

VALÉRY TRADUCIDO

Antonio Bueno García
Universidad de Valladolid

Mes vers ont le sens qu'on leur prête

Con esta afirmación hecha por el propio poeta para responder a las supuestas interpretaciones de su obra, quedaría clara su opinión sobre el acto de traducción de la misma, a no ser por el ligero contrasentido que presenta otra reflexión en la que concibe su poesía como universo que difícilmente podría encontrar traslación a otros términos sin perecer por ello en el intento.

La aceptación por parte del poeta del resultado de cualquier potencial interpretación - o traducción - de lo que dará explicación siempre que puede¹ encuentra justificación en la concepción ya clásica de la escritura como obra abierta y en la idea de la imposibilidad efectiva de lograr un grado de apreciación común e incluso de comunicación real a través de la palabra y por supuesto de la traducción que ha ocupado y sigue ocupando todavía a muchos filósofos. El mismo poeta reconocerá además “que en los versos, todo lo que es necesario decir es casi imposible de decir bien”

Todo lector (y el traductor es, no lo olvidemos, el más privilegiado de ellos) tiene, a juicio de Valéry, una capacidad de asimilación y de desciframiento que podría complementar e incluso superar a la del propio autor.

Pero, al lado de este sentimiento domina en la obra, como decíamos, otro que la hace ver como complejo entramado de formas poéticas de canon muy preciso que hace difícil por no decir imposible su trasmutación. Valéry hace de la forma el objeto mismo de su poesía: “Les belles oeuvres sont filles de leur forme, qui naît avant elles”, dirá, y a menudo hará también suya la opinión de Mallarmé: “on ne fait pas des vers avec des idées, mais avec des mots”

Su convicción poética le hará rechazar toda inspiración, aunque él mismo llegue también a confesar que algo ajeno hay al poeta: un ritmo previo, un primer verso antes de los otros calculados que determinan decisivamente el encaminamiento del poema. Lo que le interesa a Valéry en el acto poético es el conocimiento lúcido, que el “esprit” pueda tomar parte de esta operación misteriosa. De ahí la atención apasionada que dio siempre a todos los momentos de la génesis del poema y a todos los movimientos que la acompañan: “J’ai toujours fait mes vers en m’observant les faire”, ha escrito.

Hablando de *Le Cimetière Marin*, dirá: "On n'y insistira jamais assez: il n'y a pas de vrai sens d'un texte. Pas d'autorité de l'auteur. Quoi qu'il ait voulu dire, il a écrit ce qu'il a écrit. Une fois publié, un texte est comme un appareil dont chacun peut se servir à sa guise et selon ses moyens: il n'est pas sûr que le constructeur en use mieux qu'un autre."

En opinión de Valéry, el deber y la misión del poeta son los mismos que los del traductor; idea que comentará al tratar de la labor del primero: “Colocado entre su hermoso ideal, aún no formulado, y la nada, el poeta es una especie de traductor”²

Siguiendo a Serguei Goncharenko, el proceso de la comunicación poética se caracteriza por la transmisión de dos tipos fundamentales de información, que son las que desarrolla el poeta en su obra: la **información semántica** (factológica o coincidencia lineal -, temática y conceptual) y la **información estética** (la estética, propiamente dicha, la catártica, hedonística, axiológica, sugestiva, formal-estructural y funcional).

El traductor, en tanto que especialista y oyente a la vez, debe recorrer la misma distancia que el autor, pero en sentido inverso, respetando el contenido informativo y reconstruyendo la idea del poeta; por lo que al final del camino, se encontraría en el punto de partida del autor del original. Su tarea consiste en realizar el mismo “trabajo poético”, pero en otra lengua. Este proceso creador, en contra de lo que se suele imaginar, es aún más complejo que la composición del original; y, por supuesto, dará lugar a creaciones totalmente diferentes en base al interés metodológico de la transferencia, a la personalidad artística del traductor y también al momento de creación.

El tipo de información que el traductor considera predominante desde el punto de vista comunicativo, define también qué metodología debe ser escogida para la traducción: podrá hablarse así - también según Goncharenko - de **Traducción poética**, que es la que va encaminada hacia la consecución de la comunicación poética entre el autor del original y el lector de la traducción; lo cual implicará la creación, por parte del traductor, de un nuevo texto con su información conceptual, valiéndose de los medios y recursos del idioma al que se traduce. Este tipo de traducción sería la practicada, por ejemplo, por Jorge Guillén en el Cementerio marino. **Traducción versificada**, que consiste en reproducir la información factológica, o coincidencia lineal, mediante el lenguaje versificado (pero no poético). Este tipo de traducción se acerca mucho al original desde el punto de vista estilístico-formal, pero no reproduce la información conceptual y estética del original, ya que en este caso se hace por medio del lenguaje versificado, que no poético. El afán por lograr la máxima identidad verbal y de estructura formal impide que la traducción alcance el nivel de lenguaje poético. Ejemplo de ella serían algunas traducciones como la de *La Jeune Parque* llevada a cabo por Mariano Brull, que se mostrarían también a caballo entre éste y el siguiente tipo. **Traducción filológica**, que conserva el sentido literal y prosaico del original. Es éste un tipo manifiestamente auxiliar de la traducción, que va generalmente acompañado de textos originales, publicados paralelamente, o bien de comentarios detallados y con fines científicos o prácticos que, de por sí, pueden ser muy importantes. No pretende la comunicación poética, sino transmitir al lector una información sumamente estricta y concienzuda en cuanto a los datos que contiene el original, preservando al máximo la información factológica que este posee.

² Cl. Pichois y A.-M. Rousseau (1969: 193).

Cada uno de estos tipos o modalidades de traducción apuntados debe ser valorado en su eficacia en función del aspecto de la comunicación que prevalezca en cada caso concreto. Es inútil reprochar a la traducción poética que haya tergiversado la información factológica, o buscar la identidad poética en una traducción versificada. Cada uno de ellos dilucida el original desde un ángulo distinto, por lo cual podríamos decir que el cuadro informativo más o menos completo debería basarse en un mínimo de tres variantes comunicativas de la traducción, que como tres haces de luz convergentes en un punto, iluminarían toda la riqueza del original sin que ninguna faceta de éste quedara en la sombra.

La labor de traducción de Paul Valéry al español ha sido y es, como en el caso de las demás lenguas extranjeras, tarea ardua, ejercicio muchas veces de estilo y de superación por parte de los diferentes traductores, en su mayor caso también poetas. No es extraño que se hayan asomado a ella algunos escritores de renombre, como Jorge Guillén o Gerardo Diego, u otros como el cubano Mariano Brull, Juan Ortega Costa, Gaziél (pseudónimo de Agustí Calvet), Salvador Elizondo, Félix de Azúa, etc.³ La traducción de la obra de Valéry al español ha marcado un hito, no ya sólo por la dificultad y envergadura de la empresa, sino porque ha permitido la entrada de un nuevo espíritu poético en la literatura nacional e iberoamericana. En efecto, muchas cosas, puede decirse, empezaron a cambiar en nuestro siglo tras la aparición de la obra de este autor y de algunos otros⁴: la composición empieza a cobrar importancia dentro de la comprensión de la obra total; adquiere especial relieve el encadenamiento de sonoridades, las formas métricas y rítmicas, el valor estilístico de las palabras y de la proposición, en definitiva, la forma verbal como contenido. Valéry introdujo el concepto de “poesía pura” o “absoluta” (una poesía liberada de todo elemento prosaico y realizada en *estado lúcido*), noción que motivó, alrededor de 1925, una importante disputa académica entre Valéry y el abate Brémond (defensor de la idea de un *estado poético*) y que tuvo su justo eco y réplica en el mundo hispánico en la voz de algunos de sus traductores, como Jorge Guillén.

Las traducciones tienen su inequívoco efecto en el interior de la literatura, propiciando una serie de reacciones que, en el caso de Valéry serán enseguida evidentes. Demostrar así que la teoría del polisistema -la que defiende que entre la traducción y las formas literarias nacionales existe una estrecha relación de dependencia- se cumple en el seno de la literatura española de los años veinte y treinta no parece difícil.

El proceso de cambios estéticos literarios tampoco pasará en absoluto desapercibido en el terreno de la teoría de la traducción: la comprensión de la arquitectura de la obra, del conjunto de la formulación verbal como sistema que no se permite nada fortuito ni inexplicable, obligó a ver en la traducción una recreación integral del conjunto, una reproducción del sistema artístico por otro, equivalente o análogo al de la lengua de origen.

³ El lector encontrará una excelente información en la reciente obra de Monique Allain, *Paul Valéry y el mundo hispánico*, Madrid: Gredos, 1995.

⁴ Y otros como Oskar Walzel, Leo Spitzer, Dibelius, etc.

Es cierto que siempre se ha traducido, pero, sabemos igualmente que los románticos lo han hecho de manera diferente a los clásicos, y que los realistas, impresionistas, simbolistas o intuitivistas concibieron su tarea de modo diferente también a los románticos. La corriente traductográfica postmallarmeana prefiere “descender a las oscuridades”, se burla de los intereses del lector desechando la “inteligibilidad gramatical” e intenta reproducir la estética imaginaria de la otra lengua.

Cabría preguntarse si la correspondencia de sonidos y de rimas añade algo a la calidad de la traducción. No es imposible, diremos, ya que incluso el lector más perspicaz, puede que no se dé cuenta de la importancia simbólica de un determinado elemento sonoro. Fue ésta una de las preocupaciones y también de los mayores logros de Rainer Maria Rilke al traducir a Valéry. El ritmo, la música verbal, el juego de sonoridades ayudan a descubrir, sin duda, el fondo misterioso de la obra poética.

La historia de las traducciones nos enseña también que pueden coexistir, y de hecho coexisten, ejercicios muy diferentes en las mismas circunstancias culturales y en los mismos (sub)sistemas culturales (si seguimos la terminología polisistémica); por otra parte traducciones a primera vista diferentes se revelan a menudo conformes a un único y mismo modelo. Las traducciones son todas responsables de la comprensión de la obra original y pueden aportar, como diría también Valéry, cada una de ellas una interpretación propia y no menos válida. Son las traducciones las que dan también esa dimensión universal a la literatura.

Las variantes textuales.

La comparación de traducciones de un mismo texto y de épocas diferentes tiene un enorme valor en la comprensión del sistema literario y de la teoría de la traducción, como ya demostró Toury⁵. Este análisis puede llevarse a cabo a través de lo que denominamos “variantes de traducción”, que designan tanto la modificación como la estabilización de la jerarquía de las normas, lo que constituye según Popovic la categoría “shift of expression in traduction” (“cambio de expresión en traducción”). El conjunto de esas variantes puede interpretarse, según Lieven D’Hulst⁶ como un subsistema de la literatura traducida que proporciona unas bases sistemáticas para el estudio de la organización de las normas traductoras propias de un macrosistema. La variante aparece como un medio para comprender la naturaleza del dinamismo literario, así como la evolución de las “normas de traducciones”⁷ (José Lambert señalará también que tal comparación no puede ser comprendida únicamente como un modo de reconocer la divergencia de las normas de un periodo a otro).

Variantes se producen siempre también en el momento de la elaboración del poema (recuérdese a este respecto el ingente número de borradores que el propio Valéry hizo hasta dar a la publicación su obra - unos cien confesaría en el caso de *La Jeune Parque* -). En el transcurso de la lectura, la variante de traducción no suele ser

⁵ Toury (1976: 92).

⁶ Lieven D’Hulst (1981: 139).

⁷ Toury (1976: 85).

casi nunca percibida como tal; es el investigador, el que al aislarla en el interior del texto, pasa a considerarla como una unidad semiótica.

La variante, que en muchos de los casos puede definirse pues como una corrección, suele aparecer con frecuencia desde el principio: se presenta tras algunos subtítulos como “traducción revisada” o “traducción corregida”; o incluso en los prólogos de traductor, donde éste trata de justificar su versión personal. Lo vemos en el caso de Valéry con algunos traductores como Ortega Costa (1956) cuando escribe:

“el cuidado puesto en seguir con la mayor fidelidad posible el original de estos poemas, se ha resuelto aquí alterar el orden que llevan en las ediciones del autor, donde, según la cronología de su composición, *La Jeune Parque* viene muy por delante del *Ebauche d’un Serpent*.”

y más adelante:

“lo que aquí se recoge es una traducción que, después de haberlos pasado, verso a verso, por el lecho de Procasto, sólo deja oír un eco de lo que son” (...) “No es extraño, por eso, que si, después de tanta violencia, queda aún algo vivo, parezca un milagro.”

Aunque en numerosos casos, justo es decirlo, el subtítulo encierra un efecto engañoso, puesto que las variantes de la versión “corregida” no siempre se refieren al original, sino a otra u otras versiones anteriores. Por regla general las versiones dependen de las que preceden a las que imitan y de las que extraen elementos o de las que se apartan en algún nivel (no resulta difícil comprender que la versión de *La Jeune Parque* de Carlos Dampierre (1980) se inspira en el modelo de Mariano Brull, de unas décadas anteriores, pero vigente largo tiempo en su edición.

Por otra parte, los subtítulos o el silencio del traductor ante las modificaciones de su nueva versión parecen también demostrar que ésta es juzgada como mejor por su traductor.

La variante más importante y sugerente es la que efectúa el traductor cuando modifica su texto desde el propio original. El caso de Jorge Guillén es, en este sentido, sin duda el más llamativo⁸: el poeta traductor da a su labor el nombre genérico de “variaciones” cuando decide explicar y jugar con el sentido de algunos versos de Valéry, incluidos en *Homenaje*; cierto es también, como apuntará Francisco Díaz de Castro⁹ que a Guillén no le parece adecuado aplicar a esas versiones el término de traducción porque “lo que en verdad pretende es recrear un modelo sobre la base de la adecuación, no a la lengua, sino al impulso creativo común entre él mismo y el texto”

⁸ El lector podrá encontrar una excelente información sobre la relación de Guillén y Valéry en las obras de Concha Zardoya (1974: 168-219) y Valentín García Yebra (1989: 212-226).

⁹ V. Francisco J. Díaz de Castro (1994: 135-158).

Fokkema¹⁰ distingue dos tipos de variantes: las que denomina *correcciones y cambios*. Cervenka¹¹, en cambio, hablará de variantes *no creadoras* (correcciones en el amplio sentido: gramaticales, de coherencia textual y que no afectan verdaderamente al tejido textual) y variantes *creadoras* (las que modifican las relaciones textuales). Tales clasificaciones resultan insuficientes pues su dicotomía no presta atención a algunos otros casos importantes como, por ejemplo, el de la regularización del metro (que siendo a primera vista una corrección implica en realidad la subordinación del ritmo acentual a la obligación métrica). Si se acepta con Jirí Levy que hay una relación dinámica entre código literario y norma literaria propia de un escritor, se admitirá igualmente la división entre *variantes inclasificables* y *normas individuales*.

La variante de traducción como la variante de un texto original, por otra parte - puede ser estudiada desde dos puntos de vista complementarios: como proceso y como producto. Si en el proceso es a menudo ambiguo su desciframiento, en cuanto producto, parece bastante más fácil.

Si analizamos, por ejemplo, algunas de las versiones al español de *La Jeune Parque* (1917), uno de los poemas más herméticos de la literatura francesa y del que se ha dicho: “il atteint à une pureté de diamant, mais non exempte de préciosité et d’obscurité”¹² tenemos que, el orden mismo de disposición de los poemas que acompañan su edición (normalmente *Ébauche d’un Serpent* y *La Jeune Parque*) presenta ya divergencias: según Ortega Costa, es el fondo, el contenido de esa pregunta que sirve de presentación a la obra, y cuya ausencia produciría un hiato entre los dos poemas, el que haría decantarse por la disposición en un segundo lugar de *La Jeune Parque*. La pregunta a la que se alude es, como sabe el lector, una cita de Pierre Corneille:

“Le Ciel a-t-il formé cet amas de merveilles
Pour la demeure d’un serpent?”

que resulta ser, también por su parte, fuente de conflictos a la hora de su traslación, pues si el propio Ortega Costa traduce, produciendo un encabalgamiento en su versificación:

“¿Formó tanto prodigio el cielo para hacer
de una serpiente la morada?”

Mariano Brull y Carlos Dampierre la dejan en francés, pero suprimiendo el primero de ellos el punto de interrogación.

En la traducción del título - *La Jeune Parque* - tampoco se es unánime: “La Joven Parca” o “La Parca joven”. Aunque es más bien el primero el que triunfe, Ortega Costa se decanta por la traducción de “La Parca joven” porque, dirá, el autor dio a su

¹⁰ Fokkema (1973: 22).

¹¹ Cervenka (1971: 163).

¹² Robert Monestier (1975: 22).

poema el nombre de una estatua antigua que se conserva en el Museo Británico y que representa a una muchacha.

Por lo que respecta a la versificación es interesante resaltar como aquí, menos que en otro campo, hay disparidad de miras según estemos ante un traductor u otro o ante una época - o incluso país - u otros. Como se sabe, el alejandrino francés - metro en el que está concebida *La Jeune Parque* - presenta una particularidad importante en su contextura interna: sus dos hemistiquios, en lugar de ser como en el español dos unidades independientes, se conjugan e interrelacionan. El primero debe terminar en sílaba aguda cuando el segundo empiece por consonante perceptible al oído, y en “e” muda o en consonante sonora o ligable cuando este otro empiece por vocal o “h” no aspirada.

“Harmonieuse MOI, différente d’un songe,
Femme flexible et ferme aux silences suivis”
(...)

Los alejandrinos franceses, compuestos en versos endecasílabos, son como versos partidos en dos, pero que, a diferencia de los españoles (de catorce sílabas), no acaban de estarlo por completo. Para un oído francés, el alejandrino español no es un verso de catorce sílabas, sino dos de seis. Para un oído español, en cambio, los alejandrinos franceses son una forma dudosa que se presta a cierta confusión. La dificultad de su adaptación a las convenciones de la poesía castellana es, pues, cosa notoria, y más difícil resulta en el caso de *La Jeune Parque*, donde sus pareados o dísticos alejandrinos siguen un orden muy difícil de alterar.

Una de las primeras traducciones conocidas de esta obra, la del poeta cubano Mariano Brull (1950), aparece construida en verso libre y con cierto apego a la literalidad. Seis años más tarde, la de Ortega Costa, se entrega en alejandrino español con rima en consonante. La adaptación del metro le lleva en ocasiones a este último a los suplementos de información. Su traducción, como él mismo explicará en el prólogo, ha sido “hecha verso a verso” y siguiendo, “salvo contadísimas excepciones, su orden riguroso”; su intención fue evitar la yuxtaposición de dos rimas agudas sucesivas y no llegar a separarlas demasiado (sólo excepcionalmente consintió seis rimas graves seguidas. Carlos R. Dampierre, hasta hoy el último de los traductores de esta obra, presenta su trabajo igualmente en alejandrino castellano con rima en consonante.

Por lo que respecta a la información factológica o coincidencia lineal, se observa un mayor apego al original en las traducciones de Mariano Brull o de Dampierre y un uso más libre del encabalgamiento e incluso del orden de los versos en la de Ortega Costa (y ello a pesar de lo declarado por él).

Las variantes de orden léxico, gramatical y estructural, independientes de la jerarquía de las normas literarias son las que más a menudo se presentan en las traducciones. Por no citar más que algún ejemplo, presentamos a continuación unas variantes de traducción de los versos 107-109, en los que aparece ese tema, tan típico en Valéry, de la relación entre la pureza del ser y los destellos del sol:

“Dites!... J’étais l’égale et l’épouse du jour,
Seul support souriant que je formais d’amour
A la toute-puissante altitude adorée...”

En la traducción de Brull -casi literal- apenas aparece variación alguna a no ser ese extraño cambio de la forma verbal del imperfecto por el indefinido (seguramente por preservar la sonoridad y esa medida atípica de los trece versos).

“¡habla! Yo era la igual y la esposa del día,
sólo sostén alegre que yo formé de amor
a la toda pudiente altitud adorada...”

Ortega Costa, en cambio, se decanta por una variante significativa en el sentido de las palabras (aparecen los términos “hermana”, “amor virginal” y “recibía”, que no aparecen en el original) y por un cambio de orden en los versos segundo y tercero, que provoca también un cambio en el orden sintáctico (el complemento circunstancial pasa a sujeto); todo ello para buscar una equivalencia rítmica y dinámica.

“decid: yo era la hermana y la esposa del día;
la altura omnipotente en mi ser recibía
el risueño soporte de un amor virginal...”

Dampierre, decíamos, se deja guiar por el original y por la traducción de Brull; busca con interés la rima y de ahí que prefiera un imperfecto en -ía - como el anterior -, pero la medida silábica desgraciadamente se resiente.

“¡Decid!... Yo era la igual y la esposa del día,
solo apoyo sonriente que de amor se ofrecía
a aquella omnipotente altitud adorada...” (Dampierre)

Enfin no tendríamos aquí tiempo para desvelar todas las variantes producidas en las traducciones al español de esta obra de Valéry. Pero sí debemos insistir en la idea de que, en su conjunto, son un excelente medio para observar el grado de penetración de una poesía en los moldes de otro poeta traductor; también, y quizás sea este interés el mayor, la relación entre el sistema de la literatura traducida y el sistema de la literatura nacional. Si la poética de Valéry ha sido comprendida e incluso asumida dentro de nuestra propia poesía, es porque, en definitiva, Valéry ha sido, con el aporte de todas las variantes, descifrado, ha sido traducido.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLAIN, MONIQUE: *Paul Valéry y el mundo hispánico*, Madrid: Gredos, 1995.
- CERVENKA, MIROSLAV: "Textologie und Semiotik", en *Texte und Varianten* (G. Marters and H. Zeller, eds.), München, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1971, pp. 143-163.
- D'HULST, LIEVEN: Les variantes textuelles des traductions littéraires, *Poetics Today* (1980-1981), pp. 133-141.
- DÍAZ DE CASTRO, FRANCISCO DE: "Las 'variaciones' de Jorge Guillén", en *La traducción de lo inefable* (A. Bueno y otros eds.), Dpto. de Publicaciones del Colegio Universitario de Soria, 1994, pp. 135-158.
- FOKKEMA, R.L.K.: *Varianten bij Achterberg*, Amsterdam, Em. Querido, 1973.
- GARCIA YEBRA, VALENTIN: *En torno a la traducción, Teoría, Crítica, Historia*, Madrid, Gredos, 1989.
- MONESTIER, ROBERT: *Paul Valéry, Charmes*, Larousse, 1975, p. 22.
- PICHOIS, Cl. y ROUSSEAU, A.-M.: *Littérature comparée*, Paris, Armand Collin, 1967; trad. esp. de G. Colón Domenech, *Literatura comparada*, Madrid, Gredos, 1969, p. 193.
- TOURY, GIDEON: "The Nature and Role of Norms in Literary Translation", en *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies* (Holmes y otros eds.), Louvain, Acco, 1978.
- VALÉRY, PAUL: *La Jeune Parque*, Paris, Gallimard, 1929.
- _____, *La Joven Parca*. Versión española de Mariano Brull. Prefacio de Mathilde Pomés, París, Civilisations du Sud, 1950.
- _____, *La serpiente y la parca joven*. Versión castellana y prólogo de Juan Ortega Costa, Madrid, Ediciones Rialp, 1956.
- _____, *Poemas*. Versión de Carlos R. de Dampierre, Madrid, Visor, 1980.
- ZARDOYA, CONCHA: *Poesía española del siglo XX (Estudios temáticos y estilísticos)*, Madrid, Gredos, 1974.

