

BASES PARA LA TRADUCCIÓN-RECREACIÓN AL ESPAÑOL DE POEMAS ESCRITOS EN FRANCÉS

Daniel Ricardo Soto Bueno
Universidad de Málaga

ABSTRACT

The aim of this paper, which is essentially didactic, is to propose a handy number of bases enabling literary translation students to develop some strategies that may help them to overcome, thanks to translation studies, literary studies, and prosody, some of the common problems arising while translating poetically poems written in French into Spanish. For this purpose, this document provides a reflection on the most significant theoretical implications of poetical translation from French into Spanish and illustrates them with two examples of poetical translation.

KEYWORDS: poetical translation, recreation, didactics of translation, literary translation

RESUMEN

El objetivo de este artículo, de corte eminentemente didáctico, es el de proponer al estudiante de traducción literaria una práctica serie de bases encaminadas al desarrollo de estrategias que le ayuden a superar, gracias a la traductología, a los estudios literarios y a la métrica, algunos de los problemas que suele plantear la práctica de la traducción poética al español de poemas escritos en francés. Para ello se reflexiona sobre las implicaciones teóricas más significativas de la traducción poética en la combinación francés-español y se presentan, con el fin de ilustrarlas, dos ejemplos de traducción poética.

PALABRAS CLAVE: traducción poética, traducción-recreación, didáctica de la traducción, traducción literaria

1. INTRODUCCIÓN

Casi todos los exalumnos de Traducción literaria hemos presenciado alguna vez como uno o varios compañeros de carrera han manifestado su

miedo cervical a la sola idea de tener que traducir un poema respetando, por ejemplo, un esquema métrico y de rimas concreto. Una reacción así puede atender a múltiples factores: los cambios que ha experimentado el mundo profesional de la traducción, cada vez más globalizado y, consecuentemente, más orientado a la traducción de textos no literarios; la escasa rentabilidad de la traducción poética¹; la dimensión artística de este tipo de traducción; un concepto de equivalencia traductora en absoluto dinámico y, por consiguiente, reduccionista; el gran margen de horas que, por regla general, se necesita para salir airoso de un encargo de traducción poética; la ardua labor filológica que conlleva conocer una obra dada; etc. En resumen, son numerosas las variables que pueden llevar a los estudiantes de traducción a no dedicar tiempo ni a la teoría ni a la práctica de la traducción poética.

Muchos de los factores aducidos anteriormente, junto con otros más tradicionales, como las ediciones bilingües de obras poéticas, identificadas con un perfil de lector culto y con conocimientos de idiomas², explican que pueda existir, además, por parte del docente, cierto grado de benevolencia para con sus alumnos en cuanto al nivel mínimo exigido en los encargos de traducción de poesía: la traducción como producto de un proceso creativo de traslado del sentido y de elementos poéticos del TO (texto origen) al TM (texto meta), o lo que es lo mismo, la traducción-recreación³, es opcional. Así, algunos estudiantes, inseguros de sus propias capacidades o, en ocasiones, escudándose en el socorrido concepto de *intraducibilidad*, se limitan a proponer una versión prosaica del texto poético versificado que deben traducir. Evidentemente, cada uno tiene su perfil como traductor y la falta de tiempo hace a veces inviable la traducción-recreación, pero eso no quiere decir que en un momento dado no nos encontremos con que debemos recrear un poema (los traductores de videojuegos de rol, por ejemplo, se ven en más de un brete de este tipo). Si se da este caso y carecemos de bases para el ejercicio de la traducción-recreación, tenemos dos opciones: tirar la toalla, sin más, o quitarnos las telarañas y aprender sobre este método de traducción para ofrecer algo decente.

Por otra parte, permitir que los estudiantes aborden con desidia la traducción de textos poéticos, sobre todo si tenemos en cuenta las posibilidades de las nuevas tecnologías y la cantidad de enfoques traductológicos que han

1 Nótese la distinción que hace Carrasquer (1968: 71-87) entre *traducción poética* y *traducción de poesía*, ya que la traducción de poesía no tiene por qué implicar que se trasladan al TM elementos estéticos del TO como el metro, la rima, las figuras literarias, etc.

2 Es aventurado, sin embargo, dar por hecho que cualquier lector de poemas traducidos tiene profundos conocimientos del idioma original de estos, y, aún más, que conoce los vericuetos de la teoría y de la práctica de la traducción.

3 El término *traducción-recreación* (Etkind 1982) se desarrollará en el apartado 2.1.

replanteado nociones clásicas como la de *fidelidad*⁴ o la de *intraducibilidad*⁵ —estándares tradicionales de la sacralización del poema original—, sería una verdadera lástima, ya que la función poética del lenguaje puede manifestarse en múltiples contextos de la vida diaria y está ligada al desarrollo de la competencia traductora en la medida en que tenerla en cuenta obliga al traductor a ser más creativo, a ser más cuidadoso a la hora de analizar aspectos de forma y de fondo durante el proceso de traducción, a desarrollar una ética de trabajo fundada (no desnaturalizar el texto objeto de traducción y ser riguroso a la par que honesto), a practicar las técnicas de traducción y, en definitiva, a mejorar como profesional y humanista.

Habida cuenta del panorama mencionado en los párrafos anteriores, en esta publicación se pretende, principalmente, ofrecer algunas reflexiones acompañadas de ejemplos a quienes se enfrentan por primera vez a la tarea de traducir poemas del francés al español. De todas formas, el hecho de que sólo se contemple una combinación lingüística y unos poemas concretos no significa que la problemática planteada no sea extrapolable a cualquier otro par de lenguas en contacto y a otros textos. Los poemas que servirán como ejemplo de aplicación de los elementos teóricos básicos de la traducción poética son la «Oda a Casandra», de Pierre de Ronsard, y «Los animales enfermos de peste», de Jean de la Fontaine. Se ha dejado a un lado la prosa poética y otras formas poéticas menos tradicionales porque conviene más, a los efectos del presente trabajo, tratar la métrica.

Este artículo se divide en dos bloques relacionados con el proceso de traducción, uno teórico o de documentación y otro práctico o de aplicación. En la primera sección se tratará la traducción poética desde un punto de vista traductológico, poético y monográfico (conocimientos relacionados con el texto origen). El segundo bloque se centra en la aplicación de la teoría a la práctica de la traducción poética a través de tres ejes conceptuales: los métodos de traducción, las estrategias de traducción y las técnicas de traducción. Al final se ofrece una conclusión. Se trata, a fin de cuentas, de explicitar el quehacer de un traductor literario, que, consciente del reto al que se enfrenta, se sumerge en un profundo proceso de traducción-recreación.

4 Hurtado Albir (2007: 202) señala, como factores que han de tenerse en cuenta a propósito de la fidelidad, la subjetividad, la historicidad y la funcionalidad, variables que quedan lejos de la visión literalista tradicional de la fidelidad.

5 Hoy el concepto de intraducibilidad está más bien ligado al grado de conflictividad de un texto desde la perspectiva de su traducción, es decir, a la noción de *inequivalencia* de Rabadán (1991).

2. CONSIDERACIONES TEÓRICAS EN TORNO A LA TRADUCCIÓN POÉTICA

La traducción de poesía ha sido, desde siempre, un tema espinoso y generador de multitud de controversias paralelas a los avatares de la poética, de la que se hablará más adelante. Algunas de las ideas surgidas de estas polémicas han sido, sin embargo, desterradas por los estudios de traducción modernos. La intraducibilidad de la poesía, la exigencia de una traducción óptima de un texto o la imposibilidad de trasladar rasgos formales son algunos ejemplos de planteamientos que pecan de rotundidad. En efecto, si nos situamos en una visión idealizada o estrictamente lingüística de la traducción, como Coseriu ya criticaba (1977: 214-239), no podemos soñar con una traducción perfecta y ni siquiera con una traducción a secas, pues las lenguas son distintas y el texto meta va dirigido a otra cultura. En cuanto a la forma, como indica Gallegos Rosillo (1997: 22), «afirmar que se respeta la forma del texto origen, esto es, las palabras y su disposición, no quiere decir dejarlas exactamente tal como aparecen en el texto original, pues entonces no existiría la traducción». El apego a la forma del TO —podemos extraer de lo anterior— no debe convertirse en una obsesión, pues los elementos formales del poema serán relevantes en la medida en que tengan alguna carga o pertinencia retórico-estética.

Pero ¿cómo recrear en nuestras traducciones, además del «contenido» de los poemas, la carga retórico-estética que los define? Para ello necesitamos adquirir, antes de ponernos a redactar el TM, una serie de conocimientos, unos más generales y otros más específicos. Este trabajo tratará sintéticamente tres tipos de conocimientos: los traductológicos, los poéticos y los monográficos. Estas categorías han surgido de extrapolar los criterios que se suelen utilizar cuando se practica la traducción de textos especializados, donde es importante manejar información sobre traductología, sobre el discurso y los esquemas conceptuales de los especialistas en la materia del texto objeto de traducción y, por último, sobre el tema de que trate el TO. A fin de cuentas, «el traductor literario no puede llegar a soluciones satisfactorias si se basa solamente en la intuición, sin haber recurrido antes a un procedimiento científico de análisis de texto y documentación» (Nord 1993: 108), y, por ende, «la traducción literaria forma parte de la traducción especializada» (Masseau 2010), por oposición a la traducción general, que no exige grandes esfuerzos extralingüísticos durante el proceso traductor.

2.1. TRADUCTOLOGÍA Y POESÍA

La traducción, entendida hoy como ejercicio comunicativo, cognitivo y textual, y no únicamente lingüístico (sería una mera transposición de signos), puede verse como una reformulación que pretende alcanzar en el TM efectos lo más parecidos posible a los logrados en el TO con los medios que ofrece la LM (lengua meta). Estos efectos están, eso sí, directamente relacionados con el sentido del TO, el cual viene dado por muchos factores (léxicos, semánticos, pragmáticos, estilísticos, ideológicos, sociales, etc.) que, según como estén combinados, hacen que haya textos más o menos accesibles desde el punto de vista de su traducción. Así, «entre el poema o texto metafísico más oscuro y la prosa más llana, el problema de la traducibilidad sólo registra variaciones de grado» (Steiner 1975: 253). En los poemas, este grado de dificultad puede llegar a ser tan alto que es comprensible que el traductor, si su TO es muy complicado (por calambures, dilogías, ambigüedades, hermetismos...), desista o proponga una solución aceptable, de calidad, aunque, como se suele decir, para «salir del paso», ya que no puede guardar en el TM tantos matices del TO como quisiera. Se pueden considerar estos casos en términos de *pérdidas* [con respecto al TO]; algunos preferimos hablar de *matices* al referirnos a este fenómeno; también, por qué no, se pueden analizar las *ganancias* del TM. Esto último es lo que hace Borges en su prólogo al «Cementerio marino» de Paul Valéry, en el que comenta que hay un «verso original de Néstor Ibarra», traductor del conocido poema de Valéry, que supera a «su imitación por Valéry». Conviene destacar, de todas formas, que los excesos no son buenos en ningún caso y que ni las «pérdidas» ni las «ganancias» pueden ser injustificadas, pues entonces estaríamos ante errores de traducción.

Hay muchos obstáculos en la traducción-recreación de un poema, sí, pero imaginemos que el autor del texto original es hispanohablante y que desea expresar en español el mismo contenido *no verbal* del poema suyo que tenemos que traducir, ¿acaso no podría utilizar los recursos del español para mostrar una sensibilidad análoga?, ¿no habría podido el poeta generar lo que Borges (1980: 107) definió como «la experiencia estética», es decir, poesía?; ¿el mismo poeta del TO no sacrifica unas unidades (léxicas, morfológicas, sintácticas, etc.) por otras para conseguir algún efecto?; ¿qué hay de vanidoso en traducir *poéticamente* un *poema*? ¿Tiene sentido seguir alimentando el dogma de la intraducibilidad de la poesía (Berman 1984: 298) cuando todos los días, mejor o peor, se traducen poemas? El mismo Nabokov, celeberrimo defensor de la literalidad en la traducción (erudita) de textos poéticos, tradujo al inglés en metro y rima un

poema de Pushkin para la edición de 1965 de su novela *Despair*; y lo hizo con muy buenos resultados⁶.

Resumiendo, el debate acerca de la traducibilidad en traducción de poesía, del que sólo se ha pretendido dar una pincelada, no debe desalentarnos, al contrario, debe insuflarnos energía para tratar de encontrar un equilibrio en el TM que podemos conseguir siempre y cuando no perdamos de vista lo que Popovic llama el *centro invariable* (cit. en Doce 1997: 49-61) del poema original, es decir, los rasgos semánticos constantes y esenciales del texto que sirven como punto de partida para traducirlo⁷. Fijar este nodo invariable o esencia del poema, claro está, requiere llevar a cabo un análisis literario y exegético del TO.

Aparcando un poco los debates traductológicos, que no olvidándolos, pues son una de las bases que nos ayudan a entender la traducción de poesía, podríamos ahora pasar revista a otra de las bases extraíbles del ámbito de la traductología que resulta útil para traducir poemas: los métodos de traducción de textos poéticos.

Los estudiantes de traducción ya saben de sobra que no hay una traducción perfecta de un texto. De un mismo TO cada traductor ofrecerá su TM personal, distinto del de cualquier otro traductor y menos, igual de o más adecuado que los TM de los demás. Esta adecuación depende de muchos factores, que podemos resumir, para facilitar las cosas, en el sentido del TO y en la finalidad de la traducción o *skopos*, si empleamos el término de Vermeer (2000: 221). El sentido del TO ha de respetarse en cualquier TM, pero la finalidad de la traducción actualiza este sentido. Y así llegamos al concepto de *método de traducción*, que Hurtado Albir (2007: 639) define como «desarrollo de un proceso traductor determinado regulado por unos principios en función del objetivo del traductor, respondiendo a una opción global que recorre todo el texto». En este artículo repasaremos los métodos de traducción de poesía que observaron Lefevre (1975) y Etkind (1982: 18-27).

André Lefevre, cuya obra *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint* supuso un gran paso en la metodología de la crítica de traducciones de poemas, establece los siguientes métodos de traducción:

1. traducción fonémica (se pretende imitar los sonidos del TO);
2. traducción literal (la clásica traducción «palabra por palabra», siempre teniendo en cuenta los niveles de tolerancia de la gramática de la lengua meta);

6 En su destacable artículo «Dos notas sobre la traducción poética», Sergio Viaggio ofrece una reflexión más profunda en torno a la postura de Nabokov y a la suya propia con respecto a la traducción de poesía. Véase a través del enlace de la bibliografía.

7 En los poemas, el metro, el ritmo, la rima, los significantes, etc., son, qué duda cabe, rasgos semánticamente mensurables. La relevancia semántica de estos elementos formales nos llevará, inevitablemente, a tener en cuenta unos más que otros a la hora de construir nuestro TM.

3. traducción métrica (se busca recrear el metro del TO);
4. traducción en prosa (se renuncia a la estructura versal);
5. traducción rimada (se subordina el TM a un esquema de rimas);
6. traducción en verso blanco (no se busca la rima);
7. interpretación (que, a su vez, se divide en dos tipos: cambiar sólo la forma del TM con respecto al TO —versión— y cambiar forma y contenido del TM con respecto al TO conservando sólo el tema —imitación—).

Por su parte, el lingüista ruso Efim Etkind, autor de *Un art en crise: essai de poétique de la traduction poétique*, distingue, basándose en la experiencia, seis métodos de traducción de poesía que resultan reveladores:

1. traducción-información (procura hacer que el lector meta se haga una idea general del TO y se hace en prosa, sin pretensiones artísticas);
2. traducción-interpretación (combina la traducción, que se trata como un recurso auxiliar, con la paráfrasis y el análisis);
3. traducción-alusión (pretende despertar la imaginación del lector meta mostrando recursos poético-estilísticos inspirados del TO sólo en algunos versos del principio del TM);
4. traducción-aproximación (sucede cuando el traductor, convencido de que no es capaz de traducir el texto formalmente, da preeminencia, en el TM, al «contenido» del TO);
5. traducción-recreación (busca recrear el poema original en su conjunto semántico y formal, de manera que, ni el sentido se ve mermado por una literalidad que destruye la armonía estética —y, por tanto, también, el mismo sentido del poema—, ni la forma se ve ensalzada hasta el punto de traicionar el sentido del TO);
6. traducción-imitación (a diferencia de la traducción-recreación, en este método el TO sólo sirve de inspiración para crear otro texto que sólo comparte con el TO el tema).

En este trabajo no se pretende analizar estas tipologías, pero sí cabría comentarlas sucintamente. De la primera se podría concluir que ninguna traducción demasiado centrada en alguno de los seis primeros elementos mencionados (fonemas, forma, metro...) podría considerarse adecuada, pues no aunaría suficientes rasgos estéticos del poema original y, consecuentemente, acabaría por traicionar a su esencia, a no ser que el objetivo del poema sea precisamente privilegiar sólo un rasgo estético del poema. Los cuatro primeros métodos de Etkind dan también como resultado textos que sólo trasladan parcialmente el todo que forma un poema. El método número siete de

Lefevere y los dos últimos de Etkind son comparables: se basan en una dicotomía entre contenido y forma; sin embargo, la *versión* de Lefevere implica un cambio formal que no se da en la *traducción-recreación* de Etkind, donde la forma está subordinada a la funcionalidad y esa funcionalidad es la que hace que la forma del TO y la del TM, inexorablemente distintas, puedan ser equivalentes dentro del todo que crea el poema (Etkind 1982: 261).

Gracias a estos métodos, podemos identificar, al analizar poemas traducidos, qué aspectos del TO ha tenido más en cuenta el traductor y cuáles ha podido descuidar. Sirvan de ejemplo algunas de las traducciones que existen de la última estrofa de la «Ode à Cassandre», entre las cuales se encuentra la de Martínez Cuadrado (1996), que se reproduce a continuación precedida del TO:

Donc, si vous me croyez, mignonne,
Tandis que vostre âge fleuronne
En sa plus verte nouveauté,
Cueillez, cueillez vostre jeunesse:
Comme à ceste fleur la vieillesse
Fera ternir vostre beauté.

Así, si me creéis, graciosa,
mientras vuestra edad florece
en su más verde novedad,
coged, coged vuestra juventud:
como a esta flor la vejez
hará empañar vuestra belleza.

Como puede apreciarse, la versión de Martínez Cuadrado es una *traducción-información*, pues el traductor no se ha preocupado en recrear un esquema ni métrico ni rítmico ni de rimas. La literalidad de Martínez Cuadrado lleva al límite la tolerancia de la gramática española con calcos sintácticos como «hará empañar vuestra belleza». Serrano⁸ y López Narváez (1970) ofrecen, respectivamente, las siguientes traducciones:

De modo que si me crees, bonita,
mientras tu lozanía vive y palpita
en su más rozagante novedad,
tu juventud cosecha de una vez,
porque como a esta flor, ay, la vejez
hará que se marchite tu beldad.

8 Fragmento extraído de <<https://www.francisco-serrano.com/translation/pleiade.pdf>> [consulta: 19-10-2012].

Si pues mi amor tu fe merece,
 en tanto que tu edad florece
 en su más bella y fresca novedad,
 recoge de la primavera
 tu flor... Ya ves: locura fuera
 esperar que se mustie su beldad.

Si se compara la versión de Serrano con la estrofa original del poema de Ronsard, es posible concluir que se trata de una *traducción-aproximación*. En efecto, en Serrano se ha roto la regularidad métrica del TO (característica relevante del TO) y esto ya bastaría para no considerar su TM una traducción-recreación; pero, además, hay unidades que se alejan de la metáfora vegetal y floral del original —«vive y palpita», «rozagante» y, especialmente, «cosecha»— y el registro, como consecuencia del tuteo, se ha modificado injustificadamente. La estrofa de López Narváz sería una *traducción-imitación*, porque, aunque no se modifica el tema y el esfuerzo estético es apreciable, el contenido del poema meta («Ya ves: locura fuera / esperar que se mustie su beldad.») y las elecciones expresivas («en su más bella y fresca novedad») cambian con respecto al TO.

2.2. ADQUISICIÓN DE NOCIONES DE POÉTICA

Sin ánimo de profundizar en la poética —o teoría de la literatura, en su sentido moderno—, no estaría de más señalar algunos de sus conceptos fundamentales, ya que el traductor de poesía debe estar familiarizado con estos.

Empecemos por la misma *poética*. La vigésimo segunda edición del *DRAE* la define, en su primera acepción, como el «arte de componer obras poéticas» y remite a *poesía*. También se refiere a ella como «ciencia que se ocupa de la naturaleza y principios de la poesía, y en general de la literatura», como «tratado en que se recoge la teoría poética» y como «conjunto de principios o de reglas que caracterizan un género literario o artístico, una escuela o a un autor». Si acudimos al *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* o al *Diccionario Akal de términos literarios*, encontramos que la poética se define como la «teoría interna de la literatura». Esta escueta definición la desarrollan Todorov y Ducrot (1991: 98-103) indicando que la poética moderna «se propone elaborar categorías que permiten comprender a la vez la unidad y la variedad de todas las obras literarias». Así, la poética, como disciplina que se propone caracterizar el discurso literario, permite al traductor conocer las ideas que los mismos escritores y los teóricos de la literatura han ido aportando a través del tiempo, desde la *Poética* de Aristóteles hasta la teoría de los polisistemas de Even-Zohar, pasando por el formalismo ruso, el estructu-

ralismo de Saussure o la deconstrucción de Derrida, por poner sólo algunos ejemplos. Muchas de estas reflexiones giran en torno a conceptos epistemológicos fundamentales como *géneros literarios*, *historia de la literatura* o *crítica literaria*.

Con respecto a los *géneros literarios*, resulta esencial, primero, tener presente la complejidad que encierra esta noción. Esta surge del ejercicio de abstracción que implica clasificar los textos literarios en un número limitado de categorías. Por esta razón resulta esclarecedor partir de la distinción teórica entre géneros literarios y tipos literarios (Todorov y Ducrot 1991: 178-181). Los géneros literarios serían clasificaciones convencionales marcadas por su historicidad y, por tanto, estudiadas por la historia de la literatura, y los tipos, categorías estructurales más generales, de carácter sincrónico —que no atemporal— y estudiadas por la poética. De esta manera, como indicaba Lázaro Carreter (cit. en Ayuso, García y Solano 1997: 166-167), «no se puede intentar ninguna clasificación lógica y apriorística de los géneros», sino que hay que estudiarlos de modo descriptivo y pragmático. En resumen, más allá de la clásica distinción tripartita (épica, dramática y lírica) o de la oposición moderna entre literatura en verso (asociada comúnmente a la poesía lírica) y literatura en prosa (asociada comúnmente a la narrativa y al drama), el traductor literario es consciente de la evolución de estas categorías y sabe que, en toda obra literaria, existen, aparte de unos rasgos estructurales convencionales más o menos fuertes, unas características particulares que debe tener en cuenta.

Por otro lado, la *historia de la literatura* nos ayuda a distinguir los sistemas literarios dominantes en cada período histórico (Renacimiento, Barroco, Neoclasicismo, Romanticismo, etc.) y en cada cultura (el período barroco, por ejemplo, no se percibe igual en España que en Francia, cuyo siglo de oro, el *Grand Siècle*, estuvo marcado por el Clasicismo). La *crítica literaria*, por su parte, supone una valiosísima fuente de información, porque, cuanto más estudiado esté el poema que vayamos a traducir y su autor, más posibilidades tenemos de acertar en la delimitación de su centro invariable.

Desde un punto de vista expresivo, una de las nociones fundamentales de la teoría literaria es, sin duda, la *versificación*. De manera muy esquemática, en la Antigüedad clásica, así como en otras épocas prerrománticas (Edad Media, Renacimiento o Clasicismo francés), el verso era la forma de expresión literaria por excelencia y la prosa —escritura despojada de normas métricas— era una opción marginal o no literaria. Ayuso, García y Solano (1997: 300-303) indican que, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, la teoría expresiva de la literatura, opuesta a la teoría imitativa, de inspiración aristotélica, plantea un nuevo paradigma: se siente la necesidad de distinguir entre *poesía* y *literatura*. A partir del Romanticismo, la versificación de los géneros narrativo y teatral va perdiendo su razón de ser, aunque el verso, que se sigue asociando a la

poeticidad, continúa presente en el género lírico. Con los años, el carácter estético, sugestivo y trascendente de la poesía se va potenciando (pensemos en el Simbolismo, o en el Ultraísmo) hasta que se llega a la transgresión del verso. En nuestra época, la *poesía* podría definirse como «manifestación de la belleza o del sentimiento estético por medio de la palabra, en verso o en prosa»⁹. Así, la prosa poética, el verso libre o versículo, el verso blanco, el caligrama, el poema visual, la canción y otras elecciones formales conviven en la actualidad con el verso clásico —el verso regular, escandido y rimado—, que ha pasado a ser, me atrevería a decir, lo excepcional. Esta variedad de formas que puede tomar la poesía sugiere, en algunos casos, lecturas más abstractas, metafísicas e íntimas del poema, con la merma en la inteligibilidad que ello supone por parte del autor del TO, que se desprende de su texto e invita a la interpretación de las propuestas de sentido planteadas (Ricœur 1986: 54; Suárez 2010). A pesar de lo expuesto, el traductor de poesía debe dominar la *métrica*¹⁰, pues es el conocimiento técnico general que le sirve de referencia para enfrentarse a cualquier texto poético. Grandes estudiosos de la métrica española fueron Tomás Navarro Tomás (*Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*) y Antonio Quilis (*Métrica española*). Actualmente, cabe destacar en este ámbito las numerosas aportaciones de Domínguez Caparrós. En francés ha hecho más fortuna el término *versification*, con el cual se suele hacer referencia al estudio de cuanto acontece a versos, estrofas y poemas según la tradición literaria francesa. Para empezar a estudiar la métrica francesa, podemos remitirnos a los manuales de Michèle Aquien, *La versification appliquée aux textes* y *La versification* (de la famosa colección *Que sais-je ?*).

El último concepto que cabe señalar en este apartado es la *estilística*. Esta encuentra su antecesora en la *retórica*, cuyo objeto de estudio son las técnicas que permiten persuadir a través del discurso. Las partes básicas en que se divide la retórica son la *inventio* (búsqueda de temas, argumentos, perspectivas, etc.), la *dispositio* (distribución de las partes del discurso) y la *elocutio* (el ornato, el envoltorio del mensaje, según el propósito). La aplicación de la retórica al discurso poético y literario hizo que los estudios se centraran en la *elocutio*, y en este contexto va surgiendo y evolucionando la estilística. Obviamente, cada autor tiene su estilo, su forma de expresarse, pero, de la misma manera que sucede con la métrica, para estudiar lo particular es conveniente establecer categorías de análisis. En el caso de la estilística, lo básico es conocer los recursos estilísticos. Al incluir tanto las *figuras* (modo de hablar original y expresivo) como los *tropos* (desviación del sentido de una palabra por analogía), el término *recurso estilístico* resulta muy práctico y es el que

9 Primera acepción del término en el DRAE (22.ª edición).

10 «Parte de la ciencia literaria que se ocupa de la especial conformación rítmica de un contexto lingüístico estructurado en forma de poema» (Quilis 1996: 15).

utilizan algunos autores, como Romera¹¹, que, tras mencionar otras tipologías, expone una clasificación de los recursos estilísticos en fónicos (aféresis, anagrama, cacofonía, calambur, paronomasia, políptoton, etc.), sintácticos (anáfora, anadiplosis, epanadiplosis, elipsis, hipébaton, zeugma, etc.) y semánticos (antonomasia, adínaton, glosolalia, prosopopeya, braquilogía, lýtotes, etc.). Para estudiar los recursos estilísticos puede ser de ayuda el esquema de Brioschi y Di Girolamo, incluido en el *Diccionario Akal de términos literarios*.

2.3. LOS CONOCIMIENTOS MONOGRÁFICOS

Hasta aquí las generalidades: los conocimientos monográficos varían en función del TO al que nos enfrentemos. De todas formas, siempre hay un orden de análisis básico para estudiar un texto. Lo primero sería situarlo en el espacio y en el tiempo. Esto implica conocer el contexto histórico-social y literario que existía cuando se escribió el texto. En segundo lugar, es necesario identificar al autor del TO, familiarizarse con su biografía, con su obra y con su estilo. El tercer paso consiste en centrarnos en la obra de la que se extrae el TO. Por último, hay que realizar el análisis literario del TO: contenido, forma, tema y estudio crítico.

3. DOS CASOS PRÁCTICOS DE TRADUCCIÓN POÉTICA

En la sección anterior se ha enunciado en qué consisten los conocimientos traductológicos, literarios y monográficos que debe poseer un traductor literario. Ahora, a modo de ejemplo, estos saberes se llevarán a la práctica mediante el comentario de dos traducciones de mi autoría. Los TO, como ya se indicó, son «Mignonne, allons voir si la rose...», de Pierre de Ronsard, y «Les animaux malades de la peste», de Jean de La Fontaine. La intención de este ejercicio es, además, trabajar los conceptos de *método de traducción*, *estrategia de traducción* y *técnica de traducción* dentro del ámbito de la traducción literaria.

3.1. LA TRADUCCIÓN-RECREACIÓN DE LA «ODA A CASANDRA»

Dotándonos de un bagaje literario, siguiendo los fundamentos de la traducción-recreación, explicados en el apartado 2.1., e investigando acerca del

11 Véase, en la bibliografía, el enlace correspondiente.

TO al que nos enfrentemos, podemos recrear el universo que este TO conforma: esta es la idea de partida que se ha tomado en este trabajo. Comprobemos la validez de estos planteamientos comparando el poema original de Ronsard, la «Oda a Casandra», con la traducción-recreación que propongo para este seguidamente:

À CASSANDRE

Mignonne, allons voir si la rose
Qui ce matin avoit desclose
Sa robe de pourpre au Soleil,
A point perdu ceste vesprée
Les plis de sa robe pourprée, 5
Et son teint au vostre pareil.

Las ! voyez comme en peu d'espace,
Mignonne, elle a dessus la place
Las ! Las ! ses beautez laissé cheoir !
O vrayment marastre Nature, 10
Puis qu'une telle fleur ne dure
Que du matin jusques au soir !

Donc, si vous me croyez, mignonne,
Tandis que vostre âge fleuronne
En sa plus verte nouveauté, 15
Cueillez, cueillez vostre jeunesse :
Comme à ceste fleur la vieillesse
Fera ternir vostre beauté.

A CASANDRA

Veamos, muchacha hermosa,
si en la tarde aún la rosa
que abrió su veste ante el sol
conserva cada fruncido
de su púrpura vestido 5
y vuestro mismo arrebol.

¡Ved cuán presto sobre el prado,
muchacha hermosa, ha dejado,
ay, sus encantos caer!
¡Sois cruel, madrastra Natural!, 10
pues flor así sólo dura
del alba al anochecer.

Creedme, muchacha hermosa,
 mientras de verdor rebosa,
 coged vuestra mocedad, 15
 porque la edad avanzada,
 como a esta flor, en nada,
 ajará vuestra beldad.

Un vistazo al texto escrito en español basta para apreciar que se trata de un poema lírico renacentista: un esquema métrico de versos octosílabos, tres pares de rimas por estrofa, una serie de imágenes evocadoras, un tópico literario evidente, etc. Si comparamos estos elementos estéticos del TM con los del TO, podemos comprobar que existen, además, paralelismos:

- tres sextillas paralelas con rimas pareada y abrazada (aabccb);
- un esquema de versos octosílabos (se ha tenido en cuenta un cómputo de *sílabas métricas*, por oposición a uno de *sílabas reales*¹², así como la adecuación del octosílabo en este caso, ya que es un verso más clásico que el eneasílabo y se adapta bien tanto a la declamación como al canto);
- tres rimas por estrofa, de palabras agudas (vv. 3, 6, 9, 12, 15 y 18 del TM) y de palabras llanas (resto de versos del TM) que coinciden con las rimas masculinas y femeninas francesas¹³;
- un ritmo acentual irregular (salvo en la última sílaba acentuada, evidentemente) que, en el caso del TM, se ha creado teniendo en cuenta el carácter de los tres tipos rítmicos del octosílabo que señala Navarro Tomás en su obra citada (1986: 72);

12 En la tradición francesa, la e caduca, si se sitúa al final de un verso (se conoce como *syllabe surnuméraire*), no se cuenta a efectos métricos, aunque, al declamarse el poema, se pueda pronunciar. Así, según la métrica francesa, los versos del TO son *octosyllabes*. Como en francés, teóricamente, todos los versos son agudos, el equivalente real del *octosyllabe* sería, por regla general, el eneasílabo, pues es el verso que, en español, siempre va acentuado en la octava sílaba. Pero esto plantea un problema, por dos razones: primero, porque el eneasílabo no parece encajar muy bien con la lírica culta renacentista (Quilis 1996), aunque esto no es reseñable si lo que se pretende es la exotización; y, segundo, porque es imposible conseguir siempre, en los versos con *syllabe surnuméraire*, la equivalencia silábica, ya que en francés estos versos pueden pronunciarse como agudos o como llanos: si se elige el eneasílabo paroxítono, se está añadiendo una sílaba más a los versos femeninos si en estos no se pronuncia la *syllabe surnuméraire*, y, de manera inversa, si se elige el octosílabo paroxítono, se está restando una sílaba a los versos femeninos pronunciados como llanos.

13 Las rimas femeninas (*rimas féminines*) son las que asocian auditivamente dos palabras con e caduca o muda. Por ejemplo, *Nature* y *dure* crean una rima femenina. En el TM del poema de Ronsard, se asimilan a las rimas de palabras llanas («*Natura*» y «*dura*»), aunque en español la distinción entre rimas de palabras llanas y rimas de palabras agudas no suele ser un rasgo relevante.

- las mismas imágenes poéticas basadas en la asimilación de la mujer a la rosa (especialmente en los vv. 1-6);
- léxico del campo semántico de la naturaleza (*fleur* y «flor», *marastre Nature* y «madrastra Natura», *verte nouveauté* y «verdor», etc.), de la feminidad (*robe de pourpre* y «púrpura vestido»; *beautez* y «encantos»; *les plis* y «cada fruncido»; etc.) y del paso del tiempo (*vostre jeunesse* y «vuestra mocedad», *la vieillesse* y «la edad avanzada», *ceste vesprée* y «en la tarde», etc.);
- elementos formales propios del *Collège, virgo, rosas* (como los verbos introductorios de cada estrofa, que marcan el tempo del paseo con la amada en el jardín, que se articula en una estructura de *estrofa, antiestrofa* y *epodo*, o el apóstrofe);
- el vocativo con el que Ronsard se dirige a Cassandra Salviati, *Mignonne*, que se convierte en «muchacha hermosa»;
- aliteraciones que se conservan («Sois cruel, madrastra Natura!»; «ay, sus encantos caer!» con respecto a «Las! Las! ses beautez laissé cheoir!»);
- repeticiones que se intentan compensar con otros recursos, como el peso enfático de los *las!*, que se ha trasladado a las sonoridades de la ese, a los acentos antirrítmicos de los vv. 7 y 10 («Véd cuán présto sobre el prado»; «¡Sóis cruel, madrastra Natura!»), a los signos de exclamación, al «ay» y al calificativo «cruel» (amplificación);
- la hipálage del v. 14 (*fleuronne*, referido a la edad de la juventud en vez de a la rosa) y el pleonasma hiperbólico de los vv. 14-15 del TO y 14 del TM;
- el hipébaton de los vv. 7-9; etc.

Aparte de los paralelismos formales, no puede negarse que, desde el punto de vista del contenido, sólo hay en el TM algunas modulaciones y pequeños cambios¹⁴ que actualizan el sentido del TO, los cuales, en cualquier caso, responden al importante juego de equilibrios entre fondo y forma que ya mencionaron autores como Lefevre (1975: 99) o Etkind (1982: 10). A pesar de estos comprensibles desajustes, podemos afirmar que el TM propuesto es un embajador aceptable —en caso de correspondencia de funciones entre el TO y

14 *La vieillesse* del TO se ha transformado en «la edad avanzada»; *son teint au vostre pareil*, en «vuestro mismo arrebol», que, al ser complemento directo del verbo *conservar*, lleva implícito que el arrebol que la rosa tenía por la mañana era como el de la amada, aunque es cierto que la aliteración del sonido [p] del original se queda sólo en dos [k] en el TM; el *âge* del TO, que «florece en su más verde novedad», y la *jeunesse* se compactan en la «mocedad» del TM, ya que esta dejará de ser tal si no «rebosa» de «verdor», como lo haría una planta en flor.

L'histoire nous apprend qu'en de tels accidents
On fait de pareils dévouements.
Ne nous flattons donc point ; voyons sans indulgence
L'état de notre conscience.
Pour moi, satisfaisant mes appétits gloutons, 25
J'ai dévoré force moutons.
Que m'avoient-ils fait ? Nulle offense ;
Même il m'est arrivé quelquefois de manger
Le berger.
Je me dévouerai donc, s'il le faut : mais je pense 30
Qu'il est bon que chacun s'accuse ainsi que moi :
Car on doit souhaiter, selon toute justice,
Que le plus coupable périsse.
— Sire, dit le Renard, vous êtes trop bon roi ;
Vos scrupules font voir trop de délicatesse. 35
Eh bien ! manger moutons, canaille, sottie espèce,
Est-ce un péché ? Non, non. Vous leur fîtes, Seigneur,
En les croquant, beaucoup d'honneur ;
Et quant au berger, l'on peut dire
qu'il étoit digne de tous maux, 40
Étant de ces gens-là qui sur les animaux
Se font un chimérique empire. »
Ainsi dit le Renard ; et flatteurs d'applaudir.
On n'osa trop approfondir
Du Tigre, ni de l'Ours, ni des autres puissances, 45
Les moins pardonnables offenses.
Tous les gens querelleurs, jusqu'aux simples mâtons,
Au dire de chacun, étoient de petits saints.
L'Ane vint à son tour, et dit : « J'ai souvenance
Qu'en un pré de moines passant, 50
La faim, l'occasion, l'herbe tendre, et, je pense,
Quelque diable aussi me poussant,
Je tondis de ce pré la largeur de ma langue.
Je n'en avois nul droit, puisqu'il faut parler net. »
À ces mots on cria haro sur le Baudet. 55
Un Loup, quelque peu clerc, prouva par sa harangue
Qu'il falloit dévouer ce maudit animal,
Ce pelé, ce galeux, d'où venoit tout leur mal.
Sa peccadille fut jugée un cas pendable.
Manger l'herbe d'autrui ! quel crime abominable ! 60
Rien que la mort n'étoit capable
D'expier son forfait : on le lui fit bien voir.

Selon que vous serez puissant ou misérable,
Les jugements de cour vous rendront blanc ou noir.

LOS ANIMALES ENFERMOS DE PESTE

Un mal que siembra el terror,
mal que el Cielo, en su furor,
creó contra los crímenes de seres terrenales,
la peste (que se nombre), capaz, sin dilación,
de dar al Aqueronte pingüe recaudación, 5
castigó a los animales.
Si no a todos mataba, a todos hostigaba:
ninguno se molestaba
en alargarse comiendo una lenta agonía;
no querían ni ambrosía; 10
ni los lobos acechaban,
ni los zorros, presa alguna;
y las tórtolas se aislaban:
no quedó amor ni fortuna.

El León, en consejo, declaró a los demás: 15
«Para no padecer más
esta ira Celestial,
hemos de sacrificar,
mis queridos amigos, al más vil del lugar,
o me temo no habrá curación general. 20
La historia nos demuestra que esta situación
exige tal expiación.
Hagamos todos, pues, sin postín ni indulgencia,
un examen de conciencia.
Yo admito haber comido y con voracidad 25
ovejas en cantidad.
¿Me hicieron algo? No creo.
Alguna vez he sido hasta el depredador
del pastor.
Me sacrificaré, si procede, mas veo 30
que todos deberían hacer su confesión,
pues ha de ejecutarse con justicia intachable
de todos al más culpable».
«Majestad —dijo el Zorro—, ¡qué regio corazón!,
porque vuestro pesar rebosa de fineza. 35
Mas, triturar ovejas, necias y sin grandeza,
¿acaso es pecado? Más bien, noble señor,
les hicisteis un honor.
Lo del pastor no es serio:
se merecen los mortales 40
lo peor, pues someten a nuestros animales

a su quimérico imperio».
 Los serviles al Zorro sin dudar aplaudieron.
 Y por encima se vieron
 del Tigre, del gran Oso y de más poderosos 45
 los actos más deshonorosos.
 No había pendenciero que hubiera roto plato;
 ni los vulgares perros erraban su relato.
 En su vez dijo el Asno: «Un buen día en que andaba
 de un abad por el prado, 50
 por el hambre y al ver que el verdor rezumaba,
 fui por el diablo tentado
 y le pegué a la hierba, es de reconocer,
 un bocado, si bien no tenía derecho».
 Se reprendió al Borrico por lo que había hecho. 55
 Un Lobo leguleyo justificó ofrecer
 a ese «ruin», «sarnoso», «repulsivo» animal,
 origen, según él, del consabido mal.
 Su pecado venial se juzgó imperdonable.
 Comer la hierba ajena, ¡qué acción tan execrable! 60
 No cabía apelación:
 sólo la horca pudo hacer su culpa expiable.

Pues, según tengas alta o baja condición,
 te hallarán en audiencia inocente o culpable.

Como puede concluirse de la comparación del TO con el TM, los textos poéticos son, indudablemente, un «sistema de conflictos» (Etkind 1982), y eso que la fábula en verso de La Fontaine no plantea, en realidad, demasiados problemas en cuanto al sentido, pues no deja de ser una narración al uso. No es comparable, en términos de inteligibilidad, con otros textos poéticos más alambicados —pensemos, por ejemplo, en algún poema de Breton o de Quevedo—, pero sí contiene algunos detalles nada desdeñables que pueden pasar desapercibidos: estoy pensando en los casos de dilogía de los versos 47 y 64 del TO. Obviamente, la primera estrategia de traducción que debemos aplicar es resolver los eventuales problemas de comprensión y asegurarnos de que conocemos las palabras del TO y el contexto en el que se insertan. Una lectura superficial de la fábula podría llevarnos a elegir como equivalente de *simples mâtins* el sintagma *simples mastines*, pero esto amputaría las proyecciones semánticas peyorativas del término en francés, a saber, «*personne grossière ou désagréable*» y «*coquin*»¹⁵, más cercanas, a la luz del contexto del poema, de *vulgares perros*, ya que el TO incide en la baja posición de los «mastines» dentro de la jerarquía de los fuertes («*tous les gens querelleurs, jusqu'aux simples mâtins*»)

15 Definición del TLFT: <<http://www.cnrtl.fr/definition/mâtin>>.

y en que estos son cínicamente conscientes de su fuerza y, por tanto, de su inmunidad («Au dire de chacun, étoient de petits saints»). El verso 64 del TO, por su parte, contiene el sintagma *jugements de cour*, de cierta ambigüedad: ¿*cour* hace referencia a las sentencias de la *corte* del rey (cortesanos) o a las del *consejo* que el rey convoca para impartir justicia? El primer paso con respecto a estos problemas de traducción consiste en reconocerlos, lo cual implica utilizar estrategias traductorales de profundización en el TO a través de la consulta de diccionarios y de bibliografía, así como del estudio de los análisis del TO que puedan existir, si los hay. Pero identificar estos problemas no basta: hay que buscar una solución. En el caso de *jugements de cour* se trataba, en última instancia, de encontrar alguna expresión análoga con la que mostrar la sutil pluma de La Fontaine. Gracias al uso de diccionarios monolingües, de sinónimos y de analogías, se llegó al término *audiencia*, que, como indica la vigésimo segunda edición del *DRAE*, alude tanto a la exposición que se hace en un juicio que preside alguna autoridad judicial (antiguamente, el rey) como a la que se hace en presencia de la corte del rey (los poderosos de la época).

Para la elección de los metros del TM se tuvo en cuenta, sobre todo, el estudio de métrica comparada de Marín Hernández (2001: 52-64). El *alexandrin* del TO (doce sílabas métricas repartidas en 6-6) se vierte al español con su equivalente acentual, el alejandrino (catorce sílabas métricas repartidas en 7-7), a pesar del pequeño plus silábico que esto suele ocasionar, pues el español es una lengua eminentemente paroxítona. El *octosyllabe* se adaptó al octosílabo precisamente para compensar el mayor peso silábico del alejandrino español.

Otro de los escollos de esta traducción fue la rima. No sólo se trataba de trasladar las rimas del TO, sino también de conseguir que estas no sonaran forzadas, como promueve la tan ansiada *verosimilitud* de los clásicos franceses. Para ello se utilizaron diccionarios monolingües, de sinónimos y antónimos, de ideas afines, de combinaciones y, cómo no, de rimas. El empleo de todos estos recursos permitió la creación de un repertorio de rimas con el que ir reformulando el TO borrador tras borrador hasta llegar a la versión final.

Ahora, una vez mencionadas las estrategias que se llevaron a cabo para solucionar algunos de los problemas del texto de La Fontaine, es el momento de repasar las técnicas de traducción (*procédés de traduction*) a través de su identificación en el TM. Las principales técnicas de traducción (Hurtado Albir 2007: 268-271), con sus equivalencias en francés¹⁶, son las siguientes:

- a) Adaptación (*adaptation*). Se cambia un culturema del TO por otro de la cultura meta. El término *majestad* (v. 34) es un ejemplo de adap-

16 Las equivalencias en francés se encuentran en *Terminologie de la traduction*, editado por Delisle, Lee-Jahnke y C. Cormier, así como en *Versus: la version réfléchie. Des signes aux textes*, de Michel Ballard.

tación, pues *Sire* es una forma de tratamiento del francés (Ortega y Echeverría 1996: 132).

- b) Ampliación (*développement*). Se añaden elementos lingüísticos que no inciden apenas en el significado. Se puede observar esta técnica en *noble señor* (v. 37) y en *pecado venial* (v. 59), que, en otras circunstancias, bien podrían haberse traducido por *señor* y *pecadillo*, respectivamente.
- c) Amplificación (*étouffement*). Se precisa en el TM algo que en el TO no se menciona explícitamente. Cuando se habla del *gran Oso* (v. 45), se está empleando una amplificación cuyo objetivo principal es cuadrar el cómputo silábico del primer hemistiquio y compensar la pérdida del verbo *oser* del TO. No se debe confundir con la adición (*ajout*), que, al ser injustificada, se considera un error de traducción.
- d) Calco (*calque*). Consiste en traducir literalmente alguna palabra, sintagma, giro o convención genuinamente extranjero. En otras palabras, el calco implica préstamo y traducción literal. Pero el calco, si es producto de la irreflexión, puede constituir un error de traducción, como se señaló a propósito de *mâtins* y de *cour*. Si se observa el uso de las comillas angulares en el TM, se puede comprobar como no se han calcado las convenciones de puntuación del TO. Sí se ha calcado el sangrado de los versos de arte menor.
- e) Compensación (*compensation*). Sucede cuando un elemento del TO que no se ha podido trasladar en su lugar correspondiente del TM se traduce en otra parte del TM. El sustantivo *borca* (v. 62) cumple una función de compensación, ya que recupera la pérdida sufrida al no traducirse *cas pendable* en el verso 59. Lo mismo ocurre con el verbo *triturar* (v. 36).
- f) Compresión (*réduction*). Se sintetizan elementos lingüísticos. Un ejemplo de compresión sería *reprender a* (v. 55), que funciona como equivalente de *crier haro sur*.
- g) Creación discursiva (*création discursive*). Se establece una equivalencia efímera e imprevisible si no fuera por el contexto en que se sitúa. En el TM el burro cuenta que iba por el prado de un *abad*.
- h) Descripción (*description*). Se sustituye un término o expresión por la explicación de sus características. No hay ejemplos de descripción en el TM. Esta técnica se suele utilizar en la traducción de nombres de platos locales o regionales.
- i) Elisión (*effacement*). No se formulan elementos de información presentes en el TO. En el verso 15 se produce una elisión, ya que no se expresa que el león celebró un consejo (*tenir conseil*). También se

obvia *espèce* en el verso 36. No debe confundirse con la omisión (*omission*), pues esta última constituye un error de traducción.

- j) Equivalencia (*équivalence*). Se consigue cuando se traslada una expresión idiomática del TO con otra de la LM que se considera su equivalente acuñado. En los versos 47 y 48 se ha empleado esta técnica, porque se toma *no haber roto (nunca) un plato* —aunque con elipsis del artículo— como equivalente de *être un petit saint*.
- k) Generalización (*hyponymisation*). Se utiliza un término más general o neutro. Es el caso de *mâtins*, que se traduce por *perros*.
- l) Modulación (*modulation*). Se opera un cambio de punto de vista, de enfoque o de categoría de pensamiento con respecto a lo expresado en el TO. En los versos 44-46 puede observarse una clara modulación, así como en los versos 28 y 29, y 51 y 52.
- m) Particularización (*hyponymisation*). Consiste en emplear un término más preciso o concreto. Un ejemplo de particularización sería *ambrosía* (v. 10).
- n) Préstamo (*emprunt*). Se integra en el TM una palabra o expresión de otro idioma, que puede estar más o menos naturalizada. Utilizar *Sire* en el TM habría constituido un préstamo.
- o) Sustitución (*transmutation*). Se cambian elementos lingüísticos por paralingüísticos (entonación y gestos, principalmente), o viceversa. No aparece en el TM. Un ejemplo sería traducir el gesto español que se usa cuando se quiere decir que un sitio está abarrotado (juntar repetida y rápidamente las yemas de los dedos de una o de cada mano) al francés por *ce geste veut dire en espagnol « c'était noir de monde »*.
- p) Traducción literal (*traduction littérale, mot-à-mot*). Se traduce palabra por palabra (dejándonos llevar por los significantes) un sintagma o expresión, como en «mal que el cielo, en su furor,» (v. 2), siempre teniendo en cuenta los límites de tolerancia de la gramática de la lengua meta.
- q) Transposición (*recatégorisation, transposition*). Se cambia de categoría gramatical. Un ejemplo sería el verso 33, donde se utiliza el verbo *rebosar* para traducir lo que en el original se expresa con el determinante *trop de*.
- r) Variación (*variation*). Se modifican elementos lingüísticos o paralingüísticos relacionados con la variación lingüística: tono, estilo, sociolecto, dialecto, etc. En el TM, por ejemplo, no se ha pretendido trasladar de ningún modo arcaísmos morfológicos franceses como *faisoit* o *voyoit*.

4. CONCLUSIONES

Como se señaló al principio del artículo, el motivo por el cual se ha llevado a cabo esta investigación ha sido la necesidad de dotar a los estudiantes de traducción de un marco teórico elemental que puedan aplicar a los encargos que reciban. Con el desarrollo del trabajo fueron surgiendo dudas sobre hasta dónde se debía profundizar en cada aspecto teórico tratado, pero la respuesta, una vez visto el resultado de la investigación, es clara: hasta donde resulte útil desde un punto de vista didáctico. Así, la síntesis que se ha propuesto está a disposición de cualquier estudiante o docente de traducción literaria, independientemente de los poemas que se elijan como entrenamiento. La primera conclusión es, pues, que lo que aquí se señala no ha resultado ser sino los cimientos de los diferentes edificios cognitivos necesarios para traducir con rigor tal o tal texto poético.

La segunda parte del artículo, más práctica, ha terminado, sin embargo, orientándose hacia las cuestiones teóricas anteriores a través del repaso de algunos aspectos traductológicos y, por tanto, aplicables a cualquier TO distinto de los dos elegidos en esta publicación.

Por otro lado, una vez más se ha puesto de manifiesto que la traducción literaria, en general, y la poética, más concretamente, pueden considerarse especializadas, pues requieren numerosos conocimientos literarios y un arduo trabajo de documentación que acompaña al proceso de traducción.

Lo último que cabría destacar de este texto es que, sin duda, la forma más adecuada de zanjar las polémicas existentes sobre la traducibilidad de los poemas es optar por la equivalencia traductora dinámica, ya que esta se define según el proyecto de traducción en cuestión, si bien, coincidiendo con buena parte de los traductólogos citados, me decanto por la traducción-recreación como método ideal, porque, como dijo Valéry (cit. en Etkind 1982: 17-18):

S'agissant de poésie, la fidélité restreinte au sens est une manière de trahison. Que d'ouvrages réduits en prose, c'est-à-dire à leur substance significative, n'existent littéralement plus ! [...] Que sais-je ! Parfois l'absurde à l'état libre pullule sur ces cadavres déplorables, que l'Enseignement multiplie, et dont il prétend nourrir ce qu'on nomme les « Études ». Il met en prose comme on met en bière.

BIBLIOGRAFÍA

- AYUSO DE VICENTE, MARÍA VICTORIA; GARCÍA GALLARÍN, CONSUELO; y SOLANO, SAGRARIO (1997): *Diccionario Akal de términos literarios*. Madrid: Akal.
- BALLARD, MICHEL (2004): *Versus: la version réfléchie. Des signes aux textes*. Volumen II. París: Éditions Ophrys.
- BERMAN, ANTOINE (1984): *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. París: Gallimard, p. 298.
- BORGES, JORGE LUIS (1980): *Siete noches*. México: FCE, p. 107.
- CARRASQUER, FRANCISCO (1968): «La traduction poétique de la poésie». *Linguística Antverpiensia*, 2, pp. 71-87.
- COSERIU, EUGENIO (1977): «Lo erróneo y lo acertado en la teoría de la traducción», en *El hombre y su lenguaje: Estudios de teoría y metodología lingüística*. Madrid: Gredos, pp. 214-239.
- DOCE, JORDI (1998): «La escritura compartida». *Cuadernos hispanoamericanos*, 576, pp. 49-62.
- DU COLOMBIER, PIERRE y PEYRE, HENRI (2010): «Classicisme» [DVD-ROM]. París: Encyclopædia Universalis 2010, ver. 15.00.
- ETKIND, EFIM (1982): *Un Art en crise : essai de poétique de la traduction poétique*. Lausanne: L'Age d'Homme.
- GADOFFRE, GILBERT (2010): «Ronsard (Pierre de)» [DVD-ROM]. París: Encyclopædia Universalis 2010, ver. 15.00.
- GALLEGOS ROSILLO, JOSÉ ANTONIO (1997): «Traducción y recreación en poesía (En torno a algunas versiones de Rimbaud, Laforgue, Goethe y Rilke)». *Trans: revista de traductología*, 2, pp. 21-31.
- (2001): «El capricho de la traducción poética». *Trans: revista de traductología*, 5, pp. 77-90.
- y BRAUN BURCKHARDT, MARIE-CLAIRE (2011): *Gramática francesa para traductores*. Málaga: Editorial Libros Encasa, pp. 278-284.
- HERRERO CECILIA, JUAN (1995): «La traducción poética como reelaboración y recreación: análisis de versiones al español de poemas de Baudelaire y Verlaine», en LAFARGA MADUELL, FRANCISCO; RIBAS, ALBERT; y TRICÁS PRECKLER, MERCEDES [coords.], *La traducción: metodología, historia, literatura: ámbito hispanofrancés*. Barcelona: PPU.
- HORVILLE, ROBERT [dir.] (1994): *Anthologie de la littérature française: XI^e-XV^e siècle*. Classiques Larousse, pp. 158-164.
- (1994): *Anthologie de la littérature française: XVI^e siècle*. Classiques Larousse, pp. 215-233.
- HURTADO ALBIR, AMPARO (2007): *Traducción y traductología — Introducción a la traductología*. 3.^a ed. Madrid: Cátedra.

- KRINGS, HANS-PETER (1986): «Translation Problems and Translation Strategies of Advanced German Learners of French (L2)», en HOUSE, JULIANE y BLUM-KULKA, SHOSHANA [eds.], *Interlingual and Intercultural Communication*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, p. 268.
- LA FONTAINE, JEAN DE (1972): *Fables*. Paris: Librairie générale française.
- LAROCHELLE, JOSÉE y ROSSBACH, EDWIN (2012): «Le XVII^e siècle» [en línea]. Disponible en: <http://www.la-litterature.com/dsp/dsp_display.asp?NomPage=3_17s_000_GalerieGlace> [consulta: 05/09/2012].
- LEFEVERE, ANDRÉ (1975): *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*. Amsterdam: Van Gorcum.
- LÓPEZ NARVÁEZ, CARLOS (1970): *Itinerarios de poesía*. Bogotá: Kelly, p. 180.
- MARÍN HERNÁNDEZ, DAVID (2001): *La traducción al español de los esquemas métricos franceses en Les fleurs du mal y sus repercusiones lingüísticas*. Tesis doctoral. Málaga: Universidad de Málaga.
- MARTÍNEZ CUADRADO, JERÓNIMO (1994): «Antecedentes literarios de la “Ode à Cassandre” de Ronsard. 1.^a parte. Autores latinos: de *carpe diem* a *collige, virgo, rosas*». *Myrtia*, 9, pp. 89-112.
- (1996): «Ronsard en el arco tensado entre Ausonio y Jorge Guillén», en MARTÍNEZ, JERÓNIMO; PALACIOS, CONCEPCIÓN; y SAURA, ALFONSO [eds.], *Aproximaciones diversas al texto literario*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 315-324.
- MASSEAU, PAOLA (2010): «Enseñanza de la traducción literaria II español-francés (8273) mediante la Plataforma Multimedia para la Docencia Virtual, Presencial y Semipresencial», en TORTOSA YBÁÑEZ, MARÍA TERESA; ÁLVAREZ TERUEL, JOSÉ DANIEL; PELLÍN BUADES, NEUS [coords.], *VIII Jornadas de Redes de Investigación en Docencia Universitaria: nuevas titulaciones y cambio universitario*. Alicante: Universidad de Alicante, pp. 430-447.
- NORD, CHRISTIANE (1993): «La traducción literaria entre intuición e investigación», en RADERS, MARGIT y SEVILLA, JULIA [eds.]. *III Encuentros Complutenses en torno a la traducción*. Madrid: Universidad Complutense, p. 108.
- ORTEGA ARJONILLA, EMILIO y ECHEVERRÍA PEREDA, ELENA (1996): *Enseñanza de lenguas, traducción e interpretación (francés-español)*. Málaga: Universidad de Málaga, pp. 110-118, 138-141.
- QUILIS, ANTONIO (1996): *Métrica española*. 15.^a ed. Barcelona: Ariel.
- RABADÁN, ROSA (1991): *Equivalencia y traducción: problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*. León: Universidad de León.
- RICEUR, PAUL (1986): *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*. París: Seuil, 54.
- ROMERA, ÁNGEL: «Retórica. Manual de retórica y recursos estilísticos» [en línea]. Un proyecto de Libro de notas. Disponible en: <<http://retorica.librodenotas.com/>> [consulta: 05/09/2012].

- SORIANO, MARC (2010): «La Fontaine (Jean de) 1621-1695» [DVD-ROM]. París: Encyclopædia Universalis 2010, ver. 15.00.
- SUÁREZ ROLDÁN, JUAN CAMILO (2010): «El concepto de texto en Paul Ricœur y su relación con la lírica breve contemporánea». *Co-Herencia*, vol. 7, n.º 12, pp. 117-130.
- TODOROV, TZVETAN y DUCROT, OSWALD (1991): *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- TORRE, ESTEBAN (1994): *Teoría de la traducción literaria*. Madrid: Síntesis, pp. 159-202, 209-241.
- VERDEGAL CEREZO, JOAN MANUEL (1996): «La enseñanza de la traducción literaria», en HURTADO ALBIR, AMPARO [ed.], *La enseñanza de la traducción*. Castellón: Universitat Jaume I, pp. 213-216.
- VERMEER, HANS-JOSEF (2000): «Skopos and commission in translational action», en VENUTI, LAWRENCE [ed.], *The translation studies reader*. Londres: Routledge, p. 221.
- VIAGGIO, SERGIO (2002): «Dos notas sobre la traducción poética» [en línea]. *La linterna del traductor*, 4. Disponible en: <<http://traduccion.rediris.es/4/viaggio.htm>> [consulta: 05/09/2012].