

УДК 81'255.2
ББК Ш307

Э. Л. Арриасу
Буэнос-Айрес, Аргентина

E. L. Arriazu
Buenos Aires, Argentina

СТИЛЬ И СМЫСЛ В ПОЭТИЧЕСКОМ ПЕРЕВОДЕ

Сведения об авторе: Эухенио Лопес Арриасу, доктор филологии, преподаватель Государственного института высшего профессорско-преподавательского состава университета им. Хоакина В. Гонсалеса; адрес: Айякучо 632, САВА, C1026AAF, Буэнос-Айрес, Аргентина; e-mail: earriazu@yahoo.com.ar.

ESTILO Y SENTIDO EN LA TRADUCCION POETICA

RESUMEN: La traducción poética suele hacerse en relación a una norma de carácter tácito y tradicional que impone su propio estilo al texto traducido. Al mismo tiempo, el cambio de lengua implica un nuevo conjunto de significantes con una nueva disposición, lo que inevitablemente produce nuevos sentidos. Así, y conforme con esta tradición, el verso sílabo-tónico ruso bien puede ser vertido en verso silábico español, la rima consonante cambiarse por rima asonante, etc. Y en lo que hace a lo semántico, es lícito que el poema resultante aspire a sostenerse como poema autónomo, a durar mientras duren los materiales que lo soportan. El presente trabajo se propone confrontar los análisis del poema «Папыс» de Lermontov y de una de sus traducciones recientes en Argentina con el fin de extraer algunas conclusiones sobre las funciones de la traducción dentro de la tradición y del sistema literario de llegada de la misma.

PALABRAS CLAVES: Traducción poética, sistema literario, estilo, sentido.

Datos del autor: Eugenio López Arriazu, Doctor en Letras de la Universidad de Buenos Aires, Profesor en Inglés del Instituto Superior del Profesorado "Joaquín V. González"; Dirección: Ayacucho 632, CABA, C1026AAF, Buenos Aires, Argentina; e-mail: earriazu@yahoo.com.ar

E. L. Arriazu
Buenos Aires, Argentina

STYLE AND MEANING IN POETIC TRANSLATION

ABSTRACT. Poetic translation is usually carried out in relation to a tacit and traditional norm, which imposes its own style onto the translated text. At the same time, the change of language implies a new set of signifiers with a new disposition, what inevitably produces new meanings. Thus, according to this tradition the Russian accentual-syllabic verse can be translated into Spanish language as syllabic verse, Russian consonant rhyme while translating becomes Spanish assonant rhyme etc. As to semantics, the resulting poem reasonably tends to be considered as an autonomous poem, it will exist as long as the materials that support it can last. The present paper will confront the analysis of a poem by Lermontov and one of its recent translations in Argentina in order to draw some conclusions about the functions of translation within the tradition and the literary system of destination.

KEYWORDS: poetic translation, literary system, style, meaning.

About the author: Eugenio López Arriazu, PhD in Literature, English Teacher of Instituto Superior del Profesorado "Joaquín V. González". Address: Ayacucho 632, CABA, C1026AAF, Buenos Aires, Argentina.

Así como la astronomía nos recuerda que nuestros ojos nos engañan y que el sol en realidad "no sale", la teoría literaria debe recordarnos permanentemente, contra el sentido común y el hábito de la comunicación, que forma y contenido son insolubles. Es decir, si cambia la forma, cambia el sentido. Se puede postular, por supuesto,

una relación variable, de mayor o menor intimidad entre forma y contenido, entre los aspectos fónicos, tonales y gráficos, y el contenido semántico-conceptual, pero en poesía la intimidad siempre será extrema. Ya nadie sostiene, como hacía Nicolas Boileau, que el poeta debe ornar y embellecer:

Le poète s'égayé en mille

inventions,

Orne, élève, embellit, agrandit
toutes choses,

Et trouve sous sa main des fleurs
toujours écloses.

...

Sans tous ces ornements le vers
tombe en langueur,

La poésie est morte ou rampe
sans vigueur ;

(Boileau, 1881: III, vv. 174-189)

O, como Jonathan Swift en similar sintonía, que la poesía es “an ornamental part of learning” (Swift, 1963: 105). Ya nadie sostiene que los tropos sean un ropaje para un sentido que podría cambiar de hábitos sin perder su identidad. Sin embargo, se sigue traduciendo como sí así fuera. Los traductores de poesía somos quizás más conscientes que ningún otro de que no hay sentido que quede intacto cuando se le cambia la forma. Y sin embargo, igual traducimos. ¿Por qué se traduce entonces? Abordaremos esta pregunta después de procurar, a través de un análisis concreto, ver de qué manera el cambio estilístico producido por la traducción crea un poema nuevo con sentidos diferentes de los del original.

El poema elegido es Папыс de Lérmonov. Contrastaremos el original con la traducción de Fulvio Franchi (2014). ¿Por qué la traducción de Franchi y no otra? Porque nos parece buena y representativa de una tradición traductora. No se trata aquí de criticar la traducción como si en ella hubiera errores que la hacen infiel al original. Por el contrario, partimos del supuesto de que sólo se puede traducir *contra* el original, aunque con reglas de juego heredadas que el traductor adopta o discute y utiliza con mayor o menor libertad.

“El velero” (así se llama el poema de Franchi)⁷⁷ observa la tradición hispanoamericana para traducir poesía: respeta la distribución en estrofas y la unidad del verso, pero con número de sílabas libre y con un tratamiento incidental de la rima. Este enfoque le permite al traductor cierta “fidelidad” al sentido, en tanto se reduce la búsqueda de sinonimias y paráfrasis para ajustarse a la economía del verso o a la necesidad de rima. Además, le da libertad para producir un ritmo poético que le otorgará identidad al poema como tal (y no como

prosa). Puede decirse con Tiniánov que éste es el principio constructivo dominante del nuevo poema. Ello puede verse claramente en la subordinación de las rimas al ritmo. Por ejemplo, la primera de las tres estrofas:

¡Brilla blanco el velero solitario
en la niebla azul del mar!...

¿Qué busca en aquel país lejano?

¿Qué abandonó en su país natal?

El traductor respeta aquí el esquema de rima alterna del original⁷⁸, sólo que sustituyendo la rima consonante por la asonante (procedimiento también característico de la tradición hispanoamericana). Pero ello es así porque la lengua se las facilita sin tener que acudir al uso de sinonimia o paráfrasis. De hecho, “solitario” y “lejano” coinciden en su posición con los originales “одинокой” y “далекой”, y el cambio de “mar” a posición final es necesario para que no se entienda “mar azul” en vez de “niebla azul”. Sin embargo, Franchi agrega una palabra en el tercer verso (“aquel”) y homogeniza la *variatio* стране / краю traduciendo ambas palabras por “país”. Estas dos últimas operaciones se deben a la búsqueda de un ritmo poético.

Mientras que en el original el ritmo es, casi estrictamente, el del tetrámetro yámbico ruso (de nueve sílabas), con apenas una variación rítmica que se repite en los dos primeros versos, la traducción produce un ritmo diferente. Veamos primero el original⁷⁹:

- / - / - - - / - (9)

- / - / - - - / (9)

- / - / - / - / - (9)

- / - / - / - / - (9)

Ahora la traducción:

- / - - - / - - - / - (11)

- / - / - / - / - (8)

- / - - - / - / - / - (10)

- - - / - - - / - / - (10)

El esquema muestra claramente que lo que se buscó es el verso silábico español, es decir, no surge ningún patrón sílabo-tónico; por el contrario, éste parece evitarse a favor de la variedad.

Hasta qué punto el ritmo silábico del español es el principio constructivo del poema lo muestran las dos estrofas restantes, donde la rima desaparece o queda reducida a formas inexactas de la

⁷⁸ Reproducido íntegro en el apéndice.

⁷⁹ Marcamos con barra las sílabas acentuadas y entre paréntesis el número de sílabas (entiéndase sílabas poéticas en ambos casos).

⁷⁷ Reproducido íntegro en el apéndice.

asonancia. El último verso del poema es ilustrativo en este sentido, pues muestra un hipérbaton con respecto al original (Какбудтовбуряхестьпокой): “como si en ella calma fuese a hallar”. ¿A qué se debe la inversión? “Calma” produciría la misma asonancia inexacta que “hallar” con el segundo verso de la estrofa (“dorado”). Lo que está en juego es, nuevamente, el ritmo. Incluso vemos, si consideramos la rima como un factor rítmico, en tanto es también la repetición de un patrón, que lo errático de la rima sigue en la traducción los pasos del modelo rítmico silábico.

Ahora bien, el conjunto produce la impresión de verso libre. Es una impresión, porque la traducción no busca quizás que el poema se lea como verso libre. Esta última opción, en la que la unidad del verso no se respeta, aumentando así la libertad del traductor para jugar con el ritmo, no es inhabitual en la tradición hispanoamericana, pero Franchi la evita.⁸⁰ Aún así, refuerzan la impresión el uso moderno de minúsculas para los versos iniciales según la normativa del verso contemporáneo y, sobre todo, el hecho de que el libro no es bilingüe y no contiene una nota del traductor aclarando ni su labor ni las características del original. Sería no obstante erróneo acusar a Franchi de negligencia. Por el contrario, el traductor opera dentro de la tradición, donde lo que él brinda es, abrumadoramente, la norma. Por ejemplo, el análisis de unos quince libros de traducciones de poesía rusa publicados en Argentina en los últimos quince años muestra que, incluso cuando hay notas del traductor, en ningún caso éste explica las características métricas y compositivas de los originales. Voviendo a Папыс, agreguemos además que no circulan en español muchas traducciones del poema, más bien pocas, a diferencia de otras lenguas como el inglés o el italiano. Quien lea los poemas de Лэrmontov en la traducción de Franchi confiará en el traductor y creará quizás (como le sucedió a Marisa Viniárski (1983) con las traducciones de Maiakovski en verso libre realizadas por Lila Guerrero), que así de innovadores eran los originales. Resaltemos, por último, que la traducción se presenta en tapa como tal y no como versión, lo que sugiere un mayor apego

al texto fuente, al menos según la convención vigente.⁸¹

Ahora bien, toda opción introduce consecuencias no buscadas. Es la regla de cualquier escritura. ¿Cómo afecta entonces el sentido la estrategia traductiva elegida? ¿Cuáles son las consecuencias del ritmo creado con tanta soltura y elegancia por Franchi? ¿Cómo modifican el sentido las elecciones léxicas del traductor? Analicemos “El velero” con prescindencia del original, como poema autónomo, como poema que, también él, aspira a durar mientras duren los materiales que lo soportan.

El primer verso comienza por un troqueo que, acentuado por el signo de exclamación de apertura, da un tono alto que ya casi no se abandonará, todo lo contrario, pues el poema termina con un pico exclamativo. El último verso, que contiene sólo dos sílabas acentuadas, termina con una de ellas (“hallar”). La otra es “calma”, y como después de “calma” hay una cesura, “hallar” adquiere un impulso energético extra que se suma a su posición final. El énfasis doble sobre “hallar” (triple si consideramos el signo de exclamación) es además el trabajo sobre un motivo, el de la búsqueda de la calma, donde el término “búsqueda” tiene mayor relevancia o importancia que la calma (por su posición y tematización final). Además, los versos 3 y 7 ya habían introducido el motivo de la búsqueda, primero como pregunta retórica (“¿qué busca...?”) y luego por una negación (“la felicidad no busca”); de modo que el final (hallar la calma), parece responder a la pregunta del tercer verso.

Volviendo al comienzo, “El velero” es un poema sonoro en el que las aliteraciones en /b/ del primer verso (brilla, blanco, velero) crean una imagen potente que se redondea con “solitario”. Es decir, el poema nos brinda la imagen poderosa de un velero sin compañía, incluso podría entenderse “autónomo”, como un “lobo solitario”. Recién el segundo verso se encarga de dar un contexto negativo, al introducir la “niebla azul”.

La búsqueda de calma, entonces, (que se da de forma paradójica, pues se la busca en la tormenta), es una búsqueda agitada. Así lo señala el ritmo global del poema, en el que las olas

⁸⁰ Cf. la traducción de María Francisca de Castro Gil (1967).

⁸¹ La diferencia entre versión y traducción no es objetiva, varía según “el espíritu de la época”.

juegan al son impredecible del silabismo español; lo señala también su tono exclamativo, y lo señalan las vivencias del velero. A través de la personificación (introducida ya en el primer verso y continuada con las preguntas retóricas de los versos 3 y 4), el poema nos brinda en el verso 6 un velero cuyo mástil “chilla” y “se retuerce”. Es decir, tenemos aquí la vocalización de un ser animado y el movimiento extremo de algo que no puede ser un mástil inanimado. Sonido y movimiento, además, de gran sufrimiento, que tiñen de un dramatismo especial y enigmático tanto el estoicismo aparente de no buscar la felicidad ni huir de ella, como la rebeldía de buscar la calma en la tormenta. Sonido y movimiento que están en el centro gráfico del poema, en su corazón de papel. El conjunto da un tono de desesperación al arrojado final de ese ser solitario frente a un destino antitético de encrucijadas (país lejano/país natal, juegan las olas/chilla el mástil, la felicidad no busca/de la felicidad no huye, bajo él/sobre él, tormenta/calma).

Por último, la personificación del velero encubre un poco la hipálage. Si es posible, y por supuesto hay que hacerlo en alguna instancia del análisis, adjudicar los sentimientos del velero al yo lírico (ausente, pero implícito en la enunciación), esto es algo que no surge quizás inmediatamente por la fuerza con que se nos presenta el velero como un ser vivo y a la deriva.

Magnífico poema.

Veamos este drama en la versión rusa de Lérmontov.

El poema de Lérmontov, no se llama “El velero”, sino “La vela”, y el primer verso dice:

Белеет парус одинокой
(Blanquea la vela solitaria)

Parece que nos cambiaron el poema. No hay exclamaciones, ni aliteraciones, ni énfasis trocaico, y “la vela blanquea”, se ve blanca y ise siente sola! Es una sola palabra en el centro de un verso de tres, entre la blancura en movimiento y una soledad que ya no es física, sino espiritual. Porque “одинокий” puede traducirse como “solitario”, pero en ruso nos da el adverbio para el sentimiento, como puede leerse en la primera entrada del diccionario de Ожегов: “В большом городе он чувствовал себя одиноко”, “en la gran ciudad se sentía solo” (y no “solitario”). No se trata aquí de que la traducción sea

incorrecta: “solitario” y “одинокий” comparten algunos de sus semas. El hecho es que el alcance semántico de las palabras difiere y activan sentidos posibles, indicios fluctuantes, que construyen de manera diferente el sentido de los poemas.

Recién al final del segundo verso aparece el signo de exclamación, y el sentido vuelve a fluctuar. La pausa entre verso y verso nos permite sentir, a contrapelo de la estructura sintáctica, que la exclamación atañe sólo al segundo verso. Se acentúa así el contraste entre el blanco y el azul, pero se funden simbólicamente la soledad y la bruma. Esta ambivalencia (contraste y amalgama) atravesará todo el poema. Se conservan las antítesis que habíamos leído en la traducción de Franchi, pero están suavizadas, bajo control. Las olas ya no saltan erráticas, se mecen ahora como un yambo. El poema ya no se exalta, sino que pide la declamación pausada con que suele recitárselo. Este movimiento pendular se observa en el manejo de las estructuras paralelas que transitan la simetría quiásmica de

Играют волны - ветер свищет
(juegan las olas - el viento silba).

Es decir, un contexto de gran control, acentuado por la alternancia de las rimas y la regularidad silábica de los versos. Notemos que el viento ya no “sopla”, sino que “silba”. Y en consonancia con esta actitud lúdica de las olas y musical del viento, el mástil deja de “chillar” y “retorcerse” para “crujir” y “curvarse”, el corazón del poema indica un desacomodo, una tensión, sufrimiento acaso, pero, ahora sí, verdaderamente estoico.

El final del poema también difiere. En la traducción de Franchi la posición doblemente final (de verso y de poema) del verbo “hallar” se asociaba fuertemente al motivo de la búsqueda. Ahora resalta la posibilidad de calma en las tormentas, las cuales adquieren además mucha mayor relevancia. Primero, porque la palabra está en plural (“бури”); segundo, porque la forma bisilábica del ruso, más corta que “tormenta”, de tres sílabas, permite no sólo repetirla, sino repetirla con ritmo de yambo. En cuanto a la rebeldía, “мятежный”, ya no es cualquier rebeldía, sino amotinamiento.

¿Un barco se amotina contra sí mismo? Sí, no sólo tenemos una escisión del yo en consonancia con la paradoja de

pedir tormentas por calma, sino que la escisión nos hace más conscientes del procedimiento. Es decir, del hecho de que el barco es una metáfora del poeta. Esto está ya preparado además desde el comienzo por la sinécdoque de “vela” por “barco”, que sin duda produce un efecto de extrañamiento y de distancia con respecto tal vez al procedimiento mismo.

Magnífico poema.

Franchi tradujo a una forma, lo que implica un estilo. El estilo elegido proveyó al poema de tonos, ritmos y sonidos que se volvieron significantes, creando así sentidos nuevos. Pero además el estilo fue guiando la interpretación del poema y las elecciones léxicas operadas por el traductor. El poema de Franchi es una traducción del poema de Lérmontov, pero ya no es el mismo. Inevitablemente. “El velero” ignora a los hombres y libra una lucha rebelde contra las encrucijadas de la naturaleza y, en última instancia, contra sí mismo. “La vela” es más claramente un poeta que lucha contra sí mismo, contradictorio y amotinado, pero la calma a la que aspira habla también, melancólicamente, de paz y armonía entre los hombres.

Se me dirá que estas interpretaciones son subjetivas, impresionistas. Toda lectura es la articulación de una subjetividad individual y social con los significantes de un texto, es la lucha de un discurso por dar sentido a las palabras. Sea como fuere, lo que importa aquí para la tesis que desarrollamos es que el reemplazo de un conjunto de significantes por otro, cuya organización también difiere, crea inevitablemente nuevos sentidos. Poco

importa que la traducción de Franchi no aluda a los “lobos solitarios” o que el poema de Lérmontov no aluda a la “soledad de las grandes ciudades”. Son asociaciones impulsadas por la lengua, necesarias para construir significado. Como sostenía Borges en “Las versiones homéricas”, “lo único cierto es la imposibilidad de apartar lo que pertenece al escritor de lo que pertenece al lenguaje” (Borges, 1992: 268). Cambia la lengua, cambia Lérmontov.

Vemos además que, como quiere H. Meschonnic, el ritmo no es sólo sonido, sino “l’organisation et la démarche même du sens dans le discours; c’est-à-dire l’organisation (de la prosodie à l’intonation) de la subjectivité et de la spécificité d’un discours: son historicité” (Meschonnic, 1990: 125). La elección de una tradición (un discurso) como modelo de la traducción es el primer paso. En este sentido, siempre se traduce ya sea a partir de un discurso con el que el traductor negocia, o contra un discurso que se rechaza.

Y para volver a las preguntas del comienzo, ¿por qué traducimos poesía, si no es para dar ropaje nuevo a los viejos sentidos? Traducimos, sostengo, para *crear* sentido, para crear poesía; para intervenir en nuestro campo poético con nuevas creaciones (disparadas por otras) que deberán, si quieren ser leídas, decirnos algo sobre la poesía de nuestra época. Será por eso que los traductores no brindan, ni los lectores exigen, información sobre las características técnicas de los poemas originales. Poco importan frente al goce estético que sí le exigimos a una traducción.

Apéndice

El velero

Mijaíl Lérmontov

Traducción de Fulvio Franchi

¡Brilla blanco el velero solitario
en la niebla azul del mar!...
¿Qué busca en aquel país lejano?
¿Qué abandonó en su país natal?

Juegan las olas, sopla el viento,
chilla el mástil y se retuerce...
¡Ay, la felicidad no busca
ni huye de la felicidad!

Bajo él – corrientes de claro azul,
sobre él – el rayo del sol dorado...
¡Y él, rebelde, pide la tormenta,
como si en ella calma fuese a hallar!

Парус

Михаил Лермонтов

Белеет парус одинокой
В тумане моря голубом.
Что ищет он в стране далекой?
Что кинул он в краю родном?

Играют волны, ветер свищет,
И мачта гнется и скрипит;
Увы! - он счастья не ищет
И не от счастья бежит!

Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой:
А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой!

BIBLIOGRAFIA

1. Boileau, N., 1881, *Art Poétique*. Paris, Librairie hachette et Cie.
2. Borges, J. L., 1992, *Obras completas I*. Buenos Aires, Círculo de lectores.
3. de Castro Gil, María Francisca, 1967, "La vela". En *Poetas rusos del siglo XIX*. Madrid, Ediciones Rialp. URL: <http://franciscocenamamor.blogspot.com.ar/2014/02/poema-del-dia-la-vela-de-mijail.html> (consultado el 06/12/2015)
4. Lermontov, M., 2014, El velero, *El demonio y otros escritos caucásicos*. Traducción de Fulvio Franchi. Buenos Aires, Años Luz.
5. Meschonnic, H., 1999, *Poétique du traduire*. Paris, Editions Verdier.
6. Swift, J., 1963, A Letter of Advice to a Young Poet, *The Harvard Classics*, vol. 27. *English Essays*. New York, P. F. Collier and Son Corporation.
7. Tiniánov, I., 2010, *El problema de la lengua poética*. Traducción de E. López Arriazu. Buenos Aires, Dedalus Editores.
8. Viniáski, M., 1983, Algunas dificultades de la traducción del ruso al español, *Cuadernos del traductor* N° 20. URL: <https://transruspoetry.wordpress.com/2015/08/30/teoria-de-la-traducion-de-poesia-marisa-viniarski-parte-3/> (consultado el 10/12/2015)
9. Лермонтов, М. Ю. Сильней страданий роковых. Стихотворения. Поэмы. Москва: Военное издательство, 1992. Lermontov, M. Ju. Sil'nej stradanij rokovyh. Stihotvorenija. Pojemy. Moskva: Voennoe izdatel'stvo, 1992