If you should abandon me, angel of hachic,
I'll turn out the light, my cape draw across,
Now let her tempt me, the Empress of Chic,
In my cape, I make her the sign of the †.*

Bibliografía

- Alberca, Manuel y Cristóbal González. La fiebre del estilo. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 2002.
- Browning, Robert. A Victorian Anthology. Ed. Edmund Clarence Stedman. Cambridge: Riverside Press, 1895 (on-line ed.: Bartleby.com).
- Darío Rubén. “La Rosa Niña”. Poesía. Ed. Ernesto Mejía Sánchez. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.
- Hopkins, Gerard Manley. Poems and Prose of Gerard Manley Hopkins. Harmondsworth (UK): Penguin Books, 1983.
- Nida, Eugene A. “A Framework for the Analysis and Evaluation of Theories of Translation”. Translation: Applications and Research. Ed. Richard W. Brislen. New York: Gardner Press, 1976.
- Ortega y Gasset, José. “The Misery and the Splendor of Translation”. Trad. Elizabeth Gamble Miller. Chicago: University of Chicago Press, 1992. 93-112.
- Valle-Inclán, Ramón M.. La lámpara maravillosa, en Obras escogidas. Madrid: Aguilar, 1961. 617-696.
– Claves Líricas. Ed. José Servera Baño. Madrid: Espasa Calpe, 1995.