

**LA TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL
DE LOS ESQUEMAS MÉTRICOS FRANCESES
EN *LES FLEURS DU MAL*
Y SUS REPERCUSIONES LINGÜÍSTICAS**

TESIS DOCTORAL REALIZADA POR
DAVID MARÍN HERNÁNDEZ

DIRIGIDA POR
DR. D. FRANCISCO RUIZ NOGUERA

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA
Departamento de Traducción e Interpretación

2001

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN	7
II. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA	26
CAPÍTULO 1. CONCEPTOS MÉTRICOS FUNDAMENTALES: EL RITMO	27
<i>1.1. El ritmo como regularidad</i>	32
1.1.1. Definición en diccionarios generales	32
1.1.2. Definición en diccionarios lingüísticos	41
1.1.3. Identificación del ritmo lingüístico con el musical	66
<i>1.2. El ritmo como forma interior</i>	90
CAPÍTULO 2. CONCEPTOS MÉTRICOS FUNDAMENTALES: EL METRO	107
<i>2.1. Concepto de metro</i>	108
<i>2.2. Distinción metro verso</i>	110
<i>2.3. Fundamentos cognitivos de la métrica</i>	131
<i>2.4. Fundamentos lingüísticos de la métrica</i>	146
<i>2.5. Determinación de los componentes de los esquemas métricos</i>	165
2.5.1. Acentos	170
2.5.2. Sílabas	176
2.5.3. Pausas	184
2.5.4. Rima	187
CAPÍTULO 3. COMPARACIÓN DE LAS ESTRUCTURAS MÉTRICAS FRANCESAS Y ESPAÑOLAS: LAS SÍLABAS	192
<i>3.1. Cómputo silábico</i>	207
<i>3.2. Diéresis y sinéresis</i>	224
<i>3.3. La e caduca en la métrica francesa</i>	230
<i>3.4. Sinalefas y hiatos</i>	244

CAPÍTULO 4. COMPARACIÓN DE LAS ESTRUCTURAS MÉTRICAS FRANCESAS Y ESPAÑOLAS: LOS ACENTOS	256
<i>4.1. Funciones métricas del acento en ambas versificaciones</i>	<i>257</i>
<i>4.2. Diferencias rítmicas generadas por el acento</i>	<i>265</i>
CAPÍTULO 5. COMPARACIÓN DE LAS ESTRUCTURAS MÉTRICAS FRANCESAS Y ESPAÑOLAS: METROS COMPUESTOS Y RIMAS	331
<i>5.1. Los metros compuestos</i>	<i>332</i>
<i>5.2. La rima</i>	<i>344</i>
III. ANÁLISIS DEL CORPUS	377
CAPÍTULO 6. JUSTIFICACIÓN DEL CORPUS TEXTUAL Y METODOLOGÍA	378
<i>6.1. Composición del corpus</i>	<i>379</i>
<i>6.2. El concepto de norma en la traducción literaria</i>	<i>437</i>
<i>6.3. Análisis de los acentos y la entonación</i>	<i>450</i>
CAPÍTULO 7. ANÁLISIS DE LOS POEMAS SELECCIONADOS: “L’INVITATION AU VOYAGE”	472
<i>7.1. Poema original y traducciones</i>	<i>473</i>
<i>7.2. Estudio del ritmo acentual y tonal</i>	<i>478</i>
<i>7.3. Repercusiones de la traducción del metro en los niveles morfológico, sintáctico y semántico</i>	<i>520</i>

CAPÍTULO 8. ANÁLISIS DE LOS POEMAS SELECCIONADOS:	
“ÉLÉVATION”	591
<i>8.1. Poema original y traducciones</i>	592
<i>8.2. Estudio del ritmo acentual y tonal</i>	598
<i>8.3. Repercusiones de la traducción del metro en los niveles morfológico, sintáctico y semántico</i>	618
CAPÍTULO 9. ANÁLISIS DE LOS POEMAS SELECCIONADOS:	
“LE GUIGNON”	653
<i>9.1. Poema original y traducciones</i>	654
<i>9.2. Estudio del ritmo acentual y tonal</i>	658
<i>9.3. Repercusiones de la traducción del metro en los niveles morfológico, sintáctico y semántico</i>	672
CAPÍTULO 10. ANÁLISIS DE LOS POEMAS SELECCIONADOS:	
“LE CHAT”	701
<i>10.1. Poema original y traducciones</i>	702
<i>10.2. Estudio del ritmo acentual y tonal</i>	705
<i>10.3. Repercusiones de la traducción del metro en los niveles morfológico, sintáctico y semántico</i>	719
IV. CONCLUSIONES	761
V. APÉNDICE	781
VI. BIBLIOGRAFÍA	802

I. INTRODUCCIÓN

Los estudios de métrica, quizás por el aspecto mecánico que los caracteriza, suelen verse relegados a un segundo plano dentro del marco general de la poética. A ello contribuye igualmente el que los análisis métricos se expongan en muchas ocasiones desgajados del resto de elementos expresivos del poema, por lo que dan la sensación de constituir un campo de especialidad autónomo e independiente del estudio global del texto literario. El primer acercamiento a la métrica de la mayoría de los estudiantes de literatura ha consistido exclusivamente en el aprendizaje de las reglas de cómputo silábico y el reconocimiento de distintos tipos de estrofas, sin una explicación posterior de la razón de ser de estas estructuras métricas y su contribución a la expresividad del poema. Desde esta perspectiva, no es extraño que en los análisis y comentarios de texto la descripción métrica se considerase un apartado inevitable del que convenía “deshacerse” cuanto antes para poder pasar a otros aspectos considerados más literarios, como si la explicación de los metros, lejos de ayudar a la interpretación del texto, supusiese un estorbo en su lectura.

La misma desconfianza que ha despertado la métrica en los estudios de literatura se ha trasladado al ámbito de la traducción literaria. El escaso número de páginas que se le ha concedido a la métrica comparada en relación con otros aspectos del proceso traslativo así lo demuestra. Es probable que a esta desconsideración haya contribuido igualmente la dificultad de poner en relación los metros de distintas lenguas. En algunas combinaciones lingüísticas, la comparación resulta especialmente ardua, pues los esquemas métricos pueden estar constituidos por elementos lingüísticos totalmente dispares.

Es posible, sin embargo, abordar la métrica desde una perspectiva muy distinta a la que se acaba de describir. Frente a la función secundaria y esencialmente aritmética que algunas teorías le han concedido, ésta puede ser considerada igualmente como un elemento expresivo al que el poeta recurre para formalizar una intuición poética. Los metros dejan de ser descritos como meros moldes convencionales que se incorporan al texto en el nivel microestructural y son estudiados como formas expresivas que participan en la elaboración del plan textual¹. La configuración métrica no es sólo una marca pragmática de la literariedad, con la única función de indicar al receptor la tipología del texto que está leyendo. Además de una “práctica sistemática de la excepción lingüística” y de un soporte para

¹ García Berrio, Antonio. *La construcción imaginaria en Cántico de Jorge Guillén*. Limoges: Université des Lettres et Sciences Humaines, 1985, pág. 100.

comunicar los productos de la actividad imaginaria del artista, las estructuras métricas contribuyen también a *crear* las intuiciones, sentimientos o fantasías del poeta.

El metro, en definitiva, es uno de los muchos elementos rítmicos a través de los que se evidencia una determinada voluntad expresiva. Hacemos nuestro, pues, el lema clásico: *Metrum a rythmo, non rythmus a metro*, entendiendo el ritmo no como un mero ornato sonoro exclusivo del texto poético en verso, sino como la manifestación en todos los niveles lingüísticos y extralingüísticos de la macroestructura textual.

Toda comunicación lingüística —cualquier actividad, de forma general—, se presenta siempre de forma rítmica, pues el ritmo, tal como lo concebimos en este estudio, es la forma específica y significativa en que se manifiestan los mensajes; es la subjetivación del discurso. Cuando el hablante elabora un mensaje, le da una forma concreta al seleccionar el léxico que mejor refleja su voluntad comunicativa, al organizarlo con una determinada estructura sintáctica, al expresarlo oralmente con un contorno melódico concreto, o con una disposición tipográfica y unos signos de puntuación precisos, si el canal es escrito. El hablante, en definitiva, crea su

discurso con un ritmo significativo, que se manifiesta en todos los niveles de la lengua, y no exclusivamente en el acústico².

Sin embargo, en determinadas tipologías textuales, esta subjetivación rítmica del discurso es mínima. El emisor se deja llevar permanentemente por la convención, y apenas se desvía de las normas preestablecidas por la tradición lingüística. En estos casos, el ritmo está prácticamente determinado por el código en el que se establece la comunicación. Por el contrario, hay otras variedades lingüísticas en las que el hablante deja una mayor huella personal, no se somete a las imposiciones del código y lo moldea subjetivamente. Son los textos literarios, y concretamente los escritos en verso, los que ofrecen mayor densidad rítmica.

Los esquemas métricos, como elementos reveladores de la forma interior del poema, son, en consecuencia, esenciales para la labor de traducción, pues proporcionan información muy reveladora acerca de la voluntad rítmica del poeta. De la misma manera, el estudio de la forma métrica de las traducciones resulta indispensable para comprender los mecanismos a los

² El trabajo del profesor García Berrio sobre la forma interior en la poesía de Claudio Rodríguez profundiza en esta concepción del ritmo como “trayecto integral emotivo de los textos”. Por otra parte, se trata de un concepto de ritmo compartido por el propio poeta castellano, tal como se deja constancia en el citado estudio sobre su obra poética: “Mediante ese ritmo vas dando con la sintaxis y atrapando las imágenes, orientando el poema...”. Entrevista a Claudio Rodríguez realizada por Juan Carlos Suñén. “El hombre no puede ser libre”. En: *El Urogallo*, 1961, 62-63, pág. 10. Citada en: García Berrio, A. *Forma interior: La creación poética de Claudio Rodríguez*. Excmo. Ayuntamiento de Málaga, col. Aire Nuestro, 1998, pág. 455.

que se puede recurrir para traducir el ritmo poético. El objetivo de nuestra investigación es describir las diferentes actitudes que los traductores españoles adoptan ante los elementos métricos de los poemas franceses y los procedimientos que utilizan para trasladarlos en sus textos. Se trata, en consecuencia, de un estudio fundamentalmente descriptivo cuya finalidad es enunciar las *normas*³ que se distinguen en la traducción de los metros.

Además de detectar y enunciar las posibilidades por las que se decantan los traductores, pretendemos igualmente explicar el concepto de ritmo que se deriva de cada una de ellas. El ofrecer una traducción en verso regular o en verso libre, en verso rimado o en verso blanco; el mantener invariablemente esta decisión a lo largo de todo el poemario francés o ir variándola en función de cada poema; el recurrir a un metro español equivalente al francés desde un punto de vista prosódico o buscar una pretendida equivalencia cultural, todas éstas son opciones que reflejan una poética determinada, aunque su trascendencia pueda pasarle desapercibida al traductor.

Para valorar los presupuestos poéticos que determinan las opciones métricas del traductor, nos ha parecido conveniente comenzar la investigación con un estudio sobre el concepto de ritmo, pues, como ya se ha

³ Toury, Gideon. *Descriptive Translation Studies and beyond*. Amsterdam-Philadelphia: John-Benjamins, 1995.

indicado en los párrafos anteriores, las diferentes estrategias métricas son producto, en última instancia, de la forma de concebir esta noción. Debido al enfoque descriptivo que hemos adoptado, habría resultado inapropiado ofrecer una única definición del ritmo verbal para aplicarla de forma rígida al corpus de traducciones. De hacerlo así, habríamos caído en una mera evaluación prescriptiva de éstas, pues lo único que se habría podido concluir es la coincidencia o discrepancia entre nuestra manera de percibir los fenómenos rítmicos y la de los traductores. Por el contrario, lo que se ha pretendido en este primer apartado teórico ha sido ofrecer diferentes enfoques de este concepto con el objetivo de describir todos los acercamientos que se han observado en las traducciones.

Detrás de la variedad de procedimientos concretos de traducción hay dos modos generales de percibir el ritmo: como resultado de la periodicidad con que se manifiestan determinados elementos, y como la forma en que se manifiesta la voluntad expresiva del hablante. De cada una de estas concepciones se derivan sendas formas de entender las relaciones entre el ritmo y el metro. Como se verá con más detalle en los capítulos de fundamentación teórica, en el primer caso el ritmo es producto de las estructuras métricas (pues son éstas las que generan la periodicidad), de manera que sólo son rítmicos aquellos mensajes verbales en los que estas estructuras están presentes; por el contrario, desde la segunda perspectiva señalada, todos los

mensajes son rítmicos, pues todos se manifiestan a través de una forma concreta.

Ahora bien, si el estudio del concepto de ritmo ayuda a comprender los procedimientos para su traducción, también la descripción de las traducciones ofrece información valiosa para comprender el concepto de ritmo y los mecanismos lingüísticos a través de los cuales se manifiesta. Los textos traducidos, gracias al elemento de comparación constante que proporciona el poema original, son los que más datos proporcionan acerca de los elementos rítmicos. La comparación de traducciones es el mejor instrumento para valorar la importancia, por ejemplo, de la rima y el metro. Dado que hay traductores que mantienen en sus textos tanto el esquema silábico del original como la rima; otros que abandonan la rima, pero respetan el metro; y otros, finalmente, que no mantienen ninguno de estos dos elementos, es posible cotejar estas tres posibilidades para apreciar los valores de rima y metro individualmente y observar de qué manera contribuyen al ritmo global del texto. Estudiar las diferentes versiones traducidas de un texto puede proporcionar, en consecuencia, más información sobre la lengua poética que la descripción del texto original en sí mismo: así como no existen referencias con las que comparar el texto original para valorar la expresividad de sus elementos, las traducciones, por el contrario, se nos

presentan como variantes y prolongaciones de un mismo texto, gracias a las cuales se ponen de relieve determinados componentes de forma individual.

La traducción se convierte, desde esta perspectiva, en una *poética experimental* que ayuda a localizar y comprender el valor de las unidades significativas de un poema⁴. Cuando nos acercamos a los textos como meros lectores, percibimos un cúmulo de sensaciones que nos llegan en bloque, formando un todo; hasta tal punto que, como bien explica Hernández-Vista, tras una primera lectura se neutraliza la linealidad que caracteriza a la comunicación lingüística y el texto se percibe globalmente, como una unidad sin fisuras⁵. El traductor, por el contrario, al no poder mantener en su versión todos y cada uno de los elementos que componen esa aglomeración, tiene que descomponerla en unidades menores; tiene que crearse un orden de prioridades, que implica necesariamente la división del texto original en unidades significativas, es decir, en signos. Así pues, la traducción no sólo se sirve de la semiótica, sino que es un "campo de prácticas" que proporciona información abundante sobre el funcionamiento de los códigos lingüísticos como material para el artista⁶.

⁴ Bourassa, Lucie. *Henri Meschonnic. Pour une poétique du rythme*. Paris: Bertrand-Lacoste, 1997, pág. 97.

⁵ Hernández-Vista, V.E., "Sobre la linealidad de la comunicación lingüística", en *Problemas y principios del estructuralismo lingüístico*. Madrid: Publicaciones de la Revista de Filología Española, 1967, 271-297.

⁶ La presencia del texto original como elemento de referencia con el que comparar la traducción también permite observar con más claridad los valores estilísticos que predominan en la comunidad para la que se traduce y la variación diacrónica que éstos experimentan. Por ejemplo, tras la constatación de que la rima es un elemento métrico constante en *Les fleurs du mal* (incluso el

Las estructuras métricas son objeto de la misma diversidad conceptual que hemos señalado acerca del ritmo. Las perspectivas desde las que pueden definirse los metros son múltiples, y de ellas dependerá no sólo su denominación⁷, sino también la enumeración de sus elementos integrantes. Resulta imposible comparar los metros de los poemas franceses y sus respectivas traducciones sin delimitar claramente cuáles son sus componentes. Por ejemplo, en función de los presupuestos teóricos desde los que se realice la descripción del esquema métrico, éste puede estar constituido tan sólo por el número de sílabas de cada verso, o por el número de sílabas y la posición de algunos acentos, o por la alternancia de las átonas y tónicas, o por la posición de las cesuras si el verso es compuesto, o incluso por las homofonías al final del verso. Ante esta variedad de posibles descripciones, nos ha parecido imprescindible incorporar en nuestro estudio un breve apartado de métrica teórica en el que no pretendemos realizar aportaciones a los trabajos ya realizados por otros autores, sino tan sólo precisar el concepto de metro desde el que hemos realizado la descripción del corpus. En este capítulo hemos querido poner de relieve un hecho que nos parece clave para estudiar las traducciones en español de los metros franceses: el

poema escrito en latín), resulta muy significativa su eliminación sistemática en las versiones españolas más recientes de esta obra, que contrasta con su presencia constante en las traducciones que se realizaron a principios de siglo. En palabras de Theo Hermans, "Translation is of interest because it offers first-hand evidence of the prejudice of perception". Cfr. *Translation in Systems*. Manchester: St. Jerome Publishing, 1995, pág. 95.

⁷ Una misma variante del decasílabo (la que se presenta, por ejemplo, con acentos en tercera, sexta y novena), puede denominarse, en función del manual de métrica que se consulte, *decasílabo de himno*, *decasílabo anapéstico* o *decasílabo dactílico*, sin que estas denominaciones alteren en absoluto su percepción rítmica.

funcionamiento de los esquemas métricos no es esencialmente lingüístico, sino perceptivo; es decir, los metros, pese a estar compuestos por elementos de las lenguas, no se rigen por las características de éstas, sino por las limitaciones perceptivas del ser humano. Así, la ausencia de metros de un número excesivamente amplio de sílabas, o la división de los metros en hemistiquios a partir de una determinada cantidad silábica, son rasgos que no están en función del supuesto “genio” de las lenguas, sino de la capacidad para percibir la igualdad entre los versos que componen los poemas, función esencial de toda versificación. Ni siquiera la mayor frecuencia en el uso de ciertos esquemas silábicos depende de la longitud media de los grupos rítmicos de una lengua, sino de las modas literarias del momento.

La negación de la esencia lingüística de los metros tiene importantes repercusiones en la traducción, pues supone, por ejemplo, negar la existencia de metros connaturales a las lenguas. De esta manera, dado que la lengua francesa no se adapta a ningún metro en mayor o menor medida que la española, no hay razón lingüística para transformar los esquemas métricos de los poemas franceses al trasladarlos al español: si el traductor opta por tal adaptación, lo hará siguiendo sus preferencias métricas personales, y no podrá aducir, a nuestro juicio, que se trata de una exigencia de la lengua española, pues, como se intentará demostrar, cualquier metro francés puede reproducirse en español. Una cuestión distinta es que las tradiciones

literarias de estas dos culturas hayan asociado algunos metros a determinados valores expresivos y se hayan producido, como consecuencia, ciertos desajustes métrico-literarios. Pero, en estos casos de inequivalencias, será el traductor el que deba asumir la responsabilidad de optar por la clásica dicotomía entre las equivalencias formales o las dinámicas, es decir, entre la adecuación al metro francés, o su adaptación a la tradición métrica española.

Para el análisis de los procedimientos de traducción de los metros —y, sobre todo, para la búsqueda de las motivaciones que han determinado las decisiones de los traductores—, es necesaria igualmente una comparación previa de las estructuras métricas francesas y españolas. La decisión de traducir un decasílabo francés por un decasílabo español, o por un endecasílabo, o incluso por un alejandrino, por citar tan sólo algunos de los metros que con más frecuencia se han ofrecido como equivalentes, no puede valorarse sin haber estudiado previamente las posibilidades que la métrica española ofrecía al traductor para reproducir el mismo ritmo de este metro francés. Por esta razón hemos incluido igualmente en el apartado de fundamentación teórica varios capítulos dedicados a la comparación de los esquemas métricos de estas dos lenguas. En lugar de ofrecer de forma aislada una descripción de estas métricas, nos ha parecido más interesante analizar

simultáneamente en ambas versificaciones la función que los distintos elementos métricos desempeñan en cada una de ellas.

Si le hemos dedicado una parte importante de nuestra investigación a la descripción de los sistemas métricos, es porque éstos, igual que los sistemas lingüísticos, resultan determinantes en el proceso de traducción: aunque estos sistemas abstractos no son más que el material de trabajo sobre los que actúa el traductor, moldeándolos en función de criterios de naturaleza extralingüística y extramétrica, en última instancia son ellos —la lengua y la métrica— los que ponen a disposición del traductor los elementos de que éste dispone para reproducir en su texto el ritmo del poema francés. Dicho de otra manera: estos dos sistemas reciben la influencia del trabajo de creación que el traductor ejerce sobre ellos y se amoldan a él, pero, al mismo tiempo, ejercen su influencia en este proceso de creación al ser ellos los que aportan el material rítmico.

Esta constatación, por obvia que resulte, nos parece necesaria porque de ella se deriva una de las diferencias fundamentales entre el sistema métrico y el lingüístico en el proceso traslativo. La métrica, cuando el traductor opta por ofrecer su versión en versos regulares, resulta mucho más condicionante que la lengua hacia la que se traduce. Y ello no sólo porque es un sistema mucho más limitado que el lingüístico, tanto en los elementos

que lo componen como en la flexibilidad de sus reglas, sino también —y esto nos parece más importante para nuestro estudio— porque los traductores se suelen sentir menos libres para romper las reglas de versificación que para romper las reglas lingüísticas. En muchas de las traducciones que hemos consultado es visible el afán por forzar la lengua española con el objetivo de “afrancesarla” y reflejar en ella rasgos (sintácticos y léxicos) del poema francés. Sin embargo, apenas hemos encontrado traductores que, aun sometiéndose a la versificación métrica, se hayan permitido este tipo de rupturas sobre las reglas del sistema métrico español para amoldarlo a la métrica francesa

Así pues, si bien es cierto que la descripción de la lengua española no puede predecir la forma que adoptarán las versiones españolas de un poema francés, la descripción de la versificación española, por el contrario, sí nos ofrecerá información suficiente para prever el ritmo métrico de aquellas traducciones que se presenten en verso regular, pues sus reglas suelen pasar del plano abstracto del sistema al plano material del texto sin grandes alteraciones.

Por otra parte, la actitud de los traductores ante los metros no sólo es reflejo de su concepción del ritmo o del metro; también su poética de la traducción es un factor que explica muchas de las decisiones que han

tomado. En este sentido, la forma métrica por la que se han decantado es un fiel reflejo del concepto de traducción del que han partido. Quienes intentan reproducir en español los ritmos métricos característicos de la literatura francesa se muestran igual de respetuosos con otros componentes del poema, como el léxico o el sintáctico. De manera similar, quienes adaptan los metros franceses y los sustituyen en su versión por otros esquemas silábicos considerados de más raigambre en la tradición literaria española, también suelen optar por las adaptaciones de otros elementos lingüísticos. En definitiva, las estrategias para la traducción de las estructuras métricas se revelan como un indicio muy certero del tipo de equivalencias que se ha establecido en todos los estratos del texto original.

Tal como se ha indicado en las páginas anteriores, nuestra investigación es fundamentalmente descriptiva, no teórica. En consecuencia, todos los capítulos que componen el apartado de fundamentación métrica deben entenderse como una preparación para el posterior análisis del corpus de traducciones. Los criterios para la elaboración de este corpus textual y la metodología que se ha seguido en su análisis los exponemos con más detalle en el capítulo 6, dedicado enteramente a este propósito. Adelantamos, sin embargo, que el corpus está compuesto por la obra *Les fleurs du mal*, de Charles Baudelaire, y por traducciones españolas de esta obra. En la selección del poemario han influido varias razones. La primera de ellas es que la

variedad de esquemas métricos utilizados por el poeta francés (tetrasílabos, pentasílabos, heptasílabos, octosílabos, decasílabos y alejandrinos) es lo suficientemente amplia como para observar la actitud de los traductores españoles en condiciones métricas muy distintas. Además, el uso que Baudelaire hace de las estructuras métricas (tanto silábicas como estróficas) admite distintas valoraciones en función del texto que se analice. En algunos de ellos, la implicación de los metros en la expresividad del poema es total, mientras que, en otros casos, los esquemas métricos no dejan de ser externos y superficiales, según las valoraciones de los críticos. Esto nos permite observar si las estrategias de los traductores hacia el componente métrico han variado en cada poema atendiendo a su grado de expresividad o si, por el contrario, se han mantenido invariables a lo largo de todo el poemario.

Otra de las razones que nos llevó a recurrir a esta obra fue el prestigio del que ha gozado en la literatura española. Pero no tanto por el prestigio literario en sí mismo, aunque sin duda éste influyó, sino porque la admiración que se le ha profesado en nuestro país nos ha permitido disponer de un gran número de traducciones. Éstas, además, se han ido realizando en distintos períodos literarios y, en consecuencia, desde distintos presupuestos poéticos, lo cual le confiere una mayor variedad y riqueza al corpus. En cuanto a las versiones españolas escogidas, los principios en la selección

han sido los mismos que en la obra francesa: reflejar en el corpus todos los métodos de traducción posibles.

La variedad de recursos métricos en la obra francesa por una parte, y de procedimientos de traducción en las versiones españolas por otra, no impide que tanto en aquella como en éstas hayamos encontrado muchos textos redundantes para el objetivo de este trabajo. Algunos metros utilizados en *Les fleurs du mal* se repiten en varios poemas, y, de la misma manera, algunos procedimientos de traducción aparecen con frecuencia en distintas versiones. Dado que la finalidad de nuestra investigación era la de enunciar las normas de traducción, hemos considerado que un estudio exhaustivo de todos los poemas y de todas las traducciones habría resultado innecesario. Por ello, una vez que se ha observado todo el material textual, hemos seleccionado, como ya especificaremos más adelante, un grupo de poemas y de traducciones que nos han parecido representativos de la totalidad del corpus.

Este análisis lo hemos dividido en dos fases. En un primer acercamiento hemos mostrado especial atención a tres elementos clave en la configuración del ritmo: la regularidad en el número de sílabas por verso (o ausencia de ella si se trataba de una traducción en verso libre), la distribución de los acentos y el contorno melódico de los versos. Una vez resumidas

y enunciadas las distintas posturas de traductores ante estos elementos rítmicos, hemos estudiado de qué manera cada una de ellas ha repercutido en los niveles morfológico, sintáctico y semántico de sus versiones.

No ocultamos nuestra condición de “extranjero” ante los versos franceses que componen el corpus. Nos hemos acercado a los poemas de Baudelaire desde el inevitable “filtro” que nos impone nuestra lengua materna —el español—, con las desventajas y ventajas que esto supone. Las desventajas las hemos padecido especialmente en la notación del ritmo acentual y tonal de los poemas originales. De todos los niveles lingüísticos, el suprasegmental es el que con más fuerza arraiga entre los hablantes y del que más cuesta desprenderse al hablar una lengua extranjera. A la hora de transcribir el contorno melódico de los versos franceses, en no pocos momentos nos ha asaltado el temor de estar realizando una lectura española, dejándonos llevar por las tendencias tonales de nuestra lengua. Para paliar este obstáculo, hemos recurrido siempre que nos ha sido posible a análisis rítmicos ya realizados de los poemas de Baudelaire y hemos contrastado igualmente nuestros análisis con las interpretaciones de hablantes franceses, que sumaban a su condición de francófonos la de ser lectores habituales de poesía.

Justamente en las discusiones que manteníamos con lectores franceses sobre las interpretaciones métricas de algunos versos, surgían las ventajas que nos otorgaba nuestra condición de foráneo: un acercamiento distinto al poema francés, libre de las teorías métricas de esta lengua, que condicionan la lectura de los textos poéticos. El abordar el estudio de los esquemas métricos desde una posición exterior al sistema permite observar en ellos rasgos difíciles de percibir desde su interior. El automatismo con el que se acaban escandiendo los versos de la propia lengua difumina ciertas características que, sin embargo, resultan llamativas para un oído extranjero. La tendencia natural del verso francés al hiato, como veremos con más detalle en páginas posteriores, nos resulta mucho más llamativa a los lectores españoles, acostumbrados a las continuas sinalefas de nuestros versos. A la inversa, la expresividad de los acentos en los versos españoles cobra especial relieve cuando regresamos a ellos tras la lectura de continuos grupos rítmicos oxítonos en un poema francés. En definitiva, los sistemas métricos, igual que los lingüísticos, exigen para su completa descripción ser observados desde el exterior.

II. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

Capítulo 1

Conceptos métricos fundamentales: el ritmo

Las discrepancias terminológicas entre los expertos constituyen una de las primeras dificultades en la investigación sobre el ritmo. Aunque algunos autores se acusen mutuamente de generar esta situación y otros incluso propongan normas de conducta y acuerdos para evitarla, lo cierto es que se trata de un problema irresoluble, pues está motivado no tanto por la falta de rigor en el uso de los términos como por la complejidad de los conceptos que se pretenden acotar.

Sería ingenuo en estos casos exigir que cada vez que se propusiese una nueva visión de un concepto se ofreciese, al mismo tiempo, un nuevo término para evitar confusiones. Si se utiliza la misma palabra a pesar de la variedad de definiciones es porque se está estudiando el mismo *problema*¹, el mismo tema, aunque enfocado desde perspectivas diferentes. En cualquier caso, aun si se aceptase esta propuesta, siempre se delegaría en los demás la responsabilidad de proponer un nuevo término, pues cada especialista estaría convencido de haber sido él quien ha dado con la esencia

¹ Bourquin, Constant. *Comment doivent écrire les philosophes?* Paris: Monde Nouveau, 1923, págs. 14-15. Citado en: Dessons, Gérard et Meschonnic, Henri. *Traité du rythme. Des vers et des proses.* Paris: Dunod, 1998, pág. 30.

del concepto. Como dice Mounin, la idea de una lengua internacional es muy atractiva, siempre que esa lengua sea la nuestra².

Los acuerdos terminológicos son posibles, en todo caso, en las disciplinas que se encargan del estudio de objetos empíricos, ya que los términos que se utilizan en ellas son meras etiquetas para designar estos objetos: es la realidad la que motiva la creación de un signo y no el signo el que da forma a la realidad³. Sin embargo, hay ámbitos, y el del ritmo es uno de ellos, en que la disparidad terminológica no puede solucionarse llegando a acuerdos o normalizando la disciplina, pues las diferentes acepciones con que se utilizan las palabras son consecuencia de la pluralidad de pensamiento. Intentar imponer una nomenclatura única sería tanto como forzar a pensar de una misma manera.

Las divergencias terminológicas se aceptan sin problemas en aquellos ámbitos en los que se es consciente de estar tratando las grandes preocupaciones del hombre. Nadie se sorprende, por ejemplo, de que la palabra "existencia", "esencia", "vida" o "muerte" sean definidas de forma

² Mounin, Georges. *Dictionnaire de la linguistique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1974.

³ Precisamente estos dos tipos de relaciones que pueden existir entre el signo y el referente son los que motivan la distinción entre palabra y término. Las palabras, elementos propiamente lingüísticos, configuran la realidad; los términos, por el contrario, están motivados por ella (para algunos, este funcionamiento distinto de los términos impide considerarlos como elementos propiamente lingüísticos). De aceptar esta división entre palabras y términos, habría que considerar al ritmo más como palabra que como término. Cfr. Coseriu, Eugenio. *Principios de semántica estructural*. Madrid: Gredos, 1986, pág. 96.

distinta por diferentes filósofos, pues son conceptos que abarcan posibilidades de estudio muy amplias y variadas. No es lógico, entonces, sorprenderse por la variedad de enfoques con que se ha estudiado el ritmo, pues es algo tan consustancial a nuestra existencia como estos temas que se acaban de apuntar. Así lo demuestra el hecho de que se lleve estudiando desde siglos y todavía hoy siga planteando las mismas preguntas y suscitando las mismas reacciones en quienes intentan responderlas.

Si se comparan las dificultades que experimentan actualmente los especialistas con las que se encontraron los expertos en otras épocas de la historia, resulta sorprendente el parecido de las reticencias que se manifiestan a la hora de dar una definición de ritmo. José Hierro, por ejemplo, escribe: "Entonces, se me preguntará, ¿cómo entiendo yo eso del ritmo? A lo que me vería obligado a contestar que no lo sé. Es como si se me preguntase qué es la vida, el amor o la muerte. Tratar de explicarlo sería como enredarse entre las lianas de un bosque sin salida posible"⁴. También San Agustín reconocía la dificultad de explicar este fenómeno, que sólo se entiende cuando no se pretende entender⁵. De forma muy similar, Gorgias,

⁴ José Hierro. "Palabras antes de un poema". En: *Elementos formales en la lírica actual*. Universidad Internacional de Santander, 1967, pág. 87.

⁵ San Agustín, *De Música*, VI, 2-3, en *Obras Completas*, B.A.C., pag. 409. Citado en: Herrero, Ángel. *El decir numeroso*. Universidad de Alicante, 1995.

en el siglo V antes de Cristo, afirmaba que el ritmo es algo que "viene cuando viene, por necesidades de amor, no por imperativos del arte"⁶.

Como ya se ha dicho anteriormente, no es el objetivo de este capítulo ofrecer una nueva definición de ritmo para sumarla a las muchas que ya existen. Se pretende, por el contrario, ofrecer una breve exposición de las diferentes maneras que existen de definir este concepto. En lugar de ofrecer una larga lista de definiciones, nos ha parecido más útil agruparlas según sus afinidades. La división que proponen Warren y Wellek⁷ y que después ha sido retomada por otros autores⁸, nos parece la más adecuada con vistas al posterior análisis del corpus de traducciones. Hay que distinguir entre dos nociones de ritmo: la que lo concibe como *reiteración* de uno o varios elementos (que privilegia el aspecto de orden y regularidad), y la que lo entiende como la forma que adopta el movimiento, que incide en la idea de *flujo*.

⁶ Gorgias, *Fragmento a Elena*, 19, Ed. de Pedro C. Tapia, México, Univesidad Autónoma, 1980, pag. 15.

⁷ Wellek, René y Warren, Austin. *Teoría literaria*. Madrid: Gredos, 1959, trad. José M^a Gimeno, pág. 193.

⁸ Herrero, Ángel. *El decir numeroso*. Universidad de Alicante, 1995, pág. 10

1.1. El ritmo como orden y regularidad

1.1.1. Definiciones en diccionarios generales

Entre todas las acepciones que ha tenido o tiene esta palabra, hay una que parece imponerse actualmente sobre las demás, tanto por su aceptación mayoritaria entre los hablantes como por su uso en diferentes disciplinas. Es la que identifica el ritmo con la repetición o la regularidad en la aparición de un determinado elemento sensible, que se convierte en referencia para crear segmentos y divisiones, es decir, para medir. Por ejemplo, la aparición regular de pausas en el discurso permite dividirlo en fragmentos menores, más fáciles de percibir que el texto en su totalidad.

El elemento material puede variar en función del terreno en el que se aplique el concepto de ritmo; lo esencial, en cualquier caso, es el retorno regular de alguna marca sensible. Puede haber, en consecuencia, ritmos biológicos, como el de los movimientos respiratorios, los latidos del corazón o los pasos al andar, que se producen de forma intermitente; ritmos sociales, como el de las comidas o los horarios de trabajo, de ocio o de sueño; ritmos astronómicos, como el de los movimientos de los planetas, que generan la alternancia de días y noches o de estaciones del año; ritmos musicales, como el de la sucesión de sonidos o silencios o melodías; ritmos

meteorológicos, como el de la regularidad de vientos, lluvias o sequías. También hay un ritmo lingüístico, que se manifiesta, por ejemplo, en la reiteración de frases con el mismo número de sílabas; en la aparición regular de acentos o tonos, que dividen los mensajes en segmentos con un cierto orden; en el retorno regular de los mismos fonemas al final de los versos, como consecuencia de los cuales quedan éstos emparejados entre sí formando estrofas que, a su vez, se repiten a lo largo del poema.

En definitiva, variedad de fenómenos que responden a un mismo principio: el de la repetición y la discontinuidad. Los diccionarios y enciclopedias de uso general confirman esta idea y, al mismo tiempo, contribuyen a extenderla, ya que al margen de algunas diferencias que se comentarán más adelante, casi todas las obras coinciden en este punto. Para confirmarlo, se hará un breve recorrido por las definiciones que ofrecen diccionarios y vocabularios especializados en lingüística, y, a continuación, se analizará la noción de ritmo que subyace en todas ellas.

Los diccionarios de uso, más cercanos, teóricamente, a la idea que los hablantes tienen de este concepto, son los que más claramente subrayan la idea de reiteración al hablar de ritmo. El diccionario de María Moliner⁹, por ejemplo, lo define como la "adaptación de las divisiones de que es

⁹ Moliner, María. *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos, 1966.

susceptible un movimiento, una acción, una sucesión de sonidos, etc., a *intervalos regulares de tiempo*". Más adelante, insiste: "En una sucesión de acciones de cualquier clase, *periodicidad*, tiempo: regla a que se ajusta su *repetición*" (cursivas nuestras).

Aunque hemos insistido en los elementos que inciden en la idea de repetición y regularidad, no conviene pasar por alto otro matiz implícito en esta definición. Nos interesan concretamente las palabras "adaptación" y "susceptible", que configuran el ritmo más como una capacidad del observador que como una cualidad inherente a las cosas. El ritmo, en consecuencia, es una configuración mental. Si, como se dice en este diccionario, las divisiones de los movimientos no son naturales sino tan sólo "susceptibles", y si estas divisiones, además, necesitan ser "adaptadas" a intervalos regulares para que sean rítmicas, la conclusión es que el ritmo depende esencialmente de la voluntad y la capacidad de realizar estas dos operaciones de división y adaptación.

Lo que se pone de manifiesto, entonces, con esta definición es que en la elaboración de un ritmo concreto no importan tanto los sonidos físicos objetivos como la agrupación en unidades que de ellos haga cada persona. Esta configuración personal y subjetiva puede alterarse muchas veces a voluntad. García Calvo lo explica con el tic-tac del reloj. Con una mínima

capacidad de abstracción, estos dos sonidos pueden formar unidades rítmicas diferentes en función de donde se haga recaer el acento. Se puede, por ejemplo, subrayar el segundo sonido (tic-tác / tic-tác / tic-tác...), o el primero (tíc-tac / tíc-tac / tíc-tac...). Con un esfuerzo mental, incluso podrán agruparse los sonidos en grupos de tres: tic-tic-tác / tic-tic-tác / tic-tic-tác...¹⁰. Puesto que se trata de una capacidad, es necesario, como hace Gili Gaya, hablar de una *competencia rítmica*: "Todos nosotros llevamos dentro un repertorio más o menos extenso de ritmos habituales o posibles en nuestro sentido interior del ritmo. Fuera de ellos, necesitamos abrimos a una adaptación que puede fracasar"¹¹.

García Calvo se basa en este principio para explicar la percepción del ritmo en frases en las que hay varias sílabas tónicas seguidas, como en el heptasílabo "de que un buen rey ha sido", en el que tan sólo la primera y la última sílabas son átonas: "de-queún-buén-réy-há-sí-do". La descripción del ritmo en este tipo de versos plantea problemas, ya que la presencia de varios tiempos marcados consecutivos rompe la sensación rítmica. Lo que sucede en estos casos es que, al igual que sucedía con los golpes del reloj del ejemplo anterior, el ritmo se configura mentalmente al margen de las marcas

¹⁰ García Calvo, Agustín. *Del ritmo del lenguaje*. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1975, págs. 22-23.

¹¹ Gili Gaya, Samuel. *El ritmo en la poesía contemporánea*. Barcelona: Cátedra Milá y Fontanals. Lecciones profesadas los días 13, 15 y 17 de febrero de 1956, pág. 5.

objetivas, es decir, los acentos. Así pues, la pronunciación real de la frase no coincide con las agrupaciones mentales que hacemos de sus sílabas¹².

Es ya muy antigua la polémica sobre si el ritmo es generado mentalmente o está presente de forma objetiva en la naturaleza. Estas dos posturas, en el fondo, no son más que una de las formas que puede adoptar la vieja discusión entre el racionalismo y el empirismo. Aunque el debate excede con mucho el objetivo de este trabajo, será inevitable tenerlo en cuenta, pues, en función de la postura que se adopte, así será la actitud hacia los métodos de transcribir el ritmo de un texto. Para quienes el ritmo sea un elemento objetivo de la naturaleza, poco importan las divergencias en las formas de transcribirlo, ya que éstas son únicamente métodos operativos que ayudan a su percepción. Las diferencias son, en consecuencia, formales. Por el contrario, aquéllos que entiendan el ritmo como una creación subjetiva o como una forma convencional de interpretar la realidad concederán mucha más importancia a estos métodos de notación rítmica, pues de ellos depende que ritmo se perciba de una u otra manera¹³.

¹² García Calvo, Agustín. *Op. cit.*

¹³ Posturas opuestas en este tema son las de García Calvo y Henri Meschonnic. Para este último la notación rítmica es igual de importante que el mismo concepto de ritmo, pues la forma de representarlo gráficamente determina la idea que nos hacemos de él. Por el contrario, para García Calvo los métodos de transcripción del ritmo sobre el papel no deben ocultar el verdadero ritmo, que es el que se percibe acústicamente: "Hará bien el lector en no poner mucho empeño en los módulos y esquemas rítmicos que le ofrezca en este estudio por producir los ritmos, sino más bien dejarse lo más llanamente llevar, por así decir, por sus oídos". Cfr. García Calvo, Agustín. *Op. cit.*, pág. 325.

El Diccionario de la Real Academia, igual que el de María Moliner, se centra también en la idea de retornos regulares, pero destacando más bien una de sus consecuencias: la discontinuidad que se genera fruto de la aparición del elemento rítmico. Las marcas sensibles que aparecen continuamente en el discurso sirven como puntos de referencia para la división de la cadena lingüística en partes menores, que el receptor vuelve a ensamblar (es decir, combinar) para reconstruirla de nuevo, pero, esta vez, teniendo ya consciencia rítmica de ella. Citamos la definición para comentarla con más detalle: "Grata y armoniosa combinación y sucesión de voces y cláusulas y de pausas y cortes en el lenguaje poético y prosaico".

Es el DRAE mucho más restrictivo que el María Moliner a la hora de definir el ritmo, y ello en varios sentidos. En primer lugar, no basta con una mera "combinación y sucesión" de elementos: para poder decir que algo es rítmico; es necesario, además, que la combinación resulte "grata y armoniosa". Como no se especifica en esta entrada qué se entiende por "grata y armoniosa", ni tampoco se ofrece ningún ejemplo concreto al que tomar como referencia, hay que deducir de esta definición que el ritmo, más que un sustantivo, funciona como un adjetivo que ha de utilizarse para valorar discursos: un texto sólo tiene ritmo cuando le resulta al lector grato y armonioso. En caso contrario, no sería exacto decir que su ritmo nos resulta desagradable (ya que "ritmo" y "desagradable" son, según el DRAE,

nociones contradictorias); habría que decir, sencillamente, que no es rítmico. El ritmo no es para este diccionario un elemento concreto y aislable del lenguaje, sino una impresión subjetiva, una sensación estética agradable y personal de cada lector.

Por otra parte, el DRAE sólo contempla en su primera acepción la posibilidad de un ritmo lingüístico, pues sólo se habla de combinaciones y sucesiones en el "lenguaje poético y prosaico". También recoge, en la acepción cuarta y última, la existencia de un ritmo musical, pero la definición que ofrece es esencialmente la misma que para el ritmo del lenguaje. Sin embargo, y esto es lo más significativo, sólo de una manera figurada se admite que el ritmo pueda estar presente en otras "cosas" además de en el lenguaje y en la música: "3. *fig.* Orden acompañado en la sucesión o acaecimiento de las cosas". Subrayamos la abreviatura, porque nos sirve para seguir extrayendo información acerca de la idea de ritmo que se nos propone. Según este diccionario, en consecuencia, el ritmo es algo esencialmente lingüístico y sólo por analogía con la lengua (y de manera figurada) es posible apreciar también ritmos en el resto de la naturaleza. Es el enfoque opuesto al que se ofrece en la ya comentada definición de María Moliner, quien veía el ritmo como un fenómeno, en primer lugar, de carácter general, pues podía apreciarse en toda la naturaleza, y, sólo

posteriormente, matizaba su aparición en distintos ámbitos de la realidad, entre los que se encontraban las lenguas.

En este sentido, contradice el diccionario de la Academia las conclusiones a las que han llegado la mayoría de los antropólogos, según los cuales, los primeros ritmos que el hombre ha sido capaz de apreciar han sido los de su propio cuerpo (ritmos biológicos) y los de su entorno (ritmos cósmicos). Sólo más adelante, según estas teorías, nos hemos dado cuenta de que también en nuestro lenguaje se pueden introducir elementos repetitivos que imitasen a la naturaleza.

Al margen de estas diferencias en el orden de la percepción de los ritmos, si nos centramos exclusivamente en los comentarios que hacen estos dos diccionarios sobre el ritmo lingüístico, constatamos que el DRAE es más amplio en su definición que el María Moliner. Mientras que para este último el ritmo del lenguaje se produce exclusivamente por las combinaciones de sílabas largas y breves o fuertes y débiles, el DRAE, por su parte, admite una mayor variedad de elementos rítmicos: voces, cláusulas, pausas y cortes. Dado el escaso material reiterativo que considera María Moliner (exclusivamente las sílabas), es lógico que sólo cite el verso como manifestación del ritmo en la lengua, a diferencia de la Academia, que le da la misma entidad rítmica al verso que a la prosa.

La misma línea que el DRAE sigue Julio Casares en su *Diccionario ideológico de la lengua española*. Las coincidencias no se limitan esta vez al concepto de repetición y sucesión. En este diccionario, también es considerado el ritmo más como un adjetivo valorativo que como un elemento lingüístico: "*Armoniosa* sucesión de sílabas, notas musicales, movimientos, etc., que se obtiene combinando acertadamente duraciones, pausas, acentos, etc." (cursivas nuestras).

Podríamos seguir citando otros muchos diccionarios de la lengua española y en todos encontraríamos, con pequeñas diferencias y matices, el mismo tipo de definiciones¹⁴, y exactamente lo mismo sucede con las enciclopedias de carácter general. La única diferencia que presentan éstas respecto a aquéllos es que suelen incluir alguna explicación de carácter antropológico acerca de la construcción convencional de los ritmos, pero la noción del concepto es básicamente la misma.

Estas coincidencias no se reducen a la lexicografía española. En los diccionarios generales de otras lenguas las definiciones que se ofrecen son muy similares a las que se acaban de comentar. Si se pasa revista a los

¹⁴ Cfr. *Gran Diccionario de lengua española*. Barcelona: Larousse, 1996; *Diccionario general ilustrado de la lengua española*. Barcelona: Vox, 1987; *Diccionario de la lengua española*. Madrid: SGEL, 1985.

diccionarios más utilizados en Francia, se encontrará siempre el mismo *leitmotiv* en las entradas que le dedican al ritmo: regularidad, repetición y proporción entre las partes que componen el todo¹⁵. Los mismos resultados se obtendrán si se consultan las definiciones de un diccionario de inglés americano, inglés británico, alemán, italiano¹⁶. Salvo leves matices, todos ellos siguen la misma línea que los ejemplos ofrecidos anteriormente, lo que demuestra que esta forma de concebir el ritmo no es producto de una lengua o cultura concreta, sino que es una noción universal.

1.1.2. Definiciones en diccionarios lingüísticos

Una posible explicación de todas estas coincidencias en las definiciones citadas es que los diccionarios citados hasta el momento son de carácter general. Precisamente por esta vocación de generalidad, podría pensarse que los lexicólogos han pretendido limitarse a la noción de ritmo más extendida, sin entrar en polémicas y discusiones de especialistas. Si esto fuese cierto, bastaría con buscar las definiciones de ritmo que ofrecen diccionarios especializados en disciplinas concretas para empezar a encontrar algunas diferencias.

¹⁵ Dubois, Jean y otros. *Dictionnaire du français contemporain*. Paris: Larousse, 1966; *Le Petit Larousse*. Paris: Larousse, 1972; *Le Grand Robert*. Paris: Robert, 1980.

¹⁶ Dessons, Gérard y Meschonnic, Henri. *Traité du rythme. Des vers et des proses*. Paris: Dunod, 1998, págs. 21-23.

Sin embargo, no es así. Las semejanzas en estos diccionarios especializados continúan, y no sólo dentro de una misma disciplina, sino también entre diferentes áreas de especialidad. Los diccionarios lingüísticos, en los que nos centraremos en adelante, retoman la mencionada idea de repetición y la aplican al ámbito concreto de las lenguas. El diccionario de lingüística de Bernard Pottier es muy revelador en este sentido, pues demuestra que la concepción del ritmo como algo repetitivo conduce a la identificación entre este concepto y el de metro:

El ritmo está formado por la repetición regular de ciertos fonemas fonéticos entre los que se encuentran la sonoridad, la longitud, el acento. En la versificación clásica francesa el ritmo está formado, por una parte, por la distribución de los acentos, con una parada, la cesura, que se repite con intervalos regulares y, por otra parte, por la repetición al final del verso, por una sonoridad ya oída, la rima. Desde un punto de vista histórico, el verso francés fue, en un principio, 'acentual': la rima servía para mejor marcar los límites de cada célula rítmica; en el interior de un verso, las sonoridades también pueden desempeñar una función: la repetición de ciertos sonidos puede subrayar la distribución de los acentos. En otras lenguas, puede darse un ritmo de "cantidad": la oposición se da en tal caso entre sílabas largas y sílabas breves y no entre acentuado-no acentuado; tal es el caso, por ejemplo, del sánscrito, del latín clásico, del griego¹⁷.

En el *Diccionario de términos filológicos* de Fernando Lázaro Carreter se lee en la entrada dedicada al ritmo: "Aparición de un elemento determinado de manera periódica, durante la producción sucesiva de un fenómeno"¹⁸. No hay nada en la definición en sí misma que indique que se

¹⁷ Pottier, Bernard. *El lenguaje. (Diccionario de lingüística)*. Bilbao: Ed. Mensajero, 1985. Trad. de M. Alvar Ezquerro, Antonio Garrido Moraga y Francisco Ruiz Noguera.

¹⁸ Lázaro Carreter, Fernando. *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Gredos, 1968.

está hablando del ritmo lingüístico, por lo que podría aplicarse perfectamente a cualquier otro ámbito (la música, la danza, la biología....). Sólo cuando se sigue leyendo aparecen, y sólo a modo de meros ejemplos (es decir, no como parte esencial de la definición), los primeros elementos puramente lingüísticos: "Así, por ejemplo, en una estrofa el ritmo puede ser producido por la aparición periódica de los siguientes elementos: pies métricos (ritmo cuantitativo), acentos (ritmo cualitativo), cesuras, pausas, idénticos o parecidos sonidos finales de verso (rima), aliteraciones, etcétera".

Resulta significativo que estos ejemplos, que se ofrecen precisamente para caracterizar el ritmo en el lenguaje y diferenciarlo de otras manifestaciones rítmicas, remitan indirectamente a un ritmo más musical que lingüístico, ya que sólo destacan el material sonoro del lenguaje. Si nos atenemos exclusivamente a esta lista de ejemplos, no se considera, por ejemplo, la posibilidad de que el ritmo se manifieste también en el nivel sintáctico, léxico o semántico (a no ser que estas posibilidades se incluyan en ese último "etcétera" con el que se cierra la definición, lo cual resulta, por otra parte, poco probable, pues de haberlas considerado, seguramente habrían merecido un lugar más destacado).

También en el diccionario de lingüística de Jean Dubois¹⁹ se identifica el ritmo en el lenguaje con el de la música. La entrada que se dedica al concepto *ritmo* tiene la misma estructura que la que utiliza Lázaro Carreter: una definición inicial y una posterior ejemplificación. En cuanto a la definición, se insiste una vez más en la repetición de elementos, pero, en esta ocasión, no son necesarias las deducciones para comprender que el ritmo es considerado como un elemento exclusivamente sonoro, porque se deja claro explícitamente por los autores: "Se denomina ritmo al retorno regular, en la cadena *hablada*, de impresiones *auditivas* análogas creadas por diversos elementos *prosódicos*" (cursivas nuestras). Como en el anterior, se excluye en este diccionario la posibilidad de un ritmo que no pertenezca al nivel sonoro.

La definición que se acaba de citar es la que aparece en la edición española del diccionario, y es una mera traducción literal de la versión original francesa²⁰. En los ejemplos, sin embargo, dado que se trata de un diccionario de lingüística, los traductores han optado por adaptar antes que traducir (las adaptaciones se deben a Alicia Yllera). Podría resultar muy revelador, al menos *a priori*, comparar los ejemplos de ritmo que se ofrecen

¹⁹ Dubois, Jean y otros. *Diccionario de lingüística*. Madrid: Alianza Editorial, 1979, trad. Inés Ortega y Antonio Domínguez.

²⁰ Dubois, Jean y otros. *Dictionnaire de linguistique*. Paris: Larousse, 1979.

en las versiones francesa y española para apreciar cómo configuran sus marcas rítmicas cada una de estas dos lenguas. El ejemplo francés dice:

Dans l'alexandrin classique français, le rythme est créé 1°) par la rime, c'est-à-dire, la présence d'une douzième syllabe identique dans deux ou plusieurs vers, accompagnée d'une retombée de la voix, et 2°) par la césure, c'est-à-dire, la montée de la voix sur la sixième syllabe.

La adaptación que se ofrece para los lectores españoles se inspira en el ejemplo francés, pero se adapta a la versificación española y es algo más extensa:

En el alejandrino medieval español utilizado por el mester de clerecía (verso de catorce sílabas), el ritmo está creado 1) por la rima, es decir, por la presencia de una reiteración de los mismos fonemas al final de dos o varios versos (en general, de cuatro versos en la cuaderna vía), a partir de la decimotercera sílaba acentuada, acompañada de una caída de la voz; 2) por la cesura, es decir la pausa después de la séptima sílaba (aunque aparecen también alejandrinos cuyos hemistiquios tienen un número desigual de sílabas); y 3) por la distribución de los acentos dentro de cada hemistiquio, además del acento sobre la sexta sílaba presente en ambos: de este modo cada hemistiquio puede ser trocaico, dactílico o mixto.

Antes de comentar la estrategia que se ha seguido en la adaptación, es interesante analizar la elección misma del ejemplo, atribuible a los autores de la edición francesa, pues los traductores se han limitado a retomarlo en su versión. No hay nada en la definición previa que restrinja el ritmo al verso, pero se ha optado significativamente por ilustrar este concepto mediante los elementos rítmicos de un alejandrino, con lo que se incide

indirectamente en la creencia de que el ritmo es algo exclusivo de la poesía. Aunque sólo fuese para evitar esta creencia, y dado que se trata de un diccionario de lingüística (no de un manual de versificación), habría resultado útil que los autores ofreciesen, al menos, un segundo ejemplo de ritmo en prosa.

La única crítica, en consecuencia, que podría hacerseles a los autores del diccionario es la de no haber adoptado una actitud clara ante la posibilidad de considerar un ritmo en la prosa, tema polémico que, como se verá más adelante, divide a los especialistas. Tras la lectura de la definición y el ejemplo, el diccionario sigue sin aclarar cuál es su opinión. Si bien es cierto que, a juzgar por la definición, el ritmo prosaico no está excluido, el ejemplo del alejandrino no contribuye a esta interpretación. Sin embargo, al margen de esta ambigüedad, nos parece excesivo reprocharles a los autores, tal como hace Meschonnic²¹, haber confundido los conceptos de metro y ritmo. Es cierto que en muchos manuales se suelen confundirse estas dos nociones, pues se presentan como sinónimas a pesar de que el esquema métrico es tan sólo uno de los muchos recursos rítmicos de los que disponen los poetas. Pero, aunque la identificación total entre metro y ritmo sea incorrecta, no deja de ser el metro un recurso para crear ritmo en el

²¹ Meschonnic, Henri. *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Verdier, 1980, pág. 165.

discurso, por lo que, a nuestro juicio, no puede considerarse un error ofrecerlo como ejemplo de lenguaje rítmico.

Si pasamos ya a comparar la versión española con el original, se observará que la mayor extensión de ésta se debe, fundamentalmente, a que se añade un tercer elemento rítmico: los acentos de los hemistiquios. No encontramos ninguna razón que explique esta omisión en la edición francesa, pues también es el acento en esta lengua un factor rítmico. Es incluso el factor rítmico por excelencia, como lo demuestra el hecho de que otros diccionarios de lingüística²² y los manuales de versificación franceses más conocidos y utilizados²³ coincidan en recogerlo como tal. Sólo un olvido explica esta ausencia, pues de haber alguna razón consciente, se habría señalado de forma explícita ante su excepcionalidad. Así pues, no se deben sacar conclusiones sobre el ritmo de estas dos lenguas a partir de los dos ejemplos citados, pues la entrada francesa no es significativa.

Hay en el ejemplo español, y seguimos todavía en el terreno de los acentos, un dato muy significativo. Nos referimos concretamente a la clasificación que se propone de los hemistiquios en función del lugar que

²² Mounin, Georges. *Dictionnaire de la linguistique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1974, pág. 290.

²³ Guiraud, Pierre. *La versification*. Paris: Presses Universitaires de France, 1970.
Mazaleyrat, Jean. *Éléments de métrique française*. Paris: Armand Colin, 1974.
Aquién, Michèle. *La Versification*. Paris: Presses Universitaires de France, 1990.

ocupan en él los acentos. Frente a otras clasificaciones más extensas (yambos, anapestos, espondeos...), en la versión española de este diccionario se propone una división en tan sólo tres grupos (trocaicos, dactílicos y mixtos), que está basada en las teorías de métrica musical de Navarro Tomás. La reducción de la variedad de pies métricos que propone este autor se debe a que la unidad rítmica sólo se computa a partir de la primera sílaba tónica (las anteriores están en anacrusis), con lo cual las únicas unidades que se incluyen en el repertorio son las que comienzan con una sílaba tónica: los trocaicos y los dactílicos (los mixtos consisten en una combinación de los dos anteriores dentro de un mismo verso o hemistiquio). Exactamente igual que ocurre en el compás musical. El propio Navarro Tomás lo deja claro en la introducción a *Métrica española*: "En el presente libro, el ritmo del verso es considerado sobre el mismo principio que el de la música o el canto. En todo verso se reconoce la presencia de un periodo rítmico equivalente al compás musical"²⁴. Se confirma, entonces, la hipótesis que se adelantó anteriormente: la tendencia habitual de la mayor parte de diccionarios de lingüística es identificar el ritmo lingüístico y el musical.

Resultan también interesantes las consideraciones entonativas que se ofrecen en el diccionario de Dubois sobre los alejandrinos, como la

²⁴ Navarro Tomás, Tomás. *Métrica Española*. Nueva York: Las Américas, 1966, pág. 27.

indicación que se hace en la versión francesa acerca de la "retombée de la voix" al final del verso, y que se traduce literalmente en la edición española por "caída de la voz". Si por "caída de la voz" se entiende un descenso de tono, no nos parece acertada esta afirmación, ni al describir el alejandrino francés ni el español. Cuando se está definiendo un *modelo* de verso, como es éste el caso, la línea tonal no es un elemento pertinente que deba ser recogido en la definición, pues el alejandrino no impone por sí mismo una caída del tono, como lo demuestra el hecho de que haya muchos alejandrinos que terminen con un ascenso de la línea melódica. La línea melódica de un poema depende fundamentalmente de la sintaxis de las oraciones que lo componen y de las relaciones que ésta mantiene con los esquemas sílabicos, pero un metro no determina por sí mismo un tipo de entonación concreto. Los tonemas de un alejandrino no tienen por qué ser de cadencia (aunque podrían serlo si, por ejemplo, el final del verso coincide con un final de oración). No existe, entonces, una línea entonativa sistemática para el alejandrino ni para ningún otro modelo de verso. En consecuencia, los comentarios sobre la entonación que se hacen en el diccionario de Dubois sólo serían pertinentes si se hubiesen hecho en el contexto de un estudio de fonética experimental, en el que se estuviese describiendo una lectura concreta de un alejandrino.

Resulta también conflictiva la identificación que hacen los traductores entre cesura y pausa. Recordemos la traducción: "[...] la cesura, es decir la pausa después de la séptima sílaba". El concepto de cesura (junto con sus diferentes formas de realización física) se analizará con más detalle en el capítulo que le dedicamos a la noción de metro, pero sorprende, en cualquier caso, que, después de haber recurrido a las teorías de Navarro Tomás en la denominación de los hemistiquios, se identifiquen pausas con cesuras, pues para este autor son conceptos métricos diferentes. La terminología que utiliza este autor puede provocar cierta confusión, ya que denomina "pausa" lo que habitualmente suele considerarse "cesura". Para Navarro Tomás, la pausa sólo ocurre al final de verso y entre los hemistiquios, impide la sinalefa e iguala los períodos rítmicos de los versos esdrújulos y agudos con los llanos. La cesura, por el contrario, es un "breve descanso que, a diferencia de la pausa, repugna el hiato y da lugar a la sinalefa. Otra diferencia consiste en que la cesura no admite adición ni supresión alguna que afecte al número de sílabas"²⁵. En resumen: si se aceptan las ideas de Navarro Tomás, y eso es lo parece haberse hecho en la versión española del diccionario de Jean Dubois, habría que precisar que los hemistiquios están separados por *pausas*, y no por *cesuras*.

²⁵ Navarro Tomás, Tomás. *Op. cit.*, pág. 40

Comienzan, pues, los problemas terminológicos ya comentados. Precisamente en este tema la confusión de términos es doble, porque a las discrepancias entre los propios autores españoles hay sumar los falsos amigos entre la métrica española y francesa. Si se admiten las definiciones antes citadas de Navarro Tomás para los conceptos de pausa y de cesura, el término francés equivalente a pausa es *césure*, mientras que la traducción de cesura es *coupe*²⁶.

Sin embargo, parece más probable que la identificación entre pausa y cesura en el diccionario de Dubois no se deba a la confusión de estos dos términos, sino a una aclaración sobre cómo deben realizarse físicamente las cesuras; es decir, se trataría sencillamente de ofrecer una indicación sobre cómo declamar los versos. Según este diccionario, al final de cada hemistiquio y de cada verso es necesario hacer un reposo en la declamación del verso. En cualquier caso, también este tema resulta polémico. Hernández-Vista piensa que "la cesura es una pauta rítmica de índole abstracta, consistente en la expectación de un fin de palabra en determinadas posiciones del verso. Luego, esta expectación podrá [...] *coincidir o no coincidir con la pausa*, que es de naturaleza física [...]"²⁷

²⁶ Mazalayrat, Jean. *Vocabulaire de la stylistique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1989.

²⁷ Hernández-Vista, V. Eugenio. "Ritmo, metro y sentido". En: *Prohemio*, 3, 1972, págs. 93-107. La polémica sobre la naturaleza física de la cesura está también presente entre los teóricos franceses. Se encontrará una breve descripción de las diferentes formas de realizar la cesura francesa en Mazalayrat, J. *Éléments de métrique française*, París, Armand Colin, 1974, págs. 146-150.

(cursivas nuestras). Destacamos este comentario para demostrar, una vez más, el carácter fisicista que se ha adoptado en el diccionario de Dubois a la hora de definir el concepto de ritmo (y que han mantenido los traductores en lo que concierne a las libertades que se han tomado para su adaptación al español).

Para terminar con esta comparación entre las versiones francesa y española del diccionario, se ha dejado conscientemente en último lugar la parte más espinosa: las adaptaciones en el número de sílabas que sufren los versos franceses al ser traducidos al español. A juzgar por la coincidencia de traductores y la escasa bibliografía que se le ha dedicado a este tema, parece ésta una cuestión sencilla, pero creemos que merece algunas líneas. Permítasenos, entonces, un breve paréntesis de métrica comparada antes de seguir con la definición del concepto de ritmo.

Al comparar la definición de alejandrino de la versión original del diccionario con la que ofrecen los traductores españoles, se observa que este metro está compuesto en la versificación francesa por dos hemistiquios de seis sílabas cada uno (es decir, un total de doce sílabas). Por su parte, el alejandrino español consta de catorce sílabas, repartidas en dos hemistiquios de siete, es decir una sílaba más por cada hemistiquio. La transformación se debe a que tanto los versos como los hemistiquios españoles siguen el

modelo de terminación en sílaba llana, de manera que si un verso termina en sílaba aguda o esdrújula, es necesario sumar o restar una sílaba respectivamente (en el caso de terminación esdrújula, a efectos de rima, es la postónica la que se suprime). Dado que los versos y hemistiquios franceses adoptan la terminación en sílaba aguda (en el caso de que haya una sílaba postónica, no se pronuncia ni se la considera a efectos de cómputo silábico), todo metro francés debe trasladarse a la versificación española con una sílaba más en el caso de ser simple, o con dos sílabas más en el caso ser compuesto (una sílaba por cada hemistiquio).

Tan evidente parece ser esta regla de adición o supresión de sílabas que pocos manuales se molestan en aclarar su fundamento cuando la citan. Se han encontrado varias explicaciones que se reducen a dos grandes grupos. Por una parte, hay quien justifica la igualación de los versos agudos, llanos y esdrújulos por la equivalencia de su duración: al margen del número de sílabas reales que tenga cada verso, las tres posibilidades "suenan" como equivalentes (o aproximadamente equivalentes). Algunos autores explican equivalencia a través de la duración en centésimas de segundos de las sílabas: la sílaba aguda se alarga de tal manera que se pronuncia en el tiempo que ocuparían dos sílabas²⁸, y, en el caso de

²⁸ Canellada, Josefa y Madsen, John Kuhlman. *Pronunciación del español. Lengua hablada y literaria*. Madrid: Castalia, 1987, pág. 83. Citado en: Domínguez Caparrós, José. *Métrica española*. Madrid: Síntesis, 1993, pág. 73

terminación esdrújula, la sílaba postónica se acorta en su pronunciación (de ahí que sea ésta la que no se tome en consideración para la rima).

De aceptar esta explicación, estaríamos ante un hecho de suma importancia para la teoría métrica, ya que pondría en entredicho uno de los axiomas más extendidos entre la métrica estructural: el abandono del fisicismo ante la primacía de lo fonológicamente relevante. Según este principio, que para algunos marca un hito en los estudios sobre métrica²⁹, es un error intentar describir los sistemas métricos mediante el análisis con métodos experimentales de la declamación de los versos: antes de acudir al estudio puramente físico, es necesario conocer cuáles son los elementos métricos relevantes y cuáles forman parte de las declamaciones particulares. Se trata, en el fondo, de trasladar la dicotomía lengua-habla al estudio del verso. En consecuencia, para conocer la versificación de una lengua, lo esencial es describir su sistema fonológico, pues sólo así se averiguarán los elementos pertinentes en el estudio del verso.

Ahora bien, si se admite que a los versos que terminan en sílaba aguda hay sumarles una sílaba porque la última tónica se alarga, hay que rechazar la validez del principio anterior. No es suficiente la descripción del sistema

²⁹ Para Mariner Bigorra, la aceptación de este principio, enunciado por Jakobson, es un hecho histórico en los estudios de métrica. Se trata de un giro que permitió el avance de esta disciplina, anclada como estaba en mediciones experimentales. Cfr. Mariner Bigorra, Sebastián. "Hacia una métrica estructural". En: *Revista Española de Lingüística*, 1, 1971, págs. 299-333.

fonológico de una lengua para estudiar sus elementos rítmicos, pues la cantidad silábica no es pertinente en la fonología del español y, sin embargo, incide en el ritmo de los versos. Existen, pues, en la versificación española elementos relevantes (es decir, sistemáticos, no particulares o personales) que no son pertinentes en la lengua.

Hay autores, por el contrario, que justifican la equivalencia de las terminaciones llana, aguda o esdrújula a través de la duración de las pausas: no son las sílabas las que se alargan o se acortan, sino las pausas que marcan los finales de verso o de hemistiquio (esta segunda hipótesis tiene consecuencias importantes para la lectura de los versos, pues la pausa entre hemistiquios es ya preceptiva si se quieren hacer equivalentes los hemistiquios oxítonos con los paroxítonos o proparoxítonos).

Frente a estos fundamentos de carácter acústico que se acaban de explicar, están aquéllos que no aceptan la idea de equivalencia acústica entre los tres tipos de terminaciones y explican su igualación "como una prueba de que el verso termina realmente en la última sílaba acentuada", independientemente de lo que venga tras el acento³⁰. Debido a que las sílabas posteriores no son pertinentes, no importa que a la última acentuada le siga una, ninguna o dos sílabas: sólo hay que prestar atención al lugar que

³⁰ Domínguez Caparrós, José. *Métrica española*. Madrid: Síntesis, 1993, pág. 72.

ocupa el último acento. Es decir, si las terminaciones llana, aguda y esdrújula son equivalentes, no es porque se alargue o se recorte la duración de las últimas sílabas o de sus pausas versales, sino porque en los tres casos el acento ocupa el mismo lugar. Veámoslo con un ejemplo. Los siguientes esquemas métricos son equivalentes, pues en todos ellos el último acento ocupa la séptima posición:

A) o o o o o o ó (terminación aguda de un octosílabo)

B) o o o o o o ó o (terminación llana de un octosílabo)

C) o o o o o o ó o o (terminación esdrújula de un octosílabo)

Pese a la variación en el número de sílabas fonéticas (tienen respectivamente siete, ocho y nueve sílabas) a los tres ejemplos se les denomina de la misma manera, pues, en realidad, son las tres terminaciones posibles de un mismo modelo de verso. Dado que el léxico español es en gran parte proparoxítono, es la segunda posibilidad (la de ocho sílabas) la que se presenta con más frecuencia, por lo que a las tres posibilidades se las ha dado en llamar "octosílabos". Si a las opciones A) y C) se les llama también "octosílabos" no es, según esta explicación, porque haya que sumar o restar sílabas, o porque se alarguen o acorten las duraciones de sus sílabas finales, sino porque el último acento recae en la misma sílaba que en la opción B).

Ahora bien, este era tan sólo uno de los criterios posibles que podían tenerse en cuenta para escoger su denominación. Si en lugar de tomar en consideración el modelo más frecuente, se hubiese prestado atención al lugar donde recae el último acento, lo lógico habría sido denominarlas a todas ellas "heptasílabos" (al margen de su número de sílabas), pues es en esa posición donde se sitúa el acento. Esto es precisamente lo que proponen algunos autores³¹ (a los que no seguiremos para no contribuir al caos terminológico del que nos hemos quejado anteriormente) y lo que ocurre, de hecho, en otros sistemas métricos, como el portugués, el catalán o el francés.

Efectivamente, lo que en la versificación francesa se ha dado en llamar *heptasyllabe* corresponde exactamente al modelo de verso que se ha citado anteriormente, es decir, el octosílabo español. La única diferencia entre una y otra versificación es que la francesa utiliza un criterio de denominación distinto y sus reglas para el cómputo silábico son diferentes. Los versos se denominan en francés en función de la sílaba en donde recae el último acento:

³¹ Graña Etcheberry, Manuel. "La equivalencia de los oxítonos, paroxítonos y proparoxítonos fin de verso". En: *Revista do livro*, II (8), 1957, págs 9-56. Citado en: Domínguez Caparrós, José. *Métrica española*. Madrid: Síntesis, 1993, pág. 73

"Aux épines du torrent" (René Char)

Aux / é / pi / nes / du / to / rrent

1 2 3 4 5 6 7

Si tras la última sílaba acentuada tiene una sílaba más, ésta se apocopa y no se tiene en cuenta a efectos de cómputo silábico, como sucede en el siguiente verso:

"Et son propre sang l'assure" (Verlaine)

Et / son / pro / pre / sang / l'a / ssur / (e)

1 2 3 4 5 6 7 (8)

Por eso, aunque no todas las palabras del verso francés son agudas (en el verso anterior, "propre" es palabra llana), sí puede afirmarse que todo verso *termina* en palabra aguda, pues cualquier sílaba que haya a partir del último acento no se pronuncia. Sin embargo, la conciencia que tienen los hablantes de su lengua no siempre coincide con sus manifestaciones físicas. Aunque esa sílaba postónica no se pronuncie ni se cuente, es percibida mentalmente por los lectores y altera el ritmo del verso (o, por lo menos, la sensación rítmica que experimenta el lector). Así lo demuestra el hecho de que los teóricos franceses hayan querido marcar de alguna manera la diferencia entre esas dos posibilidades (la que termina en sílaba pronunciada

y la que termina en sílaba apocopada): a los versos que terminan, como el primer ejemplo, en sílaba acentuada, se les llama heptasílabos "masculinos", mientras que a los que, como el segundo, terminan con una "e" apocopada, se les llama heptasílabos "femeninos"³².

De aceptar esta última explicación sobre la equiparación de finales llanos, agudos y esdrújulos, no parece correcto afirmar que, cuando se traduce al español un heptasílabo francés por un octosílabo español (o cualquier otro metro por su inmediatamente superior), se haya realizado una "adaptación" métrica. No ha habido adaptación de ningún tipo: se ha utilizado sencillamente el mismo modelo de verso, sólo que en cada una de las versificaciones se denomina de manera diferente, porque las reglas de cómputo silábico son distintas. Se trata de una divergencia terminológica más que de una estrategia de traducción. El único modelo de verso cuya denominación coincide en las versificaciones francesa y española es el alejandrino, y no por acuerdo entre los teóricos, sino porque este metro se introdujo en el sistema métrico español a través de la traducción anónima

³² Aunque esa "e" final apocopada no siempre guarde relación con el género gramatical (en el ejemplo citado es un morfema verbal), se les llama versos femeninos porque la "e" suele identificarse habitualmente con la distinción entre el femenino y el masculino. No falta, por supuesto, quien ha querido hacer polémica con esa denominación. Para Sébillet, estos versos son femeninos porque, debido a la dificultad en su cómputo silábico, son tan ingobernables como una mujer. Citado en Cornulier, Benoît. *Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*. Paris: Editions du Seuil, 1982, pág. 135.

del *Roman de Alexandre*³³. La coincidencia es fruto, entonces, de un préstamo métrico.

Donde sí puede hablarse de adaptaciones métricas es en las traducciones de algunos versos compuestos³⁴. Esto es lo que ocurre con el endecasílabo francés, que está dividido por dos hemistiquios. Es un metro muy poco utilizado y con una cesura variable (aunque las posiciones más frecuentes en las que suele aparecer son la quinta, la sexta o la séptima sílaba). Al tratarse de un verso dividido en dos hemistiquios, el equivalente español sería el metro de trece sílabas (dos sílabas más: una por cada hemistiquio). El tridecasílabo compuesto, al igual que su equivalente francés, tiene una cesura variable (puede aparecer tras la sexta o la séptima sílaba) y también es un verso poco utilizado en la literatura española. Por todas estas coincidencias parece ser el tridecasílabo compuesto el metro más adecuado para traducir los endecasílabos franceses, pues, además de ser el mismo modelo de verso, ambos generan en sus respectivos lectores la misma sensación de sorpresa métrica por su escasa utilización. No piensan igual, sin embargo, algunos traductores, que, unas veces optan por el alejandrino y otras por el dodecasílabo³⁵.

³³ Navarro Tomás, Tomás. *Op. cit.*, pág. 85.

³⁴ Los metros inferiores, como el decasílabo, muy pocas veces están divididos por la cesura, como lo demuestra el hecho de que los pocos ejemplos que existen también pueda llamárseles "decasílabos impropios". Domínguez Caparrós, José. *Diccionario de métrica española*. Madrid: Paraninfo, 1985, pág. 43.

³⁵ Este es el caso de Javier del Prado, quien traduce el poema *Michel et Christine* en versos

Otro caso de adaptación métrica es la que practican Luis Martínez de Merlo y Antonio Martínez Sarrión cuando traducen algunos decasílabos de Baudelaire. El decasílabo es un verso compuesto en la versificación francesa. Se divide en dos hemistiquios de cinco sílabas, o en dos heterostiquios de cuatro y seis, o seis y cuatro sílabas, como sucede en el poema *Un fantôme*:

Où, seul avec la nuit, // maussade hôtesse (6 - 4)

y más adelante en el mismo poema:

Par instants brille, // et s'alonge et s'étales³⁶ (4 - 6)

Para traducir estos versos, la versificación española pone a disposición de los traductores metros equivalentes a los que utiliza Baudelaire. Como equivalente de la estructura francesa 6-4, existe el llamado *dodecasílabo de seguidilla*, dividido en dos hemistiquios de 7 y 5 sílabas (una más por cada hemistiquio del verso francés):

En ti el hábil orfebre cincela el marco
en que la idea-perla su oriente acusa,
o en su cordaje harmónico formas el arco

alejandrinos, mientras que recurre a los dodecasílabos para traducir los poemas *Larme* y *La rivière de Cassis*. En el apéndice reproducimos los poemas originales (págs. 785-787) junto con las versiones del traductor (págs. 797-799). Cfr. del Prado, Javier (trad.). Rimbaud, Arthur. *Poesías completas*. Madrid: Cátedra, 1996.

³⁶ Baudelaire, Charles. "Un fantôme". En: *Las flores del mal*. Madrid: Cátedra, 1993.

con que lanza sus flechas la airada musa.

(Rubén Darío)

En el tercer verso de esta estrofa de Rubén Darío es necesario restar una sílaba, pues es un hemistiquio con final esdrújulo. También tiene el decasílabo francés con cesura en cuarta (4-6) y equivalente en nuestra versificación el dodecasílabo de 5-7, utilizado, entre otros, por Unamuno: "Cuentos sin hilo de mi niñez dorada"³⁷.

Sin embargo, ni en un caso ni en otro han optado los traductores por recurrir a estos metros equivalentes. Como se verá en capítulos posteriores, la traducción del decasílabo francés parece dar qué pensar a los traductores, pues, frente a la unanimidad que se observa entre ellos al traducir otros metros como el alejandrino, pocas veces suelen coincidir en los de diez sílabas. Sólo cuando Baudelaire las divide en dos grupos iguales con la cesura tras la quinta (5-5), optan todos por el mismo equivalente: el dodecasílabo simétrico (6-6). Sin embargo, cuando el poeta francés se permite jugar con la cesura y cambiarla de lugar, comienzan las divergencias en las estrategias de traducción. Antonio Martínez Sarrión, por ejemplo, sigue recurriendo al dodecasílabo, pero sin alterar el lugar de la

³⁷ Unamuno, Miguel. "Cuentos sin hilo de mi niñez dorada". En: *Cancionero*, nº 133. Citado en: Navarro Tomás, Tomás. *Op. cit.*, pág. 428.

cesura como lo hace Baudelaire y como le permitiría la métrica española: siempre divide sus versos en dos hemistiquios simétricos de seis sílabas, independientemente de dónde aparezca la cesura en el poema francés³⁸. Luis Martínez de Merlo, por su parte, recurre al endecasílabo, y provoca, a nuestro juicio, un cambio de ritmo importante en su versión, ya que, al traducir un verso compuesto francés por uno simple en español, desaparece de su traducción la cesura³⁹. Ángel Lázaro opta por el alejandrino, es decir, al igual que Martínez Sarrión, se separa de lo que sería el equivalente natural del decasílabo, pero manteniendo en su versión un verso compuesto⁴⁰ para respetar la presencia de una cesura que ha considerado importante.

Nos hemos detenido en ofrecer estos ejemplos para demostrar que sólo en aquellos casos en los que los traductores se separan del modelo de verso francés puede hablarse realmente de adaptación métrica. Por el contrario, cuando se limitan a añadir las sílabas de rigor tras el último acento de cada verso o hemistiquio, no nos parece adecuado hablar de "adaptaciones", pues se trata, en realidad, del mismo modelo de verso en ambas lenguas (en ambas lenguas el acento se sitúa en el mismo lugar). Como se verá más

³⁸ Cfr. su traducción del poema "Un fantôme". Martínez Sarrión, Antonio (trad.). *Las flores del mal*. Barcelona: Planeta, 1982.

³⁹ Cfr. la traducción del poema "La mort des amants". Martínez de Merlo, Luis (trad.). Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Madrid, 1993.

⁴⁰ Cfr. su traducción del poema "Un fantôme". Lázaro, Ángel (trad.). Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Madrid: Edaf, 1985.

adelante en el capítulo dedicado a la métrica, los sistemas métricos francés y español son muy similares, tanto en las reglas generales que rigen su funcionamiento como en los modelos de verso que ofrecen a los poetas. Las pocas adaptaciones métricas que practican los traductores (nos referimos, por supuesto, a quienes mantienen el esquema métrico en sus versiones), no están impuestas por discrepancias entre las versificaciones de estas dos lenguas (pues todo metro francés tiene su equivalente español), sino por preferencias personales de los traductores.

1.1.3. Identificación del ritmo lingüístico con el ritmo musical

Si a la luz de los comentarios de métrica que se acaban de exponer comparada se releen los ejemplos de ritmo que ofrecen las versiones francesa y española del diccionario de Dubois, se observará que no hay diferencias significativas entre ellas. Tanto los autores franceses como los traductores españoles describen el ritmo como la repetición en un texto de segmentos lingüísticos que constan de un número determinado de sílabas y un acento en lugar concreto. Es decir, los elementos rítmicos de estas dos lenguas son esencialmente los mismos, a juzgar por los ejemplos de este diccionario.

Creemos que esta coincidencia no se debe tanto a un hecho objetivo de las dos lenguas en cuestión sino a la forma de enfocar el concepto de ritmo que se está analizando en este apartado: repetición de elementos acústicos. Esta es, en definitiva, la idea que se desprende no sólo del diccionario de Dubois sino de todos los que se han utilizado hasta ahora. Se podría continuar la enumeración de ejemplos, ya que son muchas las obras lexicográficas que adoptan esta visión, pero los que se han ofrecido son suficientes como muestra representativa. Nos parece más útil, para terminar este apartado, extraer algunas conclusiones que se derivan de las definiciones de estos diccionarios, para demostrar que una de las consecuencias de enfocar el ritmo del lenguaje desde su aspecto sonoro es la reducción de las diferencias entre las lenguas.

Todas las definiciones de ritmo que se han citado hasta el momento plantean el ritmo como un elemento accesorio y añadido al lenguaje estándar. La idea que subyace en todas estas obras es que los mensajes lingüísticos que se elaboran habitualmente, como las oraciones que componen este párrafo, por ejemplo, están desprovistos de ritmo. Sólo en determinadas ocasiones puede apreciarse una voluntad por parte del emisor de darles a sus textos carácter rítmico. Esta voluntad, como ya se ha visto, consiste en introducir en el discurso elementos sonoros en intervalos regulares, de manera que, cuando aparece el elemento rítmico en cuestión,

se genera en el lector u oyente la expectativa de que volverá a aparecer posteriormente (es lo que los formalistas llamaron "inercia rítmica").

Precisamente esta creencia de que el ritmo es algo exclusivo de determinadas tipologías textuales es utilizada por aquellas teorías que, al buscar características propias del lenguaje poético que lo distingan de la prosa, citan el ritmo como elemento diferencial en el nivel superficial del texto. Esta distinción entre prosa y verso es explicada desde varias posiciones. Hay quienes no ven en el ritmo del verso un elemento sustancialmente diferente del ritmo de la prosa. Los mismos juegos rítmicos presentes en los poemas pueden apreciarse también, aunque en proporciones reducidas, en el lenguaje coloquial. La diferencia entre uno y otro caso radica, entonces, en que en el lenguaje poético se produce un adensamiento de los artificios en la trama fónica. De admitir esta explicación, el ritmo del verso consistiría en sumarle a la prosa habitual algunos artificios fónicos más de los que el lector u oyente espera encontrar.

Los formalistas rusos rechazaron radicalmente esta visión del lenguaje poético como un mero añadido ornamental. La distinción entre estos dos tipos de lenguaje (pues, para el grupo ruso, se trata de lenguajes diferentes) no podía ser según ellos exclusivamente cuantitativa. No negaron la existencia en la prosa de los mismos elementos acústicos que aparecen en el

verso, pero afirmaron que éstos tienen un funcionamiento cualitativamente distinto en el verso: mientras en aquella las regularidades rítmicas son accidentales, en el caso del lenguaje versificado el ritmo es el elemento dominante al que se subordinan los demás. El ritmo no es, en consecuencia, un mero elemento simbólico que colabora al significado del poema yuxtaponiendo al léxico sonidos evocadores. Se convierte, por el contrario, en un elemento constructivo, en el *principio organizador*⁴¹. Así lo demuestra, por ejemplo, el hecho de que la sintaxis habitual de las oraciones o los acentos etimológicos de las palabras que componen el verso se vean alterados en ocasiones por exigencias del ritmo global del poema. La inercia rítmica no sólo afecta a la sintaxis. Trastoca también la semántica del poema: el significado de las palabras se dinamiza en determinadas posiciones; la pertenencia a una misma unidad rítmica crea nuevos vínculos entre ellas que potencian determinados semas antes ocultos.

Para los formalistas, en consecuencia, la diferencia entre prosa y verso no está en la presencia o ausencia de los elementos rítmicos, o en la naturaleza física de éstos, sino en la función que desempeñan en el texto y, especialmente, en las diferentes formas en que son percibidos por los lectores u oyentes. En la prosa, estos elementos se perciben de forma regresiva: sólo cuando aparecen en el texto nos damos cuenta de su

⁴¹ Erlich, V. *El formalismo ruso*. Barcelona: Seix Barral, 1974 [1955], trad. de Jem Cabanes, págs. 304-305.

presencia. Por el contrario, en el verso se anticipa la llegada de la reiteración. Cada elemento rítmico genera la expectativa de que volverá a aparecer posteriormente. Aunque esta expectativa se vea frustrada, seguirá generando una sensación de ritmo (incluso puede que esta frustración refuerce el efecto rítmico por la sorpresa que causa en el lector).

En esta explicación que ofrecieron los formalistas sobre el funcionamiento del ritmo se aprecia la influencia que ejercieron en el grupo ruso las teorías fenomenológicas de Husserl acerca de los *objetos temporales*. El ritmo es un objeto temporal, es decir, se despliega en el tiempo, por lo que no puede concebirse de forma estática, a diferencia, por ejemplo, de los conceptos abstractos. Es posible concebir el *concepto* de ritmo estáticamente (de hecho, esto es lo que hemos estado haciendo en páginas precedentes al ofrecer su definición), pero el ritmo de un poema concreto, como el ritmo de una canción concreta, sólo puede percibirse en su manifestación temporal, a medida que sus elementos constituyentes se nos presentan uno tras otro en el tiempo. Los formalistas no se contentaron con las descripciones físicas de los elementos rítmicos y se preguntaron acerca de las características de la percepción temporal del ritmo.

Es evidente que percibir un objeto temporal no consiste tan sólo en ir sumando las percepciones momentáneas de ese objeto. Cuando escuchamos

una melodía, por ejemplo, no nos limitamos a ir añadiendo una tras otra las notas que la componen. Cada una de esas notas, en el momento en el que la escuchamos, parece llevarnos a la siguiente y, al mismo tiempo, remite a las anteriores. Según Husserl, la única forma de explicar este fenómeno es reconociendo que no se percibe únicamente el instante presente, sino que, junto al momento actual, tenemos conciencia también de lo anterior y, de alguna manera, nos adelantamos a lo que ha de venir en el futuro. En consecuencia, en la percepción de cada nota de una melodía influyen las notas que se han escuchado anteriormente. No se trata de que recordemos los sonidos previos (no es cuestión de memoria): es que estos sonidos determinan la forma en que percibimos el actual. Al mismo tiempo, este sonido actual influirá en nuestra percepción de las notas siguientes.

Así explicaron los formalistas la percepción del ritmo poético. Los elementos rítmicos, al igual que las notas del ejemplo anterior, no se perciben de forma estática (uno tras otro, como en una suma), sino dinámica: en cada instante se tienen presentes los elementos anteriores y se anticipan los que han de aparecer. Algunos autores recurren a esta explicación fenomenológica para diferenciar el metro del ritmo. El metro es un patrón abstracto en el que sí puede hablarse de mera sucesión, pues su función consiste en regular la aparición consecutiva de tiempos marcados y no marcados. Por el contrario, en el ritmo los elementos no se suceden: se

relacionan; todos ellos están formando un sistema en el que cada uno de ellos determina la percepción de los demás⁴².

Hasta tal punto es importante para los formalistas esta anticipación dinámica como factor constitutivo del ritmo que, en el caso de que no se produzca, no podrá hablarse propiamente de ritmo, sino de mera "instrumentación" u "orquestación verbal". Este es el caso de las aliteraciones, que, a diferencia de la rima, no son consideradas como un elemento rítmico. La diferencia entre estas dos figuras radica en que la rima produce en el lector la expectativa de volver a encontrarse con sus fonemas constituyentes. Por el contrario, la aliteración no genera ninguna inercia rítmica, ya que es una figura aislada. Sólo puede considerarse, en consecuencia, como parte de la orquestación verbal de discurso.

En este tipo de distinciones (y en otras que se comentarán más adelante) vuelven a demostrar una vez más los formalistas sus vínculos con el estructuralismo, al definir los elementos no por sus características intrínsecas sino por el valor que desempeñan en el sistema (en este caso, el

⁴² Meschonnic, Henri. *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Verdier, 1980, págs. 224-225. Precisamente en esta descripción fenomenológica se basa Meschonnic para distinguir los conceptos de *estructura* y *sistema*, diferentes, según él, pese a que suelen ser utilizados como sinónimos. La noción de sistema implica que los elementos que lo componen son interdependientes, es decir, que unos actúan para modificar el significado de los otros. Dentro de un sistema hay una especie de lucha entre las unidades que lo componen, y mediante esta lucha se produce una "dinamización" de estas unidades. Por el contrario, en la estructura no hay una interrelación, sino una mera sucesión.

poema). Los mismos sonidos que constituyen la rima pueden aparecer en una aliteración, por lo que en un análisis exclusivamente acústico no se registraría ninguna diferencia entre ellos. Sin embargo, como se ha visto, los fonemas de la rima tienen un valor estructural (aparece en determinadas posiciones fijas creando una isotopía natural) que no poseen los de la aliteración. Los formalistas, entonces, añadieron a la noción de repetición en la que se basaba el ritmo un nuevo componente: el de la *estructura*. Frente a la inefabilidad que rodea la idea de ritmo en otras escuelas, esta exigencia del componente estructural permite una mayor concreción en el descubrimiento de elementos rítmicos. En el verso español, por ejemplo, los únicos elementos que además de aparecer periódicamente generan una expectativa en los lectores son "los acentos, las pausas, el número de sílabas métricas y la correspondencia del timbre que llamamos rima"⁴³. Cualquier otro tipo de periodicidad que parezca en el poema, formará parte de la "instrumentación verbal", pero no del ritmo.

La consideración del ritmo como un elemento distintivo entre prosa y verso no es única de los formalistas. También está presente en algunos representantes de la métrica acústica, como Rafael de Balbín, en *Sistema de rítmica castellana*. Ya en el índice de su obra se aprecia cómo la presencia o ausencia del ritmo le sirve para distinguir el lenguaje versificado del

⁴³ Domínguez Caparrós, José. *Métrica española*. Madrid: Síntesis, 1993, pág. 34.

prosaico: el capítulo primero se titula "La cadena fónica prosaria" y el segundo "La cadena fónica rítmica". Es significativo el hecho de que estudie la prosa en un capítulo y el lenguaje rítmico en otro distinto. Esta distinción se confirma en las primeras páginas: "Junto al uso de la cadena fónica en la modalidad que llamamos *prosa*, se ha cultivado secularmente en castellano, otro empleo de la cadena hablada, en que el hablante construye la locución con los mismos elementos fónicos [...], pero sometiéndolos en proporción variable, a ordenación o *ritmo*"⁴⁴. Es decir, el lenguaje puede utilizarse dos maneras: la prosaica o la rítmica.

Bien sea por su presencia o ausencia, bien por aparecer en proporciones mayores a las habituales del lenguaje coloquial, en ambos casos el ritmo se convierte en un elemento que permite distinguir entre varios usos del lenguaje, ya que la distinción consiste en hacer que aparezcan en intervalos regulares determinados elementos que las lenguas ponen a disposición del hablante.

Estos elementos varían en función de las lenguas que se estén estudiando, pues cada sistema posee elementos diferentes y reglas distintas para combinarlos. Ahora bien, al margen de estas diferencias motivadas por la variedad lingüística, en los ejemplos que suelen ofrecer los diccionarios

⁴⁴ Balbín, Rafael. *Sistema de rítmica castellana*. Madrid: Gredos, 1962, pág. 28.

se observará que todos los elementos rítmicos comparten una característica: su naturaleza acústica. Es cierto que, en contadísimas ocasiones (que por su escaso número pueden considerarse excepciones), se admite también la posibilidad de que ese factor repetitivo sea un elemento léxico o incluso semántico (ritmo de ideas), pero se plantea bien como un rasgo característico de versificaciones exóticas alejadas de nuestra familia lingüística⁴⁵, bien como usos especiales de la palabra ritmo⁴⁶.

Otra prueba del carácter eminentemente sonoro con que se enfoca el ritmo lo constituyen algunos trabajos que, pese a ir encabezados con títulos del tipo "sintaxis rítmica" o "semántica rítmica", siguen considerándolo exclusivamente desde una perspectiva acústica: lo que estudian, en realidad, no es el ritmo generado mediante elementos sintácticos o semánticos (lo que justificaría estos títulos), sino cómo la primacía que se le concede a la sonoridad en la poesía afecta a la organización de la sintaxis y la semántica. Es decir, la semántica rítmica, por ejemplo, a pesar de lo que sugiere esta denominación, no estudia la sensación rítmica que pueden provocar los elementos semánticos, sino "cómo la significación de las palabras se ve

⁴⁵ Guiraud, Pierre. *Op. cit.*, pág 11.

⁴⁶ Una excepción a esta tendencia es el estudio de Alarcos sobre la poesía de Blas de Otero, que se analizará con más detalle en el siguiente apartado. Alarcos Llorach, Emilio. *La poesía de Blas de Otero*. Salamanca: Anaya, 1966.

afectada o condicionada por la especial estructuración del lenguaje que es la forma métrica"⁴⁷.

Una de las razones que explica esta concentración en los elementos sonoros del lenguaje y el abandono casi total del ritmo de carácter conceptual es la primacía que se le ha concedido en la teoría literaria actual al aspecto material de las obras. Los estudios modernos sobre el ritmo están marcados fundamentalmente por los trabajos de los formalistas rusos y, dado que este grupo concentró sus investigaciones en la dimensión verbal de los textos, es comprensible que apenas se haya investigado el ritmo en la construcción imaginaria de las obras, pues no hay en este campo una tradición tan arraigada como el que existe en la poética lingüística⁴⁸. El hecho de concebir el ritmo como repetición de elementos ha contribuido también a la omisión del contenido imaginario del texto, ya que este aspecto se presta menos que el de las marcas sensibles a las reiteraciones.

El centrarse exclusivamente en el material sonoro del lenguaje y dejar de lado los niveles morfosintáctico y léxico es también consecuencia de concebir el ritmo verbal como un vestigio de la música que acompañaba

⁴⁷ Domínguez Caparrós, José. *Métrica y Poética. Bases para la fundamentación de la métrica en la teoría literaria moderna*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1988, pág. 112-113.

⁴⁸ García Berrio, Antonio. *Teoría de la literatura. La construcción del significado poético..* Madrid: Cátedra, 1989, pág. 432.

originariamente el recitado de los versos. Quienes asocian el ritmo lingüístico con el de la música justifican su postura con argumentos de carácter histórico: la aparición repetitiva en los poemas de elementos sonoros no sólo tenía la función de adaptar el discurso al acompañamiento de los instrumentos, sino también de compensar el abandono de la música en la declamación de los poemas. Con esta rotundidad se expresa José Hierro a este respecto: "La historia de la poesía es, en cierto modo, la historia de sus aproximaciones a la música, al ritmo musical"⁴⁹.

La idea que se desprende de estas teorías es que el ritmo, incluso en los discursos verbales, tiene su origen y su esencia en la música, no en las lenguas en sí mismas. Es cierto que hay un ritmo en el lenguaje, pero sólo como acompañamiento al contenido conceptual y siempre como imitación musical (y, por supuesto, sin llegar a igualar sus prestaciones, pues los instrumentos sonoros de las lenguas nunca podrán igualar en variedad a los propiamente musicales). Esta era la postura de las definiciones que se han ofrecido anteriormente: el ritmo en las lenguas consiste en una sucesión de sonidos que emite el hablante, pero que "podrían ser igualmente ejecutados con una flauta o un clarinete, y los efectos atribuidos a las vocales [...] no

⁴⁹ Hierro, José. "Palabras antes un poema". En: *Elementos formales en la lírica actual*, Universidad Internacional de Santander, 1967, pág. 87.

difieren sustancialmente de los que se logran [...] por un determinado instrumento musical que pueda producirlos con dicha variedad"⁵⁰.

De esta manera, lo que en un principio fue tan sólo una comparación entre la comunicación lingüística y la música, se acaba convirtiendo para algunos en una plena identificación, cuya máxima expresión son los manuales que, para representar el ritmo de un poema, recurren a pentagramas en los que las sílabas se equiparan a las notas musicales. La presencia de terminología musical en los manuales de versificación es una prueba más. Pero es precisamente esta terminología la que levanta las primeras sospechas acerca de la igualdad del ritmo de las lenguas con la música. El hecho de que los términos musicales cambien de significado cuando se utilicen para describir el ritmo de un poema, parece indicar que no es tanta la similitud que existe entre ritmo lingüístico y musical. Este es el caso, por ejemplo, de los términos *melodía* y *armonía*. Mientras que en la música ambos conceptos son opuestos (el primero designa la *sucesión* de sonidos y el segundo la *simultaneidad* de éstos; es decir, horizontalidad melódica frente a verticalidad armónica⁵¹), en el ámbito lingüístico ambos se utilizan frecuentemente como sinónimos, pues casi siempre sirven para hacer apreciaciones subjetivas acerca del carácter melódico de los poemas o

⁵⁰ Mariner Bigorra, Sebastián. *Op. cit.*, pág. 305.

⁵¹ Dessons, Gérard y Meschonnic, Henri. *Traité du rythme. Des vers et des proses*. Paris: Dunod, 1998. pág. 131.

la falta de armonía que se aprecia en ellos. La precisión con que estos dos términos son utilizados por los musicólogos se pierde en la crítica literaria. Un primer indicio, insistimos, de que, si bien la analogía entre poesía y música resulta útil como instrumento operativo, la identificación es ya excesiva.

La identificación del ritmo verbal con el de la música ha supuesto que los elementos rítmicos de las lenguas no se considerasen en su naturaleza propiamente lingüística, sino como meros sonidos aislados, lo cual ha tenido repercusiones tanto metodológicas como teóricas. Aunque las metodológicas se analizarán con más detalle en el capítulo que dedicamos a la métrica, adelantamos de momento que nos estamos refiriendo a la aparición de las teorías de métrica musical citadas más arriba. Dado que la esencia del ritmo es de naturaleza musical, la mejor forma de estudiarlo es con métodos musicales. Esta es, por ejemplo, la actitud que defienden Navarro Tomás, Baehr, Balbín y otros de sus discípulos. No nos parecen acertadas las críticas que se le plantean habitualmente a estos autores al acusarles de reducir el estudio del verso al aspecto sonoro, que es tan sólo uno de sus muchos componentes⁵². Es poco probable que a un conocedor del verso como Navarro Tomás se le pudiese pasar por alto el hecho de que en el verso hay algo más que sonidos. Si este autor adopta, entonces, la

⁵² Belic, Oldrich. *En busca del verso español*. Praga: Universidad de Karlova, 1975, pág. 22-28.

metodología musical es porque su objetivo no es el análisis del verso (elemento lingüístico en el que, efectivamente, hay algo más que sonidos), sino exclusivamente del metro, esquema abstracto que regula tan sólo el material fonético de la lengua. En consecuencia, esta limitación de la métrica musical no es una carencia de su método, sino una decisión programática que refleja una concepción concreta del metro como un patrón esencialmente acústico.

Ahora bien, es precisamente aquí donde creemos que falla el método musical: el esquema métrico no regula la ordenación de meros sonidos, sino de fonemas, es decir, sonidos relevantes desde el punto de vista lingüístico. Así pues, en un análisis de carácter musical se van a recoger muchos elementos que no son pertinentes (fonológicos) en el esquema métrico, sino particularidades de la recitación individual. Como se verá más adelante, fueron los formalistas rusos quienes, al introducir en los estudios de métrica los principios estructuralistas, pusieron de manifiesto esta falla de los métodos musicales y acústicos.

Nos interesan ahora las consecuencias conceptuales que implica la identificación del ritmo verbal con el musical. Esta identificación supone, en última instancia, la negación de un ritmo en el lenguaje: las lenguas, en sí mismas, no tienen ritmo; sólo se hacen rítmicas cuando los poetas,

convencional y artificialmente (es decir, alterando el funcionamiento habitual del lenguaje), intentan imitar con palabras la música. Todavía puede llegarse más lejos en el razonamiento: si lo que hace que el lenguaje sea poético es el ritmo, y el ritmo del discurso verbal se toma prestado de la música, la poesía consiste, entonces, en hacer música con palabras. Una vez más, es José Hierro quien mejor ilustra esta idea: "niego que el ritmo sea una consecuencia de la ordenación de unas palabras determinadas. Son, por el contrario, las palabras una consecuencia del ritmo. El poeta, al crear, lo que hace es recordar un poema perdido [...] del cual no le queda más que la tonalidad y el ritmo"⁵³.

La identidad del ritmo del lenguaje con el de la música, aunque era anterior a ellos, fue muy bien acogida por los poetas románticos y simbolistas, ya que encajaba perfectamente con su visión de la literatura: el lenguaje común es un instrumento de comunicación empobrecido e incapaz de expresar las emociones que experimenta el artista. Son necesarias, en consecuencia, otras vías para expresar lo inefable. El ritmo representa esta otra vía de escape, y la comunicación se produce de manera "transracional". Es el "zaúm" de los formalistas rusos⁵⁴. La *Rima I* de Bécquer, poema de

⁵³ Hierro, José. *Op. cit.*, pág. 87.

⁵⁴ García Berrio, Antonio. "Lengua poética: valor transracional de la palabra poética. Sintaxis lógica y sintaxis rítmica". En. *Significado actual del formalismo ruso*. Barcelona: Planeta, 1973, pág. 161-199.

carácter programático con el que comienza su obra, expresa con claridad la poética del autor, que puede hacerse extensiva a su período literario:

Yo sé un himno gigante y extraño
que anuncia en la noche del alma una aurora,
y estas páginas son de ese himno
cadencias que el aire dilata en las sombras.

Yo quisiera escribirle, del hombre
domando el rebelde, mezquino idioma,
con palabras que fuesen a un tiempo
suspiros y risas, colores y notas.

Pero en vano es luchar, que no hay cifra
capaz de encerrarle; y apenas, ¡oh, hermosa!,
si, teniendo en mis manos las tuyas,
pudiera, al oído, cantártelo a solas⁵⁵.

Más que el valor poético de este poema, nos interesa ahora el metapoético, porque resume perfectamente lo que llevamos dicho hasta ahora acerca de las relaciones entre poesía y música. En este poema introductorio, Bécquer explica su aspiración como artista: presentar ante sus lectores un *himno*, con *cadencias* y con *notas*, para *cantárselo* (no contárselo) a la mujer. Música, en definitiva. Para ello recurre, ciertamente, al lenguaje, pero es un lenguaje *mezquino* y tiene que domarlo. Esta doma, que consiste en hacerlo rítmico y musical, sugiere ya la idea del poema

⁵⁵ Bécquer, Gustavo Adolfo. Rima I. En: *Rimas y Leyendas*. Madrid: Cátedra, 1998, pág. 59.

como un lugar de "violencia" o campo de batalla que pocos años después retomarían los formalistas: por un lado, la lengua intenta hacer prevalecer sus leyes lógico-comunicativas habituales; por otro, el ritmo (la música) le impone una tendencia opuesta. Volvemos a la idea ya comentada anteriormente: el ritmo en el discurso verbal es algo exterior a la lengua; el lenguaje corriente no lo tiene (de ahí su mezquindad, su inutilidad para el poeta), por lo que es necesario añadirsele.

Subyace en esta visión de la literatura la dicotomía que propuso Souriau entre las formas de comunicación *representativas* (las lenguas, por ejemplo) y las *presentativas* (la música o la arquitectura)⁵⁶, que coincide en gran parte con la conocida distinción croceana entre *representación* y *expresión*. La representación es el uso de un instrumento de comunicación para describir algo externo y diferente de sí mismo. Por ejemplo, los signos que componen una lengua son entidades que se limitan a remitir a conceptos exteriores (la remisión no se hace a las realidades físicas en sí mismas, sino a la configuración mental que nos hacemos de ellas).

Por el contrario, la expresión, de mayor valor estético que la representación, no describe: recrea en la misma obra de arte la intuición vivida por el artista. El arte, en consecuencia, ya no remite a algo ajeno a sí

⁵⁶ Souriau, Etienne. *La correspondance des arts. Eléments d'esthétique comparée*. Paris: Flammarion, 1969, pag. 154.

mismo. La obra ya no es un signo, un mero puente que nos dirija hacia un concepto y cuyo funcionamiento haya que comprender o interpretar para llegar hasta el artista: se trata más bien de un objeto que hay que experimentar a través de su lectura. El mismo razonamiento utiliza Guiraud para distinguir entre las artes y los lenguajes. Las primeras crean objetos motivados por las estructuras imaginarias del artista, de manera que no puede decirse a priori cuáles serán las unidades significativas del texto; los lenguajes, por el contrario, comunican mediante signos arbitrarios y convencionales, y vienen impuestos por los códigos que se utilizan para la comunicación⁵⁷.

La lengua, regida por leyes lógico-comunicativas, es un ejemplo conspicuo de representación, pues está formada por un conjunto de signos, es decir, de elementos que están en el lugar de algo diferente a ellos mismos (*aliquid pro aliquo*). La importancia capital del ritmo radica, entonces, en convertir al lenguaje en arte. La obra literaria es, al mismo tiempo, lenguaje y arte. El texto, gracias a que adopta una nueva vía de comunicación (la musical), no se limita a representar y adquiere la capacidad de expresión. El ritmo, en definitiva, le confiere la categoría de arte presentativa, como la música.

⁵⁷ Guiraud, Pierre. *Le langage*, pag. 468-469.

Quienes proponen esta visión musical del ritmo lingüístico son conscientes, lógicamente, de que, además del aspecto material acústico, también tiene el poema un cara conceptual, que es precisamente la que hace que el ritmo adquiera un valor concreto: los sonidos no significan nada por sí solos; sólo cuando van acompañados de la carga semántica de las palabras son sugerentes. De hecho, estas sugerencias rítmicas adquieren más fuerza cuanto más se adaptan al contenido espiritual del poema. Isabel Paraíso subraya la compenetración que debe existir entre ritmo y contenido para que el texto sea expresivo: "Sólo considero estéticamente válido el ritmo cuando acompaña en un registro auditivo al estado vivencial expresado por las palabras. En un conjunto de palabras el ritmo debe concurrir con la expresión lingüística para crear el mismo efecto. Por eso la pura periodicidad sin acompañar al contenido es un 'soniquete' sin valor estilístico [...]"⁵⁸.

Precisamente cuanto más se insiste en la afinidad entre el ritmo y el contenido del poema, más se incide, aunque sea indirectamente, en la separación entre estos dos aspectos, pues, si es necesario que exista afinidad, es porque son entidades diferentes. Así pues, detrás de juicios estéticos como los que se acaban de citar, se encuentra, una vez más, la

⁵⁸ Paraíso, Isabel. *Teoría del ritmo de la prosa*. Barcelona: Planeta, 1976, pág. 42-43. Citado en: Domínguez Caparrós, José. *Métrica y Poética. Bases para la fundamentación de la métrica en la teoría literaria moderna*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1988, pág. 73.

noción de ritmo como acompañamiento; es decir, como una entidad diferente, aunque unida a los significados de las palabras.

Se comprenden ahora mejor las coincidencias entre diccionarios de lingüística y manuales de versificación de diferentes idiomas a la hora de describir el ritmo de sus respectivas lenguas. Si se considerase la posibilidad de un ritmo sintáctico o semántico, comenzarían forzosamente a aparecer particularidades lingüísticas, pues cada lengua configura la realidad y combina sus elementos de forma peculiar, pero al describir el ritmo exclusivamente en su aspecto sonoro, desde una perspectiva musical, desaparecen las diferencias entre las lenguas, pues la música es universal y su percepción se rige por las mismas reglas en todas las culturas.

La consecuencia, entonces, de considerar el ritmo verbal como una mera repetición de elementos audibles es la universalización del concepto de ritmo en las lenguas⁵⁹. Para apreciar el ritmo de un poema francés, por ejemplo, no es necesario conocer esta lengua: basta con escuchar y prestar atención a la sucesión de sonidos. Como es habitual en los estudios sobre el ritmo, las valoraciones de que ha sido objeto esta universalización son muy variadas. Para los defensores de las teorías musicales, precisamente en este hecho radica la gran ventaja de su método, pues gracias a que la música es

⁵⁹ Meschonnic, Henri. *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Verdier, 1980, pág. 123.

un vínculo común a todas las culturas, los estudios de métrica considerados desde el punto de vista del compás musical se simplifican. Desaparecen, según los partidarios de este enfoque, las molestas divergencias lingüísticas, que, por otra parte, nada aportaban la teoría métrica, pues la métrica es un hecho de carácter universal presente en todas las literaturas. En consecuencia, el hecho de que los métodos de métrica musical y acústica puedan aplicarse sin apenas variaciones para describir los versos en cualquier idioma es considerado como una de las grandes aportaciones de estas teorías.

Por el contrario, para quienes piensan que el ritmo está determinado por las lenguas, es justamente esa simplificación de la métrica musical y acústica la razón por la que no las consideran apropiadas. Las primeras críticas a estos métodos surgen como consecuencia de la aplicación a los estudios de métrica de los principios estructuralistas, que se produjo con cierto retraso en relación con otros campos de la lingüística. Según Mariner Bigorra, esta tardanza del estructuralismo en la métrica se debió a la excesiva seguridad que habían infundido los resultados de los análisis acústicos, que indispusieron a la métrica para aceptar nuevas teorías⁶⁰. La precisión de los instrumentos, que permitían registrar de forma gráfica y con gran detalle el recitado de los versos (a veces incluso por los propios

⁶⁰ Mariner Bigorra, Sebastián. *Op. cit.*

poetas), hizo pensar a algunos que ya no quedaban misterios por resolver en la métrica, por lo que se mostraron reacios a adoptar nuevos métodos, especialmente si éstos ponían en duda los hallazgos que se pensaba haber conseguido.

Efectivamente, los estructuralistas, fuertemente influidos en sus principios por la fenomenología husserliana, criticaron el excesivo positivismo que resumaba en los estudios experimentales de los versos⁶¹. No se menospreció la utilidad de los métodos acústicos, especialmente en lo que concierne al descubrimiento de los elementos constitutivos del ritmo, que nunca habría podido realizarse de manera tan minuciosa sin los instrumentos utilizados. Sin embargo, desde la perspectiva estructural, no son tan importantes los objetos físicos, sino los *objetos intencionales*, es decir, la elaboración mental que hacemos de las percepciones. El mismo material físico puede ser, no sólo interpretado, sino percibido de maneras muy diversas por varios observadores. Ludwig Wittgenstein, en sus *Investigaciones psicológicas*, ponía el ejemplo de unos garabatos dibujados sobre un papel; tras mostrárselos a varias personas, algunas veían claramente un pato, mientras que otras veían un conejo. No importa, en consecuencia, lo puramente físico, sino la imagen mental que nos hacemos de ello.

⁶¹ Coseriu, Eugenio. "La lingüística entre el positivismo y el antipositivismo". En. *Lecciones de lingüística general*. Madrid: Gredos, 1981, págs. 74-103.

Teniendo esto presente, es comprensible el rechazo de los estructuralistas a los estudios exclusivamente acústicos. Con esta rotundidad se expresa Tinianov a este respecto: "la idea del verso como dato sonoro se enfrenta con la comprobación de que algunos hechos esenciales de la poesía no se agotan en la manifestación acústica del verso, incluso se le oponen; por ejemplo los equivalentes del texto. Por equivalentes del texto poético entiendo todos los elementos extraverbales que de uno u otro modo lo sustituyen"⁶².

Al trasladar el concepto de *objeto intencional* al campo de la métrica, los estructuralistas tuvieron que redefinir muchos conceptos. El de la cesura es uno de los más ilustrativos. La polémica acerca de cómo realizarla físicamente resultaba banal a los ojos de la métrica estructural. Para quienes definían el concepto de cesura desde un punto de vista físico, es decir, como la realización de una pausa, era preceptivo este reposo espiratorio aunque la sintaxis de la oración no lo exigiera, pues si no se hacía una pausa, no podía hablarse propiamente de cesura. Dado que la manifestación física de los versos no tenía por qué coincidir con la imagen mental que el lector tiene de ellos, desde una perspectiva estructural la pausa no es obligatoria: para

⁶² Tinianov, Iuri. *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1972.

poder hablar de cesura basta con que haya una *expectativa* de fin de palabra⁶³. Es decir, basta con que el lector sea consciente de que en un lugar determinado del verso tiene que producirse un corte, aunque éste no se produzca físicamente.

Se trata, en última instancia, de distinguir entre un *modelo de verso* abstracto, y sus posibles realizaciones, que no son más *ejemplos de verso* del patrón ideal (la misma distinción que existe entre la fonología y la fonética; y, en un plano más general, entre lengua y habla).

En consecuencia, esa universalización del concepto de ritmo que acarreaban los principios musicales y acústicos, provoca según los estructuralistas efectos indeseables: los instrumentos que se utilizan para la grabación de la lectura de los versos recogen todos los sonidos indiscriminadamente, sin tener en cuenta su pertinencia. Antes de estudiar los elementos rítmicos, es necesario estudiar cuáles son los sonidos pertinentes de cada lengua en cuestión, y, una vez descrito su sistema fonológico, el siguiente paso de unos estudios de métrica estructural consistirá en observar qué elementos de este sistema han sido seleccionados para la elaboración de los modelos de verso. En los versos, por supuesto,

⁶³ Hernández-Vista, V. Eugenio. "Ritmo, metro y sentido". En: *Prohemio*, 3, 1972, págs. 93-107.

aparecerán más elementos además de los pertinentes, pero habrá que considerarlos como individualidades de su ejecución.

Para los estructuralistas, en definitiva, el ritmo verbal ya no puede identificarse con la música. La música es universal, pero los elementos rítmicos no son los mismos en todas las lenguas, pues dependen del sistema fonológico de cada una de ellas, de manera que la simplificación que se propone desde los métodos musicales, lejos de ser una ventaja, constituye su gran error. La música puede servir como instrumento de comparación, pero nunca de identificación.

En cualquier caso, y pese al importante giro que supuso la aparición de una métrica estructural, se mantuvieron en el concepto estructuralista de ritmo las dos características que hemos querido subrayar en este primer apartado: la reiteración de elementos en intervalos regulares y su naturaleza acústica.

1.2. Ritmo como forma del movimiento

Tanta ha sido la aceptación de la idea de ritmo como regularidad que suelen olvidarse otras formas posibles de concebirlo. Si se releen los diccionarios citados en el apartado anterior, se observará que, frente a la minuciosidad con que definen otros conceptos (en los que se ofrecen todos los significados posibles, incluso los menos utilizados), ninguno de ellos ofrece una segunda acepción de la palabra *ritmo*: se limitan a ilustrar el concepto con sus manifestaciones en diferentes ámbitos de la realidad, pero en todas ellas se insite en el mismo sentido de periodicidad. La coincidencia es especialmente sorprendente si se tiene en cuenta que esta situación no es exclusiva de los diccionarios en nuestra lengua. Los lexicólogos de otros idiomas a los se ha acudido buscando variedad no nos la han ofrecido, pues sus definiciones son muy similares a las españolas. Este consenso casi absoluto de diccionarios generales, especializados en lingüística y manuales de versificación puede resultar engañoso, pues podría hacer pensar que el ritmo es un objeto empírico que admite una definición exclusiva.

Se trata, sin embargo, de un concepto que puede ser analizado desde diferentes perspectivas. La forma de concebir el fenómeno rítmico también puede evolucionar con el paso del tiempo, igual que ha sucedido con otras muchas abstracciones. Esto es lo que, de hecho, ha ocurrido con la

definición de ritmo, como ha demostrado Benveniste. En una investigación etimológica sobre este concepto¹, Benveniste llegó a la conclusión de que la acepción con la que mayoritariamente se emplea hoy en día la palabra ritmo no ha sido la única a lo largo de la historia. Los diccionarios actuales justifican sus definiciones basándose en la etimología de la palabra, lo cual explica las coincidencias entre los diferentes idiomas a los que se ha recurrido (español, francés, inglés, alemán e italiano), pues en todos ellos la palabra tiene el mismo origen. Benveniste, sin embargo, los contradice, pues, según sus investigaciones, el significado que se basa en la idea de repetición no es el originario del término *ritmo*, sino una acepción posterior.

El lingüista francés no pone en duda que la palabra francesa *rythme* (y lo mismo podríamos decir del equivalente español *ritmo*; *rhythm*, en inglés; *Rhythmus*, en alemán; *ritmo*, en italiano) deriva del latín *rhythmus*, y éste del griego *ρυθμός* (*ruthmós*), es decir, el sustantivo del verbo *ρῥέω* (*rhéo*), fluir. Ahora bien, Benveniste se pregunta cómo es posible que a partir del verbo fluir se haya llegado a definir el ritmo como la aparición de un determinado elemento en intervalos regulares. La explicación que ofrecen algunos lexicólogos en sus obras es que en el verbo griego "rhéo" estaba implícita la idea de *mar*; es decir, este verbo no se utilizaba para cualquier tipo de flujo, sino exclusivamente para los movimientos marinos. Debido a

¹ Benveniste, Emile. "La notion de rythme dans son expression linguistique". En: *Problèmes de linguistique générale I*. Paris: Gallimard, 1966, págs. 327-335.

que el movimiento del mar (en sus olas o en sus mareas) se produce con regularidad, a todo aquello que se manifestaba periódicamente se le dio el calificativo de "rítmico".

Esta identificación es la que rechaza Benveniste. Tras un exhaustivo trabajo filológico, no encuentra el lingüista ningún texto que demuestre que el sustantivo griego *rhuthmós* tuviese forzosamente que hacer referencia al mar. En los textos presocráticos que formaban parte de su estudio, el término *ritmo* se utilizaba únicamente para designar la forma distintiva de algo, sin necesidad de que ese algo se presentase de manera periódica. Así pues, el ritmo es, en su sentido etimológico, la forma que adopta lo que se mueve o fluye.

A diferencia de otros vocablos griegos que también significaban "forma" (como *skhèmas*, *eidós*, o *morphé*), la palabra *ritmo* aportaba un matiz más preciso: no se trataba de la idea de forma como realización de un patrón fijo y preestablecido (es decir, como las manifestaciones de un esquema abstracto), sino de la forma momentánea, imprevisible, sujeta a cambios, pues estaba en función del instante en que se producía (el ritmo era la esencia de la naturaleza, según la filosofía iónica de Heráclito, para quien todo es un devenir continuo)². La idea de repetición y regularidad no

² Bourassa, Lucie. *Henri Meschonnic. Pour une poétique du rythme*. Paris: Bertrand-Lacoste, 1997, págs. 82-83.

pertenece, pues, al sentido etimológico de la palabra ritmo, sino que se le añadió posteriormente, en concreto por Platón³.

Aunque el estudio de Benveniste se limita tan sólo a investigar el origen del significado de esta palabra, su denuncia de este error etimológico que suelen cometer la mayoría de diccionarios ha sido utilizada posteriormente por varios lingüistas y filósofos franceses para elaborar una teoría del ritmo alternativa a las que se basan en la noción de periodicidad. Para estos autores, la acepción que dio Platón a la palabra ritmo estaba motivada no tanto por razones lingüísticas como por sus teorías filosóficas. La metafísica platónica llevó a concebir el ritmo como la organización de las cosas siguiendo un esquema abstracto e inmutable. Esta noción fue retomada posteriormente por todas las escuelas dualistas, principalmente la estructuralista, pues la concepción platónica del ritmo cuadraba perfectamente con la dicotomía lengua - habla (el ritmo es una actualización, una variación de un modelo previo y abstracto, el metro). En consecuencia, lo que se ha venido ofreciendo tradicionalmente como la definición natural de ritmo no es más que una representación posible de este concepto: la platónica. La concepción alternativa (a la que algunos autores

³ En éste, como en tantos otros temas relacionados con el concepto de ritmo, no falta la polémica. Christine Dalimier pone en duda que la visión del ritmo como regularidad se deba realmente a Platón y acusa a Benveniste de adoptar un actitud excesivamente racionalista al pretender que la idea que tenemos del ritmo es un constructo mental y no algo natural. Dalimier, Christine. "Lectures d'Emile Benveniste". En: *Linx*, 26, Université Paris X Nanterre, 1992, págs. 137-157.

denominan "iónica", por la semejanza que guarda con la filosofía de Heráclito) es la que expondremos a continuación.

La recuperación del sentido etimológico de esta palabra debe entenderse como una crítica a la prioridad que originariamente le había concedido el estructuralismo a los hechos de lengua (abstractos, esenciales) en detrimento de las manifestaciones concretas del habla. Los estudios estructuralistas, al analizar el ritmo de textos concretos, lo enfocaban fundamentalmente como ejemplos o realizaciones particulares de patrones o modelos rítmicos esenciales y de carácter binario, basados en la alternancia de tiempos marcados y no marcados (la marca en cuestión dependía de cada lengua). La perspectiva estructuralista de considerar que la diversidad es tan sólo superficial y responde a unos universales ocultos que hay que descubrir, les llevaba a prescindir de las manifestaciones concretas para llegar a ese núcleo igualatorio, a ese sistema organizador que subyace en las individualidades.

Sin embargo, el ritmo también puede concebirse como la realización concreta, única y personal de una necesidad expresiva, sin necesidad de concebirla como un mero desvío de una norma común. El ritmo, en este sentido, es la forma momentánea que adoptan los mensajes lingüísticos. Cada vez que un individuo desea comunicar (bien sea por motivos

instrumentales, bien por necesidad de expresar un contenido artístico), tiene que formalizar de una manera concreta sus mensajes. Esa forma estará determinada en primer lugar por el lenguaje escogido para la comunicación (lenguaje verbal, musical, cinematográfico...), que le impondrá una serie de elementos y unas reglas de combinación. Pero, si el lenguaje por el que ha optado es lo suficientemente rico y variado, el emisor dispondrá de un margen de libertad personal; es decir, podrá seleccionar los elementos que le parezcan más oportunos en función de su necesidad comunicativa. Esta forma a través de la que se expresan los hablantes y que da cauce a la motivación que les empuja a comunicarse, es el ritmo. Se recupera, entonces, su noción etimológica basada en la idea de forma instantánea, irrepetible.

Se observan en estas dos formas alternativas de concebir el ritmo las dos tendencias filosófico-lingüísticas que, según Mijail Bajtin, han intentado explicar el fenómeno del lenguaje⁴. Por un lado, la escuela estructuralista, denominada por Bajtin "objetivista-abstracta", de carácter dualista (existen esencias abstratas que generan determinados fenómenos en la realidad). Por otro, la escuela "subjetivista-idealista", para la que el objeto de estudio esencial es el aspecto individual de los mensajes. Emil Volek plantea la misma disyuntiva en los siguientes términos: "De un lado,

⁴ Bajtin, M. y Voloshninov, V. *Marxism and the philosophy of language*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.

tenemos la situación comunicativa concreta (llamada a veces *énonciation* en la lingüística francesa), que está llena de impulsos comunicativos (infrasemiosis, ostensión), lenguajes y signos; del otro lado está el código del lenguaje verbal, la "máquina" de la producción potencial del discurso. Ahora bien, ¿el enunciado verbal emerge del sistema de la producción discursiva [...], o más bien surge en conflicto entre el código del lenguaje y la compleja semiosis de la situación comunicativa?"⁵.

Aun admitiendo, entonces, que esa voluntad de expresión que motiva los mensajes lingüísticos sea de carácter universal y común a todos los hablantes (lo que se ha dado en llamar *universales antropológico-imaginarios*⁶), el ritmo la individualiza, le da carácter personal a través de un sistema en donde todos los elementos del discurso están relacionados. No es ese universal el que nos permite comprender a la persona que se comunica, pues precisamente ese carácter uniformizador borra lo individual. Es, por el contrario, el ritmo el elemento que más información ofrecerá acerca del hablante como sujeto único. De ahí que el ritmo también se defina como una *subjetivización del discurso*, como una organización personal de las marcas del lenguaje que resulta significativa en

⁵ Volek, E. (ed. y trad.). *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin*. Madrid: Fundamentos, 1992, pág. 26.

⁶ García Berrio, Antonio. *Op. cit.*

sí misma, al margen del significado que tengan los elementos (palabras, fundamentalmente) de la lengua en cuestión⁷.

Aparece aquí la primera gran diferencia entre esta forma de concebir el ritmo y la que se expuso en el apartado anterior: el ritmo ya no es un mero acompañamiento musical (que adquiere significado por su relación con el contenido del poema), sino que es el elemento más significativo del texto, pues a partir de él podemos llegar a la individualidad del autor. Los elementos rítmicos no se reducen, entonces, a la cara acústica del poema. A los mensajes no sólo hay que darles una forma sonora: también hay que organizarlos en los niveles morfosintáctico y semántico. Todo aquello que afecte a la formalización del mensaje es rítmico y, por ende, significativo. En un poema, en consecuencia, se unen dos tipos de significación: la que aporta el material lingüístico en sí mismo y la que se deriva de la personalización de ese material. Benveniste llamó a la primera "semiótica" y a la segunda "semántica"⁸.

Ahora bien, esta individualización de los mensajes no debe interpretarse, según quienes proponen esta noción de ritmo, como una mera variación de un modelo previo, pues entonces se estaría volviendo a la

⁷ Meschonnic, Henri. *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Verdier, 1980.

⁸ Benveniste, Emile. "Sémiologie de la langue". En: *Problèmes de linguistique générale II*. Paris: Gallimard, 1969.

dicotomía lengua-habla que precisamente se pretende evitar. Existe, desde luego, la posibilidad de crear modelos fijos a partir de formas culturales utilizadas regularmente, como es el caso de los metros, pero estas construcciones serán siempre posteriores. No son más que una abstracción, carente de valor expresivo, que los científicos han confeccionado de forma artificial, buscando en los corpórea lingüísticos los elementos permanentes e invariables en todos los enunciados. Dicho de otra forma, lo estilístico siempre tiene prioridad sobre lo gramatical: primero es el acto de habla, y sólo después se puede hablar de un estructura.

Esto no significa que, una vez que la estructura se haya creado, no pueda influir en posteriores creaciones lingüísticas. Por ejemplo, a partir del momento en el que se observa que una combinación de determinados metros produce efectos eufónicos, es lógico que se establezca como una forma canonizada, como un esquema al que se podrá seguir recurriendo posteriormente. La constatación de este hecho es lo que ha inducido a Meschonnic a distinguir tres tipos de ritmos. En primer lugar, el *ritmo lingüístico*: la forma que imponen los códigos lingüísticos utilizados para elaborar los mensajes (por ejemplo, es una cuestión de ritmo lingüístico el que en español la sintaxis obligue a colocar determinados elementos en posiciones fijas, mientras que en otras lenguas se colocan en lugares diferentes). El ritmo lingüístico es común a todos los hablantes de una

misma lengua. En segundo lugar, el *ritmo retórico*, que hace referencia a las variaciones culturales que, dentro de una misma lengua, se producen en diferentes lugares o épocas. Finalmente, el *ritmo poético*, que es el que le confiere a los mensajes mayor valor expresivo, ya que es el ritmo propio de cada texto, el que individualiza las manifestaciones lingüísticas a través de las elecciones personales del hablante. Si se le denomina "poético" no es porque se presente exclusivamente en el verso, sino porque sirve para distinguir y personalizar cada "obra", cada mensaje. El ritmo poético, en consecuencia, engloba a los dos anteriores, pues en la elección de lo puramente lingüístico y cultural también se manifiesta la individualidad del hablante⁹.

Es importante precisar que no se trata de tres ritmos diferentes que afecten a niveles de la lengua distintos, sino de tres tipos de ritmo que se presentan conjuntamente en los mensajes; es decir, tres planos o niveles de análisis de un mismo texto. El ritmo poético no siempre adquirirá la misma importancia en todos los textos. En algunos de ellos, los más instrumentales, por norma general, la forma estará determinada casi exclusivamente por el ritmo lingüístico (el que impone la lengua en cuestión). En cualquier caso, incluso en este tipo de textos, siempre hay un margen de individualización, pues son varios los mecanismos lingüísticos posibles para la expresión de

⁹Meschonnic, Henri. *Op. cit.*, pág. 223.

un mismo contenido y en la elección de uno u otro el hablante se manifiesta. Por el contrario, en las obras literarias, concretamente las obras poéticas por la condensación de elementos que en ellas se produce, el ritmo poético será el predominante, pues todo en ellas es significativo y refleja la voluntad del autor: "[...] le poème est pris comme l'inscription maximale du sujet (avec sa situation et son histoire) dans le langage, alors que les autres pratiques du discours se réalisent comme l'inscription du langage dans l'histoire et sa situation"¹⁰. También Benveniste subrayó este hecho al afirmar que en un poema hay una semántica sin semiótica, pues los significados del código se reducen al máximo para dejar el protagonismo a los significados personales.

Esta trilogía de ritmos propuesta por Meschonnic recuerda a la distinción cosiriana de sistema - norma - habla¹¹, y también a las explicaciones de García Berrio acerca de cómo lo personal y lo cultural influyen conjuntamente en la plasmación en el texto de los universales antropológico - imaginarios que él sitúa en la raíz de lo poético¹². Estas coincidencias entre Meschonnic y autores estructuralistas como Coseriu o García Berrio podrían sorprender, dada la actitud tan crítica hacia el estructuralismo que adopta frecuentemente el primero. Sin embargo, la similitud en estas explicaciones pone de manifiesto que las discrepancias

¹⁰ Meschonnic, Henri. *Les états de la poétique*. Paris: presses Universitaires de France, 1985, pág. 43.

¹¹ Coseriu, Eugenio. "Sistema, norma, habla". En: *Teoría del lenguaje y lingüística general*. Madrid: Gredos, 1962, págs. 11-115.

¹² García Berrio, Antonio. *Op. cit.*, pág. 576.

entre las posiciones subjetivo-idealistas y las objetivo-abstractas, por seguir con la terminología de Bajtin, se debe no tanto al método estructuralista en sí mismo como al valor que se le concede a este método. Nos estamos refiriendo concretamente a la distinción que propone Umberto Eco entre *estructuralismo metodológico* y *estructuralismo ontológico*¹³.

Quienes se centran en los hechos de habla concretos e individuales admiten, como ya se ha dicho, que a partir de ellos puedan elaborarse estructuras fijas o patrones culturales, pero estas construcciones son siempre abstracciones posteriores y tienen un carácter artificial. Esto no impide, en cualquier caso, que estos constructos puedan resultar útiles en algunas circunstancias para conocer determinados fenómenos sociales (aunque en otras constituyen un estorbo, pues desvían la mirada del observador y ocultan la realidad). El estructuralismo es, para estos autores, un mero método operativo que facilita el conocimiento. Por el contrario, en las explicaciones de García Berrio se aprecia claramente que no concibe los universales como meras "construcciones artificiales" o superposiciones que nos ayudan a comprender mejor la realidad, sino que tienen existencia real, anteceden y determinan los comportamientos concretos. Los universales y las estructuras que generan no son, entonces, un método útil de

¹³ Eco, Umberto. "¿Realidad ontológica o sistema operativo?". En: *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen, 1968, trad. Francisco Serra Cantarell.

conocimiento, sino un elemento que forma parte intrínseca del ser de la naturaleza.

Al margen de estas diferencias acerca del valor concedido a los patrones culturales, la idea del ritmo como forma del movimiento implica también una concepción más amplia en la naturaleza de sus manifestaciones. Ya no es necesario que los elementos rítmicos de un texto se manifiesten mediante repeticiones: basta con que haya secuencias significativas que reflejen la voluntad expresiva del autor. De esta opinión es Emilio Alarcos, a juzgar por este comentario que aparece en su estudio acerca de la poesía de Blas de Otero: "Si examinamos un poema con detenimiento, podemos, pues, descubrir cuatro especies de ritmo, que más o menos concordes, constituyen el ritmo poético: a) una secuencia de sonidos, de material fónico; b) una secuencia, la métrica, de sílabas acentuadas o átonas según determinado esquema; c) una secuencia de funciones gramaticales acompañadas de entonación; d) una secuencia de contenidos psíquicos (sentimientos, imágenes, etc.). Experimentalmente podemos disociarlas y observar la una o la otra; pero en la creación poética y en la recepción por el lector están indisolublemente unidas, son unidad de ritmo poético"¹⁴.

¹⁴ Alarcos Llorach, Emilio. *La poesía de Blas de Otero*. Salamanca: Anaya, 1966, pág. 101. Este paralelismo entre Alarcos y Meschonnic en relación a la forma de concebir el ritmo ya fue señalado por Sáez Hermosilla. Cfr. "La linda pelirroja, de G. Apollinaire (reflexiones sobre la traducción del verso liberado)". En: Sáez Hermosilla, Teodoro. *La traducción poética a prueba: exégesis y autocrítica (ámbito francés-español)*. Secretariado de publicaciones de la Universidad

Lo extenso de la cita nos parece justificado no sólo por la información que aporta sino también porque la claridad de la exposición nos evitará glosas innecesarias. Sólo nos detendremos, pues, en varios matices que nos parecen importantes. La fecha de publicación de la obra en la que aparece este párrafo, 1966, coincide justamente con el año en que salió a la luz el trabajo de Emile Benveniste sobre la etimología de la palabra *ritmo*. No parece probable, entonces, que Alarcos hubiese tenido acceso al estudio de Benveniste en el momento de escribir el párrafo citado, lo que le concede, si cabe, más mérito al lingüista español, pues sin necesidad de investigaciones etimológicas ya había intuido que el ritmo no tenía por qué reducirse a la mera repetición de elementos.

Todavía en el apartado de las coincidencias, es de destacar que Alarcos denominase *ritmo poético* al efecto rítmico global del poema (es decir, a la totalidad de las secuencias rítmicas). La misma explicación ofrecería años después Meschonnic, para quien el ritmo poético es una síntesis de todos los elementos que aparecen en el texto: "[Le rythme poétique] présuppose les deux autres [se refiere al ritmo lingüístico y al retórico] et c'est, notamment, de son interaction avec les rythmes réthoriques que résulte son historicité"¹⁵.

de León, 1998, págs. 83-91.

¹⁵ Bourassa, *op. cit.*, pág. 92.

Es revelador acerca de la importancia de esta noción de ritmo que diferentes autores acabasen llegando a ella desde puntos de partida y con métodos distintos y sin entrar en contacto (ni Alarcos podía conocer los trabajos de Meschonnic, puesto que éstos aparecieron años después de que se publicase *La poesía de Blas de Otero*; ni Meschonnic o sus discípulos parecen conocer la obra de Alarcos, a juzgar por su ausencia en las citas bibliográficas).

Al margen de fechas y coincidencias, el hecho de admitir que el ritmo poético es un efecto que resulta de la síntesis de todos los elementos del poema, le confiere a la idea de ritmo cierta inefabilidad. Frente a la precisión que habían conseguido los formalistas al delimitar (incluso con enumeraciones concretas) lo que formaba parte del ritmo y lo que quedaba fuera de él, ahora cualquier secuencia puede resultar rítmica, en cualquier nivel de lengua. Por ejemplo, el mismo orden de los poemas dentro de la obra a la que pertenecen es un ritmo (una secuencia que da forma al pensamiento de un autor). Resulta difícil para un estructuralista, especialmente si está tan convencido de su método como lo estaba Alarcos¹⁶, admitir la existencia de un conglomerado sin proponer inmediatamente un análisis para descubrir sus unidades constituyentes. De

¹⁶ Alarcos Llorach, Emilio. *Gramática estructural*. Madrid: Gredos, 1969, pág. 27.

ahí que, precisamente en el mismo párrafo en el que admite la indisolubilidad de los elementos rítmicos en la recepción del texto, reconozca que, al menos "experimentalmente", es posible disociarlas.

No sólo estamos totalmente de acuerdo con la posibilidad de dividir el ritmo poético en sus constituyentes menores, sino que nos parece, además, la única manera posible de estudiar la traducción del ritmo. Ya se ha dicho más arriba que el traductor debe crearse un orden de prioridades a la hora de mantener en su versión los elementos rítmicos del texto original. Este orden de prioridades implica necesariamente un análisis semiótico, pues sólo pueden ordenarse las partes de un todo.

Ahora bien, donde no nos parece tan apropiada la propuesta de Alarcos es en la selección programática e invariable de elementos rítmicos aplicable a cualquier poema. Pensamos, por el contrario, que esa división debe realizarse para cada texto en concreto, pues no tiene por qué ser la misma en todos ellos. Dado que el ritmo no es la manifestación de un modelo preestablecido, sino la forma individual que el autor utiliza para expresarse, esa forma variará no sólo en cada individuo, sino en cada mensaje de ese individuo. Por ejemplo, en el análisis semiótico de Alarcos, se recoge la secuencia métrica como elemento rítmico, cuando es evidente que no en todos los poemas se recurre a ella. Por el contrario, no se admite

la rima como componente del ritmo poético, aunque pueda ser utilizada como tal.

En definitiva, mientras la concepción del ritmo como regularidad y periodicidad le ofrece al traductor una lista concreta de elementos rítmicos entre los que tendrá que escoger, la idea de ritmo como forma individual de expresión observa el poema como una totalidad de elementos en síntesis en la que todos ellos contribuyen al efecto rítmico. Aunque las formas culturales preestablecidas (como la rima o el metro, por ejemplo) también forman parte de esa totalidad, ni son los únicos elementos ni tiene por qué estar presentes siempre. Será el traductor el que decida cuáles son las unidades significativas que ha de mantener en su versión.

Capítulo 2

Conceptos métricos fundamentales: el metro

2.1. Concepto de metro

Entendemos por *metro* el esquema convencional y codificado culturalmente que ordena el discurso en unidades rítmicas imponiendo una serie de restricciones en la elaboración de los versos de un poema. En el caso de las versificaciones española y francesa, estas restricciones afectan exclusivamente al plano fonético y consisten, como se estudiará con más detalle posteriormente, en que el verso debe ajustarse a una determinada estructura silábica (en el verso francés) o silábico-acentual (en el verso español). Los versos que no se ajusten a alguno de los esquemas normalizados por la tradición literaria deben considerarse, a nuestro juicio, amétricos. El metro, en consecuencia, es un canon externo al verso que determina si una serie de cadenas lingüísticas son o no admisibles métricamente dentro de una forma poética determinada¹.

Al resaltar el aspecto restrictivo de los metros, nos estamos situando en el nivel más superficial de los textos; nos referimos a la sujeción a una serie

¹ Tomachevski, Boris. "Sur le vers". En: *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal, 1982, págs. 164-165.

de normas que se superponen a las puramente lingüísticas en el momento de la expresión del mensaje literario. Estas limitaciones métricas, que resultarían antieconómicas en los intercambios verbales lógicos, pueden cargarse de una gran fuerza semántica ("transracional") difícilmente alcanzable mediante los empobrecidos, por desgastados, mecanismos habituales de comunicación.

Desde el punto de vista de la comunicación literaria, la métrica desempeña una función esencial. Si bien es cierto que son muchos y variados los mecanismos que contribuyen a determinar la literariedad de un texto, la naturaleza métrica es el rasgo más intuitivo y sobresaliente por su presencia casi exclusiva en esta opción textual. Sólo en los textos poéticos se observa tal minuciosidad en el cómputo silábico de las unidades rítmicas y en la adecuación a estructuras preestablecidas. El metro es, en consecuencia, uno de los índices más reveladores del carácter excepcional del texto poético. Además, la naturaleza "pactada" del esquema métrico hace de éste un indicio claro para que el lector conozca desde los primeros instantes de la lectura cuál ha sido la intención rítmica del autor

La definición anterior exige algunas precisiones y justificaciones que implican el desarrollo de algunos puntos fundamentales de la teoría métrica, así como el estudio de las relaciones que este concepto mantiene con otras nociones vecinas, como las de ritmo y verso. En el presente apartado se

desglosará la definición propuesta y se enunciarán algunos de los principios de métrica teórica en los que nos hemos basado para realizar una descripción de los sistemas métricos español y francés:

2.2. Distinción metro - verso

Se trata de una de las distinciones fundamentales dentro de la teoría métrica, pues en función de las relaciones que se establezcan entre estos dos conceptos, la descripción de los sistemas de versificación podrá adoptar apariencias muy diferentes ante los mismos hechos. Como se verá en apartados posteriores, las divergencias que existen, por ejemplo, en torno a la determinación de los elementos que componen los esquemas métricos (acentos, rimas, sílabas...), no se deben tanto a consideraciones diferentes sobre dichos elementos, sino a la variedad de actitudes que pueden adoptarse a la hora de concebir las nociones de metro y verso.

Los versos son las unidades rítmicas principales en las que se divide el poema. Hay casos en los que estas unidades están concebidas atendiendo a unos modelos codificados previamente por la tradición. Estos modelos o patrones culturales en los que puede basarse el poeta son los metros. Dependiendo de la versificación que se esté describiendo, los patrones métricos pueden actuar sobre niveles diferentes de las lenguas (el fonológico,

el sintáctico o el semántico), y, dentro de cada uno de estos niveles, pueden afectar a elementos distintos, como el número de sílabas, los acentos o las posiciones de algunos fonemas, por ejemplo. Existen literaturas en las que los metros regulan varios niveles lingüísticos al mismo tiempo: en algunas versificaciones, los versos métricos, es decir, los que se atengan a algunos de los modelos preestablecidos, no solo deben tener un número determinado de sílabas átonas o tónicas (determinación fonológica), sino que también deberán ir alternando significados opuestos (determinación semántica). Una misma versificación puede recurrir a lo largo de su historia a esquemas métricos de diferente naturaleza, e incluso puede utilizar sincrónicamente distintos tipos de metro.

Metro y verso son, en consecuencia, conceptos y realidades diferentes. El metro es un esquema rítmico que el poeta puede o no utilizar en la composición de sus versos. Estos versos serán *métricos* en el caso de que se observe en ellos algunos de los patrones determinados por la tradición literaria en la que se sitúe su obra, y serán *amétricos*² en caso contrario. Esta forma de concebir el metro y el verso es la que nos parece más acertada, y la que mejor explica, a nuestro juicio, muchos de los interrogantes rítmico-métricos que

² No utilizamos el término *amétrico* en su sentido etimológico ("sin medida"), sino como sinónimo de "verso irregular", es decir, verso que no responde a ninguno de los metros repertoriados y no presenta "igualdad ni regularidad en relación con los demás versos que entran en combinación". Cfr. Domínguez Caparrós, José. *Diccionario de métrica española*. Madrid: Paraninfo, 1985, pág. 187.

plantean los textos poéticos. Es también la que ofrece resultados más fructíferos en el estudio de las estrategias utilizadas en la traducción de los versos métricos. En cualquier caso, no podemos olvidar que existen otras concepciones del metro y el verso cuya exposición resulta interesante.

Jean Mazaleyrat, autor de uno de los tratados de métrica francesa más citados, *Éléments de métrique française*³, ofrece una visión muy diferente de la que acabamos de exponer, pues no entiende el metro como una realidad externa al verso, sino derivada de él. Según este autor, cuyas teorías sobre el metro y el ritmo gozan de una gran aceptación entre muchos investigadores franceses⁴, todos los versos, independientemente de que estén sujetos a alguno de los esquemas métricos ya repertoriados, poseen una estructura métrica interna, que consiste en las relaciones que se establecen entre las diferentes partes en que pueden dividirse los versos. El metro deja de ser algo convencional y se convierte, en consecuencia, en un elemento subjetivo, sujeto al criterio del lector: un mismo verso puede ser dividido de diferentes maneras, e incluso ante una misma división, pueden establecerse múltiples relaciones entre las partes constituyentes. El propio autor lo demuestra con el

³ Mazaleyrat, Jean. *Éléments de métrique française*. Paris: Armand Colin, 1974.

⁴ Son muchos manuales de métrica francesa que se han concebido a imagen y semejanza del de Mazaleyrat, como el de Jaffré (*Le vers et le poème*. París: Nathan, 1984), o el de Moreau (*Six études de métrique. De l'alexandrin romantique au verset contemporain*. París: Sedes, 1987). En cualquier caso, en la difusión del concepto de metro que proponen estos autores no ha influido tanto el número de obras que han realizado sino la enorme difusión de la que han gozado, que responde, en parte, a que el carácter didáctico que las ha presidido las ha hecho especialmente útiles para su uso en las clases de literatura.

siguiente verso de Chateaubriand, "Le désert déroulait maintenant devant nous", del que pueden derivarse diferentes metros en función del tipo de relaciones que se quieran privilegiar. Una posibilidad consiste en subrayar la igualdad mediante el siguiente análisis:

Le désert / déroulait // maintenant / devant nous

$$\begin{array}{c} \underline{3 \quad \quad 3} \quad \quad \quad \underline{3 \quad \quad 3} \\ \underline{6 \quad \quad \quad \quad \quad \quad 6} \end{array}$$

12

Pero también podría ponerse de relieve la proporción y la simetría del verso proponiendo una estructura métrica como la siguiente:

Le désert // déroulait / maintenant // devant nous

$$\begin{array}{c} \underline{3 \quad \quad 3} \\ 6 \\ \underline{3 \quad \quad \quad \quad \quad \quad 3} \end{array}$$

12

En esta segunda lectura del verso, se atenúa la división entre hemistiquios y se refuerza la separación entre el sujeto y su verbo, por una parte, y entre el adverbio y el complemento circunstancial, por otra. Se crea, entonces, un eje central que divide el verso en dos partes simétricas: 3 // 6 // 3.

En función de esta concepción del metro, la métrica deja de ser un pacto o un sistema convencional que permite a los lectores conectar con el impulso rítmico de los poetas, ya que la estructura con la que se concibió el verso puede no coincidir con la que el lector ha elaborado. Esta es la postura que mantiene Emil Staiger cuando afirma que "en la poesía lírica [...] los metros, rimas y ritmos surgen en una unidad perfecta e indisoluble con los elementos que integran la composición [...]. *De aquí parece deducirse que en la poesía lírica existen tantas formas métricas como estados íntimos susceptibles de ser expresados*"⁵ (cursivas nuestras).

También se anula la posibilidad de elaborar un repertorio de metros determinado, pues cada lector creará los suyos en función de cómo interprete los versos: "Y estas leyes [las métricas] resultan siempre distintas, pues los poemas lo son, y por eso no cabe formularlas en forma estricta, pues el poema se evade siempre"⁶. Para referirse a estas teorías, Cornulier ha acuñado el término de "endométrica" (el metro surge de las relaciones *internas* de los elementos del verso), que se opondría a las actitudes "exométricas", como la

⁵ Staiger, Emil. *Conceptos fundamentales de Poética*. Madrid, 1966. Citado en: López Estrada, Francisco. *Métrica española del siglo XX*. Madrid: Gredos, 1969, pág. 17.

⁶ López Estrada, F. *Op. cit.*, pág. 18.

que hemos adoptado en este trabajo, según las cuales los metros son las regulaciones o esquemas *externos* que determinan los versos⁷.

Desde la perspectiva endométrica, la noción de *verso amétrico* (que nosotros hemos apuntado anteriormente para referirnos a aquellos cuyo impulso rítmico no se basa en ningún esquema métrico preestablecido) es una contradicción (igual que la de *verso métrico* un pleonasma), pues los conceptos de verso y metro son dos caras de una misma moneda que solo pueden separarse mediante abstracción teórica: en la realidad textual siempre estarán unidas. De ahí que Mazaleyrat utilice los términos de metro y verso indistintamente: "Un vers (ou mètre) est composé d'abord d'un système de mesures rythmiques fondé sur une série de rapports perceptibles des parties entre elles et des parties au tout". Incluso en la misma definición de verso se indica explícitamente la fusión de estas dos nociones: "[...] ce sont ces rapports qui constituent l'organisme global d'expression auquel on peut donner le nom de *mètre ou vers*"⁸ (cursivas del autor). De estas definiciones se deduce que incluso en los versículos pueden encontrarse estructuras métricas, pues siempre podrán observarse en ellos relaciones entre diferentes

⁷ Cornulier, Benoît. *Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*. Paris: Editions du Seuil, 1982, pág. 38.

⁸ Mazaleyrat, Jean. *Éléments de métrique française*. Paris: Armand Colin, 1974, págs. 15-16. También Pierre Guiraud utiliza los términos de metro y verso como sinónimos: "Le mètre (ou vers) [...] est une unité de discours (proposition) prosodiquement mesurée". Cfr. Guiraud, Pierre. *La versification*. Paris: Presses Universitaires de France, 1970. Precisamente en esta definición se menciona el elemento clave para distinguir versos y metros: "unidad de discurso". Pensamos que solo el verso es una unidad de *discurso*: el metro (como la estructura sintáctica, por ejemplo), no pertenece al discurso. Es, por el contrario, un molde o patrón que *determina* el discurso.

elementos: "Le statut métrique du verset dépend du résultat des segmentations qu'il appelle. Il entre ou non dans le système du vers selon que ces segmentations dégagent ou non des mètres sensibles"⁹.

Creemos que esta consideración del metro como elemento "construido" circunstancialmente en cada verso surge con el objetivo fundamental de explicar el verso libre desde una perspectiva métrica. Las explicaciones (pero, sobre todo, los ejemplos) de los autores que defienden esta postura así lo demuestran. El punto de partida del razonamiento de Mazaleyrat es que tanto los versos de Racine como los de Eluard, es decir, tanto el verso clásico basado en un esquema métrico preestablecido como el verso libre, constituyen una misma realidad: independientemente de que unos tengan el mismo número de sílabas y otros no, los lectores sienten que están leyendo *versos* en ambos casos. En opinión de este autor, esta esencia común que iguala a todos los versos consiste en tener una estructura métrica, que es la que permite que los lectores los perciban como tales.

De este hecho deduce Mazaleyrat que la teoría métrica tiene como principal tarea ofrecer un concepto de metro que se adapte tanto al verso clásico como a la versificación libre. Así pues, y teniendo en cuenta la variedad de estructuras que pueden adoptar los versos libres, sería absurdo

⁹ Mazaleyrat, *Op. cit.*, pág. 28.

elaborar un repertorio fijo de metros que intentase prever todas las posibilidades. Resulta más sencillo (desde la perspectiva de este investigador) flexibilizar la noción de metro para que este se derive de cada caso concreto.

A nuestro juicio, el axioma del que se deriva el razonamiento que acabamos de exponer es innegable: efectivamente, tanto en la versificación francesa como en la española, un verso libre es "tan verso" como cualquier endecasílabo, por ejemplo¹⁰. Ahora bien, donde nos parece que se equivocan quienes defienden esta visión endométrica de los versos es al pensar que es el metro subyacente lo que hace que los percibamos como versos. Creemos, por el contrario, que si los lectores identifican versos clásicos y libres como elementos de una misma categoría no es porque observen en ellos las complicadas relaciones aritméticas que proponen algunos autores, sino por razones mucho más pragmáticas, en las que la presentación del libro como poesía o la disposición gráfica desempeñan funciones determinantes.

En cualquier caso, es cierto que estos rasgos son tan solo algunos de los síntomas superficiales de otras motivaciones más profundas (no sabemos si

¹⁰ No faltan, por supuesto, quienes rechazarían esta afirmación. Para Benoît de Cornulier, por ejemplo, toda unidad rítmica que no sea equivalente desde el punto de vista métrico a las restantes del poema, no debe considerarse *verso*, sino prosa. Este autor, en consecuencia, llega a la misma conclusión que Mazaleyrat (todo verso tiene un metro) aunque por caminos muy diferentes: Mazaleyrat "encuentra" siempre un esquema métrico a todo lo que se presente en forma de verso; Cornulier, a la inversa, rechaza la denominación de verso a todo lo que no se sujete a una forma métrica. Cfr., Cornulier, *Op. cit.*, pág. 37.

más esenciales, pero sí, al menos, anteriores cronológicamente en el proceso de creación a la disposición gráfica). El no consumir la hoja de papel en su parte derecha suele ser un nexo importante que iguala a todos los versos (estén sujetos o no a patrones métricos), pero se trata tan solo de un método del que se sirve el autor para indicar a los lectores cuál es la intención rítmica que preside su texto. Esta es justamente la esencia del verso. No es el metro, en consecuencia, lo que hace que un verso sea verso, sino el ser una unidad determinada por el ritmo del poeta y no por el que impone la sintaxis lógico-gramatical de la lengua en la que se está expresando. Los esfuerzos por "numerizar" versos y hemistiquios pueden aportar conclusiones interesantes en algunos casos, pero no son necesarios para demostrar que un verso libre es un verso y no otra cosa¹¹.

En la obra de López Estrada, *Métrica española del siglo XX*, se aprecia también con claridad la relación que existe entre este concepto del metro como "número y disposición de los elementos de cada poema" y los intentos de explicar los nuevos usos que los movimientos vanguardistas de principios de siglo hacían de los versos. También para este autor el metro tiene su origen en el interior del poema y no en esquemas o paradigmas extralingüísticos previamente convencionalizados. Sin embargo, en las teorías de López

¹¹ Otros autores han rebatido la postura de Mazaleyrat con argumentos más positivistas a los que hemos utilizado en nuestra argumentación: han confrontado sus teorías con algunos versos regulares concretos para demostrar que no son aplicables en todos los casos. Gouvard, J. M. "Du vers classique au 12-syllabe de Verlaine". En: *Langue Française*, 93, 1999, págs. 45-63.

Estrada se aprecian diferencias significativas respecto a las de otros autores que defienden posturas similares en algunos aspectos. Mientras Mazaleyrat, por ejemplo, propone un concepto de metro de naturaleza trascendente y ahistórica (de manera que también los versos clásicos son analizados con los nuevos métodos), el investigador español aclara desde los primeros momentos de su obra que la teoría métrica que propone surge en un intento de explicar las manifestaciones poéticas modernas que rompen con los esquemas métricos tradicionales y repertoriados. En otras palabras: lo que López Estrada plantea, así al menos lo hemos interpretado, no es tanto un cambio en el concepto de metro sino una actualización de la teoría métrica ante los nuevos versos que ha de describir: una "*nueva métrica de la poesía libre* como opuesta a una precedente (no *vieja*, como agotada, sino que sus orígenes y desarrollo fueron anteriores)"¹² (cursivas del autor).

Para subrayar que la versificación libre esta basada en principios diferentes, propone López Estrada que las unidades rítmicas de esta nueva versificación se denominen *líneas poéticas* y se reserve el término de *verso* para las unidades de la versificación anterior. Esta precisión nos parece fundamental, pues al hacerla se está evitando uno de los errores más frecuentes de la teoría métrica, que consiste en describir y analizar hechos de versificación mediante métodos y conceptos de paradigmas diferentes, de tal

¹² López Estrada, *Op. cit.*, pág. 19.

forma que se estudian objetos con instrumentos poco apropiados. De la misma manera que se cometería un error al analizar con los métodos de la métrica cuantitativa unos versos basados en esquemas métricos sílabo-tónicos y expresados en una lengua en la que la cantidad no es un rasgo funcional, también nos parece equivocado analizar al mismo tiempo versos libres y versos métricos utilizando los mismos conceptos y métodos. Se trata de versos en ambos casos, pero son versificaciones basadas en principios distintos, que, en consecuencia, merecen explicaciones diferentes. Intentar explicarlos desde una misma óptica implica forzar excesivamente bien la teoría, bien los hechos que se están describiendo.

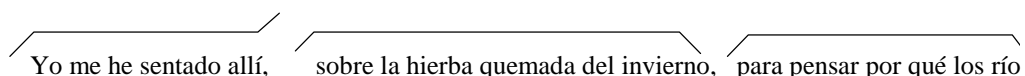
Teniendo esto en cuenta, no nos parece adecuado el comentario métrico que propone López Estrada del poema en verso libre "A un río le llamaban Carlos", de Dámaso Alonso, en el que analiza los versos libres buscando en ellos las estructuras métricas silábicas tradicionales (heptasílabos, octosílabos, endecasílabos...). Creemos que la unidades rítmicas de estos versos no responden a este tipo de esquemas silábicos. El verso libre en el que se expresa Dámaso Alonso es amétrico, lo cual no significa en absoluto que todo en él sea gratuito, sino sencillamente que no se sujeta a ninguno de los metros conocidos. A diferencia de los versos métricos, los que componen el poema citado no tienen, a nuestro juicio, el número de sílabas como principal criterio rítmico, sino la duración relativa de los grupos fónicos y las cadencias o

anticadencias de sus tonemas. El hecho de que López Estrada encuentre en los versos de Dámaso Alonso estructuras métricas silábicas no es motivo para deducir que este tipo de patrones rítmicos son pertinentes en el comentario del poema, pues en cualquier tipo de texto podrán encontrarse estos moldes: la sílaba es la unidad básica del discurso real, por lo que todos los enunciados son susceptibles de ser medidos en sílabas. Lo importante, en consecuencia, no es tanto que un verso admita ser medido en un determinado tipo de unidades, sino el hecho de estas unidades sean realmente significativas.

Por otra parte, la prueba de que estos patrones métricos son moldes añadidos posteriormente al verso por el crítico, es que no siempre coinciden con la lectura que el propio López Estrada propone. Por ejemplo, en el análisis del versículo "Yo me he sentado allí, sobre la hierba quemada del invierno, para pensar por qué los ríos", se propone la siguiente descomposición silábica:

yo me he sentado allí, sobre la hierba quemada / del invierno, / para pensar por qué los ríos
 alejandrino a la francesa tetrasílabo eneasílabo

Sin embargo, al analizar su línea tonal, el autor realiza una división diferente a la anterior:


 Yo me he sentado allí, sobre la hierba quemada del invierno, para pensar por qué los río

Dado que la métrica se basa fundamentalmente en determinar la percepción sonora de las unidades rítmicas del poema, no pensamos que sea acertado que los análisis métricos vayan por un lado y la pronunciación real por otro distinto. Creemos que estas discrepancias entre estos dos análisis citados (el métrico y el del trazado tonal), se debe tan solo a la búsqueda de metros allí donde no los hay.

La indistinción entre los conceptos de metro y de verso no solo no resuelve ningún problema, sino que los genera artificialmente. Esto es lo que creemos que le sucede a Jean Mazaleyrat cuando intenta explicar la estructura de los versos de menos de cuatro sílabas. Tomemos como ejemplo estos versos de Jacques Prévert, concretamente el segundo de los citados:

Au loin déjà la mer s'est retirée
Et toi
Comme une algue doucement caressé par le vent
Dans les sables du lit tu remues en rêvant

(Paroles, 1949)

Los versos de tres sílabas o menos se amoldan con dificultad a las teorías endométricas expuestas, ya que, debido a su brevedad, es difícil

estructurarlos en partes y encontrar relaciones entre ellas. De seguir al pie de la letra estas teorías, habría que concluir que no son versos, pues para que las unidades de un texto puedan ser consideradas como versos, es necesario observar en ellas una estructura métrica. Sin embargo, tampoco esta conclusión sería aceptable, pues, además del citado, existen muchos ejemplos de versos de este número de sílabas, y lo que pretenden precisamente estas teorías es justificar la existencia de cualquier tipo de verso.

La solución que propone Mazaleyrat para estos casos problemáticos (para el crítico, no para el lector) es que las estructuras métricas de los versos no sólo pueden buscarse en su interior sino en sus relaciones con los demás. En el ejemplo anterior de Prévert, el segundo verso de dos sílabas obtiene su estructura métrica al compararlo con las demás unidades de dos y cuatro sílabas en las que puede dividirse el verso anterior (Au loin - déjà la mer - s'est retiré).

A nuestro juicio, esta solución resulta excesivamente forzada. El recurso a las comparaciones con los demás versos no solo nos parece legítimo, sino que es, como intentaremos demostrar más adelante, la esencia del texto poético; pero en el caso de las teorías endométricas, este recurso no deja de parecernos un remedo para un caso puntual, pues su punto de partida y axioma principal es precisamente el contrario: que la unidad métrica coincide

con el límite del verso y que, en consecuencia, los metros se derivan de los versos en sí mismos, sin recurrir a esquemas exteriores a él.

Pensamos que la realidad de los versos es mucho menos complicada que lo que algunas teorías nos dan a entender. Bastaría con admitir que metros y versos son realidades diferentes y que, en consecuencia, pueden existir versos amétricos. Esta propuesta no pretende simplificar en exceso la teoría métrica para evitar las complicaciones mirando hacia otro lado. Es cierto que los versos son unidades rítmicas complejas cuya descripción no puede limitarse a un mero cómputo silábico para afirmar a continuación si se ajustan o no a un metro conocido, pero precisamente porque constan de muchos elementos relevantes de los que hay que dar cuenta, nos parecería un error complicar artificialmente la tarea exigiendo la presencia de relaciones que solo son producto de las teorías y no de los matices rítmicos buscados por el poeta.

Quizás la resistencia a distinguir los conceptos de metro y verso se debe a que en la versificación francesa y española las unidades métricas han coincidido tradicionalmente con la totalidad del verso. A diferencia de lo que sucede en otros sistemas de versificación, la longitud del molde métrico español coincide con la del verso, de manera que metro y verso se superponen en el discurso real. Conviene, sin embargo, tener en cuenta que esta coincidencia se produce tan solo en algunas versificaciones, por lo que no

debe interpretarse como una regla métrica general hasta el punto de identificar estos dos conceptos. Basta observar otros sistemas métricos para comprender que metros y versos no siempre coinciden en los textos poéticos. En la versificación latina, por ejemplo, las unidades métricas tienen una amplitud menor que en la española, por lo que no regulan todo el verso sino tan solo un número determinado de moras. La consecuencia es que en un mismo verso aparecen varios metros consecutivos. Precisamente el número de metros que componen los versos es lo que les da el nombre: dímetros, pentámetros, hexámetros, etc.

No es necesario, en cualquier caso, recurrir a versificaciones extranjeras para observar varios metros en un mismo verso. En algunos poetas españoles, los versos que en apariencia son libres responden en realidad a la yuxtaposición de varios esquemas métricos. Es un recurso habitual, por ejemplo, en los poemas de Francisco Brines. En el poema "Aullidos y sirenas", de *El otoño de las rosas*, la mayor parte de sus versos están formados por varios heptasílabos consecutivos. En ocasiones son tres metros de siete sílabas los que componen sus versos (versos trímetros):

"y sólo en la mañana, / que apaga las estrellas / y nos borra el misterio"

"y hace la realidad / de nuevo conocida, / aunque nos llega lívida"

Otras veces son cuatro los metros que se yuxtaponen en un mismo verso:

"y en esta habitación / del único habitante, / y la callada luz / que da sonido a
[un libro]"

Aunque las reglas métricas señalan que las comas no impiden las sinalefas, pensamos que en este tipo de versos la lectura prosódica prima sobre la convención, de ahí que no unamos en una misma sílaba métrica las vocales que, pese a estar en contacto, se encuentran en grupos fónicos diferentes. Estas combinaciones de heptasílabos (o heptasílabos con endecasílabos) resultan especialmente eufónica, a juzgar por el uso habitual que de ella hacen muchos poetas (los heptasílabos se consideran, de hecho, quebrados de los endecasílabos). Pablo García Baena, por ejemplo, tiene poemas basados casi exclusivamente en este ritmo heptasilábico. Véase, por ejemplo, el poema "Ceniza", de *Óleo*, en el que la mayor parte de los versos son metros de dos heptasílabos (alejandrinos), de tres heptasílabos (v. 12: "ahora que el deseo me asfixiaba en la sombra de su gran lirio negro"), o de heptasílabos más endecasílabos (v. 10: "otra vez tu ceniza llamando está en la puerta de mi frente").

Las discordancias entre versos y metros en la versificación española no solo aparecen cuando en un mismo verso se combinan varios metros, sino también cuando un esquema métrico se reparte en diferentes versos. Esta es, al menos, una posible interpretación rítmica de los dos siguientes versos del poema "Otoño inglés" de Brines:

sino el soñar del árbol, que desnuda
su frente de hojarasca.

Aunque al observar el poema por escrito la disposición tipográfica de los versos induce a leer un endecasílabo más un heptasílabo, si se estuviese escuchando su recitación sin el apoyo gráfico podría observarse una estructura métrica diferente (al reforzar la pausa de la coma y reducir la versal):

sino el soñar del árbol, *que desnuda*
su frente de hojarasca.

Es decir, un heptasílabo ("sino el soñar del árbol") más un endecasílabo ("que desnuda su frente de hojarasca"), que, gráficamente, está dividido en dos versos. También en textos franceses hemos encontrado estructuras métricas convencionalizadas repartidas en varios versos, pero unidas prosódicamente por las pausas que imponen los signos de puntuación. El siguiente poema de Nerval, por ejemplo, es un continuo

choque entre las estructuras que la tipografía muestra a la vista y las que la lectura ofrece al oído:

Et les monts enivrés chancelaient: la rivière
 Comme un serpent boa, sur la vallée entière
 Etendue, s'élançait pour les entortiller..
 (*Odelettes*)

Si bien los renglones nos muestran cuatro alejandrinos, una recitación que acentuase la entonación que se deriva de la estructura sintáctica nos haría escuchar eneasílabos:

Et les monts enivrés chancelaient:
 la rivièr(e) comme un serpent boa,
 sur la vallée entière étendue,
 s'élançait pour les entortiller...

Las combinaciones de varios metros en un mismo verso (como los tres heptasílabos citados de Brines, por ejemplo) plantean el interrogante de su consideración desde el punto de vista métrico. Como ya se ha señalado en repetidas ocasiones, la postura que se ha adoptado en este trabajo es la de diferenciar los conceptos de metro y verso. Basándonos en esta distinción, hemos considerado amétricos o irregulares todos los versos que no se adapten a las estructuras métricas preestablecidas por la tradición. Desde esta perspectiva, los versos de Francisco Brines o de García Baena antes

mencionados son amétricos, pues, aunque recurren a patrones codificados por la métrica regular (alejandrinos, endecasílabos y heptasílabos concretamente), no se adaptan a ninguno de los esquemas repertoriados, sino que los combinan de manera personal para crear unidades rítmicas particulares.

Nos parece importante destacar esta necesidad de que un verso se adapte a uno de los metros conocidos para poder calificarlo como métrico o regular, porque este requisito no suele mencionarse explícitamente en manuales o diccionarios, aunque se sobreentienda en sus definiciones. Este es el caso, por ejemplo, del *Diccionario de métrica española*, de Domínguez Caparrós, en el que, al definir el concepto de "verso regular", se hace referencia exclusivamente a la igualdad o regularidad en el número de sílabas de un verso con los restantes que componen el poema¹³. Sin embargo, los versos en los que se combinan varios metros, pese a ser iguales o proporcionales entre sí, son catalogados por este autor como "irregulares", con lo que está dando a entender implícitamente que, además de esta igualdad o proporcionalidad, también es una necesidad de la versificación regular la adecuación a los metros preestablecidos.

Ahora bien, dado que existen distintos subgrupos dentro de la versificación irregular, es necesario precisar más en la descripción de los

¹³ Domínguez Caparrós, José. *Op. cit.*, pág. 192.

versos antes citados de Brines o García Baena. Dentro de los irregulares, Domínguez Caparrós incluye la yuxtaposición de varios metros en la categoría de "versos libres". Aun admitiendo los distintos grados de "libertad" que se aprecian dentro de esta categoría, pensamos, por el contrario, que estas combinaciones de metros en un mismo verso están más cercanas a la versificación de cláusulas que a la versificación libre, y nos basamos en que los versos libres se caracterizan no solo por la ausencia de regularidad en el número de sílabas, sino porque no se someten a reglas ni patrones acentuales codificados en su interior (las únicas normas son las estéticas que se impone el autor). Por el contrario, en los versos de estos dos poetas, aun siendo irregulares, sí puede apreciarse el sometimiento a determinadas normas interiores.

En la versificación de cláusulas, por el contrario, pese a la falta de regularidad en el número de sílabas, se observa "la combinación de un número variable de cláusulas del mismo tipo rítmico", definición que se aproxima más a los versos que se están comentando. En cualquier caso, dado que metro y cláusula son conceptos diferentes, sería un error calificar la conjunción de diferentes metros como ejemplos de versificación de cláusulas. Ante la imposibilidad de incluirlos en alguna categoría en concreto, nos parece que la solución más acertada es la de establecer un continuum dentro de la versificación irregular, dentro del cual esta

combinación libre de varios metros habría que situarla más cerca de la versificación de cláusulas que de la versificación libre¹⁴.

Al margen de estos problemas taxonómicos, lo que se ha pretendido demostrar con estos ejemplos es la necesidad de distinguir metro y verso como realidades diferentes. La existencia de versos en los que se combinan varios metros (tanto en versificaciones extranjeras como en la española); de metros que "se reparten" en distintos versos; de esquemas métricos que sobrepasan el nivel del verso y afectan a las estrofas o a la totalidad de los poemas (como los metros estróficos que se comentarán posteriormente); o, sencillamente, de versos que no se adecuan a ningún patrón métrico, son algunos de los hechos que nos inducen a defender la idoneidad de esta separación.

2.3. Fundamentos cognitivos de la métrica

En el apartado anterior, se ha mencionado como característica esencial de la versificación métrica la igualdad que debe existir entre los versos que

¹⁴ La noción de *verso libre métrico*, propuesta por Isabel Paraíso, se aproxima a los versos que nos ocupan, pero no nos sirve tampoco para catalogarlos, porque en ellos la combinación de distintos metros no conserva la misma ordenación a lo largo de todo el poema. El concepto más cercano a los versos de Brines o de García Baena es el que propone esta misma profesora: el *verso semilibre*, que se define como el "conjunto de formas verbales que, sobre una base métrica tradicional, recibe modificaciones personales del poeta, las cuales desfiguran en mayor o en menor medida el esquema originario". Cfr. *El comentario de textos poéticos*. Gijón - Valladolid: Júcar-Aceña, 1988.

componen un mismo poema. Esta igualdad, lejos de ser un requisito convencional, constituye a nuestro juicio la piedra de toque de toda la teoría métrica, por lo que merece que nos detengamos en ella con algún detalle. Para algunos autores, la equivalencia entre versos es el elemento fundamental e invariable de las versificaciones, hasta el punto de que ni siquiera admiten la denominación de verso para las unidades rítmicas irregulares (se trataría sencillamente de prosa rítmica¹⁵). La importancia que se le presta a este factor se debe al hecho de que, al haberse observado en todas las versificaciones, es considerado como la base o motivación antropológica de la métrica, y no un mero elemento arbitrario sujeto a variaciones históricas. Al margen de modas y gustos pasajeros (que se manifiestan tan solo en la superficialidad de los textos), siempre hay un núcleo permanente y medular en las versificaciones de todas las literaturas: la búsqueda de la igualdad entre los segmentos tonales que componen el poema. Pedro Henríquez Ureña lo señala como la invariante de los versos: "El verso, en su esencia invariable a través de todos los idiomas y de todos los tiempos, como grupo de fonemas, como 'agrupación de sonidos', obedece sólo a una ley rítmica primaria: la de la repetición"¹⁶. Los metros, en definitiva, tienen como función esencial hacer que los lectores u

¹⁵ Cornulier, *Op. cit.*, pág. 37.

¹⁶ Henríquez Ureña, Pedro. *Estudios de versificación española*. Buenos Aires: Instituto de Filología "Doctor Amado Alonso", 1961, pág. 254. Citado en: Domínguez Caparrós, José. *Métrica española*. Madrid: Síntesis, 1993., pág. 40.

oyentes perciban como iguales las unidades rítmicas en que se dividen los poemas.

Esta percepción de la igualdad ha sido utilizada como punto de partida en muchas teorías métricas. Navarro Tomás, por ejemplo, recurre a ella como elemento indispensable de la sensación rítmica que experimentan los lectores ante los versos. Para el investigador, español esta igualdad no está basada tanto en el número de sílabas como en la duración equivalente en centésimas de segundo de los períodos rítmicos y de enlace. Incluso en aquellos versos en los que la desproporción silábica podría hacer peligrar la percepción de la igualdad, la sensación del ritmo se mantiene, según estas teorías musicales, gracias a que el lector, consciente o inconscientemente, alarga o recorta el período de enlace (la duración variable que se le puede dar a la pausa versal sirve para estos propósitos). Independientemente de que se acepte la descripción de los versos con métodos musicales, los datos de fonética experimental en los que se basa Navarro Tomás demuestran la importancia de la igualdad entre versos como motivación esencial de la métrica, pues, incluso en aquellos casos en los que el poeta no mantiene la proporción en el número de sílabas, los lectores tienden a buscarla a través de las compensaciones mencionadas.

Los fundamentos de las teorías métricas de Maurice Grammont también apuntan a la percepción de la igualdad, no solo de la totalidad de los versos entre sí sino también de las partes en que estos pueden dividirse¹⁷. Los acentos finales de los grupos fónicos que componen los versos o hemistiquios actuarían, según este autor, como puntos de referencia para descomponerlos en unidades menores. Estas divisiones se denominan *coupes*, y las unidades resultantes, *mesures*. La pareja *coupe-mesure* está en la misma relación que *cesure-hemistiche*, con la diferencia de que estos últimos se aplican a la totalidad del verso compuesto, mientras que los primeros se aplican solo dentro de los hemistiquios o en los versos simples¹⁸. Para indicar gráficamente las cesuras se utiliza la doble barra, mientras que para indicar las *coupes* se recurre a una sola. Grammont propone la siguiente división de estos versos de Racine:

Heureux / qui satisfait // de son humble / fortune
 Li / bre du joug superbe // où je suis / attaché,
 Vit dans l'état / obscure // où les dieux / l'ont caché.

¹⁷ Grammont, Maurice. *Petit traité de versification française*. Paris: Armand Colin, 1965, págs. 116-118.

¹⁸ Lo que en la métrica francesa se ha dado en llamar *mesure*, podría considerarse de algún modo equivalente a lo que la métrica española es la cláusula. Sin embargo, no se puede establecer una equivalencia exacta, ya que la versificación de cláusulas española es irregular o amétrica (no hay coincidencia en el número de sílabas), mientras que las *mesures* francesas son divisiones posteriores que pueden practicarse en versos regulares. En consecuencia, siempre que nos refiramos en adelante a términos de métrica francesa cuyos equivalentes españoles puedan provocar equívocos, nos limitaremos a dejar el término en francés ofreciendo su explicación.

Aunque las *mesures* en las que se dividen los versos tengan diferente número de sílabas (en el primer hemistiquio del segundo verso, la desproporción es incluso de cuatro sílabas: 1-5), todas ellas son equivalentes entre sí en la pronunciación real gracias a que el lector las iguala al acelerar o retrasar la velocidad de dicción en cada uno de los segmentos.

Esta tendencia a equilibrar los grupos fónicos en los que se descomponen los segmentos de entonación ha sido señalada también en el lenguaje coloquial. François Wioland ha observado cómo los hablantes franceses tienden a construir sus oraciones con grupos fónicos de duración aproximadamente equivalente. Esto es posible, según este lingüista, porque ya se tiene en mente la macroestructura de los mensajes que se emiten antes de comenzar a enunciarlos. Incluso en aquellos casos en los que los grupos fónicos no guardan una proporción en el número de sílabas, la igualdad se mantiene gracias a compensaciones similares a las que Grammont ha señalado en los versos. Así, en oraciones del tipo "Non, c'est pas possible", en las que las unidades rítmicas están desproporcionadas, la cantidad silábica se aumentaría en el adverbio de negación y se disminuiría en las restantes sílabas. Con este mismo propósito, la velocidad de dicción se aumentaría en el segundo grupo fónico¹⁹.

¹⁹ Wioland, F. *Op. cit.*, pág 37.

Frente a las teorías que se acaban de mencionar, que explican la equivalencia de los versos a través de su duración temporal, hay autores que rechazan la relevancia de las mediciones cronométricas. La igualdad, afirma por ejemplo Benoît de Cornulier, es efectivamente el fundamento de los esquemas métricos, pero, en el caso de la métrica francesa (y nosotros extendemos esta afirmación a la española) las equivalencias se basan, desde una perspectiva funcional, tan solo en el número de sílabas de los versos y no en las características prosódicas de estas unidades. Dicho de otra manera: para que los lectores experimenten la equivalencia entre los segmentos fónicos, basta sencillamente con que estos tengan el mismo número de sílabas, independientemente de la cantidad o la velocidad con que se hayan pronunciado.

Es lógico que quienes defiendan las equivalencias numéricas frente a las temporales rechacen la utilización de métodos e instrumentos musicales en la descripción de los sistemas de versificación, ya que las leyes que regulan la percepción de la música son diferentes de las que rigen la lectura de los versos: al escuchar una sinfonía, por ejemplo, la duración de las notas o los silencios son elementos funcionales, pero en los metros estos rasgos son secundarios en la determinación de la igualdad entre versos. El ritmo versal, en consecuencia, podría describirse como un ritmo "balístico", pues lo realmente importante para su percepción es la mera sucesión de los golpes de

voz que componen el metro (es decir, las sílabas), independientemente de los intervalos que separen estas unidades.

Al margen de los argumentos y pruebas experimentales en los que se basa este autor para respaldar su teoría²⁰, la insistencia que se observa a lo largo de siglos de versificación en el cómputo silábico es también un hecho relevante que incide en la importancia de la división numérica de los versos. Por otra parte, aunque no hayamos realizado las mismas encuestas que Cornulier ha llevado a cabo entre poetas franceses, no creemos equivocarnos al afirmar que la mayoría de los poetas de nuestra lengua que se expresan en versos regulares *cuentan* las sílabas de sus versos, pero no *cronometran* su duración.

Es preciso señalar, en cualquier caso, que el cómputo silábico es una tarea que se enmarca en el aspecto artesanal de la versificación y no en el de su recepción. Es decir, son los versificadores los que cuentan sílabas, no los lectores u oyentes, ya que estos últimos pueden percibir perfectamente la igualdad de los versos sin necesidad de contar sílabas. En pruebas que hemos realizado con lectores habituales de textos poéticos, leímos en voz alta una tirada de endecasílabos sin avisarles previamente de la medida exacta de estos versos. Todos ellos captaron desde un primer momento que estaban

²⁰ Cornulier, *Op. cit.*, págs. 64-65.

escuchando versos con el mismo número de sílabas, pero muy pocos supieron decir con exactitud cuál era este número²¹. Lo que estos datos demuestran es que se puede sentir la equivalencia de los versos sin necesidad de hacer cuentas (de la misma manera que podría decirse si dos rectas dibujadas en un papel son iguales sin necesidad de saber cuántos centímetros mide cada una de ellas).

Es curioso que la conclusión de la experiencia que se acaba de relatar resulte una obviedad en lo que se refiere a la percepción visual (nos referimos al ejemplo de las rectas sobre el papel), y, sin embargo, se olvide frecuentemente en la percepción de los versos. Pensamos, por el contrario, que este hecho debe utilizarse para responder a algunas cuestiones polémicas sobre la versificación métrica. Partiendo de la base de que los lectores no cuentan sílabas (ni necesitan contarlas) para reconocer la igualdad de las secuencias rítmicas, nos parece equivocado defender la equivalencia de los versos compuestos basándose en la suma total de sílabas que hay en cada uno de sus hemistiquios. Si fuese así, habría que admitir, por ejemplo, que un dodecasílabo de $5 + 7$ es el mismo metro que un dodecasílabo de seguidilla ($7 + 5$), pues en ambos casos la suma es de doce sílabas. Por el contrario, al comparar ejemplos de estos dos tipos de versos, se observa que son

²¹ De veinte personas consultadas, solo siete nos supieron indicar que los versos recitados eran endecasílabos. Por supuesto, los versos en cuestión los habíamos elaborado nosotros mismos con el único propósito de realizar esta experiencia. Se pretendía evitar con ello tener que recurrir a versos ya conocidos por nuestros colaboradores.

segmentos con diferente sonoridad y que, en consecuencia, difícilmente pueden sentirse como equivalentes entre sí:

<p>En ti el hábil orfebre cincela el marco en que la idea-perla su oriente acusa, o en su cordaje harmónico formas el arco con que lanza sus flechas la airada musa.</p> <p>(Rubén Darío)</p>	<p>Guerrero fuiste con que Yupanqui un día hacia el Arauco sin descansar marchó, y con tu lanza, con tu broquel de cuero, entraste en filas, del tamboril al son.</p> <p>(José Santos Chocano)</p>
---	---

Es fácil percibir la igualdad de cada uno de estos versos con los restantes del mismo poema, pero si se intercala uno de ellos entre los versos de la otra estrofa, no se sentiría como equivalente a los demás, pese a que todos ellos son dodecasílabos. No es, por lo tanto, la suma total de las sílabas ni ningún otro tipo de operación matemática lo que iguala los versos, sino el que sus sílabas estén organizadas bajo una misma disposición. Dicho de otra manera: la igualdad que el lector percibe no está motivada por la sucesión de grupos consecutivos doce sílabas (si fuese así, los versos de los dos poemas se sentirían como unidades equivalentes), sino por un reparto similar de las sílabas en los heterostiquios, de ahí que una secuencia $7 + 5$ no se considere equivalente métricamente hablando a una secuencia $5 + 7$.

Esta deducción tiene más incidencia en el análisis de los metros franceses que en los españoles, ya que la teoría métrica francesa incide en mayor medida que la española en las divisiones en cesuras de los versos

compuestos. Por ejemplo, el decasílabo francés (más utilizado en la versificación francesa que el dodecasílabo, su equivalente, en la española), admite varias divisiones, entre las que destacan por ser las más frecuentes las de 5 + 5, 6 + 4 y 4 + 6. Teniendo en cuenta que es necesario que un verso sea equivalente a los demás de su poema para poder considerarlo métrico, no podrían combinarse en un mismo poema decasílabos con diferentes hemistiquios. Algunos autores rechazan incluso la denominación genérica de "decasílabo" por engañosa, ya que agrupa bajo un mismo término a metros que no pueden ser considerados equivalentes²².

Otra de las conclusiones importantes que pueden deducirse de la necesidad de igualdad entre los versos regulares es que los metros son entidades relacionales. La metricidad de un verso no se deriva de sus características intrínsecas, sino de la coincidencia de su esquema métrico con el de los demás versos que componen el poema²³. De este hecho se desprende que si cogiésemos cualquiera de los dodecasílabos de uno de los poemas anteriores y lo colocásemos en el otro, habría que considerarlo un verso irregular o amétrico, pues, como se ha visto, no son metros equivalentes entre sí²⁴.

²² Cornulier, B. *Op. cit.*, pág. 88.

²³ Para algunos autores no es tanto el poema como la estrofa la unidad superior al verso necesaria para que éste pueda ser considerado como tal. Cfr. Quilis, Antonio. *Métrica española*. Madrid: Alcalá, 1978, pág. 87.

²⁴ El hecho de que esta regla métrica también esté presente en otras versificaciones, como la francesa, incide en la universalidad del principio de la igualdad entre versos. Dessons, Gérard y

El hecho de que los pies quebrados se consideren como versos métricos pese a no tener el mismo metro que los restantes del poema no es una excepción a esta ley de la igualdad. Aunque algunos expliquen la metricidad de estos metros quebrados afirmando que, además de la igualdad, los lectores perciben la proporcionalidad entre las estructuras métricas²⁵, las pruebas que se han realizado en este sentido demuestran lo contrario: tras leer una serie de versos métricos con sus respectivos quebrados a un grupo de personas, estas no supieron indicar con exactitud la proporción numérica en la que se encontraban los versos en cuestión²⁶. Por otra parte, hay versos quebrados cuya proporción con los restantes no es en absoluto evidente, como la del heptasílabo con el endecasílabo.

La regularidad de estos versos quebrados no creemos que pueda explicarse, entonces, a través de la proporcionalidad entre ellos. La razón radica en que se amplía la unidad básica de la comparación: ya no se compara verso tras verso, sino cada verso más su quebrado. Por ejemplo, en los siguientes versos de Guillén, la igualdad se percibe entre los dos primeros versos con los dos siguientes:

Meschonnic, Henri. *Traité du rythme. Des vers et des proses*. Paris: Dunod, 1998, pág. 147.

²⁵ Para Domínguez Caparrós, por ejemplo, la versificación regular o silábica se funda "en la igualdad, o proporcionalidad (cuando se mezclan los versos largos y sus quebrados), en el número de sílabas de la composición" (cursivas nuestras). *Op. cit.*, pág. 139.

²⁶ Cornulier, B. *Op. cit.*, págs. 39-50.

¿Un mirlo será quien pía?
El gorjeo
Surge de unas hojas tiernas
De revuelo.

(*Cántico*, Jorge Guillén)

Existen, en consecuencia, igualdades innatas o naturales (la igualdad directa entre segmentos o unidades rítmicas equivalentes) y las igualdades o equivalencias aprendidas culturalmente, como la de los versos quebrados o la de las estrofas entre sí.

Creemos que esta igualdad entre los metros, entendida como el fundamento antropológico de la versificación regular, debería tenerse mucho más en cuenta a la hora de buscar respuestas a los interrogantes que suscitan algunos casos conflictivos desde el punto de vista métrico. En ocasiones, se tiene la impresión de que las teorías métricas han desarrollado toda una literatura paralela a los versos, y que se enuncian reglas excesivamente artificiosas que nada tienen que ver con los hechos que se intentan explicar. Pensamos, y así lo intentaremos poner en práctica en adelante, que ante cualquier duda que susciten los textos poéticos, es necesario regresar hasta estas motivaciones estéticas de carácter universal para encontrar las respuestas adecuadas. En caso contrario, se corre el riesgo de que la teoría métrica se acabe convirtiendo en una ficción superpuesta a los versos que tan solo deje

entrever una mínima parte de estos y oculte otras realidades que puedan ser significativas.

En ocasiones, las teorías llegan a aislarse tanto de los textos que incluso crean artificialmente estructuras métricas y rítmicas empíricamente imposibles dadas las características prosódicas de algunas lenguas. Por ejemplo, el prestigio de la literatura clásica latina en las lenguas romances hizo que se tomasen prestadas las cláusulas rítmicas para la descripción de los versos de estas lenguas, olvidando el hecho de que algunos rasgos fonológicamente relevantes en el sistema métrico latino no son pertinentes en otras versificaciones. Hasta tal punto influyeron los modelos clásicos que se encontraban sin dificultad en los versos franceses cláusulas de yambos y anapestos, lo cual resulta totalmente ficticio, pues las características acentuales del francés impiden la producción de este tipo de ritmos mediante el material puramente lingüístico de esta lengua²⁷ (si los acentos se aíslan de los elementos en los que aparecen y se distribuyen arbitrariamente en pies acentuales, entonces sí es posible conseguir cualquier ritmo que el analista desee).

Hechos como este demuestran, a nuestro juicio, que las diferencias entre las teorías métricas de cada literatura están más motivadas por razones

²⁷ Meschonnic, *Op. cit.*, pág. 425.

culturales que por las necesidades de adecuarse a las peculiaridades lingüísticas o literarias. Por ejemplo, los comentarios métricos que se enseñan en las escuelas francesas, como se estudiará con más detalle en capítulos posteriores, enfocan la atención de los lectores hacia la descomposición de los versos en sus partes constituyentes, resaltando no tanto el número de sílabas de cada una de ellas, sino las relaciones aritméticas que estas mantienen entre sí. Pierre Guiraud, en su manual de introducción a la versificación francesa²⁸, concibe el análisis de los versos de la siguiente manera, que ilustramos con este ejemplo:

Rodrigue qui l'eût cru — Chimène qui l'eût dit
Que notre heur fût si proche et si tôt se perdît.

Para la división de los versos en cláusulas se toma como punto de referencia los acentos de los grupos fónicos, de manera que el comentario métrico de estos versos consistiría en la secuencia de números 2-4 // 2-4, para el primero de ellos, y 3-3 // 3-3 para el siguiente, que se derivan de la siguiente división silábica:

Ro-dri / gue-qui-l'eût-cru // Chi-mè / en-qui-l'eût-dit

2 4 2 4

Que-no-tre(heur) / fût-si-proch(e) // et-si-tôt / se-per-dît.

3 3 3 3

²⁸ Guiraud, *Op. cit.*, págs 9-10.

Esta descomposición podría utilizarse también en los versos españoles. De hecho, este tipo de divisiones se asemejan bastante al análisis de cláusulas rítmicas, utilizado habitualmente por los estudiosos de nuestra versificación durante largo tiempo²⁹. Sin embargo, si actualmente se dijese de un verso español que su estructura métrica es 3-4 // 3-4, creemos que pocos comprenderían de qué tipo de verso se está hablando, ya que los métodos utilizados habitualmente por las teorías métricas en nuestra lengua no han considerado relevante incidir en las relaciones numéricas de las cláusulas, sino en el lugar que ocupa el acento en ellas.

Sería un error eliminar totalmente el componente lingüístico a la hora de explicar las diferencias en las teorías del verso: es evidente que en la métrica francesa no es rentable el uso de los distintos tipos de cláusulas (dácilos, anapestos, anfíbracos...) debido a que esta lengua es de acento fijo (no de palabra, sino de grupo fónico), por lo que es imposible encontrar en un verso francés una cláusula dactílica utilizando el método de división que se acaba de señalar. Sin embargo, también nos parece excesivamente reduccionista pensar que son las diferencias entre las lenguas el factor principal que explicaría la existencia de varias teorías. El mero hecho de que una misma versificación

²⁹ Domínguez Caparrós expone la polémica entre varios autores del siglo XIX acerca de la idoneidad de recurrir al sistema de cláusulas para explicar el ritmo en la versificación española. Cfr. *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*: Madrid: C.S.I.C., 1977, págs. 83-111.

conozca distintos tipos de análisis del ritmo sin que su sistema fonológico presente grandes cambios nos parece una prueba concluyente acerca del papel secundario del componente lingüístico en el desarrollo de la teoría métrica.

2.4. Fundamentos lingüísticos de la métrica

Al afirmar que los patrones métricos de las versificaciones española o francesa regulan los versos tan solo desde una perspectiva fonética, se hace necesario explicar los términos de *métrica sintáctica* y *métrica semántica*, frecuentemente utilizados en los manuales de versificación francesa y española (y que a veces aparecen como sinónimos de sintaxis rítmica o semántica rítmica). Con estas denominaciones se suele hacer referencia al estudio de las incidencias que la aplicación de los moldes métricos presentan en los niveles sintácticos y semánticos de las lenguas. Es evidente que construir las oraciones de tal forma que tengan un número concreto de sílabas y con acentos en determinados lugares (en ocasiones también con los mismos fonemas en la posición final) supone una opresión en la comunicación lingüística habitual. Los efectos de esta violencia ejercida sobre el lenguaje son estudiados por estas dos ramas de la métrica.

Sin embargo, las denominaciones de *métrica sintáctica* o *semántica* provocan, a nuestro juicio, ambigüedad, especialmente por su equiparación a

la métrica fonética. Por analogía con este último término, calificar a la métrica de sintáctica o semántica podría hacer pensar en un sistema métrico cuyas leyes se aplicasen en la organización de los significados o de la sintaxis. Es decir, de la misma manera que una métrica fonética es aquella que determina la metricidad de los versos atendiendo a criterios fonéticos (número de sílabas y la tonicidad de algunas de ellas), las métricas sintáctica o semántica podrían ser aquellas que le imponen al versificador una serie de restricciones sobre las combinaciones de palabras o el significado de éstas. En este caso, estos dos términos no estarían haciendo referencia a los planos en los que se manifiestan las consecuencias de los patrones métricos, sino a la naturaleza lingüística de estos.

Aunque haya autores que solo admitan la existencia de métricas fonéticas³⁰, existen versificaciones basadas en modelos de verso que regulan el contenido semántico de los versos. Este es el caso, por ejemplo, de la métrica china, cuyo sistema básico es el tsue-keou, estrofa de cuatro versos en la que cada uno de ellos desempeña una relación semántica concreta con los restantes (el primero constituye el exordio; el segundo, la respuesta; en el

³⁰Roman Jakobson, por ejemplo, excluye las métricas de naturaleza sintáctica o semántica al admitir tan solo la posibilidad de sistemas métricos basados en oposiciones de carácter fonológico: "De sorte qu'un système métrique de versification ne peut être basé que sur l'opposition des sommets et des marges de syllabe (vers syllabique), sur le niveau relatif des sommets (vers accentuel) ou sur la longueur relative des sommets syllabiques ou des syllabes entières (vers quantitatif)". Jakobson, R. "Closing Statements: Linguistics and Poetry". En: *Essais de linguistique*, París, 1963, pág. 25. Citado en: Mariner Bigorra, Sebastián. "Hacia una métrica estructural". En: *Revista Española de Lingüística*, 1, 1971, págs. 299-333.

tercero se plantea la antítesis y, finalmente, en el cuarto se expone la conclusión). La versificación china también constituye un buen ejemplo de métrica sintáctica, pues sus versos están basados en un estrecho paralelismo sintáctico que proscribiera cualquier tipo de encabalgamiento³¹.

En las métricas francesa y española, los metros no regulan las estructuras sintácticas de las oraciones ni los significados de estas. Los intentos que ha habido para determinar la adecuación de la sintaxis de las frases a los esquemas métricos son solo posiciones estilísticas que, por otra parte, no han tenido éxito. Pensemos en los conocidos versos de Boileau:

N'offrez rien au lecteur que ce qui peut lui plaire.
 Ayez pour la cadence une oreille sévère:
 Que toujours dans vos vers, le sens, coupant les mots,
 Suspende l'hémistiche, en marque le repos.

(*Art poétique*, 1674)

Si en lugar de tratarse de una ingenua declaración de principios, lo enunciado en los dos últimos versos constituyese una regla métrica (es decir, si fuese un imperativo que el final de los versos coincidiese con el final de las oraciones o sintagmas), podría hablarse entonces de la existencia de un sistema métrico verdaderamente sintáctico. Por otra parte, hay algunos patrones métricos en las versificaciones francesa y española que se acercan a la concepción de una métrica semántica. Por ejemplo, en la estructura del

³¹ Guiraud, Pierre. *Op. cit.*, pág 10.

soneto suele observarse que el tema de la composición se plantea en los cuartetos, mientras que los tercetos se utilizan para la exposición del desenlace o la reflexión final del poeta. Sin embargo, igual que ocurría con los versos de Boileau, esta disposición de las ideas en las estrofas es tan solo una norma estética sin entidad métrica. Dicho de otra manera: un poema no dejaría de ser soneto por el hecho de que el tema no se desarrollase en las estrofas tal como se acaba de señalar.

Así pues, los metros existentes en las literaturas de estos idiomas no afectan ni a la sintaxis ni a la semántica, y se limitan a determinar el aspecto fonético de las secuencias de palabras, concretamente su número de sílabas y el hecho de que algunas de ellas hayan de ser tónicas. Todos los demás componentes del verso quedan al criterio del poeta, por lo que no pueden ser considerados elementos métricos³².

De todos los elementos presentes en una lengua, el sistema métrico selecciona algunos de ellos y los convierte en rasgos métricamente relevantes.

Uno de los pasos iniciales y más importantes antes de iniciar la descripción de

³² Precisamente en este hecho basa su razón de ser la métrica acústica, entendida como la disciplina que describe el metro a partir de la percepción sonora que de él hace el oyente. Los estudios que reduzcan el verso a su lado acústico ofrecerán forzosamente resultados parciales, pues el verso es una unidad con muchas más facetas que la puramente acústica. Ahora bien, el metro tan sólo tiene en cuenta el aspecto sonoro de la lengua, por lo que una métrica acústica supone sencillamente una delimitación del objeto de estudio de esta disciplina al único nivel que se ve afectado por ella.

un sistema métrico es, en consecuencia, determinar cuáles son estos rasgos. Las descripciones de los sistemas fonológicos de las lenguas resultan, en consecuencia, de gran utilidad a la hora de analizar las leyes métricas.

En cualquier caso, las relaciones entre los sistemas métricos y sus respectivas lenguas constituyen un tema conflictivo sobre el que existen posturas encontradas. El componente lingüístico de los esquemas métricos resulta innegable: es imposible, por ejemplo, aplicar un patrón métrico basado en la distinción de sílabas largas y breves en una lengua en la que la cantidad silábica sea tan solo un contraste fonético y no una oposición fonológica, como es el caso del español o el francés. Las métricas tienen que utilizar forzosamente rasgos que estén presentes en las lenguas en las que se expresan los poetas.

Sin embargo, no debe concluirse de ahí que todo lo funcional en una lengua lo sea también en su métrica. Los fundamentos de la métrica están más sujetos a criterios convencionales, modas y gustos sociales que a razones puramente lingüísticas. Por eso nos parece excesivamente estrecha la relación que propuso Sapir entre métrica y lingüística al afirmar que a partir de las descripciones fonéticas de las lenguas podría llegarse a deducir los metros que en ellas se utilizan: "Study carefully the phonetic system of a language, above all its dynamic features, and you can tell what kind of verse it has

developed [...]”³³. Son muchos los testimonios de lingüistas y críticos que respaldan esta supuesta determinación. Pierre Guiraud, por ejemplo, llega a afirmar que los metros están "impuestos por la naturaleza de las lenguas"³⁴ (traducción nuestra); también Antoine Meillet hace depender las métricas de las lenguas, al achacar las diferencias entre los versos védicos y eólicos a las diferencias que existen entre estos dos sistemas lingüísticos³⁵.

Esta postura, lo expresen o no explícitamente quienes la defienden, implica la creencia de que las lenguas tienen un carácter rítmico determinado que las distingue de las demás y las hace únicas. Desde esta perspectiva, podría hablarse de un ritmo general del alemán, por ejemplo, distinto de un ritmo general del español, lo que habría motivado las diferencias que existen entre los sistemas métricos de estas dos lenguas.

Hay quienes rechazan radicalmente este tipo de abstracciones y afirman que no puede hablarse de un ritmo de las lenguas sino solo de sus realizaciones concretas³⁶. Frente a este rechazo tan tajante, pensamos que los sistemas lingüísticos sí pueden llegar a inculcar un determinado patrón

³³ Sapir, E. *Language: An Introduction to the Study of Speech*. New York, 1921, pág. 246. Citado en: Fowler, Rowena. "Comparative Metrics and Comparative Literature". En: *Comparative Literature*, 29, 1977, págs. 289-299.

³⁴ Guiraud, Pierre. *Essais de stylistique*, pág. 234.

³⁵ Meillet, A. *Aperçu d'une histoire de la langue grecque*. Paris: Klincksieck, 1975 [1913], pág. 150.

³⁶ Cfr. Meschonnic, H. *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Verdier, 1980, págs. 424-425.

rítmico. Es cierto que el ritmo no está presente de forma positiva en una lengua, pues se trata de un fenómeno temporal y "nada temporal puede haber en el sistema abstracto de la lengua"³⁷, pero los sistemas sí pueden generar determinados esquemas rítmicos en sus realizaciones concretas. Si a hablantes de diferentes lenguas se les pide que pronuncien una misma secuencia de sílabas sin sentido alguno, tras varias repeticiones cada uno las acaba pronunciando con un contorno melódico diferente o agrupándolas en conjuntos de dos o tres sílabas con el acento en una posición distinta, tal como ha demostrado Gili Gaya al llevar a cabo esta experiencia. Aunque solo sea porque en cada lengua predomina un determinado esquema acentual en la pronunciación de sus palabras, los hablantes se sentirán inclinados al tipo de realización rítmica que predomine en su idioma.

Ahora bien, la determinación del ritmo no debe confundirse con la determinación de los esquema métricos. Es cierto que no podría describirse adecuadamente un sistema métrico sin un conocimiento previo de la fonología de su lengua, pero parece arriesgado deducir de esta necesidad que la mera descripción de los elementos fonológicos puede por sí sola mostrarnos cuál es la naturaleza y el funcionamiento de los metros. Los estudios de métrica comparada han puesto de manifiesto que lenguas pertenecientes a la misma familia y con sistemas fonológicos similares no

³⁷ García Calvo, Agustín. *Del ritmo del lenguaje*. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1975.

siempre disponen de métricas basadas en los mismos elementos. Por otra parte, lenguas alejadas genéticamente han llegado a desarrollar metros de enorme similitud.

La métrica no es un mero reflejo del ritmo predominante en una lengua. Hay ocasiones en que las relaciones entre los países y la influencia de literaturas extranjeras son más determinantes en la adopción de un tipo de métrica que los rasgos prosódicos de las lenguas. Rowena Fowler, por ejemplo, considera que para explicar la naturaleza silábica de la métrica polaca es mucho más importante tener en cuenta las influencias de las culturas francesa e italiana antes que su sistema fonológico de origen eslavo, que, teóricamente, tendría que haber dado lugar a esquemas métricos puramente acentuales igual que ha sucedido en otras lenguas de la misma familia³⁸.

Todavía más concluyente es el ejemplo que nos ofrecen las lenguas que se hablan simultáneamente en diferentes lugares del mundo. Benjamin Hrushovski ha observado que una misma lengua ha llegado a utilizar sincrónicamente sistemas métricos distintos en función de la latitud en la que se hablase. Este es el caso, por ejemplo, del yiddish. La poesía yiddish escrita en países de habla alemana era, como el alemán, acentual; mientras

³⁸ Fowler, R. *Op. cit.*, pág. 295

que los metros utilizados por los poetas yiddish que residían en el Este de Europa eran de naturaleza silábico-acentual, igual que los utilizados en la versificación de estos países³⁹. Podría hablarse en estos casos de una "métrica dialectal". El caso del yiddish, así como el de otros idiomas en situaciones similares, demuestra que la influencia de las segundas lenguas con las que estaban en contacto los poetas ha sido mucho más determinante en la elaboración del sistema métrico que la fonología de la propia lengua en la que versificaban.

Ejemplos como los anteriores demuestran que los esquemas métricos deben considerarse como moldes rítmicos convencionales cuyo funcionamiento y configuración no son esencialmente lingüísticos, pues no dependen de las características de la lengua sobre la que se aplican. El único imperativo lingüístico para la utilización de una estructura métrica, como ya se ha señalado anteriormente, es que su componente esencial esté presente en la lengua; es decir, para recurrir a un metro acentual, por ejemplo, es necesario que existan acentos en la lengua en la que se expresa el poeta. En *Les Fleurs du mal* aparece un poema escrito en latín que nos sirve para respaldar esta afirmación (incluimos también la traducción propuesta por Carlos Pujol⁴⁰):

³⁹ Weinreich, Uriel (Ed.). "On Free Rhythms in Modern Yiddish Poetry". En: *The Field of Yiddish: Studies in Yiddish: Studies in Yiddish Language, Folklore, and Literature*. New York: Publications of the Linguistic Circle of New York, III, 1954, págs. 219-266.

⁴⁰ De todos los traductores que componen nuestro corpus, Pujol es el único que traduce al español

Francisca meae laudes

Novis te cantabo chordis,
O novelletum quod ludis
In solitudine cordis.

Esto sertis implicata,
O femina delicata
Per quam solvuntur peccata!

Sicut beneficum Lethe,
Hauriam oscula de te,
Quae imbuta es magnete.

Quum vitiorum tempestas
Turbabat omnes semitas,
Apparuisti, Deitas,

Velut stella salutaris
In naufragiis amaris...
Suspendam cor tuis aris!

Piscina plena virtutis,
Fons aeternae juventutis,
Labris vocem redde mutis!

Quod erat spurcum, cremasti;
Quod ruidius, exaequasti;
Quod debile, confirmasti.

In fame mea taberna,
In nocte mea lucerna,
Recte me semper gubernas.

Adde nunc vires viribus,
Dulce balneum suavibus
Unguentatum odoribus!

Meos circa lumbos mica,
O castitatis lorica,
Aqua tincta seraphica;

Patera gemmis corusca,
Panis salsus, mollis esca,
Divinum vinum, Francisca!

Loas de mi Francisca

Un son nuevo te canto,
oh jardín que iluminas
corazones desiertos.

que te adornen girnaldas,
oh mujer deliciosa,
por quien culpas se absuelven.

Cual Leteo piadoso,
beberé besos tuyos,
tú que tienes imán.

Mi tormenta de vicios
borró todas las sendas,
tú, deidad, apareciste

vomo estrella que salva
de un naufragio... En tu altar
quiero ser un exvoto.

De virtudes cisterna,
fuente que hace ser joven,
da la voz al que es mundo.

Tú quemaste lo ruin,
alisaste lo hiriente,
diste fuerza a lo débil.

Para mi hambre, posada,
en mi noche linterna,
sé mi guía perenne.

Hazme ahora más fuerte,
dulce baño fragante
de tan suaves perfumes.

Sé la casta cintura
que refulge en mis lomos,
baño de aguas angélicas.

Enjoyado ciborio,
pan con sal, majar tierno,
vino de Dios, Francisca.

Independientemente del valor poético de esta composición, Baudelaire demostró con ella tener unos conocimientos limitados de la lengua latina. Pero ahora nos interesa más el componente métrico del poema, pues, pese a estar escrito en latín, la métrica no es la de esta lengua. El poeta ha aplicado sobre el latín los metros del francés: se ha limitado a escribir versos de ocho sílabas tal como los hubiese escrito en su lengua, sin tener en cuenta si las sílabas que componen las unidades rítmicas son largas o breves y si éstas se agrupan siguiendo los pies establecidos por la métrica latina. Este texto nos demuestra que el componente lingüístico y el componente métrico de los poemas se derivan de sistemas paralelos con orígenes y reglas de funcionamiento diferentes, hasta tal punto que el sistema métrico de una lengua puede aplicarse sobre otra siempre que el elemento regulado por el esquema esté presente en ella.

Los ejemplos anteriores deben servir, a nuestro juicio, para relativizar las relaciones entre la métrica y la lingüística, lo cual nos lleva a cuestionar la afirmación de que los metros más utilizados en las versificaciones sean aquellos en los que mejor se adaptan los grupos fónicos habituales de las lenguas. Es frecuente encontrar en manuales de métrica española la afirmación de que el octosílabo es uno de los metros más autóctonos y más utilizados en la versificación española por ser el que mejor responde al

ritmo habitual de nuestra lengua. Es, como tantas veces se repite, "el metro más connatural al idioma"⁴¹.

Sin embargo, hay algunos hechos que hacen, cuando menos, dudar de esta connaturalidad del octosílabo al español. Para empezar, también la métrica francesa quiere apropiarse de la medida de ocho sílabas como la más natural a su lengua. Algunos críticos franceses han observado que el octosílabo, además de ser el metro más utilizado en la versificación popular, es también el que aparece con mayor frecuencia en las canciones (y también en las frases publicitarias)⁴². Si el éxito de los metros se debiese realmente a su adecuación a la lengua, resultaría difícil explicar que un mismo patrón métrico pudiese ser "connatural" a dos lenguas con grupos fónicos tan diferentes como el francés y el español. Mientras que en nuestra lengua el grupo fónico medio oscila entre las ocho y las once sílabas, las unidades rítmicas del francés tienen un tamaño mucho menor (en el discurso espontáneo, la media observada se sitúa entre dos y cinco sílabas⁴³) y una

⁴¹Baehr, Rudolf. *Manual de versificación española*. Madrid: Gredos, 1970, trads. K. Wagner y F. López Estrada, pág. 111.

⁴²Meschonnic, *Op. cit.*, pág. 146. Por otra parte, no existe unanimidad entre los lingüistas franceses a la hora de determinar cuál es el metro que mejor se adapta a la naturaleza prosódica de la lengua francesa. Pierre Guiraud, por ejemplo, afirma que no es el octosílabo, sino el alejandrino el metro más connatural al francés: "Ainsi, là ou le vers correspond à la proposition, sa longueur "normale" est déterminée par la nature de la langue et douze syllabes constituent à cet égard une mesure rationnelle". Guiraud, *Op. cit.*, pág. 28. Estas divergencias demuestran también que la supuesta "connaturalidad" refleja ante todo los criterios personales del crítico.

⁴³Wioland, F. *Op. cit.*, pág. 35.

constitución rítmica muy diferente a la del español, pues se trata de una lengua de acento fijo, por lo que todos los grupos fónicos son oxítonos.

Dejando al margen estos datos estadísticos, hay otras razones que ponen en tela de juicio la existencia de metros connaturales que reflejen mejor que otros la naturaleza de los idiomas. La variedad rítmica con la que pueden actualizarse los metros es muy variada, por lo que cualquier metro, independientemente de su número de sílabas, tiene la capacidad de adecuarse al genio de una lengua. Así lo demuestra el hecho de que en otros metros diferentes del octosílabo podamos encontrar oraciones que, de no estar insertas en un poema, podrían pasar perfectamente como prosa. Así pues, cualquier metro puede ser connatural no solo a una lengua, sino a varias, como lo demuestra el hecho de un mismo esquema métrico admita con flexibilidad los grupos fónicos de dos lenguas con patrones acentuales diferentes.

El éxito de determinados metros en los sistemas de versificación debe buscarse, en consecuencia, fuera de los sistemas fonológicos de las lenguas. Los cambiantes gustos estéticos⁴⁴ o las influencias de las literaturas

⁴⁴ Esta es la idea que defiende Lázaro Carreter al explicar la implantación del verso de arte mayor en la literatura castellana. El recurso por parte de los poetas a determinados esquemas métricos depende fundamentalmente de factores extralingüísticos que habría que considerar como pertenecientes al contexto literario. Cfr. "La poética de Arte Mayor castellano". En: *Estudios de poética*. Madrid: Taurus, 1979, págs. 75-111.

extranjeras pueden hacer, como ha sucedido de hecho, que los poetas abandonen metros que se creían naturales por otros que en los primeros momentos resultaban ajenos a la competencia rítmica de los hablantes⁴⁵. Roman Jakobson lo expresa con una claridad que nos ahorrará más explicaciones: “Le soi-disant *esprit de la langue* (appliqué à la rythmique) se révèle souvent à l’épreuve n’être qu’une somme d’habitudes rythmiques propres à tel individu ou telle école poétique”⁴⁶.

En cualquier caso, la convencionalidad no es absoluta. Así lo demuestra el que haya habido esquemas métricos que no hayan conseguido arraigar pese al esfuerzo de algunos versificadores. Como se ha señalado anteriormente, las bases antropológicas de la utilización de los metros consisten en que el oyente perciba instintivamente, sin necesidad de contar sílaba por sílaba, la igualdad de las unidades rítmicas que componen el poema. Por razones psicológicas (independientes de las lenguas que hablemos), hay determinados números de sílabas que son más fáciles de comparar que otros, lo que podría explicar que algunos metros tuviesen mejor aceptación. Por ejemplo, la escasa frecuencia que se observa en la

⁴⁵ Mazaleyrat, Jean. *Le rythme de l’alexandrin moderne. Son évolution de Victor Hugo aux poètes contemporains. Le problème de la discordance*. Tesis defendida en La Sorbona el 20 de noviembre de 1954. Citado en: Varga, Kibédi. “Rythme et signification poétiques”. En: *Beauté de langues*, 33, 1998, 27-41.

⁴⁶ Jakobson, Roman. “Principes de versification”. En: *Questions de poétique*. París: Seuil, 1973, págs.40-56. Extracto de la obra *O cheshskón stíke preimushchestvenno v sopostavlenii s russkim*. Berlín-Moscú: 1923.

utilización de metros mayores que el alejandrino, como los octodecasílabos o eneadekasílabos (pese a que están repertoriados como versos regulares), podría explicarse por la dificultad que tendrían los oyentes para percibirlos como unidades (aunque también hay quien recurre a las características de los órganos articulatorios para dar cuenta de este hecho: dar más de doce —o catorce, en español — golpes espiratorios seguidos supondría un esfuerzo excesivo para el ritmo respiratorio)⁴⁷.

Las razones que se suelen esgrimir para explicar los éxitos o fracasos de determinadas estructuras métricas son muy variadas. Una de las líneas de argumentación más utilizadas consiste en acudir a explicaciones de carácter fisiológico. Cuénot, Claudel o Guiraud, por ejemplo, achacan el frecuente uso del alejandrino en la versificación francesa a que los acentos habituales de este metro coinciden con el ritmo cardíaco. Aunque estos tres autores utilicen los latidos del corazón como punto de partida de sus argumentos, cada uno de ellos acaba llegando a conclusiones diferentes. Para Guiraud, la coincidencia se produce entre el ritmo de cuatro tiempos con el que bate el corazón y los cuatro acentos del alejandrino: "[...] les temps forts du tétramètre [o alejandrino] reposent donc sur quatre battements du coeur"⁴⁸. Cuénot, por su parte, interpreta el ritmo cardíaco de forma diferente: él

⁴⁷ Parent, M. *Le vers français au XX^e siècle*. París: Klincksieck, 1977, pág. 13.

⁴⁸ Guiraud, Pierre. *Langage et versification d'après l'oeuvre de Paul Valéry*. Paris: Klincksieck, 1935, pág. 28-29.

observa en el corazón un ritmo de tres tiempos, que estaría en el origen de los alejandrinos trimembres tan utilizados por Verlaine⁴⁹. Claudel, finalmente, disminuye las secuencias rítmicas de los latidos a unidades de dos tiempos, que darían lugar a las secuencias yámbicas presentes en los alejandrinos⁵⁰.

Esta variedad de interpretaciones rítmicas que suscitan tanto los versos alejandrinos como las frecuencias cardiacas hacen dudar de la validez de estas explicaciones. Resulta especialmente significativo que cada uno de los autores señalados agrupen los latidos del corazón en las secuencias que mejor se adaptan a los datos que pretenden demostrar. Por nuestra parte, nos sentimos inclinados a pensar que la métrica (como la literatura y, en general, todas las manifestaciones ideológicas) están determinadas en última instancia tanto por las necesidades como por las características cognitivas del ser humano.

Ahora bien, esta determinación afecta, como ya se ha señalado, a los núcleos profundos y universales del arte, no a sus manifestaciones textuales superficiales. El uso o el abandono de los metros, como sucede con cualquier otro rasgo literario, está sujeto a los vaivenes históricos de las

⁴⁹ Cuénot, C. *Le style de Paul Verlaine*. Paris: CDU, 1963, pág. 408.

⁵⁰ Claudel, Paul. "Réflexions et propositions sur le vers français". En: *La Nouvelle Revue française*, 145, 1925, pág. 417-446. Citado en: Cornulier, *Op. cit.*, pág. 92.

modas. El hecho de que en un mismo sistema de versificación se utilicen y dejen de utilizar algunos esquemas métricos con el paso de los años, nos parece una prueba concluyente de que no están determinados por razones fisiológicas, pues tanto el corazón como sus latidos siguen siendo actualmente los mismos que eran hace siglos.

Aunque el funcionamiento de la métrica no obedezca a criterios esencialmente lingüísticos, sería excesivo afirmar la independencia absoluta entre los metros utilizados en la literatura y la lengua en la que se expresan los poetas. Las lenguas son, en definitiva, la materia sobre la que trabaja el artista, por lo que es en ella donde se buscan los elementos que hay que moldear. La relación entre métrica y lingüística, en consecuencia, se limita exclusivamente a que los esquemas métricos buscan en las lenguas los elementos que serán funcionales en sus modelos de verso. De ahí en adelante, la métrica deja de ser lingüística y comienza a funcionar atendiendo a sus propias reglas convencionales: “The essential fact about the convention is that, even though they comprise patterns or structures of language elements, the patterns or structures so constituted have no linguistic significance”⁵¹. La mayor parte de las reglas métricas tendrán, en consecuencia, explicaciones extralingüísticas,

⁵¹ Levin, S. “The conventions of poetry”. En: *Literary Style, a symposium*. Chatman, S. (ed.). New York University Press, 1971, pág. 177.

como lo demuestra el hecho de muchas leyes sean comunes a sistemas de versificación de diferentes lenguas.

Fijémonos, por ejemplo, en la distinción entre versos de arte menor y arte mayor en la métrica española. No nos parece afortunada la teoría que trata de explicar el límite de las ocho sílabas en función de criterios propios de la fonética española (para algunos la razón es que este número de sílabas coincide con la longitud media del grupo fónico en nuestro idioma⁵²): también en la versificación francesa la frontera se sitúa en los octosílabos y, sin embargo, en esta lengua los grupos fónicos son diferentes a los españoles. Es necesario, en consecuencia, buscar la razón de ser del funcionamiento de la métrica en estratos más profundos que el lingüístico, y, una vez más, nos parece que la explicación más plausible radica en la percepción de la igualdad de las unidades rítmicas que componen el verso. Cuando estas unidades sobrepasan una determinada amplitud, el receptor del mensaje poético comienza a experimentar problemas para percibir la estructura paralelística de los versos. Esta medida fronteriza a la percepción de la igualdad se sitúa en torno a las ocho sílabas⁵³ (algunos investigadores señalan el número siete⁵⁴,

⁵² Domínguez Caparrós, J. *Op. cit.*, pág. 182.

⁵³ “[...] le nombre huit correspond assez étroitement à ce que l’on peut facilement percevoir dans une stricte unité perceptive”. Fraisse, Paul. *Psychologie du rythme*. París: Presses Universitaires de France, 1974, pág. 150.

⁵⁴ Miller, G. “The magical number seven, plus o minus two”. En: *Psychological Review*, 63, 1956. Citado en: Tamine, Joëlle. “Sur quelques contraintes qui limitent l’autonomie de la métrique”. En: *Langue Française*, 49, 1981, págs. 68-76.

aunque también se ha apuntado la medida de nueve tiempos⁵⁵). Sea como fuere, el propio sistema de versificación prevé unos "mecanismos de ayuda" para los oyentes o lectores (más a los oyentes que a los lectores, pues sobre la página la comparación de los versos resulta más asequible). En el caso de la métrica francesa, la ayuda consiste en que los metros de más de ocho sílabas se dividen en dos unidades menores. La versificación española, por su parte, escalona las facilidades en dos fases. La división del metro en dos hemistiquios sólo se realiza a partir del dodecasílabo (aunque existan variantes compuestas del decasílabo), pero, ante la dificultad señalada que representan los versos mayores de ocho sílabas, a partir del octosílabo se observa una mayor rigidez en la colocación de los acentos, que tendrían como función pragmática el actuar como puntos de referencia para los lectores (independientemente de la función expresiva que les dé el autor)⁵⁶.

En definitiva, la similitud de metros y leyes métricas entre las versificaciones española y francesa se debe, a nuestro juicio, a un conjunto de factores, entre los que hay que destacar, en primer lugar, unas bases antropológicas (comunes, evidentemente, a los hablantes de todas las lenguas) que se manifiestan superficialmente en rasgos textuales configuradores de la literariedad; en segundo lugar, las influencias recíprocas entre estas dos

⁵⁵ "Les mesures les plus longues n'ont guère plus de neuf temps qui sont en général entendus comme un triple rythme ternaire". Fraisse, P. *Op. cit.*

⁵⁶ Ofrecemos una explicación más detallada de este fenómeno en el apartado 5.1. Los metros compuestos (pág. 332).

culturas en lo que se refiere a las modas y convenciones que han ido determinando las características de la opción textual literaria; finalmente, las semejanzas lingüísticas entre estas dos lenguas. El parecido lingüístico es la circunstancia más aparente, pues, a fin de cuentas, la literatura empieza siendo una "cuestión de palabras"⁵⁷, pero, al ir escarbando en los fenómenos métricos, aparecen otras corrientes más intensas en las que lo puramente lingüístico pierde protagonismo⁵⁸.

2.5.Determinación de los componentes del metro

Después de tantos siglos de estudios métricos sería lógico pensar que, al margen de las divergencias propias de todas las disciplinas, hubiese unanimidad al menos en la definición de metro y en cuáles son sus componentes en cada sistema de versificación. Sin embargo, todavía hoy se observan divergencias en estos temas esenciales. En las descripciones que se realizan de los modelos de verso utilizados por los poetas franceses, por ejemplo, algunos autores mencionan el número de sílabas y todos los acentos presentes en el verso⁵⁹; otros añaden también la rima y las cesuras, en el caso

⁵⁷ García Berrio, Antonio. *La construcción imaginaria en Cántico de Jorge Guillén*. Limoges: Université des Lettres et Sciences Humaines, 1985.

⁵⁸ La consideración de la métrica como una disciplina lingüística se debe, a nuestro juicio, a una ampliación de su objeto de estudio. El verso es un hecho lingüístico (por lo que, como sostuvieron los formalistas rusos, la ciencia que se encargue de su estudio también deberá serlo), pero los esquemas métricos, que son tan solo uno de los muchos componentes de los versos, no son, como hemos intentado demostrar, esencialmente lingüísticos.

⁵⁹ Mazaleyrat, Jean. *Éléments de métrique française*. Paris: Armand Colin, 1974.

de tratarse de versos compuestos⁶⁰; otros eliminan la rima y consideran que solo las sílabas y el último acento del verso o del hemistiquio pertenecen al esquema métrico⁶¹; también encontraremos descripciones en las que tan solo aparece el número de sílabas de cada verso⁶²; pero ni siquiera la sílaba sirve para encontrar un acuerdo de mínimos entre los expertos, pues también hay quien piensa que "la métrica silábica debe ser abandonada por la métrica verbal: la sílaba no es nada, la palabra lo es todo"⁶³.

En el presente apartado se analizará la importancia de especificar los elementos funcionales de los esquemas métricos antes de comenzar cualquier tipo de comparación métrica entre poemas y traducciones. La siguiente exposición, en consecuencia, no pretende describir los metros de las versificaciones francesa y española (lo que se realizará en capítulos posteriores), sino tan solo analizar desde un punto de vista teórico las metodologías más apropiadas para llevar a cabo esta tarea. En cualquier caso, utilizaremos ejemplos de estas dos versificaciones para ilustrar los argumentos teóricos.

⁶⁰ Guiraud, Pierre. *Op. cit.*

⁶¹ Dessons, Gérard y Meschonnic, Henri. *Traité du rythme. Des vers et des proses*. Paris: Dunod, 1998.

⁶² Cornulier, B. *Op. cit.*

⁶³ Nougaret, L. *Mémorial des études latines*. Société des études latines, 1943, pág. 126.

En la determinación de los elementos funcionales, el método de la conmutación, que tan productivo ha resultado en el análisis del aspecto sonoro de las lenguas, nos sigue pareciendo el más adecuado. Este método permite determinar con nitidez lo que forma parte esencial del metro y lo que es tan solo accesorio. Para delimitar los rasgos funcionales, en consecuencia, es necesario preguntarse qué elemento o elementos, al desaparecer, hacen que un metro deje de ser lo que es⁶⁴. Al utilizar este procedimiento se evitan los riesgos propios de acercamientos más positivistas, como el de elaborar un corpus de versos para inducir a partir de él los elementos fundamentales del metro: lo único que garantiza esta metodología es una definición adecuada a los metros incluidos en el corpus, lo que le restaría trascendencia a la definición. Esto es lo que creemos que le sucede, por ejemplo, a Pierre Guiraud cuando, tras observar un determinado número de versos, deduce que "le vers français [...] est syllabique, rimé et césuré"⁶⁵. Efectivamente, todos los versos que componían su corpus de trabajo eran silábicos, rimados y llevaban cesura, pero la rima, por ejemplo, no puede formar parte de la definición del verso francés, pues es un elemento circunstancial. Aunque todos los versos franceses tuviesen rima (que no es el caso), un acercamiento menos positivista y despegado de los hechos concretos demuestra que un verso sigue siendo verso pese a la ausencia de estos dos elementos.

⁶⁴Descroix, J. "Tendances et lacunes des études de métrique latine". En: *Mémorial des études latines*. Société des études latines, 1943, págs. 117-122.

⁶⁵Guiraud, *Op. cit.*, pág. 11.

2.5.1. Acentos

A diferencia de la versificación regular francesa, exclusivamente silábica, la versificación española es silabotónica. La regularidad de un verso francés se determina tan sólo atendiendo a su número de sílabas, mientras que en español, además de este criterio, la posición que ocupen algunos acentos puede afectar a la naturaleza métrica del verso. En el verso francés, el acento en la última sílaba no es una obligación métrica sino una consecuencia prosódica inevitable: aunque el poeta coloque al final del verso una palabra átona, ésta se convertirá en tónica por la posición que ocupa. La distribución acentual no está determinada, en consecuencia, por los esquemas métricos.

En los metros españoles, por el contrario, el acento desempeña una función esencial en la determinación del metro, pero no todos los acentos de un verso pueden considerarse parte integrante del molde métrico. En el caso de los versos de arte menor, sólo la posición que ocupa el último acento tiene naturaleza métrica. El resto de los acentos, así como los demás componentes del verso, no pertenecen al patrón métrico, pese a que su relevancia desde el punto de vista rítmico sea evidente.

Sin embargo, a partir de los enasílabos el esquema métrico no sólo determina la posición del último acento, sino también la de algunos interiores. Pedro Henríquez Ureña y Amado Alonso, por ejemplo, afirman que "[...] en el interior del verso hay también, generalmente, palabras acentuadas. Estos acentos no tienen valor rítmico fijo [valor métrico, diríamos nosotros] mientras los versos no pasan de nueve sílabas"⁶⁶; de lo que se deduce que, cuando pasan de nueve sílabas, sí lo tienen. Fijémonos, por ejemplo, en el caso del endecasílabo. Los elementos funcionales dentro de este metro, es decir, los que están codificados por el sistema, son el número de sílabas, el acento en la décima sílaba y la tonicidad de la sexta sílaba (o cuarta y octava, o cuarta y séptima). Domínguez Caparrós lo expresa con más claridad: "Por poner un ejemplo, en el endecasílabo siempre se observa que no basta la reunión de once sílabas para que el verso se constituya como tal, sino que son imprescindibles además unos acentos en lugares determinados del interior del verso"⁶⁷.

En definitiva: los acentos en la versificación española son elementos métricos, pero sólo aquéllos que ocupan determinadas posiciones. Los

⁶⁶ Henríquez Ureña, Pedro y Alonso, Amado. *Gramática castellana*, I. La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1977, pág. 234.

⁶⁷ *Métrica española*. Madrid: Síntesis, 1993, pág. 95. La rotundidad con la que se manifiesta este autor acerca del carácter métrico de estos acentos no se refleja, sin embargo, en la definición que ofrece en su diccionario ya citado del endecasílabo: "verso simple de once sílabas métrica con acento obligatorio en la décima sílaba.[...] *La posición de los acentos interiores es variable y da lugar a distintas clases de endecasílabos*" (cursivas nuestras). *Op. cit.*, pág. 57.

elementos que se han de mencionar en la descripción de un esquema métrico, en consecuencia, no pueden *graduarse* en función de la exhaustividad que pretenda alcanzar el crítico, pues vienen impuestos de antemano por el propio metro. Lógicamente, esta visión de los comentarios métricos se deriva de la concepción de metro que hemos defendido en los apartados precedentes (el esquema métrico es un esquema objetivo, previo y externo al verso). Por el contrario, para quienes defienden que los metros se derivan de las relaciones entre los elementos que componen los versos, los moldes métricos son creaciones subjetivas de cada lector, por lo que "[...] la minuciosidad del análisis puede graduarse según el propósito del comentador, de tal manera que la teoría en juego resulte siempre un instrumento guiado por el instinto crítico del que establece el juicio valorativo (del orden que sea)"⁶⁸.

Quizás porque el mero cómputo silábico se considere un factor excesivamente simple y evidente, muchos comentarios métricos ni siquiera lo mencionan y, por el contrario, resaltan complicadas relaciones entre fonemas de diferentes versos e incluso entre los rasgos que conforman estos fonemas. No dudamos de la relevancia de estas intuiciones críticas, pero estos matices estilísticos no tienen naturaleza métrica. Tomemos, por ejemplo, el caso de un octosílabo. Solo el tener siete sílabas métricas con un acento tónico en la

⁶⁸ López Estrada, F. "Comentario métrico del poema *A un río le llamaban Carlos*". En: *Op. cit.*, pág. 189.

última (con las variantes de una o dos sílabas posteriores a la séptima) es lo que hace que un grupo de palabras pueda ser considerado octosílabo. El resto de los rasgos que puedan observarse en el verso no son sistemáticos para la métrica; es decir, no son elementos cuya presencia o ausencia influya en la determinación del patrón métrico del verso.

Ante este tipo de polémicas sobre la relevancia de determinados elementos o su naturaleza accesorio, insistimos en que la postura que nos parece más adecuada es la de observar si la desaparición de dichos rasgos entrañan cambios en el sistema.

Nos parecen necesarias estas precisiones ante la posibilidad de confundir los análisis métricos con los rítmicos. No es extraño observar que en trabajos en los que se pretende analizar los metros utilizados en un poema se mencionen como elementos pertenecientes al esquema métrico todos los acentos del verso e incluso algunos fonemas que se repiten en determinadas posiciones. No se puede contraponer, por ejemplo, un octosílabo trocaico a uno dactílico como opciones métricas diferentes, ya que se trata tan solo de dos posibilidades con las que puede manifestarse un mismo metro.

Para delimitar la función que desempeñan los acentos extramétricos en el verso, podría resultar útil trasladar el concepto cosiriano de norma a los

estudios métricos. Entre el metro (equiparado al sistema abstracto, es decir, a la lengua), y el ritmo (entendido como la manifestación concreta de esta abstracción, es decir, el habla), podría situarse la noción intermedia de norma. Frente a los rasgos sistemáticos y funcionales que componen los esquemas métricos, existen otros hechos que, pese a no poder ser considerados pertinentes, aparecen de forma constante. La aplicación del concepto de norma podría haber evitado, por ejemplo, errores como el antes mencionado de Guiraud. Las rimas, que este autor consideraba rasgos funcionales del verso francés, son elementos que pertenecen solo a determinadas normas y épocas de la versificación francesa, pero no pueden considerarse como pertenecientes al sistema.

Por otra parte, la introducción de la noción de norma en la dicotomía saussuriana no solo permite establecer un punto intermedio entre lo sistemático y lo no sistemático, sino también entre lo supraindividual y lo individual. Bajo este segundo aspecto de la dicotomía, la norma es especialmente útil para observar la evolución social de los sistemas métricos. Las diferentes normas que coexisten en un determinado momento así como las que se han ido sucediendo históricamente, ponen de relieve el carácter convencional que tiene la evolución no tanto del sistema métrico en sí mismo sino del uso que de este sistema realiza la comunidad.

Esta concepción de los esquemas métricos como elementos de un sistema abstracto y del ritmo como la actualización de estos moldes, implica una dependencia del uno sobre el otro: el ritmo se deriva del metro, a diferencia de lo que reza el lema clásico *metrum a rythmo, non rythmus a metro*. Es lógico, entonces, que, desde las posiciones en las que se identifican las dicotomías metro-ritmo y lengua-habla, se mantenga que solo en la poesía hay ritmo: todos los elementos que participan en el ritmo están presentes en la lengua, pero en la comunicación habitual falta el esquema o metro que los ordene y genere en el lector el impulso y la inercia imprescindibles para provocar la sensación rítmica.

El postular el metro como el elemento fundamental e indispensable para la consecución del ritmo ha suscitado críticas desde distintas posiciones. Una de las más frecuentes, ya comentada en apartados anteriores, invierte las relaciones entre estos dos conceptos: el metro es uno de los muchos elementos a través de los cuales se manifiesta el ritmo, entendido este en su concepción más amplia de impulso poético y visionario que se plasma "en las macroestructuras temáticas y figural-argumentativas de la *forma interior* poética, instrumentadas a su vez mediante la articulación de estilemas puntuales de la *forma exterior* poemática"⁶⁹. El metro se convierte, entonces,

⁶⁹ García Berrio, Antonio. *Forma interior: La creación poética de Claudio Rodríguez*. Excmo. Ayuntamiento de Málaga, 1998, pág. 465.

en el reflejo espacial (en el nivel más superficial del texto: el de las palabras) del impulso rítmico cuyas raíces alcanzan los estratos más profundos de lo imaginario. Así lo entiende García Berrio en su trabajo *La construcción imaginaria en Cántico de Jorge Guillén*, al estudiar los metros utilizados por el poeta como elementos expresivos de las estructuras fantásticas del autor⁷⁰. Esquemas amplios, como los del alejandrino o el endecasílabo, son utilizados por Guillén como plasmación de la quietud y la tranquilidad, subrayada por la adecuación de la sintaxis lógico-gramatical al patrón métrico. La funcionalidad mimética también está presente en los pies quebrados tetrasilábicos de algunas composiciones, en las que el metro breve sirve para reflejar el contraste con los octosílabos que los flanquean.

Si en este caso las posiciones encontradas se deben a diferentes conceptos de ritmo que se utilizan, también se plantean críticas a la posterioridad de este concepto respecto del metro desde posiciones más logicistas: la medición del verso, o metro, solo puede realizarse una vez que se haya dividido en unidades menores, ya que medir una totalidad consiste en contar las partes en las que se ha dividido⁷¹. Así pues, es el rimo el que a través de la aparición regular de tiempos marcados permite establecer una

⁷⁰ García Berrio, Antonio. "La métrica: excepción sintáctica al servicio del movimiento imaginario". En: *La construcción imaginaria en Cántico de Jorge Guillén*. Limoges: Université des Lettres et Sciences Humaines, 1985.

⁷¹ García Calvo, *Op. cit.*, pág. 355

proporción entre los fragmentos en los que ha quedado dividido el verso como consecuencia de dichos tiempos. Desde esta perspectiva, el metro consistiría en disponer los mismos elementos que aparecen en la prosa (fundamentalmente los acentos) de forma "sistemática", es decir, como elementos que desempeñan un función concreta dentro de una globalidad⁷².

También hay quien rechaza el uso que la métrica generativista hace de la dicotomía metro-ritmo. Esta tendencia concibe el metro como un esquema abstracto que, a través de una serie de leyes transformacionales, se actualiza en una realidad rítmica concreta, que es el verso. Los versos, desde esta perspectiva, serían manifestaciones en la superficie textual de unas estructuras profundas, o esquemas métricos, generadores del poema. Precisamente esta concepción del metro como elemento generador es la que les ha valido a los generativistas frecuentes críticas. Benoît de Cornulier, por citar uno de los representantes más conspicuos entre quienes rechazan la escuela generativa, niega la idea de un metro como núcleo profundo del que se derivan los versos. Según el lingüista francés, los patrones métricos deben entenderse tan solo como un conjunto de reglas que el autor del texto ha de cumplir. Estas reglas, como ya se ha señalado anteriormente, afectan *solo* a unos elementos determinados, que son los únicos que pueden considerarse como rasgos

⁷² Mazaleyrat, Jean. *Vocabulaire de la stylistique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1989, pág. 218.

métricos. En el caso de la métrica francesa, por ejemplo, los metros no codifican la posición de los acentos intermedios de los versos o hemistiquios, ni la estructura sintáctica de las oraciones que componen el poema. El error de los generativistas, en consecuencia, consiste en describir los versos (con todos sus componentes) como elementos generados por el metro. Por el contrario, lo único que "generan" los metros franceses es el número de sílabas.

2.5.2. Sílabas

La consideración de la sílaba como elemento métrico es menos polémica que la de los acentos. El mero hecho de que las denominaciones de los versos se basen en el número de sílabas en que se dividen, despeja cualquier tipo de duda que pueda existir en torno a su naturaleza métrica. Esta evidencia, sin embargo, no debe impedir que se busquen las razones por las que el elemento clave de los metros en la versificación española es precisamente la sílaba y no cualquier otro componente lingüístico, como los fonemas, por citar solo un posible ejemplo. Es más, desde una perspectiva teórica, habría sido más lógico contar fonemas que sílabas, pues la tendencia general es que los esquemas métricos se basen en elementos funcionales en los sistemas fonológicos de las lenguas. Domínguez Caparrós, por ejemplo, define el verso como "una manifestación rítmica de elementos que tienen *relevancia en la*

lengua"⁷³ (cursivas nuestras). Justo a continuación explica este mismo autor que la versificación española no es cuantitativa justamente porque la cantidad silábica, a diferencia de lo que ocurría en latín, no es un rasgo pertinente en el sistema fonológico de nuestra lengua.

Frente a esta tendencia de las métricas a seleccionar lo fonológicamente funcional, la unidad fundamental de la métrica española tiene naturaleza fonética y no fonológica. Las sílabas que contamos para determinar el metro de un verso son las llamadas sílabas *métricas* (las que agrupan los sonidos que realmente pronunciamos en un solo golpe de voz) y no las sílabas *fonológicas* (las que el sistema prevé en función de las reglas de combinación de fonemas). La sílaba fonológica, precisamente por ser una mera abstracción de la lengua, solo puede ser una sílaba de palabra, pues no hay frases hechas en el sistema (al margen de las que están lexicalizadas). Por esta razón, el máximo número de vocales que la estructura de la lengua permite en el núcleo de las sílabas es tres. Sin embargo, las sílabas fonéticas del habla pueden llegar a tener hasta cinco vocales, al agrupar en un solo impulso espiratorio los fonemas de diferentes palabras. Desde un punto de vista fonológico, la oración "envidio a Eulogio" tiene siete sílabas (en-vi-dio-a-eu-lo-gio), que se reducen a cinco en la pronunciación real: "en-vi-dioaEu-lo-gio"⁷⁴. La división

⁷³ *Op. cit.*, pág. 63.

⁷⁴ Canellada, María Josefa y Madsen, John. *Pronunciación del español. Lengua hablada y literaria..* Madrid: Castalia, 1987, pág. 41-42.

de la sílaba central ("dioaeu") en tres unidades distintas solo es posible mediante una abstracción, ya que en el plano del habla las sílabas son indivisibles: cualquier pausa entre sus formantes implicaría una nueva sílaba. Así pues, mientras que para la fonética las sílabas son unidades mínimas indivisibles ("la menor unidad de impulso espiratorio y articulatorio en que se divide el habla real"⁷⁵), para la fonología se trata, por el contrario, de una unidad secundaria (son meras agrupaciones de fonemas, que son las unidades realmente funcionales en el plano fonológico). La postura fonológica es la que adopta, por ejemplo, Gómez Torrego, al definir la sílaba como "una unidad fonética *no mínima* de la cadena hablada, sin significado"⁷⁶ (cursivas nuestras). De ahí la escasa atención que la fonología le presta a las sílabas frente al protagonismo de los fonemas.

Algunos autores defienden, sin embargo, el interés de las sílabas fonéticas incluso para la fonología⁷⁷. El razonamiento en el que basan esta afirmación es que, para delimitar y conocer los fonemas constituyentes de cualquier unidad lingüística (sea una palabra o cualquier elemento superior), es necesario en primer lugar dividirla en sílabas, y sólo a partir de esta

⁷⁵ Gili Gaya, Samuel. *El ritmo en la poesía contemporánea*. Barcelona: Cátedra Milá y Fontanals. Lecciones profesadas los días 13, 15 y 17 de febrero de 1956.

⁷⁶ Gómez Torrego, Emilio. *Gramática didáctica del español*. Madrid: SM, 1997, pág. 398. Esta es también la postura que adopta Quilis al definir la sílaba como "la primera unidad superior al fonema, y que puede abarcar uno o varios". Quilis, Antonio y Fernández, J. *Curso de fonética y fonología españolas*. Madrid: C.S.I.C., 1969, pág. 135.

⁷⁷ Cornulier, Benoît. "Syllabe et suite de phonèmes en phonologie du français". En: *Etudes de phonologie française*. Paris: Centre National de la Recherche scientifique, 1978..

descomposición es posible enumerar los fonemas que integran la unidad en cuestión, lo cual puede llegar a ser determinante en el significado. Sean, por ejemplo, estas dos oraciones:

Dicen que pasé por el parque

Dicen que paseé por el parque

la distinción entre el verbo *pasar* o *pasear* en esta forma verbal concreta sólo puede manifestarse fonológicamente indicando que al final de la palabra hay dos fonemas vocálicos independientes, y no sólo un fonema /e/ pronunciado con una cantidad relativa mayor que en las restantes posiciones en las que aparece. Si el hablante considera que la distinción entre los dos verbos del ejemplo es realmente pertinente, lo indicará subrayando la presencia de dos sílabas diferentes, para lo cual tiene a su disposición diferentes mecanismos fonéticos (variaciones en la cantidad, en la intensidad o en la modulación de la línea tonal)⁷⁸. El énfasis en marcar las fronteras silábicas para optar por un significado u otro demuestra la naturaleza fonológica de las sílabas.

Otro argumento que suele utilizarse para respaldar el carácter fonológico y no meramente fonético de la sílaba es la función determinante que

⁷⁸Los ejemplos que utiliza Cornulier en este artículo están basados en la lengua francesa. El que utiliza para respaldar su razonamiento es la oración "Papa a à aller à Arles". El ejemplo que hemos utilizado en nuestra adaptación aparece citado en Lorenzo, E. "Vocales y consonantes geminadas". En: *El español y otras lenguas*. Madrid: SGEL, 1980, págs. 201-212.

desempeña en la definición de los fonemas. Una de las distinciones básicas entre los fonemas de todas las lenguas es la que los divide en vocálicos y consonánticos. Esta clasificación no está basada en sus características intrínsecas, sino en cómo se distribuyen en el interior de las sílabas: las vocales son los fonemas que pueden aparecer como núcleo silábico, mientras que las consonantes son los que aparecen siempre en las posiciones marginales. Esta diferenciación es totalmente convencional, ya que depende de las lenguas y no la naturaleza de los sonidos: sería incorrecto afirmar que el hecho de que las vocales puedan formar sílabas por sí solas a diferencia de las consonantes, se debe a que son los únicos fonemas que pueden pronunciarse sin la concurrencia de otros, ya que algunas consonantes en español también pueden pronunciarse aisladamente (por ejemplo, la /s/) y, sin embargo, no pueden ser el núcleo de las sílabas. Por otra parte, los fonemas que en unas lenguas se consideran consonantes, en otras pueden aparecer desempeñando funciones nucleares dentro de las sílabas.

Este tipo de hechos son los que llevan a poner en duda que la sílaba sea una unidad secundaria y posterior a los fonemas en la descripción de los sistemas fonológicos de las lenguas. No nos parece acertada la visión tradicional que presenta los fonemas como unidades independientes en sí mismas de las sílabas, para definir a continuación las sílabas como meras agrupaciones de fonemas. Este tipo de descripciones no reflejan de forma

adecuada el proceso real del habla, que es precisamente lo que nos interesa para aplicarlo a la descripción de los esquemas métricos. La visión de las sílabas como elementos secundarios induce a pensar que en la pronunciación de una palabra, por ejemplo, el hablante tiene definidos, antes de la emisión sonora, los fonemas que la componen, y, a continuación, los va agrupando según sus características intrínsecas. Pensamos, por el contrario, que la situación es la inversa: la sílaba es el elemento fundamental y, en función de su distribución dentro de ella, así se definen los fonemas de una u otra manera. En el establecimiento y descripción de los fonemas de las lenguas, además del método de la conmutación, también es necesario observar su "distribución, su aparición en las diversas posiciones silábicas"⁷⁹.

En cualquier caso, no nos parece necesario probar el carácter fonológico de un elemento para explicar su pertenencia a los esquemas métricos. Es más, los metros hacen uso frecuentemente de rasgos que no son funcionales en el sistema de la lengua, como sucede, por ejemplo, con el acento secundario del español o el italiano, que en ocasiones, por efecto de la métrica, acaba destacando más que los acentos etimológicos de otras palabras. La métrica musical proporciona también otros ejemplos que nos demuestran cómo algo no funcional en la lengua acaba desempeñando una función relevante en los metros. Para quienes defienden la equiparación de la métrica a la música, lo

⁷⁹ Alarcos LLorach, Emilio. *Fonología española*. Madrid: Gredos, 1964, pág. 45.

importante en la percepción de los versos como unidades rítmicas fundamentales no es el número de sílabas, sino la duración temporal del período rítmico (las posibles variaciones en la cantidad silábica del período las compensará el lector en la velocidad de elocución y en los períodos en anacrusis). De aceptar esta teoría, el factor tiempo, que en la lengua no es relevante, se convierte en funcional en el sistema métrico.

Por el contrario, para comprender la inclusión de una unidad lingüística en el esquema métrico es más relevante recordar la base antropológica ya mencionada de la métrica. La función esencial de los patrones métricos es regular las unidades rítmicas esenciales de los poemas, los versos, para que los lectores los perciban como equivalentes entre sí. Los metros son, en definitiva, esquemas paralelísticos que permiten la percepción de la igualdad, elemento clave de la literariedad.

Así pues, independientemente de los debates entre lingüistas sobre la naturaleza fonética o fonológica de cualquier componente de la lengua, para que un elemento lingüístico pueda ser métricamente relevante basta con que los hablantes puedan percibirlos, y cuanto mayor sea la facilidad en esta percepción, más posibilidades habrá de que los patrones métricos los adopten como factores funcionales. Desde el punto de vista psicolingüístico no hay duda de que las sílabas son las unidades que con mayor nitidez percibimos los

hablantes. En el aprendizaje de lenguas, por ejemplo, el reconocimiento de las sílabas se realiza con anterioridad al de los fonemas. Cuando no se consigue recordar una palabra, las que se pronuncian en un intento de reproducirla tienen el mismo número de sílabas, pero no de fonemas, que la palabra olvidada. Por otra parte, la dificultad que experimentaría un hablante si tuviese que contar mentalmente el número de fonemas que componen la palabra "carretera", por ejemplo, contrasta con la facilidad y rapidez con la que podría percibir su número de sílabas.

Estos son tan solo algunos hechos que demuestran la importancia de la sílaba en la percepción que los hablantes tienen de sus lenguas; una percepción intuitiva que permite captar rápidamente la igualdad de los versos. Es lógico, entonces, que sea precisamente esta unidad, y no cualquier otro elemento lingüístico, el componente esencial no solo de las métricas consideradas tradicionalmente silábicas, como la francesa y la española, sino de todos sistemas de versificación de naturaleza fonológica. El carácter universal de la sílaba explica que, incluso las métricas llamadas acentuales, tengan también una base silábica imprescindible. No nos parece exacto, en consecuencia, oponer las métricas silábicas (como la española o la francesa) a las acentuales (como las antiguas versificaciones germánicas) o a las cuantitativas (como la de la versificación grecolatina)⁸⁰: todas las

⁸⁰ Jakobson, R. "Closing Statements: Linguistics and Poetry". En: *Essais de linguistique*, París,

métricas fonológicas son silábicas; la única diferencia es que algunas regulan exclusivamente el *número* de sílabas y otras codifican también la *naturaleza* de estas (tónica o cuantitativa, por ejemplo)⁸¹.

2.5.3. Pausas

Al igual que hemos hecho con los demás elementos de los esquemas métricos, en el siguiente apartado se comentará exclusivamente la funcionalidad métrica de las pausas. Sus valores estilísticos se analizarán posteriormente caso por caso en los comentarios sobre las traducciones que componen el corpus.

De la misma manera que en un verso pueden existir muchos acentos, pero no todos son relevantes en el esquema métrico, tampoco todas las pausas de los versos tienen naturaleza métrica. Las únicas pausas funcionales son las que separan los hemistiquios en los versos compuestos (a las que llamaremos *cesuras*) y los versos entre sí (desde el punto de vista métrico, consideramos las pausas entre estrofas como una variedad de las pausas versales, aunque fonéticamente tengan una duración mayor). El resto de los silencios (por ejemplo, aquellos que se produzcan ocasionalmente por motivos sintácticos) no pertenecen a la estructura del metro.

1963, pág. 25.

⁸¹ Cornulier, *Op. cit.*, pág. 64-65.

Ahora bien, conviene no perder de vista que la forma en que acabamos de describir la función que desempeñan las pausas (que, por otra parte, responde a la exposición tradicional de la mayoría de los manuales de métrica) consiste en la "cosificación" de un vacío, pues los silencios, igual que los espacios en blanco sobre una página, no son nada, o, mejor dicho, son la ausencia de elementos. El analizar las pausas de una manera positiva, como si se tratase realmente de otro elemento más del esquema métrico equiparándolas a las sílabas o los acentos, no es más que una abstracción que suele adoptarse por razones de comodidad en la descripción de los metros, pero no debe hacernos olvidar la verdadera entidad vacía de estos silencios.

Creemos que para entender la verdadera naturaleza de las pausas en los textos poéticos es necesario recordar el fundamento de la escritura métrica. Los metros consisten en una división del discurso en segmentos con el mismo número de sílabas que tiene como primer objetivo subrayar la igualdad de las unidades rítmicas entre sí. Desde esta perspectiva, los silencios de un poema son una consecuencia que se deriva de estas divisiones, y no una entidad positiva que se intercala entre los versos del poema o entre los hemistiquios del verso compuesto. El analizar las pausas como elementos con existencia propia supondría considerar el poema como un continuum en el que el poeta va insertando huecos en blanco. Lo que sucede, en realidad, es todo lo

contrario: el poeta segmenta su discurso en unidades, entre las que quedan espacios o silencios que marcan las fronteras entre ellas.

Esta forma de concebir las pausas arroja cierta luz a la polémica sobre cómo deben manifestarse fonéticamente en la recitación del poema (tanto si se realiza en voz alta como si se trata de una recitación mental). Las dudas aparecen especialmente cuando las separaciones entre versos o hemistiquios no coinciden con las que impondría la sintaxis lógico-gramatical. Aunque la diferencia fundamental entre verso y prosa consiste justamente en el diferente criterio de división de sus unidades, en el verso siguen estando presentes las estructuras de la sintaxis de la lengua junto a los moldes métricos, de ahí que surjan estos conflictos entre la lectura rítmica y la sintáctica.

En estos casos de encabalgamiento interno o externo, algunos autores aconsejan que se siga realizando fonéticamente la pausa versal, aunque acortando su duración⁸²; otros, por el contrario, defienden que debe realizarse una lectura sintáctica, suprimiendo, en consecuencia, las marcas que indican la separación entre unidades⁸³; también hay quien propone suprimir la pausa, pero manteniendo de alguna manera alguna señal acústica que indica el final del verso, como la entonación.

⁸² Alonso, Dámaso. *Poesía española*. Madrid: Gredos, 1971, pág. 68.

⁸³ Spang, Kurt. *Ritmo y versificación. Teoría y práctica del análisis métrico y rítmico*. Universidad de Murcia, 1983.

Como ya hemos señalado, creemos que para decidir adecuadamente entre estas posibilidades conviene no concebir la pausa como un elemento aislable y con entidad propia, sino como el resultado necesario de la segmentación en versos. Dado que la métrica es una opción textual que consiste en incidir en la igualdad de estos segmentos, es imprescindible que las fronteras entre ellos sean perceptibles, pues, en caso contrario, resultaría imposible sentir la equivalencia entre los versos y los metros perderían su razón de ser en el texto. Así pues, no es que haya que realizar pausas para que estas constituyan por sí mismas un recurso rítmico: sencillamente hay que marcar la segmentación del discurso poético, y, como consecuencia, aparecerán dentro del texto una serie de silencios.

2.5.4. Rima

Además de sus funciones rítmicas (repetición de fonemas a partir de la última vocal acentuada del verso) y semánticas (asociación de los significados de las palabras en las que se encuentran estos sonidos), hay quien también le concede a la rima una funcionalidad métrica. Desde esta perspectiva, formaría parte del metro de los versos, junto a las sílabas y acentos ya comentados⁸⁴. Otros autores, por el contrario, consideran que se trata exclusivamente de un

⁸⁴ Guiraud, Pierre. *Op. cit.*

recurso estético de naturaleza opcional, como lo demuestra, entre otras razones, el que estuviese ausente en los primeros momentos de la historia de la versificación y se añadiese en etapas posteriores⁸⁵.

Para determinar la relevancia métrica de este elemento creemos que debe procederse igual que se ha hecho en casos anteriores, es decir, observar si su eliminación provoca una modificación esencial en el metro hasta el punto de alterar la naturaleza métrica o regular del verso. En el siguiente poema de García Baena,

Suspiro de la noche, perla fría
que el estival ardor cambias en nieve.
Fuente donde la alondra trinos bebe,
azor de la nocturna cetrería.

Alas que navegáis la helada ría
del cielo en brazos de la brisa leve.
Rosa dormida en luz, de donde llueve
frescura de silencio y mediodía.

Amantes que en la noche serenada
empañáis los cristales de la luna
con el suspiro que os destroza el seno:

Besad, que ya la aurora viene alada,
antes que Febo salte de su cuna
y que el olvido vierta su veneno.

(*Almoneda*)

⁸⁵ Según Baehr, por ejemplo, la rima es un adorno del verso que tan solo desempeña una función secundaria en la constitución de la estructura métrica del verso. Baehr, R. *Op. cit.*, pág. 22.

se observa una recurrencia tímbrica en los finales de sus unidades rítmicas. Dado que los versos siguen siendo endecasílabos aun en el caso de eliminar esta repetición de sonidos finales, pensamos que la rima, en lo que se refiere al esquema métrico del verso, debe considerarse exclusivamente como un posible elemento estético no funcional.

Frente al razonamiento que acabamos de exponer, hay quienes defienden la naturaleza métrica de la rima basándose en la función que desempeña este recurso en la determinación del final de los versos. Este es el caso, por ejemplo, de Georges Lote, para quien la rima es fundamentalmente un indicio de la frontera versal⁸⁶. Incluso si dejamos al margen los casos (anecdóticos cuantitativamente hablando, pero reales) en los que la rima no se sitúa al final del verso⁸⁷ y nos atenemos a su situación habitual a partir de la última vocal acentuada, pensamos que la contribución de la rima como marca fronteriza de verso es tan solo marginal. El hecho de que los versos blancos se sigan percibiendo como tales sin necesidad de esta repetición de sonidos así lo

⁸⁶ Lote, Georges. *Histoire du vers français*. Paris: Hatier, 1949. Citado en Cornulier, *Op. cit.*, pág. 20.

⁸⁷ Véanse, por ejemplo, los conceptos de rima desplazada, enlazada o interna, entre otros. Por otra parte, el caso del verso leonino (aquel en el que los hemistiquios riman entre sí) apoyaría la idea de que la rima puede servir en ocasiones como ayuda para que el oyente sienta el final de las unidades rítmicas. Insistimos en distinguir la situación de los oyentes a la de los lectores porque la percepción del poema en cada uno de estos dos casos es totalmente diferente. Además de razones puramente estéticas, quizás el hecho de que la poesía se transmita actualmente de forma escrita y no oral (y, en consecuencia, no se necesite ayuda para percibir el final de los versos) haya contribuido también al abandono de la rima en buena parte de la poesía moderna.

demuestra. Parece claro, entonces, que la rima no es un elemento funcional dentro de los esquemas métricos de los versos.

Ahora bien, aunque la eliminación de la rima en los versos antes citados de García Baena no alterase el esquema métrico de los endecasílabos, su ausencia entrañaba cambios esenciales en el poema, pues este dejaba de ser un soneto. La rima, en consecuencia, es un recurso funcional, pero no puede igualarse a las sílabas o a los acentos, ya que su relevancia métrica no se aplica en el verso, sino en estructuras superiores como las de la estrofa o las del poema.

Aunque la estructura métrica del verso sea la que ha recibido más atención teórica (hasta el punto de que, como se ha señalado, algunos han identificado metro y verso) existen otros metros que abarcan unidades más amplias, como la estrofa o la totalidad del poema. El metro debe entenderse, en consecuencia, como una estructura convencional que regula determinados elementos de los textos poéticos y cuya amplitud puede ser variable. Si se está hablando de un octosílabo, por ejemplo, el metro consistirá en una estructura de siete sílabas entre las que la última ha de ser tónica con la posibilidad de una o dos sílabas extramétricas tras la última acentuada; pero en el caso de que estemos hablando de un serventesio, el esquema métrico será más amplio,

ya que regulará el número de versos de la estrofa (cuatro) y las relaciones que las rimas (consonantes) establecen entre ellos: ABAB.

En un mismo poema pueden coexistir varios esquemas métricos que regulen aspectos diferentes, e incluso pueden afectar al mismo elemento en distinto grado de restricción para el poeta. Por ejemplo, las estructuras métricas del verso determinan el número de sílabas con exactitud, mientras que el metro estrófico también incide en la cantidad silábica, pero de una manera más flexible: en el caso del serventesio, tan solo importa que los versos sean de arte mayor.

Las mismas bases antropológicas que rigen la percepción de las estructuras métricas del verso, también son válidas para los metros estróficos puestos de relieve por las rimas. Así, de la misma manera que los metros de más de catorce sílabas son poco utilizados por las dificultades que experimentan los lectores en percibirlos como unidades en sí mismas, tampoco las rimas suelen establecer vínculos entre versos demasiado alejados entre sí, o combinaciones excesivamente complicadas.

Capítulo 3

Comparación de las estructuras métricas francesas y españolas: las sílabas

La versificación métrica implica el respeto de exigencias extralingüísticas ausentes en la comunicación habitual, como el cómputo silábico o la colocación de acentos en determinadas posiciones. Pensamos que no es el material lingüístico el factor que determina las características de las versificaciones, por lo que nos parece más apropiado concebir la métrica como un sistema paralelo al lingüístico y no dependiente de él. Traducir un poema en versos regulares, en consecuencia, implica poner en contacto no sólo dos sistemas lingüísticos, sino también dos sistemas métricos: de la misma manera que se buscan equivalencias, por ejemplo, a las unidades léxicas de la lengua original, también los traductores trasladan los elementos métricos de un sistema de versificación a otro.

Esta comparación, en cualquier caso, debe matizarse, pues estos dos sistemas (el lingüístico y el métrico) no influyen de la misma manera en el proceso de traducción. En cuanto a la influencia de las lenguas, las tendencias traductológicas de mayor aceptación actualmente, quizás por

reacción a las visiones exclusivamente lingüísticas de los primeros años de actividad teórica, han relativizado su importancia en el proceso de mediación: lo lingüístico es tan solo uno de los muchos elementos significativos que intervienen en la comunicación, de manera que explicar las decisiones de los traductores atendiendo únicamente a las lenguas en cuestión dejaría al margen otros factores de relevancia. Ante esta situación, sorprendería que en un trabajo sobre la traducción de textos poéticos se dedicase un apartado a comparar, por ejemplo, las estructuras sintácticas de las lenguas entre las que se está traduciendo; y esto no sólo porque este tipo de comparaciones ya han sido realizadas con detalle, sino también, y esta razón nos parece más poderosa, porque las equivalencias que el comparatista haya establecido en el plano interlingüístico no implican forzosamente que el traductor se decante por mantenerlas en su versión. Independientemente de las similitudes morfosintácticas o semánticas entre dos sistemas lingüísticos, el traductor puede sentirse libre, y de hecho así sucede frecuentemente, para optar por elementos lingüísticos en la lengua de llegada que *a priori* y en el plano abstracto de las lenguas no eran considerados equivalentes a los del texto de salida. Sería absurdo buscar una palabra del poema original en un diccionario bilingüe y pensar que la equivalencia propuesta es forzosamente la que ha de aparecer en el poema que

se proponga como traducción. Las comparaciones entre lenguas, en suma, no bastan por sí solas para explicar lo sucedido en el proceso de traducción

Sin embargo, a juzgar por las traducciones que componen nuestro corpus, la influencia de los sistemas métricos en el proceso de traducción de textos poéticos es mucho más determinante que la de las lenguas. Frente a la multiplicidad de decisiones de tipo lingüístico que se aprecian entre las versiones de los traductores españoles, desde el punto de vista métrico la homogeneidad es casi absoluta. De hecho, una de las pocas diferencias que pueden establecerse entre los traductores es la que distingue entre quienes han traducido en verso libre y quienes han optado por la versificación métrica, pero una vez que nos concentramos en este segundo grupo, los comportamientos son muy parecidos. Si se confeccionase un diccionario bilingüe de estructuras métricas que asignase a cada metro francés su equivalente español, pocas variaciones se observarían sobre este hipotético manual. Nos parece interesante, en consecuencia, contrastar las diferentes actitudes que los traductores han mantenido hacia el sistema lingüístico, por una parte, y hacia el sistema métrico, por otra. Han utilizado la lengua (la española, pues sólo analizamos las traducciones hacia este idioma) como un material de expresión flexible y dúctil que han moldeado según sus necesidades y su interpretación del poema francés. Por el contrario, se han

mantenido rígidos en el plano métrico, pues las únicas licencias que se observan en este aspecto son las permitidas por la propia teoría métrica¹.

Este respeto, por otra parte, se produce en el nivel más abstracto y formal de la métrica (el de los esquemas silábicos y estróficos), pero no se mantienen los usos concretos que en cada texto se hace de ellos. Los valores significativos que los esquemas métricos adquieren cuando entran en contacto con el contenido lingüístico no suelen respetarse en las versiones españolas de los poemas franceses, pues en muchos casos sería totalmente imposible debido a las particularidades de cada lengua. Dicho de otra manera: el respeto del traductor se mantiene exclusivamente en el molde métrico, es decir, en el número de sílabas del verso francés (y su distribución en hemistiquios en el caso de tratarse de versos compuestos), pero no en los usos particulares que el poeta francés hace de dichos esquemas. Por ejemplo, los encabalgamientos de los poemas originales o los desvíos del axis rítmico se pierden habitualmente en las versiones españolas, y, a la inversa, aparecen en ellas figuras métricas que no estaban presentes en los textos franceses. Al mantener el mismo esquema métrico en

¹ Teodoro Sáez Hermosilla subraya las escasas variantes que se observan en las estrategias métricas de los traductores en la búsqueda de equivalentes a los metros del poema original. "El soneto parnasiano en versión española: Teoría y crítica". En: *Livius*, 4, 1993, págs. 205-15. La versión de *Les fleurs du mal* de Antonio Martínez Sarrión constituye una de las escasas excepciones a esta regla. En los apartados que dedicamos a sus traducciones de los poemas "Élévation" o "Le guignon", comentamos los desvíos puntuales que introduce en los esquemas métricos por razones expresivas.

sus versiones, en consecuencia, el respeto del traductor se produce en el nivel pragmático (metro entendido como marca de la literariedad del texto que se está traduciendo y como respeto del ritmo deseado por el poeta²), o en nivel macroestructural (adecuación del esquema métrico al contenido del poema, que se mantiene igualmente en la traducción), pero no en el nivel microestructural, pues la formalización que dicho esquema impone a cada una de estas dos lenguas es diferente en los poemas originales y en las traducciones.

Del respeto hacia los esquemas métricos que se observa en muchos traductores (especialmente en quienes han realizado sus versiones en las últimas décadas) puede deducirse su forma de concebir el metro y las funciones que le asignan a este elemento. Aquellos traductores que han mantenido de manera sistemática en sus versiones los moldes silábicos parecen otorgarle a estos esquemas abstractos un significado *en sí mismos*; es decir, han considerado que el mero hecho de que un verso tenga, por ejemplo, once sílabas métricas es de por sí significativo, pues esta característica de los versos originales ha sido mantenida en las traducciones pese a

² "Meter perennially symbolizes poetry, and its mere existence in a discourse prepares us for the other sorts of responses we have learned to make in contemplating other poetic objects. Meter, then, is the sign of a certain kind of discourse". Cfr. Chatman, Seymour. *A Theory of Meter*. University of California, 1965, pág. 221.

que no se haya podido respetar la forma particular en que cada lengua se acopla a dicho esquema silábico.

Para corroborar esta hipótesis sobre la concepción del metro que se deriva de algunas estrategias de traducción (metro como elemento aislable del poema), es interesante comparar el diferente tratamiento que le han dado algunos de ellos al metro, por una parte, y a la rima, por otra. La ausencia de rima en las traducciones suele justificarse aduciendo que lo único que podría respetarse de este elemento métrico es su forma, y no sus efectos estéticos, pues en algunos casos es imposible mantener la repetición de los mismos fonemas en los que se basa la rima francesa, ya que éstos no existen en español. También se aduce la dificultad de mantener en la versión española, junto con los sonidos, las funciones semánticas que la rima establece al vincular las palabras en las que aparecen los fonemas repetitivos. En definitiva: suele abandonarse la rima en las traducciones ante el reconocimiento de que sólo podría respetarse la forma abstracta en la que se basa este recurso, pero no el modo específico en el que se integra dentro de la totalidad del poema.

Independientemente de la bondad de esta argumentación, el mismo razonamiento podría trasladarse para valorar el mantenimiento de los

metros, pues también en este aspecto lo único que ha podido respetarse ha sido su forma abstracta y no la formalización específica a la que sometía a la lengua. Sin embargo, en este caso no sólo se ha respetado invariablemente el esquema silábico, sino que se ha subordinado al aspecto métrico decisiones de otros niveles de la lengua, como el sintáctico y el léxico. La métrica ha sido interpretada en estos casos como un sistema propio que coexiste en el poema con el lingüístico, pero que es independiente de él. Aunque son varias las razones por las que los metros pueden juzgarse relevantes en los poemas (adecuación del esquema métrico al contenido del texto, mayor realce del tema que se está expresando, etc.³), nos inclinamos a pensar que si los traductores se han mostrado tan respetuosos con la métrica ha sido fundamentalmente por motivos rítmicos. La repetición sistemática de un determinado número de sílabas, al margen de los valores semánticos que los críticos le concedan, crea *per se* una musicalidad que el poeta francés deseó para sus versos, por lo que los traductores han optado por mantenerla, dada la similitud que existe en los principios de las versificaciones francesa y española.

En consecuencia, detrás de esta estrategia de traducción hay una consideración del metro como elemento ornamental, como forma en la que

³ Chatman, Seymour. "The functions of meter". En: *A Theory of Meter*. University of California, 1965, pág. 184-225.

se vierte un contenido. El planteamiento teórico que mejor describe la actitud de aquellos traductores que han mantenido de forma sistemática el esquema métrico de los poemas originales es el que propugna la desverbalización de los mensajes para su posterior reverbalización en la lengua de llegada (con la salvedad de que, en lugar de lenguas, nos estamos refiriendo ahora a los metros). Las versificaciones de cada una de las lenguas no entran en contacto: los moldes métricos se interpretan como recipientes en los que se ha colocado, como si fuese un líquido moldeable, el material lingüístico. El traductor extrae este material y lo vierte en otro diferente (lo resistemiza), de tal manera que los recipientes permanecen inalterados: es el líquido el que cambia de forma para adaptarse a las exigencias del nuevo envase. Los moldes métricos de la lengua de llegada se mantienen rígidos, por lo que no pueden recoger las peculiaridades que habían adquirido los versos franceses al acoplarse a los metros de esta lengua: lo que no encaja en los moldes métricos españoles, se pierde en el trasvase.

Para que se pudiese hablar realmente de una puesta en contacto de las versificaciones francesa y española, sería necesaria una modificación de los metros españoles (por ser los de la lengua de llegada) que permitiese reflejar en ellos las características de los metros franceses. Algunos críticos ya han

propuesto la posibilidad de que los traductores, de la misma manera que suelen forzar en ocasiones las lenguas de llegada como respeto a la del escritor traducido, jueguen con los moldes métricos españoles mediante algunas licencias que permitan reflejar en ellos las características de los franceses⁴. Por seguir con la imagen anterior, el traductor, de aceptar esta posibilidad, estaría modificando el recipiente, de forma que la traducción ya no consistiría meramente en una "resistematización" de un contenido sino en una superposición de sistemas. La norma actual mayoritaria, por el contrario, consiste en aceptar los imperativos del sistema métrico de la lengua hacia la que se está traduciendo sin apenas alterarlos. Así pues, el estudio de los sistemas métricos, a diferencia de lo que sucede con los sistemas lingüísticos, ofrece información fundamental para entender la forma métrica en la que se presentan las traducciones, pues los traductores respetan los principios métricos de su versificación sin alterarlos apenas.

Dado que las versificaciones española y francesa son, en consecuencia, factores determinantes en el proceso de traducción, nos parece de interés para este trabajo comparar los metros de estas dos lenguas. En lugar de describir cada uno de estos sistemas métricos en dos apartados diferentes (este tipo de descripciones separadas ya pueden encontrarse en

⁴ Sáez Hermosilla, Teodoro. *Op. cit.*

los numerosos manuales de métrica francesa y española), realizaremos una comparación de aquellos elementos más relevantes. A la hora de seleccionar los aspectos que se van a comparar, nos ha parecido imprescindible distinguir entre la métrica que hemos llamado "normativa" y las diferentes métricas descriptivas que existen en ambas lenguas. Por métrica normativa entendemos aquella que determina la forma que debe adoptar un verso para poder considerarlo regular o métrico, es decir, la que define los elementos mínimos de los que deben constar los versos y en qué forma deben combinarse para que se adecuen a alguno de los patrones métricos regulares. Las métricas descriptivas, por otra parte, son las que explican las características (musicales, acústicas, lingüísticas...) de los versos sin entrar a distinguir entre los regulares e irregulares (lógicamente las teorías descriptivas tienen en cuenta esta diferencia fundamental, pero no son ellas las que la imponen: se limitan a explicar desde determinadas perspectivas los principios de la versificación).

Partiendo de esta distinción, la comparación la hemos realizado exclusivamente sobre las métricas normativas, es decir, sobre los elementos constitutivos de los versos regulares franceses y españoles, ya que, en el caso de haber tenido en cuenta también las métricas descriptivas, no habríamos comparado tanto los versos como las teorías en sí mismas, como

productos culturales, lo cual excede ampliamente el objetivo de este trabajo. Por ejemplo, aunque las desadecuaciones entre las estructuras métricas y las sintácticas son en esencia las mismas en ambas versificaciones, las métricas lingüísticas de estas dos lenguas las describen de forma diferente. En la descripción y clasificación de los encabalgamientos, las teorías francesas han considerado relevante hacer distinciones que en las españolas pasan desapercibidas. En la métrica francesa se distingue, por ejemplo, entre aquellos encabalgamientos en los que el sintagma ha quedado roto por haber adelantado parte de él al verso anterior, y aquellos casos en los que ha quedado pospuesta al siguiente. En este último caso se habla de *rejet*. Los siguientes versos de Hugo, en los que el verbo del primer sintagma se desplaza al verso siguiente, constituyen un ejemplo de este tipo de encabalgamiento:

Et la machine ailée en l'azur solitaire
fuyait, et pour la voir vint de dessous de la terre [...]

Frente a este tipo de desplazamientos, el término que se utiliza para denominar aquellos casos en los que una parte del sintagma se adelanta al verso anterior es el de *contre-rejet*. Tanto los *rejets* como los *contre-rejets* pueden ser externos (si el desplazamiento se produce entre versos) o internos (entre hemistiquios). En el siguiente verso de Racine se observa un

contre-rejet interno, ya que el presentativo del sintagma del segundo hemistiquio se ha adelantado al primero:

Je meurs plus tard: **voilà** // tout le fruit de ma feinte.

Estos dos tipos de encabalgamientos existen en los versos españoles. Emilio Alarcos, por ejemplo, los distingue al comentar el ritmo de la poesía de Blas de Otero: "[...] Es lo que se ha llamado encabalgamiento: una unidad de sentido no cabe dentro de un verso y se desborda en el verso siguiente; o bien se anticipan al final de un verso elementos de la unidad de sentido que constituye el verso siguiente"⁵. Y ofrece ejemplos de las posposiciones:

Cuando el llanto, tendido como un llanto
silencioso, se arrastra por las calles
solitarias, se enreda entre los pies
y luego suavemente se deshace.

y de las anteposiciones:

Es a la inmensa mayoría, **fronda**
de turbias frentes y sufrientes pechos,
a los que luchan contra Dios **deshechos**
de un solo golpe en su tiniebla honda.

⁵ Alarcos Llorach, Emilio. *La poesía de Blas de Otero*. Salamanca: Anaya, 1966, pág. 102.

Sin embargo, las teorías métricas españolas, aunque observen estas diferencias, no las han considerado lo suficientemente relevantes como para tenerlas en cuenta en la clasificación de los encabalgamientos, de ahí que no existan términos exactos que puedan ofrecerse como equivalentes a los de *rejet* y *contre-rejet*. Por el contrario, los manuales de métrica de nuestra lengua hacen distinciones que en la métrica francesa pasan desapercibidas. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, con la diferencia entre los encabalgamientos suaves y los abruptos, que se basa en la posición silábica del verso en el que termina el sintagma encabalgado (según Balbín, el límite para que un encabalgamiento sea abrupto incluye a la quinta sílaba, mientras que para Quilis debe situarse antes de la quinta)⁶.

Ofrecemos estos ejemplos para demostrar que, dados los objetivos de nuestro trabajo, no entraremos a comparar las descripciones que los estudiosos franceses y españoles han realizado de los versos escritos en sus lenguas, ya que esto nos llevaría a comparar las teorías y no los esquemas métricos en sí mismos. Si se nos permite una analogía entre el estudio de la métrica y el de las lenguas, comparar las teorías descriptivas de los versos para obtener información sobre estos, sería equivalente a comparar las gramáticas descriptivas que se han escrito en dos países para conocer las

⁶ Domínguez Caparrós, José. *Diccionario de métrica española*. Madrid: Paraninfo, 1985, pág. 55.

diferencias entre sus lenguas. De hacerlo así, lo que realmente se estaría comparando serían las diferentes perspectivas que los gramáticos de ambas comunidades han adoptado en sus estudios, lo cual nos ofrecería más información sobre las tendencias lingüísticas de cada país que sobre las lenguas en sí mismas.

Al acotar nuestra comparación exclusivamente a la métrica normativa (entendida como "la disciplina que se encarga de estudiar las normas y principios que organizan la versificación, de decir, las reglas por las que se rige el verso, sus clases y combinaciones"⁷), evitamos el riesgo de situar en los esquemas métricos franceses y españoles diferencias que no se derivan de ellos sino de las perspectivas que han adoptado los teóricos (es decir, diferencias taxonómicas y terminológicas que sólo interesarían en el caso de estar describiendo el panorama teórico de la métrica). Por todo ello, hemos clasificado la comparación de la métrica francesa y española en tres capítulos. En los dos primeros se estudian los dos elementos que mayor incidencia tienen en los esquemas métricos (las sílabas y los acentos); a continuación analizamos las diferencias más significativas que existen entre los metros compuestos de estas dos versificaciones; y, finalmente, comparamos el diferente comportamiento que la rima presenta en los poemas de las dos lenguas.

⁷ Domínguez Caparrós, José. *Métrica española*. Madrid: Síntesis, 1993, pág. 15.

3.1. El cómputo silábico

La sílaba es el elemento de mayor importancia en los esquemas métricos de ambas lenguas, y ello debido a su facilidad de percepción por parte de sus hablantes. Como ya se ha señalado anteriormente, una de las funciones de los metros, desde un punto de vista pragmático, consiste en permitir que los oyentes o lectores del poema perciban los versos como equivalentes entre sí (acústicamente hablando), de ahí que éstos deban construirse a partir de unidades fáciles de delimitar sin necesidad de realizar operaciones aritméticas sobre el papel.

La relevancia de las sílabas en el verso es una de las características que mayor similitud presta a las métricas de las dos lenguas que estamos comentando. Así lo demuestra el hecho de que los metros de ambas versificaciones se nombren en función del número de sílabas de que constan. Es necesario precisar a este respecto que la igualdad de los versos regulares franceses y españoles es mayor que la que pueden dejar a entender las distintas denominaciones que reciben según las reglas del cómputo de silábico que se aplican en cada lengua. Al traducir un verso francés por un verso regular español, suele afirmarse que este último debe tener una sílaba más (o dos en el caso de ser un verso compuesto: una por cada hemistiquio). De

esta manera, un octosílabo francés, por ejemplo, debería traducirse al español por un eneasílabo. Esta afirmación, si se concibe a modo de receta para la práctica de la traducción puede resultar útil, pero nos parece un tanto simplificadora, ya que oculta la verdadera diferencia entre los metros de estas dos lenguas.

Conviene distinguir, en primer lugar, entre las sílabas reales (los núcleos espiratorios o "golpes de voz" que se pronuncian y se perciben físicamente en el recitado del verso) y las sílabas métricas (las únicas que se tienen en cuenta para el cómputo silábico, que son las que acabarán determinando la denominación de los versos). El número de estos dos tipos de sílabas no siempre coincide. Esto es lo que sucede, por ejemplo, con los versos agudos o esdrújulos en la versificación española. También en la métrica francesa existen discrepancias entre sílabas reales y métricas: el siguiente verso de Baudelaire, del poema "Le chat",

Dans ma cervelle se promène

aunque se catalogue como un octosílabo, pues la e de los finales de verso se apocopa

dans-ma-cer-vel-le-se-pro-mèn(e)

1 2 3 4 5 6 7 8

admite ejemplos de ejecución de nueve sílabas, ya que la última vocal apocopada, en algunas realizaciones concretas, puede pronunciarse dando lugar a una sílaba más que no se tiene en cuenta a efectos de cómputo silábico (se trataría de una sílaba *surnuméraire*). Ahora bien, al margen del número de sílabas que se pronuncian en el recitado del verso, la métrica francesa sólo cuenta hasta la última sílaba acentuada, y en el caso de que tras ella haya otra sílaba átona, ésta se considera extramétrica y no se tiene en cuenta en el cómputo silábico: la realización física de los versos no tiene por qué coincidir con la percepción mental que el lector tiene de él. Por eso, incluso en un ejemplo de ejecución en el que se pronuncian nueve sílabas, este verso seguiría siendo un octosílabo⁸. En cualquier caso, aunque esta última sílaba sea irrelevante desde el punto de vista métrico, no lo es rítmicamente hablando. La última "e" está presente en el verso y altera su ritmo, como lo demuestra el que en francés se distingan la rimas femeninas de las masculinas.

⁸ Exactamente el mismo fenómeno se produce en los versos esdrújulos españoles: las leyes métricas no tienen en cuenta la sílaba postónica ni para el cómputo silábico ni a efectos de la asonancia, pero eso no implica que esta sílaba deje de pronunciarse en las realizaciones del verso.

Si se compara el verso citado del poeta francés con la traducción de Luis Martínez de Merlo (*Por mi cerebro se pasea*), se observará que ambos versos tienen el mismo número de sílabas reales (nueve). La única diferencia, entonces, entre los metros de estas dos lenguas es la que introducen artificialmente las teorías métricas, que, a través de sus esquemas abstractos, suman o restan sílabas para adaptar la realidad física del verso al molde métrico que iguala las unidades rítmicas del poema. No existe diferencia acústica entre el alejandrino francés, por ejemplo, y el alejandrino español. No es exacto afirmar que el alejandrino francés es un dodecasílabo que se transforma en un metro de catorce sílabas cuando se traslada al español. Dejando al margen las diferencias que introduzcan las distintas fonéticas de estas dos lenguas, desde el punto de vista estrictamente métrico los alejandrinos franceses y españoles pueden considerarse metros prosódicamente equivalentes sin necesidad de adaptaciones de ningún tipo. Creemos que lo demuestra el siguiente poema *bilingüe* de María Victoria Atencia, en el que se introduce un alejandrino francés, que encaja perfectamente entre los españoles que lo preceden:

Sentada junto al fuego, hilando y silenciando
—porque otoño regresa y la alhucema invita—,
el poema empezado dejado en el regazo,
volveré a verme un día en el sillón de Elena.

Entonces a mi lado alguien dirá mi nombre
entre mis propios hijos y avivará las llamas
y olvidaré si puedo tu voz y tu reproche:
Cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie.

“Les Amours” (*Compás binario*)

La conclusión que se deriva de lo anterior es que, al traducir un verso francés hacia el español, no puede afirmarse como regla general que haya que añadir una o dos sílabas, ya que esto solamente es cierto en la traducción de algunos versos franceses (los de terminación en sílaba tónica, que, como acabamos de ver, no son todos). En el caso de los versos con terminación paroxítona, no hay adición real de sílabas, sino tan sólo una diferencia en las reglas del cómputo silábico: la métrica francesa deja de contar a partir del último acento (si hay más sílabas, éstas no afectan al esquema métrico), mientras que la española cuenta sólo una sílaba después del último acento (si no la hay, se añade en el cómputo; si hay dos, sólo se contará una de ellas).

Existen otras similitudes entre las versificaciones francesa y española en cuanto al empleo de las sílabas como elemento métrico. En primer lugar, no es el número total de sílabas lo que permite percibir la equivalencia entre los versos de un poema, sino el que éstas se distribuyan de la misma manera en su interior (lo que afecta fundamentalmente a las diferentes divisiones que admiten los versos compuestos). Por otra parte, también importa

recordar que en ambos sistemas métricos la estructura de las sílabas no es un factor relevante: lo único que se tiene en cuenta en la percepción de estas unidades es su número y distribución, no su naturaleza interna. Dos versos octosílabos, por ejemplo, serán considerados equivalentes siempre y cuando tengan el mismo número de sílabas métricas, independientemente de que algunas de ellas sean cuantitativamente más largas que las demás.

Los instrumentos utilizados para analizar gráficamente la lectura de los versos demuestran que en muy raras ocasiones suelen tener las sílabas la misma duración. La constatación de que los versos se siguen percibiendo como unidades equivalentes entre sí pese a que sus principales elementos constituyentes tengan una duración diferente ha suscitado múltiples explicaciones. Algunos autores afirman que la igualdad de las unidades rítmicas de los poemas se basa en una mera "ilusión" que no se corresponde con la realidad física de los versos. Según esta teoría, los lectores ponen entre paréntesis las diferencias cronométricas entre las sílabas y, gracias a esta abstracción, son capaces de sentir, artificialmente, la igualdad de los versos. Esta es la opinión que defiende, por ejemplo, Mazaleyrat, al afirmar que "le système du vers français, établi sur des rapports d'unités incertaines, est fondé sur des *illusions*" (cursivas nuestras), afirmación que el propio autor habría podido hacer extensiva para el verso español, pues ambos sistemas

métricos tienen las mismas características en lo que se refiere a la percepción de sus metros⁹.

Maurice Grammont mantiene una postular similar, aunque con una leve diferencia. Para este autor, la igualdad de los versos no se basa tanto en las abstracciones de los lectores, que les permiten obviar las diferencias reales que existen entre las sílabas, sino en las compensaciones que estos hacen en la lectura de los versos: sólo es posible percibir que los metros son entidades de la misma duración si se hacen “trampas” y se aumenta o disminuye la velocidad de lectura en función de las necesidades de cada verso concreto: “Dans la pratique, l’accélération ou le ralentissement du débit n’est pas mathématiquement celui que nous venons de dire; les vers ne se récitent pas au métronome. Dans un vers trochaïque grec, un spondée n’est pas exactement l’équivalent du trochée qu’il remplace; ce n’est qu’en trichant légèrement sur la quantité de ces syllabes que l’on arrive à lui faire produire sur l’oreille à peu près la même impression [...]”¹⁰.

Creemos que no es necesario recurrir a estos esfuerzos de abstracción para explicar la igualdad de los versos. Este tipo de explicaciones se basan en la creencia de que el ritmo es una sensación que se percibe mediante los

⁹Mazaleyrat, Jean. *Éléments de métrique française*. Paris: Armand Colin, 1974, pág. 31.

¹⁰Grammont, Maurice. *Le Vers français, ses moyens d’expression, son harmonie*. Paris: Delagrave, 1947, pág. 14.

mismos mecanismos en todas sus manifestaciones en la naturaleza (identificación que se produce con especial insistencia entre el ritmo musical y el verbal). Por el contrario, la percepción del ritmo poético se realiza, a nuestro juicio, mediante procedimientos diferentes a los que se ponen en práctica en la percepción de la música. Quizás el que estas dos manifestaciones artísticas, la poesía y la música, estuviesen unidas en sus orígenes sea la causa de esta identificación entre sus respectivos ritmos. La duración de las notas es un elemento clave en la música, pero no lo es la de las sílabas en la percepción del ritmo poético, de ahí que nos parezca innecesario el recurso a las "ilusiones" que menciona Mazaleyrat (o las "trampas" de Grammont) para explicar que los versos sean unidades rítmicas iguales entre sí. No se trata de que los lectores "aparten la mirada" de las diferencias en la cantidad silábica: sencillamente la duración de éstas no es el elemento rítmico principal en el caso de la poesía francesa y española (aunque pueda serlo en el caso de otras versificaciones).

Como ya se ha señalado en repetidas ocasiones, los esquemas métricos seleccionan algunos de los muchos elementos presentes en las lenguas para convertirlos en unidades métricamente relevantes. El resto de los rasgos no se tienen en cuenta para la configuración de los versos regulares (para la métrica normativa), pero no por ello desaparecen, ni son eliminados mentalmente por

los lectores. Y ello porque, aunque no sean relevantes en la percepción de los metros, pueden resultar significativos para otros propósitos no métricos. En consecuencia, las diferencias cuantitativas de las sílabas pueden ser percibidas por los hablantes, aunque no perjudiquen la igualdad de los versos como unidades globales. Este es el argumento que utiliza, entre otros, Rafael de Balbín para explicar la igualdad rítmica de los versos pese a las diferencias que se observan entre sus sílabas: "El oído humano, directo receptor del ritmo poético, ha percibido siempre la cadena rítmica como una sucesión simétrica y armónica de núcleos espiratorios, y ha contado el número de estas unidades estructurales antes de buscar el resultado de la descomposición analítica de los tiempos rítmicos en fracciones de segundo"¹¹.

Estos son los rasgos comunes de las sílabas en las versificaciones francesa y española; similitudes que, como se ha visto, afectan no solo al protagonismo de este elemento en el esquema métrico, sino también a los principios que rigen su percepción. Estos parecidos reducen en gran medida los esfuerzos de los traductores para trasladar los versos franceses a las estructuras métricas españolas (y viceversa), mucho menores que en aquellos casos en los que se está traduciendo entre lenguas cuyos metros no son equiparables por estar basados en elementos fonológicos incompatibles.

¹¹ Balbín, Rafael. *Sistema de rítmica castellana*. Madrid: Gredos, 1962, pág. 64-65.

Pensamos que es precisamente la cercanía formal entre los metros franceses y los españoles (y no tanto la importancia que los traductores le han concedido a la estructura métrica en la configuración del poema) la que está en el origen de que la mayoría de las traducciones que se están estudiando en este trabajo se haya realizado en versos regulares. Dicho de otra manera: la constancia en el respeto de los metros en la traducción de los versos regulares franceses al español se debe fundamentalmente a la facilidad con que pueden traducirse. Llegamos a esta conclusión después de haber observado que muchos de los traductores que han respetado los metros de los versos originales, no han mantenido igualmente la rima (otro elemento métrico que, en ocasiones, adquiere incluso más importancia que el isosilabismo debido a las relaciones semánticas que establece entre diferentes palabras). Una de las razones más poderosas que explica el abandono de las consonancias francesas, según afirman los propios traductores al comentar sus obras, es la dificultad que ésta entrañaba en el proceso de traducción, pues además de obligar en ocasiones a un alejamiento excesivo del texto original, ni los fonemas constituyentes de la rima ni las palabras enlazadas por ella eran en la traducción los mismos que en el poema original. Puede concluirse, a partir de estos datos, que el mantenimiento de los esquemas métricos frente a otros elementos rítmicos (como la rima), se debe a que éste es uno de los más "rentables" para el traductor pues, además de ser uno de los más perceptibles y que

más intervienen en la configuración del poema, presenta una gran similitud en las métricas de estas dos lenguas.

Ahora bien, el parecido de los metros franceses y españoles es tan solo formal, es decir, en cuanto a sus elementos constituyentes y a la función que éstos desempeñan dentro del molde abstracto. Sin embargo, cuando se observa cómo estas estructuras entran en contacto con sus respectivas lenguas empiezan a surgir divergencias importantes. Aunque estas diferencias no afectan a los traductores (ya que éstos se limitan a "desmetrificar" un contenido lingüístico para "remetrificarlo" en otro, sin que ambos sistemas métricos lleguen a entrar en contacto en ningún momento), conviene tenerlas en cuenta para conocer el valor poético de los versos regulares en cada una de estas versificaciones.

La regularidad métrica de los versos, como ya se ha señalado, hay que enmarcarla como uno de los rasgos más sobresalientes de la literariedad, es decir, como uno de los factores que antes determinan la opción textual literaria del enunciado. Esta capacidad altamente reveladora se debe a que están presentes casi exclusivamente en los textos literarios y al hecho de que alteran radicalmente los principios de economía comunicativa que imperan en el resto de las tipologías textuales. A diferencia del resto de los rasgos

lingüísticos de los poemas, que individualmente están presentes en cualquier tipo de situación comunicativa (metáforas, aliteraciones, alteraciones del orden sintáctico lógico-gramatical...), la artificiosidad que supone el cómputo silábico de los mensajes es tal que sólo puede apreciarse como rasgo voluntario del autor en los textos poéticos¹².

Precisamente es en esta artificiosidad de contar sílabas donde surge la diferencia más llamativa entre los esquemas métricos franceses y los españoles. Los metros franceses entrañan una desviación de la lengua estándar mucho mayor que los de nuestra lengua. Aunque el cómputo silábico resulte igual de antieconómico (y, por lo tanto, significativo) en ambas versificaciones, el verso regular francés exige una pronunciación diferente a las tendencias fonéticas habituales de los hablantes de esta lengua: mientras las características prosódicas del francés estándar han ido evolucionando con el paso del tiempo, las reglas métricas lo han hecho en menor medida, de manera que, para poder aplicar las leyes que rigen el recuento de sílabas, es necesario pronunciar el verso según los rasgos orales propios de un estado de lengua muy anterior al actual.

¹² Al considerar el recurso a los esquemas métricos como una muestra de artificiosidad no estamos haciendo ningún juicio de valor ni comparación entre el verso regular y el libre, sino tan sólo señalando la métrica como una tendencia antieconómica ausente de la comunicación lingüística habitual.

Si volvemos, por ejemplo, al verso anteriormente citado de Baudelaire, *Dans ma cervelle se promène*, y lo leemos como si se fuese prosa, obtendríamos una secuencia de siete sílabas, ya que la última vocal del sustantivo "cervelle" no se pronunciaría en el francés estándar:

dans - ma - cer - vell(e) - se - pro - mèn(e)

Sin embargo, el contexto poético en el que está inserta esta frase le permite deducir al lector que se encuentra ante un verso regular, pues los demás versos del poema así lo indican (el verso es una unidad relacional que sólo al entrar en contacto con otros versos puede considerarse como tal). Es, en consecuencia, el texto en su globalidad el que impone una pronunciación diferente, en la que dicha vocal debe realizarse fonéticamente, ya que no va seguida de ninguna otra que provoque su elisión. En definitiva, sólo alterando las tendencias fonéticas actuales del francés y pronunciando una e que en situaciones normales desaparecería, puede decirse que el verso anterior es un octosílabo.

Estas diferencias fonéticas que se derivan de los esquemas métricos franceses han dado lugar a experiencias interesantes que reflejan la mayor separación de la norma estándar de la lengua por parte del verso regular

francés frente al español, al menos en lo que respecta a su pronunciación. Suele citarse la famosa conferencia de Jules Vendryès, en la que pronunció el siguiente alejandrino de Víctor Hugo

Donne lui tout de même à boire, dit mon père

como si se tratase de un fragmento de prosa (elidiendo muchas vocales cuya presencia exige el metro):

Donn'lui tout d'même à boire un goutt'd'eau, dit mon père

Esta lectura prosaica suscitó las risas de sus espectadores, a los que les extrañaba escuchar la lengua de Hugo con la pronunciación actual. El añadido del conferenciante al verso del poeta francés ("un goutt'd'eau") tenía como objetivo recuperar el número de sílabas que se habían perdido al elidir la e en varias ocasiones. De esta manera se aseguraba de que la extrañeza de los asistentes no se debía a la ruptura del ritmo del alejandrino (que también se mantiene en el nuevo verso "prosaico"), sino sencillamente a la desaparición de las vocales¹³.

¹³ Vendryès, Jules. "La phonologie et la langue poétique". En: *Revue des cours et conférences*, 1935, pág. 22. Citado en: Mazaleyrat, Jean. *Éléments de métrique française*. Paris: Armand Colin, 1974, pág. 37-38.

Es difícil imaginar una situación similar en la poesía española. La lectura de versos españoles de la misma época que Hugo (tomemos, por ejemplo, algunos de Bécquer), no obliga a una lectura diferente a la que hubiese realizado un lector del siglo pasado. Frente a lo que sucede en la poesía regular francesa, los esquemas métricos españoles pueden recitarse sin variación de las tendencias fonéticas de la lengua estándar. Sería necesario remontarse a los versos de poetas españoles muy anteriores a Hugo para tener que alterar la pronunciación actual de nuestra lengua en el recitado de los versos.

Antes al contrario, los esquemas métricos españoles están basados en la pronunciación que se realizaría habitualmente, como lo demuestra el hecho de que las leyes del cómputo silábico recojan la sinalefa no como una "licencia" sino como una norma general, ya que la pronunciación de varias vocales contiguas en un mismo núcleo espiratorio es la tendencia habitual de la lengua, y no una excepción¹⁴. El número de sílabas de un metro, dejando al margen casos puntuales como las terminaciones agudas y esdrújulas, son las que realmente se han pronunciado por el hablante (sílabas fonéticas), que no siempre

¹⁴ La sinalefa es "la forma normal de las obras literarias más antiguas, fundándose en que coincide con la pronunciación media y común del español". Baehr, Rudolf. *Op. cit.*, pág. 54. El propio Baehr precisa poco después que la separación de las vocales en sílabas distintas en aquellos casos en los que sinalefa es posible (tendencia habitual, como se verá posteriormente, en el verso francés), debe considerarse en la versificación española como una excepción a la norma: "La existencia preponderante del hiato en el mester de clerecía se ha de considerar como una moda ajena y pasajera debida al empeño de los poetas españoles en imitar los versos silábicos franceses y latino-medievales", pág. 59.

coinciden con las divisiones fonológicas que propone el sistema. Así pues, las divisiones silábicas de los versos españoles son incluso más exactas (si interpretamos la exactitud como el acercamiento a lo pronunciado físicamente) que las propuestas por el sistema fonológico, que, al permanecer en el ámbito del sistema (lo abstracto) no tiene en cuenta las uniones de varias sílabas fonológicas en una misma espiración. La situación es, entonces, muy diferente a la descrita en la métrica francesa: para conocer el verdadero funcionamiento de las sílabas españolas en el habla corriente (es decir su uso en el habla, y no las determinaciones del sistema) es más fructífero dirigirse a los versos que a los manuales de fonología. Las únicas alteraciones que los versos regulares imponen a la pronunciación habitual del español son las entonativas en los encabalgamientos, pero en el plano fonemático no se aprecian cambios relevantes. En consecuencia, las tendencias fonéticas de los metros de estas dos lenguas son opuestas: mientras el verso métrico francés tiende a alejar al lector de su pronunciación habitual, el esquema métrico español aproxima el verso a las tendencias fonéticas de la lengua estándar.

Estas diferencias se manifiestan evidentemente en los manuales de métrica elaborados por los teóricos de estos dos países. Uno de los aspectos de la métrica que a los alumnos franceses les resulta más laborioso, y que recibe, por ello, más atención en los manuales, es precisamente el aprendizaje

del cómputo silábico (especialmente en las elisiones y apócopas de la *e* caduca), ya que se trata, en definitiva, de aprender una pronunciación distinta a la que conocen y están habituados a realizar. En el caso de la métrica española, sólo las diéresis o sinéresis y algunas otras licencias que se comentarán más adelante pueden plantear algún desvío en el cómputo que se realizaría habitualmente, por lo que este tema no plantea excesivos problemas, salvo en casos puntuales.

Ya hemos expresado nuestros temores en otros puntos de este trabajo a los intentos de realizar descripciones globales de los sistemas lingüísticos para retratar el "genio" de las lenguas, ya que, especialmente cuando se están comparando dos sistemas abstractos, se corre el riesgo de caer en la caricatura fácil y reduccionista. En cualquier caso, es interesante constatar que el diferente grado en que metros franceses y españoles se distancian de la lengua estándar es similar al que se observa en otros aspectos de la lengua. Una situación parecida a la de las métricas es, por ejemplo, la de las ortografías de estas dos lenguas. La francesa es también mucho más conservadora que la española: de forma similar a lo que sucede con los metros, mientras la pronunciación ha ido evolucionando, la escritura gráfica se ha mantenido más cercana a las etimologías de las palabras, de ahí que la ortografía francesa sea una de las que más dificultades presenta para los hablantes por su

distanciamiento de la fonética. Por el contrario, la escritura española ha experimentado una evolución más pareja a los usos fonéticos de los hablantes, por lo que refleja mejor el estado actual de la lengua. Se observa, en consecuencia, una mayor reticencia (no por parte de la lengua francesa, sino de la comunidad de hablantes) a la actualización de las normas clásicas en determinados usos lingüísticos (el gráfico o el métrico, por ejemplo).

3.2. Diéresis y sinéresis

Otra de las dificultades que plantea el cómputo silábico en los esquemas métricos franceses radica no tanto en que algunas de sus reglas sean contrarias a la pronunciación actual (pues el aprendizaje de estas normas no plantea excesivos problemas), sino en que coexisten dos tendencias opuestas cuyas luchas e interferencias suscitan no pocas dudas en la división silábica. A los principios tradicionales se oponen los intentos de renovación y nuevas formas de división silábica que responden a la pronunciación actual, de ahí que frecuentemente el lector dude sobre cuál de estas dos corrientes haya imperado en el impulso rítmico del poeta. En muchas ocasiones los poetas han resistido a la influencia arcaizante que ejercen los metros y han propuesto en sus versos escansiones que reflejan los usos corrientes de la lengua y quebrantan las reglas clásicas. Esta tendencia no es en absoluto moderna ni se reduce a la

versificación libre: en los versos de poetas clásicos se aprecian ya alteraciones de los metros que provocaron el rechazo de los puristas del verso, reacios a cualquier alteración de las normas tradicionales. Lógicamente, la ruptura de las reglas clásicas no se debe sólo a intentos puntuales y rupturistas por parte de poetas deseosos de conseguir efectos estéticos. Se trata, por el contrario, de la modernización inevitable que afecta a cualquier sistema de versificación¹⁵. Quizás el conservadurismo de los metros franceses y su alejamiento de la pronunciación estándar hace que las fricciones entre el peso de la tradición y la renovación sean más visibles que en otros sistemas métricos, pero no se trata en absoluto de casos puntuales.

El caso de la escansión en diéresis o sinéresis de algunas palabras es un buen ejemplo de la situación que acabamos de describir. Las reglas métricas francesas propugnan una división silábica basada en la etimología de la palabra, es decir, atendiendo a su pronunciación original. Mazaleyrat resume el principio en el que se basa esta norma: "deux voyelles étymologiquement distinctes forment deux syllabes; deux voyelles non distinctes étymologiquement

¹⁵ La distinción que se realiza en la métrica francesa entre el "verso libre" y el "verso liberado" (sin equivalencia exacta en la versificación española) puede interpretarse, y así lo hacemos nosotros, como una prueba más de la mayor sujeción en la que se encuentran los poetas franceses que escriben en verso regular. La naturaleza tan constrictiva de las reglas de escansión francesas provocó la aparición de los versos liberados, que son aquellos que, pese a contar con número regular de sílabas, no siempre respetan las reglas clásicas de cómputo silábico, como la de los hiatos o la de la e muda. El verso liberado es, en definitiva, una práctica poética que se sitúa a medio camino entre la versificación regular y la versificación libre. Cfr. Aquien, Michèle. *La versification*. Paris: Presses Universitaires de France, 1990, pág. 35-40.

n'en forment qu'une"¹⁶. Por esta razón, el sustantivo "passions", por ejemplo, debe escandirse (y así suele hacerse) en tres sílabas: pas-si-ons. Ahora bien, de aplicar esta regla de forma matemática en todos los casos, también debería dividirse en tres sílabas el imperfecto "nous passions", pues también en este caso la etimología impone el hiato entre la "i" y la "o". Sin embargo, no es así, y, a diferencia de su sustantivo homónimo, el imperfecto se considera bisilábico (pas-sions). Esta aparente contradicción se debe a que el francés ha rechazado en su proceso evolutivo muchos hiatos, pues la contigüidad de vocales en sílabas diferentes es contraria a las tendencias fonéticas de esta lengua: "la langue courante a tendu à réduire les hiatus par transformation en semiconsonne de la première des voyelles contigües (tels que l'i de "ancien", l'u de "perpetuel"); cependant que la langue poétique, plus lente dans son débit, soumise à des règles fixes, tributaire d'une tradition, ne le faisait point, creusant ainsi, entre elle et l'usage vivant, un fossé progressivement élargi de siècle en siècle"¹⁷.

La tendencia a la sinéresis se ha impuesto sobre la tradición de las reglas métricas en algunos casos. La razón de que el sustantivo se pronuncie en tres sílabas y el verbo sólo en dos (pese a que ambos se encuentran en el mismo caso etimológico), es que este verbo, por su significado, se ha empleado más

¹⁶ Mazaleyrat, Jean. *Op. cit.*, pág. 43.

¹⁷ Mazaleyrat, Jean. *Op. cit.*, pág. 42.

frecuentemente que el sustantivo, por lo que los hábitos articulatorios han actuado sobre él en mayor medida.

No terminan aquí las contradicciones en la escansión de los versos. Existen también otros casos en los que las reglas tradicionales se han roto incluso en algunos sustantivos cultos poco utilizados. En estos casos no han sido las tendencias fonéticas las que han desgastado el peso de la etimología, sino la similitud formal de estas palabras con otras más corrientes. La analogía ha generado muchas sinéresis en sustantivos que, atendiendo a su origen, deberían haberse pronunciado en hiato. Esto es lo que ha sucedido, por ejemplo, con el sufijo *-ien*. En aquellos casos en los que esta terminación se deriva del sufijo latino *-ianum*, la escansión debería haberse realizado en diéresis (por ejemplo, "chré-ti-en"). Sin embargo, existen muchas palabras en las que esta misma terminación proviene de la diptongación de una sola vocal latina (como "chien", que proviene del latín "*canem*"), por lo que se pronuncian en una sílaba. Dado que son precisamente estos últimos casos los más numerosos, han terminado por imponer la idea en los hablantes de que todos los sufijos *"-ien"*, independientemente de cuál sea su origen, deben pronunciarse en única sílaba. Esta es la razón por la que una misma palabra, dependiendo de la época en la que aparezca utilizada, debe escandirse de una u otra

manera, en función de que las leyes de evolución fonética hayan hecho o no sus efectos¹⁸.

No todas las alteraciones de las reglas clásicas, sin embargo, consisten en la transformación de las diéresis en sinéresis. Hay ocasiones en las que sucede todo lo contrario y los hablantes acaban dividiendo en dos sílabas lo que, por razones etimológicas, debería pronunciarse en una sola. Esto ocurre, por ejemplo, en aquellos casos en los que una "i" va seguida de otra vocal y precedida de dos consonantes, como en "ouvrier" o en "semblions". Según las leyes tradicionales del cómputo silábico, estas palabras deberían dividirse en dos sílabas, pero si se hiciese así la vocal "i" debería transformarse en una semiconsonante, con lo cual quedarían demasiados sonidos consonánticos seguidos. Por esta razón, las tendencias fonéticas se acaban imponiendo y se genera un hiato para pronunciar la "i" y la siguiente vocal en sílabas diferentes.

Por otra parte, como la evolución lingüística se realiza de manera imperceptible por su lentitud, hay momentos puntuales en los que los propios poetas dudan sobre cómo realizar la división silábica, dejando testimonio, incluso en

¹⁸ También en español se observa la misma tendencia analógica en la agrupación de sonidos: "La analogía con ciertas formas acentuadas, como *cruel*, *león*, *leal* [...] etc., cuyas vocales se pronuncian formando sílabas distintas, hace vacilar la pronunciación en palabras como *crueldad*, *leonés*, *lealtad* [...] las cuales suelen en una pronunciación relativamente lenta o esmerada, mantener la misma división silábica en hiato, propia de sus correspondientes formas acentuadas". Navarro Tomás, T. *Op. cit.*, pág. 155-56.

mismo poema, tanto de su respeto a la pronunciación contemporánea de su lengua como de su consideración a las reglas tradicionales. Así, en estos dos versos de Boileau, se aplican los dos criterios de escansión mencionados, y en un lugar tan importante como el de la rima:

Car, grâce au droit reçu chez les parisiens,
Gens de douce nature et marins bons chrétiens,

[...]

Para conseguir el ritmo alejandrino en estos dos versos es necesario aplicar criterios de escansión diferentes en cada uno de ellos. Los mismos motivos hay para aplicar la diéresis o sinéresis tanto en "parisiens" como en "chrétiens", pero el poeta opta por el respeto a la regla clásica en el primer caso y por la pronunciación corriente en el segundo. Mazaleyrat, de quien hemos tomado prestado este ejemplo, apunta la hipótesis de que "parisiens" haya sido objeto de una escansión conservadora por ser un gentilicio que, en la época de Boileau, había sido recientemente introducido en francés, por lo que el peso de la etimología latina todavía pesaba excesivamente en su pronunciación. Utiliza precisamente este ejemplo el crítico francés para poner de relieve las múltiples tensiones que hay que tener en cuenta a la hora de escan- dir un verso francés (o, al menos, para justificar una escansión con razones históricas): "L'exemple montre, quoi qu'il en soit, tous les éléments qui ont pu entrer en ligne de compte: lois phonétiques anciennes, habitudes de

prononciation, assimilations analogiques, âge et emploi des mots. La prosodie du vers français [el término "prosodia" en francés suele utilizarse en una acepción más restringida que en español, como la disciplina que se encarga del estudio del cómputo silábico de los versos] offre comme un reflet de l'histoire de la langue, de ses interférences, des influences diverses qui en font la complexité"¹⁹.

3.3. La e caduca en la métrica francesa

La lucha entre tradición y modernidad que caracteriza al verso regular francés se salda de maneras muy diferentes en función de los terrenos que se estudien. En algunos aspectos es el acercamiento a los usos corrientes de la lengua el factor que se acaba imponiendo, como sucede con las ya comentadas diéresis y sinéresis: al margen de las explicaciones históricas que se han ofrecido en los párrafos precedentes, actualmente la división silábica de las palabras se realiza, como norma general, atendiendo no a la etimología de las palabras sino a su pronunciación contemporánea. Las escansiones contrarias a las tendencias actuales se consideran licencias poéticas, es decir, desvíos con una finalidad estética puntual, con lo que el uso de esta licencia en la métrica francesa es muy semejante al que hacen de él los poetas españoles.

¹⁹ Mazaleyrat, Jean. *Op. cit.*, pág. 51.

Sin embargo, hay otros aspectos de la versificación francesa en los que la tradición sigue imponiéndose a la renovación de las reglas métricas. Este es el caso de la *e caduca* que, en los versos métricos, recibe un tratamiento distinto al modo como suele pronunciarse en el habla coloquial. Pocos conceptos en la teoría métrica están libres de las polémicas terminológicas, y la *e caduca* no es una excepción. Para designar este tipo de vocal, se utilizan también otros calificativos, como el de "inestable", "sorda" o "muda". Estas denominaciones suelen utilizarse como sinónimas, pero no todos los autores las consideran intercambiables, especialmente la de "e muda" cuando se aplica a la escansión de los versos.

Aunque las disputas terminológicas se hayan intentado dejar al margen a lo largo de todo este trabajo, hay algunas que nos parecen útiles para un conocimiento más exacto de los esquemas métricos. Hay ocasiones, y esta es una de ellas, en las que las querellas terminológicas no se reducen a divergencias en el etiquetado de los conceptos, sino que reflejan interpretaciones diferentes que interesa conocer. El rechazo al término de "e muda" parte de la distinción jakobsoniana entre el modelo de verso y la ejecución o recitado del mismo; es decir, entre su pronunciación física y su percepción subjetiva. El que la *e* se elimine del cómputo silábico en algunas posiciones,

no implica que los lectores dejen de pronunciarla (precisamente en esta distinción se basan las críticas a los intentos de describir la estructura métrica del verso a partir de los análisis de fonética experimental: los instrumentos técnicos registran a veces la presencia física de la e aun cuando ésta no afecta al metro). La e no siempre constituye una sílaba que haya que tener en cuenta en la denominación del verso, pero no por ello es "muda". Algo similar sucede en la versificación española con otros elementos: las comas no impiden las sinalefas en la escansión del verso, aunque la pausa que teóricamente separa las vocales contiguas debería impedir su unión. Mencionamos estos ejemplos como una prueba de que los esquemas métricos no son sólo moldes que determinan la percepción del verso al presentarlo a los lectores bajo diferentes estructuras, sino que, además, estas estructuras alteran la realidad y obligan por ello a una abstracción y distanciamiento de la percepción inicial que intuitivamente recibe el lector.

Esta situación alcanza su paroxismo en el tratamiento que ha recibido la e caduca en algunos momentos de la historia de la versificación francesa. En ocasiones, la artificiosidad de las reglas métricas y su alejamiento de la realidad de la lengua ha llegado hasta tal punto que las propias leyes que rigen el cómputo silábico han caído en contradicciones entre sí. Por ejemplo, según las reglas clásicas, la e no se cuenta como sílaba cuando va

situada tras vocal, de manera que una palabra como "oublie" se considera bisílaba: ou-bli(e). Sin embargo, hay otra regla según la cual, cuando la e va delante de consonante, se considera pertinente en el recuento de sílabas: "il est des forts parfums pour qui toute matière".

La conjunción de estas dos reglas provoca un serio problema de escansión en palabras como "oublieras". Esta e va detrás de vocal (por lo que no debe contarse si se acepta la primera de las reglas que se acaban de mencionar), pero también podría interpretarse que, al ir delante de consonante, ha de considerarse como una sílaba de un solo fonema y computarse como tal: ou-bli-e-ras.

Los poetas solucionaban este tipo de contradicciones con una curiosa licencia poética: alterando la ortografía de la palabra mediante la supresión de la e y dejando constancia de esta supresión en el acento circunflejo, como sucede en el siguiente verso de Hugo: "tu m'oublîras dans les plaisirs". Creemos ver reflejada en estas licencias métrico-ortográficas la actitud escéptica e incrédula de los propios poetas ante lo absurdo de algunas de las constricciones formalistas a las que se ven sometidos por la versificación. Parece como si éstos se hubiesen puesto de acuerdo en responder a

la teoría métrica "con la misma moneda": a problemas artificiales, soluciones artificiales.

Aunque las reglas modernas han evitado algunas de las situaciones conflictivas señaladas anteriormente (la e posvocálica en el interior de palabra, por ejemplo, ya no se cuenta, de tal forma que no son necesarias alteraciones ortográficas como las que se acaban de señalar), los poetas siguen haciendo uso de estas licencias. Por ejemplo, el segundo hemistiquio del siguiente alejandrino de Robert Desnos tiene una sílaba de más, ya que la e de "encore", pese a no pronunciarse habitualmente, debe contarse en el verso por estar ante consonante:

J'avais rêvé d'aimer. J'aime **encore** mais l'amour

La solución por la que opta el poeta es eliminar la vocal en la escritura para evitar su cómputo, es decir, introducir en el verso, aunque sea por vías indirectas (como las licencias poéticas ortográficas), la pronunciación habitual de los hablantes:

J'avais rêvé d'aimer. J'aime **encor** mais l'amour

Este tipo de recursos por los que optan los poetas ante las dificultades en la escansión pone de manifiesto que la ortografía no es en absoluto ajena a los problemas que se están describiendo. Es la supervivencia en la escritura de signos que no se realizan fonéticamente el origen de muchas de las dudas en el cómputo silábico. Esta es, a nuestro juicio, la principal diferencia entre los metros franceses y españoles. Si los esquemas métricos de nuestra lengua son esencialmente orales (codifican los versos atendiendo más a su pronunciación que a su representación gráfica), la versificación regular francesa, por el contrario, tiene un contenido más visual, aunque la oralidad, como es lógico, también esté presente.

Además de los ejemplos mencionados sobre la e caduca, hay otros muchos rasgos que demuestran el mayor contenido gráfico de la métrica francesa si se la compara a la española. Este es el caso, por ejemplo, de aquellas rimas en las que la homografía llega a desempeñar una función más importante que la homofonía, de ahí que hayan recibido la denominación de "rimes pour l'oeil". Este tipo de rimas son aquellas que enlazan palabras que, pese a presentar diferencias fonéticas, se escriben con los mismos caracteres finales, como *Vénus* y *nus*. A la inversa, también ha habido momentos en la historia de la versificación francesa en los que no se consideraban aceptables las rimas que, pese a enlazar los mismos sonidos, se

representaban sobre el papel con caracteres diferentes (*rang / parent*), lo que vuelve a incidir en la mayor importancia de la escritura sobre la oralidad.

Maurice Grammont también denuncia la preocupación exclusivamente visual de algunas reglas clásicas: "D'après la règle classique, l'hiatus ou rencontre de deux voyelles quelconques est interdit entre deux mots dans l'intérieur d'un vers à moins que les deux voyelles ne soient séparées par un e féminin qui s'élide ou par une consonne quelconque qui ne se prononce pas. Cette règle n'est qu'un tissu de contradictions. Du moment qu'une consonne n'a pas besoin de se prononcer pour empêcher l'hiatus, c'est que la règle est faite pour les yeux"²⁰.

El sistema métrico, como es lógico, no podía pasar por alto algunas de las contradicciones señaladas, por lo que aquellos aspectos de la métrica que encajaban mal con las características del francés fueron moldeándose con el paso del tiempo para una mejor adecuación entre estos dos sistemas: lengua y métrica. La versificación, igual que las lenguas, son productos históricos que los poetas van moldeando para adaptarlo a sus necesidades. La artificialidad de la métrica actúa a modo de tensor de la lengua con el objetivo de

²⁰ Grammont, Maurice. *Le Vers français, ses moyens d'expression, son harmonie*. Paris: Delagrave, 1947.

hacerla más expresiva (tanto en su respeto al metro como en sus violaciones puntuales), pero en aquellos casos en los que ha resultado excesivamente restrictiva, los propios poetas se han revelado hacia las reglas clásicas, en ocasiones, incluso, de forma poco "diplomática", como en las modificaciones de la ortografía mencionadas anteriormente.

La situación actual de la e caduca, en cualquier caso, demuestra que, pese a la renovación de algunas leyes, el sistema métrico francés sigue siendo más conservador que otros, pues los pasos que se han ido dando hacia los usos fonéticos actuales no han sido suficientes como para que la pronunciación corriente sea la que impere en el recitado de los versos. Por el contrario, las reglas clásicas, propias de la pronunciación de otras épocas, siguen estando vigentes en la escansión de los siguientes versos de Yves Bonnefoy, publicados en 1953:

Phénix

L'oiseau se portera au-devant de nos têtes,
 Une épaule de sang pour lui se dressera.
 Il fermera joyeux ses ailes sur le faîte
 De cet arbre ton corps que tu lui offriras.

Il chantera longtemps s'éloignant dans les branches,
 L'ombre viendra lever les bornes de son cri.
 Refusant toute mort inscrite sur les branches
 Il osera franchir les crêtes de la nuit.

(Du mouvement et de l'immobilité de Douve)

En este poema se sigue pronunciando la e ante consonante (v. 4: *de-cet-ar-bre-ton-corps*); se sigue elidiendo ante vocal (v. 2: *Un(e) é-pau-le*); se sigue apocopando al final del verso (v. 1: *au-de-vant-de-nos-têtes*); y, aunque no haya ningún ejemplo, concreto, el respeto a las reglas clásicas que se observa en los casos citados permite suponer que también se elidiría al final del hemistiquio. Es decir, las reglas que rigen la escansión del verso regular siguen siendo prácticamente las mismas que en sus orígenes pese a los cambios fonéticos que ha experimentado la lengua desde entonces. Ni siquiera lo que algunos críticos presentan como libertades en el tratamiento de la e caduca lo son en realidad. Michel Aquien, por ejemplo, considera como alteraciones de las reglas clásicas la división silábica que realiza René Char en uno de sus versos, porque apocopa una e que, al estar situada ante vocal, debería contabilizarse como sílaba:

Me parviene joyeuse et douc(e), touffue et sombre

Este fenómeno, denominado "coupe épique" (consistente en apocopar una e que no es elidible²¹), no debe considerarse en nuestra opinión como una alteración de la escansión tradicional, pues ya estaba previsto y

²¹ Aunque en algunos manuales se utilicen indistintamente los términos de elisión y de apócope, son conceptos diferentes. Precisamente, la "coupe épique" pone de manifiesto la necesidad de distinguirlos. La elisión consiste en la supresión de la e final de una palabra cuando la siguiente comienza por vocal o por h no aspirada. La apócope en anular a efectos de cómputo silábico una e que teóricamente debería contarse por ir ante consonante, es decir, en anular una e cuando no hay razones para su elisión en el verso.

admitido por las reglas clásicas. Su denominación de "épica" ya es un mero indicio de que era frecuentemente utilizada en la literatura épica medieval.

Tan sólo en la versificación libre se observa el abandono de algunas de las reglas clásicas en la escansión, pero ni siquiera en este caso la pronunciación del verso se corresponde exactamente con la estándar. Incluso cuando el esquema métrico se interpreta con menos rigidez que en el verso regular, o sencillamente desaparece, sigue pronunciándose la e de final de palabra si la siguiente comienza por consonante. Se deduce de ello que no es tanto el esquema métrico el que impone la realización prosódica de esta vocal sino el hecho de que el lector se encuentre ante un texto poético. Es el poema, como variedad o tipología textual concreta, el que implica los cambios fonéticos que se han descrito hasta el momento.

Ahora bien, sería excesivamente reduccionista interpretar la persistencia en el verso de una e desaparecida en la pronunciación corriente sólo como un rasgo del conservadurismo de la métrica francesa. Dado que los poetas han ido renovando (eliminando, habría que decir en algunos casos) muchas de las reglas clásicas que han juzgado inoperantes, es necesario preguntarse por qué la pronunciación de la e final de palabra ante consonante ha sobrevivido a todas estas renovaciones y se ha mantenido después de

tantos años incluso en los versos que no se rigen por los esquemas métricos. Jean Mazaleyrat ofrece una respuesta interesante, especialmente para la comparación que estamos realizando entre los metros franceses y españoles.

Este autor recurre para explicar su hipótesis al ejemplo ya citado de la conferencia de Jules Vendryès, en la que el conferenciante pronunció un conocido verso de Hugo con las tendencias fonéticas actuales del francés, es decir, sin aplicar la pronunciación que se le supone al texto poético. Mazaleyrat compara la lectura poética del verso (la que se deriva de la aplicación de las reglas de escansión clásicas)

Donne lui tout de mêm(e) à boire, dit mon pèr(e).

con la lectura prosaica (eliminando la e, tal como sucede en el francés actual estándar²²):

Donn'lui tout d'même à boire un goutt'd'eau, dit mon père.

Al comparar estos dos tipos de realizaciones, llega a la conclusión de que la pronunciación actual resulta mucho menos armoniosa que la se rige

²² Nos referimos a la descripción normativa de la pronunciación. En algunas regiones francesas la e sigue manteniéndose al final de la palabra.

por las reglas clásicas, ya que, al suprimir vocales, no sólo acelera el ritmo de elocución, sino que rompe el equilibrio sonoro entre vocales y consonantes. En el ejemplo de ejecución del primer hemistiquio, por ejemplo, la alternancia es total si se sigue la dicción tradicional:

Do- nne-lui-tout-de-mêm(e)

c v c v cv c v cv cvc

mientras que si se pronuncia según los usos actuales, el equilibrio se destruye a favor de los sonidos consonánticos:

Donn' - lui - tout - d'mêm'

c v c cv c v c c v c

A juicio de Mazaleyrat, si se superponen los dos tipos de pronunciación, "il est facile de sentir l'équilibre sonore de la première diction, le déséquilibre de la seconde". Y algunas líneas más adelante concluye: "La prosodie traditionnelle, en assurant l'équilibre sonore des syllabes et le poids phonétique des mots, sert les valeurs poétiques de la langue"²³. La persistencia de la e caduca en el lenguaje poético es, en consecuencia, uno de los elementos más sobresalientes de la poesía francesa: "L'e muet est une des

²³ *Op. cit.*, pág. 39.

grandes difficultés de la langue française. Il faut bien se garder de la supprimer: c'est un des principaux charmes de la poésie; mais il reste très rare qu'un étranger le sente bien. C'est moins un sons qu'une résonance, un écho de la syllabe précédente, qui vibre, se balance et s'éteint doucement dans l'air [...]. C'est une des musiques de notre langue; il est en quelque sorte la draperie légère du mot; il l'entoure d'une atmosphère liquide. Ce sont des nuances très fines, toute en demie-teinte"²⁴.

La dicción que caracteriza los versos franceses, en consecuencia, no puede explicarse aludiendo únicamente a la falta de modernización de las leyes métricas. Este argumento sólo sirve para explicar el origen y las características de los metros, pero no justifica las razones de su mantenimiento en la versificación actual. La aplicación de las leyes prosódicas clásicas debe interpretarse, entonces, como una opción estética; una opción que, como todos los gustos estéticos, está sujeta a los cambios de moda. De la misma manera que los poetas rechazaron algunos de los imperativos métricos por juzgarlos demasiado restrictivos o escasamente expresivos, también podrían en el futuro decantarse por otro tipo de dicción para sus versos distinta a la actual. De hecho, la alternancia en la versificación contemporánea tanto del mantenimiento como de la apócope de la e caduca muestra que ambas

²⁴ Rolland, Romain. *Correspondances*. Citado en: Fulin, Angélique. "Les qualités musicales de la langue française". En: *Revue d'esthétique*, 33, 1998, págs. 41-51.

posibilidades deben interpretarse como opciones poéticas y no como un sometimiento o rebeldía ante las reglas.

Las conclusiones a las que llega Mazaleyrat, además de manifestar sus gustos estéticos sobre la armonía y el ritmo en el verso, aportan datos interesantes con vistas a la comparación de los esquemas métricos franceses y españoles. La dicción arcaica que caracteriza al verso francés y aleja el recitado de los poemas de la pronunciación corriente, tiene como objetivo conseguir un equilibrio vocálico mediante el mantenimiento de la *e* que en otros contextos desaparecería, provocando, como se ha visto, un número excesivo de consonantes seguidas. El verso español, por el contrario, no necesita modificar las tendencias fonéticas habituales para respetar este equilibrio, pues la pronunciación corriente de esta lengua ya lo mantiene por sí sola. No debe deducirse de esto que la lengua española sea más rítmica o armoniosa que la francesa, sino que hay lenguas que se prestan mejor que otras a determinados gustos estéticos. Algunas de las características prosódicas del español, como la presencia de numerosos sonidos vocálicos²⁵ (o la posición variable que puede ocupar el acento tónico, como se comentará

²⁵ El porcentaje de fonemas consonánticos en francés es superior al de otras lenguas romances como el español o el italiano. Mientras en francés el porcentaje de consonantes es del 56% frente al 44% de vocales, en español el porcentaje es del 52% frente al 47% respectivamente. Cfr. Alarcos Llorach, Emilio. *Fonología española*. Madrid: Gredos, 1964, pág. 198.

posteriormente), parecen prestarse más que otras lenguas a la ejecución pausada y solemne del verso que defienden algunos críticos.

3.4. Sinalefas y hiatos

Una de las diferencias prosódicas entre estas dos lenguas de mayor incidencia en el verso es la distinta disposición que muestra cada una de ellas para la unión en un mismo núcleo espiratorio de vocales pertenecientes a palabras distintas, es decir, para crear sinalefas. Aunque en última instancia una sinalefa es un diptongo *extraléxico*²⁶, es importante aclarar desde un primer momento que nos estamos refiriendo exclusivamente a las sinalefas, y no a los diptongos. En el caso de los diptongos en el interior de una misma palabra, las diferencias no son relevantes: la conjunción de varias vocales en una misma sílaba es un fenómeno que existe tanto en español como en francés, y, en ambas lenguas, esta unión se produce entre las vocales abiertas y las cerradas (que pasan a convertirse en semiconsonantes, en el caso de los diptongos crecientes; o en semivocales, si se trata de diptongos decrecientes).

Una vez más se hace necesario precisar que las divergencias que se observan en el uso del término *diptongo* entre algunos lingüistas franceses y

²⁶ Balbín, Rafael. *Sistema de rítmica castellana*. Madrid: Gredos, 1962, pág. 68.

españoles no deben confundirnos. Nos parece erróneo considerar diptongos los grupos de dos o más letras gráficas que se manifiestan oralmente mediante un solo fonema, como la pronunciación francesa mediante el fonema /e/ de la grafía "ai" (en la palabra "fait", por ejemplo), o el dígrafo "au" mediante /o/ (como en "Paul"). No existen en estos ejemplos diptongos en propiedad porque no se han pronunciado en una misma espiración varias vocales: se trata sencillamente de una de las muchas divergencias que existen en francés entre escritura y pronunciación.

Por otra parte, algunos gramáticos franceses afirman que no existen los diptongos en su lengua²⁷. Se basan, para realizar esta afirmación, en que el diptongo es la unión de dos *vocales*, mientras que en francés, este tipo de uniones se producen siempre entre una vocal y una semiconsonante o semivocal. Independientemente de su bondad, estos razonamientos no afectan a la comparación que se está realizando ahora mismo, pues, tanto si se acepta como si se rechaza, el mismo juicio podría aplicarse al español, ya que también en esta lengua los diptongos se forman mediante la unión de vocales y semiconsonantes o semivocales (en el interior de una palabra, dos vocales abiertas forman hiato, salvo sinéresis o sinalefa en el verso). La única diferencia en la formación de diptongos entre el francés y el español radica en

²⁷ Grevisse, Maurice. *Le bon usage*. Louvain-la-Neuve: Duculot, 1993 [1936], pág. 44.

que el francés dispone de una semivocal (o semiconsonante) más que el español: la [y], como en "tuons".

Donde aparecen las divergencias más llamativas entre el verso francés y el español es, por el contrario, en la trabazón que se realiza entre las palabras contiguas que componen el discurso. Cuando en el final de una palabra y en el comienzo de la siguiente coinciden sonidos vocálicos, la tendencia habitual del español es a unir estos dos fonemas en un mismo núcleo espiratorio, como si se tratase de una única sílaba. Aunque existen algunos casos en los que esta tendencia sinaléfica puede verse dificultada²⁸, la disposición del español para unir vocales contiguas en mismo núcleo espiratorio es tan fuerte que puede generar composiciones no previstas por el sistema. Así, como producto de las sinalefas pueden formarse diptongos compuestos por dos fonemas abiertos, lo cual sería imposible en las sílabas interiores de palabra, pues dos vocales abiertas interiores siempre estarían en hiato.

²⁸ Navarro Tomás, aunque reconoce la imposibilidad de enunciar reglas fijas acerca de la formación de sinalefas en nuestra lengua, señala algunas tendencias generales: "[...] en el lenguaje rápido, la reducción de los grupos vocálicos a una sola sílaba es más frecuente que en lenguaje lento; si las vocales no son acentuadas, su reducción, en igualdad de circunstancias, se produce más fácilmente que si alguna de ellas lleva acento; si son iguales, se contraen asimismo más fácilmente que si son diferentes, y si proceden del enlace de palabras distintas, mejor que si se hallan dentro de una misma palabra". Cfr. *Manual de pronunciación española*. Madrid: C.S.I.C., 1968, pág. 148-149. También Balbín detalla las dificultades para realizar la sinalefa por las interacciones con acentos y pausas. Cfr. Balbín, Rafael. *Sistema de rítmica castellana*. Madrid: Gredos, 1962, págs. 71-79.

En el verso francés, por el contrario, la sinalefa (tal como la entendemos en la versificación española) no es la tendencia habitual. Es un fenómeno tan escaso que ni siquiera suele mencionarse en los manuales de métrica. Tan sólo en el manual de Jean Mazaleyrat *Eléments de métrique française* se cita un ejemplo, y se menciona como un caso verdaderamente excepcional:

Mon coeur me fit si mal du jour où il s'en alla
(Apollinaire)

Por otra parte, este tipo de encadenamientos no reciben en la métrica francesa el nombre de sinalefa. El término sinalefa, aunque existe en francés (*synalèphe*), apenas es utilizado y pocos diccionarios, incluso los especializados en lingüística o en métrica, lo suelen recoger. Incluso aquellos que lo incluyen en sus páginas recomiendan que no se utilice para evitar confusiones²⁹. Su significado, por otra parte, no es exactamente el mismo que el que recibe en español. En francés es un término genérico que se utiliza para hacer referencia a todos aquellos casos en los que dos sílabas se han comprimido en una sola, lo cual recoge no sólo la trabazón de vocales contiguas, sino también las elisiones de la e caduca o las contracciones

²⁹ "L'appellation peut être retenue comme terme générique pour souligner une parenté des effets: le tassement syllabique. On sera d'avis d'en faire l'économie dans les désignations particulières, puisqu'il existe pour cela des termes spécifiques, clairs et autorisés". Mazaleyrat, Jean. *Op. cit.*, pág. 347.

(*dis-moi ce qu'il t'a dit*). En consecuencia, lo que en español concebimos como sinalefa podría traducirse al francés como *sinerèse* (es decir, sinéresis: la diptogación de vocales que fonológicamente pertenecen a sílabas diferentes), aunque tampoco éstos son términos totalmente equivalentes, pues la sinéresis también puede producirse entre vocales en el interior de una palabra, mientras que la sinalefa se reserva en español para las que pertenecen a diferentes vocablos.

En cualquier caso, no nos interesan ahora estos problemas de traducción de términos, sino subrayar que en el verso francés, a diferencia de lo que sucede en el español, la tendencia ante la contigüidad de vocales pertenecientes a palabras distintas es a mantenerlas en hiato y no a diptongarlas mediante las sinalefas. Jean Dubois lo explica así: "La presencia de diptongos en una lengua dada está en general unida a un tipo de articulación relajada: el francés moderno, excesivamente tenso con relación a las lenguas germánicas por ejemplo, ofrece escasos ejemplos"³⁰.

Pierre Delattre explica la tendencia al hiato en la lengua francesa con los mismos argumentos. La fonética gala, según este lingüista, posee tres características que la distinguen claramente de otras lenguas de la misma

³⁰ Dubois, Jean y otros. *Diccionario de lingüística*. Madrid: Alianza, 1994 [1973], trad. de Inés Ortega y Antonio Domínguez, pág. 199.

familia. Estos tres rasgos peculiares, a los que llama “modos”, son el *mode tendu*, el *mode antérieur* y el *modo croissant*³¹. El primero de ellos es fruto de la mayor tensión articulatoria durante la fonación que, en relación a otras lenguas como la española, caracteriza a los hablantes franceses. La tensión de los músculos articuladores proporciona una mayor estabilidad al timbre de las vocales, de ahí la tendencia francesa, observada ya desde el siglo XIII, a la desaparición de los diptongos³².

La mayor variedad de vocales en la lengua francesa obliga a una pronunciación más tensa con vistas a marcar con nitidez las diferencias entre ellas. Si se compara, por ejemplo, la pronunciación del fonema español /e/ con cualquier otro fonema francés de articulación similar, como /ɛ/ o /œ/, se apreciará fácilmente que la tensión articulatoria es menor en español, ya que el margen de variación del timbre de esta vocal es más amplio al no correr el peligro de confundirse con otras vocales. No es casual que uno de los consejos generales que con más frecuencia aparezcan en los manuales de fonética francesa para españoles sea el de realizar numerosos ejercicios

³¹ Delattre, P. "Les modes phonétiques du français". En: *French Review*, 1953, vol. XXVIII, nº2, págs. 59-63.

³² De esta mayor tensión articulatoria se deriva igualmente la ausencia del fenómeno de fricación en las oclusivas, a diferencia de lo que sucede en otras lenguas como el inglés o el español. En pruebas experimentales, la frase “tu tires”, pronunciada por un francés daba lugar a unas oclusivas más marcadas que cuando eran pronunciadas por un inglés: [ty tir] frente a [tsy tsir]. El *mode antérieur*, una consecuencia de la tensión fonética del francés, consiste en proyectar las articulaciones y los centros de resonancia hacia la parte delantera de la cavidad oral. Por *mode croissant* entiende Delattre un movimiento de apertura de las sílabas francesas, que sólo comienzan a decrecer en la parte final.

articulatorios con los órganos fonadores para acostumbrarlos a la mayor tensión del francés³³. Esta relajación que caracteriza al español es la que permite que las vocales puedan unirse a otras con más facilidad en un mismo núcleo espiratorio, pues un diptongo puede también definirse como una vocal que cambia de timbre a lo largo de su realización fonética.

Sin embargo, durante largos periodos de la versificación francesa los hiatos han sido valorados negativamente por sus efectos cacofónicos e incluso prohibidos en el verso por las reglas clásicas de versificación (lo que supone la confusión entre la métrica y la estilística, al convertir en regla lo que es sencillamente una opción estilística). En algunos diccionarios de lingüística incluso se define el hiato como una forma de cacofonía en el verso³⁴. Se comprenderá, entonces, que el contacto entre vocales en el verso francés ha sido una auténtica fuente de problemas, tanto para los poetas que se sometían a las reglas de versificación, como para los teóricos que intentaban explicarlas. Incluso algunos críticos contemporáneos describen la situación de los poetas clásicos franceses de heroica: "De ces charges il est bon

³³ "C'est la première règle de la phonétique française: grande tension articulaire. L'espagnol, qui a moins de confusions à craindre, peut se permettre, au contraire, un certain relâchement articulaire". Company, Emmanuel. *Phonétique française pour hispanophones*. Paris: Larousse, 1966, pág. 14. Cfr. igualmente Benamou, M. et Carduner, J. *Le moulin à paroles*. Paris: Hachette, 1974, pág. 253 y siguientes.

³⁴ "Cacophonie, ou prétendue telle, résultant de la rencontre de deux voyelles, que le locuteur est contraint d'articuler en gardant la bouche ouverte". Mounin, Georges. *Dictionnaire de la linguistique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1974, pág. 163.

de prendre quelque idée pour concevoir l'adresse des poètes, qui les ont supportées, en somme, sans en être autrement gênés"³⁵.

Las dificultades que la contigüidad vocálica plantea en el verso se derivan de la confluencia de los dos factores señalados: por una parte, las tendencias articulatorias del francés rechazan la sinalefa; por otra, las reglas clásicas no admiten que dos vocales de diferentes palabras queden en hiato. Sólo en aquellos casos en los que la primera vocal es una e caduca, la elisión de ésta ante la siguiente vocal soluciona el problema, pero si se trata de cualquier otro fonema vocálico no es posible la elisión. La única forma, en consecuencia, de que disponían los poetas para evitar los hiatos era elaborando sus versos de tal manera que en ellos nunca quedasen contiguos pares de palabras que comenzasen y terminasen respectivamente por vocales, lo que suponía una traba importante que, por otra parte, no redundaba en una mayor expresividad de los versos.

Este rechazo a los hiatos ha sido explicado en ocasiones como la manifestación en el verso de una tendencia prosódica de la lengua francesa. La proscripción de los hiatos respondería, según esta explicación, a la dificultad articulatoria que experimentan los hablantes franceses para pronunciar dos vocales seguidas en núcleos espiratorios independientes. Este es, por

³⁵ Mazaletat, J. *Op. cit.*, pág. 66.

otra parte, el origen etimológico de la palabra "hiato": *hiare*, es decir, quedarse con la boca abierta.

Este tipo de explicaciones, sin embargo, no nos parecen acertadas. Como se acaba de señalar, el rechazo al hiato se debía sencillamente a gustos estéticos, y no a razones articulatorias de tipo lingüístico. Hay varias pruebas que así lo indican. Por una parte, los hiatos prohibidos eran únicamente los que se generaban por vocales de unidades léxicas diferentes, mientras que los hiatos internos eran perfectamente tolerados, pese a que la misma dificultad articulatoria debería, teóricamente, afectar a ambos casos. ¿Por qué admitir el hiato del verbo "tua" y rechazar el de "tu as"?

Por otra parte, las propias reglas que proscribían los hiatos, los admitían excepcionalmente en una serie de casos en los que, desde el punto de visto fonético, las dificultades articulatorias que se le presuponen a la contigüidad de vocales seguían estando presentes. Por ejemplo, el hiato se admitía cuando, entre las dos vocales, había una consonante, aunque ésta no se pronunciase. Este es el caso del siguiente verso de Racine:

Mes crimes désormais ont comblé la mesure

Aunque la *s* de *désormais* no tiene manifestación fonética (es decir, no evita realmente el hiato), casos como éste eran aceptados por las reglas métricas (dicho de otra manera: estos casos no se consideraban hiatos). También la *e* caduca después de la primera vocal que hacía posible la presencia del hiato en el verso. De nuevo Jean Racine nos proporciona un ejemplo:

Moi jalouse! Et Thésée et celui que j'implore!

Existen más casos en los que los hiatos eran admitidos (vocal ante hache aspirada, vocal nasal junto a otra vocal...), pero los que se han ofrecido nos parecen suficientes para demostrar que la prohibición de los hiatos en la poesía clásica no era producto de las tendencias articulatorias del francés, sino de una determinada opción estética, que, por lo demás, se ha abandonado con el paso del tiempo: en la poesía francesa contemporánea los poetas no muestran preocupación por evitar los hiatos (y quienes los evitan no responden a reglas métricas, sino a sus poéticas personales). Obsérvese cómo en el siguiente poema de Yves Bonnefoy, pese a que los alejandrinos se someten a algunas de las reglas clásicas del cómputo silábico (como el mantenimiento de la *e* ante consonante o su elisión ante vocal), los hiatos no molestan en absoluto:

Pourquoi as-tu laissé les ronces recouvrir
 Un haut silence où tu étais venu?
 Le feu veille désert au jardin de mémoire
 Et toi, ombre dans l'ombre, où es-tu, qui es-tu?
 (Yves Bonnefoy)

La siguiente afirmación de Grammont, en la que elogia la contigüidad en la frase de varias vocales con diferente timbre, demuestra con claridad que la prohibición clásica de que en el verso apareciesen yuxtapuestas debe entenderse como una moda pasajera que se ha abandonado con el paso del tiempo: “La plupart des liaisons vocaliques comportent une modulation de timbre et de hauteur qui les rend infiniment douces et agréables: *cette soirée a eu un succès fou* (e-a-ü-oè). C’est ce qui explique que les liaisons consonantiques soient en voie de disparition et qu’il n’en résulte aucun inconvénient ni aucune difficulté de prononciation”³⁶. Obsérvese cómo esta declaración de principios estéticos de Grammont (según la cual las uniones de varias vocales en una misma sílaba es más armoniosa que la ligazón entre una consonante y una vocal) es opuesta a la que se aplicaba tradicionalmente en el verso regular, que obligaba precisamente a intercalar una consonante para que no coincidiesen dos vocales.

³⁶ Grammont, Maurice. *La prononciation française*. Citado en: Fulin, Angélique. "Les qualités musicales de la langue française". En: *Revue d'esthétique*, 33, 1998, págs. 41-51.

La evolución descrita en las consideraciones estéticas hacia el hiato (desde su proscripción hasta su uso despreocupado en el verso) demuestra que los rasgos de las versificaciones, que suelen presentarse en ocasiones como consecuencia inevitable de las características prosódicas de las lenguas, son, en realidad, reflejo de los gustos poéticos cambiantes. El que en algunos periodos los metros se hayan adaptado a los usos fonéticos de las lenguas sólo indica el gusto en un determinado momento histórico por no violentar en exceso al material lingüístico en los textos poéticos; es decir, no se trata más que de una poética que puede alterarse con el paso de los años. La ausencia o presencia del hiato en la poesía francesa así nos parece demostrarlo. La determinación lingüística de los esquemas métricos, en consecuencia, es menor de lo que algunos autores sugieren al afirmar que a partir del estudio de las lenguas podría deducirse qué tipo de sistema métrico se ha desarrollado en una cultura determinada. La persistencia de algunos rasgos en los metros a través de los cambios de tendencias literarias demuestra que, efectivamente, existe un núcleo común e invariable en la métrica ajeno a estos vaivenes estéticos. Sin embargo, como ya se ha indicado más arriba, ese núcleo no parece derivarse de los rasgos prosódicos de las lenguas sino de las características cognitivas del ser humano.

Capítulo 4

Comparación de las estructuras métricas francesas y españolas: los acentos

4.1. Funciones métricas del acento en ambas versificaciones

La comparación de los valores del acento en los metros españoles y franceses pone de relieve la necesidad de distinguir entre las funciones métricas y las rítmicas. Existen algunos elementos lingüísticos comunes a los metros franceses y españoles que, pese a generar distintos efectos rítmicos como consecuencia de las diferencias en los rasgos suprasegmentales de estas lenguas, comparten exactamente las mismas funciones en los esquemas métricos. Este es el caso, por ejemplo, de las sílabas, tal como se acaba de exponer en el apartado anterior. Aunque el comportamiento fonético de las sílabas en francés y en español sea distinto (por ejemplo, a la tendencia al hiato y al diptongo respectivamente), desde una perspectiva métrica, la sílaba cumple la misma función tanto en una lengua como en la otra: medir el verso en función de su número.

En el caso del acento, sin embargo, la situación es distinta: no sólo es un elemento que aporte cualidades rítmicas distintas en ambas lenguas (de hecho, es el factor que, a nuestro juicio, más separa estas dos

versificaciones, como intentaremos demostrar a continuación), sino que también desempeña funciones métricas diferentes. Mientras que el acento es un elemento métricamente pertinente en español (pues el último acento de los versos o hemistiquios está regulado por los esquemas métricos), en los metros franceses, por el contrario, no es un rasgo funcional. Si se concibe el metro como un esquema extralingüístico que regula los versos del poema, hay que concluir que los acentos en francés no son elementos que pertenezcan a estos esquemas métricos: para que sus versos sean métricos, los poetas sólo tienen que prestar atención al número de sílabas y no a las posiciones que ocupan sus acentos. Como es lógico, cualquier versificador observará con detenimiento la sonoridad que los acentos imprimen a las unidades rítmicas del poema, pero esta preocupación es exclusivamente rítmica y no métrica. En definitiva, la colocación de los acentos en un verso francés puede hacer que éste sea poco armonioso, pero nunca harán que deje de ser regular.

Ni siquiera la tonicidad de las últimas sílabas de los versos debe interpretarse como una *imposición* de los esquemas métricos, sino como una consecuencia inevitable de las características prosódicas de la lengua francesa, que acentúa siempre las últimas posiciones de sus unidades rítmicas. No es una obligación métrica hacer recaer en la última posición del verso o hemistiquio una sílaba tónica, pues, aunque ésta sea átona, el

hecho de estar situada en la última posición hará que se pronuncie como si fuese tónica. Esto es lo que sucede, por ejemplo, en estos dos versos de Verlaine, en los que los primeros hemistiquios terminan respectivamente en una preposición y en un determinante posesivo, palabras átonas, que, sin embargo, se transforman en tónicas como consecuencia de su posición en el esquema métrico:

De vigne folle avec / les chaises de rotin [...]

Et le vieux tremble sa / plainte sempiternelle [...]

Algo similar sucede en la versificación española. También los hemistiquios pueden provocar encabalgamientos que transformen palabras átonas por naturaleza en elementos tónicos por posición. Así ocurre, por ejemplo, en el siguiente verso de Rubén Darío, en el que la preposición, por estar situada dentro del axis rítmico del alejandrino, recibe un acento de intensidad:

De los magnates, de los / felices de esta vida

(Cantos de vida y esperanza)

Precisamente porque la tonicidad de la última sílaba de los hemistiquios franceses se deriva de su posición en el metro, algunos autores afirman que el último acento de los versos o hemistiquios es de naturaleza

métrica, de tal manera que los esquemas métricos franceses serían, desde esta perspectiva, silábico-tónicos y no exclusivamente silábicos¹. Estas divergencias se deben, en última instancia, a las distintas acepciones con las que puede utilizarse el adjetivo "métrico". Para quienes lo utilizan desde una perspectiva normativa, un elemento lingüístico sólo puede calificarse de métrico cuando su ausencia altere la metricidad o regularidad de un verso. En consecuencia, este último acento no sería métrico, porque, tal como se ha visto en los versos citados, su ausencia no impide calificarlos de alejandrinos. Por el contrario, quienes adoptan una postura más descriptiva y califican de métrico todo aquello que se deriva de la sujeción de un verso a un determinado esquema métrico, el acento de "avec" o de "sa", por seguir con los ejemplos anteriores, debe considerarse un acento métrico, pues esas mismas secuencias, si no formasen parte de un verso regular, serían átonas.

Independientemente del punto de vista que se adopte a la hora de estudiar el último acento de los versos franceses, no hay duda de que su participación en el esquema métrico es bien distinta de la que desempeña en los metros españoles. Los versos anteriores de Verlaine demuestran que para determinar la metricidad de un verso francés hay que atender exclusivamente a su número de sílabas (sin que las posiciones de los

¹ Cfr. Dessons, Gérard y Meschonnic, Henri. *Traité du rythme. Des vers et des proses*. Paris: Dunod, 1998, pág. 163.

acentos influyan en la catalogación de los versos). En el verso español, además de este factor, importa también la posición del acento, ya que éste puede impedir la regularidad de un verso. En una tirada de versos endecasílabos, por ejemplo, no sólo es pertinente el número de sílabas, sino también el que tengan el último acento en la décima sílaba. En el caso de que este último requisito falte, el verso será irregular. Esto es lo que sucedería, por ejemplo, si se altera el orden de las palabras que Góngora pensó para el segundo y tercer verso de esta estrofa:

Sembraban su contento o su cuidado
cuál con voz dulce, cuál con *doliente voz*
las tiernas aves con la *presente luz*
en el fresco aire y en el verde prado.

Estos dos versos modificados dejan de ser regulares porque, pese a tener el mismo número de sílabas que sus compañeros de estrofa, no tienen el último acento en la décima sílaba, sino en la undécima. Podría objetarse a este razonamiento que, tras las modificaciones realizadas, la razón de la irregularidad de estos dos versos no se debe a la posición del acento sino al hecho de que ya no tienen el mismo número de sílabas métricas que los otros dos que los flanquean, pues, al terminar en sílaba aguda, habría que sumarles una más. Tal como se ha indicado anteriormente, pensamos que la suma o resta de sílabas en los versos agudos o esdrújulos respectivamente es

un artificio para ayudar a la percepción de la igualdad entre los versos: lo que realmente importa, por el contrario, es el lugar donde recaiga su último acento. Si a los dos versos modificados hay que añadirles una sílaba más es porque, al llevar el último acento en la undécima sílaba, resultan equivalentes acústicamente a los dodecasílabos (que son los versos cuyo esquema métrico exige la acentuación de la undécima sílaba) y resulta más fácil a efectos de catalogación atender sólo al número de sílabas antes que a la posición del último acento junto con el cómputo silábico.

Como puede deducirse de todo lo dicho hasta el momento y de las definiciones de metro que hemos ofrecido en capítulos anteriores, no nos parecen acertadas las tesis en las que se basa la métrica generativa, que vinculan mediante leyes transformacionales las posiciones de los acentos en el verso (estructura superficial) con los esquemas métricos (estructura profunda). Las posiciones de los acentos, igual que la de otros elementos, como la de las vocales, por ejemplo, son importantes en la configuración rítmica del verso, pero no dependen del esquema métrico (salvo la del último acento en el caso de la métrica española, como se acaba de indicar más arriba). Es cierto que todos los metros tienen una serie de variantes acentuales que se observan con relativa regularidad, pero éstas no están determinadas por los moldes métricos, sino por las modas estéticas

Creemos infructuosos los intentos generativistas de encontrar el núcleo profundo de los modelos de verso, para explicar a partir de ellos las características acentuales de todos los versos concretos de un determinado corpus, ya que en esta pretensión se están vinculando realidades independientes: los acentos con el número de sílabas. Por otra parte, la métrica generativa, lejos de llegar hasta el verdadero núcleo que explica las características de los versos (ese núcleo es el impulso estético que determina no sólo el metro del poema, sino el resto de los elementos que en él aparecen²), se limita a elaborar fórmulas y modelos arquetípicos a los que se ha llegado de forma inductiva: a partir de muchos elementos (en este caso, a partir de muchos versos) se deduce uno que sea común a todos. De ahí la gran complejidad que caracteriza a los modelos de verso propuestos por los generativistas, pues a partir de un solo esquema pretenden dar cuenta de toda la variedad acentual que se observa en multitud de poemas.

En este sentido, resultan muy reveladoras las críticas que algunos partidarios de las propuestas generativistas lanzan a otros autores, pues a partir de ellas se deducen sus aspiraciones programáticas y la visión del metro que se propone desde esta escuela. Jacques Roubaud, por ejemplo, rechaza las definiciones tradicionales del pentámetro yámbico

² "[...] La grammaire générative ne génère à proprement parler rien du tout: elle ne fait que poser le principe de la génération en postulant une structure profonde qui n'est que le reflet archétypal de la performance". Kristeva, Julia. *Semeyotiké*. Citado en: García Berrio, Antonio. *Significado actual del formalismo ruso*. Barcelona: Planeta, 1973, pág. 139.

(concretamente las que explican este metro a partir de su composición en cinco pies, cada uno de ellos con una sílaba átona seguida de una tónica) porque no son capaces de explicar todas las variantes elaboradas por los poetas en sus obras y, lo cual para este autor es todavía más grave, porque este tipo de definiciones son tan "prudentes" que cualquier serie de diez sílabas podría ser considerada como un pentámetro³. Creemos que en estas críticas de Roubaud se condensan los que, a nuestro juicio, son los dos grandes errores de la métrica generativa. Para empezar, la definición de un metro no tiene por qué ser capaz de explicar todas las variaciones rítmicas que de él hagan los poetas. De aceptar esta pretensión, habría que poder predecir no sólo las posiciones de las sílabas tónicas y átonas, sino el resto de elementos rítmicos que aparecen en los versos, pues no se ofrece ninguna justificación para limitarse a la predicción de los acentos: ¿por qué no intentar predecir también, a partir del esquema métrico, la línea melódica de los versos o cualquier otro elemento lingüístico?

En segundo lugar, es cierto, como dice Roubaud, que cualquier secuencia aislada de un texto en prosa puede coincidir con la definición de un determinado modelo de verso, pues los esquemas métricos no son tan

³ Roubaud, Jacques. "Mètre et vers". En: *Poétique*, 7, 1971, 366-387. En el mismo artículo encontramos otras críticas similares a las citadas, como el rechazo, por ejemplo, a la definición de verso de arte mayor que ofrece Dorothy Clarke: "Une définition aussi prudente risque d'être assez lâche pour admettre comme vers d' Arte Mayor à peu près n'importe quelle suite de syllabes pas trop courte ni trop longue". *Op. cit.*, pág. 379.

rigurosos como este autor pretende. Ahora bien, eso no quiere decir, por ejemplo, que una oración cualquiera de ocho sílabas con acento en la séptima pueda ser considerada como un octosílabo, ya que la noción de verso, como se ha señalado en páginas anteriores, es relacional: un verso sólo es métrico en comparación con los demás de su propio poema⁴. Una secuencia de ocho sílabas de una novela no es un verso por su número silábico; lo sería, por el contrario, si se observase esta característica de forma regular a lo largo de la obra. La metricidad de un verso, en consecuencia, se deriva del texto en su totalidad y no de sus características aisladas.

En definitiva, el acento puede ser también un elemento métrico (lo es de hecho en otros sistemas de versificación), ya que es posible también conseguir la percepción de esta igualdad colocando las sílabas tónicas y átonas en las mismas posiciones dentro de cada verso, pero aun en este caso, será un elemento métrico independiente del número de sílabas, por lo que no se debe, a nuestro juicio, hacer depender el uno del otro.

⁴Cornulier, Benoît. "Métrique de l'alexandrin d'Yves Bonnefoy: essai d'analyse méthodique". En: *Langue Française*, 49, 1981, 30-49.

4.2. Diferencias rítmicas entre el acento español y francés

Al margen de estas consideraciones métricas en relación al acento, también son notables los distintos efectos rítmicos que este elemento suprasegmental imprime a los versos de las dos versificaciones que se están describiendo. Estas divergencias acentuales se derivan fundamentalmente de las diferentes características prosódicas del español y el francés, lenguas de acento variable y fijo respectivamente. Ya se ha indicado en repetidas ocasiones que, en la configuración de los esquemas métricos, la relevancia de las lenguas nos parece mucho menor de lo que se ha sugerido desde algunas posiciones tradicionales, que consideraban los patrones métricos desde una perspectiva esencialmente lingüística⁵. En apartados anteriores se ha pretendido demostrar que las características de los metros dependen más de los criterios psicológicos (de percepción) y estéticos, antes que lingüísticos, como lo demuestra el que una misma lengua, en función de los lugares en los que se habla (y, por consiguiente, de las influencias que recibe de las literaturas de culturas vecinas), ha desarrollado esquemas métricos distintos.

⁵ La postura más extrema es la de Sapir, para quien basta con observar los rasgos prosódicos de una lengua para deducir qué tipo de métrica ha desarrollado. Sapir, E. *Language: An Introduction to the Study of Speech*. New York, 1921, pág. 246. Citado en: Fowler, Rowena. "Comparative Metrics and Comparative Literature". En: *Comparative Literature*, 29, 1977, págs. 289-299

Sin embargo, si se dejan a un lado las consideraciones puramente métricas y se realiza una descripción de las características rítmicas de los versos, entonces las lenguas se convierten, lógicamente, en elementos determinantes cuyas características explican en gran parte la sonoridad de los versos, ya que los esquemas métricos se aplican sobre el material lingüístico. Es especialmente en el nivel suprasegmental en el que las lenguas son factores influyentes en las características de los versos. No sucede lo mismo, por ejemplo, en el nivel sintáctico o léxico: intentar explicar las decisiones que se toman en estos niveles por parte de poetas o traductores argumentando que su lengua de trabajo se las ha impuesto sería excesivamente simplificador. Es cierto que las lenguas, en tanto que material con el que trabaja el artista, imponen sus características, pero son materiales con la suficiente variedad como para no imponer a quienes se expresan con ellas sus propias reglas, sino que permiten tomar decisiones atendiendo a otros factores extralingüísticos que individualizan las obras. Precisamente por la variedad de matices que las lenguas ponen a disposición de sus hablantes, intuiciones preverbales muy similares o idénticas en su núcleo originario pueden individualizarse en su forma final mediante opciones diferentes: "[...] le sens n'est plus contenu dans les mots puisque c'est lui, au contraire, qui permet de comprendre la signification de chacun d'eux; et l'objet littéraire, quoiqu'il se réalise *a travers* le langage,

n'est jamais donné *dans* le langage"⁶. En el caso, por ejemplo, de las selecciones léxicas que se observan en un poema o en una traducción, las lenguas han de considerarse tan sólo como elementos que permiten expresar opciones pre-lingüísticas, poniendo a disposición del hablante una multiplicidad de palabras que permiten elegir entre diferentes maneras de formalizar sus intuiciones⁷.

La variedad de opciones en el repertorio léxico contrasta, sin embargo, con la rigidez en el plano acentual. La colocación de los acentos en las palabras o en los grupos fónicos está totalmente determinada por el sistema lingüístico, sin que el hablante pueda elegir entre diferentes opciones. La unidades léxicas llevan los acentos en determinadas posiciones que están reguladas por el sistema, sin posibilidad de alteración, ya que, en algunos casos, las modificaciones de las sílabas tónicas entrañarían un cambio de significado. En el nivel acentual, puede hablarse, en consecuencia, de una auténtica dictadura de las lenguas hacia sus hablantes, pues éstas imponen sus esquemas o patrones tónicos sin permitir modificación alguna.

⁶ Sartre, Jean-Paul. "Qu'est-ce que la littérature?". En: *Situations II*, Paris, 1948, 23, 55-330.

⁷ No pretendemos afirmar con lo anterior que haya que separar cronológicamente el contenido de la forma en el proceso de creación, como un antes y después. Pensamos, por el contrario, que se trata de una conjunción sincrónica en la que ambos estados de la expresión se influyen mutuamente. La siguiente cita de García Berrio nos ahorrará otras explicaciones acerca de un tema que, por lo demás, excede el objetivo de este estudio: "La actividad primaria y previa en la elaboración del poema no se produce ordenadamente en el sentido de un contenido conscientemente predeterminado que se "informa" progresivamente". El estudio que este autor dedica a la forma interior en Claudio Rodríguez le lleva a describir el proceso de creación poética como una "interacción sincrónica entre forma y contenido". Berrio, *Op. cit.*, págs. 32-33.

Esta firmeza en la colocación de los acentos resulta especialmente visible si se compara con la flexibilidad de los niveles semántico y sintáctico. En estos dos ámbitos, las lenguas no sólo proporcionan más opciones y elementos entre los que seleccionar matices, sino que también se muestran más elásticas ante la violencia de la que son objeto en las variantes textuales creativas. Las asociaciones inhabituales de diferentes semas en las metáforas o las alteraciones en el orden sintáctico gramatical presentes en los poemas así lo demuestran. Por el contrario, los cambios en la colocación de los acentos de las palabras son excepcionales. Es cierto que el esquema métrico puede alcanzar a veces la suficiente inercia rítmica como para arrastrar el acento de una palabra a una posición no prevista por la lengua, pero estas situaciones son escasas, especialmente si se comparan con la frecuencia en la que este fenómeno se presenta en las canciones. En la fusión del poema con la música, la melodía de la canción se revela como un elemento más poderoso que los patrones acentuales de la lengua, pues éstos se alteran frecuentemente para adaptarse a la sucesión de notas⁸. Sin embargo, cuando la música no está presente y el único molde extralingüístico al que se somete la lengua es el métrico, las alteraciones

⁸ En esta simbiosis de la lengua con la música, no siempre es ésta el elemento subordinante. Mientras en el ritmo de intensidad, como se acaba de señalar, es el componente lingüístico el que se pliega a las exigencias de la melodía, en el ritmo de cantidad sucede todo lo contrario: si el cómputo silábico de los versos de la canción así lo exigen, la melodía tendrá que aumentar su número de notas. Calviño Matilde, Paloma. *Procedimientos de expresividad en la canción popular francesa y española*. Universidad Complutense de Madrid, 1991

acentuales en las palabras son casi inexistentes. Tan sólo algunos casos llamativos, como el conocido alejandrino de Rubén Darío, dejan constancia de los cambios en los acentos naturales de la lengua:

del ruiseñor prima / veral y matinal

(Nocturno)

En consecuencia, el metro tan sólo modifica las previsiones suprasegmentales de la lengua en la entonación y en las pausas que obliga a realizar allí donde la lengua no las admitiría atendiendo a los principios de comunicación habituales, pero en lo que se refiere a la colocación de los acentos, es la lengua la que se impone al metro como norma general⁹. No podía ser, en realidad, de otra manera, pues si el molde acentual de los metros se impusiese sobre los acentos naturales de las lenguas, los versos resultarían de una monotonía excesiva, igualados todos ellos por los efectos métricos. El que las lenguas impongan sus acentos alterando la distribución de sílabas tónicas y átonas característica de cada metro debe considerarse como un factor a favor de la expresividad rítmica de los versos.

⁹ Además de las excepciones señaladas a esta regla general, las diéresis o sinéresis entrañan también una alteración en la posición natural de la sílaba tónica. Estos casos, sin embargo, no se presentan con la suficiente frecuencia como para contradecir la tendencia general de la lengua a imponer sus patrones acentuales. El que sean considerados como "licencias" así lo demuestra.

La rigidez de las lenguas en la posición de los acentos contrasta igualmente con la flexibilidad y las numerosas variantes expresivas que los sistemas lingüísticos permiten a sus hablantes en otro de los rasgos suprasegmentales: la entonación. “La place de l’accent à l’intérieur du mot n’est pas laissé à l’arbitraire du locuteur; celui-ci peut hiérarchiser différemment les différents accents d’un énoncé, mais selon des règles bien établies. Au contraire, l’emploi de traits d’intonation est largement conditionné par le tempérament de celui qui parle, et l’interprétation des courbes d’intonation se fait plus en référence à des aspects de la nature humaine qu’à des habitudes particulières à une communauté déterminée”¹⁰.

La complejidad del estudio de la entonación se refleja en la bibliografía existente, en la que es difícil encontrar algún aspecto consensuado por todos los investigadores. Ni siquiera el estatus lingüístico del suprasegmento entonativo está admitido de forma generalizada, y, entre quienes lo admiten, no existe acuerdo sobre el lugar que debe ocupar dentro de la estructura general de la lengua. Los contornos melódicos están escasamente sistematizados por las lenguas y recogidos en sus gramáticas. Al margen de algunas melodías fundamentales, como las que caracterizan las modalidades asertiva, interrogativa o exclamativa, los sistemas

¹⁰ Martinet, A. “Peut-on dire d’une langue qu’elle est belle”. En: *Revue d’esthétique*, 33, 1998, págs. 11-21.

lingüísticos no gramaticalizan la variedad de entonemas que se observan en cualquier conversación corriente, sino que suelen considerarse como variantes expresivas.

Por lo que se refiere a la entonación, la libertad de los hablantes para modular la línea melódica como crean conveniente en función de los matices que deseen expresar es mucho mayor que en otras capas de la lengua, en las que los márgenes de variación entre distintos elementos están regulados en mayor grado. Esta mayor libertad de los entonemas se observa, por ejemplo, si se comparan las curvas melódicas con los fonemas, en los que la estructuración está delimitada de una manera tan minuciosa, que unas variaciones excesivas en los modos articulatorios podrían suponer la desaparición de las fronteras que separan a unos de otros, con los consiguientes ruidos en la comunicación. No ocurre lo mismo con el contorno melódico de las oraciones, en los que las lenguas permiten variedades más amplias. De hecho, es precisamente en la entonación donde algunas variedades diatópicas del español se distancian más de la norma estándar y, a diferencia de lo que ocurre con los cambios en los fonemas, las diferencias en los tonemas no impiden la comprensión de las oraciones.

No pretendemos afirmar con lo anterior que no puedan recogerse de manera exhaustiva las variantes entonativas de una lengua, pues la mera

existencia de este tipo de estudios demuestra su posibilidad sin necesidad de más argumentos¹¹. "Existe, afirma Quilis, todo un conjunto de fenómenos de índole emotiva, expresiva e incluso de peculiaridades regionales que infieren una motivación en las curvas entonativas, pero, frente a estas, la entonación también se ha especializado en determinados usos de orden distintivo"¹². Sin embargo, pese a la existencia de variantes distintivas y pese a que éstas aporten matices y connotaciones personales, de todos los entonemas existentes, muy pocos son realmente distintivos a nivel lingüístico y están determinados por las lenguas. La mayoría de ellos, por el contrario, son variantes expresivas determinadas por factores contextuales extralingüísticos. Este mismo autor sólo reconoce como entonemas distintivos los que sirven para marcar oposiciones entre los enunciados declarativos e interrogativos, y, dentro de sus funciones demarcativas, los que diferencian las oraciones de relativo explicativas de las especificativas. El resto de entonemas que recoge en sus estudios los recopila dentro de las funciones *expresivas* de la entonación, como las afirmaciones enfáticas, las preguntas imperativas, las interrogaciones reiterativas, etc.¹³ En cualquier caso, el que muchas de las variedades entonativas que se recogen en el análisis del nivel suprasegmental no sean distintivas, no implica que dejen

¹¹ García Riverón, Raquel. *Aspectos de la entonación hispánica*. Universidad de Extremadura, 1996. Se ofrece en el primer capítulo de esta obra un buen resumen con abundante bibliografía sobre las distintas posturas acerca de la naturaleza lingüística de la entonación.

¹² Quilis, Antonio. *Fonética acústica*. Madrid: Gredos, 1981, pág. 346.

¹³ Quilis, Antonio. *Tratado de fonología y fonética españolas*. Madrid: Gredos, 1993.

de ser lingüísticas, pues al margen de su componente espontáneo y estimulación psicológica (factores éstos en los que algunos investigadores se han basado para establecer vínculos muy estrechos entre la entonación y la comunicación gestual¹⁴), es evidente que la forma melódica también está determinada por el sistema lingüístico en el que se encuadran, como lo demuestran las diferencias que en las mismas variedades se han observado entre distintas lenguas¹⁵.

La introducción en los mensajes de rasgos personales, en consecuencia, puede realizarse con más facilidad a través de aquellos niveles en los que las lenguas se muestran menos puntillosas en la tarea de sistematización, pues, cuanto menor sea el grado de estructuración de los elementos lingüísticos, mayor será el margen para individualizarlos.

En definitiva: a diferencia de la libertad y de los márgenes de variación que se observan en otros niveles de la lengua, e incluso en otros elementos dentro del nivel suprasegmental, en lo que se refiere a la colocación de los acentos, las lenguas se muestran mucho más rígidas con sus hablantes, pues apenas les permiten alteraciones sobre las posiciones

¹⁴ Sorolla, Ileana. "Elementos no verbales de la comunicación". En: *Temas*, 7, 5-32. Cfr. también Poyatos, Fernando. "Del paralenguaje a la comunicación total". En: *Doce ensayos sobre el lenguaje*. Madrid: Fundación March-Rioduero, 1974, págs. 154-171.

¹⁵ Quilis, Antonio. "Estudio comparativo de la entonación portuguesa (de Brasil) y la española". En: *Revista de Filología Española*, 38, 1988, págs. 55-87.

previstas por el sistema. En el caso de que el poeta parta en la elaboración de sus versos de una intuición rítmica (musical) previa al material lingüístico, lo único que puede hacer para respetarla es escoger adecuadamente sus palabras para que encajen en su esquema, pero no podrá forzar las características acentuales de la lengua como lo hace, por ejemplo, en el terreno sintáctico¹⁶.

Dado que son las lenguas las que determinan las características acentuales de los versos, nos parece oportuno, antes de entrar en las comparaciones puntuales de los versos de los textos originales con sus respectivas traducciones, comparar este rasgo prosódico en el plano abstracto de las lenguas, es decir, en qué medida cada uno de estos sistemas lingüísticos predetermina el aspecto rítmico de los versos en el nivel acentual. Tal como se ha hecho en otros apartados, en lugar de realizar una exposición independiente para cada lengua, nos limitaremos a señalar aquellos aspectos en los que las divergencias entre ellas sean relevantes para la versificación.

¹⁶ Ejemplos como el que se acaba de ofrecer demuestran que las normas lingüísticas que regulan los subsistemas de la lengua no tienen todas la misma naturaleza. Destacan, por ejemplo, las diferencias entre las normas sintácticas y las ortográficas: mientras las primeras admiten alteraciones expresivas con facilidad (como lo demuestran los hiperbatos tanto en el lenguaje poético como en el estándar), las segundas se muestran mucho más rígidas y sólo presentan dos grados: la corrección o la incorrección.

Lo primero que debe precisarse al comparar el acento entre estas dos lenguas es que el francés, a nuestro juicio, sí tiene acento, pese a lo que afirma una larga tradición en la descripción fonética de esta lengua, rebatida en la actualidad. Quienes niegan la existencia de este rasgo prosódico en francés parten de consideraciones glosemáticas, caracterizadas por aplicar de manera rigurosa la distinción entre las manifestaciones físicas del habla y su formalización en el plano abstracto de la lengua. Debido al funcionalismo de esta escuela, en el sistema sólo se tienen en cuenta las distinciones funcionales entre los elementos, por lo que, dado que en la mayoría de las oraciones (aunque no en todas, como demostraremos más abajo) el acento en francés no es un elemento relevante para distinguir significados, se rechaza su categoría en tanto que elemento lingüístico funcional.

No nos parece acertada esta postura. Creemos, por el contrario, que lo máximo que puede negarse con este tipo de argumentos es la existencia del *prosodema* del acento (es decir, de su sistematización en la lengua, equivalente a los fonemas en el plano prosódico), pero no su presencia física. Partiendo justamente de la distinción entre las entidades abstractas y sus manifestaciones concretas, conviene no confundir la posible irrelevancia de un elemento en el constructo teórico con su existencia efectiva: el acento, como lo demuestran los estudios experimentales que se han realizado de las

manifestaciones orales de esta lengua, está presente en francés. Hasta tal punto pueden las teorías lingüísticas determinar (deformar, diríamos en este caso) la percepción que se tiene de los sistemas lingüísticos, que la extrañeza que podría provocar el que una teoría niegue un hecho que los hablantes perciben con total claridad física, no ha sido motivo suficiente para alterarla; es más, para algunos investigadores lo extraño no es la conclusión a la que sus razonamientos les llevan, sino la lengua en sí misma: "[...] *cette langue étrange qu'est le français, où il n'y a pratiquement pas d'accentuation*"¹⁷ (cursivas nuestras).

En cualquier caso, aun si se adoptan las posturas funcionalistas a las que acabamos de hacer referencia, no es exacto negar la existencia del acento en francés, pues, en ocasiones, también en esta lengua pueden desempeñar los acentos funciones distintivas además de las puramente demarcativas. Por ejemplo, el que los determinantes numerales tiendan a ser palabras tónicas en el discurso frente a los demostrativos, que no lo son, permite distinguir enunciados como "sept épingles" frente a "cette épingle", o "s'il a peint" frente a "six lapins". Exactamente lo mismo ocurre con otras categorías de palabras como el artículo átono "la" frente al adverbio tónico "là", o el partitivo "du" frente al participio "dû", átono y tónico

¹⁷ Faye, Jean-Pierre. *Change de forme: Biologies et Prosodies*. 1973. Citado en Meschonnic, Henri. *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Verdier, 1980, pág. 414.

respectivamente. Así pues, conviene precisar la idea según la cual los acentos sólo pueden ser distintivos en aquellas lenguas en las que aparecen en posiciones diferentes¹⁸. Por el contrario, en las lenguas en las que ocupan siempre la misma posición en la palabra (o segmento equivalente, como los *mots phoniques*), pueden llegar a ser también elementos relevantes para la distinción de significados, aunque en este último caso la distinción no se realiza por su posición, sino por su presencia o ausencia, permitiendo de esta manera diferenciar entre palabras tónicas y átonas.

La negación del acento no sólo ha tenido consecuencias en el terreno de la lingüística. Son también muy variados los juicios críticos que, a partir de esta constatación, se han hecho acerca del francés en tanto que material lingüístico para las obras de los poetas. Algunas valoraciones, como la que citamos a continuación de Rousseau, son especialmente contundentes y demuestran hasta qué punto los estereotipos sobre las lenguas pueden llegar a extenderse incluso entre sus propios hablantes: "Je crois notre langue peu propre à la poésie et point du tout à la musique, [...] n'ayant et ne pouvant pas avoir une mélodie [...] dans une langue qui n'a point d'accent"¹⁹.

¹⁸ Alarcos LLorach, Emilio. *Fonología española*. Madrid: Gredos, 1964, pág. 90 y siguientes.

¹⁹ Rousseau, J.J. *Oeuvres complètes*. Paris: La Pléiade, pág. 132. Citado en: Servien, Pius. *Science et poésie*, pág. 136.

Dejando al margen este tipo de juicios sobre la supuesta musicalidad o falta de ella de la lengua francesa, es preciso aclarar que la negación de la existencia del acento en esta lengua se debe a su aparición conjunta con los cambios en la línea melódica. Como ya se visto anteriormente, el francés no es una lengua de acento de palabra sino de grupo; y dado que sólo hay un acento tónico por cada grupo de sentido, los acentos coinciden con los cambios de entonación. Ante esta coincidencia, los investigadores partidarios del funcionalismo más ortodoxo consideran innecesario el concepto de acento para la descripción del francés, ya que, lo que a primera vista podría tomarse como un acento, no es en realidad más que una alteración en la línea melódica de la frase. Desde esta perspectiva, el recurso a la noción de acento en la gramática francesa no sólo es prescindible, sino que su presencia entorpece la descripción del nivel suprasegmental de esta lengua: "Le français est une langue sans accent, en ce sens que l'accent et l'intonation ne constituent, ni par leur nature ni par leur fonction, deux unités distinctes"²⁰.

En contra de este tipo de juicios, creemos que el hecho de que el acento se manifieste fonéticamente junto con la entonación no implica la negación de su existencia. Por otra parte, la conjunción del acento con la

²⁰ Rossi, Mario. "Le français, langue sans accent?". En: *L'accent en français contemporain*. Ottawa: Marcel Didier, 1979, pág. 39.

entonación es un hecho frecuente en la mayoría de las lenguas y no por ello se rechaza su presencia entre los rasgos suprasegmentales. También en español, por ejemplo, los acentos mantienen una relación estrecha con la entonación, pues su manifestación fundamental en el plano fonético se realiza mediante alteraciones en la curva melódica. Las pruebas de fonética experimental parecen indicar que son el tono, la duración y, en último lugar y de forma marginal, la intensidad, los elementos físicos a través de los cuales se destacan las sílabas tónicas frente a las átonas²¹.

Una situación parecida se observa en la lengua francesa: aunque los acentos suelen denominarse habitualmente “tónicos”, no sólo provocan cambios en el contorno melódico, sino que también van acompañados de alteraciones en la duración y en la intensidad de las sílabas tónicas. Es frecuente, por otra parte, que los términos utilizados para denominar determinados rasgos orales hagan referencia tan sólo a algunos de sus componentes acústicos, y oculten otros que pueden llegar a ser incluso más importantes en la realización física. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, con la distinción entre vocales largas y breves, que no suele corresponderse en la pronunciación con la cantidad sino con la mayor o menor tensión de los órganos fonadores²². No parece acertado, en consecuencia, afirmar que la

²¹ Quilis, Antonio. *Fonética acústica*. Madrid: Gredos, 1981, pág. 327.

²² Durand, M. *Voyelles longues et voyelles brèves. Essai sur la nature de la quantité vocalique*. Paris, 1946. Citado en: Alarcos LLorach, Emilio. *Fonología española*. Madrid: Gredos, 1964, pág. 92.

naturaleza física del acento en francés coincida totalmente con la de la entonación, pues sólo algunos de sus componentes lo hacen.

También ha sido rechazada en la actualidad la identificación funcional que los autores anteriormente citados proponen entre estos dos rasgos suprasegmentales, ya que, además del acento llamado *tónico* (que efectivamente coincide con los tonemas en la delimitación de los finales de los grupos sintácticos), los acentos en francés pueden desempeñar otras funciones diferentes. Este es el caso del acento expresivo u oratorio²³, que afecta a la primera vocal o consonante de aquellas palabras del discurso sobre las que el hablante desea insistir. Esto es lo que ocurre en oraciones del tipo "C'est épouvantable!", en la que la primera consonante del adjetivo puede pronunciarse con mayor intensidad que las demás.

En consecuencia, no pueden equipararse ni desde una perspectiva fonética ni funcional los acentos con la entonación, pues, aunque es cierto que los tonemas coinciden siempre en su fase inicial con la presencia de una sílaba tónica, no siempre que se presente en el discurso una sílaba tónica estará indicando el comienzo de un tonema, como lo demuestran los

²³ Segimos en la descripción de los acentos la terminología que utiliza Jean Mazaleyrat. *Op. cit.*, pág. 112 y siguientes. El que Mazalerat llama "oratoire", es el que otros autores llaman "accent enphatique" o "accent d'insistance". También esta función expresiva está presente en el acento español en pronunciaciones afectadas, como en "ímponeñte", en la que al acento etimológico de la palabra se le une el de la primera sílaba.

llamados "recursos de tribuna", en los que el acento es realmente de intensidad, y no de tono.

Creemos que es la comparación entre diferentes lenguas la razón por la que se han minimizado los acentos franceses hasta el punto de haber llegado a eliminarlos como rasgo suprasegmental. Al describir los rasgos prosódicos del francés utilizando los mismos principios que se observan en otras lenguas, se comete el error de intentar encajar elementos de un sistema determinado en categorías para las que no están preparados, pues pertenecen a otros sistemas diferentes. En comparación con las lenguas de acento de palabra, el acento en francés puede parecer menos significativo, impresión a la que contribuye al mismo tiempo el hecho de que ocupe en esta lengua una posición fija dentro de los grupos rítmicos, frente a las variaciones que presenta en otros idiomas. Ahora bien, como se intentará demostrar más adelante, eso no le resta ni capacidad significativa ni expresiva en los versos: lo único que puede deducirse de las características del acento en francés, es que para desempeñar estas dos funciones tiene que recurrir a mecanismos diferentes de los que se observan en otras lenguas.

Discrepamos, en consecuencia, de las afirmaciones citadas anteriormente según las cuales el francés es poco apto para la poesía o la música por carecer de acento. Incluso aceptando esta carencia (o admitiendo

que su capacidad expresiva sea menor que en otros idiomas), faltaría todavía por demostrar que la musicalidad de una lengua radica exclusivamente en este rasgo. Nos inclinamos más bien a pensar que el carácter musical de la lengua está en función de un conjunto de características, entre las que sobresale su riqueza vocálica, que permite la variedad sonora en sus versos: “Linguistiquement parlant, la fameuse musicalité des langues ne peut venir que d’un seul élément: la palette des voyelles plus o moins ample selon les langues. Seule la voyelle peut être dite musicale: elle est à proprement parler un son, un complexe de vibrations qu’a sa caisse de résonance dans la boîte crânienne. Les consonnes, qui n’ont ni vibrations ni résonance, constituent des bruits, non des sons”²⁴. En cualquier caso, al margen de la presencia o ausencia del acento o de cualquier otro rasgo prosódico, una nómina de poetas y compositores podría demostrar por sí sola la capacidad de esta lengua para ser utilizada en estas dos artes. Capacidad que, por otra parte, no debe confundirse con cualidades intrínsecas de la lengua: lo máximo que podría deducirse de una lista de versificadores ilustres es la habilidad personal de éstos y la *posibilidad* de la lengua en cuestión para proporcionar placer estético, pero no cualidades propias del sistema lingüístico: en manos de hablantes menos creativos, la lengua de Hugo sería incapaz de proporcionar la belleza expresiva que se le presupone. Los juicios valorativos globales

²⁴ Varga, Kibédi. “Rythme et signification poétiques”. En: *Beauté de langues*, 33, 1998, 27-41.

sobre las lenguas resultan siempre arriesgados por las múltiples manifestaciones concretas que éstas admiten en el plano del habla. En la mayor parte de las ocasiones, estas valoraciones no son más que extrapolaciones a todo el sistema de las apreciaciones que han suscitado textos concretos.

No queremos decir con lo anterior que no sea posible decudir rasgos peculiares de determinadas lenguas, pues nosotros mismos lo estamos haciendo en este trabajo al comparar las características prosódicas del francés y el español. Sin embargo, conviene tener presente que las valoraciones que se hacen de estas características tienen poco que ver con las lenguas en sí mismas y son más bien producto de la subjetividad del observador. Sólo así puede explicarse el que una misma propiedad de una lengua sea apreciada de forma no ya diferente sino opuesta: la abundancia de sonidos palatales en el ruso, por ejemplo, provoca una sensación de “humedad” valorada positivamente por algunos como una sensación de “dulzura”, mientras que para otros se trata de un rasgo exasperante debido a la languidez que provoca²⁵. Parece, en consecuencia, que las consideraciones sobre la belleza de las lenguas en tanto que sistemas abstractos están más motivadas por criterios extralingüísticos, como el

²⁵ Martinet, A. “Peut-on dire d’une langue qu’elle est belle?”. En: *Revue d’esthétique*, 33, 1998, págs. 11-21

poder político o económico de los pueblos, el número de hablantes que hacen uso de ellas, el parecido con otras lenguas consideradas de prestigio, o la reputación de su literatura. Baste la siguiente afirmación de Dante para demostrar hasta qué punto los prejuicios sobre las gentes influyen en la percepción de las lenguas que hablan: "La lengua de los romanos es la peor de todas porque son gentes corruptas que apestan; los habitantes de Aquileya parece que eructan cuando hablan, los sardos imitan como monos la gramática, los sicilianos, gloriosos en tiempos remotos, pero hay crueles y mezquinos, hablan con excesiva lentitud, los de Aquilia con demasiada aspereza, los toscanos se encuentran obnubilados con una lengua repleta de estupideces. En el Lacio unos dialectos son femeninos (los hombres cuando hablan parecen mujeres) y otros masculinos, y las mujeres nos hacen dudar de su condición, e incluso de si forman parte de la especie humana."²⁶

En cualquier caso, las características globales de las lenguas, aunque sean exclusivamente lingüísticas, difícilmente se hacen visibles a sus hablantes. Una lengua no se deja examinar totalmente desde sí misma y sólo cuando se la observa desde otro sistema lingüístico diferente nos ofrece algunas de sus peculiaridades más llamativas. Los rasgos que se resaltan a la hora de describir una lengua en su plano abstracto, en consecuencia,

²⁶ *De Vulgari Eloquentia*, Dante Aligherie. Citado en: Tusón, Jesús. *Los prejuicios lingüísticos*. Barcelona: Octaedro Lenguaje y Comunicación, 1988.

dependerán más de la posición desde la que se realice la descripción que de la lengua que se esté observando en sí misma. La lengua materna del observador, o el resto de las lenguas con las que se realiza la comparación, actúan a modo de filtro que magnifican ciertas características y ocultan otras. Cuando Martinet resalta la nasalidad del francés como uno de los rasgos fonéticos más sobresalientes de esta lengua, lo hace porque la está comparando con el inglés, el español o el alemán; pero si la descripción la hubiese realizado desde el portugués, las vocales nasales del francés no le habrían parecido seguramente tan llamativas, pues este rasgo también está presente en la lengua lusa. Estas interferencias interlingüísticas han sido especialmente estudiadas por los expertos en la didáctica de lenguas extranjeras: “[...] todo el capítulo que dedica Wartburg a la descripción actual del francés [...] no ofrece para nosotros una caracterización válida, puesto que su punto de referencia contrastiva son lenguas como el inglés y sobre todo el alemán, y algunas de las características que establece, como la “claridad” vocálica, no son pertinentes si la caracterización tiene como referencia implícita el castellano”²⁷.

De la misma manera, el hecho de que estemos exponiendo las características acentuales del francés desde el español, nos ha llevado a

²⁷ Boixareu Vilaplana, M. *Didáctica del francés como lengua extranjera*. Madrid: UNED, 1993, págs. 33-34.

resaltar algunas particularidades de la lengua francesa que nos han llamado la atención por sus diferencias con la nuestra; de haber coincidido, seguramente no se habrían subrayado, aunque no por ello habría sido menos relevantes. Es frecuente que a los estudiantes extranjeros que se inician en el aprendizaje de una lengua les sorprendan algunas peculiaridades de cualquier nivel (fonológico, léxico, sintáctico, morfológico) que, cuando llegan a dominarla, pasan desapercibidas. Sólo desde fuera puede apreciarse realmente el funcionamiento específico y particular de las lenguas, pero cuando se termina por interiorizar un sistema lingüístico, éste deja de sorprendernos y nos oculta sus rasgos distintivos

Otra de las diferencias fundamentales que se aprecia en la comparación de los acentos en francés y en español, ya mencionada indirectamente en los párrafos anteriores, es que el francés es una lengua de acento fijo en posición oxítónica, mientras que la posición de los acentos españoles puede variar entre la última, penúltima y antepenúltima posición de palabra (en los incrementos verbales mediante pronombres enclíticos también pueden aparecer palabras sobresdrújulas, como en "dígame"). Esta primera constatación merece algunas precisiones, pues en algunos manuales de fonética se distinguen estas lenguas aludiendo a los conceptos de *fijeza* o *libertad* en la colocación de los acentos.

Para empezar, conviene precisar la consideración del español como lengua de acento libre, precisión que puede hacerse extensiva a otras lenguas de características acentuales similares, como el italiano. Efectivamente, la posición del acento italiano y español puede aparecer en lugares distintos, pero, al margen de las conjugaciones de los verbos, una palabra mantiene siempre el acento en la misma posición (salvo excepciones muy puntuales en las que se admiten varias pronunciaciões o en las que el cambio del morfema singular al plural entraña una modificación de la sílaba tónica). Ni siquiera en la lengua rusa, en la que los acentos de las palabras varían de posición en función de los casos gramaticales en los que se encuentren en la oración, puede hablarse en propiedad de *libertad* en la colocación de los acentos, pues en todos estos casos la sílaba tónica está determinada por la lengua. Parece más exacto, en consecuencia, hablar de *movilidad* para referirse a las distintas posiciones que pueden ocupar los acentos de estas lenguas, con la puntualización de que esta característica no depende de las necesidades expresivas de los hablantes sino que viene impuesta por los sistemas lingüísticos en cuestión.

Generalmente, cuando se realizan este tipo de comparaciones entre sistemas lingüísticos, suele situarse al francés en el mismo grupo que otras lenguas como el checo o el polaco, en las que el acento también es invariable (en posición inicial y penúltima de palabra, respectivamente). De

estas comparaciones surge, sin embargo, una diferencia importante entre ellas: en estas dos últimas lenguas el acento ocupa una posición fija en la *palabra*, mientras que el francés no es una lengua de acento de palabra, sino de *grupo rítmico*, es decir, no hay un acento por cada palabra, sino por cada grupo de palabras con sentido unitario. Así pues, a diferencia de lo que sucede en español, en el nivel abstracto de la lengua no puede asegurarse si una categoría de palabras en francés es tónica o átona, pues todo dependerá de la posición que ocupe dentro del grupo rítmico. Por ejemplo, en una secuencia como "Vous partez?", el verbo *partez* es palabra tónica (no por ser un verbo, sino por su posición), mientras que el pronombre *vous* es átono. Si se formula la misma pregunta con una inversión: "Partez-vous?", el pronombre se convierte en palabra tónica (una vez más, por el lugar que ocupa dentro del grupo rítmico), mientras que el verbo pierde su acento y necesita apoyarse en aquél para su pronunciación. Lo mismo sucede con otras categorías de palabras, como el adverbio. La oración "Je mange bien" está constituida por un solo grupo rítmico en el que el acento recae, siguiendo la tendencia general, en la última sílaba, que en este caso es el adverbio monosilábico "bien". Este mismo adverbio, sin embargo, en la oración "J'ai bien mangé" es palabra átona (por no ocupar la última posición de la unidad rítmica) y se apoya en el acento del verbo en su pronunciación.

La imposibilidad de determinar en el plano abstracto de la lengua si una palabra será o no tónica en el discurso, es una característica llamativa y peculiar del francés, que suele sorprender a los hablantes extranjeros y supone uno de los rasgos prosódicos más difíciles de imitar de la lengua francesa. Son significativas en este sentido las cartas que el compositor Richard Strauss envió al francés Romain Rolland, en las que le preguntaba sobre la acentuación de algunas palabras que aparecían en poemas franceses a los que quería poner música. Dado que en alemán puede conocerse cuál es la sílaba tónica de una palabra sin necesidad de saber cuál es su posición en el grupo rítmico, el músico vienés preguntaba por la acentuación de palabras concretas, aisladas del resto de la oración, lo que dejaba sin respuesta a Romain Rolland: “Quand vous avez une accentuation à me demander, dites-moi la phrase toute entière”²⁸.

Es cierto que también en español existen palabras que pueden ser átonas en algunas oraciones y tónicas en otras. Este es el caso, por ejemplo, de "mientras" en los dos ejemplos siguientes: "Mientras, termina tu trabajo", frente a "Mientras terminas tu trabajo, haré yo el mío". Sin embargo, estas y otras variaciones acentuales similares que se observan en español no pueden compararse a las francesas, pues se trata de fenómenos causados por

²⁸ Richard Strauss y Romain Rolland, *Correspondances*, págs. 45-89. Citado en: Fulin, Angélique. "Les qualités musicales de la langue française". En: *Revue d'esthétique*, 33, 1998, págs. 41-51.

razones diferentes. En nuestra lengua, el que una palabra pueda pronunciarse como tónica o como átona no está en función de su posición en el sintagma, sino de la función sintáctica que desempeñe en él (o de factores contextuales, como el ritmo de elocución). El acento en nuestra lengua, en consecuencia, es un elemento mucho más estable que en francés, pues los criterios de acentuación no suelen depender de situaciones circunstanciales como la posición de las palabras en el discurso sino de la naturaleza de la palabra²⁹.

Esta es la razón por la que los hablantes españoles tienden a acentuar más sílabas de las debidas en las lecturas que realizan de los versos franceses, ya que se aplican a la lengua francesa los patrones acentuales de la española. Como ya se ha dicho, los elementos suprasegmentales de las lenguas son los más arraigados en los hablantes y los que, en consecuencia, con más dificultad pueden “aparcarse” cuando uno se expresa en una lengua que no es la suya. En el caso del español y el francés, esta dificultad se acentúa, pues las similitudes sintácticas entre estas dos lenguas provocan la

²⁹ Conviene aclarar que cuando hablamos de la inestabilidad del acento en francés no nos referimos a las variantes expresivas que los hablantes puedan introducir según su estado de ánimo u otras circunstancias contextuales, sino a los cambios impuestos por el propio sistema lingüístico determinados por la posición de las unidades léxicas dentro de los grupos rítmicos. En lo que concierne a la posibilidad de introducir en las oraciones variantes expresivas personales, la lengua francesa no representa ninguna particularidad: “Nous n’avons pas une seule façon d’accentuer un mot: il est accentué différemment suivant le sens de la phrase et suivant le caractère de celui qui parle. *Je ne peux pas le dire* peut être accentué ou *Je ne peux pas le dire* (si c’est obstination), ou *Je ne **peux** pas le dire* (s’il y a vraiment impossibilité) ou *Je ne peux **pas** le dire* (si le personnage est fatigué de répondre qu’il ne peut pas, s’il y a lassitude)”. Romain Rolland, Op. cit., pág. 43.

falsa sensación de que pueden trasladarse con facilidad a las oraciones francesas las líneas melódicas características de la lengua española.

La labilidad del acento en francés no impide, en cualquier caso, su sistematización. Ante la imposibilidad de determinar en el plano abstracto de la lengua si una palabra será o no portadora de un acento de intensidad en el decurso, en las descripciones del sistema fonológico francés suele preferirse el término de unidades *accentogènes* o *non-accentogènes* frente a los de tónicas y átonas respectivamente³⁰. Las unidades acentógenas son aquellas que podrían ser portadoras de acento por su naturaleza, aunque puedan ser átonas en algunas de sus realizaciones concretas por presentarse en posiciones que así lo exijan. A la inversa, las unidades no acentógenas son aquellas habitualmente átonas, pese a que puedan pronunciarse como tónicas en determinadas realizaciones. Los verbos, por ejemplo, son morfemas acentógenos y, sin embargo, en oraciones del tipo "je ne mange pas", son palabras átonas proclíticas que se apoyan en el adverbio "pas", que es el elemento sobre el que recae el acento por delimitar el final del grupo rítmico.

Ahora bien, el que los acentos recaigan siempre en la última posición del grupo fónico no implica forzosamente que su colocación esté totalmente

³⁰ Garde, Paul. *L'accent*. Paris: Presses Univertaires de France, 1968, pág. 69.

predeterminada sin posibilidad algunas de variaciones expresivas, ya que la configuración de los grupos rítmicos en un texto la decide el hablante según sus necesidades expresivas. Desde el punto de vista del análisis fonético de un texto, se plantea el problema, en consecuencia, de determinar la división de los grupos rítmicos constituyentes, pues no existen reglas en el plano de la lengua que indiquen cómo realizar estas segmentaciones. En ocasiones, puede llegar a ser un factor tan arbitrario como la velocidad de elocución con la que se expresa el hablante el criterio que indica las fronteras de los grupos. Por ejemplo, la oración "je viendrai demain" puede pronunciarse mediante dos grupos rítmicos: "je viend**rai** / dem**ain**", o con uno solo si la pronunciación es rápida y relajada: "j'viendrai d'**main**"³¹.

Este tipo de dificultades, en cualquier caso, no son exclusivas de la lengua francesa, pues en todos los idiomas las circunstancias contextuales introducen variaciones que las descripciones sistemáticas no pueden prever, especialmente en el nivel suprasegmental, en el que, como se ha dicho, el carácter normativo de las lenguas se atenúa. De todos los criterios que suelen proponerse para realizar la escansión de un texto francés en sus grupos rítmicos, nos parece que el más acertado es el del sentido. A diferencia de lo que sucede en español, en francés no es la gramática, sino

³¹ Dessons, Gérard y Meschonnic, Henri. *Traité du rythme. Des vers et des proses*. Paris: Dunod, 1998, pág. 123.

la lógica interna lo que indica el lugar que ocupan los acentos: "C'est le sens, non la grammaire, qui détermine les accents: autant d'idées simples, autant d'accents; si une idée simple est exprimée par un seul mot, il porte un accent, s'il faut plusieurs mots pour l'exprimer, le dernier de ces mots est seul accentué"³².

La noción de "idée simple" que utiliza esta autor para delimitar los grupos rítmicos ha sido criticada por su excesiva ambigüedad y por revelarse inoperante en ocasiones para el establecimiento de los grupos rítmicos, pues una misma "idea simple" puede expresarse mediante varios grupos rítmicos. Fernand Carton, con el objetivo de precisar el concepto de grupo rítmico que ofrece Grammont, opta por una estrategia diferente: en lugar de delimitar los grupos rítmicos atendiendo a las unidades profundas (semánticas) que los generan, prefiere este autor recurrir a elementos más visibles de la superficie textual, y, para ello, acude a las pausas: según Carton, habrá un grupo rítmico y, en consecuencia, un acento para delimitar su frontera, allí donde pueda introducirse una pausa sin que ésta altere el sentido de la oración o las reglas gramaticales³³.

³² Grammont, Maurice. *Traité de phonétique*. Paris: Delagrave, 1965, pág. 124.

³³ Carton, Fernand. *Introduction à la phonétique du français*. Paris: Bordas, 1974, pág. 102.

Aunque esta precisión sólo resulte útil para los textos en prosa (ya que las pausas en el verso no siempre coinciden con las que impone el sentido), su invalidez para la poesía no le resta valor, ya que la introducción en el verso de pausas no motivadas por la gramática se deben fundamentalmente a la inercia rítmica del esquema métrico o a la ruptura de las unidades de sentido en versos diferentes. Así pues, los mismos elementos que introducen las modificaciones sobre la pronunciación habitual son los que indican la localización de las unidades rítmicas. La delimitación de estas unidades en poesía resulta, en consecuencia, más transparente si cabe que en prosa, pues en el poema, además de los recursos habituales de los signos de puntuación (considerados insuficientes por algunos escritores para reflejar gráficamente muchos matices personales), el emisor dispone de otros adicionales que no están presentes en la comunicación estándar para dejar constancia del tipo de escansión que desea, como los moldes métricos o la posibilidad de seguir escribiendo en la línea siguiente allí donde quiera introducir una pausa.

El recurso a las pausas para delimitar los grupos rítmicos también aparece en los manuales de fonética española. Navarro Tomás, por ejemplo, define el grupo fónico (término que puede proponerse como equivalente al de "grupo rítmico", más utilizado en los manuales franceses) como "la porción del discurso comprendida entre dos pausas o cesuras sucesivas de la

articulación"³⁴. Tanto en francés como en español, en consecuencia, el grupo fónico constituye una unidad esencial desde el punto de vista prosódico, pues es ella el marco fundamental del que se derivarán muchos de los efectos rítmicos que caracterizan a estas dos lenguas.

Aunque tanto en un idioma como en otro pueda definirse el grupo fónico como el segmento delimitado por pausas, esta similitud en la definición no debe ocultar la que, a nuestro juicio, representa la mayor diferencia entre las unidades rítmicas de estas dos lenguas: mientras en francés el grupo fónico coincide con el grupo de intensidad (es decir, solo hay un acento por cada grupo fónico), en español, por el contrario, dentro de un mismo grupo pueden coexistir varias unidades acentuales. Por ejemplo, en el grupo "un grito estridente", en español se registran tres grupos de intensidad con sus respectivos acentos: ún - gríto - estridén-te. Esta misma frase traducida al francés origina un grupo rítmico con un solo acento en posición oxítona: "un cri strident", en el que tanto el artículo como el sustantivo son elementos proclíticos que se apoyan en el adjetivo para su pronunciación. Lo mismo sucede con otras categorías, como la de los demostrativos, que en francés son átonos y en español tónicos, tanto en su función de adjetivos como en la de pronombres.

³⁴ Navarro Tomás, Tomás. *Manual de pronunciación española*. Madrid: C.S.I.C., 1968, pág. 30.

Sin embargo, donde las diferencias se presentan de forma más visible es en los verbos, especialmente cuando van acompañados de los pronombres personales en función de sujeto. En español, la aparición del pronombre personal en el decurso suele ser consecuencia de un deseo de insistencia o énfasis por parte del hablante, por lo que estas palabras son siempre tónicas. En francés, por el contrario, debido a que su mención explícita es obligatoria, los hablantes sienten los pronombres como una extensión del verbo, es decir, como una parte más de éste, por lo que son palabras átonas que se pronuncian apoyándose en el acento de la forma verbal. Desde una perspectiva prosódica, los pronombres personales franceses en función de sujeto presentan las mismas características que los pronombres personales átonos españoles, en secuencias como "dámelo" o "se lo doy": son incrementos verbales sin acento³⁵.

Por lo que se refiere a los verbos auxiliares, tanto en las formas compuestas ("tu *as* mangé" o "elle *est* partie") como en las perífrasis verbales ("je *vais* partir"; también en las perífrasis factitivas, como en "il s'*est fait* tuer"), son palabras átonas, a diferencia de lo que sucede en español, que son siempre tónicas. En consecuencia, una oración como "nous sommes allés" en francés constituye un solo grupo fónico con un único acento en la última sílaba, mientras que su traducción literal española,

³⁵ Alarcos Llorach, Emilio. *Gramática española*. Madrid: Espasa, 1994, pág. 198 y siguientes.

"nosotros hemos ido", consta de tres grupos acentuales, con unos efectos rítmicos totalmente distintos a los de su equivalente francés. Si, además, introducimos un nuevo elemento de diferente naturaleza acentual, como la partícula "y", las diferencias aumentan: "nous y sommes allés" frente a "nosotros hemos ido allí". De nuevo, un solo acento en francés frente a cuatro en español. Lo mismo ocurre con los adverbios antepuestos al participio en las formas verbales compuestas: "j'ai bien mangé" frente a "yo he comido bien".

Los ejemplos podrían multiplicarse, pero los que se han ofrecido nos parecen suficientes para demostrar las diferentes configuraciones acentuales de las dos lenguas que se comparan. Estas diferencias permiten adelantar la hipótesis que el cotejo de las traducciones con los originales confirmará: la dificultad (en ocasiones, imposibilidad) de respetar en las traducciones al español los patrones acentuales de los versos franceses manteniendo al mismo tiempo las equivalencias léxicas y sintácticas. Como se explicará con más detalle en capítulos posteriores, la mayor parte de las equivalencias que se observan en las traducciones en el terreno acentual son las coincidencias casuales debidas al origen común de algunas palabras de estas lenguas. Por otra parte, ni siquiera es posible en lo que se refiere a los acentos una estrategia "extranjerizante" por parte del traductor, dado que estamos hablando del nivel suprasegmental de la lengua. Así como en los niveles

léxico, y especialmente en el sintáctico, el traductor puede optar conscientemente por forzar la lengua de llegada para reflejar en ella las características de la lengua original, en el caso de los acentos no existe esta posibilidad, pues los sistemas lingüísticos no admiten ninguna modificación en la posición de los acentos. Lo máximo que puede hacer el traductor en este sentido (y sólo en las traducciones hacia el español, no hacia el francés, por ser una lengua de acento fijo) es optar por grupos fónicos en los que el acento ocupe la misma posición que en los versos franceses, pero nunca podrá alterar las características prosódicas de su lengua como podría hacerlo en las sintácticas o en las léxicas, eligiendo estructuras o palabras que introdujesen en su traducción las características de la lengua francesa³⁶.

Las pausas, aunque constituyan el acceso más sencillo para la delimitación de los grupos fónicos de ambas lenguas (y, por ello, uno de los elementos rítmicos comunes entre ellas), deben analizarse con precaución, pues no siempre se corresponden fonéticamente con silencios. Antes al contrario, el paso de unos grupos fónicos a otros se realiza con frecuencia

³⁶ Aunque este tema lo analizaremos con más detalle en capítulos posteriores, adelantamos que estas estrategias "extranjerizantes" generan una visión parcial de la lengua extranjera, pues se observa desde la lengua hacia la que se está traduciendo, que constituye un filtro que determina la visión de los demás sistemas lingüísticos. Precisamente la comparación que estamos realizando entre los rasgos prosódicos franceses y españoles pone de relieve que son las características de la lengua española las que hacen que a un hablante español le resulten más significativos unos determinados rasgos de la lengua francesa y no otros. En este capítulo, por ejemplo, hemos resaltado desde un principio la posición fija que ocupan los acentos franceses, ya que, en comparación con la movilidad de nuestros acentos, es un rasgo llamativo. Seguramente un hablante checo, por ejemplo, no consideraría esta característica tan importante como nosotros, pues también en su lengua los acentos ocupan siempre el mismo lugar del grupo fónico.

mediante leves alteraciones de la entonación e incluso de la intensidad. Por ejemplo, en una oración como "El otro día, al salir de casa, me encontré con tu padre", compuesta por tres grupos fónicos delimitados gráficamente por los signos de puntuación, sólo en una pronunciación relativamente esmerada, con una velocidad de elocución lenta, se marcarían las fronteras entre las unidades rítmicas a través de interrupciones. De ahí las precauciones de algunos lingüistas a la hora de recurrir a las pausas como marcas de grupos fónicos. La definición de Fernand Carton, por ejemplo, es un buen reflejo de estas reticencias, ya que no hace mención directa a la presencia de una pausa en el discurso para establecer un grupo fónico, sino a la *posibilidad* de introducirla: existe un grupo acentual, según este autor, "chaque fois qu'on *pourrait faire une pause* sans nuire ni au sens ni à la grammaire"³⁷ (cursivas nuestras).

En lugar de recurrir a este tipo de precauciones, nos parece más oportuno considerar la pausa como un prosodema y no como una manifestación física; es decir, como la formalización abstracta de un elemento que no siempre tiene por qué realizarse en el plano fonético. La consideración de las pausas como entidades abstractas, igual que los fonemas, por ejemplo, soluciona, además, las dudas que suelen plantearse

³⁷ Carton, Fernand. *Op. cit.*, pág. 102.

acerca de las relaciones entre los hemistiquios o versos encabalgados y cómo deben realizarse las cesuras que los separan³⁸.

Al margen de sus diferentes realizaciones fonéticas, nos parece importante tener presente (especialmente en la elección de las estrategias de traducción) que las pausas, así como cualquier otro elemento de la superficie textual, pueden resultar muy útiles en la delimitación de las unidades rítmicas, pero no son más que las consecuencias perceptibles de una realidad más profunda: el impulso rítmico interior al que obedecen todas las elecciones lingüísticas. Definir el grupo rítmico como aquella porción del discurso que se halla flanqueada por dos pausas es un criterio formalista que no permite aprehender lo que realmente busca el traductor en el texto: su ritmo interior, es decir, el elemento tensor que organiza y configura todos los elementos para darles un sentido unitario. Sinónimo de la macroestructura o de la forma interior, el ritmo es la clave que muestra la intención individual del mensaje y que explica la forma que adopta el mensaje en los niveles fonológico y morfosintáctico.

A juicio de algunos autores, dado que el ritmo es la individualización de los textos, no puede dibujarse un molde rítmico del francés válido a

³⁸ Mariner Bigorra, Sebastián. "Hacia una métrica estructural". En: *Revista Española de Lingüística*, 1, 1971, 299-333. Cfr. igualmente Hernández-Vista, Víctor Eugenio. "Ritmo, metro y sentido". En: *Prohemio*, 3, 1972, 93-107.

priori para todas las realizaciones lingüísticas³⁹. Este tipo de afirmaciones contribuyen a extender el estereotipo, falso a nuestro juicio, de que el acento en francés es un elemento impredecible que, por estar sujeto a variaciones individuales, no puede describirse en el nivel abstracto de la lengua. Es cierto que, a diferencia de lo que sucede en otras lenguas, no puede determinarse en francés por las razones ya comentadas si una categoría morfológica, como los sustantivos o los adjetivos, por ejemplo, será o no tónica. Ahora bien, no debe deducirse de este hecho que no existan principios acentuales de carácter general. No sólo existen estos principios, sino que además, igual que sucede en otras lenguas, pueden hacer del acento francés un factor altamente expresivo, capaz de aportar a los mensajes matices semánticos como cualquier otro signo de la lengua.

Las naturaleza acentual de los adjetivos ilustra bien la función que puede llegar a desempeñar el acento en la lengua francesa en general, y en los versos particularmente. Para algunos autores el criterio fundamental que rige la acentuación de esta categoría de la palabras es la posición que ocupa respecto del sustantivo al que acompaña: cuando está antepuesto a éste, el adjetivo pierde su acento y se apoya en él para su pronunciación, mientras que cuando van pospuestos, los adjetivos son palabras tónicas⁴⁰. Esta

³⁹ Dessons, Gérard. *Op. cit.*, pág. 130.

⁴⁰ Brunot, Ferdinand y Bruneau, Charles. *Précis de grammaire historique de la langue française*. Paris: Klincksieck, 1959, pág. 208.

tendencia general, en cualquier caso, necesita algunas precisiones importantes.

Una vez más, la alteración de las tendencias prosódicas en la pronunciación de los versos obliga a algunas puntualizaciones de los principios que se acaban de enunciar acerca de la acentuación del adjetivo. Observemos, por ejemplo, los dos siguientes versos del poema "Le Flacon", de Baudelaire:

Il est des forts parfums pour qui toute matière
Est poreuse. On dirait qu'ils pénètrent le verre.

El primer hemistiquio del primero de estos versos está compuesto por dos grupos rítmicos, cada uno de los cuales con su acento demarcativo, que dividen al hemistiquio en dos *coupes* de dos y cuatro sílabas respectivamente: Il est - des forts parfums. El adjetivo "forts" sigue la tendencia general antes indicada y pierde su acento al ir antepuesto.

Sin embargo, en el siguiente hemistiquio de este mismo verso vuelve a aparecer otro adjetivo también antepuesto ("toute matière"), pero en este caso, a diferencia del anterior, es palabra tónica que pertenece a un grupo rítmico distinto del sustantivo: pour qui toute - matière. Lo que sucede en

este segundo hemistiquio no debe interpretarse tanto como un desvío de la tendencia general de la lengua, sino como la amplificación en el verso de un acento secundario que en la lengua coloquial suele pasar desapercibido pese a su existencia. Según las conclusiones a las que se ha llegado en los estudios de fonética experimental "[...] on justifie, à l'interieur d'un groupe rythmique, la présence d'un accent dit *secondaire* ou *résiduel* sur la pénultième syllabe d'un morphème terminé par un e muet, à condition que celui-ci soit prononcé, c'est-à-dire qu'il soit placé devant un morphème monosyllabique commençant par une consonne"⁴¹. Así pues, esta misma frase, en la pronunciación relajada que caracteriza el lenguaje corriente, se realizaría fonéticamente mediante un solo grupo fónico debido a la pérdida de la e caduca del adjetivo: pour qui tout' matière. En el recitado del verso, sin embargo, esta e se pronunciaría, pues va seguida por una consonante. En consecuencia, el adjetivo *toute* recibe un acento secundario que el verso potencia para utilizarlo como elemento demarcativo de las dos *coupes* en que se divide el hemistiquio: pour qui toute - matière.

La recuperación en el verso de un acento secundario sólo es posible cuando el mantenimiento de la e caduca impide el contacto de dos acentos consecutivos. En el caso de que la e caduca no se pronunciase (por empezar el sustantivo por vocal, por ejemplo), el adjetivo no podría llevar nunca un

⁴¹ Dessons, G. *Op. cit.*, pág. 130.

acento, debido a la tendencia del francés a evitar siempre que es posible dos acentos seguidos⁴². Esto es lo que sucede en el primer hemistiquio del siguiente verso del mismo poema citado: "Pleine de l'âtre odeur // des temps, poudreuse et noire", en el que el adjetivo *âtre* pierde su acento por las razones que se acaban de enunciar.

La acentuación del adjetivo cuando va pospuesto suscita distintas interpretaciones. Según algunos lingüistas, el hecho de que el adjetivo se convierta en palabra tónica no implica que el sustantivo deje de llevar su acento: lo que sucede en estos casos es que tanto el sustantivo como el adjetivo forman dos grupos fónicos independientes. Sin embargo, no todos los autores coinciden en este punto. A juicio de Grammont⁴³ o de Paul Garde⁴⁴, cuando los adjetivos van pospuestos a los sustantivos forman un único grupo fónico con ellos, es decir, el sustantivo pierde su acento y se apoya en el adjetivo para su pronunciación. De esta manera, una frase como "dans nos sociétés modernes" constituye una sola unidad rítmica con un solo acento: el del adjetivo.

Si se dejan a un lado las divergencias entre los autores citados, hay un elemento común a todos ellos: han tenido en cuenta fundamentalmente

⁴² Fouché, Pierre. *Traité de prononciation française*. Paris: Klincksieck, 1959, pág. 51.

⁴³ Grammont, Maurice. *Op. cit.*, pág. 141

⁴⁴ Garde, Paul. *L'accent*. Paris: Presses Univertaires de France, 1968.

consideraciones prosódicas (como la cacofonía que provoca el contacto de dos acentos) o sintácticas (como el orden de colocación de los elementos). Efectivamente, estos criterios están presentes en la acentuación de las palabras, pero nos parece necesario atender también a factores semánticos para determinar si una palabra será tónica o átona. El criterio semántico es el esencial a la hora de determinar la acentuación de los adjetivos, ya que los demás criterios de naturaleza formal, suelen ser, salvo casos puntuales, consecuencias posteriores del significado: en función de los matices semánticos que desee aportar el hablante, así será el orden de los elementos que en el mensaje. En consecuencia, un mismo sintagma compuesto por un sustantivo y un adjetivo admite diferentes configuraciones rítmicas según lo que se desee significar.

Desde esta perspectiva, son las relaciones semánticas que el adjetivo contrae con el sustantivo las que habrá que analizar para conocer sus rasgos prosódicos. Para estudiar cómo la naturaleza semántica del adjetivo determina su carácter tónico resulta útil la distinción entre los adjetivos calificativos y los relacionales. Aunque en la gramática francesa suelen recibir las denominaciones de *discriminatifs* y *déterminatifs* respectivamente⁴⁵, utilizaremos en adelante la terminología española. Los calificativos ("un libro *azul*") son aquellos que "se refieren a un rasgo

⁴⁵ Dessons, G. *Op. cit.*, pág. 132.

constitutivo del nombre modificado, rasgo que exhiben o caracterizan a través de una única propiedad: el color, la forma, el carácter, la predisposición, la sonoridad". Los relacionales ("un discurso *presidencial*") son los que "se refieren a un conjunto de propiedades y las vinculan [...] a las del nombre modificado"⁴⁶. Así pues, mientras los primeros indican cualidades, los segundos relacionan los sustantivos con propiedades de otras áreas semánticas ajenas a ellos.

Atendiendo a esta distinción, la tendencia en francés es que los adjetivos relacionales formen con el sustantivo al que acompañan un solo grupo fónico con único acento, mientras que los adjetivos calificativos suelen crear su propio fónico con un acento independiente del que recibe el sustantivo. Por ejemplo, un sintagma como "un discours *présidentiel*" constituye un grupo fónico unitario en el que el sustantivo es palabra átona y sólo el adjetivo relacional (por ocupar la última posición) lleva el acento en el que se apoyan el resto de los elementos que integran esta unidad rítmica. Por el contrario, en la frase "j'ai vu une voiture *magnifique*", el sustantivo y el adjetivo son ambas palabras tónicas que forman cada uno de ellos grupos fónicos independientes.

⁴⁶ Demonte, Violeta. "El adjetivo: clases y usos. La posición del adjetivo en el sintagma nominal". En: *Gramática descriptiva de la lengua española*. Madrid: Espasa, 1999, págs. 129-217.

El que los adjetivos relacionales constituyan un solo grupo fónico con los sustantivos modificados debe considerarse a nuestro juicio como una prueba más de cómo lo prosódico es reflejo de lo semántico: este tipo de adjetivos, al no indicar una cualidad sino una propiedad sustantiva más de los nombres⁴⁷, se considera como una mera extensión del nombre al que acompañan, es decir, en unión íntima con él: "[...] Forman con él una entidad única que posee notables semejanzas con los compuestos sintagmáticos, por lo cual nos inclinamos a suponer que son un subconjunto de ellos"⁴⁸. Así, cuando se dice "puerto marítimo", el hablante siente que se está haciendo referencia a una categoría de puertos, distintos, por ejemplo, de los puertos fluviales, de tal manera que el sintagma se asemeja en cierta forma a los sustantivos compuestos (de ahí su fusión prosódica con el nombre al que acompaña). En el caso de los adjetivos calificativos, a diferencia de los anteriores, el adyacente aporta una información semántica que se considera externa a la del sustantivo, es decir, desempeña una función semántica por sí solo. Esta independencia semántica del calificativo respecto del nombre tiene su reflejo suprasegmental, pues constituye un grupo fónico independiente con su propio acento.

⁴⁷ Suelen ser adjetivos derivados de otros sustantivos, y algunos autores los consideran categorías cuasinominales con forma adjetival. Bosque, Ignacio. "Sobre las diferencias entre los adjetivos relacionales y los calificativos". En: *Revista Argentina de Lingüística*, 9, 1993, págs. 9-48.

⁴⁸ Demonte, Violeta. *Op. cit.*, pág. 159.

Ahora bien, hay algunos adjetivos que pueden utilizarse igualmente como relacionales y como calificativos. Este es el caso, por ejemplo, de "une fabuleuse aventure". Si el hablante utiliza este adjetivo en su acepción relacional, es decir, para hacer referencia a un tipo de aventuras determinado (las de las fábulas, como categoría distinta de las aventuras amorosas, por ejemplo), prosódicamente el adjetivo será átono y formará con el sustantivo un solo grupo fónico. Sin embargo, este mismo adjetivo, igual que en español, puede utilizarse en su acepción figurada, es decir, para resaltar las cualidades grandiosas de lo designado por el nombre. En este último caso, el adjetivo es calificativo y, en consecuencia, tónico (forma un grupo fónico independiente del sustantivo)⁴⁹. Según lo que se acaba de señalar, en casos como éstos es el sentido, y no la mera colocación de las palabras, el criterio en el que debemos basarnos para determinar la configuración rítmica de un texto que se nos presenta por escrito. Por seguir con el ejemplo, sería necesario interpretar la intención si el hablante, al utilizar un adjetivo como "fabuleuse", lo hacía en su acepción relacional o en la de calificativo para determinar la naturaleza acentual de esta palabra.

En español, igual que en francés, también puede establecerse una relación estrecha entre la naturaleza prosódica de las palabras y su independencia semántica y sintáctica. Algunos lingüistas han señalado la

⁴⁹ Dessons, G. *Op. cit.*, pág. 134.

tendencia de los adjetivos a constituir, cuando van pospuestos a los sustantivos, grupos fónicos propios independientes, mientras que en la anteposición se incorporan generalmente a la unidad melódica del nombre sustantivo⁵⁰. Nos inclinamos a pensar que la razón de este comportamiento prosódico es la misma que hemos señalado anteriormente acerca de los adjetivos relacionales y calificativos. Los adjetivos antepuestos a los sustantivos "suelen añadir una nota significativa meramente explicativa, sin delimitación alguna del contenido del sustantivo"⁵¹, es decir, no aportan su contenido semántico como algo externo al nombre al que modifican, sino con la intención de resaltar una característica que se le presupone. Desde esta perspectiva, los adjetivos antepuestos podrían considerarse como una mera extensión de la carga semántica del sustantivo y, en consecuencia, en íntima unión con él, por lo que prosódicamente formarían un grupo fónico unitario⁵². Una relación muy distinta con el sustantivo es la que establecen los pospuestos, que sí pueden considerarse como elementos externos a los nombres a los que acompañan, y, en consecuencia, integrantes de una unidad rítmica independiente.

⁵⁰ Fernández Ramírez, Salvador. *Gramática española*. Madrid: Revista de Occidente, 1951, pág. 145.

⁵¹ Gómez Torrego, Leonardo. *Gramática didáctica del español*. Madrid: SM, 1997, pág. 60.

⁵² Esta misma tendencia se manifiesta en otras categorías de palabras, como los sustantivos. En aquellos casos en los que los nombres aparecen, por ejemplo, como un elemento más de una locución prepositiva, pierden su carácter tónico habitual, como en las expresiones "patas arriba" o "de cara a la pared". Navarro Tomás, Tomás. *Op. cit.*, pág. 189.

En cualquier caso, esta tendencia acentual debe aplicarse con especial cuidado en el análisis rítmico de los textos poéticos, pues es precisamente en el nivel suprasegmental en el que la poesía se desvía de manera más significativa del lenguaje corriente. No es infrecuente que en el verso, especialmente en el regular, el esquema métrico potencie algún acento que en otras circunstancias desaparecería. Esto es lo que sucede, por ejemplo, en el caso de los adjetivos antepuestos que, pese al comportamiento que se ha descrito en el párrafo precedente, suelen ser en el verso palabras tónicas.

La misma ambivalencia acentual que se acaba de indicar acerca de los adjetivos se aplica igualmente a otras categorías como la de los adverbios. Los adverbios en francés, cuando son independientes funcionalmente del resto de elementos de la oración, son palabras tónicas, pues constituyen por sí solos un grupo fónico: "Demain, j'irai te rendre visite". Por el contrario, cuando modifican a otras palabras (verbos, adjetivos y otros adverbios), se integran con ellas en sus unidades rítmicas y su acentuación sigue las reglas comentadas: serán palabras tónicas sólo si se colocan en el último lugar del grupo: "je mange bien" (adverbio tónico), frente a "j'ai bien mangé" (átono). Hay algunos casos, sin embargo, en los que no se puede determinar su naturaleza prosódica sin interpretar previamente la intención del hablante, pues dependiendo del sentido de la oración podrá o no llevar acento. Por ejemplo, en "il fait chaud vraiment", el adverbio "vraiment" puede

analizarse como un intensificador de "chaud" o como un elemento que afecta a toda la afirmación previa. En el primer caso se funde prosódicamente con el resto de las palabras, mientras que en el segundo forma por sí solo un grupo fónico independiente y es, en consecuencia, un elemento acentuado⁵³.

Por lo que se refiere a la naturaleza prosódica de los verbos, además de los comentarios generales de las páginas precedentes, resulta también interesante observar el comportamiento de los acentos en las perífrasis. Tanto en francés como en español, es necesario distinguir las perífrasis verbales (es decir, la unión de dos o más verbos que constituyen *un solo* núcleo del predicado), de aquellos casos en los que cada uno de los verbos desempeña funciones sintácticas independientes. En los núcleos perifrásticos, el verbo auxiliar y el principal se integran en una unidad del mismo tipo que las formas compuestas de cualquier otro verbo unitario (aunque entre ellos puedan intercalarse en ocasiones otros elementos, como en "tengo, por fuerza, que trabajar"). Una oración como "Voy a comer en media hora", en consecuencia, sólo tiene un núcleo verbal, igual que en "Habré comido en media hora". Ninguno de los dos verbos que integran esta unión desempeña respecto al otro una función de coordinación o subordinación.

⁵³ Dessons, G. *Op. cit.*, pág. 135.

A diferencia de lo que sucede en estos ejemplos, hay otras ocasiones en las que la forma no personal adquiere una carga nominal (en el caso de tratarse de infinitivos) que le hace desempeñar una función sintáctica independiente de la que ejerce el verbo en forma personal. Así, en la oración "Voy a comer a un restaurante", los verbos "comer" e "ir" no constituyen una perífrasis, sino que cada uno de ellos actúa como núcleo de proposiciones diferentes (el verbo "ir" de la principal y "comer", de la subordinada). No puede hablarse en estos casos de la existencia de una perífrasis, pues estas dos formas verbales no se aglutinan en una misma unidad nuclear.

Al comparar los ejemplos anteriores ("voy a comer en media hora" frente a "voy a comer a un restaurante"), se observa que la unión que se produce en las perífrasis no es exclusivamente sintáctica, sino también semántica, en el sentido de que los significados de los verbos que la integran no se limitan a sumarse como unidades aisladas, sino que se funden formando un nuevo significado unitario: "[...] el verbo auxiliar no significa por y para sí mismo sino que lo que hace es modificar, determinar o matizar el significado o el contenido del verbo principal"⁵⁴. Por el contrario, cuando

⁵⁴ Gómez Torrego, Leonardo. "Los verbos auxiliares. Las perífrasis verbales de infinitivo". En: *Gramática descriptiva de la lengua española*. Madrid: Espasa, 1999, págs. 3323-3391.

los verbos se mantienen independientes en sus funciones sintácticas, cada uno de ellos conserva el mismo significado que tendrían en el caso de aparecer por separado.

En español, las diferencias que se han señalado entre los núcleos perifrásticos de las oraciones simples y los dobles núcleos de las complejas, no se manifiestan en el nivel suprasegmental: los verbos en nuestra lengua son siempre tónicos, aun los auxiliares en las formas compuestas o en las perífrasis verbales. En consecuencia, en los ejemplos anteriores, tanto "ir" como "comer" son palabras tónicas, al margen de que formen una perífrasis o sean verbos independientes. En francés, sin embargo, los verbos auxiliares son palabras átonas que necesitan del acento del verbo principal para ser pronunciadas. Y eso sucede tanto en los tiempos compuestos ("J'ai mangé") como en las perífrasis verbales ("Je vais voir"), secuencias que constituyen en ambos casos un solo grupo fónico con un único acento en la sílaba final.

Una vez más, esta característica acentual de la lengua francesa permite distinguir en el plano prosódico oraciones que podrían resultar ambiguas semánticamente, ya que hay ocasiones en las que una misma secuencia puede entenderse como una oración simple con una perífrasis como núcleo verbal, o como una oración compleja. "Volvieron a jugar el partido", por ejemplo, admite estas dos interpretaciones posibles: como una fusión de los

dos verbos en una perífrasis con valor reiterativo (es decir, "Jugaron una vez más el partido"), o como dos verbos independientes entre sí, equivalentes a "Regresaron para jugar un partido"). Hay otros ejemplos que también admiten esta ambivalencia semántica, aunque las variaciones de significado sean más matizadas. En la oración "Puedo ir" se aprecian igualmente las dos interpretaciones anteriores. En la opción perifrástica, el verbo *poder* es un auxiliar que se limita a aportar un matiz modal al verbo principal: la acción de ir se presenta como una posibilidad. Por el contrario, si el verbo *ir* se interpreta como un infinitivo cuyo valor fundamental es el nominal, el verbo *poder* será en este caso un verbo pleno con un complemento directo (puede conmutarse por un sustantivo sin pérdida semántica). Estas dos interpretaciones son también posibles en francés, y las pruebas experimentales que se han realizado en la pronunciación de la oración equivalente francesa ("Je peux partir"), demuestran que en aquellos casos en los que los hablantes se inclinan por unir los verbos en una perífrasis, el verbo *poder* es átono, pues se trata de un verbo auxiliar, mientras que si lo interpretan como verbo con significado pleno, lo pronuncian en un grupo fónico independiente con su propio acento⁵⁵.

Creemos que estos últimos ejemplos niegan el tópico según el cual el acento en francés es un elemento menos relevante que en otras lenguas,

⁵⁵ Dessons, Gérard. *Op. cit.*, pág. 136.

como el español o el italiano. Es cierto que la posición fija que ocupa el acento francés dentro del grupo fónico le impide distinguir significados mediante cambios de lugar dentro de la palabra, pero puede hacerlo mediante otros procedimientos que se han ido señalando hasta el momento. La función esencial que desempeña este elemento suprasegmental en francés es la demarcativa, y de ella se derivan sus aportes semánticos: el acento divide la oración en unidades significativas, y, como se ha visto, dependiendo de cómo se realiza esta división, así será el sentido global del mensaje.

Las diferentes funciones del acento en estas dos lenguas se reflejan también en los efectos rítmicos que provocan en los versos. Ahora bien, no es el acento en sí mismo (nos referimos al elemento suprasegmental desde el punto de vista físico) el que genera las diferencias rítmicas entre los versos franceses y los españoles (pues físicamente son elementos que se realizan de forma similar en ambas lenguas); ni siquiera la posición del acento en el verso. Pensamos, por el contrario, que las diferencias rítmicas se deben a la posición del acento en las unidades significativas (palabras o sintagmas). Si se deja al margen el material lingüístico en el que necesariamente han de apoyarse los acentos para aparecer en la cadena hablada y sólo se presta atención a la mera sucesión de sílabas tónicas o átonas (por ejemplo: ooóooóooó), no puede deducirse sólo a través de este

dato si se trata de un verso francés o español. El que la secuencia termine en sílaba acentuada no es una prueba concluyente para decantarse con seguridad por un verso francés, pues también en español existen versos en terminación aguda. En consecuencia, el que la configuración acentual de los versos franceses se perciba distinta a la de los españoles no puede deberse a las posiciones que los acentos ocupen *en el verso*, sino *en los grupos de intensidad*. Observemos, por ejemplo, cómo los acentos de estos tres versos ocupan exactamente las mismas posiciones :

"Volverán con la luz los que están en el mar" ooó ooó ooó ooó

"Con la luna regresan los hombres del mar" ooó ooó ooó ooó

"Con la pálida y trágica lírica mar" ooó ooó ooó ooó

Sin embargo, la percepción rítmica que se deriva de cada uno de ellos es bien diferente. Como explica José Hierro, "la misma estructura rítmica nos deja una impresión distinta según los acentos de cada pie coincidan con sílabas tónicas de palabras agudas (se desploman), llanas (marchan en paz) o esdrújulas (que estallan)". Es lo que Luis Alonso Schökel llama *dirección del ritmo*, para referirse a la distinta impresión que causan versos con idéntica acentuación como consecuencia del tipo de palabras que se utilizan en ellos (llanas, agudas o esdrújulas)⁵⁶.

⁵⁶ Domínguez Caparrós, José. *Diccionario de métrica española*. Madrid: Paraninfo, 1985, pág.

Pensamos que es el recurso a modelos acentuales arquetípicos lo que puede hacer pensar que estos tres versos tienen la misma estructura rítmica, ya que estos patrones disponen los acentos en unidades vacías de contenido. En los moldes que se han colocado a la derecha de cada uno de los versos no puede registrarse la posición que ocupan dentro de las palabras o de los grupos de intensidad, que es precisamente lo que permite dar cuenta de las diferentes impresiones rítmicas que recibe el lector de los versos citados. Los lectores no perciben, a menos de forma intuitiva, los pies acentuales, como los anapestos, anfíbracos y demás ficciones teóricas, sino las unidades significativas, de tal manera que el acento sólo cobra relevancia en función de la posición que ocupe en ellas. Sólo así pueden explicarse las diferencias rítmicas acentuales entre las versificaciones francesa y española, pues en el caso de que se recurriese a los moldes clásicos no se hallarían apenas divergencias, ya que las formas vacías igualan los versos de todas las lenguas.

Creemos que esto es precisamente lo que sucede en los comentarios de Sáez Hermosilla acerca de algunas traducciones del conocido soneto de Baudelaire "Correspondances", de *Les fleurs du mal*. El comentarista analiza algunas de las versiones españolas que a lo largo de la historia se

han ofrecido del poema francés y realiza algunas comparaciones estadísticas acerca del respeto de los acentos. Se centra concretamente en la versión de Luis Martínez de Merlo, cuya traducción considera la mejor de las que se han realizado en los últimos años: "Hay que decir en su favor que imita el ritmo en un ochenta por cien con lo que se puede hablar de traducción bastante aproximada a la vez que de adaptación a veces con licencia"⁵⁷.

Aunque no lo indique el autor explícitamente, se deduce a partir de otros comentarios en el artículo citado que entiende por "imitación del ritmo" el respeto en la colocación de los acentos. Para poder alcanzar la cifra del ochenta por cien de coincidencias acentuales entre el texto original y la traducción de Merlo, es necesario extraer los acentos de los grupos fónicos en los que aparecen y colocarlos de forma abstracta en los moldes clásicos (mayoritariamente anapésticos, en el poema concreto que se comenta). En caso contrario, es decir, si se observan los acentos en sus posiciones naturales dentro de las unidades semánticas en las que se presentan en el verso, las coincidencias son menores.

Creemos, en consecuencia, que la imitación en español de la posición de los acentos franceses sólo puede realizarse de dos maneras: bien se

⁵⁷ Sáez Hermosilla, Teodoro. "La traducción poética: ¿Transparencia por aproximación o adaptación inevitable? (A propósito de Ch. Baudelaire)". En: *Livius*, 9, 1997, págs. 121-136.

recurre en el proceso de traducción a grupos fónicos que terminen siempre en posición oxítona; bien se altera en el plano teórico, es decir, como un artificio crítico *a posteriori*, la posición de los acentos mediante el recurso a esquemas acentuales que igualen todos los versos. Este segundo recurso, aunque no se realiza durante el proceso de traducción propiamente dicho, no nos parece en absoluto desdeñable, dado que los pies acentuales poseen, como se ha visto, un gran capacidad para determinar la percepción rítmica que el lector recibe de los versos.

Por otra parte, el traductor al que Sáez Hermsilla pone como ejemplo de respeto acentual, Luis Martínez de Merlo, no se caracteriza, en el conjunto de sus traducciones de Baudelaire, por el calco de los acentos franceses. La dificultad en el respeto de las posiciones de los acentos, además de ser inevitable en muchas ocasiones, resulta poco rentable en los efectos rítmicos que se consiguen, pues una acentuación oxítona de la mayoría de los grupos fónicos de un poema resultaría excesivamente monótona en una lengua como la española, acostumbrada a una mayor variedad acentual. Esto es lo que parece haber pensado Merlo, pues en muchas de sus versiones ha decidido adoptar los esquemas acentuales característicos de la versificación española, olvidándose de las posiciones que ocupan los acentos en el texto original. Por ejemplo, en su versión del poema "Le chat", de la serie *Spleen et idéal* de la misma obra antes citada,

opta por traducir los decasílabos franceses por endecasílabos⁵⁸, y, aunque en algunos versos la traducción literal le habría permitido mantener los acentos españoles en la misma posición que los franceses, prefiere separarse de esta posibilidad y recurrir a modelos más eufónicos para el oído español (como los endecasílabos *a maiori* y *a minori*). Esta misma estrategia se ha observado también en otros traductores, por lo que parece que la colocación de los acentos en los versos españoles no ha tenido el objetivo de imitar las posiciones que éstos ocupan en francés, sino la de provocar efectos eufónicos atendiendo a las características prosódicas de nuestra lengua.

A diferencia de los ejemplos anteriores, en los que el uso de determinados moldes acentuales provocaba la falsa impresión de que tres versos diferentes tenían la misma configuración rítmica, hay ocasiones en las que sucede todo lo contrario: algunas teorías métricas modifican de tal manera la percepción de los versos que hacen creer que las características rítmicas de los versos franceses y españoles son más distintas de lo que en realidad son. Esto es lo que suele suceder como efecto de los análisis rítmicos actualmente más utilizados en la teoría métrica francesa. Debido a que en el lenguaje corriente los acentos siempre ocupan la última posición

⁵⁸ Es ésta una de las pocas ocasiones en las que este traductor se aparta del metro equivalente español. El decasílabo es en francés un metro compuesto que se divide en dos heterostiquios (6 + 4 o 4 + 6), por lo que el esquema métrico equivalente en español habría sido el dodecasílabo (una sílaba más por cada heterostiquio).

de los grupos fónicos, algunos autores⁵⁹ proponen que la escansión de los versos se realice atendiendo a este mismo principio, de tal manera que las unidades rítmicas en que se dividen los versos terminen justo allí donde aparece un acento, independientemente de que la palabra tenga una sílaba postónica que se pronuncie. Por ejemplo, el siguiente verso de Nerval,

Des forces que tu tiens ta liberté dispose

(*Les Chimières*, 1853)

sería escandido de la siguiente manera:

Des-for / ces-que-tu-tiens // ta-li-ber-té / dis-pos(e)

2 4 4 2

La primera unidad rítmica bisilábica, atendiendo al principio que se acaba de mencionar, termina donde aparece el primer acento, que es el de la palabra *forces*. La sílaba postónica de esta palabra se traslada a la siguiente unidad, de manera que en lugar de considerarse como la última sílaba de la palabra a la que pertenece, se la considera como la primera de la siguiente unidad rítmica. Este tipo de escansión se conoce como *coupe enjambante*, ya que se asemeja a los encabalgamientos internos, con la única diferencia

⁵⁹ Mazaleyrat, Jean. *Éléments de métrique française*. Paris: Armand Colin, 1974. Cfr. también Moreau, F. *Six études de métrique. De l'alexandrin romantique au verset contemporain*. Paris: Sedes, 1987.

de que, en este caso, el encabalgamiento no se produce entre hemistiquios sino entre *coupes*, es decir, entre las unidades rítmicas en las que se divide el verso.

Los partidarios de este tipo de análisis consideran que, en la escansión de los versos, la práctica habitual debe ser la de la *coupe enjambante*, es decir, siempre que haya una e caduca que se pronuncie, ésta debe separarse de su palabra para incluirla en la siguiente unidad, como reflejo de la pronunciación habitual de esta lengua, en la que todos los grupos rítmicos son oxítonos: "Dans le cas d'une syllabe en e atone après l'accent, la coupe enjambante est la forme de coupe commune"⁶⁰. Sólo en aquellos casos en los que detrás de una palabra hay una pausa se admite la posibilidad de una *coupe lyrique*, en la que la e postónica no se traslada a la siguiente *coupe*, sino que permanece junto al resto de las sílabas de su palabra. Esto es lo que sucede, por ejemplo, en el siguiente verso del mismo poema de Nerval:

Homme, libre penseur! Te crois-tu seul pensant

La pausa detrás del apóstrofe impide que la e postónica de *homme* se separe de la palabra, de tal manera que la escansión de este verso sería la siguiente:

⁶⁰ Mazaleyrat, Jean. *Op. cit.*, pág. 175.

Hom-me / li-bre-pen-seur // Te-crois-tu seul / pen-sant

2 4 4 2

De aceptar estas teorías para la escansión de los versos, habría que concluir que casi la totalidad de los grupos fónicos en que se dividen los versos franceses son oxítonos, pues aun en aquellos casos en los que e caduca se pronuncia, ésta se traslada al siguiente grupo. Sólo en casos muy puntuales se admitiría en los versos franceses la existencia de grupos fónicos paroxítonos, como el de "homme", en el verso que se acaba de citar, pero serían casos excepcionales debido a la rareza de las *coupes lyriques*. La consecuencia este método de escansión, tal como indicábamos más arriba, es que las diferencias rítmicas entre los versos franceses y los españoles se acentúan, pues las variedades que pueden conseguirse en nuestra lengua a través de las palabras agudas, llanas y esdrújulas, serían imposibles en francés, ya que todos los grupos fónicos serían oxítonos. Estas son, de hecho, las conclusiones a las que llegan quienes defienden este tipo de análisis rítmico, en opinión de los cuales el verso francés puede resultar excesivamente monótono, como resultado de la insistencia de los finales agudos, que dan la impresión de que las sílabas se precipitan continuamente hacia final⁶¹.

⁶¹ Guiraud, Pierre. *La versification*. Paris: Presses Universitaires de France, 1970, pág. 102-103.

Sin embargo, creemos que estas conclusiones no son acertadas, pues se derivan de un punto de partida erróneo. Quienes defienden que la mayoría de los grupos fónicos de los versos terminan en sílaba aguda como consecuencia de las tendencias fonéticas de la lengua, pasan por alto un hecho fundamental sobre el que ya se ha insistido en páginas anteriores y que, a nuestro juicio, invalida este razonamiento: las tendencias fonéticas habituales se alteran en el verso francés en mayor medida que en otras lenguas. Es cierto que en el lenguaje corriente los acentos se encuentran siempre en posición oxítona, pero esto no justifica que también en el verso se mantenga esta tendencia, pues precisamente para evitar la monotonía que ello acarrearía en el verso, muchas vocales postónicas que desaparecen en la pronunciación habitual se mantienen en la dicción poética (y no sólo como efecto de los esquemas métricos, pues la *e caduca* también se pronuncia en ocasiones en los versos libres).

En consecuencia, pensamos que no puede justificarse, especialmente en el verso francés, un determinado tipo de escansión métrica basándose exclusivamente en pruebas experimentales del lenguaje corriente. Esto es, sin embargo, lo que hacen algunos autores, como Henri Morier y otros que

Para algunos autores, sin embargo, el desmembrar la *e postónica* de su palabra y trasladarla a la siguiente coupe tiene unos efectos rítmicos armoniosos, pues provoca un encadenamiento de las unidades rítmicas del verso y un movimiento onduloso y continuo. Cfr. Mazaleyrat, Jean. *Op. cit.*, pág. 174-175.

se basan en las conclusiones a las que éste ha llegado en sus estudios⁶². Este investigador parte de la base de que en los grupos fónicos franceses la duración de las sílabas va aumentando progresivamente hasta la última acentuada, que marca el término del grupo. Cuando se pasa a la primera sílaba del siguiente grupo fónico, ésta vuelve a disminuir en su cantidad para comenzar de nuevo la progresión en aumento, de tal manera que se genera un movimiento ondulatorio debido al aumento y la disminución de la cantidad silábica:

— — — — / — — — — / — — — —

Esta característica prosódica del francés nos proporciona un ejemplo más de las dificultades para emitir juicios valorativos sobre las lenguas, ya que los mismos rasgos objetivos, como éste que se acaba de exponer, pueden ser enjuiciados de forma muy diversa. Según el poeta Paul Claudel, por ejemplo, la posición invariable del acento en la última sílaba del grupo rítmico junto con este alargamiento de las sílabas precedentes, tiene efectos negativos para la musicalidad de la lengua y su uso en la poesía, hasta el punto de que no duda en calificarlo de “defecto del francés”: “[...] C'est un défaut du français, qui est de venir d'un mouvement accéléré se précipiter la

⁶² Morier, Henri. *Le rythme du vers libre symboliste*. Genève: Presses académiques, 1944, pág. 50 y siguientes. Cfr. también *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1975.

tête en avant sur la dernière syllabe"⁶³. Por el contrario, para otros autores, esta misma tendencia prosódica proporciona un agradable efecto acústico, y para describirlo, utilizan la analogía con el movimiento de las olas del mar, que van aumentando y disminuyendo en periodos sucesivos: "[...] de cette organisation des phrases et des groupes [...] il résulte une sorte de mouvement ondulatoire, chaque groupe rythmique se formant comme dans un creux, amplifiant progressivement ses syllabes jusqu'à un maximum de volume (sur la tonique); [...] d'où la comparaison de la vague parfois utilisée à ce propos"⁶⁴.

Al margen de las valoraciones subjetivas que merezca este alargamiento de las sílabas, en los estudios experimentales de la pronunciación real de los versos, Morier ha constatado que la sílaba postónica de aquellas palabras que terminan en una e caduca pronunciada, es de menor duración que la sílaba tónica que la precede, de manera que, siguiendo la tendencia ondulatoria que se acaba de describir, esta e caduca debe separarse de su palabra, pues forma parte del siguiente grupo fónico.

No ponemos en duda los datos en los que se basa este investigador, sino la interpretación que hace de ellos y su aplicación al verso. La sílaba

⁶³ Paul Claudel. *Réflexions sur la poésie*. Paris: Gallimard, 1963, pág. 79.

⁶⁴ Mazaleyrat, J. *Op. cit.*, pág. 174.

postónica es, efectivamente, de menor duración que la tónica, pero si estas sílabas se pronuncian en el verso (a diferencia de lo que sucede en otros textos no poéticos), es precisamente para *desautomatizar* y romper la tendencia habitual de la lengua y generar ritmos infrecuentes en el lenguaje corriente, como el de las palabras paroxítonas.

La idea, equivocada a nuestro juicio, de que todas las unidades rítmicas en las que se dividen los versos franceses son oxítonas, es consecuencia, una vez más, no de las características de la lengua, sino los modelos de análisis rítmicos que se superponen a los versos y alteran la percepción intuitiva que los lectores reciben de ellos. Al proponer que las sílabas postónicas de las palabras se separen de éstas y se coloquen en la siguiente unidad, se está alterando la voluntad del poeta, pues se convierte un grupo fónico paroxítono en uno oxítono. Además, se reduce el ritmo a una abstracción asemántica independiente de la lengua en la que se expresa. Pensamos, por el contrario, que la expresividad del acento se deriva fundamentalmente de la posición que ocupa en las unidades significativas, no en unos modelos abstractos fabricados artificialmente por las teorías métricas. Así pues, el verso anteriormente citado de Nerval, "Des forces que tu tiens ta liberté dispose", debe escandirse atendiendo en primer lugar a sus unidades semánticas, para observar qué lugar ocupa el acento en ellas:

Des fórces / que tu tiéns // ta liberté / dispós(e)

De esta manera, el acento en francés, lejos de ser un elemento inexpresivo y monótono cuya única función es la de delimitar las unidades rítmicas en las que se divide el verso, es, por el contrario, un rasgo esencial para la variedad rítmica de los versos, pues en éstos se altera la tendencia habitual oxítona de esta lengua y aparecen palabras paroxítonas, como *forces*, en el verso anterior de Nerval. Frente a los estereotipos según los cuales el acento en francés ocupa siempre la posición final de los grupos fónicos también en el verso, citamos estas palabras de René Ghil, reveladoras de la expresividad de este elemento suprasegmental: "Quel précieux instrument il est, qui peut toutes nuances *selon sa place*, depuis donner une valeur pleine ou éteindre en lui-même et presque les sonorités qui l'entourent"⁶⁵ (cursivas nuestras).

Por otra parte, si se aceptase, como proponen algunos autores, que la e postónica pronunciada debe desgajarse de su palabra para formar parte de la siguiente unidad, se estarían anulando con este tipo de escansiones las diferencias entre el "ritmo masculino" (el generado por los grupos fónicos agudos) y el "ritmo femenino" (el de las unidades rítmicas llanas), pues al dividir los versos de esta manera los acentos siempre ocuparían las últimas

⁶⁵ Citado en Guiraud, Pierre. *Op. cit.*, pág. 103.

sílabas de los grupos fónicos: todos los versos, en consecuencia, tendrían un ritmo masculino. ¿Cómo explicar, entonces, las diferencias entre estos dos versos de Verlaine tan diferentes rítmicamente?:

L'ombre des arbres dans la rivière embrumée

(Romances sans paroles)

Tournez, tournez, bons chevaux de bois

(Chevaux de bois)

La diferencia entre el ritmo pausado provocado por las palabras paroxítonas en el primero de estos versos y la insistencia de las palabras agudas del segundo, es precisamente lo que no pueden explicar (pues ni siquiera la aceptan) las escansiones que se basan en modelos acentuales extralingüísticos que sólo admiten la existencia de grupos fónicos en terminación aguda.

En definitiva, la expresividad del acento, tanto en la lengua francesa como en la española, no puede percibirse plenamente mediante esquemas formales y abstractos, pues este elemento suprasegmental queda aislado de las unidades significativas en las que aparece⁶⁶.

⁶⁶ Macrí, Oreste. *Ensayo de métrica sintagmática*. Madrid: Gredos, 1969.

Capítulo 5

Comparación de las estructuras métricas
francesas y españolas: metros compuestos y rima

5.1. *Los metros compuestos*

Si al describir los metros simples de estas dos versificaciones se ha insistido en su similitud (las diferencias que se han señalado son las que se derivan del componente prosódico de las lenguas y no de los esquemas métricos en sí mismos), la configuración de los metros compuestos presenta mayores divergencias. Éstas se derivan del hecho de que no todos los versos que son compuestos en francés lo son también en español, lo cual parece plantear ciertos problemas entre los traductores en la búsqueda de equivalencias métricas.

Creemos que la mejor forma de describir esta disparidad consiste en acudir una vez más a la razón de ser de las convenciones métricas. Como ya se ha señalado, los metros deben interpretarse como unos patrones o esquemas a los que se recurre para que las unidades rítmicas de los poemas se perciban como unidades equivalentes entre sí. Se han realizado pruebas experimentales que demuestran que en los versos de más de ocho sílabas existen dificultades para percibir la relación de igualdad entre los versos debido a la amplitud de estos¹. (Por supuesto, estas dificultades surgen no en la percepción visual de los versos sino en la acústica, que es la relevante

¹ de Cornulier, Benoît. *Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*. Paris: Editions du Seuil, 1982, págs. 32-35.

para explicar la mayoría de las reglas métricas.) Para paliar estas dificultades, los sistemas métricos han previsto unos “mecanismos de ayuda” que faciliten la percepción de la equivalencia en estos versos de más de ocho sílabas. Aquí es donde surgen las diferencias entre las dos métricas. En el caso de la métrica francesa, la ayuda consiste en dividir los metros de más de ocho sílabas en dos unidades menores. De esta manera, un verso de diez sílabas se convierte a efectos métricos en dos grupos de cinco (o uno de seis más uno de cuatro, dependiendo de dónde coloque el poeta la cesura), más fáciles de percibir que las diez sílabas en bloque. En consecuencia, en la métrica francesa, todos los versos de más de ocho sílabas se consideran compuestos, y se dividen en dos unidades menores (o en tres, en el caso de los alejandrinos trimembres).

La versificación española también proporciona estos mecanismos de ayuda, pero los regula de forma distinta. Igual que en la francesa, existe en nuestra métrica el sistema de división en hemistiquios, pero sólo a partir del dodecasílabo. El problema persiste, pues, con los versos mayores de ocho sílabas pero menores de doce: los eneasílabos, decasílabos y endecasílabos continúan generando la dificultad señalada, ya que, pese a tener más de ocho sílabas, no están divididos en unidades menores. Para estos casos, la métrica española dispone un mecanismo diferente al de los hemistiquios: una mayor rigidez en la colocación de los acentos, con la finalidad de que éstos actúen a

modo de puntos de referencia para los lectores. Por esta razón, algunos autores consideran que a partir de los versos octosílabos, el sistema métrico español deja de ser exclusivamente silábico y se convierte en silábico-acentual, pues en estos casos no sólo se regula el número de sílabas sino también la posición de algunos acentos: “Dentro de las formas de verso regular más usadas en español, el octosílabo y el endecasílabo representarían los dos tipos: mientras el primero no somete a norma la acentuación interior —aunque puedan darse ocasionalmente modalidades estilísticas con acento preciso—, el endecasílabo se ha caracterizado siempre por ciertas normas constitutivas de su acentuación: no basta la reunión de once sílabas para que se constituya como tal, sino que son imprescindibles además unos acentos en lugares determinados del interior del verso sexta sílaba, o cuarta y octava, o cuarta y séptima”².

El diferente tratamiento que reciben en estas dos métricas los versos mayores que el octosílabo genera dificultades a aquellos traductores preocupados por ofrecer sus versiones en esquemas métricos españoles equivalentes prosódicamente a los franceses. El problema se reduce a los eneasílabos, decasílabos y endecasílabos, pues, siendo compuestos en francés, en la métrica española, aunque de arte mayor, siguen siendo simples.

² Domínguez Caparrós, José. *Métrica española*. Madrid: Síntesis, 1993, págs. 54; 94-95.

Si al traducir un pentasílabo o un octosílabo, por ejemplo, todos los traductores suelen coincidir en sus elecciones (traducen en hexasílabos o eneasílabos respectivamente, siguiendo con el ejemplo), esta coincidencia desaparece en estos casos conflictivos y cada traductor opta por una opción diferente. En el caso del decasílabo, por ejemplo, Antonio Martínez Sarrión se mantiene fiel a su estrategia habitual, que consiste en recurrir al metro equivalente desde el punto de vista acústico, es decir, el dodecasílabo³. Sin embargo, Luis Martínez de Merlo, que en la mayor parte de sus traducciones sigue igualmente esta estrategia, se distancia por una vez de ella y recurre al endecasílabo para traducir los decasílabos franceses, es decir, traduce este metro como si fuese simple en francés⁴.

Las mismas dudas provoca la traducción del endecasílabo francés. Al tratarse de un verso dividido en dos hemistiquios, el equivalente español sería el metro de trece sílabas (una sílaba más por cada hemistiquio). El tridecasílabo compuesto en español, al igual que su equivalente francés, tiene una cesura variable (puede aparecer tras la sexta o la séptima sílaba) y también es un verso poco utilizado en la literatura española, por lo que

³ Véase, por ejemplo, su traducción de “Le fantôme”. Martínez Sarrión, Antonio (trad.). Baudelaire, Ch. *Las flores del mal*. Madrid: Alianza Editorial, 1977, pág. 53.

⁴ Martínez de Merlo, Luis (trad.). Baudelaire, Ch. *Las flores del mal*. Madrid: Cátedra, 1991, pág. 89. En la traducción de “La mort des amants” (pág. 472-473), sin embargo, respeta la composición en hemistiquios de este metro y lo traduce por su equivalente español prosódico (es decir, el dodecasílabo), lo que demuestra que su decisión de traducirlo en otras ocasiones por endecasílabos no se debe a un descuido métrico, sino a criterios rítmicos personales.

parece ser el metro más adecuado (acústica y culturalmente) para traducir los endecasílabos franceses. Sin embargo, como ya se ha mencionado anteriormente, Javier del Prado, en las versiones que propone de algunos poemas de Rimbaud, se separa de esta equivalencia prosódica y los traduce unas veces por alejandrinos y otras por dodecasílabos⁵.

Los enneasílabos provocan los mismos conflictos en los traductores españoles, y por las mismas razones. Aunque no es uno de los metros más utilizados en la versificación francesa, existe un ejemplo notable que merece cierta atención. Nos referimos al famoso poema de Verlaine “Art poétique”, en el que el poeta predica con el ejemplo y apuesta por la medida impar de nueve sílabas:

De la musique avant toute chose,
 Et pour cela préfère l’Impair
 Plus vague et plus soluble dans l’air,
 Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.⁶
 [...]

(Paul Verlaine)

Mucho se ha discutido sobre la métrica de este poema y sobre su pretendida “volubilidad impar”. Nos parece que las explicaciones más razonables las proporciona Benoît de Cornulier. Tras poner en duda el mito

⁵ El poema “Michel et Christine”, por ejemplo, lo traduce en versos alejandrinos, mientras que recurre a los dodecasílabos para traducir los poemas “Larme” o “La rivière de Cassis”. En el apéndice citamos estos poemas de Rimbaud (págs. 786-787) junto con las traducciones de Javier del Prado (págs. 797-799).

⁶ En el apéndice reproducimos el poema de Verlaine en su totalidad (pág. 787-788).

de que existe un ritmo propio de los versos impares frente al de los pares⁷, Cornulier achaca la sonoridad especial de estos versos a la cesura que llevan tras la cuarta sílaba, lo que propicia la unión en una misma unidad versal de heterostiquios de cuatro y cinco sílabas. La cercanía de grupos rítmicos de medida diferente, pero, al mismo tiempo, tan cercana, hace que el lector deje de percibir la sensación de igualdad métrica característica del resto de los metros, a lo que contribuyen igualmente los encabalgamientos internos en algunos versos: “Ansi, même chez ceux qui sentent avec évidence le schéma 4-5 malgré les enjambements [...], il n’est pas impossible que la proximité quantitative des nombres 4 et 5 contribue à un certain brouillage de la perception numérique, la rende moins aisée”⁸.

Al margen de las interpretaciones que se hayan ofrecido del poema en su lengua original, nos interesan ahora las equivalencias métricas que le han buscado los traductores al trasladarlo a la española. Se trata, insistimos, de un verso compuesto, por lo que su equivalente prosódico exacto sería el endecasílabo. El problema es evidente, ya que el endecasílabo es un verso simple en nuestra versificación, con una andadura rítmica muy distinta de la del eneasílabo francés, dividido en dos unidades internas. Por otra parte, Verlaine utilizó la medida de nueve sílabas buscando la sorpresa en sus

⁷ de Cornulier, Benoît. *Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*. Paris: Editions du Seuil, 1982, págs. 54-57.

⁸ de Cornulier, Benoît. *Théorie de la littérature*, pág. 100.

lectores por la escasa difusión que este esquema métrico tenía en la tradición literaria de su país; el endecasílabo, uno de los metros de más éxito en nuestra literatura, parece, en consecuencia, doblemente inadecuado si lo que se pretende es reproducir el ritmo del texto original: tanto por su distinta sonoridad, como sus diferentes connotaciones culturales. Resulta difícil, por todo ello, encontrar en la métrica regular española un verso equivalente al eneasílabo francés, especialmente si éste se utiliza como bandera de una determinada opción estética, como es el caso del poema citado de Verlaine. Quizás el intento de reproducir su ritmo *ad hoc* mediante las libertades que proporciona el verso libre, verso a verso, sea lo más apropiado en este caso.

Eduardo Marquina y Luis de Zulueta, en una versión firmada por ambos que aparece publicada en la recopilación de Díez-Canedo, optan por el decasílabo, una medida par (tanto si está dividida en dos hemistiquios como si se utiliza en su variante simple) que rompe el simbolismo impar del metro francés.

La música antes que todo sea,
y el Impar vago para ello busca,
el Impar libre por el espacio,
sin que le manche cosa ninguna.⁹
[...]

⁹ Reproducimos la traducción íntegra en el apéndice (página 793-794).

Pero más significativa nos parece la opción de Esteban Torre: el dodecasílabo. Independientemente de que se comparta su opción métrica, es interesante constatar que ha llegado a ella por desconocimiento de la métrica francesa. En las explicaciones que ofrece sobre el porqué de esta decisión, afirma que “según el cómputo de la métrica española, el eneasilabo francés equivaldría al decasílabo”¹⁰, pasando por alto el hecho, ya comentado, de que en francés el enasílabo es un metro compuesto¹¹, y, en consecuencia, para hallar su equivalente acústico hay que sumarle dos sílabas (una por cada hemistiquio). En cualquier caso, no le engaña el oído a este traductor y, aun creyendo que se trata de un verso simple, aprecia con claridad las cesuras en los eneasilabos franceses: “El enasílabo del texto original es un verso simple en el que se dan dos golpes rítmicos, dos incrementos de la intensidad acentual, que recaen regularmente sobre la sílaba cuarta y sobre la novena”. Al dejarse guiar por la sonoridad frente a las etiquetas métricas, Torre opta por traducir en un metro compuesto, con un ritmo más cercano al utilizado por Verlaine:

Prefiere la música a toda otra cosa,
 persigue la sílaba impar, imprecisa,
 más ágil y más soluble en la brisa,
 que —libre de lastre— ni pesa ni posa.¹²
 [...]

¹⁰ *Teoría de la traducción literaria*. Madrid: Síntesis, 1994, págs. 204.

¹¹ Aquien, Michèle. *La versification*. Paris: Presses Universitaires de France, 1990, pág. 32. Cfr. igualmente Grammont, Maurice. *Petit traité de versification française*. Paris: Armand Colin, 1965, pág. 42-43.

¹² En el apéndice (página 800-801) puede leerse la traducción íntegra de Esteban Torre.

La falta de equivalencia de metros compuestos en estas dos versificaciones también resulta problemática para la traducción al francés de poemas españoles. Los endecasílabos, como se acaba de indicar, no poseen un metro equivalente en la métrica francesa, de ahí que los traductores tengan que optar frecuentemente por el verso libre, o por adaptaciones métricas. Sirva como botón de muestra la versión francesa de Joëlle Guatelli-Tedeschi del siguiente poema de Antonio Carvajal¹³, en el que las once sílabas de cada verso han dado lugar a alejandrinos franceses con ciertas licencias sobre la métrica clásica:

Canto de la ciudad

Amo a los hombres que una luz futura
nutren con los ardores de su vida
y saben que el presente es la mentida
brasa de una existencia no segura.

Los que son faros en la noche oscura
para la nave errada o sacudida;
los que ponen ungüentos en la herida
y dan alivio y paz, si no dan cura.

Los que comparten mesa y agonías
y duplican tus gozos y alegrías
y, si te falta fe, te dan certeza.

Ellos que, si has caído, te levantan
y sufren más que tú y que yo y que cantan
la vida por hacer y su belleza.

Chant de la ville

J'aime les hommes qui offrent en aliment
les ardeurs de leur vie à la lumière future
et pour braise trompeuse de jours que rien n'assure
connaissent le présent.

Ceux qui, nef égarée et que roulent les vents
te sont comme des phares au fond des nuits obscures;
ceux qui avec des baumes soignent les meurtrissures
et si point ne guérissent, calment en soulageant.

Ceux qui sont compagnons de pain comme de peine
et multiplient pour toi les joies et les aubaines
t'offrant la certitude quand défaille ta foi.

Ceux-là qui te relèvent si à terre es tombé
et que la douleur poigne plus que toi et que moi
mais vont chantant la vie à faire et sa beauté.

Sin embargo, la misma traductora recurre en otras ocasiones al octosílabo francés para trasladar el endecasílabo, lo que demuestra lo escurridizo que le resulta este metro a la versificación regular francesa:

¹³ *Miradas sobre el agua*. Madrid: Hiperión, 1993.

Barquillo partido

En un barco pequeño y quebradizo
 Y en el Sur de sus perlas,
 Que embarcase mi alma Fenix hizo,
 Mas llegando a cogerlas,
 De respeto turbóse,
 Y el barquillo quebróse,
 Mas en tan dulce calma
 Que a la lengua del mar salió mi alma.

Nacelle brisée

En frêle et mignarde nacelle,
 Dessus sa marine perleuse,
 Phénix fit mon âme embarquer.
 Ces perles juste allait toucher
 Quand le respect la vint troubler,
 Et se disloqua la nacelle,
 Mais en gran paix si douce heureuse
 Qu'à la bouche du flot mon âme se porta.

(Pedro Soto de Rojas)

Al margen de las dificultades en la búsqueda de equivalencias prosódicas para algunos metros concretos, existe una diferencia importante en la forma en que se configuran los hemistiquios de los versos compuestos en estos dos métricas. En el verso compuesto francés, las unidades constituyentes mantienen entre sí una relación más estrecha que en el verso español. Aunque en ambas versificaciones los finales de hemistiquios se igualan a efectos acústicos a los finales de verso, en la métrica francesa el principio del segundo hemistiquio tiene repercusiones prosódicas sobre el final del primero: para poder elidir la e muda en que éste termina, es necesario que la segunda unidad rítmica comience por vocal. Dicho de otra manera: no puede apocoparse la e al final del primer hemistiquio, sino tan sólo elidirse por la presencia de otra vocal. Por ejemplo, en estos versos de Baudelaire, del poema “L’Albatros”,

Le Poète est semblabl(e) / **au** prince des nuées
 Qui hante la tempêt(e) / **et** se rit de l'archer;

son los sonidos vocálicos que inician los segundos hemistiquios de cada verso los que posibilitan la elisión de la e muda en que finalizan los primeros. Por otra parte, tanto en ésta como en la mayoría de las reglas clásicas de la versificación francesa, se observan prácticas “liberadas”, es decir, poetas que, pese a tener la voluntad de escribir en versos regulares, hacen caso omiso de ciertas obligaciones métricas que juzgan excesivamente restrictivas. Si observamos, por ejemplo, el tercer verso de la traducción de Joëlle Guatelli-Tedeschi antes citada,

et pour braise trompeus(e) / de jours que rien n'assure

se aprecia la irregularidad métrica del primer hemistiquio, pues ha apocopado la e del adjetivo sin la presencia inmediata de una vocal en el segundo. Se trata, en consecuencia, de una “cesura épica”, es decir, división de hemistiquios con una e apocopada, y no elidida, lo cual no es admitido en la versificación regular francesa (pese al uso puntual que de ella hicieron algunos poetas clásicos como Malherbe: “Si mon âme jalous(e) / vers tous les vents se tourne”)¹⁴.

¹⁴ Mazaleyrat, Jean. *Éléments de métrique française*. Paris: Armand Colin, 1974, pág. 62 y 63.

A diferencia de lo que sucede en el verso francés, en la versificación española el segundo hemistiquio no tiene incidencias *métricas* sobre el primero, es decir, no recae sobre el poeta ninguna obligación cuyo incumplimiento hiciese considerar su verso irregular (un asunto diferente es el efecto estilístico que desee conseguir). En cualquier caso, sería equivocado deducir de lo anterior que el verso compuesto español es una mera adición de dos unidades totalmente independientes entre sí. Un dodecasílabo, por ejemplo, no es la mera unión de dos hexasílabos. Existe, por el contrario una unidad estructural entre los hemistiquios que Rafael de Balbín puso de relieve mediante estudios experimentales. Tras un minucioso análisis espectrográfico de la declamación de algunos poemas, Balbín dedujo que “[...] la mera acumulación de grupos melódicos sin caracterización estructural definida no parece bastar para la fijación de un tipo rítmico nuevo y propio”¹⁵; deducción que extrajo de dos datos concretos: en primer lugar, las pausas entre hemistiquios son menores que las pausas versales; además, el nivel tonal de los versos simples es siempre más alto que el de las unidades métricas de igual duración de que se componen los versos. Es decir, el tono con que se recitan los hexasílabos, por ejemplo, es más alto que el tono de los dos hemistiquios de un dodecasílabo, aunque tengan la misma duración. Este hecho demuestra que

¹⁵ Balbín, Rafael. "Sobre los versos compuestos". En: *Sistema de rítmica castellana*. Madrid: Gredos, 1962, págs. 366-376.

el lector, al recitar los hemistiquios de un dodecasílabo, los percibe de forma diferente a los hexasílabos simples, como si ambos no fuesen una mera adición de elementos independientes, sino que estuviesen fundidos en una unidad superior que les otorga una calidad distinta a la que poseerían por separado.

5.2. La rima

La rima es uno de los elementos métricos del poema. Su aparición en el texto poético genera en el lector la expectativa de una recurrencia tímbrica que implica la presencia de una estructura. Esta expectativa o inercia rítmica, que obedece a su sistematicidad, es precisamente la que le otorga a la rima el estatus métrico del que carecen otros elementos similares, como la aliteración, cuya presencia en el texto no está regulada por ningún esquema previo. El carácter métrico de los elementos no depende, en consecuencia, de su naturaleza intrínseca, sino que se deriva de su función o capacidad de generar a nivel textual un sistema de relaciones.

La naturaleza métrica de la rima no debe confundirse con la de otros elementos igualmente métricos, como los moldes silábicos en los que se basan los versos regulares. En el poema coexisten varias estructuras que, pese a su superposición en el texto, se mantienen independientes. Las

igualdades en el número de sílabas implican unos patrones concretos (octosílabos, endecasílabos, alejandrinos...), que hay que distinguir de otras estructuras generadas por la rima (pareados, cuartetos, serventesios...)¹⁶. Así pues, el que la recurrencia tímbrica aparezca, normalmente, al final del esquema versal, no implica que forme parte de él, ya que, tal como se ha indicado en apartados anteriores, su desaparición no anula la metricidad de los versos: si éstos siguen siendo regulares aunque no estén rimados, es porque la estructura métrica generada por la rima no depende del nivel versal sino del estrófico o del poemático (sonetos, décimas, etc.).

En este apartado se realizará una comparación de la composición interna de la rima en la versificación francesa y española. Se analizará exclusivamente la naturaleza de las homofonías y los diferentes tipos de identidades tímbricas que los sistemas fonéticos de estas dos lenguas provocan en los poemas (rimas totales, parciales vocálicas, parciales consonánticas, rimas masculinas, femeninas, etc.).

Nos parece necesario comparar las distintas constituciones fonéticas de las rimas francesas y españolas, porque existen diferencias relevantes entre la naturaleza de este elemento métrico en cada una de las lenguas. Como ya

¹⁶ Hay casos, sin embargo, en los que las estructuras generadas por la rima entran en contacto con las generadas por las sílabas. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, con los sonetos. El soneto es una estructura que se deriva de las relaciones que la rima establece entre los catorce versos de un poema, pero, en su forma clásica española, estos versos debían ser endecasílabos, de tal forma que se fundían dos tipos de patrones métricos diferentes: el rimático con el silábico.

se ha señalado en páginas precedentes, el nivel fonológico, junto con el prosódico, es aquél en el que el traductor tiene menos margen de maniobra para desarrollar su estrategia de traducción, pues está totalmente determinado por el sistema lingüístico. Mientras que se pueden seleccionar, en el proceso de traducción, unidades léxicas o estructuras sintácticas que se asemejen más a las francesas, los componentes de la rima, es decir, los fonemas, vienen impuestos por la lengua, de manera que en este terreno no puede practicar el traductor ninguna estrategia que le permita introducir rasgos de la lengua francesa en la suya. La única decisión que le compete es la de rimar sus versos o traducir en verso blanco, pero, en el caso de que opte por la primer opción, tendrá que someterse a las exigencias de la rima en su versificación: tiene que adaptarse a las imposiciones del sistema en el que se está expresando, sin poder introducir otros criterios ajenos a él, a diferencia de la versatilidad que se aprecia en otros subsistemas de la lengua.

La primera constatación al comparar la rima en la versificación francesa y española es que este elemento métrico tiene la misma forma en ambas tradiciones literarias (utilizando el concepto de *forma* en la acepción que le da la escuela glosemática en la descripción de las figuras literarias¹⁷); es decir, los principios en los que se basa la rima para formalizar el material lingüístico son los mismos en los dos sistemas métricos. Así lo demuestra la

¹⁷ Trabant, Jürgen. *Semiología de la obra literaria*. Madrid: Gredos, 1975 [1970], trad. de Rubio Sáez, José.

similitud en las definiciones que ofrecen los manuales de métrica de estas dos lenguas, que resaltan en todos los casos la identidad de fonemas a partir de la última vocal acentuada. Henri Morier, por ejemplo, define la rima como "l'homophonie, entre deux ou plusieurs mots, de leur voyelle tonique ainsi que de tous les phonèmes qui, éventuellement, la suivent"¹⁸. Como ejemplo ilustrativo de las definiciones que se han propuesto entre los autores de nuestra lengua, citaremos la de Rafael de Balbín, para quien la rima se funda "en la reiteración ordenada y periódica de articulaciones fonemáticas, singularizadas por su timbre vocálico o consonántico"¹⁹.

Pese a que en estas dos lenguas la rima se enfoca desde la misma perspectiva, han surgido algunas voces, precisamente desde la escuela glosemática, que contradicen las definiciones tradicionales y señalan una diferencia importante entre los principios que rigen la rima francesa y la española. Mientras en español la rima consiste en una identidad de *fonemas* que no siempre se presentan en el discurso con los mismos alófonos, en francés, son raros los casos en los que las vocales que se vinculan a través de la rima se pronuncian con diferentes *variantes alofónicas*. Por ejemplo, en el siguiente romance

¹⁸ Morier, Henri. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1975. Esta misma definición aparece calcada en otros manuales, como el de Mazaleyrat o el de Aquien. Cfr. Mazaleyrat, Jean. *Éléments de métrique française*. Paris: Armand Colin, 1974, pág. 184. Cfr. igualmente Aquien, Michèle. *La Versification*. Paris: Presses Universitaires de France, 1990, pág. 42.

¹⁹ Balbín, Rafael. *Sistema de rítmica castellana*. Madrid: Gredos, 1962, pág. 219.

Dejó mi amor la orilla
y se perdió en las aguas.
En su eterna corriente
murmura, fluye, canta,
onda entre vivas ondas,
luz entre luces altas...
(Bartolomé Llorens, *Secreta fuente*)

los sonidos que constituyen la rima, pese a pertenecer al mismo fonema, no son fonéticamente idénticos, pues se recurre tanto a las variantes medias de la /a/ (versos segundo y cuatro) como a su variante velarizada (verso sexto). En las rimas francesas, sin embargo, incluso en las asonantes, se ha observado que los poetas recurren no sólo al mismo fonema, sino también a los mismos alófonos en los que éstos se manifiestan en el decurso.

Creemos, sin embargo, que este hecho no anula la identidad formal de las rimas en ambas lenguas, pues la diferencia que se acaba de señalar no se debe tanto a que los principios en los que se basa la rima sean distintos, como a las diferencias en los sistemas fonológicos de las lenguas en cuestión. La diferencia habría que situarla, a nuestro juicio, en la sustancia o en el material lingüístico al que recurre la rima, y no a la formalización a que se ve sometido este material en el poema como efecto de la rima. El hecho de que el sistema vocálico francés sea más numeroso en fonemas que el español, hace que la pronunciación sea mucho menos relajada, pues es necesario marcar muchas más fronteras articulatorias para diferenciar las

dieciséis vocales que existen en esta lengua. Como consecuencia de este menor relajamiento, los sonidos vocálicos tienen menos variantes combinatorias que en español, de ahí que en las rimas francesas la vinculación de los fonemas implique también la de sus alófonos. Así, las mismas distinciones fonéticas, como el grado de abertura del fonema vocálico /e/, no suponen en español un cambio de fonema sino una variante combinatoria, mientras que en francés, por el contrario, esta misma alteración sería suficiente como para impedir la rima, pues estaríamos hablando ya de fonemas distintos.

La mayor complejidad del sistema fonológico francés frente al español, al menos en lo que respecta al número de sonidos vocálicos formalizados en fonemas independientes, dificulta la búsqueda de rimas para el poeta, pues al haber más vocales disminuye el número de palabras que potencialmente pueden utilizarse en una determinada rima. Una prueba de esta dificultad para rimar los mismos fonemas en francés ante el mayor número de ellos en esta lengua, la constituyen los ejemplos que proporcionan los poetas que, aun manteniendo la rima en sus poemas, rompieron en ocasiones las reglas clásicas que la regulan e hicieron rimar sonidos parecidos pese a que la lengua francesa los considera fonemas diferentes. Este es el caso del siguiente cuarteto de Apollinaire:

Or des vergers fleuris se figeaient en arrière
 Les pétales tombés des cerisiers de *mai*
 Sont les ongles de celle que j'ai tant *aimée*
 Les pétales flétris sont comme ses paupières

(Guillaume Apollinaire, *Alcools*)

en el que la rima de los versos segundo y tercero utiliza vocales similares desde el punto de vista fonético, pero diferentes fonológicamente: la /ɛ/ de "mai" no es el mismo fonema que la /e/ de "aimée". Aunque atendiendo a las reglas de versificación clásica la rima de estos dos versos no sería válida (sólo importa la identidad de fonemas, y no la similitud fonética), algunos autores han acuñado para estos casos en los que los poetas se dejan guiar más por la similitud de los sonidos que por la identidad de los fonemas el término de "rimes approximatives"²⁰. Esta categoría de rimas, intermedia entre la corrección de lo normativo y lo que se consideraría irregular por los más puristas del verso, también está presente en la versificación española, concretamente en las rimas asonantes, con la denominación de rima *simulada*. Se trata de un caso especial de homofonía en la que intervienen palabras paroxítonas, en cuya sílaba átona final aparecen las vocales *i* y *u*, que suenan respectivamente como *e* y *o* por necesidades de la rima. En este ejemplo de José de Cadalso, la *u* de la palabra "Venus" en el último verso

²⁰ Aquien, Michel. *La versification appliquée aux textes*. Paris: Nathan, 1993, pág. 87 y siguientes.

citado se considera equivalente a la *o* para que pueda formar parte del sistema de la rima en *eo* del resto del poema.

Otros la pica al hombro,
sobre murallas puestos,
hambrientos y desnudos,
pero de gloria llenos;

otros al campo raso,
las distancias midiendo
que hay de Venus a Marte,
que hay de Mercurio a Venus.

La presencia de este tipo de rimas impuras se ha observado en casi todas las literaturas²¹, por lo que no pueden considerarse meros casos excepcionales. Por el contrario, estas homofonías demuestran que también en la descripción de las rimas es importante distinguir entre el sistema de la lengua y las distintas normas o usos que de él hacen las comunidades de hablantes. Ejemplos como los que se acaban de citar constituyen una buena prueba de que la norma no sólo contiene al sistema mismo, sino también "los elementos funcionales no pertinentes, pero normales en el hablar de una comunidad"²². Hay ocasiones en las que las rimas se basan en el uso particular que una comunidad de hablantes hace de su lengua y no en el sistema fonológico abstracto, como sucede con las denominadas "rimas

²¹ Kayser, W. *Kleine deutsche Versschule*. Berna, 1962, págs. 84-85. Citado en: Trabant, J. *Op. cit.*, pág. 144.

²² Coseriu, E. "Sistema, norma y habla". En: *Teoría del lenguaje y lingüística general*. Madrid: Gredos, 1962, pág 97.

andaluzas falsas"²³. Por otra parte, pero en el mismo sentido que los anteriores ejemplos, en el siguiente poema de Borges,

No el rojo elemental sino los *grises*
 Hilaron su destino delicado,
 Hecho a discriminar y ejercitado
 En la vacilación y en los *matices*

la homofonía entre los versos primero y cuarto sólo se aprecia si tenemos en cuenta cómo se realiza el fonema /θ/ en la variante americana del español²⁴. En cualquier caso, la existencia de este tipo de rimas no deben hacer olvidar que la norma general en la configuración de este recurso rítmico es acudir al sistema fonológico de la lengua, y no a variantes diatópicas, de ahí que en la comparación que estamos realizando en este apartado entre las rimas españolas y las francesas nos estemos basando fundamentalmente en el sistema y no en sus diferentes variedades normales.

Esta es, por otra parte, una de las diferencias más significativas entre la rima y otros recursos eufónicos, como las aliteraciones: mientras las primeras se basan en la *forma del plano de la expresión* (el sistema fonológico de las lenguas), las segundas recurren a la *sustancia* de este mismo plano (los sonidos físicos en sí mismos con independencia de la

²³ Arjona, J. H. "False andalusian rhymes in Lope de Vega and their bearing lo the authorship of doubtful comedias". En: *Hispanic Review*, XXIV, 1956, 290-305.

²⁴ Ejemplo de Domínguez Caparrós, J. *Métrica española*. Madrid: Síntesis, 1993, pág. 117.

formalización de que han sido objeto por las lenguas). Por ejemplo, en el conocido estudio que Roman Jakobson le dedicó al poema "Spleen" de *Les Fleurs du mal*²⁵, se pone de relieve cómo el tono nocturno y sombrío que preside toda la composición se ve respaldado en algunos versos, concretamente el segundo de la estrofa que se cita a continuación, por la repetición de sonidos nasales, que producen en mismo efecto oscuro y ensordinado por sus rasgos acústicos:

Et de longs corbillards, sans tambours ni musique,
Défilent lentement dans mon âme; l'Espoir,
Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique,
Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir,
[...]

Ahora bien, en la secuencia destacada por Jakobson, "lentement dans mon âme", se observa que la nasalidad de esta aliteración no se presenta en los mismos fonemas (como sería imperativo si estuviésemos hablando de una rima), sino como un rasgo acústico aislable en varios de ellos: las emes, las enes y otras vocales nasales.

El mismo margen de variación articulatoria que se aprecia entre varios alófonos de un mismo fonema español, puede implicar en francés el cambio de un fonema a otro, especialmente en el caso de los fonemas vocálicos que,

²⁵ "Une microscopie du dernier 'Spleen' dans *Les fleurs du mal*". En: *Tel Quel*, 29, 1967, págs. 12-24. Citado por: *Questions de poétique*. París: Seuil, 1973, págs. 420-436.

por ser más numerosos, deben realizarse con más precisión. La dificultad que esto suscita en la búsqueda de rimas (a mayor número de fonemas, menos posibles coincidencias), ha generado en la versificación francesa el concepto de *riqueza fónica* de la rima, ausente en la métrica española. En función del número de fonemas que intervienen en las homofonías, se distinguen en francés tres tipos de rimas: las rimas "pobres" (cuando la identidad se establece mediante un solo fonema: *nu - pur*), las rimas "suficientes" (cuando intervienen dos fonemas, como en *mer - fer*), y las rimas "ricas" (presencia de tres o más fonemas idénticos, como en *ardu - perdu*).

Aunque este criterio de clasificación de las rimas sería aplicable igualmente en la métrica española, no se ha considerado relevante en nuestra tradición literaria, por lo que no hay un equivalente exacto. Los conceptos en la teoría métrica española de rimas "caras" y "baratas" (también conocidas como "pobres" y "ricas"), no pueden ofrecerse como equivalentes a los franceses, pues los mismos términos remiten a conceptos diferentes. Mientras en francés la riqueza de la rima hace referencia al número de fonemas que en ella intervienen, en español depende de los efectos poéticos que provoca. La asociación en la rima de palabras que pertenecen a la misma categoría gramatical o que ya están desgastadas por su uso frecuente, deslucen este elemento métrico, de ahí su "pobreza".

En el caso de la rima, según se ha visto en los ejemplos anteriores, el sistema fonológico de la lengua es más determinante que los sonidos físicos en sí mismos que se vinculan a través de este elemento métrico. La diferencia física entre varios alófonos de un mismo fonema puede ser mayor (más perceptible, al menos) que la que separa dos fonemas distintos. Por ejemplo, la distinción entre los fonemas /p/ y /b/, basada exclusivamente en que en uno de ellos las cuerdas vocales vibran algo más que en otro, es menor que la que permite distinguir entre una *a* velar y una variante media de este mismo fonema, como lo demuestra el que en otras lenguas estas dos variantes de la /a/ sean consideradas fonemas diferentes. Sin embargo, una /p/ no puede rimar con una /b/, mientras que estos dos alófonos de la /a/ serían aceptados en una rima española por considerarse variantes posicionales de un mismo fonema. Importa, en consecuencia, para la rima la formalización que las lenguas realizan sobre los sonidos, y no el aspecto acústico de éstos.

Nos parece importante tener este hecho en cuenta para valorar las afirmaciones de algunos investigadores, según los cuales, para apreciar de forma más intensa la sonoridad de un texto poético, la situación ideal es la de un hablante extranjero que, al no poder captar el contenido semántico del

poema, se centra forzosamente en el aspecto puramente sonoro²⁶. Aunque esta postura ha sido criticada por la separación tajante que de ella se deriva entre el elemento rítmico del lenguaje y el sentido que se transmite a través de él, pensamos que no es ésta una razón por la que debe rechazarse: es cierto que ritmo y sentido son indisolubles, pero también lo es que algunos elementos rítmicos, como los esquemas métricos, "pueden existir independientemente del sentido", como lo demuestra el que estos patrones silábicos puedan estudiarse de forma aislada al resto de elementos que integran el texto poético.

Si nos parece desafortunada la hipótesis según la cual es un extranjero quien mejor puede valorar la sonoridad de un poema, es porque su percepción de los sonidos no podrá ser la misma que la pretendida por el artista (especialmente entre lenguas con sistemas vocálicos alejados entre sí, como el del español y francés), pues la lengua materna de este hipotético extranjero actuará como una suerte de "filtro" que formalizará los sonidos del poema en función de su propio sistema fonológico, de tal manera que quizás no pueda percibir los verdaderos efectos acústicos que pretendía generar el poeta.

²⁶ Verrier, P. *Essais sur les principes de la métrique anglaise*. Paris: 1910, pág. 9. Cfr. también Saran, Franz. *Deutsche Verselehre*. Munich: 1907. Citados en: Wellek, René y Warren, Austin. *Teoría literaria*. Madrid: Gredos, 1959, pág. 201. Trad. José M^a Gimeno

Dejando a un lado estas diferencias que se derivan del material lingüístico sobre el que se aplica la rima, la igualdad que se aprecia en la versificación francesa y española en los principios en los que se basa este elemento métrico, permite encontrar muchas características similares en lo que se refiere a la categorización de los distintos tipos de rimas. Por ejemplo, la distinción entre las rimas consonantes y las asonantes es igualmente válida en ambas versificaciones, pues tanto en una como en otra se recurre a los mismos criterios de clasificación²⁷. Las diferencias en los términos utilizados en estas dos lenguas no deben ocultar la identidad de los conceptos. En la teoría métrica francesa suele utilizarse el término "rime" (sin ninguna otra precisión) como equivalente de la "rima consonante" española, mientras que para referirse a la "rima asonante" se recurre al término "assonance" (el compuesto "rime assonante", en consecuencia, sería en francés una contradicción).

Un caso diferente al de los anteriores es el de la *contre-assonance* francesa. Se trata de un tipo de rima en la que las homofonías son exclusivamente consonánticas, como en *Hollande - Monde*. Este tipo de rima también ha sido catalogada en la métrica española bajo el término de *rima*

²⁷ Algunos autores, sin embargo, prescinden de la división rima consonante - asonante por considerarla insuficiente para dar cuenta de todas las variedades de rima según la naturaleza de las homofonías. Rafael de Balbín, por ejemplo, prefiere dividir las rimas en dos grupos: las *totales* (equivalentes a las rimas consonantes) y las *parciales*. Dentro de esta segunda categoría distingue este autor entre las *parciales vocálicas* (que coincidirían con las rimas asonantes) y las *parciales consonánticas*, categoría esta última que no encuentra equivalente en la clasificación tradicional. Balbín, Rafael. *Op. cit.*, pág. 228 y siguientes.

parcial consonántica (véase la nota a pie de página anterior), pero la menor perceptibilidad de los sonidos consonánticos frente a los vocálicos ha impedido su uso entre los poetas españoles. Lo único que existe en nuestra versificación es el término (y la posibilidad de su realización en el futuro), pero no se han encontrado "en castellano un sistema basado en la coincidencia exclusiva de consonantes"²⁸. Todos los ejemplos que ofrece Balbín (el autor que ha acuñado el término) de rimas parciales consonánticas, son, en realidad, rimas consonantes (o *totales*, atendiendo a su clasificación), pues en ellas riman todos los fonemas a partir de la última vocal acentuada.

Aunque los distintos tipos de rima que se han mencionado hasta el momento están presentes en ambas versificaciones y pueden considerarse equivalentes, existen, tanto en francés como en español, algunas categorías de rimas que se derivan de rasgos fonológicos exclusivos de cada lengua, por lo que carecen de un recurso métrico equivalente. Esto es lo que sucede, por ejemplo, con las rimas esdrújulas españolas, imposibles en la versificación francesa por las características ya comentadas del acento en esta lengua.

²⁸ Domínguez Caparrós, José. *Diccionario de métrica española*. Madrid: Paraninfo, 1985. Véase el artículo *rima parcial*, pág. 136.

A la inversa, también hay en francés variedades de rima imposibles de realizar en español. La presencia de la *e* caduca, tan característica de la lengua francesa y conflictiva, como ya se ha visto en apartados anteriores, a la hora de determinar el cómputo silábico de sus versos, sigue marcando diferencias importantes entre los recursos métricos de los poemas en una y otra lengua. Esta vocal, al margen de sus posibles realizaciones fonéticas (en algunas variedades diatópicas del francés se pronuncia como un fonema más, aunque no sea relevante a efectos métricos), no se tiene en cuenta en la determinación de la identidad fonológica de las rimas, pues su estatus es el mismo que el de todos aquellos fonemas no pronunciados pese a estar representados gráficamente. De la misma manera que "port" rima en consonancia con "bord", ya que las consonantes *t* y *d* no son, en estas palabras, sonidos sino grafías, tampoco se considera relevante la *e* caduca de "image" y "sauvage", es decir, la rima de estas dos últimas palabras estaría constituida únicamente por los fonemas /a/ y /g/.²⁹

Ahora bien, la presencia de esta vocal genera en francés el concepto de *género métrico*, un concepto que existe también en la versificación española aunque sin ser totalmente equivalente al francés, como se verá más adelante. Existen en francés las rimas femeninas (las que terminan en *e* muda,

²⁹ "Les lettres muettes n'entrent pas en ligne de compte, qu'il s'agisse des consonnes purement graphiques (*nus/venus*) ou des *e* caducs apocopés (*âme/infâme*)". Mazaleyra, Jean et Molinié, Georges. *Vocabulaire de la stylistique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1989, pág. 309.

independientemente de que vaya tras consonante, como en "monde", o tras vocal, como en "venue"), y las rimas masculinas (en las que no aparece esta vocal, como en *pareil-soleil*). La asociación habitual de la vocal e con la formación del género femenino explica, según Grammont, el uso del término "rima femenina" para referirse a aquella en la que está presente esta vocal, aunque no deba confundirse el género gramatical con el métrico, pues en las rimas femeninas pueden participar igualmente palabras de género masculino.

Al margen de esta explicación de Grammont, se han ofrecido otras razones para justificar el uso de los términos "rima masculina y femenina". Rudrauf, por ejemplo, aun sin rechazar que la analogía con el género gramatical haya podido influir, no acepta que ésta sea el origen de la denominación, y plantea una explicación alternativa de carácter fonético que resulta especialmente interesante para comparar este concepto en la métrica francesa y española. Según este investigador, son las diferencias acústicas entre estos dos tipos de homofonías las que han motivado que a unas se las llame *masculinas* y a otras *femeninas*: la ausencia de la e caduca hace que todos los fonemas que participan en la homofonía se encuentren en una sílaba tónica y, en consecuencia, la homofonía se pronuncia con más fuerza espiratoria (sílaba fuerte o masculina: *monument-amant*). Por el contrario, cuando la última palabra del verso termina en e caduca, en la dicción se atenúa la pronunciación de la rima (sílaba débil o femenina: *cygne-ligne*):

“Plus ou moins consciemment, le point de vue musical et le point de vue sexuel doivent avoir joué un rôle à côté de l’analogie grammaticale...”³⁰.

Sin entrar a valorar esta supuesta relación entre la “fortaleza” acústica de determinadas sílabas y su masculinidad o feminidad³¹, y concentrándonos exclusivamente en el uso métrico de estos términos, lo cierto es que hay datos que parecen darle la razón a Rudrauf. En la métrica española, por ejemplo, la distinción entre las rimas femeninas y las masculinas no se basa en la presencia o ausencia de la e muda, pues carecemos de ella en el sistema fonológico. En nuestra métrica, las rimas femeninas son aquellas que se presentan en palabras llanas (por ejemplo, techo-lecho), mientras que las masculinas se encuentran en las agudas (violín-clarín)³². Este hecho hace, cuando menos, dudar de que la alusión al género de la rima se derive de una analogía con el género gramatical, pues, aunque en francés sea posible establecer tal comparación, en español no existe esta posibilidad, ya que la distinción entre estos dos tipos de homofonía no guarda ninguna relación

con los morfemas del género. Coincidimos, pues, con Rudrauf cuando

³⁰ Rudrauf, L. *Rime et sexe*. Tartu, 1936. Citado por: Jakobson, Roman y Lévi-Strauss, Claude. “Les Chats”. En: *Questions de poétique*. París: Seuil, 1973, págs. 418-419. Acerca de la polémica sobre el uso del término “femenino” para catalogar una sílaba considerada fonéticamente débil, ya hemos citado anteriormente la controvertida opinión de Sébillet, para quien la asociación de la e muda al sexo femenino se explica porque, debido a la dificultad que esta vocal genera en el cómputo silábico, resulta para los poetas tan ingobernable como una mujer (página 56 del capítulo 1).

³¹ No es, en cualquier caso, un tema secundario, pues demuestra hasta qué punto las teorías métricas, igual que el resto de “ficciones” teóricas, son permeables a los estereotipos de la sociedad en las que han sido generadas.

³² Por esta razón se consideran equivalentes las dicotomías “rima masculina-femenina” y “rima aguda-llana”. Domínguez Caparrós, José. *Diccionario de métrica española*. Madrid: Paraninfo, 1985.

vincula el origen de los términos “rima masculina-femenina” a la intensidad con la que se pronuncia la sílaba en la que comienza la rima: si la homofonía se encuentra en palabra aguda, la rima será masculina; si, por el contrario, comienza en sílaba átona, es decir, si la última palabra del verso es llana, la rima será femenina.

En cualquier caso, aunque las denominaciones coincidan, el concepto de género métrico aplicado a las rimas no es equivalente en la versificación española y en la francesa. En primer lugar, ciertas rimas que en francés habría que catalogar como femeninas, serían masculinas en español. Este es el caso, por ejemplo, de la rima *venue-rue*, que, según los criterios franceses de denominación sería femenina por la presencia de la e muda (aunque ésta no incida en la pronunciación de estas palabras), pero, por tratarse de una homofonía en palabras agudas, habría que considerarla masculina en español. Por otra parte, la distinción entre las rimas masculinas y femeninas no tiene la misma relevancia en ambas versificaciones: en la métrica española se trata de un concepto secundario apenas empleado en las descripciones métricas del poema. Por otra parte, el concepto de género métrico en español carece de carácter normativo y sólo sirve para catalogar las homofonías (es decir, los poetas no están obligados por la convención métrica a alternar entre las rimas masculinas y las femeninas). Por el contrario, en la métrica francesa, el género de la rima está codificado con

reglas muy precisas que afectan tanto a la composición interna de las rimas como a su alternancia en las estrofas.

Como sucede casi siempre en poesía, de las obligaciones métricas surgen efectos estilísticos. En este caso, la codificación de estos dos tipos de rima permite a los poetas franceses generar estructuras internas imposibles de reproducir en las traducciones españolas. Por ejemplo, mediante los juegos de rimas masculinas y femeninas en el poema “Les chats”, Baudelaire subraya la fusión hombre-mujer que subyace en todo el soneto. Lo femenino y lo masculino no se plantean en esta composición como opciones opuestas que se excluyen, sino como dos caras de algo unitario y superior. La imbricación del hombre y la mujer se pone de relieve a través de varios mecanismos (como la naturaleza andrógina de las esfinges con las que se identifican los gatos), entre los que destaca el hecho de que todas las homofonías masculinas del poema aparecen en sustantivos femeninos³³:

Les amoureux fervents et les savants austères
 Aiment également, dans leur mûre **saison**,
 Les chats puissants et doux, orgueil de la **maison**,
 Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires.

Amis de la science et de la **volupté**,
 Ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres;
 L'Erébe les eût pris pour ses courriers funèbres,
 S'ils pouvaient au servage incliner leur **fierté**.

³³ Jakobson, Roman y Lévi-Strauss, Claude. “Les Chats”. En: *L'Homme*, II. 1962, págs. 5-21.

Ils prennent en songeant les nobles attitudes
Des grands sphinx allongés au fond des solitudes
Qui semblent s'endormir dans un rêve sans **fin**;

Leurs reins féconds sont pleins d'étincelles magiques,
Et des parcelles d'or, ainsi qu'un sable **fin**,
toilent vaguement leurs prunelles mystiques.

Este ejemplo demuestra lo acertado del razonamiento del propio Baudelaire acerca de los minuciosos imperativos métricos de la versificación francesa: “Parce que la forme est contraignante, l’idée jaillit plus intense... Il y a là la beauté du metal et du minéral bien travaillés”³⁴. Ahora bien, algunas de estas reglas que codifican el uso de la rima han perdido su razón de ser, pues son propias de una pronunciación pasada, en las que la vocal e postónica se pronunciaba como cualquier otra. El mismo juicio que manifestábamos al comparar las reglas de cómputo silábico francesas con las españolas, nos parece aplicable en la comparación de las rimas: el sistema métrico francés, en la rima como en las sílabas, es más conservador que el español. Mientras que en nuestra lengua las reglas de la versificación han ido parejas a la evolución del sistema fonológico, en francés, por el contrario, las normas métricas han opuesto más resistencia a su renovación.

El desfase cronológico entre las reglas clásicas de otras épocas, por una parte, y el material lingüístico actual sobre el que se aplican, por otra,

³⁴ Jakobson, Roman. *Questions de poétique*. París: Seuil, 1973, pág. 502.

genera, a la hora de analizar las rimas de un poema, situaciones aparentemente contradictorias si se observan desde la perspectiva presente, pero que encuentran explicación si se estudian diacrónicamente. Este es el caso de algunas terminaciones verbales en las que interviene la e muda. Por ejemplo, las desinencias en -aient de los presentes de indicativo de algunos verbos (*essaient, paient...*) son consideradas femeninas a efectos métricos, mientras que estas mismas terminaciones, cuando afectan a los imperfectos, condicionales o presentes de subjuntivo, se catalogan como masculinas, pese a que se pronuncien exactamente igual que en los presentes. Lo que aparentemente podría ser una arbitrariedad del sistema métrico, no lo es en realidad, pues esta regla obedece a que en otros períodos de la lengua esta misma terminación se pronunciaba de forma diferente en unos tiempos verbales y en otros: en los presentes de indicativo la e caduca siguió pronunciándose durante más tiempo que en las otras formas verbales, de manera que esta presencia más prolongada ha hecho sentir los presentes verbales como femeninos, a diferencia de imperfectos, condicionales y subjuntivos, formas masculinas debido a la temprana caída de la e.

Las dificultades en la distinción de las rimas femeninas y masculinas no afectan exclusivamente a los estudiosos preocupados por la creación de categorías en las que agrupar los recursos métricos. A diferencia de otros conceptos métricos ya comentados más arriba, no nos parece ésta una

"diferencia bizantina", como sugieren algunos poetas franceses como Aragon³⁵, ni una dicotomía generada artificialmente por la crítica, sino que responde a una diferencia real (aunque desaparecida) en la pronunciación. Por otra parte, el género métrico de las rimas no es un factor que afecte exclusivamente al análisis que el lector realiza de los textos en la recepción de éstos, sino que interviene también en la fase de creación literaria: los poetas franceses que deseen sujetarse a las reglas de versificación regular deben tener presente que éstas prohíben la combinación de rimas de diferente género, de manera que, siguiendo con el ejemplo anterior, no podrán rimar presentes de indicativo con imperfectos (*paient-pouvaient*), y ello no sólo por razones estilísticas (pobreza de una rima desgastada y previsible) sino también porque la métrica consideraría irregular este tipo de homofonías.

También las estructuras métricas regulan la alternancia de rimas femeninas y masculinas en las estrofas imponiendo que los cambios de rima deben ir acompañados igualmente de un cambio de género métrico. En consecuencia, en una redondilla, las rimas del primer y cuarto verso, por una parte, y del segundo y tercero, por otra, no sólo deben ser del mismo tipo, sino que además deben alternar entre las masculinas y las femeninas de tal manera que dibujen el siguiente esquema:

³⁵ Mazaleyrat, Jean. *Op. cit.*, pág. 208.

a - femenina
b - masculina
b - masculina
a - femenina

Se generan, de esta manera, dos estructuras estróficas superpuestas, pero independientes entre sí: por una parte, el molde métrico que relaciona los versos en función de la identidad de sus fonemas finales (el esquema abba); por otra, las relaciones que se establecen a partir del género de la rima; es decir, en función de la naturaleza de los fonemas y no de las asociaciones entre versos. Tan sólo las primeras estructuras métricas podrían ser mantenidas en la versificación española, pues las segundas se basan en una distinción fonológica que no puede realizarse en nuestra lengua.

El mayor número de restricciones que existen en la métrica regular francesa tanto en la naturaleza de la rima como en las estructuras que de ella se derivan, limitan las elecciones de los poetas en la selección de las palabras que se asociarán a través de las homofonías. Es ya clásico el debate sobre si las limitaciones que impone el lenguaje métrico disminuyen la capacidad expresiva de los poetas o, por el contrario, la potencian, al introducir en sus textos elementos y relaciones ausentes en el lengua

coloquial. Sea como fuere, las imposiciones métricas relacionadas con el género de las rimas en francés no parecen ofrecer actualmente ninguna contrapartida expresiva *fónica* a las trabas que suponen, pues, como se ha visto, en muchos casos ni siquiera son percibidas por los lectores ya que la pronunciación actual del francés no permite captar esta distinción propia de la prosodia de otras épocas. En los siguiente pareados de Corneille, por ejemplo, se respeta la regla clásica de la alternancia del género métrico, de tal manera que el cambio de homofonía se ve acompañado igualmente por el paso de la rima femenina a la masculina:

Mais bientôt, malgré tout, leurs princes les rallient;	(A) - F
Leur courage renaît et leurs terreurs s'oublent:	(A) - F
La honte de mourir sans avoir combattu	(B) - M
Arrête leur désordre et leur rend leur vertu.	(B) - M
(Corneille)	

Sin embargo, en la lectura actual de estos versos no puede reflejarse esta alternancia buscada por el poeta francés, ya que tanto las rimas del primer pareado como las del segundo generan los mismos efectos sonoros debido a la caída de la e caduca de los dos presentes de indicativo. Por esta razón, al igual que sucede con ciertas reglas que rigen el cómputo silábico, algunos poetas reaccionaron contra el conservadurismo de la rima francesa para acercar la poesía a la pronunciación actual del francés. El objetivo de esta reacción no fue el de suprimir la alternancia de ellas en las estrofas,

sino el de sustituir la distinción entre rimas femeninas y masculinas por otra que reflejase mejor el estado actual del sistema fonológico francés.

Esta nueva dicotomía es la que divide a las rimas en dos categorías: las vocálicas y las consonánticas, que se diferencian a través de la naturaleza del último de los fonemas que interviene en la homofonía, independientemente de los grafemas con los que se representen en la escritura. Atendiendo a este nuevo criterio, que algunos consideran una aportación de los métodos expresivos de la canción a la poesía³⁶, los pareados de Corneille que se acaban de citar no respetarían ya la regla de la alternancia, pues en todos ellos el último fonema es vocálico. En el siguiente serventesio de Aragon sucede todo lo contrario: si se aplica la distinción tradicional entre rimas masculinas y femeninas, todas las homofonías se considerarían irregulares, pues no sólo no se respeta la alternancia, sino que se mezclan rimas de diferente género métrico, como *calmèrent - mer*, en los versos primero y tercero:

Je vous salue ma France où les vents se calmèrent	(consonántica)
Ma France de toujours que la géographie	(vocálica)
Ouvre comme une paume aux souffles de la mer	(consonántica)
Pour que l'oiseau du large y vienne et se confie	(vocálica)

³⁶ Mazaleyra, Jean. *Vocabulaire de la stylistique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1989. Véase el artículo dedicado al concepto de *rima vocálica*. A diferencia de lo que sucede en la poesía, de transmisión fundamentalmente escrita en la actualidad, la canción, por su modo de difusión oral, deja a un lado todos los aspectos visuales de su contenido lingüístico y se concentra en los sonoros.

Sin embargo, no hay tal irregularidad en esta estrofa. Lo que se ha producido es sencillamente un cambio de criterio en la construcción de las relaciones versales: tal como hemos indicado junto a cada verso, las rimas se basan en la naturaleza actual del último fonema pronunciado, independientemente de que la presencia de otras grafías sin realización fonética, como la e caduca o las dos últimas consonantes del primer verso.

Esta nueva alternativa implica un mayor protagonismo de los criterios puramente sonoros frente a los gráficos, lo cual no siempre ha sido así en la historia de la métrica francesa. La persistencia en la escritura de las formas gráficas tradicionales pese a la evolución de su forma sonora, ha generado en francés una discordancia entre la ortografía y la pronunciación mucho más aguda que en otras lenguas como la española. El carácter más fonético de la ortografía de nuestra lengua hace excepcional la presencia en la rima de grafías sin reflejo en la cadena sonora; un hecho que en francés, por el contrario, es relativamente frecuente, como puede comprobarse en todos los poemas citados hasta el momento. Este desfase entre la escritura y la pronunciación motivó la aparición en francés de una regla prácticamente irrelevante en nuestra métrica. Nos referimos concretamente a la extensión de la equivalencia de los sonidos a su representación gráfica, de tal manera que no sólo pueden rimarse terminaciones que se pronuncien de la misma manera, sino que éstas deben escribirse sobre el papel con las mismas letras,

tarea ésta especialmente ardua para los poetas, por lo que no siempre ni por todos ha sido respetada.

La identidad gráfica de las rimas ha sido justificada en ocasiones por el carácter conservador de la métrica francesa, que sigue manteniendo reglas que la evolución de la lengua ha dejado obsoletas. Desde esta perspectiva, la exigencia de que la equivalencia sonora vaya acompañada igualmente de la equivalencia ortográfica se debe a que en el verso se tiene en cuenta a efectos métricos la pronunciación de otras épocas, que, al ser más acorde con la escritura, impedía las rimas de palabras que se escribiesen de forma diferente. Para otros³⁷, sin embargo, aun en el caso de que este sea el origen de esta equivalencia gráfica, la extensión de las homofonías a la escritura se ha acabado convirtiendo en un elemento estético más del poema; visual, pero no por ello menos importante que los efectos estéticos sonoros, dado que la transmisión de la poesía se realiza fundamentalmente por escrito. Según este punto de vista, la equivalencia gráfica no debe considerarse como una regla *añadida* que dificulta artificialmente las rimas acústicas para demostrar el virtuosismo de los poetas, sino como un tipo de rimas con entidad propia. Se puede hablar en consecuencia de las rimas "para la vista" (*rimes pour l'oeil*), como un recurso métrico distinto de las rimas acústicas, pues los efectos que

³⁷ Mazaleyrat, Jean. *Op. cit.*, pág. 197 y siguientes.

pretenden conseguir son diferentes: visuales, en el caso de las primeras; sonoros, en el caso de las segundas.

Aunque la mayor parte de los poetas contemporáneos ya no mantienen en sus versos las rimas gráficas, este recurso ha llegado a tener en otras épocas la misma importancia que cualquier otro elemento métrico del poema. Así lo demuestran todos los ejemplos que nos ofrecen aquellos poetas que, preocupados por la estética visual de sus poemas, llegaron incluso a cometer voluntariamente faltas de ortografía con el único objetivo de conseguir la homografía final de sus versos:

Par l'amour, par le coeur, duc, je vous *appartien*
 J'ai foi dans votre honneur pour respecter le mien.
 (Hugo)

Sans parents, sans amis, sans espoir que sur moi
 Je puis perdre son fils; peut-être je le *doi*.
 (Racine)

Como elemento estético propio, las rimas para la vista han generado sus propias reglas, que, como todas las que regulan las estructuras métricas, mantienen el carácter convencional propio de toda norma, dando lugar a situaciones aparentemente contradictorias. Por ejemplo, la identidad gráfica no afecta ni a las vocales (*progrès* puede rimar con *attraits*) ni a las consonantes que no terminan palabra (*rangs* rima con *parents*, porque las

consonantes g y t van seguidas de una s). Ahora bien, la rima de estas dos últimas palabras, válida en plural, sería incorrecta en singular aunque se pronuncian exactamente igual, ya que la desaparición de la s del plural haría que las consonantes g y t fuesen las últimas de sus respectivas palabras. Como apuntábamos más arriba, esta última regla es contradictoria sólo en apariencia. Para comprender la lógica que la preside es necesario tener en cuenta un nuevo criterio que afecta a las rimas para la vista: sólo pueden rimar aquellas terminaciones que en la *liaison* se pronuncien exactamente igual. Esto es lo que explica, por ejemplo, que *rang* y *parent* no se admitan en la rima, ya que, pese a que aisladas tienen la misma realización fonética, en los enlaces con otras palabras surgirían las diferencias, pues las consonantes finales sí se pronunciarían en este caso. Sin embargo, otras consonantes diferentes en la escritura, como la c y la g, pueden rimar, ya que en la *liaison* las consonantes sonoras se realizan como sordas. Son válidas, en consecuencia, las rimas *flanc/sang*, *bord/sort*, *bois/croix* y *nes/venez*³⁸.

En cualquier caso, estas particularidades están motivadas exclusivamente por las discrepancias que existen entre los sonidos y sus representaciones gráficas, que, como ya se ha señalado en repetidas ocasiones, en francés son mayores que en español. Si en la versificación

³⁸ Mazaleyrat, Jean. *Op. cit.*, pág. 200.

española las "rimas para la vista" no han merecido por parte de los críticos tanta atención como entre los estudiosos franceses, no es porque no exista este recurso en nuestra métrica, sino todo lo contrario: precisamente porque la mayor parte de las homofonías españolas se corresponden igualmente con homografías, este hecho no ha sido considerado relevante. Existen, sin embargo, casos de rima en los que la mera identidad visual de los caracteres gráficos ha ocultado la ausencia de homofonía, como en la siguiente estrofa del Arcipreste de Hita, recogida por Menichetti en el estudio que dedica a las rimas visuales en la poesía románica medieval³⁹:

Cada día los omnes por cobdiçia porfían
 con envidia e çelo omnes e bestias lidian;
 adoquier que tú seas los çelos allí crían:
 la envidia los pare, envidiosos los crían.
 (Arcipreste de Hita)

en donde "lidian" se vincula a "porfían" y a "crían" en el eje rimático, pese a la diferente sonoridad. Y más recientemente, Domínguez Caparrós señala este otro caso similar:

Hacia las cumbres iba,
 hacia las verdes cumbres, su deseo.
 Allí aprendió que la melancolía,
 cuerpo lento del tiempo,
 cuerpo del agua frágil detenida
 en los vasos secretos,
 a conformar empieza la memoria.

Testimonio de invierno (Antonio Carvajal)

³⁹ Menichetti, A. "Rime per l'occhio e ipemetrie nella poesia romanza delle origini". En: *Cultura Neolatina*, 1966, n°26, págs. 5-95.

Por todo lo dicho anteriormente, podemos concluir que, al margen de los determinados tipos de rima exclusivos de cada una de estas lenguas, el principio en el que se basa este recurso rítmico es común a ellas: asociación de los significados de las palabras utilizando el parecido fónico de sus sonidos finales. Las divergencias que se observan entre las homofonías españolas y las francesas no son, en consecuencia, métricas: se derivan del material lingüístico en el que se basan.

III. ANÁLISIS DEL CORPUS

Capítulo 6

Justificación del corpus textual y metodología

6.1. Composición del corpus textual

En la comparación de la métrica francesa y española que se ha realizado en los capítulos anteriores, hemos pretendido poner de relieve la similitud entre estos dos sistemas métricos, pues los elementos lingüísticos en los que se basan están presentes en las dos lenguas. A diferencia de lo que sucede al traducir desde lenguas con sistemas fonológicos más alejados, en una traducción española pueden reproducirse prácticamente todas las estructuras métricas presentes en un poema francés.

En cualquier caso, la descripción de los sistemas métricos no puede explicar por sí sola las decisiones de los traductores. Las semejanzas entre los metros franceses y españoles no son motivo suficiente para presuponer traducciones “automáticas”¹: no sólo existe la posibilidad de traducir en verso libre, sino que, como se verá con más detalle en las páginas que siguen, incluso en aquellos casos en los que el traductor ha decidido ofrecer su versión en versos regulares, el metro español al que ha recurrido no

¹ Por “traducciones automáticas” de un esquema métrico entendemos su equivalente natural acústico; es decir, traducir un alejandrino francés por un alejandrino español, un octosílabo francés por un eneasílabo español, etc.

siempre ha sido el equivalente prosódico al francés, pues ha juzgado que la equivalencia prosódica no suponía una equivalencia literaria. Por otra parte, la traducción de los elementos métricos, como la de cualquier otro componente del poema, no puede estudiarse de forma aislada: los moldes silábicos o las estructuras estróficas se presentan entreteljadas en la red de elementos que configuran el texto poético. Como ya se ha comentado en páginas anteriores, de la misma manera que un diccionario bilingüe no basta para describir la búsqueda de equivalencias léxicas, tampoco la métrica comparada agota por sí sola todas las explicaciones sobre las equivalencias métricas. En definitiva, el estudio de las decisiones de los traductores debe acompañarse necesariamente de un análisis puntual de cada texto concreto.

En la elaboración del corpus textual se nos plantearon inicialmente varias alternativas que creemos necesario comentar. En primer lugar, existía la posibilidad de optar bien por poemas franceses de diferentes autores, bien por un único poemario completo de un poeta. La primera opción ofrecía la ventaja evidente de poner a nuestra disposición un mayor número de textos entre los que elegir y poder, así, precisar en mayor grado la selección de poemas para ajustarlos a nuestras necesidades puntuales. Sin embargo, esta ventaja se anulaba, a nuestro juicio, por un inconveniente de más peso: al recurrir a poemas de diferentes autores, los textos se presentaban inevitablemente desgajados de sus poemarios, por lo que las decisiones de los

traductores quedaban descontextualizadas y no podían apreciarse en el marco global de la obra en la que se insertaban. Esta posibilidad impedía, en consecuencia, comprender plenamente muchas de las opciones métricas de las versiones españolas. Por ejemplo, las diferentes estrategias que se han observado para traducir de los decasílabos de Baudelaire sólo pueden explicarse si se analizan simultáneamente los poemas “Le chat”, “La mort des amants” y los que componen la serie “Un fantôme”. Cualquier análisis independiente de estos tres poemas ofrecería una visión parcial de los procedimientos de traducción del decasílabo francés².

Teniendo presentes estos criterios metodológicos y los objetivos de nuestro trabajo, hemos recurrido para la composición del corpus textual a la obra *Les fleurs du mal*, de Charles Baudelaire. Aunque no ocultamos nuestra admiración por el poeta simbolista, no han sido las inclinaciones literarias las que nos han llevado a utilizar sus poemas, sino su idoneidad para los objetivos de nuestro estudio: la descripción de los procedimientos para la traducción de los esquemas métricos franceses. La diversidad de esquemas métricos (tanto silábicos como estróficos) que se utilizan en *Les fleurs du mal* nos permite que las conclusiones sobre las estrategias de traducción sean significativas y no se reduzcan a casos puntuales.

² Véase el comentario del poema “Le chat” (Capítulo 10, pág. 701).

Reproducimos a continuación los esquemas silábicos y las formas estróficas de todos los poemas que componen *Les fleurs du mal*³:

Au lecteur: alejandrinos (cuartetos)

SPLEEN ET IDÉAL

- I. Bénédiction: alejandrinos (serventesios)
- II. L'albatros: alejandrinos (serventesios)
- III. Élévation: alejandrinos (cuartetos)
- IV. Correspondances: alejandrinos (soneto⁴)
- V. *J'aime le souvenir de ces époques nues*: alejandrinos (dísticos; tres estrofas de catorce versos)
- VI. Les phares: alejandrinos (serventesios)
- VII. La muse malade: alejandrinos (soneto)
- VIII. La muse vénale: alejandrinos (soneto)
- IX. Le mauvais moine: alejandrinos (soneto)
- X. L'ennemi: alejandrinos (soneto)
- XI. Le guignon: octosílabos (soneto)
- XII. La vie antérieur: alejandrinos (soneto)
- XIII. Bohémiens en voyage: alejandrinos (soneto)
- XIV. L'homme et la mer: alejandrinos (cuartetos)
- XV. Don Juan aux enfers: alejandrinos (serventesios)
- XVI. Châtiment de l'orgueil: alejandrinos (dísticos: dos estrofas de catorce versos)
- XVII. La beauté: alejandrinos (soneto)
- XVIII. L'idéal: alejandrinos (soneto)
- XIX. La géante: alejandrinos (soneto)
- XX. Le masque: alejandrinos (serventesios⁵)
- XXI. Hymne à la beauté: alejandrinos (serventesios)
- XXII. Parfum exotique: alejandrinos (soneto)
- XXIII. La chevelure: alejandrinos (quintetos)
- XXIV. *Je t'adore à l'égal de voûte nocturne*: alejandrinos (dísticos)

³ En la denominación de las estrofas se ha utilizado la terminología propia de la métrica española. Hemos distinguido, por ejemplo, entre cuartetos, serventesios, redondillas y cuartetas, a diferencia de la versificación francesa en la que tan sólo se distingue entre *quatrain à rimes croisées ou embrassées*. En aquellos casos en los que nos existe un término español que encaje con exactitud en la estrofa utilizada por Baudelaire (por haber mezclado el poeta versos de arte mayor y de arte menor, por ejemplo), hemos seguido la denominación francesa.

⁴ La configuración estrófica de los distintos sonetos utilizados en *Les fleurs du mal* se describe en el esquema de la página 391 de este mismo capítulo.

⁵ Tipográficamente se dividen en un septeto, una novena, un terceto, un quinteto, un serventesio, un terceto y un quinteto

- XXV. *Tu mettrais l'univers dans ta ruelle*: alejandrinos (dícticos)
- XXVI. *Sed non satiata*: alejandrinos (soneto)
- XXVII. *Avec ses vêtements ondoyants et nacrés*: alejandrinos (soneto: dos serventesios y dos tercetos)
- XXVIII. *Le serpent qui danse*: octosílabos y pentasílabos (cuartetos)
- XXIX. *Une charrogne*: alejandrinos y octosílabos (*quatrain* à rimes croisées)
- XXX. *De profundis clamavi*: alejandrinos (soneto)
- XXXI. *Le vampire*: octosílabos (cuartetos y redondillas)
- XXXII. *Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive*: alejandrinos (soneto)
- XXXIII. *Remords posthumes*: alejandrinos (soneto)
- XXXIV. *Le chat*: decasílabos y octosílabos (soneto⁶)
- XXXV. *Duellum*: alejandrinos (soneto)
- XXXVI. *Le balcon*: alejandrinos (quintetos)
- XXXVII. *Le possédé*: alejandrinos (soneto)
- XXXVIII. *Un fantôme*: decasílabos (soneto)
- XXXIX. *Je te donne ces vers afin que si nom nom*: alejandrinos (soneto)
- XL. *Semper eadem*: alejandrinos (soneto)
- XLI. *Toute entière*: octosílabos (cuartetos)
- XLII. *Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire?*: alejandrinos (soneto)
- XLIII. *Le flambeau vivant*: alejandrinos (soneto)
- XLIV. *Réversibilité*: alejandrinos (quintetos)
- XLV. *Confession*: alejandrinos y octosílabos (*quatrain* à rimes croisées)
- XLVI. *L'aube spirituelle*: alejandrinos (soneto)
- XLVII. *Harmonie du soir*: alejandrinos (*pantoum*)
- XLVIII. *Le flacon*: alejandrinos (dícticos agrupados en estrofas de cuatro versos)
- XLIX. *Le poison*: alejandrinos y heptasílabos (quintetos)
- L. *Ciel Brouillé*: alejandrinos (dícticos agrupados en estrofas de cuatro versos)
- LI. *Le chat*: octosílabos (cuartetos)
- LII. *Le beau navire*: alejandrinos y octosílabos (dícticos en estrofas de cuatro versos)
- LIII. *L'invitation au voyage*: pentasílabos y heptasílabos (tres sextillas separadas por pareados)
- LIV. *L'irréparable*: alejandrinos y octosílabos (quintetos)
- LV. *Causerie*: alejandrinos (soneto)
- LVI. *Chant d'automne*: alejandrinos (serventesios)
- LVII. *À une madone*: alejandrinos (dícticos)
- LVIII. *Chanson d'après-midi*: heptasílabos (redondillas)
- LIX. *Sisina*: alejandrinos (soneto)
- LX. *Franciscae meae laudes*: octosílabos (en latín, con métrica francesa: tercetos con monorríma)
- LXI. *À une dame créole*: alejandrinos (soneto)
- LXII. *Moesta et errabunda*: alejandrinos (quintetos)

⁶ La combinación de versos de arte mayor y de arte menor nos impide catalogar las estrofas de este soneto con términos de métrica española, pues no existe en nuestra versificación regular este tipo de combinaciones en estrofas de cuatro versos.

- LXIII. Le revenant: octosílabos (dícticos que reproducen tipográficamente la forma del soneto)
- LXIV. Sonnet d'automne: alejandrinos (soneto)
- LXV. Tristesses de la lune: alejandrinos (soneto)
- LXVI. Les chats: alejandrinos (soneto)
- LXVII. Les hiboux: octosílabos (soneto)
- LXVIII. La pipe: octosílabos (soneto)
- LXIX. La musique: alejandrinos y pentasílabos (soneto)
- LXX. Sépulture: octosílabos (soneto)
- LXXI. Une gravure fantastique: alejandrinos (dícticos)
- LXXII. Le mort joyeux: alejandrinos (soneto)
- LXXIII. Le tonneau de la haine: alejandrinos (soneto)
- LXXIV. La cloche fêlée: alejandrinos (soneto)
- LXXV. Spleen: alejandrinos (soneto)
- LXXVI. Spleen: alejandrinos (dícticos)
- LXXVII. Spleen: alejandrinos (dícticos)
- LXXVIII. Spleen: alejandrinos (serventesios)
- LXXIX. Obsession: alejandrinos (soneto)
- LXXX. Le goût du néan: alejandrinos (quintetos⁷)
- LXXXI. Alchimie de la douleur: octosílabos (soneto)
- LXXXII. Horreur sympathique: octosílabos (soneto)
- LXXXIII. L'héautontimorouménos: octosílabos (redondillas)
- LXXXIV. L'irremédiable: octosílabos (redondillas)
- LXXXV. L'horloge: alejandrinos (cuartetos)

TABLEAUX PARISIENS

- LXXXVI. Paysage: alejandrinos (dícticos)
- LXXXVII. Le soleil: alejandrinos (dícticos)
- LXXXVIII. À une mendiante rousse: heptasílabos y tetrasílabos (dícticos en estrofas de cuatro versos)
- LXXXIX. Le cygne: alejandrinos (serventesios)
- XC. Les sept vieillards: alejandrinos (serventesios)
- XCI. Les petites vieilles: alejandrinos (serventesios)
- XCII. Les aveugles: alejandrinos (soneto)
- XCIII. À une passante: alejandrinos (soneto)
- XCIV. Le squelette laboureur: octosílabos (redondillas)
- XCV. Le crépuscule du soir: alejandrinos (dícticos)
- XCVI. Le jeu: alejandrinos (serventesios)
- XCVII. Danse macabre: alejandrinos (serventesios)
- XCVIII. L'amour du mensonge: alejandrinos (serventesios)
- XCIX. *Je n'ai pas oublié, voisine de la ville*: alejandrinos (dícticos)
- C. *La servante au grand coeur dont vous étiez jalouse*: alejandrinos (dícticos)

⁷ El último verso de cada quinteto está separado tipográficamente de los restantes generando una estructura alternativa a la señalada: tres cuartetos separados por un verso.

CI. Brumes et pluies: alejandrinos (dícticos que reproducen tipográficamente la forma del soneto⁸)

CII. Rêve parisien: octosílabos (cuartetos)

CIII. Le crépuscule du matin: alejandrinos (dícticos)

LE VIN

CIV. L'âme du vin: alejandrinos (serventesios)

CV. Le vin des chiffonniers: alejandrinos (dícticos agrupados en estrofas de cuatro versos)

CVI. Le vin de l'assassin: octosílabos (redondillas)

CVII. Le vin du solitaire: alejandrinos (soneto)

CVIII. Le vin des amants: octosílabos (dícticos que reproducen tipográficamente la forma del soneto)

FLEURS DU MAL

CIX. La destruction: alejandrinos (soneto)

CX. Une martyre: alejandrinos y octosílabos (*quatrain à rimes croisées*)

CXI. Femmes damnées: alejandrinos (serventesios)

CXII. Les deux bonnes soeurs: alejandrinos (soneto)

CXIII. La fontaine du sang: alejandrinos (dícticos que reproducen tipográficamente la forma del soneto)

CXIV. Allégorie: alejandrinos (dícticos)

CXV. La Béatrice: alejandrinos (dícticos)

CXVI. Un voyage à Cythère: alejandrinos (cuartetos)

CXVII. L'amour et le crâne: octosílabos y pentasílabos (cuartetos)

RÉVOLTE

CXVIII. Le Reniement de Saint Pierre: alejandrinos (cuartetos)

CXIX. Abel et Caïn: octosílabos (cuartetos⁹)

CXX. Les litanies de Satan: alejandrinos (dícticos separados por el mismo verso)

Prière: alejandrinos (dícticos)

LA MORT

CXXI. La mort des amants: decasílabos (soneto)

CXXII. La mort des pauvres: alejandrinos (soneto)

CXXIII. La mort des artistes: alejandrinos (soneto)

CXXIV. La fin de la journée: octosílabos (soneto: dos cuartetos y dos tercetos)

⁸ Veáse el esquema de la página 391 de este mismo capítulo.

⁹ Tipográficamente se distribuyen en estrofas de dos versos.

CXXV. Le rêve d'un curieux: alejandrinos (soneto: dos serventesios y dos tercetos)

CXXVI. Le voyage: alejandrinos (serventesios)

LES ÉPAVES

I. Les bijoux: alejandrinos (serventesios)

II. Le léthé: decasílabos (cuartetos)

III. À celle qui est trop gaie: octosílabos (redondillas)

IV. Lesbos: alejandrinos (quintetos)

V. Femmes damnées: alejandrinos (serventesios)

VI. Les méthamorphoses du vampire: alejandrinos (dísticos)

La elección de esta obra no sólo se debe a su variedad de metros, sino también al valor semiótico que los esquemas métricos poseen. En algunos poemas, la configuración métrica no se limita a ser un cauce expresivo para la intuición poética de Baudelaire, sino que se convierte en sí misma en un elemento significativo. Según Roman Jakobson, uno de los críticos que más ha estudiado los elementos métricos del poeta francés, “l’analyse des poèmes met à nu une relation surprenante entre la disposition des catégories grammaticales et les corrélations métriques et strophiques [...]”¹⁰. De todos los acercamientos posibles a la obra de Baudelaire, ha sido la crítica estructuralista la que, por razones programáticas, más ha incidido en las relaciones internas que se establecen entre los elementos métricos de sus poemas. Los estudios de Jakobson y Lévi-Strauss, como se comprobará más adelante cuando pasemos a analizar poemas concretos, nos han resultado

¹⁰“Postscriptum”. En: *Questions de poétique*. París: Seuil, 1973, págs. 485-504.

especialmente útiles en este sentido. Estos autores, junto con otros estudiosos seguidores de sus métodos, nos han ayudado a apreciar en los sonetos baudelairianos, por ejemplo, “la solidarité des strophes impaires en opposition aux paires et celles des strophes extérieurs en opposition aux intérieures”; o las relaciones que existen entre las rimas femeninas y masculinas y el género gramatical de los sustantivos en los que se presentan estas homofonías; o la vinculación entre la armadura métrica y la sintaxis. En definitiva, han sido los análisis inmanentistas de corte estructural los que más nos han ayudado a dibujar la arquitectura métrica, para observar, a continuación, hasta qué punto ésta ha estado entre las prioridades de los traductores.

Nos parece necesario precisar que la importancia de las estructuras métricas en la poética de Baudelaire no le resta individualidad a sus composiciones. El componente métrico suele presentarse, especialmente por sus detractores, como un elemento convencional que elimina la personalidad del poeta, pues éste, en lugar de elaborar un ritmo particular a sus necesidades expresivas, deja hablar en su poema a los moldes rítmicos preestablecidos por la tradición literaria. El propio poeta replicó indirectamente a estas críticas al afirmar en su obra *Salon de 1859* que la convencionalidad de los moldes artísticos, independientemente del arte en el que se apliquen (pintura, música, literatura...), son lo suficientemente flexibles como para

que el artista los adapte a sus necesidades puntuales. Los patrones prosódicos de la métrica no pueden considerarse exclusivamente como un modelo arbitrario inventado artificialmente, sino como una colección de reglas que la organización del contenido espiritual del poema exige por sí misma¹¹. Prueba de ello son las diferentes composiciones de *Les fleurs du mal* en las que se muestra una estrecha adecuación entre el metro y el efecto poético pretendido por el poeta. Uno de los poemas más reveladores en este sentido es “Harmonie du soir”:

Voici venir les temps où vibrant sur sa tige
 Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;
 Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir;
 Valse mélancolique et langoureux vertige!

Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;
 Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige;
 Valse mélancolique et langoureux vertige!
 Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.

Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige,
 Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir!
 Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir;
 Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.

Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir,
 Du passé lumineux recueille tout vestige!
 Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige...
 Ton souvenir en moi luit comme un ostensor!

¹¹ Bermann, Sandra. *The Sonnet Over Time. A study in the sonnets of Petrarch, Shakespeare, and Baudelaire*. The University of North Carolina Press, 1988, pág. 99.

En él, Baudelaire recurre a una forma estrófica poco frecuente en la versificación francesa: el *pantoum*. Se trata de un tipo de composición de origen oriental (concretamente de la poesía malasia¹²) compuesta por un número variable de cuartetos en los que las rimas pares de la primera estrofa se repiten en los versos impares de la siguiente, y así sucesivamente (ABBA BAAB ABBA...). Al mismo tiempo, como puede observarse en el citado poema, los versos pares de cada estrofa se repiten en las posiciones impares de la siguiente¹³. El origen de esta estrofa y las exigencias que plantean al poeta podrían hacer pensar que su utilización en *Les fleurs du mal* se debe sencillamente a un capricho exótico de Baudelaire o al deseo de mostrar su virtuosismo. Sin embargo, creemos que esta elección métrica es un acierto, pues encaja perfectamente con el contenido y el tono de la composición. Las continuas repeticiones de las rimas y de los versos contribuyen al tono melancólico, pero al mismo tiempo obsesivo, del recuerdo de un amor pasado del que el poeta no logra librarse.

También en las estrofas heterométricas demuestra Baudelaire que el recurso a determinados esquemas silábicos no es en absoluto gratuito. El poema “Le serpent qui danse” está compuesto por nueve redondillas en las

¹² Aquien, Michèle. *Op. cit.*, pág. 119-120.

¹³ No todos los traductores han percibido el esquema métrico que subyace en este poema. Martínez Sarrión, por ejemplo, altera el orden de los versos en la primera estrofa de su versión (el segundo verso ocupa la posición del tercero), de manera que se pierden los cruces propios del *pantoum*. Cfr. Martínez Sarrión, Antonio. *Op. cit.*, pág. 66.

que se combinan octosílabos y pentasílabos. Aunque los traductores no siempre han podido respetar la intencionalidad métrica del poeta francés, éste suele utilizar la medida pentasilábica a modo de cláusula para concluir sintagmas que habían quedado abiertos en los octosílabos. Los efectos melódicos de las anticadencias y cadencias son subrayados en este caso por el contraste que se produce entre el distinto número de sílabas de los versos; por otra parte, la brevedad del pentasílabo contribuye igualmente a generar la impresión de conclusión. Ejemplos similares a éste se observan en otros poemas, como “La musique” o “À une mendiante rousse”.

Un caso significativo de las modificaciones personales que Baudelaire introdujo en las estructuras métricas es el soneto. Combinando distintos esquemas silábicos, formas estróficas y el género de las rimas, en *Les fleurs du mal* se utilizan las siguiente formas del soneto¹⁴:

¹⁴ Dado que el objetivo de este esquema no es el de escandir soneto tras soneto, sino exponer las variantes con que utilizó Baudelaire esta forma métrica, partimos de la descripción métrica y en cada apartado incluimos los poemas que se adecuan a ella. Dentro de los poemas que componen un mismo grupo, algunos de ellos presentan ligeras diferencias que no hemos considerado de suficiente envergadura como para agruparlos en una categoría distinta, por lo que nos limitamos a señalar estas divergencias en nota a pie de página.

Composición estrófica	Distribución de la rima
<p>Dos cuartetos con distinta rima, un serventesio y un pareado¹⁵: Correspondances¹⁶; Les ténèbres¹⁷; À une passante¹⁸</p>	<p>A (masculina) B (femenina) B (femenina) A (masculina)</p> <p>C (femenina) D (masculina) D (masculina) C (femenina)</p> <p>E (masculina) F (femenina) E (masculina)</p> <p>F (femenina) E (masculina) E (masculina)</p>
<p>Dos serventesios con la misma rima y tres pareados: La muse malade</p>	<p>A (masculina) B (femenina) A (masculina) B (femenina)</p> <p>A (masculina) B (femenina) A (masculina) B (femenina)</p> <p>C (masculina) C (masculina) D (femenina)</p> <p>D (femenina) E (masculina) E (masculina)</p>
<p>Dos cuartetos con rima alterna, pareado y cuarteto: La muse vénale</p>	<p>A (masculina) B (femenina)</p> <p>B (femenina) A (masculina)</p> <p>B (femenina) A (masculina) A (masculina) B (femenina)</p> <p>C (masculina) C (masculina)</p>

¹⁵ Este grupo de poemas se caracteriza porque la rima de alguna de sus estrofas se retoma en otras posteriores, lo que los distingue de otros sonetos similares, como “La beauté”.

¹⁶ En el pareado se retoma la misma rima que en el serventesio.

¹⁷ En este poema, la rima del primer y tercer verso del serventesio coincide con la del primero y cuarto del segundo cuarteto.

¹⁸ La rima del pareado coincide con la del primer y cuarto verso del primer cuarteto.

	<p>D (femenina)</p> <p>E (masculina)</p> <p>E (masculina)</p> <p>D (femenina)</p>
<p>Dos serventesios con la misma rima, un pareado y un cuarteto: Le mauvais moine; À une dame créole y La mort des pauvres¹⁹; Spleen²⁰(poema LXXV)</p>	<p>A (masculina)</p> <p>B (femenina)</p> <p>A (femenina)</p> <p>B (masculina)</p> <p>A (femenina)</p> <p>B (masculina)</p> <p>A (masculina)</p> <p>B (femenina)</p> <p>C (masculina)</p> <p>C (masculina)</p> <p>D (femenina)</p> <p>E (masculina)</p> <p>E (masculina)</p> <p>D (femenina)</p>
<p>Dos serventesios con distinta rima, pareado y serventesio: L'ennemi; La géante; <i>Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire?</i>; La destruction²¹</p>	<p>A (femenina)</p> <p>B (masculina)</p> <p>A (femenina)</p> <p>B (masculina)</p> <p>C (femenina)</p> <p>D (masculina)</p> <p>C (femenina)</p> <p>D (masculina)</p> <p>E (femenina)</p> <p>E (femenina)</p> <p>F (masculina)</p> <p>G (femenina)</p> <p>F (masculina)</p> <p>G (femenina)</p>
<p>Dos redondillas con distinta rima, pareado y redondilla: Le guignon</p>	<p>a (masculina)</p> <p>b (femenina)</p> <p>b (femenina)</p> <p>a (masculina)</p> <p>c (femenina)</p> <p>d (masculina)</p> <p>d (masculina)</p> <p>c (femenina)</p> <p>d (masculina)</p> <p>d (masculina)</p>

¹⁹ El género de las rimas de estos dos poemas se distribuye de forma inversa al de “Le mauvais moine”.

²⁰ El género de las rimas del sexteto es inverso al de “Le mauvais moine”.

²¹ El género de las rimas de este poema se distribuye de forma inversa al de los demás del mismo grupo.

	<p>e (femenina)</p> <p>f (masculina)</p> <p>f (masculina)</p> <p>e (femenina)</p>
<p>Dos cuartetos con rima alterna, cuarteto con distinta rima y pareado: La vie antérieur; Le parfum</p>	<p>A (femenina)</p> <p>B (masculina)</p> <p>B (masculina)</p> <p>A (femenina)</p> <p>B (masculina)</p> <p>A (femenina)</p> <p>A (femenina)</p> <p>B (masculina)</p> <p>C (femenina)</p> <p>D (masculina)</p> <p>D (masculina)</p> <p>C (femenina)</p> <p>E (masculina)</p> <p>E (masculina)</p>
<p>Dos cuartetos con la misma rima, pareado y cuarteto: Bohémiens en voyage</p>	<p>A (femenina)</p> <p>B (masculina)</p> <p>B (masculina)</p> <p>A (femenina)</p> <p>A (femenina)</p> <p>B (masculina)</p> <p>B (masculina)</p> <p>A (femenina)</p> <p>C (masculina)</p> <p>C (masculina)</p> <p>D (femenina)</p> <p>E (masculina)</p> <p>E (masculina)</p> <p>D (femenina)</p>
<p>Dos cuartetos con distinta rima, serventesio y pareado: La beauté</p>	<p>A (femenina)</p> <p>B (masculina)</p> <p>B (masculina)</p> <p>A (femenina)</p> <p>C (masculina)</p> <p>D (femenina)</p> <p>D (femenina)</p> <p>C (masculina)</p> <p>E (femenina)</p> <p>F (masculina)</p> <p>E (femenina)</p> <p>F (masculina)</p> <p>G (femenina)</p> <p>G (femenina)</p>
<p>Dos serventesios con distinta rima, pareado y</p>	<p>A (femenina)</p>

<p>cuarteto: L' idéal; Semper eadem; Tristesse de la lune; Sépulture²²</p>	<p>B (masculina) A (femenina) B (masculina)</p> <p>C (femenina) D (masculina) C (femenina) D (masculina)</p> <p>E (femenina) E (femenina) F (masculina)</p> <p>G (femenina) G (femenina) F (masculina)</p>
<p>Dos cuartetos con la misma rima, pareado y serventesio: Parfum exotique; Sed non satiata; Le possédé²³</p>	<p>A (femenina) B (masculina) B (masculina) A (femenina)</p> <p>A (femenina) B (masculina) B (masculina) A (femenina)</p> <p>C (masculina) C (masculina) D (femenina)</p> <p>E (masculina) D (femenina) E (masculina)</p>
<p>Dos cuartetos con distinta rima y tres pareados con distinta rima: De profundis clamavi</p>	<p>A (femenina) B (masculina) B (masculina) A (femenina)</p> <p>C (masculina) D (femenina) D (femenina) C (masculina)</p> <p>E (femenina) E (femenina) F (masculina)</p> <p>F (masculina) G (femenina) G (femenina)</p>
<p>Dos cuartetos con distinta rima, cuarteto y</p>	<p>A (femenina) B (masculina) B (masculina) A (femenina)</p>

²² En versos octosílabos

²³ La distribución de las rimas de este poema es idéntica a los anteriores de este mismo grupo, pero no coinciden los géneros de la rima.

<p>pareado: <i>Une nuit que j'étais près d'une affreuse</i> <i>Juive</i></p>	<p>A (femenina) C (masculina) C (masculina) A (femenina)</p> <p>D (masculina) E (femenina) E (femenina)</p> <p>D (masculina) F (femenina) F (femenina)</p>
<p>Dos cuartetos con la misma rima, serventesio y pareado: Remords posthume</p>	<p>A (femenina) B (masculina) B (masculina) A (femenina)</p> <p>A (femenina) B (masculina) B (masculina) A (femenina)</p> <p>C (masculina) D (femenina) C (masculina)</p> <p>D (femenina) E (masculina) E (masculina)</p>
<p>Tres serventesios con distinta rima y un pareado: Le chat</p>	<p>A (masculina) b (femenina) A (masculina) b (femenina)</p> <p>C (masculina)</p> <p>d (femenina) C (masculina) d (femenina)</p> <p>E (masculina) f (femenina) E (masculina)</p> <p>f (femenina) G (masculina) g (masculina)</p>
<p>Dos cuartetos con rima alterna, pareado y serventesio: <i>Je te donne ces vers afin que si nom</i> <i>nom</i></p>	<p>A (masculina) B (femenina) B (femenina) A (masculina)</p> <p>B (femenina) A (masculina) A (masculina) B (femenina)</p> <p>A (masculina) A (masculina) C (femenina)</p>

	<p>D (masculina) C (femenina) D (masculina)</p>
<p>Tres cuartetos con rima distinta y pareado: L'aube spirituelle</p>	<p>A (femenina) B (masculina) B (masculina) A (femenina)</p> <p>C (masculina) D (femenina) D (femenina) C (masculina)</p> <p>E (femenina) F (masculina) F (masculina)</p> <p>E (femenina) G (masculina) G (masculina)</p>
<p>Tres serventesios con distinta rima y un pareado²⁴: Duellum; Le portrait; La musique²⁵; Le flambeau vivant²⁶;</p>	<p>A (masculina) B (femenina) A (masculina) B (femenina)</p> <p>C (masculina) D (femenina) C (masculina) D (femenina)</p> <p>E (masculina) F (femenina) E (masculina)</p> <p>F (femenina) G (masculina) G (masculina)</p>
<p>Dos serventesios con la misma rima, pareado y serventesio con distinta rima: Sisina; La mort des amants; Le mort joyeux²⁷</p>	<p>A (femenina) B (masculina) A (femenina) B (masculina)</p> <p>A (femenina) B (masculina) A (femenina) B (masculina)</p> <p>C (femenina) C (femenina) D (masculina)</p>

²⁴ Misma disposición estrófica que el poema “Le chat”, pero con versos de arte mayor.

²⁵ Frente a los demás de este mismo grupo, este poema presenta la particularidad de combinar versos alejandrinos y pentasílabos. Al mismo tiempo, la rima de los versos pares del segundo serventesio es la misma que en el primero.

²⁶ El género de la rima de este poema es distinto de los demás en este grupo.

²⁷ El género de la rima de este poema es distinto de los anteriores.

	E (femenina) D (masculina) E (femenina)
Cinco pareados y una redondilla: Le revenant	a (femenina) a (femenina) b (masculina) b (masculina) c (femenina) c (femenina) d (masculina) d (masculina) e (femenina) e (femenina) f (masculina) g (femenina) g (femenina) f (masculina)
Soneto continuo²⁸: Sonnet d'automne	A (masculina) B (femenina) B (femenina) A (masculina) A (masculina) B (femenina) B (femenina) A (masculina) B (femenina) A (masculina) A (masculina) B (femenina) A (masculina) B (femenina)
Dos cuartetos con distinta rima, pareado y serventesio: Les chats; Les hiboux²⁹	A (femenina) B (masculina) B (masculina) A (femenina) C (masculina) D (femenina) D (femenina) C (masculina) E (femenina) E (femenina) F (masculina) G (femenina) F (masculina) G (femenina)
Dos redondillas con la misma rima, redondilla	a (masculina)

²⁸ Soneto en el que los tercetos tienen la misma rima que los cuartetos

²⁹ Presenta la misma disposición de las rimas que el poema anterior, pero con versos octosílabos.

<p>con rima distinta y pareado: La pipe</p>	<p>b (femenina) b (femenina) a (masculina)</p> <p>a (masculina) b (femenina) b (femenina) a (masculina)</p> <p>c (femenina) d (masculina) d (masculina)</p> <p>c (femenina) e (masculina) e (masculina)</p>
<p>Dos serventesios con la misma rima³⁰, serventesio con rima distinta y pareado: Le tonneau de la haine</p>	<p>A (femenina) B (masculina) A (femenina) B (masculina)</p> <p>A (femenina) B (masculina) A (femenina) B (masculina)</p> <p>C (femenina) D (masculina) C (femenina)</p> <p>D (masculina) E (femenina) E (femenina)</p>
<p>Dos serventesios con distinta rima y tres pareados: La cloche fêlée</p>	<p>A (masculina) B (femenina) A (masculina) B (femenina)</p> <p>C (masculina) D (femenina) C (masculina) D (femenina)</p> <p>E (masculina) E (masculina) F (femenina)</p> <p>F (femenina) G (masculina) G (masculina)</p>
<p>Dos serventesios con distinta rima, cuarteto y pareado: Obsession</p>	<p>A (femenina) B (masculina) A (femenina) B (masculina)</p> <p>C (femenina) D (masculina)</p>

³⁰ La rima de los versos impares de los dos primeros serventesios es asonante.

	<p>C (femenina) D (masculina)</p> <p>E (femenina) F (masculina) F (masculina)</p> <p>E (femenina) G (masculina) G (masculina)</p>
<p>Dos redondillas con distinta rima y dos tercetos con rima alterna: Alchimie de la douleur</p>	<p>a (masculina) b (femenina) b (femenina) a (masculina)</p> <p>c (femenina) d (masculina) d (masculina) c (femenina)</p> <p>e (masculina) e (masculina) f (femenina)</p> <p>e (masculina) f (femenina) f (femenina)</p>
<p>Dos cuartetos con la misma rima, redondilla y pareado: Horreur sympathique</p>	<p>a (femenina) b (masculina) a (femenina) b (masculina)</p> <p>a (femenina) b (masculina) a (femenina) b (masculina)</p> <p>c (femenina) d (masculina) d (masculina)</p> <p>c (femenina) e (masculina) e (masculina)</p>
<p>Dos cuartetos con distinta rima, pareado, cuarteto: Les aveugles³¹; Le vin du solitaire³²</p>	<p>A (masculina) B (femenina) B (femenina) A (masculina)</p> <p>C (femenina) D (masculina) D (masculina) C (femenina)</p> <p>E (masculina)</p>

³¹ La rima de los versos pares del último cuarteto coincide con la rima del pareado, y, al mismo tiempo, es una homofonía asonante con la rima de los versos pares del segundo cuarteto

³² El género de la rima se distribuye de forma inversa al de “Les aveugles”.

	<p>E (masculina) F (femenina)</p> <p>E (masculina) E (masculina) F (femenina)</p>
<p>Dos pareados, un cuarteto y un pareado: Brumes et pluies; La fontaine de sang</p>	<p>A (femenina) A (femenina) B (masculina) B (masculina)</p> <p>A (femenina) A (femenina) B (masculina) B (masculina)</p> <p>C (femenina) D (masculina) D (masculina)</p> <p>C (femenina) E (masculina) E (masculina)</p>
<p>Dos serventesios con la misma rima, cuarteto y pareado: Les deux bonnes soeurs</p>	<p>A (femenina) B (masculina) A (femenina) B (masculina)</p> <p>A (femenina) B (masculina) A (femenina) B (masculina)</p> <p>C (femenina) D (masculina) D (masculina)</p> <p>C (femenina) E (masculina) E (masculina)</p>
<p>Dos cuartetos con la misma rima, cuarteto con rima distinta y pareado: La mort des artistes</p>	<p>A (masculina) B (femenina) B (femenina) A (masculina)</p> <p>A (masculina) B (femenina) B (femenina) A (masculina)</p> <p>C (femenina) D (masculina) D (masculina)</p> <p>C (femenina) E (masculina) E (masculina)</p>
<p>Dos cuartetos con distinta rima y dos pareados con rima alterna: La fin de la journée</p>	<p>a (femenina) b (masculina) a (femenina) b (masculina)</p>

	c (femenina)
	d (masculina)
	c (femenina)
	d (masculina)
	e (femenina)
	f (masculina)
	e (femenina)
	f (masculina)
	f (masculina)
	e (femenina)

En cualquier caso, conviene ser prudentes en el análisis métrico de esta obra y no extrapolar la rigurosidad métrica de Baudelaire a todos los poemas, pues en algunos de ellos, como ha señalado convenientemente la crítica, el uso de la métrica no deja de ser externo y superficial. Los metros en algunas de sus composiciones son utilizados como moldes tradicionales que no llegan a tensar lo suficiente el lenguaje como para considerarlos significativos. Esto no menoscaba en absoluto el valor literario de estos textos, pues en estos casos las sensaciones poéticas se derivan fundamentalmente de los efectos internos del lenguaje: “On voudra bien excuser de cette formule peut-être un peu pëndante, mais *l’interiorité de la forme*, telle est chez Baudelaire le mode d’incarnation de l’âme dans l’art”³³. Por otra parte, la evolución de su poética corrobora el abandono de la métrica como elemento semiótico con valor autónomo. Tras la publicación de *Les fleurs du mal*, Baudelaire siguió ofreciendo a sus lectores nuevas obras poéticas,

³³ Baudelaire, Ch. *Les fleurs du mal et autres poèmes*. Paris: Flammarion. Introducción de Henri Lemaitre, pág. 14.

como *Le spleen de Paris*³⁴, pero, en esta ocasión, el metro desapareció ya totalmente. No buscaba el poeta francés una perfección formal en su obra, que pudiese contemplarse con admiración desde fuera, actitud que lo distingue claramente de sus contemporáneos parnasianos. Su pretensión no era la de ofrecer obras de arte “concluidas” definitivamente, sino poemas que influyesen en sus lectores, que provocasen reacciones en ellos. En este sentido resulta significativo que algunos de los poemas en prosa que aparecen en su obra *Petits poèmes en prose* lleven el mismo título que otros poemas versificados y publicados previamente en *Les fleurs du mal*, como si el poeta hubiese pretendido ofrecer dos versiones de un mismo tema, con y sin metro³⁵. Es importante precisar a este respecto que las versiones en metro de estas composiciones fueron escritas con anterioridad a los poemas en prosa, lo que demuestra que éstos últimos no son unos meros esbozos o pruebas sin valor a los que se les añadió posteriormente los elementos métricos³⁶. El proceso es más bien el inverso: Baudelaire fue depurando con

³⁴ Baudelaire, Ch. *Petits poèmes en prose. (Le Spleen de Paris)*. Paris: Flammarion, 1967.

³⁵ Marc Dominicy ha realizado un interesante estudio sobre las motivaciones rítmicas que llevaron a Baudelaire a alterar algunas versiones iniciales de sus poemas Cfr. Dominicy, Marc. "La fabrique textuelle de l'Évocation. Sur quelques variantes des Fleurs du mal". En: *Langue Française*, 110, 1996, págs. 39-48. También Nuiten ha investigado sobre la génesis de algunos de los poemas de *Les fleurs du mal* contrastando las distintas versiones que de ellos realizó el poeta francés. En ocasiones, sin embargo, nos parecen excesivamente reduccionistas sus intentos por explicar diferentes procedimientos discursivos mediante razones unívocas, sin tener en cuenta la complejidad del proceso de creación. Nuiten, H. *Les variantes des Fleurs du mal et des Épaves de Charles Baudelaire (1821-1867). Étude stylistique et génétique*. Amsterdam: APA - Holland University Press, 1975.

³⁶ Ratermanis, J. B. *Étude sur le style de Baudelaire d'après "Les Fleurs du mal" et les "Petits Poèmes en prose"*. Bade: Éditions Art et Science, 1949.

el paso del tiempo su poética del componente métrico, lo cual no significa en absoluto que relegara a un segundo plano el aspecto sonoro de su obra. La musicalidad sigue siendo uno de los pilares en los que se sustenta el poder evocador de su poesía, pero, en sus últimos escritos, se concentra totalmente en la melodía interna de la frase y no en la regularidad silábica. Él mismo lo expresa con claridad en la dedicatoria a Arsène Houssaye que abre *Le spleen de Paris*: “Quel est celui de nous qui n’a pas, dans ces jours d’ambition, rêvé le miracle d’une prose poétique, musicale, sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s’adapter aux mouvements lyriques de l’âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience?”.

Ahora bien, estas consideraciones no invalidan, a nuestro juicio, el recurso a la totalidad de los poemas de *Les fleurs du mal* para nuestro estudio. Incluso aquellos textos que no sobresalen por su aspecto métrico nos han resultado útiles, pues de la traducción de estos poemas se derivan igualmente conclusiones: el hecho de que en una traducción española se haya recurrido a la regularidad silábica pese a la escasa relevancia de ésta en la obra original, demuestra que una de las actitudes más frecuentes entre nuestros traductores es la de mantenerse fiel a una determinada estrategia de traducción (por ejemplo, la de respetar los esquemas métricos) y mantenerla invariablemente con independencia del valor que el esquema métrico desempeñe en el poema francés.

Al margen de estas características internas de *Les fleurs du mal*, en la selección de esta obra para nuestro corpus ha influido igualmente otro motivo: su importancia en la literatura contemporánea nos ha permitido disponer de un número de traducciones lo suficientemente amplio como para que la muestra de estrategias de traducción sea variada y las conclusiones sean significativas. Además, al haberse ido traduciendo al español en distintos períodos de nuestra literatura, se ha podido observar igualmente si los procedimientos de traducción de los esquemas métricos han variado con el paso de los años y los cambios de las tendencias literarias.

Las versiones españolas que componen nuestro corpus son sólo aquéllas que han traducido la totalidad de la obra francesa. Hemos descartado las traducciones de poemas aislados publicadas en revistas literarias, pues, por razones ya comentadas en los párrafos anteriores, en un poema desgajado de su obra no puede apreciarse la metodología métrica del traductor³⁷. Las traducciones consultadas son, por orden cronológico, las siguientes:

- Marquina, Eduardo. Madrid: Librería española y extranjera, 1905

³⁷ En el comentario de algunos poemas hemos considerado oportuno, sin embargo, hacer referencia puntual a algunas traducciones de poemas sueltos de *Les fleurs du mal*, como las de Esteban Torre publicadas en la recopilación *33 poemas simbolistas*. Madrid: Visor, 1995.

- Aguilar de Merlo, Carlos. Madrid: Agen, 1962
- Lázaro, Ángel. Madrid: Edaf, 1963³⁸
- Gutiérrez, Fernando. Barcelona: Creds, 1964
- Moix, Ana María. Barcelona: Mateu: 1966
- Enrique Parellada. Barcelona: Ediciones 29, 1973
- Guarner, Luis y Gil-Vilache, V. Barcelona: Bruguera, 1975
- Martínez Sarrión, Antonio. Madrid: Alianza Editorial, 1977³⁹
- Guereña, Jacinto Luis. Madrid: Visor, 1977
- Alba Bauzano, Manuel. Madrid: Anjana Ediciones, 1982
- Pujol, Carlos. Barcelona: Planeta, 1984
- López Castellón, Enrique.. Madrid: PPP, 1987⁴⁰
- Neila, Manuel. Barcelona: Círculo de lectores, 1988.
- Martínez de Merlo, Luis. Madrid: Cátedra, 1991
- Dapia, Elisa. *Las flores del mal*. Barcelona: Edicomunicación, 1998
- Barcelona: Óptima, 1998⁴¹
- Barcelona: Ediciones 29, 1999⁴²

³⁸ Citamos por la edición de 1990 en esta misma editorial.

³⁹ La traducción de Antonio Martínez Sarrión es utilizada igualmente por RBA editores en la edición de 1982.

⁴⁰ Citamos por Madrid: BM Editores, 1994.

⁴¹ No figura el nombre del traductor. Sólo se indica que la traducción ha sido cedida por el Instituto Enciclopédico Español, S.A.

⁴² Aunque se cita a un traductor que responde a las siglas M.B.F., la traducción que se ofrece en esta edición es exactamente la misma que la realizada por Enrique Parellada en 1973.

No son éstas todas las traducciones españolas que existen de la obra de Baudelaire⁴³, pero con ellas quedan representados todos los métodos por los que pueden optar los traductores. Como se comentará con más detalle en las páginas que siguen, en nuestro corpus hay traducciones en las que se mantiene el esquema silábico y la rima, traducciones en las que sólo se mantiene el esquema silábico y traducciones en verso libre. Dentro del grupo de traductores que riman sus versos, hemos procurado que estuviesen representadas diferentes opciones (hay quien recurre a la rima consonante, quien utiliza la asonante y también quien va alternando estos dos tipos de homofonías a lo largo de todo el poemario e incluso en un mismo poema). En cuanto a la traducción de esquemas silábicos, están igualmente representados distintos procedimientos de traducción (desde el respeto escrupuloso a los metros utilizados por Baudelaire, hasta la adaptación libre de éstos, pasando por opciones intermedias en las que se alternan ambas posibilidades a lo largo del poemario e incluso otras en las que se combinan versos métricos con versos libres en un mismo poema).

Tras consultar todas las traducciones que integran nuestro corpus, hemos comprobado que la existencia de muchas versiones de una misma

⁴³ Al margen de las citadas, conocemos la existencia de estas otras versiones: Beltrán, Francisco. Madrid, Librería española y extranjera, 1928; Hernández Pagano, J.M. Méjico: Editorial Leyenda, 1944; Varela, Lorenzo. Buenos Aires: Poseidón, 1943; Nydia Lamarque. Buenos Aires, Losada, 1948 (citamos esta traducción por Barcelona: Océano, 1998); Kelepikis, Alain. Madrid: Gisa, 1976; Petit de Murat, Ulyses. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1981.

obra no es sinónimo de múltiples interpretaciones o de poéticas de traducción distintas. Muchas de ellas, por el contrario, comparten no sólo los mismos métodos de traducción, sino también numerosos procedimientos y hallazgos lingüísticos concretos. La irrupción en las librerías de nuevas ediciones de *Les Fleurs du mal* obedece más a determinadas políticas comerciales de las editoriales (Baudelaire siempre resulta atractivo para los lectores), que a acercamientos novedosos a esta obra o a una necesidad de actualizar la recepción española del poeta francés⁴⁴. Prueba de ello es que las últimas ediciones que se están publicando no son producto de nuevas traducciones, sino reediciones de versiones anteriores. Por ejemplo, en 1999 se reeditaron las versiones de Ángel Lázaro (realizada en 1963), la de Enrique Parellada (realizada en 1973), o la de Antonio Martínez Sarrión (realizada en 1977⁴⁵). Pero el caso más significativo en este sentido es la reedición por la editorial barcelonesa Océano en 1998 de una de las traducciones más antiguas de las que se dispone: la de Nydia Lamarque, realizada en 1948⁴⁶. A juzgar por estos datos, no parece que las nuevas generaciones

⁴⁴La profusión de traducciones de esta obra (algunas de ellas prácticamente calcadas de otras versiones anteriores, como intentaremos demostrar más adelante), demuestra lo acertado de la reflexión de Anthony Pim, para quien no sólo hay que preguntarse “Comment faut-il traduire?”, sino también “Faut-il traduire?”; pregunta, ésta última, de la que surge el inevitable interrogante “En échange de quoi?”. Cfr. *Pour une éthique du traducteur*. Presses Universitaires d’Ottawa, 1997.

⁴⁵Las traducciones de Sarrión fueron publicadas igualmente en la editorial RBA en 1982 y en 1998 por Mondadori en una recopilación titulada *42 flores del mal*.

⁴⁶ Las reediciones pueden suscitar equívocos a la hora de realizar estudios diacrónicos sobre las versiones de una obra, pues existe el riesgo de fechar una traducción no a partir del año en que realmente se realizó, sino a partir de una de sus ediciones posteriores. Creemos que esto es lo que sucede en el estudio que ofrece Sáez Hermosilla sobre las versiones españolas del poema “Correspondances”. Establece este profesor una línea temporal que divide estas versiones en dos grupos: las realizadas antes de 1977 (año de publicación de la versión de Martínez Sarrión) y las que se publicaron posteriormente. Incluye la traducción de Ángel Lázaro en el segundo grupo porque

de lectores (y traductores) españoles nos estemos acercando a la obra del poeta francés de una manera sustancialmente distinta a como se hizo en el pasado. Si dejamos de lado las reediciones de versiones antiguas, la última traducción realizada en nuestro país es la de Elisa Dapia en 1998, aunque tampoco sería exacto, en nuestra opinión, presentarla como una “nueva” interpretación de *Les fleurs du mal*, pues esta traductora sigue prácticamente al pie de la letra la versión de López de Castellón, realizada en 1987.

Insistimos en que en algunas de las ediciones que están apareciendo en los últimos años son fruto de la voluntad de algunas editoriales por “tener su baudelaire” para ganar prestigio sirviéndose de las resonancias del poeta francés, independientemente de las condiciones en las que se la obra se presente a los lectores. En estas circunstancias, el rigor filológico de algunas publicaciones brilla por su ausencia. El poco cuidado con el que se ha preparado tanto la edición como la traducción así lo demuestra. Por ejemplo, son pocas las traducciones que hemos consultado que ofrezcan indicaciones acerca de la edición original sobre la que ha trabajado el traductor⁴⁷. No es éste un detalle banal, pues son varias las ediciones

trabaja con una reedición de 1985, pero la fecha en que por vez primera se publicó esta traducción fue en 1963.

⁴⁷ En ocasiones, estas ausencias no son responsabilidad del traductor sino del responsable de la edición. Este es el caso, por ejemplo, de la versión de Antonio Martínez Sarrión en RBA Editores (Barcelona: 1982), en la que no se proporciona ningún dato acerca de la edición original utilizada ni comentario alguno sobre el método de traducción empleado. El traductor, sin embargo, ofreció esta información aunque no fue publicada en esta edición. Para acceder a ella es necesario recurrir a la versión que este mismo traductor publicó en Alianza Editorial en 1977 (reeditada por esta misma editorial en 1999).

francesas desde las que es posible traducir debido a las mutilaciones que sufrió la obra por culpa de la censura de la época. En función del texto original desde el que se trabaje, no sólo variará el número de poemas traducidos, sino también el orden en que éstos aparecen. La importancia que le dio Baudelaire a la arquitectura global de su poemario (“Sólo pido un elogio para mi obra, que se le reconozca un principio y un fin, que nadie vea en ella un álbum”⁴⁸), y la preocupación con la que ordenó sus poemas hacen necesarias algunas aclaraciones a este respecto por parte del traductor.

El orden en que el poeta francés presentó sus poemas no es en absoluto arbitrario. La importancia de este dato reside en que *Las flores del mal* describen un “viaje vital”, desde la desesperanza y el hastío hasta la muerte, pasando por diversas etapas fatales. La disposición de los poemas es, pues, esencial para comprender la evolución de este itinerario, descrito someramente por Félix de Azúa: “En la primera sección, *Spleen et Idéal*, se trata de un primer intento de liberación por medio del Arte y del Amor. Pero una vez comprobado el fracaso del Ideal, nos encontraríamos en pleno Spleen. Un segundo intento de huida sería la masa [...], descrito en la segunda sección, *Cuadros Parisienses*. La tercera sección, *El Vino*, atacaría el motivo de los paraísos artificiales, otra posible salvación; y la cuarta,

⁴⁸ de Azúa, Félix. *Conocer a Baudelaire y su obra*. Barcelona: Dopesa, 1978, pág. 95.

Flores del mal, la redención por la vía maligna. Fracasadas las cuatro tentativas [...], la sección quinta propondría una auténtica lucha frontal, la *Rebelión* contra las vías de salvación ortodoxa [...]. Y la conclusión, expuesta por la última sección, expresa la derrota general: la *Muerte* [...]"⁴⁹.

Toda la minuciosidad con la que Baudelaire trazó este tránsito por la vida pasará desapercibida a los lectores de algunas ediciones españolas. Por ejemplo, en la publicada por la editorial Musa (que, por cierto, se inventa un nuevo título para la obra francesa: *Las flores del mal. Cuadros de la ciudad en París*), no sólo se altera la secuencia original de las secciones en que se divide el poemario (*Fleurs du mal*⁵⁰, por ejemplo, aparece delante de *Le vin*), sino que incluso llegan a desaparecer totalmente algunas de ellas (como *Spleen et Idéal*) y se incluyen poemas de una sección en otra (como sucede, por ejemplo, con “El hombre y el mar” o “La musa enferma”, que han sido reubicados en *Tableaux Parisiens*)⁵¹. Y todo ello sin proporcionar

⁴⁹ de Azúa, Félix. *Op. cit.*, pág. 99. Enrique López Castellón ofrece, en la introducción a su propia versión de esta obra, una descripción más detallada de la crónica vital que se describe en *Las flores del mal*. Madrid: BM Editores, 1994, págs. 57 y siguientes. El dilema que se le plantea al traductor acerca de la edición francesa sobre la que trabajar, la de 1857 o la de 1866, está tratado en la introducción a la versión de Luis Martínez de Merlo, realizada por este mismo traductor en colaboración con Alain Verjat. Madrid: Cátedra, 1991, págs. 60-62.

⁵⁰ Se equivoca el traductor al titular esta sección por *Las flores del mal*: sólo el título de la totalidad del poemario lleva artículo en francés (*Les fleurs du mal*); la cuarta sección de la obra se titula *Fleurs du mal*, sin determinante.

⁵¹ *Las flores del mal. Cuadros de la ciudad en París*. Barcelona: Musa. No figura ni el año de la edición ni el nombre del traductor.

ninguna advertencia a los lectores, a los que se les presenta la versión como si se tratase del texto tal como fue concebido por Baudelaire.

Desgraciadamente, este tipo de ediciones no son excepcionales. La misma práctica de ofrecer como si fuese la obra completa lo que no es más que una recopilación, la hemos encontrado, por ejemplo, en la versión publicada en Ediciones 29⁵². Igual que en otras, desaparece en ésta una de las secciones de la obra francesa peor tratadas por las editoriales españolas: *Spleen et Idéal*. Ante la insistencia con la que esta serie de poemas se mutila total o parcialmente, tenemos la sospecha de que existe cierta confusión sobre la unidad del poemario francés. El hecho de que la obra original esté compuesta por diferentes secciones y que una de ellas se titule de forma similar al título global (*Fleurs du mal* es el título de la cuarta sección y *Les fleurs du mal* el del poemario completo), parece que genera ciertas dudas en este tipo de ediciones preparadas apresuradamente. En más de una ocasión se ha observado que esta cuarta sección se antepone a las demás, quizás para que el lector profano no dude, al abrir el libro por la primera página, de que realmente ha comprado *Las flores del mal*. Hasta tal punto se abusado de estas amputaciones en la obra francesa que algunas editoriales se han

⁵² Nos referimos concretamente a la publicada en 1999. También en la versión de Aguilar de Merlo desaparecen algunos poemas de la obra francesa. Aunque este hecho es indicado a los lectores en las notas a la traducción, la brevedad de la nota pasa prácticamente desapercibida: "En esta versión, el traductor ha seguido la selección hecha por Hatier, París, 1960". Aguilar de Merlo, Carlos. Madrid: Ajen, 1962, pág. 9.

visto en la obligación de precisar, en la misma portada de su edición, que la versión contiene la serie *Spleen et Idéal*⁵³.

El caso de la versión de Ediciones 29 es el más revelador en este respecto y confirma la sospecha que se acaba de señalar. El título con el que se presenta la obra es *Las Flores del Mal y otros poemas*. Inmediatamente surge la duda: ¿a qué textos concretamente se refiere el apéndice “y otros poemas”? Podría pensarse en los poemas que Baudelaire escribió tras la publicación de *Les Fleurs du mal*, destinados a un posterior poemario, nunca publicado, cuyo título iba a ser *Neuves Fleurs du mal*. Sin embargo, no es así. Lo que se ofrece en esta edición bajo el título “otros poemas”, no son sino poemas que integran de pleno derecho *Las flores del mal*. El título es claramente el síntoma de una confusión: se ha pensado, equivocadamente, que el resto de las secciones del poemario francés (*Rebelión, La muerte y Cuadros parisienses*) no pertenecen a la obra, de ahí que se ofrezcan como un apéndice.

Los ejemplos señalados ponen de manifiesto que algunos de los principios deontológicos que Salvador Peña propone para las traducciones que se realizan del árabe al español (“No mutilar el texto original. En el

⁵³ Nos referimos concretamente a la versión publicada en Barcelona: Óptima, 1998. No se proporciona el nombre del traductor. Tan sólo se precisa a este respecto que la traducción que se ofrece ha sido cedida a la editorial por el Instituto Enciclopédico Español, S.A.

caso de que se considerara conveniente la supresión de algunos fragmentos, informar de ello al lector”), deben recordarse igualmente en otras combinaciones lingüísticas en las que, *a priori*, podrían resultar obvios⁵⁴. La supuesta “obviedad” de este principio en las versiones españolas de *Les fleurs du mal* se deriva del prestigio que la obra, el autor y, de forma general, la literatura francesa tienen en la literatura española. Quizás pueda ser comprensible, aunque nunca justificable, que prácticas tan poco honestas como las que se acaban de señalar se cometan al editar obras de literaturas de un estatus considerado inferior al de la comunidad que las recibe. Pero, si tenemos presente que la obra de Baudelaire pertenece a ese grupo selecto de obras legendarias en la literatura mundial y que ha sido delimitada con precisión por numerosos estudios filológicos, difícilmente pueden explicarse los errores cometidos en las ediciones que se acaban de citar, ya que podrían haberse evitado fácilmente; lo cual incide una vez más en la necesidad de introducir criterios éticos en la crítica de traducciones⁵⁵, algo que nos limitamos a apuntar aquí, pues es un tema que excede ampliamente los objetivos de nuestro trabajo, centrado fundamentalmente en los aspectos operacionales de la traducción.

⁵⁴ Peña, S., Fera, M. y Arias, J.P. "¿Perro no come perro? Sobre la necesidad de un análisis de traducciones del árabe". En: Morillas, E. y Arias, J.P. (Eds.). *El papel del traductor*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1997, págs. 143-145.

⁵⁵ Peña, Salvador. "El pacto tácito: hacia una ética deontológica de la traducción (con atención especial a algunas versiones del Salmo 136)". En: *Trans*, 3, 1999, págs. 77-89.

Cerramos ya esta breve incursión filológica acerca de los criterios para la delimitación de la obra original y abordamos la labor traslativa en sí misma, es decir, la reexpresión del poema francés en la lengua de llegada⁵⁶. La comparación lingüística de las traducciones que componen el corpus corrobora lo expresado en los párrafos anteriores: la multiplicidad de versiones puede reducirse a un número mucho más limitado de métodos de traducción. Y ello por varias razones. En primer lugar, esta reducción es lógicamente inevitable: los métodos para realizar cualquier actividad siempre van a ser más reducidos que el número de ocasiones en la que se haya realizado dicha actividad. Dicho de otra manera: la práctica de la traducción siempre será más numerosa que las alternativas que se le plantean al traductor cuando va a llevarla a cabo. Pero al margen de esta razón, lo cierto es que la comparación de las traducciones demuestra que muchas de las versiones españolas se han inspirado —y, en ocasiones, muy de cerca — en otras realizadas con anterioridad, de manera que, puestos a buscar las normas en la traducción de elementos métricos, tendríamos que ir

⁵⁶ Esta separación entre la labor de edición y la puramente lingüística dentro del proceso general de traducción es una mera abstracción, pues ambas tareas recaen bajo la responsabilidad del traductor. La delimitación del texto original cuando ésta es conflictiva también forma parte del proceso traslativo y es, en consecuencia, una decisión que debe asumir el traductor, aunque éste decida recurrir a los trabajos de investigación realizados por los filólogos. Sobre las relaciones entre la edición y traducción de textos, dice Federico Corriente: “[...] del mismo modo que la traducción no puede ser buena si no se basa en una buena edición, algo parece también impedir que la labor de editar un texto tenga éxito, si no se apoya simultáneamente en una traducción elaborada y que podría, aunque no siempre se haga, darse a leer a un público”. Corriente, F. “La traducción como piedra de toque de la edición”. En: Morillas, E. y Arias, J.P. (Eds.). *El papel del traductor*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1997, págs. 125-129.

apartando todas aquellas versiones que no pueden aportar nada nuevo a lo ya existente. Hasta tal punto los hallazgos de algunos traductores han inspirado a sus colegas, que a veces tenemos la impresión de que algunas versiones se han basado más en otras traducciones que en el texto francés. Permítasenos un breve ejemplo para demostrar esta afirmación. En el poema “Sed non satiata”, concretamente en los versos 5 y 6, dice Baudelaire:

Je préfère au constance, à l’opium, au nuits
l’elixir de ta bouche où l’amour se pavane.

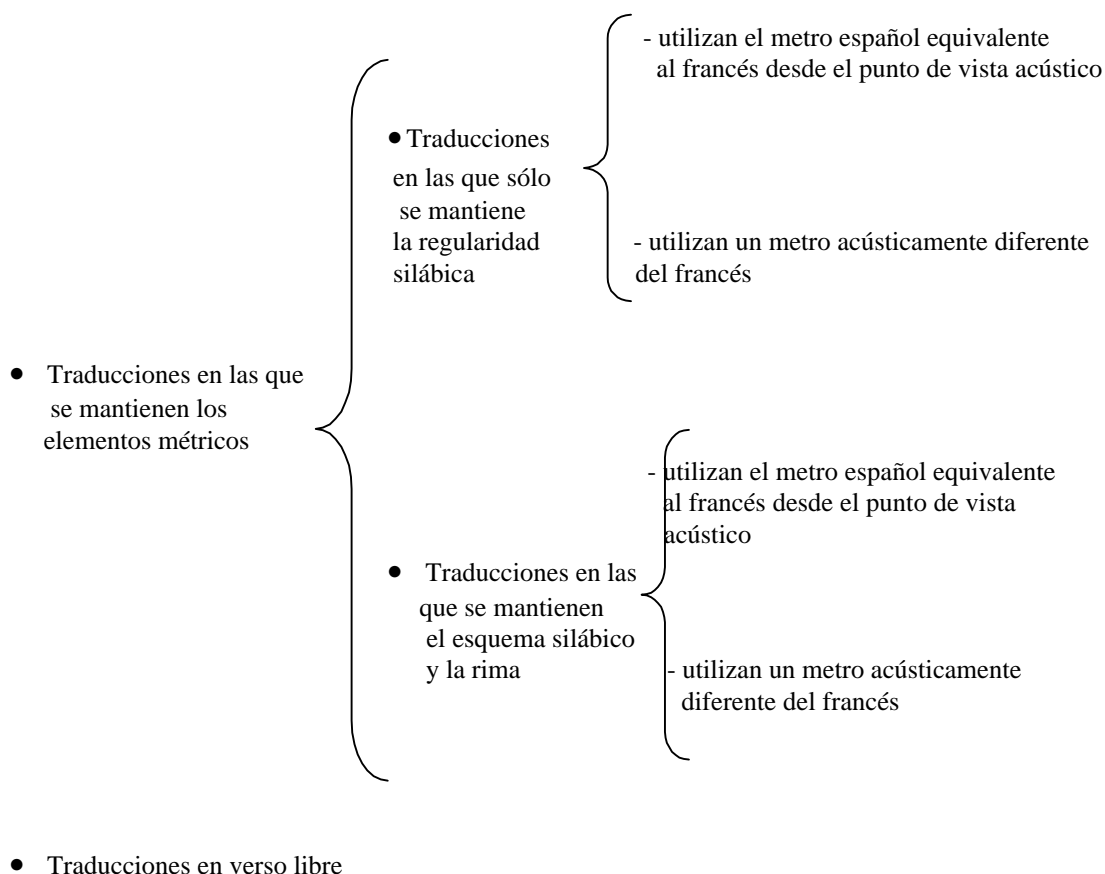
El *constance* es un vino de África del Sur (de la región del Cabo, concretamente) muy de moda en Francia a mediados del siglo XIX, y el *nuits* es un vino francés de la región de Borgoña. Eduardo Marquina, uno de los primeros traductores españoles de Baudelaire, no comprendió estos versos al no captar las referencias vinícolas que en ellos se hacen. Pese a las alabanzas que recibió su versión por parte alguno de sus colegas⁵⁷, en ella la traducción del primero de los versos citados dice: "Más que el opio y las *sombras* y la *constancia*, ansío [...]" (cursivas nuestras). El *constance* lo

⁵⁷ Acerca de la versión de Marquina, dice Luis Guarner: “Por fortuna, cuando se emprendió la traducción completa de *Las flores del mal* al español, la primera vez, fue por un poeta modernista, Eduardo Marquina, que ya tenía un concepto actual de lo que debe ser una versión poética honesta y eficaz”. Guarner, Luis (trad). Baudelaire, Ch. *Las flores del mal*. Barcelona: Bruguera, 1975, pág. 56. Una valoración muy distinta a la de Guarner hace Martínez Sarrión a propósito de las traducciones de Marquina: “Que yo recuerde, desde la inefable versión rimada de la pianola Marquina (aquello de “voluptad” no tenía precio), el cúmulo de atentados contra su poesía, aquí y al otro lado del Atlántico, no ha finalizado”. En el apéndice reproducimos la traducción de Marquina del poema “La plegaria de un pagano” (página 793), en la que aparece su famosa “voluptad”.

interpreta como “la constancia”, y el *nuits*, como la noche, y lo traduce metonímicamente por “sombras”⁵⁸. No podía imaginar Marquina las repercusiones que iba a tener a su despiste, pues todos los traductores que se inspiran en su versión lo reproducen en sus textos. Ángel Lázaro, por ejemplo, traduce: “Aún más que el opio y más que la noche prefiero / el licor de tu boca donde el amor se ufana”. Ana María Moix también traduce “constance” por “constancia”, y para la equivalencia de “nuits” sigue la misma línea metonímica que Marquina y opta por “tinieblas”. Luis Guarner parece haber sospechado las dificultades de este verso y traduce sin hacer referencia a estos términos para no comprometerse: “Aun más que al opio y más que al misterio yo ansío [...]”. Luis Guereña, al seguir la versión de Ana María Moix, tropieza indirectamente con el error de Marquina: “más que constancia, opio y tinieblas, / anhelo el elixir de tu boca, donde el amor se ufana”. Aunque Manuel Alba Bauzano no parece haber seguido la versión de traductores anteriores, tampoco ha comprendido el sentido de estos versos y traduce: “A la constancia, al opio y a las noches prefiero [...]”. Basten estos ejemplos para demostrar la precaución con la que hay que acudir a las versiones anteriores, pues, además de los hallazgos, también los errores pueden ir pasando de versión en versión.

⁵⁸ Se aprecian en esta traducción desconocimientos no sólo culturales, sino también lingüísticos: aun sin saber qué es el *nuits*, nunca podría haberse traducido por “la noche”, pues este sustantivo es de género femenino en francés.

Centrándonos ya en los procedimientos para la traducción de elementos métricos, las traducciones que componen el corpus nos han permitido observar las siguientes posibilidades:



Una posible quinta opción que habría que añadir a las anteriores sería la traducción en prosa, pero no tenemos conocimiento de que exista ninguna versión española de *Les Fleurs du mal* de estas características⁵⁹. Sáez

⁵⁹ Cuando mencionamos la ausencia de traducciones en prosa, nos referimos exclusivamente a las traducciones que se presentan como “literarias”, es decir, aquellas que no alteran la función

Hermosilla, sin embargo, en un estudio sobre varias versiones españolas del poema “Correspondances”, menciona la existencia de una versión en prosa al justificar la composición del corpus de traducciones en el que basa su trabajo: “Dejo de la lado la versión de Ediciones 29, colección Río Nuevo, por tratarse de una traducción en prosa en la que no se respeta ni la rima ni el metro. Sin embargo, hay que decir que es la más leída, a juzgar por el número de impresiones”⁶⁰. La razón por la que esta traducción es descartada por Sáez Hermosilla para su investigación (el haberse realizado en prosa⁶¹) la hacía especialmente interesante para nuestro trabajo, pues nuestra preocupación es estudiar todas las estrategias métricas posibles por la que se han decantado los traductores, y la ausencia de metro es también una estrategia métrica. Tras hacernos con ella, hemos comprobado que no es una traducción en prosa sino en verso libre⁶². En cualquier caso, y aun teniendo presente que nuestro trabajo se concentra en la traducción de elementos métricos, en momentos puntuales nos ha parecido interesante introducir en los comentarios traducciones en prosa de otras obras poéticas francesas, con

estética que preside los poemas originales. Existen muchas traducciones en prosa de poemas de Baudelaire, pero no son traducciones literarias: son traducciones literales que se proporcionan en ensayos críticos a propósito de la obra del poeta francés, para que el lector que no puede leer directamente el poema original comprenda, al menos, el contenido lingüístico de la composición que se comenta. Sobre este tema, véase en la página 445 de este mismo capítulo la distinción entre “traducción de textos literarios” y “traducción literaria”.

⁶⁰ “La traducción poética: ¿Transparencia por aproximación o adaptación inevitable? (A propósito de Ch. Baudelaire)”. En: *Livius*, 9, 1997, págs. 121-136.

⁶¹ La actitud de este traductólogo al descartar de su corpus una versión por el mero hecho de que se haya realizado en prosa, es significativa de la poca aceptación que tienen este tipo de traducciones. En el análisis del poema “Élévation” (págs. 623-624 del capítulo 8) apuntamos posibles razones comerciales que influyen en este hecho, como el miedo del editor a defraudar a un lector que, al identificar la poesía con una determinada disposición tipográfica, nunca compraría una versión de Baudelaire en prosa.

⁶² *Las flores del mal*. Barcelona: Ediciones 29, 1993. Del traductor sólo figuran las iniciales M.B.F.

vistas a comparar los procedimientos de traducción que se derivan de estas dos opciones (versión métrica y versión en prosa). En estos casos hemos recurrido a la versión que propuso Manuel Machado de algunos poemas de Verlaine⁶³. Se han seleccionado estos textos por ser Verlaine un autor del mismo período literario que Baudelaire y con una poética afín, de tal manera que las posibles divergencias o similitudes entre las traducciones métricas y las realizadas en prosa pudiesen achacarse a los criterios de los traductores y no a la disparidad de las obras originales.

Cuando el traductor se decanta por alguno de los procedimientos señalados en el esquema anterior, está optando por un determinado concepto del ritmo. Las decisiones que se adopten en el terreno de la métrica se derivan igualmente de una poética de la traducción, independientemente de que el traductor la enuncie de forma explícita o sea consciente de ella. Al mismo tiempo, estas decisiones acaban determinando el resto del proceso de traducción, pues dependiendo de la forma métrica que el traductor haya escogido para su versión, su labor de traslación se orientará en una dirección o en otra. Todas estas implicaciones que se derivan de los elementos métricos son las que pretendemos describir en las páginas que siguen recurriendo a ejemplos concretos de los textos que componen el corpus.

⁶³ Machado, Manuel. *Paul Verlaine: Fiestas Galantes. Poemas saturnianos. La buena canción. Romanzas sin palabras. Sabiduría. Amor. Parábolas y otras poesías*. Madrid: Imprenta Fortanet, Librería de Fernando Fe, 1908.

Dado que muchas de las traducciones consultadas comparten los mismos métodos, y son éstos los que realmente nos interesa describir, creemos que el comentario de todas las versiones habría supuesto una adición infructuosa de ejemplo tras ejemplo sin que éstos aportasen realmente nueva información para nuestros propósitos. Para evitar estos comentarios redundantes, hemos seleccionado dentro de nuestro corpus las traducciones que nos han parecido más representativas de los distintos métodos de traducción, y nos hemos concentrado en ellas para su descripción. Bien es cierto que al proceder de esta manera ocultamos parte del proceso de investigación para ofrecer tan sólo una ilustración de las conclusiones a las que hemos llegado, pero la inclusión de todas las traducciones habría dado lugar a una lista estéril de ejemplos. Las versiones seleccionadas son las siguientes⁶⁴:

- Hemos recurrido a la versión de Ángel Lázaro como ejemplo de aquellas traducciones en las que, además de mantenerse los esquemas métricos, se respeta igualmente la rima⁶⁵. Los procedimientos concretos a

⁶⁴ En la siguiente lista ofrecemos tan sólo los rasgos más sobresalientes que han motivado la elección de cada traducción; en el comentario de cada poema estudiamos con más detalle el método traslativo que se observa en cada una de ellas.

⁶⁵ Como se verá cuando se describan las versiones de Lázaro, hablar en una traducción de “respeto” de la rima no es exacto: aunque se mantenga este elemento métrico, los fonemas que intervienen en las homofonías no son los mismos que en el texto original, por lo que no puede afirmarse, siendo estrictos, que se haya respetado la rima francesa. Por otra parte, en ninguna de las versiones consultadas se respeta la distribución estrófica que las rimas reproducen en los poemas

los que recurre Lázaro para el mantenimiento del axis rimático —descritos con detalle en el comentario del poema “Élévation”— son también representativos de los que han utilizado los demás traductores que riman sus versos. Esta traducción es igualmente un buen ejemplo de lo que se ha dado en llamar “versión libre”⁶⁶. En ella, la libertad y el alejamiento respecto de los textos franceses es, en muchas ocasiones, el resultado inevitable de los condicionantes que impone el esquema silábico y, sobre todo, la rima. Pero también se aprecia una tendencia personal de este traductor al método interpretativo, en el que, una vez captado el tema central del poema, ha recurrido a mecanismos discursivos totalmente distintos de los que aparecen en el texto original. Para demostrar que el mantenimiento de la rima no siempre implica un alejamiento tan acusado como el de Ángel Lázaro, en ocasiones hemos comparado sus traducciones con las de Nydia Lamarque y con las más recientes de Sáez Hermosilla⁶⁷. En el grupo de traductores que mantienen la rima, también hemos utilizado las traducciones con rima asonante de Esteban Torre para estudiar de qué manera influye en el proceso de traducción el recurso a este tipo de homofonías.

originales (al menos de forma constante en todos ellos). En consecuencia, el mantenimiento de la rima no puede presentarse como fruto de una voluntad de fidelidad hacia los textos originales.

⁶⁶Hurtado Albir, Amparo. “La cuestión del método”. En: *Sendebarr*, 7, 1996, págs. 39-59.

⁶⁷Sáez Hermosilla, Teodoro. “La traducción poética: ¿Transparencia por aproximación o adaptación inevitable? (A propósito de Ch. Baudelaire)”. En: *Livius*, 9, 1997, págs. 121-136.

- Como ejemplo de traducciones en verso blanco, hemos recurrido a las versiones de Luis Martínez de Merlo y de Antonio Martínez Sarrión. Estos dos traductores nos sirven para ilustrar dos matices diferentes dentro de esta misma categoría. Las traducciones de Merlo son un claro ejemplo del respeto escrupuloso a los esquemas silábicos franceses, pues en todas sus traducciones recurre a metros prosódicamente equivalentes a los que ha utilizado Baudelaire; es decir, cuando el poeta francés escribe en pentasílabos, él traduce en hexasílabos; cuando aquél compone sus versos en octosílabos, éste lo hace en enneasílabos, y así en todos los metros, independientemente de que este procedimiento dé lugar a metros poco utilizados en la versificación española⁶⁸. Sarrión suele optar también por el respeto prosódico de los metros franceses, pero no se muestra tan respetuoso con la métrica como Merlo. Por el contrario, en sus versiones aparecen con frecuencia versos irregulares, especialmente cuando se trata de versos de arte menor con pocas sílabas (como los pentasílabos o los hexasílabos). Como el propio traductor indica en las notas a su versión, la métrica no ha estado entre sus prioridades: cuando el respeto a las reglas de versificación suponía perder una buena traducción, ha optado por ésta y ha descartado la regularidad silábica.

⁶⁸ Sólo en el caso de dos poemas decasílabicos se separa de esta norma. En el capítulo dedicado al poema “Le chat” comentamos con más detalle estos casos y los motivos que podrían explicarlos.

- Dentro del grupo de traducciones en verso blanco, existe un acercamiento métrico distinto de los anteriores que merece, a nuestro juicio, analizarse de forma separada en otra categoría, pues de él se derivan procedimientos de traducción muy diferentes. Nos referimos a la posibilidad de respetar rigurosamente las reglas de versificación española sin que ello implique fidelidad métrica hacia los poemas originales; es decir, adaptar los metros franceses por otros que se han considerado más acordes con la tradición española. Este tipo de equivalencias métricas dinámicas las hemos ilustrado con la traducción de Carlos Pujol. En ocasiones, hemos citado también a otros traductores que, aun optando por este mismo método, han establecido, sin embargo, equivalencias distintas de las de Pujol (como Fernando Gutiérrez o Alba Bauzano).

- A modo de ilustración de las traducciones en verso libre hemos utilizado la versión de Enrique López Castellón. Aunque en el texto de estas traducciones no haya presencia de elementos métricos, éstas resultan igual de relevantes en nuestro estudio: en primer lugar, porque la ausencia de esquemas silábicos y de rima es un método más para la traducción de las estructuras métricas, y como tal, es necesario su estudio; además, la comparación de estas traducciones con aquellas en las que se han mantenido los metros de los poemas originales nos ha resultado muy reveladora para observar el grado de subordinación de la

métrica y hasta qué punto ésta ha condicionado la labor de los traductores.

Somos conscientes de los problemas que se derivan de reducir la variedad textual a este grupo reducido de traducciones, especialmente después de haber afirmado líneas atrás que la complejidad del proceso traslativo exige un planteamiento del tipo “texto por texto”. Sin embargo, no pensamos que exista contradicción: ni el esquema propuesto ni la selección de poemas y traducciones implica reducciones ontológicas, sino tan sólo un método de trabajo taxonómico que nos facilite nuestra investigación⁶⁹. El objetivo de esta clasificación no ha sido el etiquetado de los traductores y su adscripción a compartimentos mentales rígidos que proporcionen la falsa seguridad de haber domesticado una realidad heterogénea.

Pretender encasillar una traducción atendiendo a la regularidad de sus versos o a la ausencia de ésta es excesivamente simplificador. Y prueba de ello es que algunas de las traducciones que hemos consultado, pese a encuadrarse en el mismo grupo del diagrama, dejan relucir un concepto de traducción distinto. Por ejemplo, dentro de las traducciones en verso libre nos hemos encontrado con versiones muy diferentes entre sí. Si comparamos las

⁶⁹ Eco, Umberto. "¿Realidad ontológica o sistema operativo?". En: *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen, 1968, trad. Francisco Serra Cantarell.

de López Castellón o Elisa Dapia, por una parte, con la versión inglesa que ofrece Clive Scott —también en verso libre—, se aprecian con claridad dos poéticas de traducción distintas y dos lecturas de Baudelaire. Castellón y Dapia, como se verá con detalle en los comentarios puntuales de cada poema, se han preocupado fundamentalmente del pensamiento del poeta francés; lo han querido analizar, desmenuzar, para presentar al lector no tanto un texto equivalente, sino una explicación, una glosa del texto original. Pensamos, por ello, que es un error que estas dos ediciones no sean bilingües, pues las versiones españolas no pretenden ofrecerse como alternativas a los textos originales, independientes de ellos, sino como un apéndice, una continuación del texto en una lengua distinta (insistimos en la importancia de que la edición y la traducción se realicen conjuntamente, desde la misma perspectiva).

Por el contrario, en la traducción de Clive Scott, la liberación del esquema métrico es fruto de un determinado concepto de la lengua poética, en el que el metro no se ha considerado tan relevante como para mantenerlo y supeditar a él otras decisiones. En este caso, la traducción sí pretende suplir al texto original. En definitiva, no siempre debe asociarse el verso libre a la literalidad y a un mayor respeto de la forma lingüística del original, pues, en ocasiones, esta opción se debe a la voluntad del traductor de evitar las convenciones métricas de la versificación regular para crear sus

propias medidas silábicas, o jugar con los valores icónicos del verso libre. Este es el caso, por ejemplo, de la versión que propone este traductor inglés de los dos primeros cuartetos del poema “Parfum exotique”. Se trata de una traducción en verso libre mucho más alejada del poema francés que otras en las que se respetan los esquemas métricos⁷⁰:

Quand, les deux yeux fermés, en un soir chaud d'automne,
Je respire l'odeur de ton sein chaleureux.
Je vois se dérouler des rivages heureux
Qu'éblouissent les feux d'un soleil monotone;

Une île paresseuse où la nature donne
Des arbres singuliers et des fruits savoureux;
Des hommes dont le corps est mince et vigoureux,
Et des femmes dont l'oeil par sa franchise étonne.

⁷⁰ Scott, Clive. "Translating Rhythm". En: *Translation and Literature*, vol. 6, n° 1, 1997, págs. 48-66. Más allá del verso libre, habría que hablar en estos casos de “poema libre”; una forma de traducción por la que apuesta Meschonnic, en la que “il ne s’agit pas d’opposer des formes à une absence de formes [...]. La liberté n’est pas plus un choix qu’une absence de contrainte, mais la recherche de sa propre historicité”. *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Verdier, 1980, pág. 593.

En cuanto a las opciones que se ofrecen en el esquema anterior, éstas pretenden sencillamente facilitar un acercamiento inicial a los textos, para proceder, a continuación, a una descripción más meticulosa. Hemos recurrido a la metricidad de los versos como criterio para realizar esta primera separación porque la métrica es uno de los elementos del código literario que, pese a permanecer en los estratos más superficiales y visibles del texto, permite extraer unas primeras conclusiones sobre la poética de la que parte el traductor. El concepto que el traductor tenga de la lengua poética es un factor que determina la mayor parte de las decisiones que ha de tomar, de ahí que muchas de las opciones rítmicas se mantengan invariables independientemente del texto que se esté vertiendo al español. Como ya se ha señalado con anterioridad, es frecuente que el traductor que opta por rimar sus versos lo haga en todas las traducciones, de la misma manera que quien decide traducir en verso blanco se mantenga fiel a este procedimiento en todos los poemas que componen la obra original e incluso al traducir diferentes autores y desde diferentes lenguas⁷².

⁷² Existen, desde luego, excepciones. Así, Javier del Prado, en sus traducciones de las *Poesías completas* de Rimbaud, rima o no los versos de sus versiones dependiendo de lo significativa que le haya resultado la rima de los poemas franceses. Pese a traducir muchos de los poemas en verso blanco, “[...] cuando, los últimos poemas o en algunos poemas de la primera época con una estructura formal muy determinada, la métrica y la rima cobran en Rimbaud una importancia primordial, ya sea por los efectos musicales que busca o por su voluntad de destruir el verso, entonces hemos intentado emplear una rima lo más acorde posible con los efectos buscados”. Cfr. del Prado, Javier (trad.). Rimbaud, Arthur. *Poesías completas*. Madrid: Cátedra, 1996, pág. 115.

Por otra parte, la distinción entre quienes respetan el mismo metro del texto original, por un lado, y quienes recurren a esquemas silábicos españoles diferentes, por otro, es también una decisión muy reveladora acerca del concepto de traducción que ha presidido cada versión. El mantenimiento en español de las convenciones literarias francesas o su sustitución por otras convenciones más usuales en nuestra literatura, nos permite poner en práctica una de las dicotomías clásicas en los estudios de traducción: la distinción entre la adecuación al texto original y la aceptabilidad de la versión entre sus destinatarios⁷³. La métrica se vuelve a revelar en este caso como una herramienta de gran utilidad para el análisis de las traducciones, pues el grado de respeto que los traductores adoptan ante los metros suele coincidir con el que muestran en otros estratos del poema. Así, quienes se caracterizan por traducir los metros franceses por sus equivalentes acústicos españoles (aunque éstos no se utilicen habitualmente en nuestra tradición métrica), recurren a esta misma estrategia de adecuación en otros niveles lingüísticos. Este es el caso, por ejemplo, de Martínez de Merlo, en cuya traducción se aprecia una clara voluntad por que sus textos mantengan las resonancias francesas de los originales. Esta actitud no sólo se observa en el respeto a los metros de Baudelaire, sino también en sus opciones léxicas⁷⁴ y

⁷³ "It has proven useful and enlightening to regard this basic choice [...] as constituting an **initial norm**" [negritas del autor]. Toury, G. *Descriptive Translation Studies and beyond*. Amsterdam-Philadelphia: John-Benjamins, 1995.

⁷⁴ Siempre que es posible utiliza palabras que recuerdan a sus equivalentes francesas, como "fatigarse" frente "cansarse", en el poema XXXIV; o "bujías" frente a "velas" en el poema "L'aube

sintácticas⁷⁵; también en la traducción de las referencias a rasgos propios de la civilización francesa, Merlo, frente a la adaptación, recurre a la literalidad, y deja invariables estos elementos en su versión aclarando su significado en una nota del traductor.

A la inversa, quienes optan por las equivalencias dinámicas y deciden borrar las distancias culturales adaptando los esquemas silábicos (traducir pentasílabos por octosílabos, por ejemplo), alteran con la misma facilidad el contenido lingüístico de los poemas, eliminando o introduciendo información en función de las necesidades métricas o de sus interpretaciones personales de los poemas. Por todo ello, y teniendo siempre presentes las precauciones que se han señalado, creemos que el esquema clasificatorio anterior constituye un instrumento rentable para realizar un primer contacto con las traducciones.

En cuanto al número de opciones propuestas en dicho esquema, hemos introducido algunas variaciones sobre otras clasificaciones similares ya existentes, con el objetivo, una vez más, de proporcionarnos un instrumental lo más adaptado posible a nuestras necesidades de análisis. Pamies Bertrán, por ejemplo, propone categorizar las traducciones en tres grandes grupos: la

spirituelle”; o “sabiente” frente a “sabio” en el poema “La flambeau vivant”.

⁷⁵ En “L’aube spirituelle”, por ejemplo, la oración “ton fantôme *est pareil* [...] à l’immortel soleil” es traducida por “tu fantasma *es parejo* [...] al sempiterno sol”, frente al “se parece a” por el que han optado la mayoría de los traductores.

traducción en prosa, la traducción en verso y la traducción métrica⁷⁶. Dentro de esta última opción establece tres subgrupos que retoma de una clasificación similar de Holmes⁷⁷: traducir el verso original en una forma métrica *mimética* (metros prosódicamente idénticos), en una forma *analógica* (metro culturalmente equivalente) y recurriendo a lo que él denomina un *metaforismo rítmico* (metro totalmente independiente del original). Esta clasificación, a nuestro juicio, necesita añadidos y puntualizaciones. En primer lugar, no se tiene en cuenta en este esquema la posibilidad de traducir con o sin rima, pese a que ésta es igualmente un elemento métrico. La rima es, además, uno de los factores con mayor efecto subordinador en la tarea de los traductores y que, en consecuencia, resulta más determinante para explicar muchas de sus decisiones, por lo que su consideración en nuestro trabajo es obligada.

Por otra parte, la distinción de Pamies Bertrán entre equivalencias prosódicas y las equivalencias culturales es difícil de aplicar. De entrada, estas dos categorías no son excluyentes, pues un metro español

⁷⁶ Pamies Bertrán, Antonio. "Métrica y traducción". En: *II Encuentros complutenses sobre la traducción*. Madrid, 12-16 de diciembre de 1988, págs. 197-202.

⁷⁷ Holmes, J. S. "Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form". En: *The Nature of Translation. Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*. Bratislava Publishing House of the Slovak Academy of Sciences, 1988, págs. 23-33. Otras clasificaciones sobre los procedimientos formales en la traducción del verso son la de Lefevere (*Translating Poetry. Seven Strategies and a Blueprint*. Assen: Van Gorcum, 1975) y la de A.P. Frank ("Translation and Translated Poetry: the producer's and the Historians Perspectives". En: *Translation Studies: The State of Art*. Amsterdam: Rodopi, 1991, págs. 115-140).

prosódicamente equivalente a uno francés también puede serlo desde una perspectiva cultural. Por otra parte, ¿qué debe entenderse por “metro culturalmente equivalente”? A juzgar por el ejemplo que proporciona Pamies Bertrán, la categoría de *forma analógica* habría que reservarla para aquellos casos en los que la traducción se realiza entre sistemas métricos muy alejados, basados en elementos lingüísticos no compartidos por las lenguas. En estos casos, el traductor tiene que optar forzosamente por una configuración métrica diferente, pero ¿cómo determinar si realmente ha conseguido una equivalencia cultural? La noción de equivalencia cultural también genera problemas entre métricas cercanas, como la francesa y la española. En la definición se dice que “la forma analógica [...] nacionaliza en cierto sentido el verso extranjero, lo adapta, lo amolda a los usos y tradiciones de la poesía de la lengua de destino, acercándolo así al mundo lingüístico y literario del lector”⁷⁸. ¿Cuál es el metro francés culturalmente equivalente al octosílabo español?, ¿quizás el alejandrino, por ser el que, según algunos⁷⁹, mejor se adapta a los usos fonéticos de la lengua francesa, igual que la medida octosilábica a la española? Y, al contrario, ¿podría decirse que el equivalente cultural de un soneto español escrito en endecasílabos es un soneto francés escrito en alejandrinos por ser éste el metro habitual en esta forma estrófica? Sea cual fuere la respuesta, siempre será polémica, pues las

⁷⁸ Pamies Bertrán, A. *Op. cit.*, pág. 200.

⁷⁹ Guiraud, Pierre. *La versification*. Paris: Presses Universitaires de France, 1970, pág. 28.

equivalencias culturales son difíciles de establecer, especialmente en el ámbito literario. Por esta razón no nos ha parecido apropiado recurrir a este tipo de categorías en un esquema como el que hemos propuesto, pues su finalidad no es realizar valoraciones sobre el grado de semejanza de los metros utilizados por los traductores, sino tan sólo realizar una primera diferenciación entre los textos del corpus.

La clasificación de Pamies Bertrán presenta otra dificultad: la distinción entre la *forma analógica* y el *metaforismo rítmico* puede ser borrosa en ocasiones. ¿En cuál de estas dos opciones habría que encuadrar, por ejemplo, la versión de Ángel Lázaro del poema “L’invitation au voyage?»: la traducción de los heptasílabos franceses por dodecasílabos españoles podría considerarse, a primera vista, un metaforismo rítmico, pues se trata de una forma métrica totalmente independiente del original. Sin embargo, siempre es fácil encontrar detrás de las decisiones del traductor algún criterio que permita considerar su opción métrica como una forma culturalmente analógica a la francesa: puesto que en este poema francés se combinan las medidas de 5 y 7 sílabas, es posible que el traductor pensase que una combinación culturalmente equivalente es la de hexasílabos y dodecasílabos. Independientemente de la bondad de este tipo de razonamientos, cuyas consecuencias en el resto del proceso de traducción se comentarán más adelante, lo cierto es que resulta difícil determinar cuándo el alejamiento del

metro francés es gratuito y cuándo está motivado por un deseo del traductor de “nacionalizarlo” al mundo literario de sus lectores.

Precisamente para evitar este tipo de dificultades, que convertirían nuestra clasificación en una fuente de interrogantes en lugar de una ayuda para el comentario de las traducciones, hemos optado por establecer categorías que se limitan a describir el procedimiento utilizado por el traductor, dejando la búsqueda de sus motivaciones para un análisis posterior más exhaustivo. Este análisis posterior permitirá estudiar la actitud de los traductores hacia los elementos métricos dentro del marco global del poema, sin desgajarlos del texto que les da sentido y sin el cual perderían su valor expresivo.

La misma reducción que se ha practicado en las traducciones, la hemos realizado igualmente en los poemas originales que se comentarán en los siguientes capítulos. Si se observa la lista de esquemas métricos utilizados por Baudelaire, se comprobará que, al margen de la variedad de metros que aparecen en su obra, muchos de ellos se repiten en diferentes poemas (el caso más evidente es el de los alejandrinos). Los mismos argumentos que hemos esgrimido para dejar de lado algunas traducciones y recurrir tan sólo a las más representativas de cada grupo, nos parecen igualmente válidos para realizar una selección de los poemas franceses. Un comentario

de todos los poemas de *Les fleurs du mal* resultaría a todas luces innecesario con vista a la descripción de las estrategias para la traducción de los elementos métricos, por lo que hemos seleccionado aquéllos que nos han resultado más significativos para este propósito. Los poemas que se comentarán con más detalle son “L’invitation au voyage”, “Élévation”, “Le guigon” y “Le chat”. En esta selección se ha tenido en cuenta que estuviesen representados esquemas silábicos de diferentes medidas (pentasílabos, heptasílabos, octosílabos, decasílabos y alejandrinos), de manera que se pudiese comprobar el distinto grado de subordinación que ejercen los metros en función del número de sílabas. Con este mismo objetivo de obtener una muestra representativa, los poemas seleccionados presentan también diferentes configuraciones estróficas. En cualquier caso, pese a que esta muestra de poemas nos parece representativa de las variantes métricas de *Les fleurs du mal*, es evidente que no puede cubrir por sí sola todos los recursos expresivos del poemario. Para paliar esta limitación, en el estudio de estos poemas nos referimos continuamente a otras composiciones de la obra que contribuyen a precisar el comentario.

Aunque en el comentario de estos poemas analizamos los problemas que plantea cada texto en sí mismo, en cada uno de ellos hemos intentado destacar aspectos concretos del proceso de traducción. Así, en el estudio del poema “L’invitation au voyage” analizamos los problemas que el respeto de

los esquemas silábicos plantea a los traductores por el mayor número de sílabas que las palabras en español suelen tener respecto de sus equivalentes francesas. En el capítulo dedicado a “Élévation” comentamos la dificultades que origina el respeto de la rima en la traducción y los distintos procedimientos a los que suelen recurrir los traductores para mantenerla en sus versiones; también analizamos los problemas que genera la rima incluso en aquellos traductores que optan por no mantenerla, pues, en algunos casos, la similitud entre el francés y el español hace que las homofonías al final del verso surjan espontáneamente y el traductor tenga que alterar su traducción para evitarlas. El poema “Le guigon” nos sirve para ilustrar un procedimiento de traducción consistente en recurrir a metros con un mayor número de sílabas que los franceses para evitar las dificultades que plantea el exceso silábico. Finalmente, en el comentario al poema “Le chat” analizamos los efectos estilísticos globales que se derivan de las distintas estrategias para la traducción de los elementos métricos y de qué manera estas estrategias influyen en la determinación de la unidad de traducción.

6.2. *El concepto de norma en la traducción literaria*

Una vez elaborado el esquema anterior con los diferentes procedimientos por los que pueden decantarse los traductores para traducir los elementos métricos del poema original, surge la duda sobre la posibilidad de considerar las categorías señaladas como *normas de traducción*.

El concepto de norma tiene un claro componente social. Tal como suele aplicarse este concepto en el ámbito de la lingüística⁸⁰ y de la traductología⁸¹, la norma es una regularidad de comportamiento dentro un grupo social que practica una determinada actividad. Independientemente de que estas regularidades se formulen de forma explícita o se acepten tácitamente, lo cierto es que se acaban convirtiendo en mandatos más o menos imperativos, hasta el punto de que la no observancia de dichas normas entrañaría el rechazo por parte de los miembros del grupo.

⁸⁰ Coseriu, E. "Sistema, norma y habla". En: *Teoría del lenguaje y lingüística general*. Madrid: Gredos, 1962, págs. 11-113.

⁸¹ Toury, G. *Descriptive Translation Studies and beyond*. Amsterdam-Philadelphia: John-Benjamins, 1995.

El problema fundamental que plantea la noción de norma en el campo de la traducción literaria es el de determinar si las decisiones de los traductores han estado regidas directa o indirectamente por patrones socio-culturales de comportamiento o si, por el contrario, obedecen exclusivamente a criterios personales. El hecho de que la función del traductor literario esté mal definida socialmente podría introducir dudas acerca de la idoneidad de describir esta tarea desde una perspectiva normativa. Ni los traductores de obras literarias suelen ofrecer a sus lectores muchas explicaciones sobre los métodos empleados, ni éstos, por otra parte, suelen exigirlos, pues, en muchos casos, ni siquiera se acercan al texto en tanto que traducción, sino como si de una obra original se tratase. Tan sólo en las introducciones de las obras en verso se ofrecen (y casi siempre como añadido a un estudio de carácter filológico) algunas líneas acerca de los presupuestos desde los que se ha partido para realizar la versión española.

Esta falta de comunicación recíproca entre los traductores de obras literarias y sus lectores podría interpretarse a primera vista como un dato contrario a la existencia de normas en este tipo de traducciones, pues la práctica de esta actividad estaría libre de determinaciones sociales y obedecería sólo a decisiones individuales.

Ahora bien, si aceptamos la distinción entre las *expectancy-norms* y las *performance-norms* —es decir, las normas que imponen los “consumidores” de un producto, por una parte, y las que establecen por sí mismos quienes practican una actividad para autorregularse, por otra—, habría que concluir que la falta de normas y de expectativas claras acerca de lo que vamos a encontrar en una traducción literaria afecta fundamentalmente a sus lectores, quienes se dejan llevar por lo que se les presenta sin cuestionarse sobre lo que realmente están leyendo. Dicho de otra manera: el que la sociedad no haya regulado con precisión lo que espera de los traductores y les conceda libertad para optar por un método u otro de traducción sin dar explicaciones, no implica necesariamente que éstos no se rijan por algún tipo de "código de conducta". Las numerosas obras que existen sobre la traducción literaria, algunas de ellas escritas por traductores, demuestran la existencia de este código.

En el caso concreto de los traductores literarios, como ya se ha señalado anteriormente, este código suele estar en función de su concepto de lengua poética, es decir, suelen aplicar en la realización de sus traducciones los mismos criterios estéticos a los que recurrirían si estuviesen escribiendo un poema propio: su objetivo principal (muchos de ellos lo enuncian explícitamente en sus versiones) es que el lector de su traducción disfrute de ella como si se tratase de un poema escrito originalmente en su lengua

materna. Nos encontramos, pues, ante uno de esos casos en los que las normas que rigen el comportamiento de los traductores se derivan de textos no traducidos: el resto de poemas que configuran el sistema poético en el que se ha de insertar su traducción. La traducción suele considerarse válida cuando puede pasar por un texto bien escrito no sólo en la lengua hacia la que se traduce, sino también en la poética del traductor. La preocupación como poeta prevalece sobre cualquier otra en el proceso de traducción; la adecuación al texto original se supedita a la belleza del texto traducido (o su adecuación a los cánones poéticos vigentes en la lengua de llegada).

Los traductores que realizan sus versiones en versos regulares constituyen un buen ejemplo de lo anterior. En la disposición acentual de sus versos, como se verá con más detalle posteriormente, no suele observarse un intento de reproducir la colocación de los acentos franceses. Por el contrario, la prioridad de los traductores suele ser la de mantenerse fiel a las variantes acentuales canonizadas por la métrica española. Las traducciones de Carlos Pujol son las más significativas en este sentido. Por ejemplo, al traducir los octosílabos del soneto “Le guignon” por endecasílabos, no sólo busca el metro característico que en nuestra versificación suele asociarse con esta forma estrófica, sino que se adapta a las variantes acentuales de este metro consideradas más eufónicas (concretamente las variantes con acento en la sexta sílaba o en la cuarta y octava). Un procedimiento que

refleja el interés por no violentar a sus lectores con ritmos distintos de los habituales.

Ejemplos como el que se acaba de citar llevan a algunos autores a distinguir entre dos métodos de traducción diferentes, aunque sus denominaciones sean similares: la traducción de textos literarios, por una parte, y la traducción literaria, por otra⁸². En el primer caso, la presencia del componente literario viene marcada exclusivamente por la tipología textual en la que se enmarca el texto original que se traduce, y no tanto por las pretensiones del traductor de que su versión sea considerada desde una perspectiva estética. Imaginemos, por ejemplo, la traducción literal de un poema realizada sin pretensiones literarias, sino tan sólo para permitir la comprensión exacta de sus palabras (predominio de su dimensión locutiva frente a la ilocutiva).

Por el contrario, la traducción literaria es aquella en la que la labor del traductor está determinada por el deseo de que su versión se adscriba al grupo de textos que en su comunidad se consideran literarios, para lo cual, si es necesario, pueden introducirse todas las modificaciones que se estimen necesarias en el texto.

⁸² Toury, G. "Translation of Literary Texts vs. Literary Translation". En: Toury, G. *Descriptive Translation Studies and beyond*. Amsterdam-Philadelphia: John-Benjamins, 1995, págs. 166-181.

Se trata de una distinción fácil de aplicar en el plano teórico o cuando se traduce entre culturas alejadas y con un alto grado de homogeneidad en sus normas. En sistemas literarios prescriptivos en los que los textos deben cumplir con una serie de rasgos formales claramente delimitados, no es complicado determinar si una obra, traducida o no, es literaria. Pero en literaturas más heterogéneas, como la francesa o española, en las que coexiste una multiplicidad de normas que otorgan una libertad casi absoluta, pronunciarse sobre la literariedad de una traducción conlleva inevitablemente un alto grado de subjetividad, pues se trataría de un juicio de intenciones que sólo el traductor podría aclarar exponiendo las pretensiones que guiaron su trabajo. Comparemos, por ejemplo, estas dos versiones del siguiente poema de Baudelaire:

La pipe

Je suis la pipe d'un auteur;
On voit, à contempler ma mine
D'Abyssinienne ou de Cafrine,
Que mon maître est un grand fumeur.

Quand il est comblé de douleur,
Je fume comme la chaumine
Où se prépare al cuisine
Pour le retour du laboureur.

J'enlace et je berce son âme
Dans le réseau mobile et bleu

Qui monte de ma bouche en feu,

Et je roule en puissant dictame
Qui charme son coeur et guérit
De ses fatigues son esprit

La pipa

Soy la pipa de un autor;
se ve, al contemplar mi aspecto
de Abisinia o de Cafrería,
que mi dueño es un gran fumador.

Cuando está colmado de dolor,
echo humo como la cabaña
donde preparan la comida
para el regreso del labrador.

Abrazo y mezo su alma
en la red móvil y azul
que sube de mi boca encendida,

y esparzo un poderoso bálsamo
que encanta su corazón y cura
a su espíritu de sus fatigas.

(Enrique López Castellón)

La pipa

Yo soy la pipa de un autor.
Se advierte en mi fisonomía
de Abisinia o de Cafrería,
que mi dueño es gran fumador.

Si está abatido de dolor,
yo humeo como la cocina
de una casucha campesina
que está esperando al labrador.

Yo su alma de niño he enlazado
y la acuno en el humo azulado
de mi pipa, infantil chimenea.

Y le doy el cordial generoso
que conforta su pecho amoroso,
y le alivio el afán... Así sea.

(Ángel Lázaro)

Sobre el concepto de traducción del que parte Ángel Lázaro, pocas dudas pueden quedar tras observar su versión. Y las que podrían albergarse desaparecen definitivamente al consultar las últimas líneas de su introducción: “¿Cuál ha sido nuestra norma y nuestro empeño al realizar verso a verso su traducción? He aquí la aprobación que quisiéramos; he aquí el juicio a que aspiramos: a que esta traducción de *Las flores del mal* parezca una obra escrita originalmente castellano”⁸³. La preocupación de que sus

⁸³ Lázaro, Ángel (trad.). Charles Baudelaire. *Las flores del mal*. Madrid: Edaf, 1990, pág. 19 del prólogo.

textos sean aceptados por los lectores españoles y de que se inserten sin problemas en el sistema literario receptor se manifiesta tanto en el nivel lingüístico como en el métrico. Para dejar claro que sus versiones son poemas (es decir, para que “*Las flores del mal* parezca una obra escrita originalmente en castellano”), Ángel Lázaro realiza su versión en versos regulares y rimados, lo cual refleja un concepto determinado de la lengua poética, pues del mantenimiento en su versión de estos dos elementos métricos se deriva la mayor parte de las decisiones que ha tomado en el proceso de traducción

Ahora bien, si partimos de este concepto concreto de lengua poética, ¿cómo catalogar la traducción de Enrique López Castellón, o las otras muchas versiones que se presentan en verso libre? Desde la perspectiva de Ángel Lázaro, la labor de López Castellón habría que definirla como una traducción de un texto literario, lo cual no es forzosamente una traducción literaria. En ella se va reproduciendo casi con total exactitud y prácticamente en el mismo orden cada palabra francesa, y desaparecen, además, dos rasgos marcadamente literarios (la métrica y la rima, aunque la disposición gráfica de los versos permanece).

Algo similar pensaría seguramente el traductólogo André Lefevere, a juzgar por algunas de las afirmaciones que aparecen en su obra *Translation*,

Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame. En el capítulo octavo de este estudio⁸⁴, en el que comenta algunas de las versiones inglesas de un poema de Cátulo, propone su propia traducción en prosa de dicho poema, que, además de reproducir fielmente el contenido lingüístico del original, intenta calcar en la medida de lo posible la sintaxis latina. Pero lo más revelador de sus comentarios, razón por la que lo citamos ahora, es que considera que este tipo de versiones, que privilegian el contenido lingüístico frente a las convenciones literarias, trasladan tan sólo los elementos locutivos y dejan al margen los ilocutivos; es decir, que, desde esta perspectiva, son los elementos métricos del poema junto con el resto de marcas retóricas los factores que le otorgan al poema su fuerza estética.

Es evidente, sin embargo, que las mismas aspiraciones literarias y estéticas puede tener una versión en prosa o en verso libre que una en verso regular rimado⁸⁵. De ahí la dificultad ya señalada de aplicar a las traducciones españolas la distinción propuesta por Toury y separar las “traducciones de textos literarios” de las “traducciones literarias”. Dada la variedad de poéticas que existen en la literatura española será difícil encontrar

⁸⁴ Lefevere, André. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge, 1992, págs. 99-111.

⁸⁵ Pensemos, por ejemplo, en las traducciones en prosa que realizó Manuel Machado de algunas obras de Verlaine: *Paul Verlaine: Fiestas galantes. Poemas saturnianos. La buena canción. Romanzas sin palabras. Sabiduría. Amor. Parábolas y otras poesías*. Madrid: Librería de San Fernando Fe, 1908.

unanimidad en la negativa a aceptar una traducción como literaria, aunque esta situación no niega la existencia de normas sino, todo lo contrario, la multiplicidad de ellas.

La aplicación del concepto de norma en la traducción literaria genera otro tipo de dificultades, que son, en última instancia, las mismas que conlleva su uso en la literatura. Tanto ésta como aquella son, efectivamente, prácticas sociales en el sentido más estricto de la palabra, pues ambas se realizan en el seno de un grupo social. Es lógico pensar entonces que muchas de las características de estas actividades están determinadas por el concepto de literatura que impere en cada subgrupo y en cada momento. Sin embargo, esta visión tan rígida eliminaría el componente individual, que es el esencial en el proceso creativo; es decir, convertiría la literatura y la traducción de obras literarias en actos mecánicos y totalmente predecibles, algo que, a todas luces, no son.

Conviene, pues, distinguir entre los aspectos del texto literario que están regulados por normas y aquéllos que son fruto de la creatividad personal. Sería ingenuo por nuestra parte pretender ofrecer respuestas claras sobre este tema. Un simple hojeara a la numerosa bibliografía que se le ha dedicado demuestra su complejidad. En cualquier caso, creemos que los conceptos de literariedad y poeticidad pueden ayudar a distinguir aquellos

elementos que pertenecen claramente a la convención literaria, al margen de los usos personales que de ellos se haga en los textos. En palabras de García Berrio "[...] se opta por la literatura desde unos procedimientos convencionales —o mejor diré conocidos, para acabar con un equívoco innecesario— de estilización del lenguaje [...]. Se apuesta por tanto desde seguros procedimientos artificioso-verbales, de los que pueden o no seguirse efectos sentimentales o imaginarios. La literariedad es, por tanto, una opción de entrada, la poeticidad un valor resultante. La explotación de determinados mecanismos lingüísticos hace reconocible la opción adoptada, pero no garantiza por sí misma el valor poético, el cual no está asegurado por ninguna modalidad refinada del juego lingüístico, sino por los resultados psicológicos: conceptuales, emotivos e imaginarios que se derivan del mismo"⁸⁶.

Aun teniendo en cuenta esta distinción, en muchos casos resulta imposible aplicarla en la práctica, pues lo convencional y lo personal no sólo aparecen inextricablemente fundidos en el texto, sino que ejercen en muchas ocasiones influencias recíprocas. Así, las estructuras prefijadas por la tradición influyen en las intuiciones del escritor dándoles una nueva forma interior, y, viceversa, el artista puede moldear dichas estructuras para darles un valor del que carecían en el plano abstracto haciéndoles adquirir

⁸⁶ García Berrio, Antonio. *Teoría de la literatura. La construcción del significado poético*. Madrid: Cátedra, 1989 pág. 89.

una nueva expresividad. Precisamente esta unión íntima de todos los elementos que intervienen en el texto literario ha llevado a algunos autores a criticar duramente la aplicación de la semiótica a la literatura. En la búsqueda de signos individuales e independientes, la semiótica tiende a separar componentes cuyo valor depende enteramente de su presencia conjunta con otros elementos, por lo que este desgajamiento les hace perder su significado⁸⁷.

En cualquier caso, aun reconociendo que cuando nos acercamos a un texto como meros lectores no lo percibimos como una adición de signos sino como globalidad unitaria y sin fisuras, lo cierto es que para estudiar su funcionamiento interno resulta útil el acercamiento semiótico. El análisis del texto en sus unidades menores constituyentes es especialmente interesante para el traductor, cuyo acercamiento a los textos no puede limitarse al del lector habitual. El traductor debe conocer las piezas que permiten el funcionamiento interno del texto poético, y, para ello, la semiótica constituye una herramienta fundamental. Así pues, no creemos estar cometiendo ningún sacrilegio contra una posible concepción trascendental de la literatura al separar, aunque sea en un plano abstracto, los elementos métricos del resto del poema para considerarlos individualmente. Y, desde esta

⁸⁷ Meschonnic, Henri. "Non le signe, mais le rythme". En: *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Verdier, 1980, pág. 703-715.

perspectiva, consideramos que la métrica es uno de los elementos convencionales del poema, determinados por la tradición literaria de la comunidad a la que pertenece el poeta⁸⁸. Por otra parte, la historia literaria demuestra que el recurso de los poetas a la versificación regular o libre (y, en este último caso, la utilización de determinados metros frente a otros) puede considerarse como un rasgo de escuela, cambiante como cualquier otra moda o gusto literario. En definitiva, la métrica parece ser uno de los elementos convencionales de la lengua poética y, en consecuencia, sujeto a normas.

Por todo ello, nos parece que las distintas categorías del esquema propuesto en el apartado anterior no constituyen una mera clasificación arbitraria de un determinado corpus textual, sino que pueden considerarse como las distintas normas que existen en la traducción de los elementos métricos. Son, en definitiva, regularidades de comportamiento observadas de forma recurrente entre los traductores de textos poéticos franceses⁸⁹.

⁸⁸ Cuando aludimos al aspecto convencional de la métrica, nos referimos exclusivamente a la composición de los metros y a su configuración interna. Por el contrario, el *uso* de los esquemas métricos depende de la voluntad rítmica de cada versificador, aunque, lógicamente, en todas las literaturas haya usos métricos más personales e innovadores que otros.

⁸⁹ En algunos traductores, la regularidad se extiende incluso a los textos traducidos de otras lenguas. Este es el caso, por ejemplo, de Luis Martínez de Merlo, cuyas traducciones del italiano, igual que las francesas, se han realizado también en verso blanco. Esta regularidad respalda la hipótesis de que las estrategias métricas suelen ser consecuencia de la aceptación por parte del traductor de una de las normas señaladas.

6.3. Análisis de acentos y entonación

El objetivo de clasificar las versiones españolas en función de la actitud de los traductores ante los elementos métricos se debe a que este dato refleja el concepto de ritmo del que parte cada uno de ellos y, en consecuencia, es de los más reveladores a la hora de analizar los distintos procedimientos que existen para la traducción del ritmo poético.

Como ya se ha señalado en páginas anteriores, concebimos el ritmo no sólo como la dimensión sonora del poema, sino como la forma que adoptan los mensajes en todos sus niveles. Desde la perspectiva que estamos adoptando, es evidente que estudiar las diferentes estrategias para la traducción del ritmo poético no puede consistir únicamente en analizar la posición que ocupan los acentos en los versos o en determinar la similitud que existe entre las versiones españolas y sus originales en cuanto al uso de otros rasgos suprasegmentales. Sáez Hermosilla, siguiendo de cerca la teoría del ritmo de Henri Meschonnic, ya expuesta en el primer apartado de nuestro trabajo, afirma: “Uno se percata de la insuficiencia radical de todas las definiciones históricas de ritmo que se dedican a registrar y a cuantificar una sucesión hecha de alternancias sin tener en cuenta el movimiento psíquico que es el que confiere precisamente un valor rítmico a esa

alternancia. [...] Sin embargo, hay que buscar desde el principio la totalidad rítmica que empieza tanto en el acto de producción como en el de recepción por el principio fundamental creador [...] y continúa con la justificación y adecuación de los medios elegidos para ese proyecto de creación”⁹⁰.

Sin embargo, la inclusión de todos los niveles del texto en el concepto de ritmo no implica el abandono de los elementos sonoros del poema. Antes al contrario, después de haber observado las diferentes versiones que componen nuestro corpus textual, hemos concluido que una de las primeras decisiones que suelen tomar los traductores (y que, en consecuencia, determina el resto del proceso de traducción) es cómo reflejar en sus versiones las unidades rítmicas de los poemas franceses: bien dando prioridad al ritmo métrico determinado por la cantidad de sílabas en cada verso y por sus homofonías finales, bien anteponiendo a estos esquemas convencionales otros elementos de formalización. Por esta razón, nos parece necesario en un estudio sobre la traducción de los metros comprobar igualmente el grado de similitud que existe entre las versiones españolas y el poema original en uno de los aspectos que mayor incidencia tienen en la configuración sonora del verso: la disposición de los acentos.

⁹⁰ Sáez Hermosilla, Teodoro. “La cuestión formal: aspectos teóricos y prácticos”. En: *La traducción poética a prueba: exégesis y autocrítica (ámbito francés-español)*. Secretariado de publicaciones de la Universidad de León, 1998, pág. 149.

En cuanto al análisis de los acentos en los versos franceses, hemos seguido el mismo sistema de notación que en los españoles (se ha señalado sencillamente el número de la sílaba portadora del acento) para facilitar así la comparación entre la distribución acentual de los versos originales y sus traducciones. Al hacerlo de esta manera, nos separamos de los principios tradicionales de la métrica francesa, según los cuales es costumbre dividir los versos en sus unidades rítmicas constituyentes (*césures et coupes*) y señalar el número total de sílabas por las que está formada cada una de estas unidades. Michèle Aquien, por ejemplo, analiza así la estrofa del siguiente poema de Gérard de Nerval, *Les Chimères*:

Respecte dans la bête un esprit agissant:
 Chaque fleur est une âme à la nature éclos(e);
 Un mystère d'amour dans le métal repose;
 "Tout est sensible!" Et tout sur ton être est puissant.

Respec/te dans la bête // un esprit / agissant:	2 / 4 // 3 / 3
Chaque fleur / est une âm(e) // à la natur(e) / éclos(e) ;	3 / 3 // 4 / 2
Un mystè / re d' amour // dans le métal / repos(e);	3 / 3 // 4 / 2
" Tout / est sensibl(e)! " / Et tout // sur ton ê / tr(e) est puissant .	1 / 3 / 2 // 3 / 3

Como puede observarse en la notación numérica paralela al poema, no se señala la posición que ocupa cada acento en el verso, sino el número de sílabas que compone cada *coupe*. Este sistema, ajeno a los costumbres métricas de la versificación española, dificultaría la comparación de los

versos franceses y españoles, por lo que hemos optado por analizarlos mediante un mismo método que permita un cotejo más sencillo. El análisis acentual de esta misma estrofa, por ejemplo, se realizaría en nuestro estudio como sigue:

Respec/te dans la bête // un esprit / agissant:	2 – 6 // 3 – 6
Chaque fleur / est une âm(e) // à la natur(e) / éclos(e) ;	3 – 6 // 4 – 6
Un mystè / re d' amour // dans le métal / repos(e);	3 – 6 // 4 – 6
Tout / est sensibl(e) / Et tout // sur ton ê / tr(e) est puissant .	1– 4– 6 // 3 – 6

En lo que se refiere al nivel suprasegmental, además de los acentos también nos ha parecido relevante observar si los traductores han intentado reproducir en sus versiones la misma entonación de los versos franceses. La entonación es uno de los elementos del mensaje que más información proporciona acerca de la configuración rítmica de los textos. En palabras de Lothe, “l’intonation organise l’ensemble de l’énonciation; structure la pensée du locuteur à travers la syntaxe de la phrase; exprime l’état d’esprit et, éventuellement, l’état émotionnel de celui qui parle; traduit l’intention de communication du locuteur; trahit des distorsions entre les mots et le sens que le locuteur veut donner; dévoile à l’auditeur des ambiguïtés cachées, des intentions qui ne sont pas exprimées clairement (seulement à qui sait entendre!); oriente le choix et l’interprétation de l’auditeur; suggère des pistes

multiples de compréhension, des choix préférentiels à faire dans l'interprétation, en particulier dans le non-dit"⁹¹.

Al margen de la distinción que este elemento permite realizar entre las diferentes modalidades enunciativas (afirmativas, exclamativas, interrogativas⁹²), la línea tonal con la que se expresa el hablante está cargada de múltiples matices que pueden ser más reveladores que el contenido lingüístico del mensaje⁹³. No nos referimos exclusivamente a aquellos casos en los que los tonemas son los únicos elementos traspositores a funciones interjectivas o interrogativas. La entonación, además, como reflejo que es de la intención expresiva del hablante, se convierte en principio estructurador del mensaje, determinando los incisos, las insistencias en determinados de elementos de la oración y el orden en que estos se presentan, hasta tal punto que sería más exacto considerar a la sintaxis producto de la entonación y no al contrario⁹⁴. Esta prioridad que algunos autores le

⁹¹ Lhote, E.. *Enseigner l'oral en interaction: percevoir, écouter, comprendre*. Paris: Hachette, 1995, pág. 132.

⁹² Sobre las funciones lingüísticas de la entonación, al margen del clásico estudio de Halliday aplicado a la lengua inglesa para la fundamentación teórica (*Intonation and Grammar in British English*. Paris: Mouton, 1967), nos ha resultado especialmente útil el trabajo de Monique Léon acerca de la influencia de las categorías gramaticales en los contornos melódicos de los enunciados franceses. Cfr. *Exercices systématiques de prononciation française*. Paris: Larousse, 1964.

⁹³ Marouzeau, L. "Langage affectif et langage intellectuel". En: *Journal de Psychologie*, 20ème année, n° 6. Citado en: Léon, Pierre et Martin, Philippe. *Prolégomènes à l'étude des structures intonatives*. Toronto: Didier, 1969, pág. 57. Acerca de los matices semánticos que puede introducir la entonación, véase el estudio aplicado a la lengua francesa de Delattre, P. "La nuance de sens par l'intonation". En: *French Review*, 1967, vol. 41, n° 3, págs. 326-339.

⁹⁴ En el análisis de los poemas franceses y sus traducciones, la sintaxis nos ha resultado uno de los elementos más reveladores del ritmo interno de los textos. Las relaciones sintácticas que se estable-

conceden al elemento tonal frente a otras categorías lingüísticas se basa en la estrecha relación que existe entre la entonación y el componente emocional de los hablantes.

La importancia de este elemento suprasegmental queda demostrada igualmente por el hecho de que su presencia es obligatoria para poder considerar enunciado a un grupo de palabras: puede faltar en la oración cualquier otro elemento sobreentendido, pero es necesaria una línea melódica integradora. La entonación es igualmente uno de los rasgos que mejor reflejan el estado de ánimo del hablante, de ahí que se analice en ocasiones como un elemento extralingüístico de carácter universal. La vinculación entre los cambios de tono y los gestos en el habla⁹⁵, o la coincidencia de algunos tonemas en todas las lenguas (tonemas descendentes para dar por cerrados los mensajes, como en las afirmaciones o en las órdenes, y ascendentes para marcar la continuidad⁹⁶), son algunas de las pruebas que se aducen para marcar el carácter no arbitrario de este rasgo suprasegmental.

cen entre los elementos oracionales constituyen una excelente vía de acceso a la formalización semántica de voluntad expresiva del autor. Cfr. Lorenzo García, Lourdes y Pereira Rodríguez, Ana M^a. "Dickens and Rythm". En: Álvarez Lugrís, Alberto y Fernández Ocampo, Anxo (Eds.). *Anovar/anosar. Estudios de traducción e interpretación. Actas del I Congreso Internacional de estudios de traducción e interpretación*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Vigo, 1999, págs.117-120.

⁹⁵ Léon, P. R. "Intonation et gestes". En: *Prolégomènes à l'étude des structures intonatives*. Toronto: Didier, 1969, págs. 73-75.

⁹⁶ Cfr. Troubtkoy, N. S. *Principes de phonologie*. París: Klincksieck, 1964, pág. 25.

Independientemente de estas características comunes a todas las lenguas, lo cierto es que cada sistema lingüístico tiene algunos rasgos tonales propios que permiten individualizarlo entre los demás. De hecho, se trata de uno de los elementos más arraigados entre los hablantes. Así lo demuestra el que, al aprender una lengua extranjera, la entonación de la materna suele persistir, delatando la condición de foráneo de quien está hablando. Malmberg, aun reconociendo que algunos descensos y ascensos de la curva melódica tienen raíces universales, precisa que no se realizan fonéticamente de la misma manera en todas las lenguas, de lo que puede concluirse que “ [...] il y a une bonne part de convention dans ces oppositions. Elles ne peuvent pas être de caractère uniquement psycho-physiologique”⁹⁷. Así pues, en lo que se refiere a nuestro estudio comparativo entre traducciones y originales, es importante precisar que, aun en el caso de que la versión española reproduzca exactamente la misma configuración sintáctica y versal del poema francés, la coincidencia del contorno melódico en una hipotética realización oral de los textos nunca podrá ser absoluta, pues, las lenguas en las que cada uno de estos textos están escritos introducen inevitablemente características tonales diferentes⁹⁸.

⁹⁷ Malmberg, B. “Analyse des faits prosodiques: problèmes et méthodes”. En: *Cahier de Linguistique Théorique et Appliquée*, 1966, págs. 99-107.

⁹⁸ Delattre, P. “Comparing the prosodic features of English, German, Spanish and French”. En: *International Review of Applied Linguistics*, 1963, nº1, págs. 193-210. Citado en: Léon, Pierre et Martin, Philippe. *Prolégomènes à l'étude des structures intonatives*. Toronto: Didier, 1969, pág. 77.

Por ejemplo, las diferencias entre la altura tonal de cada una de las partes en que se divide la melodía de la oración son más llamativas en francés que en español, por lo que nuestra lengua, en lo que a la melodía de la frase se refiere, suele dar a los hablantes franceses una impresión de monotonía debido a “unos contrastes tonales débiles y a una línea melódica horizontal con el martilleo de los acentos de intensidad”⁹⁹. Al margen de las valoraciones subjetivas que puedan hacerse de determinados rasgos de las lenguas, lo cierto es que la mayor diferencia que se observa en francés entre los diferentes segmentos de la melodía de la frase suele considerarse como un efecto de compensación para contrarrestar las funciones más modestas que desempeñan en esta lengua los acentos de intensidad.

Parece clara, por tanto, la estrecha relación que existe entre los acentos y la entonación dentro en la cadena hablada¹⁰⁰. De hecho, los estudios experimentales que sobre el acento español se han realizado con ayuda de oscilógrafos demuestran que, aunque suela denominarse “acento de intensidad”, de todos sus componentes la intensidad es prácticamente irrelevante. Los rasgos que distinguen en el verso las sílabas fuertes de las débiles son fundamentalmente la mayor frecuencia o altura tonal y la mayor duración

⁹⁹ Companys, Emmanuel. *Phonétique française pour hispanophones*. Paris: Larousse, 1966, pág. 22. La traducción de la cita es nuestra.

¹⁰⁰ Martinet, A. *Éléments de linguistique générale*. Paris: Colin, 1961.

con la que se pronuncian las portadoras de acento¹⁰¹. Estudios similares aplicados a la lengua francesa han ofrecido resultados diversos. Algunos autores, como Delattre, concluye que el componente que permite distinguir en francés la sílaba tónica de las restantes átonas es la duración¹⁰². Rigault, por el contrario, afirma que la percepción del acento francés es consecuencia de la mayor altura con la que se pronuncian las sílabas tónicas¹⁰³.

Independientemente de que la altura tonal sea o no el elemento principal en la manifestación física del acento, su incidencia en él está demostrada por numerosos estudios experimentales. La importancia de las relaciones entre estos dos elementos suprasegmentales se observa también en el hecho de que algunos autores, como Mazaleyrat, llamen "accento" a cualquier cambio en la línea melódica del verso, y no sólo allí donde las palabras tienen su acento etimológico. Así, este autor denomina "accento gramatical" a aquellos puntos de articulación de la frase en donde se aprecia un cambio o una variante en la línea melódica¹⁰⁴.

¹⁰¹En español, la sílaba tónica no siempre se distinguirá de las demás por un ascenso de la línea melódica. En las oraciones interrogativas, por ejemplo, debido a que este ascenso se utiliza para marcar la modalidad enunciativa, la sílaba tónica destaca de las demás porque en ella se aprecia un descenso del tono. Así, en la oración "¿Ya ha venido?", la melodía desciende en la sílaba "ni" para ascender a continuación en la sílaba "do" y marcar de esta manera que se trata de una interrogación. Quilis, Antonio. *Fonética acústica*. Madrid: Gredos, 1981, pág. 327.

¹⁰² Delattre, P. "Les dix intonations de base du français". En: *French Review*, 1966, vol. 40, n° 1, págs. 1-14.

¹⁰³ Rigault, A. "Rôle de la fréquence, de l'intensité et de la durée vocaliques dans la perception de l'accent en français". En: *Proceedings of the 4th International Congress of Phonetic Sciences*, 1961, págs. 735-748.

¹⁰⁴ Mazaleyrat, Jean. *Éléments de métrique française*. Paris: Armand Colin, 1974, pág. 115-116.

Pese a esta conexión íntima entre acentos y entonación, en la interpretación rítmica de los poemas, estos dos elementos suelen disociarse. Rafael de Balbín, por ejemplo, estudia en dos capítulos independientes el ritmo de cantidad y el ritmo de tono¹⁰⁵. Por su parte, Gili Gaya distingue dos tipos de ritmo en función de cómo se perciban las distintas unidades que componen las células rítmicas¹⁰⁶. Cuando los pies métricos se perciben de forma independiente y la sensación rítmica se genera por la regularidad con la que aparecen en el texto, se produce un ritmo al que Gili Gaya denomina *balístico*, por la analogía que podría establecerse entre la aparición regular de estas unidades (sílabas, en el caso de la métrica española) y el disparo de balas. Este es el tipo de ritmo que se favorece mediante el recurso a los versos medidos con una disposición acentual insistente. Por el contrario, el verso libre amétrico potencia una percepción rítmica distinta de la anterior, pues en este caso no es la igualdad entre las agrupaciones silábicas el elemento fundamental, sino la línea melódica del verso. Frente a la segmentación silábica, la función integradora de la entonación genera un ritmo al que Gili Gaya denomina “ritmo llevado o conducido”.

¹⁰⁵ Balbín, Rafael de. *Sistema de rítmica castellana*. Madrid: Gredos, 1962.

¹⁰⁶ Gili Gaya, Samuel. "La entonación en el ritmo del verso". En: *Revista de Filología Española*, Madrid, vol. XIII, 1926, págs. 128-138.

En cualquier caso, conviene aplicar con prudencia esta distinción propuesta por Gili Gaya y no adscribir de forma mecánica cada una de estas dos sensaciones rítmicas al verso regular y libre respectivamente. Es evidente que los efectos sonoros de la regularidad silábica se atenúan en ocasiones hasta el punto de hacerse casi imperceptibles, y, al contrario, en algunos versos aparentemente libres se aprecian con claridad cláusulas acentuales o modelos silábicos tradicionales. Por ello, tras el análisis de los acentos y de la entonación, se hace necesario un comentario de cada uno de los textos en los que se analice el uso concreto de estos dos elementos suprasegmentales.

Al margen de la relación que existe entre los acentos y la altura tonal, en nuestro estudio de la entonación nos hemos centrado exclusivamente en el contorno melódico de las oraciones y hemos dejado de lado otras de sus marcas formales. Conviene precisar a este respecto que, aunque el término entonación se haya asociado tradicionalmente —y se siga asociando en el lenguaje general— con la melodía suprasegmental, según la mayoría de los estudios actuales, sin embargo, la entonación es un “haz de parámetros”¹⁰⁷. Entre ellos se encuentra, efectivamente, la altura tonal, pero también la intensidad o la duración de los fonemas. Insistimos en que, aun

¹⁰⁷ Rossi, Mario. *L'intonation, le système du français: description et modélisation*. París: Ophrys, 1999, pág. 19.

reconociendo la existencia de todos estos parámetros, nos limitaremos tan sólo a la comparación de la línea melódica de los versos, pues creemos que es éste el único que cae bajo el control de los traductores.

Por otra parte, no puede obviarse que el corpus en el que se va estudiar la entonación está compuesto exclusivamente por textos escritos y no por realizaciones orales concretas. Esto nos lleva inevitablemente a estudiar la entonación en tanto que *forma* de la expresión, y no como *sustancia*. En los primeros estudios lingüísticos, la entonación se consideró un elemento secundario cuya función era únicamente la de transmitir matices y complementar el significado oracional reflejando el estado de ánimo del hablante. Esta perspectiva se derivaba fundamentalmente de los estudios comparatistas: cuando se demostró la existencia de lenguas en las que las variaciones tonales permiten alterar el significado de elementos léxicos, en aquellos otros sistemas lingüísticos en los que esto no sucede, como en francés o en español, la entonación se adscribió al plano de la sustancia de la expresión, pues era descrito como un parámetro puramente físico¹⁰⁸. Sin embargo, las investigaciones de la Escuela de Praga pusieron de manifiesto el carácter semiótico de este rasgo suprasegmental, en el que se asocia, como en cualquier otro signo, una forma de la expresión a una forma del

¹⁰⁸ Rossi, Mario. *Op. cit.*, pág. 16-17.

contenido¹⁰⁹. La entonación, en consecuencia, goza del mismo estatus lingüístico que el resto de entidades de la cadena fonemática, aunque su sustancia acústica pueda ser distinta.

Desde esta perspectiva, es posible estudiar las variaciones tonales de un texto escrito, de la misma manera que se pueden describir sus fonemas. Lógicamente, sólo tendremos en cuenta en la descripción de los versos las variaciones tonales que impone el sistema lingüístico, y no los elementos exclusivos de sus realizaciones orales. Ahora bien, la re-oralización de un poema a través de una lectura mental *soto voce* plantea ciertos problemas, tratados ya fundamentalmente por los estilistas en el intento de llegar a la forma interior de la obra desde la superficialidad textual. Charles Bally ya lo menciona en su conocida obra *Traité de stylistique française*¹¹⁰ como uno de los temas fundamentales de la estilística. En nuestro estudio, los factores en los que nos hemos basado para determinar el contorno melódico de cada verso han sido la sintaxis, el contenido semántico del poema y, evidentemente, los signos de puntuación (así como cualquier otro tipo de marca tipográfica, como paréntesis, espacios en blanco, separaciones versales y

¹⁰⁹ Troubetzkoy, N. S. *Principes de phonologie*. París: Klincksieck, 1964. La consideración de la entonación como signo no zanja el debate sobre su carácter semiótico. Los entonólogos siguen discutiendo si tiene la misma naturaleza que cualquier otro signo lingüístico; si es un *rasgo fonético*, en el sentido que le dio Troubetzkoy a este término; o si es una estructura cuya función consiste en organizar el resto de los componentes oracionales. Sobre la situación actual de cada una de estas líneas de investigación, cfr. Rossi, Mario. “Préliminaires théoriques”. En: *L’intonation, le système du français: description et modélisation*. París: Ophrys, 1999, págs.13-47.

¹¹⁰ París: Klincksieck, 1951.

estróficas, etc.¹¹¹). Esta necesidad de captar el sentido profundo de los textos para poder introducir en ellos el contenido oral vuelve a reforzar la hipótesis de que el ritmo debe interpretarse como la formalización interna de las necesidades expresivas del emisor, y no sólo como la mera actualización de determinados elementos suprasegmentales.

Por otra parte, en la notación de los acentos y de la entonación no hemos olvidado las interacciones que se producen entre la lectura que se deriva del material lingüístico en sí mismo y la que imponen los esquemas métricos¹¹². La métrica francesa violenta las tendencias prosódicas habituales de la lengua estándar en mayor medida que la española. Y esto no solamente es válido en las reglas de cómputo silábico (nos remitimos a los problemas ya señalados sobre la *e* muda que se contabiliza aunque no se pronuncie, los hiatos, los diptongos, etc.), sino también a la colocación de los acentos. Muchos grupos rítmicos que en la pronunciación relajada

¹¹¹ Cressot menciona los intentos de algunos escritores por crear nuevos signos gráficos para precisar sus intenciones estilísticas, como por ejemplo, el “signo de ironía”. Cressot, M. *Le style et ses techniques, précis d'analyse stylistique*. Paris: PUF, 1963. Para estudiar cómo los signos gráficos permiten recrear la oralidad del un texto es interesante analizar igualmente el camino inverso: cómo la oralidad de un texto puede plasmarse gráficamente en una transcripción. Esto es lo que hace Lorin Card en su estudio sobre los mecanismos utilizados por los traductores para reflejar en los subtítulos de películas las connotaciones de los rasgos suprasegmentales. Cfr. Card, L. “Je vois ce que vous voulez dire: Un essai sur la notion d'équivalence dans les sous-titres de 37^o2 *Le matin* et de *Au revoir les enfants*”. En: *Meta*, vol. 43, n^o2.

¹¹² “En la poesía coexisten dos ritmos: el puramente lingüístico de la sintaxis, consistente en la entonación y marcado por las pausas, y el ritmo del verso, constituido por una secuencia determinada de acentos de intensidad y delimitado -en su caso- por la rima y su pausa[...]. El ritmo poético, pues, el que toca nuestra sensibilidad, es una resultante de la entonación sintáctica y de la andadura métrica”. Cfr. Alarcos Llorach, Emilio. “Ritmo, verso y sintaxis”. En: *La poesía de Blas de Otero*. Salamanca: Anaya, 1966, pág. 101.

llevarían exclusivamente un único acento en última posición, en el verso adquieren otros acentos interiores con valores demarcativos necesarios para su escansión. En estos casos, hemos seguido el principio que señala Mazaleyrat y hemos procurado buscar “[...] le crédit à faire au poète, c’est-à-dire, *la recherche de la structure rythmique la plus propre à mettre en valeur sa création*. [...] Il suffit de céder à quelques tentations de la diction courante pour rétablir le rythme un instant compromis [...]”¹¹³ (cursivas del autor).

En los versos españoles la posición de algunos acentos se ve igualmente alterada por la estructura métrica a la que recurre el poeta¹¹⁴. El caso de los encabalgamientos internos o externos demuestra que también el contorno melódico habitual de la lengua sufre algunas modificaciones en el texto poético. Aunque en estos casos existen distintas propuestas para la declamación del verso, creemos que la lectura métrica debe prevalecer sobre la sintáctica, y así lo hemos reflejado en la descripción de los versos¹¹⁵.

¹¹³ Mazaleyrat, Jean. *Éléments de métrique française*. Paris: Armand Colin, 1974, pág. 40.

¹¹⁴ Un claro ejemplo de estas alteraciones acentuales por efecto del esquema silábico lo proporciona Fernando Lázaro Carreter en su estudio sobre los versos de arte mayor. Cfr. “La poética de Arte Mayor castellano”. En: *Estudios de poética*. Madrid: Taurus, 1979, págs. 75-111.

¹¹⁵ Las distintas posturas sobre cómo deben realizarse físicamente las pausas versales cuando éstas dividen sintagmas las hemos expuesto en la página 186 del capítulo 2.

Al margen de las aclaraciones puntuales que se realicen en cada verso concreto, nos parece necesaria una precisión general a todo el análisis de las traducciones del corpus. A diferencia de los poemas franceses (todos ellos en verso regular), en el conjunto de versiones españolas coexisten versos métricos con versos libres. Esta situación ha dado lugar a mediciones silábicas que pueden extrañar y que merecen ciertas explicaciones, pues hemos recurrido a criterios métricos distintos para medir unos y otros versos. Por ejemplo, Luis Martínez de Merlo y Enrique López Castellón traducen así el verso 38 del poema “L’Invitation au voyage”:

Baudelaire: D’hyacinthe et d’or

Merlo: de oro y de jacinto

Castellón: de jacinto y de oro

Como se comprobará en la medición que proponemos de este verso, consideramos el de Merlo hexasilábico (pues se ha realizado una sinalefa entre la preposición y el sustantivo en el sintagma “de oro”), mientras que el verso de López Castellón lo leemos como un heptasílabo (hemos leído en hiato en este mismo sintagma). Creemos que la lectura natural de este verso es la que hemos practicado en el poema de López Castellón —es decir, sin realizar la sinalefa—, pues existen en este caso dos factores acentuales que contribuyen al hiato: en primer lugar, el acento del núcleo sinaléfico se

encuentra en posición posterior; además, y esto resulta más determinante, al acento léxico normal del sustantivo “oro” hay que sumarle “el refuerzo de intensidad originado por la inserción del vocablo en el axis estrófico”, lo que hace que en una lectura espontánea surja el hiato¹¹⁶. Debido a que la traducción de López Castellón se ha realizado en versos libres, no hay corsé métrico que altere esta lectura natural. Sin embargo, el verso de Merlo exige otra interpretación. Si hemos adoptado un criterio diferente, se debe a que en él influye la inercia métrica de los hexasílabos anteriores de su traducción. El saber que este verso debía tener seis sílabas es, en consecuencia, lo que nos ha llevado a realizar la sinalefa allí donde hemos recurrido a un hiato en otros poemas. Por otra parte, el propio traductor solicita de sus lectores este tipo de licencias para la consecución de la regularidad de sus versos: “En el capítulo de las ‘licencias’ confío en que el buen oído de mis lectores y su acertado uso de la diéresis, la sinéresis, la sinalefa y la pausa interna contribuya a la correcta escansión de estos poemas”¹¹⁷. Aunque consideremos esta sinalefa forzada —pero posible¹¹⁸—, el no realizarla supondría eliminar el carácter relacional de los versos de un poema: el verso no es una entidad cuyo análisis pueda realizarse de forma intrínseca, pues su

¹¹⁶ Balbín, Rafael de. *Op. Cit.*, pág. 73-74.

¹¹⁷ Martínez de Merlo, Luis (trad.). Baudelaire, Ch. *Las flores del mal*. Madrid: Cátedra, 1991, pág. 64-65.

¹¹⁸ El propio Balbín, tras afirmar que en las condiciones acentuales descritas en este verso la configuración más eufónica es el hiato, reconoce, sin embargo, que “cabe también la formación algo violenta de *núcleo sinaléfico* que incluye el acento situado en el axis estrófico” (cursivas del autor). *Op. cit.*, págs. 75-76.

valor rítmico se deriva de las relaciones de igualdad que mantiene con el resto de verso del poema.

Algo similar sucede con otras convenciones métricas, como la práctica de las sinalefas entre palabras separadas por comas. Según las reglas de cómputo silábico, se formará el núcleo sinaléfico incluso en aquellos casos en los que las vocales estén separadas por ciertos signos de puntuación. Sin embargo, la declamación del verso no se corresponde con esta regla, lo que demuestra que “en la sinalefa hay mucho de convección métrica también; si no, no se entendería que en el cómputo silábico se haga sinalefa entre palabras separadas por una división lógica como la marcada por coma, punto y coma, punto y seguido, o punto y aparte”¹¹⁹. Precisamente en el carácter convencional de esta regla nos basamos para ponerla en práctica en algunos versos y descartarla en otros: dado que se trata de una regla convencional, sólo creemos que convenga su aplicación en aquellos casos en los que el traductor ha aceptado dicha convención, es decir, cuando ha traducido en verso métrico. En aquellas otras traducciones que se han realizado en verso libre, no nos parece apropiada la aplicación de esta regla, pues supondría leer los versos recurriendo a patrones rítmicos no deseados por el traductor. La métrica, como ya se ha señalado en los capítulos de fundamentación teórica, es un “pacto” entre el versificador y su lector. De la misma

¹¹⁹ *Métrica española*. Madrid: Síntesis, 1993, pág. 68.

manera que el lector no debe romperlo cuando el traductor lo ha asumido, tampoco debe imponérselo a los versos libres. Por ejemplo, Antonio Martínez Sarrión y Enrique López Castellón traducen de la siguiente manera el primer verso del poema “Le chat”:

Baudelaire: “Viens, mon beau chat, sur mon coeur amoureux”

Sarrión: “Ven, bello gato, a mi amoroso pecho”

Castellón: “Ven, mi bello gato, a mi corazón amoroso”

El verso propuesto por Sarrión lo consideramos, igual que los demás de su poema, endecasilábico, para lo cual es necesario realizar la sinalefa entre el sustantivo “gato” y la preposición que le sigue. Por el contrario, en el verso de Castellón interpretamos que la coma rompe la posible unión entre las vocales de estas dos palabras. En este caso no se aplica la regla métrica antes mencionada, pues el verso de este traductor es un verso libre, y no métrico. Estos son sólo algunos ejemplos que ilustran el principio general que hemos seguido en el análisis de los versos que componen el corpus: leer los versos aplicando la voluntad rítmica del traductor. En aquellos casos en los que hemos considerado que nuestro análisis podía suscitar dudas, o existían otras lecturas alternativas, hemos ofrecido a pie de página las razones en que nos hemos basado para proponer nuestra interpretación.

En definitiva, la reconstrucción oral de un poema, tanto si se trata del original como de sus traducciones, exige la interpretación del texto. Ha sido la representación gráfica del contorno melódico de los versos el factor que más dudas nos ha planteado. Las soluciones que se ofrecen, siempre discutibles, las hemos deducido tras insertar la unidad rítmica problemática en la unidad superior de la que se deriva su sentido: el poema. Por ejemplo, el vocativo del primer verso del poema “Le chat” (“Viens, mon beau chat, sur mon coeur amoureux”) admite, a nuestro juicio, dos lecturas tonales que se derivan de dos interpretaciones distintas. Podría leerse con un tonema ascendente en el caso de que se entendiese como una llamada al animal para que éste acuda realmente al regazo del poeta. Por el contrario pensamos que, incluso dentro de la ficción del poema, el protagonista está hablando consigo mismo, sin pretender realmente que el felino le obedezca y acuda a sus llamadas. En esta reflexión en voz alta del poeta, el vocativo es falso, y así habría que reflejarlo en la entonación, con un tonema en anticadencia y una lectura general más pausada, impregnada de la sensualidad del conjunto del poema.

Finalmente, nos parecen necesarias algunas precisiones sobre el sistema de notación tonal que hemos seguido en el análisis de los versos, pues es éste un tema que ha provocado no pocas controversias entre los

estudiosos de la entonación. No nos ha parecido rentable, dados los objetivos de nuestro estudio, recurrir a sistemas diseñados para dar cuenta de todos los elementos que contribuyen a la sonoridad del poema (acentos principales, secundarios, expresivos, recurrencias consonánticas y vocálicas, etc.). Insistimos en que nuestra finalidad no ha sido la de realizar un estudio exhaustivo de los textos en su nivel suprasegmental, sino analizar las estrategias de los traductores y observar si entre las prioridades de éstos ha estado la de reflejar en sus versos la misma melodía que en los versos franceses. Después de haber consultado diferentes métodos de notación rítmica de textos poéticos, hemos optado por el método propuesto por Pike, seguido más reciente por Ladd¹²⁰. Estos autores, aun reconociendo la existencia de múltiples variantes tonales, reducen los “fonemas entonativos” a dos tonos, como ya hiciera Navarro Tomás en la descripción de la entonación española: “la entonación del grupo fónico varía constantemente según las circunstancias particulares de cada caso; pero la permanencia regular entre sus variantes de ciertos rasgos característicos permite reducir dicha entonación a dos formas fundamentales, que esquemáticamente pueden representarse de este modo”¹²¹:



¹²⁰ *Intonational Phonology*. Cambridge University Press, 1996.

¹²¹ Navarro Tomás, Tomás. *Manual de pronunciación española*. Madrid: C.S.I.C., 1968, pág. 212.

En lugar de seguir este modelo lineal de representación gráfica, con vistas a que la comparación entre los versos franceses y sus traducciones españolas pueda establecerse de forma más práctica, hemos optado por transcribir los tonemas de cadencia y anticadencia de cada grupo rítmico con estos dos gráficos:



Capítulo 7

Análisis de los poemas seleccionados:
“L’invitation au voyage”

7.1. Poema original y traducciones**Antonio Martínez Sarrión****Invitación al viaje**

¡Niña, hermana mía!
 Piensa en la dulzura
 De vivir juntos muy lejos!
 ¡Amar a placer,
 Amar y morir
 En sitio a ti semejante!
 Los húmedos soles,
 Los cielos nublados
 Tienen para mí el encanto,
 Tan embrujador,
 De tus falsos ojos
 Brillando a través del llanto.

Todo es allá lujo y calma
 Orden, deleite y belleza.

Muebles relucientes
 Pulidos por años
 Decorarán nuestro cuarto;
 Las más raras flores
 Mezclando su aroma
 al incierto olor del ámbar;
 Los ricos plafones,
 Los hondos espejos,
 El oriental esplendor,
 Todo allí hablará
 En secreto al alma
 Su dulce lengua natal.

Todo es allá lujo y calma
 Orden, deleite y belleza.

Mira en los canales
 Dormir los navíos
 De talante vagabundo;
 A fin de colmar
 Tu menor deseo
 Arriban del fin del orbe.
 —Los soles ponientes
 Visten la campiña,
 Las aguas, la ciudad entera,
 De jacinto y oro;
 El mundo reposa

L'invitation au voyage

Mon enfant, ma sœur,
 Songe à la douceur
 D'aller là-bas vivre ensemble!
 Aimer à loisir,
 Aimer et mourir
 Au pays qui te ressemble!
 Les soleils mouillés
 De ces ciels brouillés
 Pour mon esprit ont les charmes
 Si mystérieux
 De tes traîtres yeux,
 Brillant à travers leurs larmes.

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
 Luxe, calme et volupté.

Des meubles luisants,
 Polis par les ans,
 Décoreraient notre chambre;
 Les plus rares fleurs
 Mêlant leurs odeurs
 Aux vagues senteurs de l'ambre,
 Les riches plafonds,
 Les miroirs profonds,
 La splendeur orientale,
 Tout y parlerait
 À l'âme en secret
 Sa douce langue natale.

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
 Luxe, calme et volupté.

Vois sur ces canaux
 Dormir ces vaisseaux
 Dont l'humeur est vagabonde;
 C'est pour assouvir
 Ton moindre désir
 Qu'ils viennent du bout du monde.
 —Les soleils couchants
 Revêtent les champs,
 Les canaux, la ville entière,
 D'hyacinthe et d'or;
 Le monde s'endort

Envuelto en cálida luz.

Dans une chaude lumière.

Todo es allá lujo y calma
Orden, deleite y belleza.

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.

Ángel Lázaro

La invitación al viaje

¡Hermana criatura,
piensa en la dulzura
de ir a vivir juntos allá, a lo distante!
Amar sin cesar,
amar y expirar
en ese país a ti semejante.

Los soles mojados,
los cielos nublados
tienen el encanto
que hay en tu mirada,
traidora, taimada,
cuando da su brillo a través del llanto.

Allí todo es orden y todo es belleza,
voluptuosidad, lujuria, pereza.

Muebles relucientes, preciosa madera
que el tiempo puliera,
harán deliciosa nuestra íntima estancia:
las más raras flores
darán su fragancia,
mezclando con ámbar sus vagos olores.

Los artesonados,
los viejos espejos, profundos, callados,
con un esplendor oriental,
todo le hablaría
quedo al alma mía
su dulce lengua natal.

Allí todo es orden y todo es belleza,
voluptuosidad, lujuria, pereza.

Mira en ese río
dormir el navío
—suave balanceo—
como un vagabundo;
por satisfacer tu menor deseo,
hasta aquí ha venido del cabo del mundo.

El sol del ocaso
baña los canales, la campiña entera, toda la ciudad,
de flores, jacintos de oro y de raso;
el mundo se duerme en su claridad.

Allí todo es orden y todo es belleza,
voluptuosidad, lujuria, pereza.

L'invitation au voyage

Mon enfant, ma sœur,
Songe à la douceur
D'aller là-bas vivre ensemble!
Aimer à loisir,
Aimer et mourir
Au pays qui te ressemble!

Les soleils mouillés
De ces ciels brouillés
Pour mon esprit ont les charmes
Si mystérieux
De tes traîtres yeux,
Brillant à travers leurs larmes.

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.

Des meubles luisants,
Polis par les ans,
Décoreraient notre chambre;
Les plus rares fleurs
Mêlant leurs odeurs
Aux vagues senteurs de l'ambre,

Les riches plafonds,
Les miroirs profonds,
La splendeur orientale,
Tout y parlerait
À l'âme en secret
Sa douce langue natale.

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.

Vois sur ces canaux
Dormir ces vaisseaux
Dont l'humeur est vagabonde;
C'est pour assouvir
Ton moindre désir
Qu'ils viennent du bout du monde.

—Les soleils couchants
Revêtent les champs,
Les canaux, la ville entière,
D'hyacinthe et d'or;
Le monde s'endort
Dans une chaude lumière.
Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.

Luis Martínez de Merlo**Invitación al viaje**

¡Mi niña, mi hermana,
 piensa en la dulzura
 de ir a vivir juntos, lejos!
 ¡Amar a placer,
 amar y morir
 en un país como tú!
 Los mojados soles
 en cielos nublados
 de mi alma son el encanto,
 cual tus misteriosos
 ojitos traidores,
 que a través del llanto brillan.

Todo allí es orden y belleza,
 lujo, calma y deleite.

Muebles relucientes,
 por la edad pulidos,
 adornarían el cuarto;
 las flores más raras
 mezclando su aroma
 al vago aroma del ámbar,
 los techos preciados,
 los hondos espejos,
 el esplendor oriental,
 todo allí hablaría
 en secreto al alma
 su dulce lengua natal.

Todo allí es orden y belleza,
 lujo, calma y deleite.

Mira en los canales
 dormir los navíos
 cuyo humor es vagabundo;
 para que tú colmes
 tu menor deseo
 desde el fin del mundo vienen.
 —Los soles ponientes
 revisten los campos,
 la ciudad y los canales,
 de oro y de jacinto;
 se adormece el mundo
 en una cálida luz.

Todo allí es orden y belleza,
 lujo, calma y deleite.

L'invitation au voyage

Mon enfant, ma sœur,
 Songe à la douceur
 D'aller là-bas vivre ensemble!
 Aimer à loisir,
 Aimer et mourir
 Au pays qui te ressemble!

Les soleils mouillés
 De ces ciels brouillés
 Pour mon esprit ont les charmes
 Si mystérieux
 De tes traîtres yeux,
 Brillant à travers leurs larmes.

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
 Luxe, calme et volupté.

Des meubles luisants,
 Polis par les ans,
 Décoreraient notre chambre;
 Les plus rares fleurs
 Mélant leurs odeurs
 Aux vagues senteurs de l'ambre,

Les riches plafonds,
 Les miroirs profonds,
 La splendeur orientale,
 Tout y parlerait
 À l'âme en secret
 Sa douce langue natale.

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
 Luxe, calme et volupté.

Vois sur ces canaux
 Dormir ces vaisseaux
 Dont l'humeur est vagabonde;
 C'est pour assouvir
 Ton moindre désir
 Qu'ils viennent du bout du monde.

—Les soleils couchants
 Revêtent les champs,
 Les canaux, la ville entière,
 D'hyacinthe et d'or;
 Le monde s'endort
 Dans une chaude lumière.
 Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
 Luxe, calme et volupté.

Enrique López Castellón**La invitación al viaje**

¡Criatura, hermana mía,
 piensa en la dulzura
 de ir allí a vivir juntos!
 ¡Amar a nuestras anchas,
 amar y morir
 en el país que se te parece!
 Los soles mojados
 de esos cielos nublados
 para mi espíritu tienen los encantos
 tan misteriosos
 de tus ojos traidores
 brillando a través de sus lágrimas.

Allí todo no es sino orden y belleza,
 lujo, calma y deleite.

Muebles relucientes
 pulidos por los años,
 decorarían nuestra habitación;
 las más raras flores
 mezclando sus olores
 con los suaves perfumes del ámbar,
 los ricos techos,
 los espejos profundos,
 el esplendor oriental,
 todo allí hablaría
 al alma en secreto
 su dulce lengua natal.

Allí todo no es sino orden y belleza,
 lujo, calma y deleite.

Mira en esos canales
 dormir esos navíos
 cuyo humor es vagabundo;
 para satisfacer
 tu menor deseo
 vienen del fin del mundo.
 —Los soles al ponerse
 revisten los campos,
 los canales, la ciudad entera,
 de jacinto y de oro;
 el mundo se duerme
 en una cálida luz.

Allí todo no es sino orden y belleza,
 lujo, calma y deleite.

L'invitation au voyage

Mon enfant, ma sœur,
 Songe à la douceur
 D'aller là-bas vivre ensemble!
 Aimer à loisir,
 Aimer et mourir
 Au pays qui te ressemble!
 Les soleils mouillés
 De ces ciels brouillés
 Pour mon esprit ont les charmes
 Si mystérieux
 De tes traîtres yeux,
 Brillant à travers leurs larmes.

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
 Luxe, calme et volupté.

Des meubles luisants,
 Polis par les ans,
 Décoreraient notre chambre;
 Les plus rares fleurs
 Mêlant leurs odeurs
 Aux vagues senteurs de l'ambre,
 Les riches plafonds,
 Les miroirs profonds,
 La splendeur orientale,
 Tout y parlerait
 À l'âme en secret
 Sa douce langue natale.

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
 Luxe, calme et volupté.

Vois sur ces canaux
 Dormir ces vaisseaux
 Dont l'humeur est vagabonde;
 C'est pour assouvir
 Ton moindre désir
 Qu'ils viennent du bout du monde.
 —Les soleils couchants
 Revêtent les champs,
 Les canaux, la ville entière,
 D'hyacinthe et d'or;
 Le monde s'endort
 Dans une chaude lumière.

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
 Luxe, calme et volupté.

7.2. Estudio del ritmo acentual y tonal

Verso 1

Baudelaire: Mon enfant, ma sœur,
Antonio Martínez Sarrión: ¡Niña, hermana mía!
Ángel Lázaro: ¡Hermana criatura,¹
Luis Martínez de Merlo: ¡Mi niña, mi hermana,
Enrique López Castellón: ¡Criatura, hermana mía,

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	5	↘ ↗ 3 - 5
Sarrión	6	↘ ↗ 1 - 3 - 5
Lázaro	6	↗ 2 - 5
Merlo	6	↘ ↗ 2 - 5
López Castellón	9	↘ ↗ 3 - 6 - 8 ²

¹ Aunque en la pronunciación habitual “criatura” se realice en cuatro sílabas prosódicas, en este verso debe pronunciarse con tres sílabas métricas (se realiza una sinéresis entre las dos primeras), pues el esquema métrico hexasilábico así lo exige. Sobre las alteraciones que el esquema métrico impone sobre la pronunciación habitual, véanse los argumentos que exponemos en las páginas 465-468 del capítulo 6.

² En la lectura de este verso no hemos realizado la sinalefa entre “criatura” y “hermana” para respetar la pausa lógica que impone la coma. Nos separamos, pues, de las reglas métricas (y de la lectura que hemos propuesto, por ejemplo, en el verso de Sarrión), ya que el verso de López Castellón no es métrico y, en consecuencia, sobre él no deben aplicarse, a nuestro juicio, las convenciones de la versificación regular. Para la justificación de la lectura que realizamos de los demás versos de este traductor, remitimos igualmente a las páginas 465-468 del capítulo 6.

Verso 2

Baudelaire: Songe à la douceur
Antonio Martínez Sarrión: Piensa en la dulzura
Ángel Lázaro: piensa en la dulzura
Luis Martínez de Merlo: piensa en la dulzura
Enrique López Castellón: piensa en la dulzura

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	5	↗ 1 – 5
Sarrión	6	↗ 1 – 5
Lázaro	6	↗ 1 – 5
Merlo	6	↗ 1 – 5
López Castellón	6	↗ 1 – 5

Verso 3

Baudelaire: D’aller là-bas vivre ensemble!
Antonio Martínez Sarrión: De vivir juntos muy lejos!
Ángel Lázaro: de ir a vivir juntos allá, a lo distante!
Luis Martínez de Merlo: de ir a vivir juntos, lejos!³
Enrique López Castellón: de ir allí a vivir juntos!

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	8	↗ ↘ 4 – 7
Sarrión	8	↘ 3 – 4 – 6 – 7
Lázaro	12	↘ ↘ 1 – 4 – 5 // 2 – 5
Merlo	9	↘ ↘ 2 – 5 – 6 – 8
López Castellón	7	↘ 1 – 3 – 5 – 6

³ Para conseguir la regularidad métrica de este verso con los restantes de la traducción de Merlo, es necesario romper la sinalefa en el sintagma “de ir”. Por otra parte, este hiato entre la preposición y el verbo no podría considerarse como una licencia métrica, pues según los propios tratadistas cuando el acento del núcleo sinaléfico va en posición posterior, como sucede en este caso, la sinalefa resulta forzada.

Verso 4

Baudelaire: Aimer à loisir,
Antonio Martínez Sarrión: ¡Amar a placer,
Ángel Lázaro: Amar sin cesar,
Luis Martínez de Merlo: ¡Amar a placer,
Enrique López Castellón: ¡Amar a nuestras anchas,

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	5	↘ 2 – 5
Sarrión	6	↘ 2 – 5
Lázaro	6	↘ 2 – 5
Merlo	6	↘ 2 – 5
López Castellón	7	↘ 2 – 5

Verso 5

Baudelaire: Aimer et mourir
Antonio Martínez Sarrión: Amar y morir
Ángel Lázaro: amar y expirar
Luis Martínez de Merlo: amar y morir
Enrique López Castellón: amar y morir

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	5	↗ 2 – 5
Sarrión	6	↗ 2 – 5
Lázaro	6	↗ 2 – 5
Merlo	6	↗ 2 – 5
López Castellón	6	↗ 2 – 5

Verso 6

Baudelaire: Au pays qui te ressemble!
Antonio Martínez Sarrión: En sitio a ti semejante!
Ángel Lázaro: en ese país a ti semejante.
Luis Martínez de Merlo: en un país como tú!
Enrique López Castellón: en el país que se te parece!

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	7	↘ 3 - 7
Sarrión	8	↘ 2 - 4 - 7
Lázaro	12	↗ ↘ 2 - 5 // 2 - 5
Merlo	8	↘ 2 - 4 - 7
López Castellón	10	↘ 4 - 9

Verso 7

Baudelaire: Les soleils mouillés
Antonio Martínez Sarrión: Los húmedos soles,
Ángel Lázaro: Los soles mojados,
Luis Martínez de Merlo: Los mojados soles
Enrique López Castellón: Los soles mojados

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	5	↗ 2 – 5
Sarrión	6	↘ 2 – 5
Lázaro	6	↘ 2 – 5
Merlo	6	↗ 3 – 5
López Castellón	6	↗ 2 – 5

Verso 8

Baudelaire: De ces ciels brouillés
Antonio Martínez Sarrión: Los cielos nublados
Ángel Lázaro: los cielos nublados
Luis Martínez de Merlo: en cielos nublados
Enrique López Castellón: de esos cielos nublados

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	5	↗ 2 – 5
Sarrión	6	↗ 2 – 5
Lázaro	6	↗ 2 – 5
Merlo	6	↗ 2 – 5
López Castellón	7	↗ 1 – 3 – 6

Verso 9

Baudelaire: Pour mon esprit ont les charmes
Antonio Martínez Sarrión: Tienen para mí el encanto,
Ángel Lázaro: tienen el encanto
Luis Martínez de Merlo: de mi alma son el encanto,
Enrique López Castellón: para mi espíritu tienen los encantos⁴

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	7	4 – 7 ↗
Sarrión	8	1 – 5 – 7 ↗
Lázaro	6	1 – 5 ↗
Merlo	8	2 – 4 – 7 ↘
López Castellón	12	4 – 7 – 11 ↗

⁴ El que este verso tenga doce sílabas no significa que responda al esquema métrico del dodecasílabo. Si fuese así, habría que restarle una sílaba por terminar el primer hemistiquio en palabra esdrújula. Sin embargo, dado que las traducciones de López Castellón se realizan en verso libre, nos limitamos a contar sílabas prosódicas y no métricas.

Verso 10

Baudelaire: Si mystérieux
Antonio Martínez Sarrión: Tan embrujador,
Ángel Lázaro: que hay en tu mirada,
Luis Martínez de Merlo: cual tus misteriosos
Enrique López Castellón: tan misteriosos

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	5	↗ 1 – 5
Sarrión	6	↗ 1 – 5
Lázaro	6	↘ 1 – 5
Merlo	6	↗ 1 – 5
López Castellón	5	↗ 1 – 4


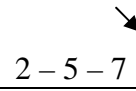
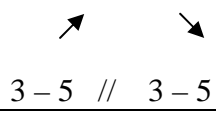
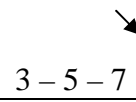
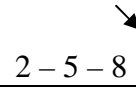
Verso 11

Baudelaire: De tes traîtres yeux,
Antonio Martínez Sarrión: De tus falsos ojos
Ángel Lázaro: traidora, taimada,
Luis Martínez de Merlo: ojitos traidores,
Enrique López Castellón: de tus ojos traidores

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	5	↘ 3 – 5
Sarrión	6	↗ 3 – 5
Lázaro	6	↘ ↗ 2 – 5
Merlo	6	↘ 2 – 5
López Castellón	7	↗ 3 – 6

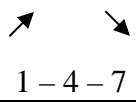
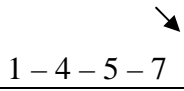
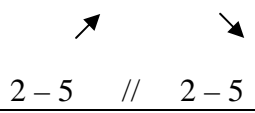
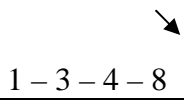
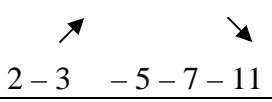
Verso 12

Baudelaire: Brillant à travers leurs larmes.
Antonio Martínez Sarrión: Brillando a través del llanto.
Ángel Lázaro: cuando da su brillo a través del llanto.
Luis Martínez de Merlo: que a través del llanto brillan.
Enrique López Castellón: brillando a través de sus lágrimas.

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	7	 2 - 7
Sarrión	8	 2 - 5 - 7
Lázaro	12	 3 - 5 // 3 - 5
Merlo	8	 3 - 5 - 7
López Castellón	9	 2 - 5 - 8

Verso 13

Baudelaire: Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Antonio Martínez Sarrión: Todo es allá lujo y calma
Ángel Lázaro: Allí todo es orden y todo es belleza,
Luis Martínez de Merlo: Todo allí es orden y belleza,
Enrique López Castellón: Allí todo no es sino orden y belleza,

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	7	 1 - 4 - 7
Sarrión	8	 1 - 4 - 5 - 7
Lázaro	12	 2 - 5 // 2 - 5
Merlo	9	 1 - 3 - 4 - 8
López Castellón	12	 2 - 3 - 5 - 7 - 11

Verso 14

Baudelaire: Luxe, calme et volupté.
Antonio Martínez Sarrión: Orden, deleite y belleza.
Ángel Lázaro: voluptuosidad, lujuria, pereza.
Luis Martínez de Merlo: lujo, calma y deleite.
Enrique López Castellón: lujo, calma y deleite.

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	7	
Sarrión	8	
Lázaro	12	
Merlo	7	
López Castellón	7	

⁵ Sobre el protagonismo que cobran en ocasiones los acentos secundarios, véase la nota nº 3 del verso 32 en este mismo poema. Sobre los principios rítmicos de este realce acentual, cfr. Navarro Tomás, T. *Manual de pronunciación española*. Madrid: C.S.I.C., 1968, págs. 195-196.

Verso 15

Baudelaire: Des meubles luisants,
Antonio Martínez Sarrión: Muebles relucientes
Ángel Lázaro: Muebles relucientes, preciosa madera
Luis Martínez de Merlo: Muebles relucientes,
Enrique López Castellón: Muebles relucientes

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	5	↗ 2 – 5
Sarrión	6	↗ 1 – 5
Lázaro	12	↘ ↗ 1 – 5 // 2 – 5
Merlo	6	↗ 1 – 5
López Castellón	6	↗ 1 – 5

Verso 16

Baudelaire: Polis par les ans,
Antonio Martínez Sarrión: Pulidos por años
Ángel Lázaro: que el tiempo puliera,
Luis Martínez de Merlo: por la edad pulidos,
Enrique López Castellón: pulidos por los años

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	5	2 – 5 ↗
Sarrión	6	2 – 5 ↗
Lázaro	6	2 – 5 ↗
Merlo	6	3 – 5 ↗
López Castellón	7	2 – 6 ↗

Verso 17

Baudelaire: Décoreraient notre chambre;
Antonio Martínez Sarrión: Decorarán nuestro cuarto;
Ángel Lázaro: harán deliciosa nuestra íntima estancia:
Luis Martínez de Merlo: adornarían el cuarto
Enrique López Castellón: decorarían nuestra habitación;

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	7	↘ 4 - 7
Sarrión	8	↘ 4 - 7
Lázaro	12	↗ ↘ 2 - 5 // 2 - 5
Merlo	8	↘ 4 - 7
López Castellón	11	↘ 4 - 10

Verso 18

Baudelaire: Les plus rares fleurs
Antonio Martínez Sarrión: Las más raras flores
Ángel Lázaro: las más raras flores
Luis Martínez de Merlo: las flores más raras
Enrique López Castellón: las más raras flores

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	5	↗ 2 - 5
Sarrión	6	↗ 2 - 3 - 5
Lázaro	6	↗ 2 - 5
Merlo	6	↗ 2 - 5
López Castellón	6	↗ 2 - 3 - 5

Verso 19

Baudelaire: Mêlant leurs odeurs
Antonio Martínez Sarrión: Mezclando su aroma
Ángel Lázaro: darán su fragancia,
Luis Martínez de Merlo: mezclando su aroma
Enrique López Castellón: mezclando sus olores

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	5	↗ 2 – 5
Sarrión	6	↗ 2 – 5
Lázaro	6	↘ 2 – 5
Merlo	6	↗ 2 – 5
López Castellón	7	↗ 2 – 5

Verso 20

Baudelaire: Aux vagues senteurs de l'ambre,
Antonio Martínez Sarrión: al incierto olor del ámbar;
Ángel Lázaro: mezclando con ámbar sus vagos olores.
Luis Martínez de Merlo: al vago aroma del ámbar,
Enrique López Castellón: con los suaves perfumes del ámbar,

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	7	↘ 4 - 7
Sarrión	8	↘ 3 - 5 - 7
Lázaro	12	↗ ↘ 2 - 5 // 2 - 5
Merlo	8	↘ 2 - 5 - 7
López Castellón	10	↘ 3 - 6 - 9

Verso 21

Baudelaire: Les riches plafonds,
Antonio Martínez Sarrión: Los ricos plafones,
Ángel Lázaro: Los artesonados,
Luis Martínez de Merlo: los techos precitados,
Enrique López Castellón: los ricos techos,

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	5	↘ 2 – 5
Sarrión	6	↘ 2 – 5
Lázaro	6	↘ 2 – 5
Merlo	6	↘ 2 – 5
López Castellón	5	↘ 2 – 4

Verso 22

Baudelaire: Les miroirs profonds,
Antonio Martínez Sarrión: Los hondos espejos,
Ángel Lázaro: los viejos espejos, profundos, callados,
Luis Martínez de Merlo: los hondos espejos,
Enrique López Castellón: los espejos profundos,

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	5	↘ 3 – 5
Sarrión	6	↘ 2 – 5
Lázaro	12	↗ ↘ ↗ 2 – 5 // 2 – 5
Merlo	6	↘ 2 – 5
López Castellón	7	↘ 3 – 6

Verso 23

Baudelaire: La splendeur orientale,
Antonio Martínez Sarrión: El oriental esplendor,
Ángel Lázaro: con un esplendor oriental,
Luis Martínez de Merlo: el esplendor oriental,
Enrique López Castellón: el esplendor oriental,

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	5	↘ 3 – 5
Sarrión	8	↗ 4 – 7
Lázaro	9	↗ 2 – 5 – 8
Merlo	8	↗ 4 – 7
López Castellón	8	↗ 4 – 7

Verso 24

Baudelaire: Tout y parlerait
Antonio Martínez Sarrión: Todo allí hablará
Ángel Lázaro: todo le hablaría
Luis Martínez de Merlo: todo allí hablaría
Enrique López Castellón: todo allí hablaría

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	5	↗ 1 – 5
Sarrión	6	↗ 1 – 3 – 5
Lázaro	6	↗ 1 – 5
Merlo	6	↗ 1 – 3 – 5
López Castellón	6	↗ 1 – 3 – 5

Verso 25

Baudelaire: À l'âme en secret
Antonio Martínez Sarrión: En secreto al alma
Ángel Lázaro: quedo al alma mía
Luis Martínez de Merlo: en secreto al alma
Enrique López Castellón: al alma en secreto

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	5	↗ 2 - 5
Sarrión	6	↗ 3 - 5
Lázaro	6	↗ 1 - 3 - 5
Merlo	6	↗ 3 - 5
López Castellón	6	↗ 2 - 5

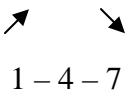
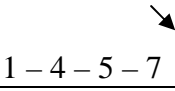

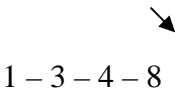
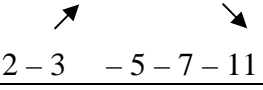
Verso 26

- Baudelaire:** Sa douce langue natale.
Antonio Martínez Sarrión: Su dulce lengua natal.
Ángel Lázaro: su dulce lengua natal.
Luis Martínez de Merlo: su dulce lengua natal.
Enrique López Castellón: su dulce lengua natal.

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	7	↘ 4 - 7
Sarrión	8	↘ 2 - 4 - 7
Lázaro	8	↘ 2 - 4 - 7
Merlo	8	↘ 2 - 4 - 7
López Castellón	8	↘ 2 - 4 - 7

Verso 27

Baudelaire: Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Antonio Martínez Sarrión: Todo es allá lujo y calma
Ángel Lázaro: Allí todo es orden y todo es belleza,
Luis Martínez de Merlo: Todo allí es orden y belleza,
Enrique López Castellón: Allí todo no es sino orden y belleza,

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	7	 1 - 4 - 7
Sarrión	8	 1 - 4 - 5 - 7
Lázaro	12	 2 - 5 // 2 - 5
Merlo	9	 1 - 3 - 4 - 8
López Castellón	12	 2 - 3 - 5 - 7 - 11

Verso 28

Baudelaire: Luxe, calme et volupté.
Antonio Martínez Sarrión: Orden, deleite y belleza.
Ángel Lázaro: voluptuosidad, lujuria, pereza.
Luis Martínez de Merlo: lujo, calma y deleite.
Enrique López Castellón: lujo, calma y deleite.

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	7	
Sarrión	8	
Lázaro	12	
Merlo	7	
López Castellón	7	

⁶ Sobre el protagonismo que cobran en ocasiones los acentos secundarios, véase la nota nº 3 del verso 32 en este mismo poema. Sobre los principios rítmicos de este realce acentual, cfr. Navarro Tomás, T. *Manual de pronunciación española*. Madrid: C.S.I.C., 1968, págs. 195-196.

Verso 29

Baudelaire: Vois sur ces canaux
Antonio Martínez Sarrión: Mira en los canales
Ángel Lázaro: Mira en ese río
Luis Martínez de Merlo: Mira en los canales
Enrique López Castellón: Mira en esos canales

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	5	↘ 1 - 5
Sarrión	6	↗ 1 - 5
Lázaro	6	↗ 1 - 3 - 5
Merlo	6	↗ 1 - 5
López Castellón	7	↗ 1 - 3 - 6

Verso 30

Baudelaire: Dormir ces vaisseaux
Antonio Martínez Sarrión: Dormir los navíos
Ángel Lázaro: dormir el navío
Luis Martínez de Merlo: dormir los navíos
Enrique López Castellón: dormir esos navíos

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	5	↗ 2 – 5
Sarrión	6	↗ 2 – 5
Lázaro	6	↗ 2 – 5
Merlo	6	↗ 2 – 5
López Castellón	7	↗ 2 – 3 – 6

Verso 31

Baudelaire: Dont l'humeur est vagabonde;
Antonio Martínez Sarrión: De talante vagabundo;
Ángel Lázaro: —suave balanceo—
Luis Martínez de Merlo: cuyo humor es vagabundo;
Enrique López Castellón: cuyo humor es vagabundo;

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	7	↘ 3 – 7
Sarrión	8	↘ 3 – 7
Lázaro	6	↘ 1 – 5
Merlo	8	↘ 3 – 4 – 7
López Castellón	8	↘ 3 – 4 – 7

Verso 32

Baudelaire: C'est pour assouvir
Antonio Martínez Sarrión: A fin de colmar
Ángel Lázaro: como un vagabundo;
Luis Martínez de Merlo: para que tú colmes
Enrique López Castellón: para satisfacer

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	5	↘ 1 – 5
Sarrión	6	↗ 2 – 5
Lázaro	6	↘ 2 – 5
Merlo	6	↗ 4 – 5
López Castellón	7	↗ 3 ⁷ – 6

⁷ Como se observa en la distribución de acentos, creemos que en grupos rítmicos en los que hay más de cuatro sílabas átonas seguidas, algunos acentos secundarios iniciales pueden cobrar protagonismo para contrarrestar las ausencias de sílabas tónicas. Cfr. Navarro Tomás, Tomás. *Manual de pronunciación española*. Madrid: C.S.I.C., 1968, págs. 195, 196.

Verso 33



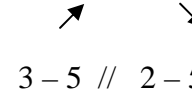


Baudelaire: Ton moindre désir
Antonio Martínez Sarrión: Tu menor deseo
Ángel Lázaro: por satisfacer tu menor deseo,
Luis Martínez de Merlo: tu menor deseo
Enrique López Castellón: tu menor deseo

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	5	↗ 2 – 5
Sarrión	6	↗ 3 – 5
Lázaro	12	↗ ↗ 2 ⁸ – 5 // 3 – 5
Merlo	6	↗ 3 – 5
López Castellón	6	↗ 3 – 5

⁸ Sobre el protagonismo que cobran algunos acentos secundarios en grupos rítmicos largos, cfr. la nota del verso 32 de López Castellón.

Verso 34

- Baudelaire:** Qu'ils viennent du bout du monde.
Antonio Martínez Sarrión: Arriban del fin del orbe.
Ángel Lázaro: hasta aquí ha venido del cabo del mundo.
Luis Martínez de Merlo: desde el fin del mundo vienen.
Enrique López Castellón: vienen del fin del mundo.

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	7	 2 - 7
Sarrión	8	 2 - 5 - 7
Lázaro	12	 3 - 5 // 2 - 5
Merlo	8	 3 - 5 - 7
López Castellón	7	 1 - 4 - 6

Verso 35

Baudelaire: —Les soleils couchants
Antonio Martínez Sarrión: —Los soles ponientes
Ángel Lázaro: El sol del ocaso
Luis Martínez de Merlo: —Los soles ponientes
Enrique López Castellón: —Los soles al ponerse

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	5	3 – 5 ↗
Sarrión	6	2 – 5 ↗
Lázaro	6	2 – 5 ↗
Merlo	6	2 – 5 ↗
López Castellón	7	2 – 6 ↗

Verso 36

Baudelaire: Revêtent les champs,
Antonio Martínez Sarrión: Visten la campiña,
Ángel Lázaro: baña los canales, la campiña entera, toda la ciudad,
Luis Martínez de Merlo: revisten los campos,
Enrique López Castellón: revisten los campos,

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	5	↘ 2 – 5
Sarrión	6	↘ 1 – 5
Lázaro	18	↘ ↘ ↗ 1 – 5 // 3 – 5 // 1 – 5
Merlo	6	↘ 2 – 5
López Castellón	6	↘ 2 – 5

Verso 37

Baudelaire: Les canaux, la ville entière,
Antonio Martínez Sarrión: Las aguas, la ciudad entera,
Ángel Lázaro: Ø
Luis Martínez de Merlo: la ciudad y los canales,
Enrique López Castellón: los canales, la ciudad entera,

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	7	<p style="text-align: center;">3 – 7</p>
Sarrión	9	<p style="text-align: center;">2 – 6 – 8</p>
Lázaro		
Merlo	8	<p style="text-align: center;">3 – 7</p>
López Castellón	10	<p style="text-align: center;">3 – 7 – 9</p>

Verso 38

Baudelaire: D'hyacinthe et d'or;
Antonio Martínez Sarrión: De jacinto y oro;
Ángel Lázaro: de flores, jacintos de oro y de raso;
Luis Martínez de Merlo: de oro y de jacinto;
Enrique López Castellón: de jacinto y de oro;

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	5	↘ 3 – 5
Sarrión	6	↘ 3 – 5
Lázaro	12	↘ ↗ ↘ 2 – 5 // 2 ⁹ – 5
Merlo	6	↘ 1 – 5
López Castellón	7	↘ 3 – 6

⁹ Evitamos la sinalefa en el sintagma “de oro” para obtener el dodecasílabo que exige la inercia métrica en el poema de Ángel Lázaro. En las páginas 465-468 del capítulo 6, utilizamos estos mismos versos para explicar por qué, en cambio, no realizamos esta sinalefa en el verso de Martínez de Merlo.

Verso 39

Baudelaire: Le monde s'endort
Antonio Martínez Sarrión: El mundo reposa
Ángel Lázaro: el mundo se duerme en su claridad.
Luis Martínez de Merlo: se adormece el mundo
Enrique López Castellón: el mundo se duerme

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	6	↗ 2-5
Sarrión	6	↗ 2-5
Lázaro	12	↗ ↘ 2-5 // 1-3-5
Merlo	6	↗ 3-5
López Castellón	6	↗ 2-5

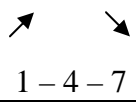
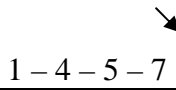
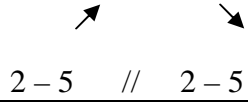
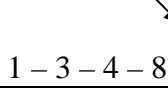
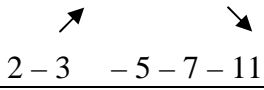
Verso 40

Baudelaire: Dans une chaude lumière.
Antonio Martínez Sarrión: Envuelto en cálida luz.
Ángel Lázaro: ∅
Luis Martínez de Merlo: en una cálida luz.
Enrique López Castellón: en una cálida luz.

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	7	↘ 3 - 7
Sarrión	8	↘ 2 - 4 - 7
Lázaro		
Merlo	8	↘ 2 - 4 - 7
López Castellón	8	↘ 2 - 4 - 7

Verso 41

Baudelaire: Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Antonio Martínez Sarrión: Todo es allá lujo y calma
Ángel Lázaro: Allí todo es orden y todo es belleza,
Luis Martínez de Merlo: Todo allí es orden y belleza,
Enrique López Castellón: Allí todo no es sino orden y belleza,

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	7	 1 - 4 - 7
Sarrión	8	 1 - 4 - 5 - 7
Lázaro	12	 2 - 5 // 2 - 5
Merlo	9	 1 - 3 - 4 - 8
López Castellón	12	 2 - 3 - 5 - 7 - 11

Verso 42

Baudelaire: Luxe, calme et volupté.

Antonio Martínez Sarrión: Orden, deleite y belleza.

Ángel Lázaro: voluptuosidad, lujuria, pereza.

Luis Martínez de Merlo: lujo, calma y deleite.

Enrique López Castellón: lujo, calma y deleite.

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	7	
Sarrión	8	
Lázaro	12	
Merlo	7	
López Castellón	7	

¹⁰ Sobre el protagonismo que cobran en ocasiones los acentos secundarios, véase la nota nº 3 del verso 32 en este mismo poema. Sobre los principios rítmicos de este realce acentual, cfr. Navarro Tomás, T. *Manual de pronunciación española*. Madrid: C.S.I.C., 1968, págs. 195-196.

7.3. Repercusiones de la traducción del metro en los niveles morfológico, sintáctico y semántico

Las diversas traducciones del poema “L’invitation au voyage” son una buena prueba de cómo las exigencias del metro limitan la autonomía del traductor, hasta el punto de verse constreñido a alterar aspectos relevantes del poema. Los desvíos del original son tanto más significativos —y no sólo cuantitativamente— cuantos más condicionamientos hayan asumido en la traducción. Dicho de otro modo: los traductores que adoptan el verso libre son los más fieles al contenido lingüístico del poema; y los que más se alejan de él son, al parecer inevitablemente, los que adoptan para su versión rimas y metros regulares, aunque no en todos los casos estos elementos métricos sean prosódicamente equivalentes a los utilizados en el poema original. Siguiendo este principio, los traductores que se han sometido a condicionamientos métricos sólo en grado medio (es decir, los que traducen con regularidad silábica, pero no con rima) ofrecen resultados equidistantes a las dos opciones anteriores en lo que a la fidelidad lingüística se refiere.

A partir de la constatación de este hecho, algunos autores, como André Lefevere, separan en el análisis de las traducciones el aspecto locutivo del poema de las estrategias ilocutivas utilizadas por el autor, entre las que se encuentra el recurso a los elementos métricos¹. De aceptar esta división,

¹ Lefevere, André. “Translation: Language. Catullus’ many sparrows”. En: *Translation, Rewriting*,

habría que concluir que, en el proceso de traducción, el respeto de dichas estrategias ilocutivas conlleva inevitablemente el alejamiento de la forma locutiva del texto. Como ya se ha señalado en páginas anteriores, la traducción de los elementos métricos se catalogaría, desde esta perspectiva, dentro de la modalidad de traducción subordinada, pues los metros o las rimas no serían más que condicionamientos externos al texto; es decir, trabas que obligan al traductor a alterar la forma lingüística de su versión de la misma manera que se modificaría en la traducción de un cómic o en el subtítulo de una película para insertarla en unos límites de espacio o tiempo preestablecidos.

Una concepción similar a la de Lefevere se aprecia también en las propuestas traductológicas de Sáez Hermosilla. En los comentarios a varias traducciones españolas del poema de Verlaine “Green”, critica el profesor español las traducciones en prosa que de él se han ofrecido, especialmente la reciente de Ramón Hervás, ya que, “por muy ajustada que se presentase, no pasaría de ser una primera translación del contenido puramente referencial e ideático del original”. Unas líneas antes de las que se acaban de citar, a propósito de la versión de Manuel Machado, también en prosa, dice: “Para mí, una versión en prosa, como pretendía realizarla M. Machado, una versión ‘en prosa prosa’, para que no haya malos entendidos, es la más desacertada de las opciones, por la simple razón de que esta opción impide por principio toda and the Manipulation of Literary Fame. London: Routledge, 1992, págs. 99-111.

posibilidad de transmisión del mensaje formal, de lo más íntimo del contenido poético”².

No coincidimos con estos juicios acerca de las versiones en prosa. El componente lingüístico del poema, el que más se respeta en las versiones en prosa o en verso libre, no es exclusivamente algo “referencial e ideático” que pertenezca a la esfera locutiva del texto, sino que también forma parte del “mensaje formal”. Y no es necesario acudir a la “prosa rítmica” como algo diferente a la “prosa prosa”: toda prosa, como cualquier actividad, tiene su ritmo y su forma; y lo lingüístico, aunque no sea el único componente, contribuye decisivamente a la formalización de los mensajes verbales. Por otra parte, tampoco coincidimos con la calificación de “prosa prosa” para la versión de Manuel Machado. Precisamente la traducción del poeta español, en la que se indicaban con guiones los lugares en los que Verlaine cambiaba de verso, supone una forma tipográfica híbrida entre la prosa y el verso, como se verá con más detalle en las páginas que siguen.

No creemos que pueda establecerse una distinción tan rígida entre lo locutivo y lo ilocutivo; ni en el poema, ni en ninguna otra modalidad textual, pero resulta especialmente simplificadora en el texto poético, pues en él todos

² Sáez Hermosilla, Teodoro. "Green: La traducción poética a prueba". En: *La traducción poética a prueba: exégesis y autocrítica (ámbito francés-español)*. Secretariado de publicaciones de la Universidad de León, 1998, págs. 37-57.

los elementos son significativos y contribuyen a la encarnación del querer decir. La forma lingüística, independientemente de que esté medida según su número de sílabas u otros criterios, es el aspecto que más contribuye a crear el sentido del texto. Y se trata de un proceso continuo y progresivo en el que participan simultáneamente todos los elementos, aunque en el análisis posterior se pueda practicar una disección semiótica asignándole a cada uno de ellos una parcela de responsabilidad en la tarea de la significación.

A través de los distintos acercamientos de los traductores a las convenciones métricas del texto original puede deducirse la importancia que cada uno de ellos le concede al componente lingüístico en la configuración del efecto poético. Detrás de algunas de las traducciones que se comentarán a continuación, por ejemplo, se aprecian claramente los postulados de la tan extendida "teoría del sentido", con sus propuestas de desverbalización y posterior reverbalización de los textos. Desde esta óptica, los elementos lingüísticos constituyen tan sólo una vía de acceso que conduce al traductor a lo que se ha denominado el "espacio sésico" (en contraposición al espacio formal) del poema. Los traductores que se han acercado a los textos con esta actitud no han visto en el lenguaje un material para la creación de la poeticidad, sino un instrumento para comunicar algo previamente creado, de naturaleza extralingüística, independiente de la forma rítmica característica del francés o del español. Sólo así pueden explicarse los frecuentes desvíos

que han realizado sobre la forma lingüística del texto original. Una vez que han captado el sentido general del poema francés, se han olvidado de las palabras utilizadas por Baudelaire, de su sintaxis, de las relaciones establecidas entre los conceptos del poema; en definitiva, han desverbalizado el texto y lo han vuelto a verbalizar en una nueva configuración rítmica.

Desde luego, en el amplio grupo de partidarios de esta propuesta teórica se aprecian distintos grados de abstracción de la dimensión lingüística del poema francés: desde los que prácticamente se olvidan de ella hasta el punto de que el texto original es, en momentos, irreconocible en la traducción, hasta los que la tienen muy presente en el fase final de reverbalización. Las traducciones de poemas sueltos de Baudelaire que Sáez de Hermsolla ha propuesto en algunos artículos serían un buen ejemplo de este mayor respeto a la forma lingüística dentro de la teoría del sentido. Este traductor y crítico de traducciones, tras distinguir entre quienes "transliteran en sentido general" y quienes "recrean", es decir, entre quienes "buscan la versión transparente" y quienes "de un modo u otro se meten en el terreno de la adaptación", propone una vía intermedia que permita "realizar una traducción que constituya a la vez transparencia por aproximación previa y mínima adaptación, y eso es lo que he intentado hacer mejorando de algún modo, creo yo, las versiones anteriores"³. En cualquier caso, y pese al mayor respeto que efectivamente se

³ Sáez Hermsolla, Teodoro. "La traducción poética: ¿Transparencia por aproximación o

aprecia en las versiones de Sáez de Hermsilla hacia la forma lingüística, lo cierto es que la importancia que le concede a ésta es siempre indirecta: en su método de traducción está implícita la idea de que hay algo más que la lengua en sí misma, y ese algo, *el sentido*, es la prioridad del traductor. El lenguaje, desde esta perspectiva, no sirve para *crear* algo nuevo, para poner límites cognitivos a una sensación que el propio poeta desconocía y cuyo conocimiento se consigue sólo a través del procedimiento de escritura poética, sino para remitir al sentido. En las tradicionales dicotomías fondo-forma, significante-significado, inteligible-sensorial, siempre tienen prioridad los primeros términos, pues, aun en el caso de aceptar la relevancia de los segundos en el texto poético, el valor de estos elementos radica en su remisión a algo más profundo, cuya transmisión es lo que debe importar al traductor.

A este método de traducción que preconiza la teoría del sentido, al que algunos llaman "traducción vertical"⁴ (pues se propone para llegar a las instancias semánticas más profundas), podría oponérsele la "traducción horizontal" o transcodificación verbal. Desde esta perspectiva, el traductor no pretende trascender el material formal del poema, sino que ve en éste una actividad cuyo funcionamiento intrínseco debe reproducirse en otra lengua. El

adaptación inevitable? (A propósito de Ch. Baudelaire)". En: *Livius*, 9, 1997, págs. 121-136. Cfr. igualmente "Duellum, de Charles Baudelaire". En: *La traducción poética a prueba: exégesis y autocrítica (ámbito francés-español)*. Secretariado de publicaciones de la Universidad de León, 1998, págs. 31-37.

⁴ Neubert, Albercht. "Postulates for a Theory of *Translatio*". En: Danks, J. y otros (eds.). *Cognitive Processes in Translation and Interpretation*. California: Sage Editions, 1997, págs. 1-25.

lenguaje ya no se limita a decir, sino que actúa, y es su mecanismo de actuación lo que el traductor busca conocer. Miguel Casado invierte el principio pragmático: “Sólo habría que preguntarse *qué dice*, apenas: *qué quiere decir*; sin preguntarse por el sentido, restituir las condiciones que lo producen, no siendo —ni en el menor matiz— más permeables a él que el original”⁵. Si en la siguiente afirmación de Meschonnic sustituimos la palabra “critique” por “traduction”, obtendríamos un buen resumen de lo que pretenden los traductores que se adscriben a esta poética: “La critique du rythme ne consiste pas à commenter un vers, ou un poème, dont elle épuiserait l’effet ou la valeur, dont elle dirait le sens, si lui-même ne l’a pas dit. Elle cherche comment ils signifient, et la situation de ce comment”⁶.

Se trata, en definitiva, de oponer a la *mimesis* (característica de la teoría del sentido, pues la lengua tan sólo pretende imitar a algo distinto de sí misma), la traducción del *ritmo*, entendido como creación del sentido a través de la expresión del sujeto⁷, como “la manifestación de un aliento personal, y es respirando como el traductor ha de encontrar en sí la huella del ritmo leído, su propio ritmo: su verso libre, su nueva fórmula métrica, su bloque de prosa;

⁵ Conferencia pronunciada en la Universidad de Málaga en mayo de 2000 y de próxima publicación en Grupo de investigación Traducción, Literatura y Sociedad (ed.). *Ética y política de la traducción literaria*. Málaga: Miguel Gómez Ediciones (en prensa).

⁶ Meschonnic, Henri. *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Verdier, 1980, 56.

⁷ “Le rythme contre la mimesis”. En: *Critique du rythme*. Paris: Verdier, págs. 498-501.

el ritmo nace al escribir, no preexiste a la mano”⁸. De lo que se deduce que, desde esta perspectiva, hay que dispensar a la traducción “del *sentido* profundo y extraño”, y, por el contrario, “hacer de lo simbolizante lo simbolizado mismo, recobrar la lengua pura para el movimiento lingüístico en una forma creada: en eso consiste la grande y única virtud de la traducción”⁹.

Estas distintas concepciones de la traducción están estrechamente relacionadas con la forma de entender el funcionamiento del lenguaje en cualquiera de sus usos, tanto en la comunicación “laboral” (como denomina García Calvo a los intercambios habituales), como en la traducción o en sus formas artísticas. La teoría de la traducción, igual que la teoría de la literatura, no son, en definitiva, más que parcelas de una teoría general del lenguaje. Así, las alternativas sobre la tarea del traductor que se acaban de describir someramente reflejan en última instancia la dicotomía propuesta por Benveniste entre las dos modalidades de significar: la modalidad semiótica y la semántica¹⁰, que no deben entenderse como dos usos diferentes que los hablantes hacen de la lengua, sino como dos formas de acercarse a los enunciados, de interpretarlos e incluso de analizarlos desde una perspectiva crítica. El modo semiótico de producir el sentido se deriva de la aplicación

⁸ Casado, M. *Art. cit.*

⁹ Benjamin, Walter. “La tarea del traductor”. En: López García, Dámaso (Ed.). *Teorías de la traducción. Antología de textos*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, págs. 335-348.

¹⁰ Benveniste, Emile. “La forme et le sens dans le langage”. En: *Problèmes de linguistique générale I*. Paris: Gallimard, 1966, pág. 225.

estricta de la lengua en tanto que sistemas de signos; el modo semántico es el que resulta de una actividad del locutor que, sirviéndose de un instrumento previo y convencionalizado, actúa sobre él para crear algo diferente. Frente a la idea del sentido como algo metafísico, concluido, fijo (a la que Benveniste llama "signification"), se propone la idea de una producción del sentido "histórica", empírica, que depende de cada situación concreta y no de un sistema del que se deriva toda posibilidad de comunicación. De la modalidad semántica se deriva igualmente la necesidad de reintroducir lo empírico en el análisis de las traducciones, pues ya no puede hablarse de una forma única de significar o interpretar, y, en consecuencia, de traducir. Cada texto concreto, especialmente los poéticos, en los que el ritmo se subjetiviza hasta los máximos niveles, tiene su propio funcionamiento.

En estas dos formas distintas de concebir la mediación subyace una consideración diferente hacia el lector de traducciones. Quienes abandonan la búsqueda de sentidos profundos y trascendentales para centrarse en la reproducción de la dinámica textual, dirigen su preocupación hacia los objetos que intervienen en la escritura poética. La figura del lector no está presente en el proceso de traducción, es inesencial y no determina las decisiones que toma el traductor. Éste no traduce con la finalidad última de provocar en una determinada comunidad de lectores los mismos efectos que los textos originales provocaron en otra. El traductor crea su texto, y, sólo después,

cuando ha concluido su obra, se la proporciona al lector, el cual, pese a ser el destinatario final de trabajo, no influye en él. Por el contrario, detrás del proceso de desverbalización-reverbalización se aprecia una mayor atención a la situación concreta en la que se encuentran los lectores a los que se destina la versión. Sus conocimientos sobre la literatura extranjera, las prácticas literarias y traslativas a las que están acostumbrados y las expectativas que éstas generan son algunos factores que el traductor tiene muy presente mientras realiza su trabajo, y sus decisiones se ven profundamente afectadas por ellos.

De la teoría del sentido se deriva igualmente otro de los grandes conceptos utilizados con frecuencia en la traducción literaria: el de *empatía*. La buena traducción, siguiendo los postulados de la Escuela de París, es aquella que no parece una traducción, la que podría pasar por un texto original ante sus lectores, la que “domestica” lo extranjero¹¹. De ahí surge la clásica desconfianza hacia la forma lingüística, un mero envoltorio del que conviene prescindir cuanto antes y evitar así que se convierta en una fuente de trampas para el traductor, pues, si hay algo ajeno en el texto original, es sobre todo la lengua desde la que se traduce. El buen traductor del sentido es aquel capaz de ver más allá de lo lingüístico; el que puede llegar a dialogar con el autor del poema original sin necesidad de lenguas; el que hace de la traducción una

¹¹ Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility*. Londres: Routledge, 1995.

“transferencia de energía creadora”¹². Sólo puede traducirse a un autor con quien el mediador sea capaz de establecer este tipo comuniones literarias: “Dis-moi qui tu traduis et je dirai qui tu es”¹³. Y así podríamos seguir enumerando múltiples metáforas que definen esta forma de concebir la traducción. Algunas de ellas con una clara intención paródica. Milan Kundera cuenta una anécdota sobre el encuentro con uno de sus traductores, capaz de traducir sus obras sin conocer checo: “Je rencontre mon traducteur: il ne connaît pas un seul mot de tchèque. ‘Comment avez-vous traduit?’. Il répond: ‘Avec mon coeur’, et me montre une photo de moi qu’il sort de son portefeuille. Il était si sympathique que j’ai failli croire qu’on pouvait traduire grâce à une télépathie du coeur”¹⁴.

Hay, sin embargo, otra forma de concebir la traducción poética; un concepto alternativo al anterior, opuesto, según el cual los protagonistas del proceso traslativo no son tanto el autor de la obra original y el lector al que se dirige la traducción, sino las lenguas en sí mismas. En palabras del poeta y traductor Miguel Casado, “no hay encuentro intersubjetivo: la lengua del

¹² Kelly, L. G. *The true interpreter. A History of Translation theory and Practice in the West*. Oxford: Basis Blackwell, 1979.

¹³ Wuilmart, Françoise. "Le traducteur littéraire: un marrieur empathique de cultures". En: *Meta*, vol. 35, 1, 1996, 236-243. Albert Bensoussan aboga igualmente por la necesidad de comunicación entre el traductor y el autor de la obra original; una comunicación que, en su práctica como traductor, no se limita a lo empático, sino que llega a la amistad personal con los autores a los que traduce. Cfr. *Confessions d'un traître. Essai sur la traduction*. Presses Universitaires de Rennes, 1995.

¹⁴ Kundera, M. *L'art du roman*. Paris: Gallimard, 1986. Citado en: Dussart, A. "L'emphatie: esquisse d'une théorie de la réception en traduction". En: *Meta*, vol. 39, 1, 1994, 107-116.

traductor escucha, lee, la lengua ya formalizada del texto rebusca en sí misma las respuestas a unas preguntas que, de otro modo, no pueden hacerse”¹⁵. El traductor ya no busca desenvolver el sentido de su forma lingüística, sino observar el modo en que la lengua extranjera lo crea, y trasladar este mecanismo a la suya propia. Es el funcionamiento de las lenguas, su movimiento rítmico, sus juegos internos lo que constituye el elemento trasladable. La traducción se convierte en una forma de “crear lengua”, de ampliar la propia y enriquecerla.

Y lo mismo es igualmente válido para el texto original y la lengua en la que éste se ha concebido. La traducción proporciona un nuevo acercamiento a la obra que se traduce, una nueva lectura. La lengua meta permite formularle al texto preguntas que éste no podría plantearse por sí solo. “Ante esto, la lengua del traductor puede y tiene que liberarse del sentido, para que no resuene como reproducción de la intención de éste, sino para hacer resonar su propio tipo de intención como armonía, como *complemento a la lengua en la que se expresa por primera vez.*”¹⁶ (cursivas nuestras). Lógicamente, el adoptar esta perspectiva supone difuminar —e incluso eliminar totalmente, según algunas escuelas— la dependencia de la versión respecto del original. La traducción, el texto traducido, es

¹⁵Casado, M. *Op. cit.*

¹⁶ Benjamin, W. *Op.cit.*, pág. 344.

independiente, tanto desde una perspectiva ontológica (que se refleja en la atención exclusiva que reclama del lector, sin necesidad de comparaciones para comprobar su fidelidad, su grado de parentesco), como en lo que se refiere a los procedimientos utilizados en el proceso de creación textual. El traductor-artista se inspira en un texto escrito en otra lengua para elaborar uno propio, igual que podría haber buscado su inspiración en cualquier otro lugar. Es el traductor el que recrea la obra que traduce y la complementa al ofrecer un nuevo texto formará parte integrante de su historia. Paul de Man continúa el pensamiento de Benjamin y concluye que la traducción “desequilibra la estabilidad del original”, pues saca a la superficie aspectos, interpretaciones, que sólo en potencia estaban en el texto de salida, “muestra en él una movilidad, una inestabilidad que al principio no se notaba”¹⁷.

Veamos ahora cómo estas distintas concepciones de la traducción se reflejan en los procedimientos translativos utilizados por los traductores.

Descripción métrica de los poemas

Baudelaire compuso el poema en cuatro estrofas de doce versos cada una (en realidad, son dos sextillas unidas), separadas por un pareado idéntico

¹⁷ de Man, Paul. *La resistencia a la teoría*. Madrid: Visor, 1990. Traducción de Elena Elorriaga y Oriol Francés.

que hace así el papel de estribillo. La estructura métrica de cada estrofa se repite sin alteraciones hasta el final del poema:

1º sextilla	2º sextilla	Estribillo
a5	d5	g7
a5	d5	g7
b7	e7	
c5	f5	
c5	f5	
b7	e7	

Los traductores que comentamos han optado por las siguientes soluciones métricas. De todos ellos, los más fieles a Baudelaire desde el punto de vista métrico han sido Martínez de Merlo y Martínez Sarrión, quienes mantienen una estructura silábica equivalente acústicamente a la del poeta francés, aunque eliminando la rima:

- 6

- 6

- 8

- 6

- 6

- 8

En el pareado del estribillo, Sarrión mantiene la equivalencia acústica traduciendo los heptasílabos franceses por octosílabos; pero Merlo, en cambio, se permite cierta libertad, y traslada el primer octosílabo del pareado mediante un eneasílabo español, con lo que rompe su estrategia habitual de regularidad silábica.

Sólo Ángel Lázaro (que es el único, además, que marca tipográficamente la división de cada estrofa en dos sextillas), traduce con versos rimados. Coincide con Merlo y Sarrión en verter los pentasílabos de Baudelaire en los hexasílabos correspondientes, pero ha considerado que la combinación más natural de este verso no es con el octosílabo, sino con el dodecasílabo, lo cual le permite agrupar a su antojo dos y hasta tres hexasílabos en el mismo verso y crear ritmos muy marcados a base de pies dactílicos, como veremos con más detalle posteriormente. Por lo demás, sólo en la primera sextilla opera con regularidad (6, 6, 12, 6, 6, 12). En el resto del poema se conduce con una gran irregularidad métrica, que incluye también —aunque en menor grado— a la rima.

En el extremo opuesto se sitúa la traducción en verso libre de López Castellón. Esta versión resulta interesante para nuestros propósitos por la

libertad métrica que se ha tomado el traductor, que contrasta con los condicionamientos de los anteriores. La versión de este traductor se caracteriza por reproducir, en una traslación prácticamente literal, las palabras y las estructuras sintácticas de los poemas franceses. También ha respetado fielmente la organización de la forma verbal en los diferentes versos que componen el poema: en todos los versos de su texto se reproduce con exactitud el mismo contenido lingüístico que en el poema de Baudelaire, por lo que no ha podido respetar la métrica francesa.

Indeterminación frente a concreción

En “L’invitation au voyage”, Baudelaire propone a su amada una escapada a un país concreto, que, por los datos biográficos del poeta, podemos identificar —y así lo hace Luis Martínez de Merlo en una nota a pie de página— con Holanda. Aunque el nombre del país no se mencione explícitamente en el poema y el lector sea libre de no concretar el lugar del viaje, en el texto francés sí queda claro (mediante diferentes mecanismos lingüísticos que se comentarán a continuación) que se trata de una huida real, física: no tenemos por qué pensar en Holanda si practicamos un acercamiento intrínseco al poema y no queremos salir de sus límites textuales, pero, en cualquier caso, no puede obviarse que en el texto francés se está describiendo un lugar concreto. De las cinco traducciones que se comentan, sólo la de

López Castellón, precisamente la que adopta el verso libre, mantiene esta concreción geográfica. En las demás, ese país en el que Baudelaire y la mujer pensaban, localizable, por tanto, queda convertido en un espacio indeterminado, indefinido localmente. Y en algún caso, como veremos, ese viaje real aparece como una especie de huida metafórica a un ámbito más existencial que físico.

Podría pensarse que los traductores han comprendido el poema de forma diversa y han traducido en función de estas dos interpretaciones. Pero después de analizar cada una de las versiones con detenimiento, llegamos a la conclusión de que la visión del viaje como un trayecto real o como una huida metafórica no es un punto de partida *a priori* del que se deriven las traducciones, sino un resultado forzado (y en ocasiones no deseado) por las exigencias métricas a las que se han sometido.

Quizás sea en el plano morfológico, y concretamente en el de los determinantes, donde mejor se aprecia ese efecto de indeterminación de lo concreto. Los traductores en metro regular han optado bien por sustituir los determinantes franceses por otros con menos sílabas o simplemente suprimirlos. Analicemos, en primer lugar, el caso de los demostrativos.

En “L’invitation au voyage” aparecen tres demostrativos: *ces ciels*, *ces canaux*, y *ces vaisseaux*. En los tres casos, Baudelaire señala realidades cercanas tanto para el autor como para la mujer destinataria de la invitación. No olvidemos que el principal valor de los demostrativos es el déictico, merced al cual se señalan seres en el espacio —es el caso de nuestro poema—, en el tiempo o en el contexto. Las alusiones climatológicas, paisajísticas y ambientales que aparecen en el poema contribuyen a esta determinación geográfica, que hace pensar al lector en un lugar concreto. Es desde esta perspectiva desde la que creemos que deben considerarse los demostrativos:

Les soleils mouillés
De **ces** ciels brouillés
[...]

Vois sur **ces** canaux
Dormir **ces** vaisseaux
[...]

Esos cielos y *esos* navíos que se balancean sobre *esos* canales son, pues, componentes del conocido paisaje holandés. Teniendo en cuenta que los demostrativos franceses están aquí despojados de cualquier marca de proximidad respecto del hablante, del oyente (*celui-ci*) o de ambos (*celui-là*), el traductor queda en libertad lingüística (libertad interpretativa) de traducir por "estos" o por "esos", si bien el contexto, o mejor, la situación

en que se encuentran emisor y receptor (ambos lejos de Holanda), exige el demostrativo de cercanía relativa *esos*. Las lenguas, como ya sugirió Jakobson, difieren en lo que *deben* comunicar y no en lo que *pueden* comunicar. En este caso, los traductores se ven obligados por la lengua de llegada a introducir una diferencia a la que Baudelaire no se vio obligado por el francés¹⁸.

¿Qué han hecho nuestros traductores con los demostrativos? Los que mantienen la regularidad silábica, Merlo y Sarrión, han prescindido de ellos en todos los casos, mientras que López Castellón, al haber traducido en verso libre y no estar condicionado por el corsé métrico, los mantiene. El tratamiento de Lázaro, que traduce con rima, pero con total libertad silábica, lo consideramos aparte.

Al haber optado por traducir en metro equivalente al de Baudelaire, Merlo y Sarrión tienen la complicada tarea de comprimir su pensamiento en un verso silábicamente mucho más reducido, dado el carácter polisilábico del castellano frente al francés. Como el respeto a los demostrativos originales hubiera supuesto un "gasto" de dos sílabas (excesivo en versos tan cortos como los de seis u ocho), es explicable que hayan decidido traducirlos por el

¹⁸ Jakobson, Roman. "Sobre los aspectos lingüísticos de la traducción". En: López García, Dámaso (Ed.). *Teorías de la traducción. Antología de textos*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, págs. 494-503.

artículo o eliminarlos directamente. Veamos los resultados comparativamente. Baudelaire, como ya hemos anticipado, quiere que su amada considere *la douceur d’aller là bas vivre ensemble*, porque todo en ese país, especialmente

Les soleils mouillés
De **ces** ciels brouillés,

le recuerda el misterioso encanto de sus ojos cuando brillan a través de las lágrimas. En la versión de López Castellón queda exactamente:

Los soles mojados (seis sílabas)
de **esos** cielos nublados (siete sílabas)

Merlo, en cambio, propone:

Los mojados soles (seis sílabas)
en cielos nublados (seis sílabas)

con lo cual, las referencias climatológicas dejan de aludir a un país real. Y de modo semejante, *ces canaux* y *ces vaisseaux*, obligados por el rigor de las seis sílabas, se convierten en *los canales* y *los navíos*. Más lejos llega Lázaro, que, poco dispuesto a dejar sin rima a los navíos holandeses, previamente reducidos a uno solo, convierte también los canales en un único río, lo que hace todavía más difícil la localización geográfica de la escapada de los amantes:

Mira en ese río
dormir el navío [...]

El mismo efecto de inconcreción produce Sarrión cuando traduce genéricamente *canaux* (canales) por *agua*, palabra que le permite ahorrar una sílaba. Comparémoslo con las versiones —de nuevo coincidentes— de los traductores en verso libre:

Mira en esos canales
dormir esos navíos

Con los determinantes posesivos sucede algo parecido. Quienes traducen en verso libre los respetan escrupulosamente (aun en construcciones que podrían considerarse cercanas a la redundancia denotativa (*mi niña, mi hermana*, o *criatura mía, hermana mía*), mientras que quienes mantienen esquemas métricos regulares tienden a convertirlos en artículos, a veces con perceptible merma de intimidad (Merlo: *nôtre chambre* = *el cuarto*. Sarrión: *leur larmes* = *el llanto*, etc.) o a suprimirlos sin más (Sarrión: *Mon enfant* = *niña*).

El mismo tratamiento que los posesivos reciben los artículos. López Castellón, despreocupado por la cantidad silábica, los traduce literalmente en la totalidad de los casos. Pero Sarrión, por exigencias del metro, tiende a

suprimirlos: *au pays* = *en sitio*; *polis par les ans* = *pulidos por años*; *dans une chaude lumière* = *en cálida luz*. Si tenemos en cuenta que uno de los valores del artículo, especialmente el determinado, es de actualizador del sustantivo, al presentarse éste sin aquél, queda reducido a su esencia, con un significado genérico y desposeído de todo referente concreto. Compárese el efecto del verso francés

Aimer et mourir
 Au pays qui te ressemble

(traducido literalmente por López Castellón como *amar y morir/ en el país que se te parece*), con el de Sarrión:

amar y morir
 en sitio a ti semejante.

El país soñado por Baudelaire y su amada, con su clima húmedo y su vegetación, sus muebles típicos, su sabor oriental, sus canales, sus navíos y otros elementos enumerados en el poema, no era otro sino Holanda. En la versión de Sarrión, podría ser cualquier sitio que se pareciera a la mujer. Al sustituir, además la perífrasis de movimiento *D'aller là-bas vivre essemble*, por *vivir juntos muy lejos*, ese sentimiento romántico de escapada se ha anulado con un verbo estático que encierra una connotación de estable y cómodo domicilio burgués, (compensada, bien es cierto, por el superlativo *muy lejos*).

Con parecido resultado, Merlo, menos radical, conserva el artículo pero lo convierte en indeterminado:

amar y morir
en un país como tú.

Podría objetarse que en este contexto métrico tanto el artículo determinado como el indeterminado presentan el mismo número de sílabas; pero si observamos las relaciones sintagmáticas del verso, concluiremos que Merlo no tenía libertad para usar el determinado: no es aceptable *amar y morir/ *en el país como tú*.

El respeto a los esquemas métricos del poema original trae otros efectos no deseados. El estribillo de Baudelaire dice:

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.

Los traductores en verso libre proponen, como es habitual, versiones literales y absolutamente coincidentes entre sí:

Allí todo no es sino orden y belleza,
lujo, calma y deleite

(López Castellón)

En cambio, Sarrión y Merlo rechazan esta estructura de carácter restrictivo (imposible en sus rígidos esquemas métricos) y optan por un orden gramaticalmente más lineal:

Todo allí es orden y belleza (Merlo)

Todo es allá lujo y calma (Sarrión)

Ninguno de los cinco traductores mantiene en cambio la estructura ecuacional del francés:

C'est pour assouvir
Ton moindre désir
Qu'ils viennent du bout du monde

Este tipo de construcciones tienen como verbo nuclear el verbo ser y uno de sus componentes es una proposición de relativo. Al anticiparse un elemento de la oración (en este caso la subordinada final *pour assouvir*) se pone éste de relieve (se focaliza), con lo que todo el periodo oracional adquiere un notable carácter intensivo. Compárese: *Trabaja por la noche* con *Es por la noche cuando trabaja*. En francés las estructuras ecuacionales son mucho más frecuentes que en nuestro idioma, donde algunas, las causales y finales especialmente, rara vez se emplean correctamente en el uso coloquial: a menudo se comete el galicismo de introducir la partícula *que* en todos los casos en lugar de la conjunción correspondiente: **Es por esto que...* En

cualquier caso, creemos que sintácticamente resultan bastante arduas para el oído español. Tal vez sea esa la razón por la que ni siquiera los traductores en verso libre la hayan respetado. López Castellón, el más "lingüístico" de los traductores consultados propone (marcamos con paréntesis las supresiones realizadas de una posible traducción literal):

[Es] *Para satisfacer*
tu menor deseo
 [para lo que] *vienen del fin del mundo*

Indudablemente, en el resto de los traductores habrán pesado, además, los condicionantes métricos.

Por las mismas razones métricas, pero sin perceptibles repercusiones estilísticas se producen frecuentemente alteraciones en el número gramatical. La traducción del singular por el plural es inexistente en este poema; en cambio el fenómeno contrario es muy frecuente. El plural impide la sinalefa y si se forma con el morfema *-es* añade, al menos una sílaba más. Es significativo que el único que respeta absolutamente todos los plurales de Baudelaire sea López Castellón, que como hemos repetido, traduce en verso libre.

Los casos de alteración del número gramatical motivados por el cómputo silábico son los siguientes (incluimos en último lugar la solución de López Castellón, como contraste a los condicionamientos métricos):

Baudelaire: à travers leurs larmes
Antonio Martínez Sarrión: a través del llanto
Ángel Lázaro: a través del llanto
Luis Martínez de Merlo: a través del llanto
Enrique López Castellón: a través de sus lágrimas

Baudelaire: polis par les ans
Ángel Lázaro: que el tiempo puliera
Luis Martínez de Merlo: por la edad pulidos
Enrique López Castellón: pulidos por los años

Baudelaire: leurs odeurs
Antonio Martínez Sarrión: su aroma
Ángel Lázaro: su fragancia
Luis Martínez de Merlo: su aroma
Enrique López Castellón: sus olores

Baudelaire: Aux vagues senteurs de l'ambre
Antonio Martínez Sarrión: al incierto olor del ámbar
Luis Martínez de Merlo: al vago aroma del ámbar
Enrique López Castellón: con los suaves perfumes del ámbar

A veces, la búsqueda en la exactitud del número de sílabas produce sinalefas forzadas, pues se forman en un sintagma cuyo primer componente es

palabra átona o secundaria (artículos o preposiciones) y la segunda empieza por vocal tónica¹⁹. Así, Merlo fuerza los siguientes octosílabos:

deir a vivir juntos, lejos (v. 3)²⁰

de *mialma* son el encanto (v. 9)

Y Lázaro consigue con el mismo recurso algunos de sus hexasílabos:

deir a vivir juntos (v. 3)

quehay en tu mirada (v.10)

nuestra *íntima* estancia (v. 23)

hasta *aquíha* venido (v.40)

además de la sinéresis en el primer verso:

Hermana *cria-tu-ra*

Al margen de los ejemplos que se han citado hasta el momento, nos parece que es la traducción de la segunda sextilla del poema francés la que

¹⁹ Baehr, Rudolf. *Manual de versificación española*. Madrid: Gredos, 1970, trads. K. Wagner y F. López Estrada, págs. 50-53

²⁰ En este caso, además, la “aspereza” de la sinalefa —en palabras de Balbín— está motivada porque hay una articulación vocálica acentuada y cerrada (la *i* del verbo *ir*) en posición posterior, dentro del núcleo sinaléfico. En núcleos espiratorios unitarios, como las sinalefas, es “acústicamente necesario que el acento de intensidad recaiga sobre la articulación más abierta”. Balbín, Rafael de. Op. Cit., pág. 73-74.

mejor ilustra las numerosas alteraciones lingüísticas a que están obligados los traductores que se someten al cómputo silábico:

Les soleils mouillés
De ces ciels brouillés
Pour mon esprit ont les charmes
Si mystérieux
De tes traîtes yeux,
Brillant à travers leurs larmes.

Analicemos, en primer lugar, los versos franceses. El poeta aplica en este poema lo que ya había dejado dicho de forma programática en la cuarta composición del poemario, “Correspondances”: la búsqueda de las relaciones ocultas que mantienen entre sí los distintos elementos de la realidad. Bajo la diversidad fenoménica en que se nos presenta la naturaleza, existen lazos, correspondencias invisibles que vinculan la multiplicidad de objetos superficiales. Son estos vínculos los que constituyen la tarea del poeta: él es el único capaz de descubrir estas vinculaciones que pasan desapercibidas a sus contemporáneos (de ahí su superioridad frente a las masas, pero también su soledad y desarraigo en la sociedad, lo que le acaba convirtiendo en un ser maldito²¹).

Esta “sed implacable de unidad”, en palabras de López Castellón²², se manifiesta en el poema que estamos comentando mediante la fusión del lugar

²¹ Véase, por ejemplo, el segundo poema de la serie *Spleen et Idéal*, “L’albatros”.

²² López Castellón, Enrique. *Op. cit.*, pág. 53.

hacia el que poeta desea huir y la acompañante del viaje; y, en la estrofa concreta que hemos transcrito, la identificación se establece entre los ojos de la amada y el sol. La relación entre estos dos elementos, típicamente simbolista, y ya algo desgastada para los lectores actuales, no es directa. La analogía surge a través de la imposibilidad del protagonista del poema de percibir directamente tanto los soles (ocultados por los cielos nublados) como los ojos (escondidos detrás de las lágrimas, falsas seguramente, de ahí el calificativo de “traidores” que acompaña al sustantivo).

Esta correspondencia se configura rítmicamente en la sextilla mediante una cuidada disposición versal y métrica. El primer elemento del símbolo, los soles tapados por las nubes, se muestra en los dos versos iniciales; los ojos de la mujer aparecen en el cuarto y quinto; y entre ellos, en el verso tercero, a modo de espejo en el que se reflejan y se identifican ambos términos, se encuentra el alma del poeta, en un grupo rítmico heptasilábico que se distingue de los demás pentasílabos:

Les soleils mouillés
De ces ciels brouillés

Pour mon esprit ont les charmes

Si mystérieux
De tes traîtes yeux,

Brillant à travers leur larmes.

La identificación no surge por sí sola de forma automática, sino que es el poeta quien la posibilita al actuar como espejo en el que se refleja la realidad, de ahí la posición intermedia que ocupa en la estrofa entre el término real y la imagen.

Las rimas contribuyen igualmente a marcar las relaciones semánticas entre los elementos de la realidad. El ripo de los participios en los dos primeros versos refuerza aún más la unidad entre soles y cielos; los ojos de la mujer se identifican, también mediante la homofonía, al misterio que producen en el poeta. Finalmente, el heptasílabo en el que el poeta hace acto de presencia está vinculado al último verso de la sextilla a través de una rima cargada de resonancias típicamente baudelairianas: *charmes-larmes*; encantos y lágrimas. Y además lo hace con una rima femenina (por la presencia de la e muda) frente a las masculinas de los restantes versos de la sextilla. Una relación conceptual que manifiesta el desgarramiento interno que le provocan a Baudelaire los sentimientos opuestos: el placer y el dolor; *les charmes et les larmes*; la fascinación por la mujer, por el misterio de lo desconocido, no le impide ser consciente de la traición de ésta, anticipada antes incluso de que comience la huida propuesta.

López Castellón, que sacrifica el ritmo métrico por la exactitud conceptual, ha necesitado 47 sílabas (es decir, trece sílabas más de las

utilizadas por el poeta francés) para trasladar al castellano el pensamiento de Baudelaire. Concretamente, el tercer verso le ha exigido un añadido de cinco sílabas sobre las siete de que consta el metro francés: *Para mi espíritu tienen los encantos*. En su versión se pierde el ritmo métrico generado por la regularidad silábica y la sonoridad de la rima en francés, pero se reproduce con exactitud el funcionamiento interno de la estrofa francesa. Las vinculaciones semánticas de la rima se pierden igualmente, aunque no habría sido difícil marcar en la versión española las palabras rimadas en francés mediante algún rasgo tipográfico (por ejemplo, las negritas o cursivas). Estas marcas tipográficas estarían fuera de lugar en el resto de versiones que se comentan, pues chocarían con el concepto de traducción del que parten los demás traductores. Pero, ante los procedimientos de traducción que hemos observado en López Castellón, esta propuesta no nos parece descabellada. Meschonnic, por ejemplo, deja espacios en blanco en algunas de sus versiones para indicar a los lectores el punto en el que el poema original hay una cesura; y en sus traducciones en prosa de algunos poemas de Paul Verlaine, Manuel Machado marca con un guión en su versión los cambios de verso en los poemas originales²³; por ejemplo, en su versión de “Soleils couchants” de *Poèmes saturniens*, se lee:

²³ Machado, Manuel. *Paul Verlaine: Fiestas Galantes. Poemas saturnianos. La buena canción. Romanzas sin palabras. Sabiduría. Amor. Parábolas y otras poesías*. Madrid: Imprenta Fortanet, Librería de Fernando Fe, 1908.

Soleils couchants

Une aube affaiblie
 Verse par les champs
 La mélancolie
 Des soleils couchants.
 La mélancolie
 Berce de doux chants
 Mon coeur qui s’oublie
 Aux soleils couchants.
 Et d’étranges rêves,
 Comme des soleils
 Couchants sur les grèves,
 Fantômes vermeils,
 Défilent sans trêves,
 Défilent, pareils
 A de grands soleils
 Couchants sur les grèves.

Soles ponientes

Un albor débil – vierte en los campos – la melancolía – de los soles
 poniente[s]. La melancolía – mece en dulces cantos – mi alma que se olvia –
 al sol poniente. – Y sueños extraños – como soles – ponientes en la playa –
 fantasmas bermejós – desfilan sin tregua – desfilan semejantes – a grandes
 soles – ponientes en las playas.²⁴

(Manuel Machado)

Esta decisión de puede sorprender, pues, de querer indicar al lector la
 división versal propuesta por Verlaine, lo más sencillo habría sido recurrir
 al procedimiento tipográfico habitual, es decir, pasar a la línea siguiente en
 el mismo punto de la oración donde lo hizo el poeta francés (es el método

²⁴ Se trata de una edición monolingüe; el poema francés lo introducimos nosotros para la comparación.

que utilizan la mayor parte de los traductores en verso libre). Hay quien propone una explicación que echaría por tierra todos los comentarios que se han hecho sobre estas traducciones: quizás Machado no fue quien tomó la decisión de traducir en prosa, sino que fue su editor el que optó por reconvertir sus versos en prosa con guiones. Es la posibilidad que apunta Alarcón Sierra, basándose en que la primera de las traducciones que abre esta edición (el poema "XVII. Carta") se presenta en verso libre, y sólo en los siguientes textos se recurre a la disposición tipográfica señalada²⁵. Sin embargo, no nos parece razonable esta explicación, pues, tal como comenta Gómez Carrillo en el prólogo a las traducciones de Machado, el editor de esta versión, Edmond Lepelletier, no aceptó de buen grado la decisión de traducir en prosa, temeroso, parece ser, de que el público se mostrase reacio a adquirir unas traducciones en prosa de unos textos en verso²⁶. Es bastante improbable, por lo tanto, que fuese el propio editor el que se aventurase a alterar la forma en que Machado presentó sus traducciones, y, de haberlo hecho, más bien habría sido en la dirección opuesta: reconvertir al verso la prosa machadiana.

Pero volvamos al poema de Baudelaire: ¿cómo han superado Merlo y Sarrión, que han optado por la equivalencia métrica con el francés, el reto de

²⁵ Alarcón Sierra, Rafael. "Manuel Machado y su traducción 'In partibus infidelium' de Paul Verlaine". En: *Voz y tierra. Revista de literatura*, 1993, 4, pág. 138.

²⁶ Gómez Carrillo, Enrique. *Sensaciones de París y de Madrid*. Garnier Hermanos. Libreros Editores, 1900, págs. 29-30. Citado en: Alarcón Sierra, R. Op. cit., pág. 130.

traducir la sextilla citada? Merlo respeta la configuración estrófica que se ha señalado, pero esto le obliga a ciertos cambios lingüísticos que alteran la función que cada verso desempeña en la disposición rítmica de Baudelaire. Por ejemplo, el primer heptasílabo de la sextilla, tiene, como ya se ha indicado, una importancia capital en la versión francesa, pues no sólo actúa como el punto de encuentro entre los términos de la simbología (soles y ojos), sino que, además, establece el tránsito de una parte de la estrofa a la otra. Baudelaire le hace desempeñar esta función de enlace colocando en él complementos de las dos partes de la estrofa, tanto de los versos que le anteceden como de los que le siguen, de tal manera que la entonación con la que se pronuncia queda suspendida, invitando al lector a continuar la lectura sin detenerse hasta el final de la estrofa



Pour mon esprit ont les charmes...

Merlo, obligado a reducir sílabas, altera la sintaxis del verso, y con ella la entonación, con lo que inevitablemente su función de enlace se ve alterada:

Les soleils mouillés	Los soles mojados
De ces ciels brouillés	en cielos nublados
Pour mon esprit ont les charmes	de mi alma son el encanto,
Si mystérieux	cual tus misteriosos
De tes traîtes yeux,	ojitos traidores,
Brillant à travers leurs larmes.	que a través del llanto brillan.

El octosílabo de su versión es sencillamente un cierre de los dos versos anteriores, como lo demuestra la coma que los separa de los siguientes y el tonema descendente con el que se pronuncia. Al dejar de actuar como vía de acceso a la segunda parte de la estrofa, el traductor tiene que introducir la partícula comparativa *cual* innecesaria en la versión francesa. También han sido las obligaciones métricas las que le han obligado al diminutivo de resonancias folclóricas *ojitos* que, a nuestro juicio, no encaja de ninguna manera con la grave tonalidad emocional del poema. (Creemos que el deseo de evitar alguna rima que casi le venía impuesta ha tenido que ver mucho con este escollo, como analizaremos en el siguiente apartado.)

Sarrión ha resuelto el problema con una pasmosa facilidad. La simple conversión del sustantivo *espíritu* en el pronombre *mí* le ha permitido traducir el verbo *ont* por su equivalente *tienen*, con lo que la equivalencia original (ayudada por estratégicos cambios de número y la feliz versión de *traîtes* por *falsos*) se mantiene verso a verso con ritmo fluido y cadencioso:

Los húmedos soles,
Los cielos nublados
Tienen para mí el encanto,
Tan embrujador,
De tus falsos ojos
Brillando a través del llanto.

La coma con la que finaliza el octosílabo no incide en la entonación, pues, en este caso, el signo de puntuación es de naturaleza conceptual y no tanto un reflejo gráfico de la oralidad del poema.

La versión que propone Ángel Lázaro de esta estrofa presenta muchas más alteraciones (cuantitativa y cualitativamente) que las de estos dos traductores. La comentamos con más detalle en el apartado que le dedicamos a su traducción.

La esclavitud del verso blanco

Suele achacarse a la rima el ser el condicionante de más peso para los traductores de poesía, por lo que la mayoría de ellos la evita como un lastre. De hecho, sólo en una de las cinco versiones que analizamos se ha mantenido. Sin embargo, una vez que el traductor ha tomado la decisión de eliminar las homofonías en final de verso, es norma que la rima desaparezca totalmente. Javier del Prado, por ejemplo, en el prólogo a su versión española de *Poésies complètes*, de Arthur Rimbaud, después de exponer las razones por las que ha traducido en verso blanco, dice: “Cuando hemos adoptado el criterio de traducir un poema sin rima, no hemos caído en la tentación de poner algunas,

si nos venía fácilmente a los dedos. Los poemas traducidos en verso blanco lo están en su totalidad”²⁷.

La decisión de traducir en verso blanco se acaba convirtiendo, entonces, en un condicionante, pues conseguir evitarla supone igualmente una tarea tan laboriosa que el esfuerzo se hace fácilmente perceptible. Dos lenguas hermanas como el francés y el español presentan frecuentes similitudes morfológicas, por lo que a veces es difícil evitar que coincidan al final de verso, salvo que se distorsione gravemente la sintaxis. En este apartado abordamos el examen de otro reto para los traductores en verso blanco o libre de poemas originalmente rimados: cómo evitar la rima cuando viene impuesta por la propia naturaleza de los idiomas.

Al comienzo de la primera sextilla, Baudelaire establece la rima consonante aprovechando los morfemas del participio:

Les soleils mouillés
Des ces ciels brouillés

Dos de nuestros traductores evitan la rima con la anteposición del primer adjetivo:

²⁷ del Prado, Javier (trad.). Rimbaud, Arthur. *Poesías completas*. Madrid: Cátedra, 1996, págs. 114-115.

Los mojados soles (Merlo)

Los húmedos soles (Sarrión)

solución que repite Merlo para evitar la asonante *techos/espejos* y logrando, de paso, un bello quiasmo:

los **techos** preciados
los hondos **espejos**

La movilidad sintáctica del español se convierte en un recurso habitual de los traductores para evitar estas rimas no deseadas. Sarrión la utiliza para rehuir la consonante *oriental/natal* (que Merlo, sin embargo, acepta en este caso):

El oriental esplendor
[...]
su dulce lengua natal

Idéntica estrategia aplica López Castellón en este mismo caso para sus versos libres, salvo que el quiasmo es conseguido invirtiendo el orden de los componentes:

los ricos **techos**,
los **espejos** profundos

Sin embargo, el ejemplo que se acaba de citar de López Castellón debe considerarse como una excepción a su estrategia habitual. Su traducción demuestra que no se ha tomado excesivas molestias en evitar las homofonías al final de los versos, a diferencia de lo que suele ser norma entre los traductores en verso libre. Miguel Casado, por ejemplo, al exponer los criterios rítmicos que han guiado sus traducciones de poemas de Paul Verlaine, aclara en nota a pie de página que “si la rima cumple su papel en las composiciones rimadas, en el verso libre su presencia suele ser antirrítmica. Ese es el motivo por el que, con mínimas salvedades, se ha evitado siempre en la traducción”²⁸.

No es el caso, insistimos, de nuestro traductor en verso libre, pues mantiene la rima consonante (*mojados/ nublados*), que no deja de disonar en un poema en versículos. Llama la atención que López Castellón, habiéndose otorgado todas las libertades métricas y disponiendo, por tanto, de todos los recursos para evitarlas, no haga demasiados ascos a las rimas que se les presentan: *flores/olores, oriental/natal, vagabundo/mundo...*

²⁸ Casado, Miguel (trad.). Paul Verlaine. *La buena canción. Romanzas sin palabras. Sensatez*. Madrid: Cátedra, 1991, pág. 83.

Otro de los procedimientos al que recurren quienes sí evitan la rima por traducir en verso blanco es el hipérbaton: para huir de la consonante *encanto/llanto* (*charmes/larmes*), Merlo relega el verbo al final del verso:

que a través del llanto brillan

aunque, en este caso, Sarrión da por buena la homofonía:

Tienen para mí el encanto
[...]
Brillando a través del llanto

Podría objetarse que resultaba más sencillo traducir “de leurs larmes” por su equivalente “de sus lágrimas” (solución adoptada por López Castellón), pero ya hemos comentado que esas cinco sílabas (cuatro métricas) hacen inviable el octosílabo.

No es la única vez que Merlo elude la rima mediante el hipérbaton. Para evitar *vagabundo/mundo* (*vagabonde/monde*), vuelve a colocar el verbo al final de la oración:

cuyo humor es vagabundo
[...]
desde el fin del mundo vienen.

Sarrión, como suele ser habitual en él, opta por la sustitución por un sinónimo:

De talante vagabundo
[...]
Arriban del fin del **orbe**

solución que repite cuando traduce

Les plus rares fleurs
Mélant leurs odeurs

Por

Las más raras **flores**
mezclando su **aroma**

La misma estrategia sigue este traductor para evitar la asonancia *techos* (*plafonds*)/*espejos*; pero esta vez la solución es más discutible, porque recurre a *plafones* dando por hecho que coincide semánticamente con el francés, cuando el DRAE lo define como "plano inferior del saliente de una cornisa". Y la misma solución se aplica a la asonancia *misteriosos/ojos* (*mystérieux/yeux*), resuelta a base de un sinónimo para el adjetivo:

Tan embrujador

De tus falsos ojos

En esta ocasión, y de forma excepcional, López Castellón opta por evitar la rima, aunque recurre a un procedimiento diferente. Se decanta por la fidelidad léxica y mantiene *misteriosos*, pero antepone el sustantivo en el siguiente verso:

tan misteriosos
de tus ojos traidores

Todos los procedimientos de traducción que hemos descrito hasta el momento en la versión de Castellón aparecen igualmente en otras traducciones en verso libre. Por ejemplo, las mismas soluciones por las que suele decantarse este traductor se observan igualmente en la versión de Elisa Dapia³⁰. Las coincidencias de esta traductora con López Castellón son muy numerosas, y no sólo en los procedimientos que se acaban de señalar sino en todo el poema y en todos los niveles (especialmente en la selección del léxico y de la sintaxis). Teniendo en cuenta que ambos traducen en verso libre y se muestran igual de fieles hacia la forma lingüística del texto francés, es lógico que el parecido de ambas versiones salte a la vista. Las equivalencias naturales entre dos lenguas hermanas, poseedoras, por tanto, de análogas

³⁰ Reproducimos la versión de esta traductora en la página 790 del apéndice.

estructuras morfosintácticas y léxico-semánticas, contribuyen a la similitud de sus textos.

Existen, sin embargo, otro tipo de coincidencias que no son tan naturales ni previsibles, cuya explicación más lógica y probable es la influencia de unas versiones sobre otras. Las traducciones que se van ofreciendo periódicamente de los clásicos permanecen en la historia de la obra original complementándola. Son propuestas interpretativas que determinan la recepción del texto, pero también repercuten en las futuras versiones que se seguirán ofreciendo de la misma obra. Una de las influencias más visibles la constituyen los hallazgos lingüísticos puntuales, que los traductores van tomando prestados de sus antecesores. Estos préstamos son especialmente frecuentes entre quienes se han sometido a las exigencias métricas del poema original. Tanto la medida silábica como la rima plantean problemas de difícil resolución, por lo que no es raro que las soluciones brillantes de algunos traductores sean aprovechadas por los restantes. También sería lógico, y honesto, que quienes lo hacen, advirtiesen de ello a sus lectores. Sin embargo, no es así. De todos los traductores que estamos comentando en este poema, sólo Luis Martínez de Merlo, al final de su nota introductoria sobre su traducción precisa: “Dos son las versiones castellanas de *Las Flores del Mal* que tuve cerca, y de las que consulté algunos pasajes de difícil resolución [...]: la de Carlos Pujol y la de Antonio Martínez Sarrión; ambas excelentes, como

debidas a dos expertos baudelairianos y a dos experimentados traductores. Es por ello más que probable que el lector tropiece con numerosas coincidencias, no todas ellas casuales, y cuyo préstamo desde aquí agradezco”³⁰. El resto de los traductores consultados no cita las fuentes en las que se han inspirado, aunque las han tenido.

Elisa Dapia debe tanto a los demás traductores como a Baudelaire. Entre los muchos calcos visibles tras un rápido cotejo de su versión con las restantes, hay uno que llama especialmente la atención, por el descuido con el que lo realiza. En la segunda sextilla del poema francés se lee:

Les soleils mouillés
De ces ciels brouillés
Pour mon esprit ont les charmes
Si mystérieux
De tes traîtres yeux

El problema se plantea por la concordancia de número entre “charmes” y “mystérieux”. La traducción literal la proporciona López Castellón: “[...] para mi espíritu tienen los encantos / tan misteriosos”. Luis Martínez de Merlo, obligado por el esquema métrico, traduce el heptasílabo por “[...] de mi alma son el encanto, / cual tus misteriosos / ojitos traidores”. Aunque haya reducido al singular “los encantos”, dado que en su versión “misteriosos” ya no modifica a “encanto” sino a “ojitos”, el adjetivo sigue en plural. Elisa

³⁰ Martínez de Merlo, L. *Op. cit.*, pág. 66.

Dapia, como en otras ocasiones, se inspira en Merlo, aunque no esté obligada por la regularidad silábica, y reduce igualmente al singular el sustantivo francés, pero olvida que en su versión el adjetivo sigue modificando el sustantivo, con el consiguiente error de concordancia

[...]
para mi espíritu son **el encanto**
tan **misteriosos**
de tus ojos traidores [...]

Aunque tal vez no sea más que una distracción o una errata de imprenta.

La versión de Ángel Lázaro

De las cinco versiones consultadas, sólo la de Ángel Lázaro mantiene la rima consonante del original. Respeta con bastante fidelidad su distribución en cada sextilla, teniendo en cuenta las numerosas variantes que esta estrofa permite en la tradición métrica española: cualquier ordenación de las rimas se considera aceptable siempre que no termine en pareado ni aparezcan más de dos versos seguidos con la misma rima. Con este margen y desde este punto de vista (no en cuanto al número de sílabas, como hemos comentado en el preámbulo), las sextillas de Lázaro pueden considerarse regulares.

Para facilitar su estudio, reproducimos a continuación el poema de Baudelaire junto con la versión de Ángel Lázaro, pero, siguiendo en esta ocasión las conclusiones de Paul de Man ya señaladas anteriormente; es decir, alteramos la relación de dependencia tradicional entre originales y versiones. A diferencia de lo que es costumbre en las ediciones bilingües de poesía traducida (norma editorial y traductológica al mismo tiempo), ofrecemos en primer lugar, a la derecha de la página, la versión española, y, a su izquierda, el poema original³². No se trata de un mero capricho tipográfico. Al alterar el orden usual en el que se presentan los originales y sus versiones, pretendemos demostrar que no sólo es posible, sino habitual, acercarse al original tras una lectura previa de la traducción, y que ésta condiciona el acercamiento al texto del que se deriva. En este caso, hemos alterado también la separación estrófica propuesta por Baudelaire para que sea el poema francés el que se adapte a la traducción. La versión de Ángel Lázaro, independientemente de la bondad de sus elecciones métricas (siempre discutibles, como cualquier decisión) y de la fidelidad hacia el pensamiento de Baudelaire (escasa o nula, en algunos momentos), tiene, en cualquier caso, la virtud de proponer nuevas estrofas, nuevos metros, nuevas unidades rítmicas, lo cual, no lo negamos, nos

³² De todas las ediciones bilingües de *Las flores del mal*, sólo la de Enrique Parellada sitúa las traducciones delante de los poemas franceses. Todas las demás siguen la norma de colocar en primer lugar el texto original y a continuación la versión española. La edición ilustrada de Alba Bauzano demuestra que se ha optado por esta disposición de forma consciente: cuando las ilustraciones ocupan el lugar destinado a la traducción, se deja una página en blanco para que el texto español siga ocupando las páginas impares del libro. Alba Bauzano, Manuel (trad.). Baudelaire, Ch. *Las flores del mal*. Madrid: Anjana Ediciones, 1982.

ha hecho leer “L’invitation au voyage” de forma diferente a como lo hicimos cuando por vez primera acudimos a la versión francesa:

La invitación al viaje

¡Hermana criatura,
piensa en la dulzura
de ir a vivir juntos allá, a lo distante!
Amar sin cesar,
amar y expirar
en ese país a ti semejante.

Los soles mojados,
los cielos nublados
tienen el encanto
que hay en tu mirada,
traidora, taimada,
cuando da su brillo a través del llanto.

Allí todo es orden y todo es belleza,
voluptuosidad, lujuria, pereza.

Muebles relucientes, preciosa madera
que el tiempo puliera,
harán deliciosa nuestra íntima estancia:
las más raras flores
darán su fragancia,
mezclando con ámbar sus vagos olores.

Los artesonados,
los viejos espejos, profundos, callados,
con un esplendor oriental,
todo le hablaría
quedo al alma mía
su dulce lengua natal.

Allí todo es orden y todo es belleza,
voluptuosidad, lujuria, pereza.

Mira en ese río
dormir el navío
—suave balanceo—
como un vagabundo;
por satisfacer tu menor deseo,
hasta aquí ha venido del cabo del mundo.

El sol del ocaso
baña los canales, la campiña entera, toda la ciudad,
de flores, jacintos de oro y de raso;
el mundo se duerme en su claridad.

L’invitation au voyage

Mon enfant, ma soeur,
Songe à la douceur
D’aller là-bas vivre ensemble!
Aimer à loisir,
Aimer et mourir
Au pays qui te ressemble!

Les soleils mouillés
De ces ciels brouillés
Pour mon esprit ont les charmes
Si mystérieux
De tes traîtres yeux,
Brillant à travers leurs larmes.

Là, tout n’est qu’ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.

Des meubles luisants,
Polis par les ans,
Décoreraient notre chambre;
Les plus rares fleurs
Mélant leurs odeurs
Aux vagues senteurs de l’ambre,

Les riches plafonds,
Les miroirs profonds,
La splendeur orientale,
Tout y parlerait
À l’âme en secret
Sa douce langue natale.

Là, tout n’est qu’ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.

Vois sur ces canaux
Dormir ces vaisseaux
Dont l’humeur est vagabonde;
C’est pour assouvir
Ton moindre désir
Qu’ils viennent du bout du monde.

—Les soleils couchants
Revêtent les champs,
Les canaux, la ville entière,
D’hyacinthe et d’or;

Le monde s'endort
 Dans une chaude lumière.

Allí todo es orden y todo es belleza,
 voluptuosidad, lujuria, pereza.

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
 Luxe, calme et volupté.

La versión de Lázaro resulta muy interesante para comprobar los efectos de la rima en la traslación de los contenidos puramente lingüísticos. Muy a menudo, se logra una consonante a costa de graves alteraciones en el significado del poema original. Pero tal vez podría alegarse que el traductor lleva a cabo un proceso de desverbalización mediante el cual la palabra quedaría convertida en pensamiento (fase semasiológica), para iniciar a continuación el proceso inverso de la reverbalización, el de reconvertir el pensamiento en lenguaje (fase onomasiológica), método que justificaría los presuntos desvíos del original. Tomemos como ejemplo la segunda sextilla, cuyos efectos estilísticos en francés ya han sido comentados en las páginas anteriores de este apartado:

Les soleils mouillés
 De ces ciels brouillés
 Pour mon esprit ont les charmes
 Si mystérieux
 De tes traîtes yeux,
 Brillant à travers leurs larmes.

Los soles mojados,
 los cielos nublados
 tienen el encanto
 que hay en tu mirada,
 traidora, taimada,
 cuando da su brillo a través de llanto.

En una hipotética fase semasiológica, el traductor habría interpretado el pensamiento del poeta como una asociación entre el sol, que al atravesar las

nubes parece húmedo, y la mirada de la mujer abriéndose paso entre sus (¿falsas?) lágrimas. En el camino se han operado una serie de desplazamientos cualitativos: el sustantivo concreto "yeux" se ha convertido en el abstracto de acción "mirada". Este sustantivo, a su vez, se ha apropiado del adjetivo "traîtes" (que pertenecía a "yeux") y de "mystérieux", del que ha sido despojado el lejano "charmes", convertido en el femenino "taimada" para emparejarse por sinonimia con "traidora" y por la rima con "mirada". Obsérvese que el desplazamiento que ha sufrido "mystérieux" no sólo ha sido morfosintáctico —del plural masculino al singular femenino, de modificar a charmes a hacerlo con mirada—, sino también semántico, puesto que encierra unos significados denotativos y connotativos objetivamente distintos a los de "mystérieux".

El resultado, desde el punto de vista de la retórica, se nos antoja realmente curioso: el desplazamiento personificador que practica Baudelaire en "yeux mystérieux" —que tal vez podría denominarse hipálage, según la retórica antigua, dada la falta de "sorpresa ilógica" para el lector³²—, se ha convertido en otro desplazamiento similar, pero con efectos metonímicos, ya que se ha pasado de lo concreto ("yeux") a lo abstracto ("mirada").

³² Bousoño, Carlos. "Los desplazamientos calificativos". En: *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos, 1952 [1976], págs. 141-160.

Cabría, sin embargo, una segunda explicación mucho más simple, por lo mecánica, del proceso traslativo que ha operado Ángel Lázaro. Es muy posible que el corsé del esquema métrico le haya obligado a prescindir del adjetivo "mystérieux", pues se trata de una palabra cuya traducción al español genera cuatro sílabas ("misterioso") que sólo con dificultad puede amoldarse en un verso de seis. Al tratarse de una pérdida semántica notable, el traductor la ha intentado compensar desdoblado el adjetivo "traîtes" en "traidora, taimada". De esta manera, las resonancias del adjetivo francés "mystérieux" siguen presentes en la mente del traductor de forma vicaria y, pese a su desaparición formal en el texto, hacen vibrar la palabra "traîtes" dotándola de sus semas.

Sea como fuere, lo cierto es que las versiones de Ángel Lázaro constituyen excelentes ejemplos para ilustrar algunas de las consecuencias que la aplicación de la teoría del sentido tiene en los textos literarios. La visión esencialista del sentido como un estadio de la traducción al que se llega tras la desverbalización conlleva inevitablemente el menoscabo de la forma lingüística, tan importante, por otra parte, en la poética baudelairiana. Recordemos, a este respecto, la importancia que el poeta simbolista le daba a la selección léxica durante la elaboración de sus poemas, tal como la recuerda León Cladel: "¡Desde la primera línea, qué digo desde la primera línea, desde la primera palabra fue necesario discutir! ¿Era bien exacta esa palabra?"

¿Reflejaba rigurosamente el matiz deseado” ¡Cuidado! No hay que confundir agradable con amable, complaciente con encantador, afable con simpático, seductor con provocativo, gracioso con ameno; ¡eh!, esos términos diversos no son sinónimos: cada uno de ellos tiene una acepción particular; dicen más o menos en el mismo orden de ideas y no idénticamente la misma cosa. Nunca, nunca deben emplearse uno por otro... Nosotros obreros literarios, debemos ser precisos, debemos encontrar siempre la expresión absoluta, o bien renunciar a la pluma y ser unos chapuceros [...]”³³.

Ángel Lázaro, a juzgar por las alteraciones señaladas y otras que comentaremos más adelante, parece entender el *sentido* del poema como el tema del que se habla en él, enunciable en una oración en prosa, al que se le van añadiendo artificios formales. Un tema que permanece invariable pese a los cambios formales (meras estrategias ilocutivas) que puedan practicarse sobre él. Pero lo que nos interesa destacar ahora es que la posterior reverbalización del sentido, si se realiza atendiendo exclusivamente a la adecuación de metros y rimas sin considerar la forma lingüística francesa, puede llegar a ofrecer un significado diferente, lo que demuestra, a fin de cuentas, la importancia de las palabras en la traducción poética y la necesidad de ajustar con precisión las equivalencias interlingüísticas. Recurrimos, una vez más, a Miguel Casado para ilustrar esta forma alternativa de traducción:

³³ Citado por López Castellón. *Op. cit.*, pág. 52.

“Cuando es posible, por qué no ha de ser la mejor la opción literal: [...] trata siempre de obedecer las opciones sintácticas, el orden de las palabras, la disposición de éstas en los versos... es decir, el relieve, la textura irrepetible de la lengua”³⁴.

El ejemplo que hemos citado en el párrafo anterior ilustra con claridad el método de traducción por el que se ha decantado Lázaro. La compensación de la pérdida de "mystérieux" mediante la posterior introducción del adjetivo "taimada" altera la tonalidad del poema de Baudelaire. La versión española se carga de una valoración negativa ausente en el poema original. El tono en el que el poeta francés describe a su amada no refleja desconfianza, sino tan sólo desconocimiento de su naturaleza profunda y misteriosa que se le muestra esquiva. Un misterio que Baudelaire no quiere desvelar, sino todo lo contrario, mantener y potenciar, pues es justamente la sutileza y lo inefable lo que le resulta atractivo. Desde esta perspectiva, las resonancias del adjetivo "traîtes" no parecen ir en la dirección de una traición amorosa, sino que tiene más bien la intención de recalcar las múltiples caras con las que se le aparece su amada. Sin embargo, Lázaro le da a la inefabilidad unas connotaciones claramente distintas, e incluso contrarias. El misterio de la mujer se transforma en malicia y en engaños sentimentales. En el proceso de desverbalización, el traductor español llega al misterio expresado por

³⁴ Casado, M. *Art. cit.* (en prensa).

Baudelaire, pero en su posterior reverbalización le da una forma lingüística diferente, y ésta crea un nuevo sentido —un verdadero "envilecimiento" de los significados— ausente en el poema francés, y que, se extiende también al estribillo:

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.

Allí todo es orden y todo es belleza,
voluptuosidad, lujuria y pereza.

Lo que en el francés no es sino plácida sensualidad, queda convertido por el traductor en una recriminación que no armoniza bien con la suave tonalidad envolvente. No creemos que Lázaro haya sido congruente con sus propias decisiones anteriores: después de admitir el orden y la belleza en el primer verso, en el segundo se traduce tan descarnadamente *luxe* por *lujuria* y *calme* por *pereza*. Ese arrebatado de Lázaro, no exento, a nuestro juicio, de ciertos tonos moralizantes³⁵, no se compadece, pues, ni con el original ni con el propio punto de vista que se trasluce en otros versos.

En otras ocasiones, este proceso de desverbalización es recorrido sólo de forma parcial, pues el punto de partida es siempre un apoyo lingüístico que le sirve de trampolín para construir su pensamiento, no siempre acorde con el

³⁵ Es probable que los jueces que condenaron a Baudelaire interpretasen sus poemas en la misma dirección en que Lázaro ha interpretado estos versos, de ahí la censura a la que se vio sometido el poeta francés.

del poeta traducido. En el pareado inicial, Lázaro ha tomado de Baudelaire el sustantivo "douceur" para utilizarlo, convertido en "dulzura", como rima nuclear. Dado que la rima original francesa no le sirve (la traducción de "soeur", "hermana", no presenta ninguna homofonía con "dulzura"), se ha visto obligado a buscar una consonante, que ha encontrado forzando el significado de "enfant" en "criatura". El problema surge cuando se advierte que este vocablo ocupa cuatro de las seis sílabas previstas para el verso y aún le queda por encajar el otro vocativo con su determinante posesivo. No importa: se elimina; y el doble vocativo de Baudelaire, despojado de sus entrañables posesivos, queda reducido a dos sustantivos en aposición, que recuerdan a las piadosas reconvenciones franciscanas a los representantes del reino animal. Podrá conservar el mismo referente, pero no la misma tonalidad emocional. Comparemos:

Mon enfant, ma soeur
songe à la douceur

Hermana criatura,
piensa en la dulzura

Así como en el tratamiento del metro la desverbalización es total, porque el elemento que constriñe la libertad del traductor carece de materia lingüística (se trata simplemente de un mayor o menor número de sílabas), el caso de la rima es diferente. Al basarse ésta en una identidad fonética, el traductor selecciona uno de los vocablos del original a partir del cual se genera el entramado consiguiente de rimas. A este proceso lo denominamos

provisionalmente "desverbalización parcial" para distinguirlo de la "desverbalización total" producida cuando nada del material lingüístico original es aprovechado. El criterio de selección de esa apoyatura original será unas veces la palabra tenida por el traductor como portadora de la más intensa carga significativa. Pero —sospechamos— normalmente se dejará llevar por la que más facilidades le brinde para las rimas. En cualquier caso, no es frecuente que el punto de partida sea una palabra situada por el poeta original en el interior de un verso. (Lázaro, por ejemplo, sólo en nueve ocasiones rima palabras interiores en el poema de Baudelaire frente a veinticuatro rimas coincidentes con el francés).

Ese nuevo material generado por el traductor para la creación de su entramado rimático (y que carece, por tanto, de correspondencia lingüística visible con el original) no siempre es de creación gratuita. Por el contrario, puede ser el fruto de la explicitación de contenidos latentes en otros lugares del poema. Presentamos, a continuación, en esquema, varios ejemplos de desverbalizaciones parciales:

Punto de partida para la creación del eje rimático	Unidad léxica creada por el traductor para la rima	Lexía francesa de la que se deriva la unidad creada	Proceso lingüístico operado
dulzura (traducción de "douceur")	criatura	enfant	sustitución por hipónimo
a ti semejante (traducción de "qui te ressemble")	lo distantante	là-bas	sustantivación
expirar (traducción de "mourir")	sin cesar	à loisir	cambio semántico
mirada (traducción de "yeux")	taimada	traîtes	sinonimia
belleza (traducción de "beauté")	pereza	calme	envilecimiento semántico
puliera (traducción de "polis")	madera	meubles	sinécdoque
artesonados (traducción de "riches plafonds")	callados	en secret	adjetivación
hablaría (traducción de "parlerait")	mía	∅	
navío (traducción de "vaisseau")	río	canaux	cambio semántico
deseo (traducción de "désir")	balanceo	∅	
ocaso (traducción de "soleils couchants")	raso	∅	

En las siguientes sextillas, siendo idéntico el proceso, puede constatarse el resultado contrario: la versión española ofrece una sobrecarga emotiva que no se encuentra explícitamente en el original:

Des meubles luisants,
 Polis par les ans,
 Décoreraient notre chambre;
 Les plus rares fleurs
 Mêlant leurs odeurs
 Aux vagues senteurs de l'ambre,

Les riches plafonds,
Les miroirs profonds,
La splendeur orientale,
Tout y parlerait
A l'âme en secret
Sa douce langue natale.

Lo que Baudelaire ofrece a los lectores no es sino una descripción de la imaginaria estancia en la que se refugiarían los amantes viajeros. Imagina sus muebles, sus adornos y su ambiente de una manera tan plástica que el lector queda atrapado por esa sensualidad que desprenden los versos y embriagado por la fragancia mezclada de flores y perfumes (aparecen una vez las correspondencias sinestésicas que se dibujan en toda su obra). La belleza de los objetos que pueblan la habitación prevalece en estos doce versos sobre la futura intimidad de sus moradores, que se concentra veladamente en el posesivo "notre chambre" y en "l'âme" del penúltimo verso.

Son precisamente estos dos sintagmas los que constituyen la apoyatura lingüística que ha permitido a Lázaro "reconstruir" la habitación, pero invirtiendo los valores: la intimidad de las personas predomina sobre la belleza y sensualidad de los objetos. Obsérvese el tercer verso: la objetiva, fría y condicionada frase de Baudelaire "Décoreraient notre chambre" se convierte en íntima convivencia futura:

harán deliciosa nuestra íntima estancia

merced a la frase verbal y al adjetivo antepuesto. Ambos operan, además, sobre *chambre* una eficaz revalorización semántica: al significado puramente arquitectónico de "habitación" (que se superpone al de *chambre*), añade el más vivencial de la acepción abstracta: "permanencia durante cierto tiempo en un lugar determinado" (DRAE, 3ª acepción).

Veamos qué ocurre con los espejos. En el verso anterior, con la supresión del adjetivo, el sintagma original "riches plafonds" ha quedado sintetizado —creemos que acertadamente— en el sustantivo *artesonados*. La pérdida queda compensada con los tres adjetivos que se acumulan en el verso siguiente:

los artesonados,
los viejos espejos, profundos, callados,

Pero la compensación no es sólo morfológica. Al "obligado" *profundos* se le añaden dos adjetivos más: *viejos* (que no parece aportar otra cosa que materia silábica para el dodecasílabo, puesto que repite innecesariamente el contenido de "que el tiempo puliera") y *callados*:

todo le hablaría
quedo al alma mía
su dulce lengua natal

Constatamos además que el sustantivo “alma” va acompañado de posesivo “mía”, que no se apoya en ningún posesivo de Baudelaire. Lo que en el poeta francés suena con cierta vaguedad romántica a causa del generalizador artículo determinado (recordemos el becqueriano “[...] ¡Cuántas veces el genio / así duerme en el fondo del alma...!”) en la versión española, el posesivo, al ir pospuesto al sustantivo y recibir el refuerzo acústico de la rima, proporciona al discurso una notable intensidad.

Resumimos el proceso que parece haber operado Ángel Lázaro: añadiendo dos calificativos (“íntima” y “callados”), un posesivo estratégicamente colocado y seleccionando una de las acepciones del polisémico “estancia”, el traductor ha incluido en un escenario unos latidos humanos que en el original sólo estaban en estado latente al final de la estrofa:

Tout y parlerait
A l’âme en secret

Siempre nos quedará, no obstante la duda de si esta explicitación surge de una estrategia calculada del traductor o viene forzada por las exigencias métricas. Y es así porque el mismo Lázaro nos da motivos para dudar. Para algunas de sus decisiones no encontramos otro fundamento que la consonancia o el cómputo silábico. Ya hemos mencionado el innecesario —por redundante— “viejos”. La misma sospecha nos suscitan otros versos:

Muebles relucientes, preciosa madera
que el tiempo puliera.

¿La aposición “madera” (que Baudelaire ni siquiera sugiere) no deberá su presencia a la rima de “puliera” y a la necesidad de sílabas? Aquella interpretación tan peyorativa de “calme” como “pereza” ya comentada, ¿no se deberá a la consonancia con “belleza”? La repetición del indefinido en el estribillo (“Allí todo es orden y todo es belleza”), pocos se resistirían a considerarla un ripio destinado a completar el dodecasílabo. Y lo mismo podríamos decir de los incrementos pleonásticos “entera” y “toda”; de esas “flores” superfluas, hiperónimo de “jacintos”, en las que Baudelaire no pensó para ese verso; y del sustantivo “raso” que el traductor hace surgir bonitamente de la nada. Es razonable, por todo ello, la duda sobre el origen de todos estos elementos. Juan Ramón Jiménez, a juzgar por esta afirmación que reproducimos, no dudaría sobre los orígenes de las decisiones de Lázaro: “Para que la poesía sea lo que nosotros queramos, el verso libre, blanco,

desnudo; para que sea lo que ella quiera, el consonante, el asonante, la medida y el acento exactos”³⁶.

Al corsé que la rima impone a los traductores hay que sumarle todavía otro *debe* no menos importante que los señalados hasta el momento. Las homofonías francesas, a diferencia de lo que sucede con los esquemas silábicos, no pueden reproducirse con exactitud en las versiones españolas. Como se explicó en el apartado dedicado a la comparación de la métrica francesa y española, salvo algunos casos aislados, los metros franceses pueden reproducirse con exactitud en nuestra métrica española (y viceversa) debido a que se basan en los mismos elementos lingüísticos. Con la rima, sin embargo, la situación es bien distinta. Aunque el principio de identidad fonética existe en ambos códigos literarios, los sistemas fonológicos son diferentes, de manera que en pocas ocasiones el traductor español podrá hacer que en la rima de su versión intervengan los mismos fonemas que en el poema francés.

Por otra parte, hay que señalar que, además de sus funciones métricas y rítmicas, la rima es también una figura semántica, pues con ella el poeta asocia los significados de las palabras rimadas. En muy pocas ocasiones

³⁶ *Crítica paralela*. Madrid: Ediciones Narcea, 1975, pág. 187.

Ángel Lázaro, o el resto de traductores que riman sus versos, consiguen mantener esta función semántica de la rima. Por el contrario, en la mayor parte de los versos las identidades fonéticas vinculan palabras diferentes a las del poema que están traduciendo. Creemos que es la suma de todos estos impedimentos para poder darle a la rima los mismos valores que en el poema francés, lo que hace que sean tan pocos los traductores que actualmente la mantengan en sus versiones. La rima, pese a restringir excesivamente la libertad del traductor, no permite reflejar la voluntad rítmica del autor del texto original, debido a que se trata de una figura métrica estrechamente ligada a las peculiaridades fonéticas de cada lengua y a que aglutina en torno a sí demasiados elementos como para poder reflejarlos en la traducción.

En cualquier caso, no es la rima la única de las subordinaciones a las que se somete Lázaro. Como hemos anticipado en la introducción de este capítulo, este traductor toma como base métrica de su versión el hexasílabo (equivalente del pentasílabo francés). Su predilección por el verso de seis sílabas le lleva a prescindir del octosílabo como cauce métrico equivalente del heptasílabo francés en favor del dodecasílabo (a diferencia de Merlo y Sarrión, que por fidelidad al original, optan por el octosílabo que corresponde). Sin embargo, no sería exacto afirmar que Lázaro convierte los heptasílabos franceses en dodecasílabos, puesto que, en primer lugar, no hay

coincidencia prosódica entre ellos. Y en segundo lugar, no siempre —ni siquiera la mitad de las veces— la aparición de un dodecasílabo sucede en el punto exacto en que Baudelaire había compuesto un verso de siete. Esta falta de correspondencia métrica confirma que el fundamento rítmico de su versión ha sido, desde un principio, el hexasílabo (resultante del pentasílabo francés), y que el dodecasílabo es más el resultado de una opción estilística personal que de una búsqueda de equivalencia métrica.

Esta hipótesis se ve confirmada por el hecho de que, una vez adoptado el hexasílabo como base rítmica, el traductor ha dejado de lado el criterio de la fidelidad y ha optado por la adecuación a las preferencias métricas españolas de principios del siglo XX. De ahí que los hexasílabos no pretendan reproducir el ritmo pentasilábico francés, sino generar la misma sonoridad que los dodecasílabos modernistas. Para ello era imprescindible actuar con la libertad con que lo hace: agrupa en un solo verso dos y hasta tres hexasílabos con la seguridad de que la uniformidad rítmica no se quebrará en ningún punto del poema traducido. Más bien al contrario, la yuxtaposición continuada de hexasílabos genera la impresión acústica —por encima de la separación tipográfica— de estar oyendo una melodía semejante a la de estos dodecasílabos de Rubén Darío:

Era un aire suave, de pausados giros;
 el hada Harmonía ritmaba sus vuelos,
 e iban frases vagas y tenues suspiros
 entre los sollozos de los violoncelos.

(*Prosas profanas*)

Compárese el ritmo de estos versos con el de los utilizados por Lázaro en su versión del poema de Baudelaire:

Muebles relucientes, preciosa madera
 que el tiempo puliera,
 harán deliciosa nuestra íntima estancia;
 las más raras flores
 darán su fragancia,
 mezclando con ámbar sus vagos olores.

Como consecuencia —no buscada, ciertamente— de su estrategia, todos los dodecasílabos resultantes serán simétricos, dado que son un producto *a posteriori* de la suma de dos hexasílabos con cesura³⁷. La estadística que presentamos a continuación confirma nuestras impresiones. He aquí la clasificación de los 36 versos que comprende la versión de Lázaro (contando una sola vez los tres estribillos): 20 hexasílabos, 13 dodecasílabos, 2 eneasílabos, 1 octodecasílabo. Si, a efectos estadísticos consideramos versos hexasílabos los dos hemistiquios de cada dodecasílabo y los tres isostiquios

³⁷ Baehr, R. *Op. cit.*, pág. 158

del verso de dieciocho³⁸, la cifra resultante es de 49 hexasílabos, de los cuales 29 (el 59,18 por ciento) son dactílicos con acento en 2ª y 5ª, y con una sílaba en anacrusis, como en:

Los soles mojados,
los cielos nublados

El 40,8 por ciento (veinte casos) son trocaicos con acento en las sílabas impares:

todo le hablaría
quedo al alma mía

La totalidad de los 13 dodecasílabos son, como hemos expuesto, simétricos (6+6). Seis son dactílicos:

o óoo óo	:	o óoo óo
es ese país		a ti semejante
los viejos espejos,		profundos, callados
allí todo es orden		y todo es belleza

³⁸ Creemos justificada esta posibilidad, dada la estructura rítmica y morfosintáctica trimembre que presenta: *baña los canales, la campiña entera, toda la ciudad*. Según la terminología de Baehr podemos considerarlo "verso largo compuesto", por oposición a "verso largo uniforme". Cfr. Baehr, R. *Op. cit.*, pág. 176.

Dos son trocaicos⁴⁰:

óo óo óo : óo óo óo
cuando da su brillo a través del llanto
por satisfacer tu menor deseo

Y cinco mixtos (dáctilo+troqueo o al revés):

el mundo se duerme en su claridad
muebles relucientes, preciosa madera
deir a vivir juntos allá, a lo distante

Los dos eneasílabos son dactílicos (o anfíbracos, siguiendo la terminología tradicional que no considera la anacrusis), con acentos en 2ª, 5ª y 8ª y la primera sílaba en anacrusis, con lo que el periodo rítmico consta de 2 dáctilos:

o óoo óoo óo
con un esplendor oriental
[...]
su dulce lenguaje natal

La inclusión de estos dos eneasílabos no es totalmente extemporánea, puesto que este verso tuvo su mayor florecimiento a principios del siglo XX con el Modernismo, por imitación francesa y merced al efecto divulgador del prestigio de Rubén Darío⁴⁰. De parecidas preferencias gozó por la misma época el dodecasílabo, que, pasado el Modernismo, tuvo poco uso. Teniendo

⁴⁰ Las alteraciones acentuales de los versos que se han utilizado para ejemplificar estas variantes rítmicas (como el realce de acentos secundarios o la dislocación de la posición habitual de la sílaba tónica) están motivadas por la inercia que generan los esquemas métricos. Cfr. Lázaro Carreter, Fernando. “La poética de Arte Mayor castellano”. En: *Estudios de poética*. Madrid: Taurus, 1979, págs. 75-111.

⁴⁰ Este metro ocupaba el tercer lugar en cuanto al uso, tras el alejandrino y el endecasílabo. Baehr, R. *Op. cit.*, págs. 122-126.

en cuenta las raíces simbolistas del modernismo español y el indudable influjo que Baudelaire ejerció sobre él, las elecciones métricas de Lázaro parecen motivadas por el deseo de reproducir las modas métricas de la época antes que la disposición rítmica exacta de los metros franceses.

Confirma nuestra impresión la estructura métrica que otorga al único verso de dieciocho sílabas: tres hexasílabos trocaicos. El octodecasílabo es un metro cultivado casi exclusivamente en el periodo modernista de nuestra literatura. Aunque algunos poetas lo construían mediante la yuxtaposición de heptasílabos y endecasílabos (como Rubén Darío en algunos versos de *El poeta pregunta por Stella*), o mediante parejas de eneasílabos (Rosalía de Castro, y Luis Llorens de Torres, siguiendo a la poetisa gallega), su constitución más habitual era la de tres hexasílabos, tal como se hace en la versión que comentamos⁴¹. El ritmo insistente de este metro utilizado por Lázaro recuerda, una vez más, la sonoridad de nuestro modernismo más superficial (el "gay trinar", que acabó aborreciendo A. Machado):

óo óo óo : óo óo óo : óo óo óo

baña los canales, la campiña entera, toda la ciudad,

⁴¹ Navarro Tomás, Tomás. *Métrica Española*. Nueva York: Las Américas, 1966, pág. 437.

La adecuación que se observa en la versión de Ángel Lázaro a los gustos estéticos dominantes durante el período modernista, demuestra que no siempre se traduce para reactualizar el acercamiento de una generación a un clásico. Lázaro no ha pretendido ofrecer una versión actual de Baudelaire. Por el contrario, su estrategia ha consistido en buscar una norma estética en la literatura española equivalente (si es que esto es posible) a las modas literarias en voga en el período en el que el poeta francés escribió su obra. Un claro ejemplo de domesticación. Vuelven a reaparecer una vez más los ya comentados axiomas de la teoría del sentido. La apuesta del traductor no es responder a la pregunta “¿cómo le suena Baudelaire a un español?”, sino “¿cómo sonaría Baudelaire si hubiese escrito en español sin alterar el resto de sus coordenadas biográficas (misma época, mismas obsesiones, mismos amores, mismos temas, etc.)?” Al margen de cualquier valoración sobre los presupuestos de los que parte este traductor, su opción plantea un interrogante: ¿era realmente necesario ofrecer otro Baudelaire modernista además de los que ya ofrecieron los propios poetas-traductores modernistas de la época? Si se compara la versión de Lázaro con la de Eduardo Marquina⁴², por ejemplo (es lo que haremos páginas más adelante con detalle), se observará que el margen de variación entre las lecturas que estos dos traductores han hecho de Baudelaire es mínimo.

⁴² Díez-Canedo, Enrique y Fortún, Fernando (eds.). *La poesía francesa moderna*. Madrid: Renacimiento, 1913.

La decisión de Lázaro, aunque pueda razonarse con argumentos de literatura comparada, no deja de ser una ficción que refleja fundamentalmente sus gustos estéticos personales. Prueba de ello es que otros traductores que, por la época en que realizaron sus versiones, podrían haberse adecuado igualmente a los cánones modernistas, no lo hicieron, lo que demuestra que, en ocasiones, las decisiones más importantes que han de tomar los traductores no se sujetan a la normas (lo cual no niega la existencia de éstas, sino tan sólo su incumplimiento). Este es el caso, por ejemplo, de las traducciones de principios de siglo que Juan Ramón Jiménez realizó de algunos poemas de Verlaine, alejadas totalmente de la estética modernista de la época:

<i>L’heure du berger</i>	<i>La hora del pastor</i>
<p>La lune est rouge au brumeux horizon; Dans un brouillard qui danse la prairie S’endort fumeuse, et la grenouille crie Par les joncs verts où circule un frisson;</p>	<p>La luna es roja en el horizonte de bruma; en la niebla que danza, el prado bajo el cielo se aduerme humoso; grita la rana entre los juncos verdes por donde pasa un estremecimiento,</p>
<p>Les fleurs des eaux referment leurs corolles; Des peupliers profilent aux lointains, Droits et serrés, leurs spectres incertains; Vers les buissons errent les lucioles;</p>	<p>las flores de las aguas entornan sus corolas otra vez, y los álamos perfilan á lo lejos derechos y apretados, sus espectros confusos; las luciérnagas yerran hacia el ramaje quieto;</p>
<p>Les chats-huants s’éveillent, et sans bruit Rament l’air noir avex leurs ailes lourdes, Et le zénith s’emplit de lueurs sourdes. Blanche, Vénus émerge, et c’est la Nuit.</p>	<p>los buhos se despiertan, y reman sin riudo con sus alas pesadas el aire tibio y negro; el cenit está henchido de sordos resplandores; es la noche; en lo azul emerge, banca, Venus.</p>
<p>Paul Verlaine (<i>Poèmes saturniens</i>)</p>	<p>(Juan Ramón Jiménez)</p>

Lejos de la sonoridad que caracterizaba a otros traductores contemporáneos a él, Juan Ramón Jiménez demuestra con esta versión haberse alejado ya del influjo modernista. No se trata sólo de un alejamiento, sino de un rechazo, de una negación de esta escuela: elimina conscientemente aquellos rasgos de Verlaine que más habrían agradado a los modernistas, y nos ofrece su lectura personal del poeta; una lectura que, lógicamente, la hace desde su nueva poética. Y la métrica suele ser siempre reveladora en este sentido: Verlaine ha elaborado sus versos en un metro decasilábico de ritmo creciente por su cesura en la cuarta sílaba (4+6), cuyo equivalente acústico español sería justamente el dodecasílabo (el que más utiliza Lázaro en su imitación de Rubén Darío). Juan Ramón, sin embargo, lo evita. Pero escoge otro de los metros más utilizados por esta escuela: el alejandrino. (Creemos que se trata de una decisión de carácter práctico: sencillamente opta por un metro de más sílabas para poder respetar con más fidelidad la forma lingüística de Verlaine.) En lo que parece en empeño por demostrar que su decisión no viene marcada por los gustos estéticos del momento, hace todo lo posible por atenuar el ritmo métrico: introduce encabalgamientos internos y externos (ya en el primer verso la lectura métrica se ve frenada por uno sirremático: "La luna es roja en el / horizonte de bruma"); abandona la rima consonante de los versos de Verlaine; opta por la asonancia en los pares⁴³, y

⁴³ El último verso de su traducción no queda suelto, pese a las apariencias: en la rima asonante la vocal "u" en sílaba final de palabra equivale a "o". Así pues, "Venus" rima con "lejos", "quieto" o "negro".

finalmente deja sueltos los versos impares. El resultado es significativo: alejandrinos en forma de romance, una de las formas estróficas menos utilizadas en su época. Navarro Tomás, en el extenso estudio que dedica al alejandrino modernista, menciona este tipo de estrofa de pasada (tres líneas que casi pasan desapercibidas)⁴⁴. Es, en definitiva, la estética del traductor, su concepto personal de lengua poética, el factor más determinante de su versión.

⁴⁴ Navarro Tomás, Tomás. *Métrica Española*. Nueva York: Las Américas, 1966, pág. 425.

Capítulo 8

Análisis de los poemas seleccionados:
“Élévation”

8.1. Poema original y traducciones**Antonio Martínez Sarrión****Elevación**

Por encima de estanques, por encima de valles,
De montañas y bosques, de mares y de nubes,
Más allá de los soles, más allá de los éteres,
Más allá del confín de estrelladas esferas,

Te desplazas, mi espíritu, con toda agilidad
Y como un nadador que se extasía en las olas,
Alegremente surcas la inmensidad profunda
Con voluptuosidad indecible y viril.

Escápate muy lejos de estos mórbidos miasmas,
Sube a purificarte al aire superior
Y apura, como un noble y divino licor,
La luz clara que inunda los límpidos espacios.

Detrás de los hastíos y los hondos pesares
Que abruman con su peso la neblinosa vida,
¡Feliz aquel que puede con brioso aleteo
Lanzarse hacia los campos luminosos y calmos!

Aquel cuyas ideas, cual si fueran alondras,
Levantán hacia el cielo matutino su vuelo
—¡Que planea sobre todo, y sabe sin esfuerzo,
La lengua de las flores y de las cosas mudas!

Élévation

Au-dessus des étangs, au-dessus des vallées,
Des montagnes, des bois, des nuages, des mers,
Par delà le soleil, par delà les éthers,
Par delà les confins des sphères étoilées,

Mon esprit, tu te meus avec agilité,
Et, comme un bon nageur qui se pâme dans l'onde,
Tu sillones gaiement l'immensité profonde
Avec une indicible et mâle volupté.

Envole-toi bien loin de ces miasmes morbides;
Va te purifier dans l'air supérieur,
Et bois, comme une pure et divine liqueur,
Le feu clair qui remplit les espaces limpides.

Derrière les ennuis et les vastes chagrins
Qui chargent de leurs poids l'existence brumeuse,
Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse
S'élançer vers les champs lumineux et sereins;

Celui dont les penses, comme des alouettes,
Vers les cieus le matin prennent un libre essor,
—Qui plane sur la vie, et comprend sans effort
Le langage des fleurs et des choses muettes!

Ángel Lázaro

Elevación

Por encima de lagos, de valles y praderas,
de montañas, de bosques, de nubes y de mares
por más allá del sol, de rutas estelares,
más allá del confín de remotas esferas,

¡oh tú, espíritu mío!, te mueves ágilmente
como el buen nadador se mece en libertad
surcando alegremente la azul inmensidad,
una indecible dicha gozando virilmente.

Evádate muy lejos de enfermizos miasmas,
sube a precipitarte al aire superior,
y bebe como un puro y divino licor
el claro fuego que ahuyenta los fantasmas.

Después de los hastíos y de las hondas penas
que abruman con su peso la existencia dudosa,
feliz aquel a quien un ala vigorosa
lanza hacia las regiones radiantes y serenas.

Tú que, al igual que alondras, elevas tus ideas
y el cielo matinal en un vuelo saludas,
comprendes sin esfuerzo, sobre las cosas feas,
el habla de las flores y de las cosas mudas.

Élévation

Au-dessus des étangs, au-dessus des vallées,
Des montagnes, des bois, des nuages, des mers,
Par delà le soleil, par delà les éthers,
Par delà les confins des sphères étoilées,

Mon esprit, tu te meus avec agilité,
Et, comme un bon nageur qui se pâme dans l'onde,
Tu sillones gaiement l'immensité profonde
Avec une indicible et mâle volupté.

Envole-toi bien loin de ces miasmes morbides;
Va te purifier dans l'air supérieur,
Et bois, comme une pure et divine liqueur,
Le feu clair qui remplit les espaces limpides.

Derrière les ennuis et les vastes chagrins
Qui chargent de leurs poids l'existence brumeuse,
Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse
S'élançer vers les champs lumineux et sereins;

Celui dont les penses, comme des alouettes,
Vers les cieus le matin prennent un libre essor,
—Qui plane sur la vie, et comprend sans effort
Le langage des fleurs et des choses muettes!

Luis Martínez de Merlo**Elevación**

Por sobre los estanques, por sobre las montañas,
 los valles y los bosques, las nubes y los mares,
 y más allá del sol, del éter, más allá
 de los confines de las esferas de estrellas,

ágilmente te mueves, oh, tú, espíritu mío,
 y cual buen nadador extasiado en las ondas,
 tú alegremente surcas la inmensidad profunda
 con voluptuosidad inefable y viril.

Vuela lejos, muy lejos, de estos miasmas mórbidos,
 vete a purificar en el aire más alto,
 y bebe, como un puro y divino licor,
 ese fuego que colma los límpidos espacios.

Detrás de los hastíos y los vastos pesares
 que cargan con su peso la brumosa existencia,
 feliz aquél que puede con vigorosas alas
 lanzarse hacia los campos luminosos, serenos;

y cuyos pensamientos, tal las alondras, hacia
 los matinales cielos un vuelo libre emprenden.
 ¡Que sobre el ser se cierne, y sin esfuerzo sabe
 la lengua de las flores y de las cosas mudas!

Élévation

Au-dessus des étangs, au-dessus des vallées,
 Des montagnes, des bois, des nuages, des mers,
 Par delà le soleil, par delà les éthers,
 Par delà les confins des sphères étoilées,

Mon esprit, tu te meus avec agilité,
 Et, comme un bon nageur qui se pâme dans l'onde,
 Tu sillonnes gaiement l'immensité profonde
 Avec une indicible et mâle volupté.

Envole-toi bien loin de ces miasmes morbides;
 Va te purifier dans l'air supérieur,
 Et bois, comme une pure et divine liqueur,
 Le feu clair qui remplit les espaces limpides.

Derrière les ennuis et les vastes chagrins
 Qui chargent de leurs poids l'existence brumeuse,
 Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse
 S'élançer vers les champs lumineux et sereins;

Celui dont les pensers, comme des alouettes,
 Vers les cieus le matin prennent un libre essor,
 —Qui plane sur la vie, et comprend sans effort
 Le langage des fleurs et des choses muettes!

Esteban Torre**Elevación**

Por encima de lagos, por encima de valles,
de mares y de nubes, de bosques y montañas,
y más allá del sol, más allá de los éteres,
más allá del confín de la esfera estrellada,

tú, espíritu, te mueves con esa agilidad
con la que el nadador se extasía en el agua:
surcas alegremente la inmensidad profunda
con deleite indecible y viril arrogancia.

Sube a purificarte en el aire supremo,
esfúmate muy lejos de estos mórbidos miasmas,
y bebe en esos límpidos espacios, como un puro
y divino licor, la luz serena y clara.

Detrás de los hastíos y las largas tristezas
que la existencia oscura con su filo traspasan,
¡feliz aquel que puede volar hacia los campos
luminosos y limpios con vigorosas alas!

Aquel cuyos deseos, igual que las alondras,
suben al cielo, al aire libre de la mañana.
—¡Que flota sobre el mundo, y aprende sin esfuerzo
un lenguaje de flores y de cosas calladas!

Élévation

Au-dessus des étangs, au-dessus des vallées,
Des montagnes, des bois, des nuages, des mers,
Par delà le soleil, par delà les éthers,
Par delà les confins des sphères étoilées,

Mon esprit, tu te meus avec agilité,
Et, comme un bon nageur qui se pâme dans l'onde,
Tu sillonnes gaiement l'immensité profonde
Avec une indicible et mâle volupté.

Envole-toi bien loin de ces miasmes morbides;
Va te purifier dans l'air supérieur,
Et bois, comme une pure et divine liqueur,
Le feu clair qui remplit les espaces limpides.

Derrière les ennuis et les vastes chagrins
Qui chargent de leurs poids l'existence brumeuse,
Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse
S'élançer vers les champs lumineux et sereins;

Celui dont les pensers, comme des alouettes,
Vers les cieux le matin prennent un libre essor,
—Qui plane sur la vie, et comprend sans effort
Le langage des fleurs et des choses muettes!

Enrique López Castellón

Elevación

Por encima de los estanques, por encima de los valles,
de los montes, de los bosques, de las nubes, de los mares,
más allá del sol, más allá de los éteres,
más allá de los confines de las esferas estrelladas,

Espíritu mío, te mueves con agilidad,
y, como un buen nadador que se deja llevar por las olas,
surcas alegremente la inmensidad profunda
con un gozo indecible y potente.

Vuela bien lejos de estos mórbidos miasmas;
ve a purificarte en el aire superior,
y bebe, como un puro y divino licor,
el fuego claro que llena los espacios limpios.

Por encima de los hastíos y los grandes pesares
que abruma con su peso la nebulosa existencia,
feliz aquél que puede con las alas vigorosas
lanzarse hacia los campos luminosos y serenos;

aquél cuyos pensamientos, como las alondras,
emprenden libre vuelo por la mañana hacia los cielos,
¡quien se cierne sobre la vida y entiende sin esfuerzo
el lenguaje de las flores y de las cosas mudas!

Élévation

Au-dessus des étangs, au-dessus des vallées,
Des montagnes, des bois, des nuages, des mers,
Par delà le soleil, par delà les éthers,
Par delà les confins des sphères étoilées,

Mon esprit, tu te meus avec agilité,
Et, comme un bon nageur qui se pâme dans l'onde,
Tu sillones gaiement l'immensité profonde
Avec une indicible et mâle volupté.

Envole-toi bien loin de ces miasmes morbides;
Va te purifier dans l'air supérieur,
Et bois, comme une pure et divine liqueur,
Le feu clair qui remplit les espaces limpides.

Derrière les ennuis et les vastes chagrins
Qui chargent de leurs poids l'existence brumeuse,
Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse
S'élançer vers les champs lumineux et sereins;

Celui dont les penses, comme des alouettes,
Vers les cieus le matin prennent un libre essor,
—Qui plane sur la vie, et comprend sans effort
Le langage des fleurs et des choses muettes!

Eduardo Marquina**Elevación**

Por encima de todos los lagos soñolientos,
de los montes, los bosques, el mar y las praderas,
más allá de los astros, más allá de los vientos,
más allá de los límites de las altas esferas,

¡oh, Espíritu!, te mueves con suelta agilidad,
y, buen nadador, tiendes los brazos en la onda,
cruzando alegremente la inmensidad redonda,
con movimientos largos y viril voluntad.

¡Huye de los miasmas de los bajos terrenos!
¡Sube à purificarte al aire superior,
y bebe, como un puro y divino licor,
la clara luz que llena los espacios serenos!

Sobre el negro fastidio y la negra amargura
que con su peso cargan la existencia brumosa,
dichoso aquel que puede, con ala vigorosa,
ganar los campos vastos de la eterna hermosura.

Aquel que los deseos, como alondras, suspende
en matinales cielos, sin nubes y sin dudas,
que vuela sobre el mundo y, sin esfuerzo, entiende
la lengua de las flores y de las cosas mudas.

Élévation

Au-dessus des étangs, au-dessus des vallées,
Des montagnes, des bois, des nuages, des mers,
Par delà le soleil, par delà les éthers,
Par delà les confins des sphères étoilées,

Mon esprit, tu te meus avec agilité,
Et, comme un bon nageur qui se pâme dans l'onde,
Tu sillones gaiement l'immensité profonde
Avec une indicible et mâle volupté.

Envole-toi bien loin de ces miasmes morbides;
Va te purifier dans l'air supérieur,
Et bois, comme une pure et divine liqueur,
Le feu clair qui remplit les espaces limpides.

Derrière les ennuis et les vastes chagrins
Qui chargent de leurs poids l'existence brumeuse,
Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse
S'élançer vers les champs lumineux et sereins;

Celui dont les pensers, comme des alouettes,
Vers les cieux le matin prennent un libre essor,
—Qui plane sur la vie, et comprend sans effort
Le langage des fleurs et des choses muettes!

8.2. Estudio del ritmo acentual y tonal

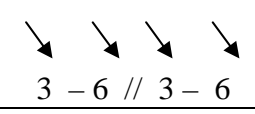
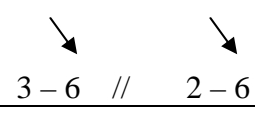
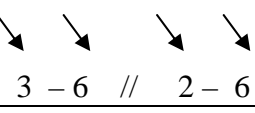
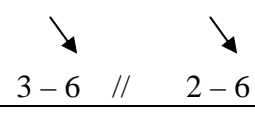
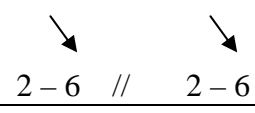
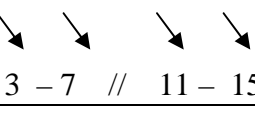
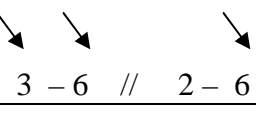
Verso 1

- Baudelaire:** Au-dessus des étangs, au-dessus des vallées,
Martínez Sarrión: Por encima de estanques, por encima de valles,
Ángel Lázaro: Por encima de lagos, de valles y praderas,
Luis Martínez de Merlo: Por sobre los estanques, por sobre las montañas,
Esteban Torre: Por encima de lagos, por encima de valles,
López Castellón: Por encima de los estanques, por encima de los valles,
Eduardo Marquina: Por encima de todos los lagos soñolientos,

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	12	 ↗ ↘ ↗ ↘ 3 - 6 // 3 - 6
Martínez Sarrión	14	 ↘ ↘ 3 - 6 // 3 - 6
Ángel Lázaro	14	 ↘ ↘ 3 - 6 // 2 - 6
Martínez de Merlo	14	 ↘ ↘ 2 - 6 // 2 - 6
Esteban Torre	14	 ↘ ↘ 3 - 6 // 3 - 6
López Castellón	17	 ↘ ↘ 3 - 8 // 12 - 16
Eduardo Marquina	14	 ↗ ↘ 3 - 6 // 2 - 6

Verso 2

- Baudelaire:** Des montagnes, des bois, des nuages, des mers,
Martínez Sarrión: De montañas y bosques, de mares y de nubes,
Ángel Lázaro: de montañas, de bosques, de nubes y de mares
Martínez de Merlo: los valles y los bosques, las nubes y los mares,
Esteban Torre: de mares y de nubes, de bosques y montañas,
López Castellón: de los montes, de los bosques, de las nubes, de los mares,
Eduardo Marquina: de los montes, los bosques, el mar y las praderas,

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	12	 3 - 6 // 3 - 6
Martínez Sarrión	14	 3 - 6 // 2 - 6
Ángel Lázaro	14	 3 - 6 // 2 - 6
Martínez de Merlo	14	 3 - 6 // 2 - 6
Esteban Torre	14	 2 - 6 // 2 - 6
López Castellón	16	 3 - 7 // 11 - 15
Eduardo Marquina	14	 3 - 6 // 2 - 6

Verso 3

Baudelaire: Par delà le soleil, par delà les éthers,
Martínez Sarrión: Más allá de los soles, más allá de los éteres,
Ángel Lázaro: por más allá del sol, de rutas estelares,
Martínez de Merlo: y más allá del sol, del éter, más allá
Esteban Torre: y más allá del sol, más allá de los éteres,
López Castellón: más allá del sol, más allá de los éteres,
Eduardo Marquina: más allá de los astros, más allá de los vientos,

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	12	
Martínez Sarrión	14	
Ángel Lázaro	14	
Martínez de Merlo	14	
Esteban Torre	14	
López Castellón	13 ¹	
Eduardo Marquina	14	

¹ Como ya se indicó en la nota del verso 9 del poema “L’invitation au voyage”, este traductor ha realizado su versión en versos libres, por lo que no nos parece apropiado contabilizar las sílabas métricas, sino tan sólo las prosódicas (en las págs. 465-468 del capítulo 6 exponemos las razones de esta decisión). Así pues, la pausa que hemos transcrito en la descripción rítmica de este verso no es producto de una cesura (sobre la que habría que aplicar los mismos criterios que a final de verso), sino el reflejo de una pausa sintáctica. No sumamos ni restamos sílabas aunque los dos grupos rítmicos de este verso terminen en palabra aguda y esdrújula.

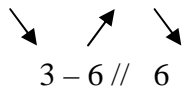
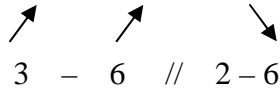
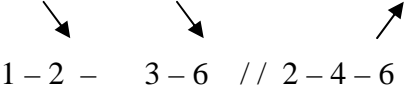
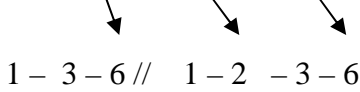

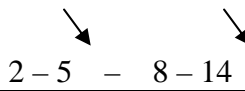
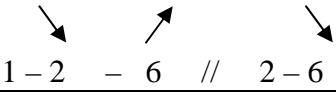
Verso 4

Baudelaire: Par delà les confins des sphères étoilées,
Martínez Sarrión: Más allá del confín de estrelladas esferas,
Ángel Lázaro: más allá del confín de remotas esferas,
Martínez de Merlo: de los confines de las esferas de estrellas,
Esteban Torre: más allá del confín de la esfera estrellada,
López Castellón: más allá de los confines de las esferas estrelladas,
Eduardo Marquina: más allá de los límites de las altas esferas,

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	12	$\begin{array}{c} \nearrow \quad \searrow \quad \nearrow \\ 3-6 // 2-6 \end{array}$
Martínez Sarrión	14	$\begin{array}{c} \nearrow \quad \nearrow \\ 1-3-6 // 3-6 \end{array}$
Ángel Lázaro	14	$\begin{array}{c} \nearrow \quad \nearrow \\ 1-3-6 // 3-6 \end{array}$
Martínez de Merlo	14	$\begin{array}{c} \nearrow \quad \nearrow \\ 4-6 // 3-6 \end{array}$
Esteban Torre	14	$\begin{array}{c} \nearrow \quad \nearrow \\ 1-3-6 // 3-6 \end{array}$
López Castellón	17	$\begin{array}{c} \nearrow \\ 1-3-7-12-16 \end{array}$
Eduardo Marquina	14	$\begin{array}{c} \nearrow \quad \nearrow \\ 1-3-6 // 3-6 \end{array}$

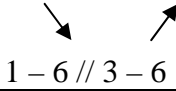


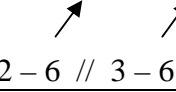
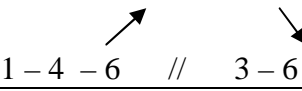
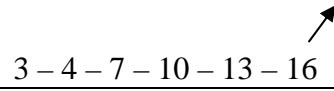
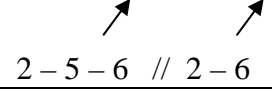
Verso 5

Baudelaire: Mon esprit, tu te meus avec agilité,
Martínez Sarrión: Te desplazas, mi espíritu, con toda agilidad
Ángel Lázaro: ¡oh tú, espíritu mío!, te mueves ágilmente
Martínez de Merlo: ágilmente te mueves, oh, tú, espíritu mío,
Esteban Torre: tú, espíritu, te mueves con esa agilidad
López Castellón: Espíritu mío, te mueves con agilidad,
Eduardo Marquina: ¡oh, Espíritu!, te mueves con suelta agilidad,

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	12	
Martínez Sarrión	14	
Ángel Lázaro	14	
Martínez de Merlo	14	
Esteban Torre	14	
López Castellón	14 ²	
Eduardo Marquina	14	

Verso 6

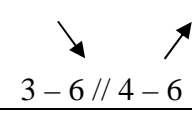
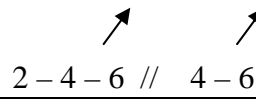
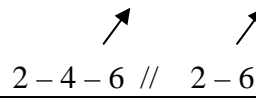
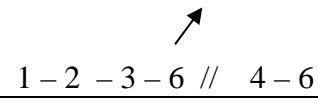
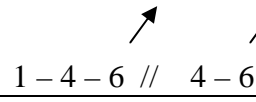
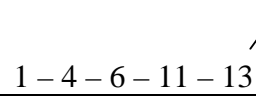
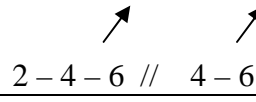
- Baudelaire:** Et, comme un bon nageur qui se pâme dans l'onde,
Martínez Sarrión: Y como un nadador que se extasía en las olas,
Ángel Lázaro: como el buen nadador se mece en libertad
Martínez de Merlo: y cual buen nadador extasiado en las ondas,
Esteban Torre: con la que el nadador se extasía en el agua:
López Castellón: y, como un buen nadador que se deja llevar por las olas,
Eduardo Marquina: y, buen nadador, tiendes los brazos en la onda,

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	12	 1 - 6 // 3 - 6
Martínez Sarrión	14	 3 - 6 // 4 - 6
Ángel Lázaro	14	 3 - 6 // 2 - 6
Martínez de Merlo	14	 2 - 6 // 3 - 6
Esteban Torre	14	 1 - 4 - 6 // 3 - 6
López Castellón	17	 3 - 4 - 7 - 10 - 13 - 16
Eduardo Marquina	14	 2 - 5 - 6 // 2 - 6

² Sobre la razones por las que no sumamos una sílaba a este verso aunque termine en sílaba aguda, véase la nota en el verso 3 de este mismo poema.

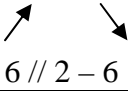
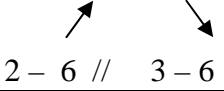

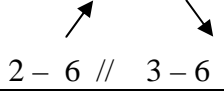
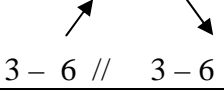
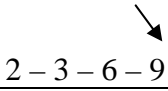
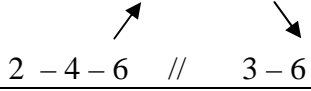
Verso 7

- Baudelaire:** Tu sillonne gaiement l'immensité profonde
Martínez Sarrión: Alegremente surcas la inmensidad profunda
Ángel Lázaro: surcando alegremente la azul inmensidad,
Martínez de Merlo: tú alegremente surcas la inmensidad profunda
Esteban Torre: surcas alegremente la inmensidad profunda
López Castellón: surcas alegremente la inmensidad profunda
Eduardo Marquina: cruzando alegremente la inmensidad redonda,

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	12	 3 - 6 // 4 - 6
Martínez Sarrión	14	 2 - 4 - 6 // 4 - 6
Ángel Lázaro	14	 2 - 4 - 6 // 2 - 6
Martínez de Merlo	14	 1 - 2 - 3 - 6 // 4 - 6
Esteban Torre	14	 1 - 4 - 6 // 4 - 6
López Castellón	14	 1 - 4 - 6 - 11 - 13
Eduardo Marquina	14	 2 - 4 - 6 // 4 - 6

Verso 8

- Baudelaire:** Avec une indicible et mâle volupté.
Martínez Sarrión: Con voluptuosidad indecible y viril.
Ángel Lázaro: una indecible dicha gozando virilmente.
Martínez de Merlo: con voluptuosidad inefable y viril.
Esteban Torre: con deleite indecible y viril arrogancia.
López Castellón: con un gozo indecible y potente.
Eduardo Marquina: con movimientos largos y viril voluntad.

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	12	 6 // 2-6
Martínez Sarrión	14	 2-6 // 3-6
Ángel Lázaro	14	 1-4-6 // 2-4-6
Martínez de Merlo	14	 2-6 // 3-6
Esteban Torre	14	 3-6 // 3-6
López Castellón	10	 2-3-6-9
Eduardo Marquina	14	 2-4-6 // 3-6

Verso 9

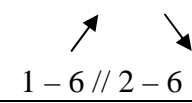
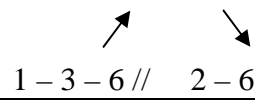
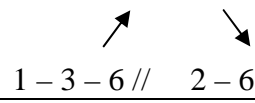
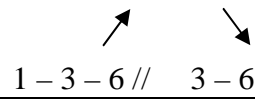
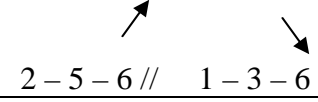
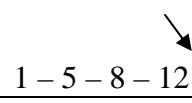
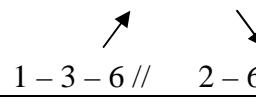
- Baudelaire:** Envole-toi bien loin de ces miasmes morbides;
Martínez Sarrión: Escápate muy lejos de estos mórbidos miasmas,
Ángel Lázaro: Evádetes muy lejos de enfermizos miasmas³,
Martínez de Merlo: Vuela lejos, muy lejos, de estos miasmas mórbidos,
Esteban Torre: Sube a purificarte en el aire supremo,
López Castellón: Vuela bien lejos de estos mórbidos miasmas;
Eduardo Marquina: ¡Huye de los miasmas de los bajos terrenos!

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	12	 2 - 6 // 3 - 6
Martínez Sarrión	14	 2 - 5 - 6 // 3 - 6
Ángel Lázaro	14	 2 - 5 - 6 // 4 - 6
Martínez de Merlo	14	 1 - 3 - 5 - 6 // 1 - 4 - 6
Esteban Torre	14	 1 - 2 - 6 // 3 - 6
López Castellón	12	 1 - 3 - 4 - 6 - 8 - 11
Eduardo Marquina	14	 1 - 6 // 3 - 6

³ La inercia métrica del esquema del alejandrino fuerza este diéresis en “miasmas”, y lo mismo sucede en los versos de Merlo y de Marquina. Los efectos que esta diéresis genera en las rimas de Ángel Lázaro los analizamos en la página 636 de este mismo capítulo.

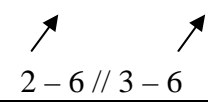
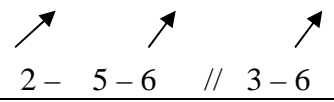
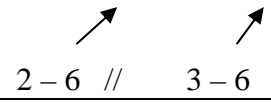
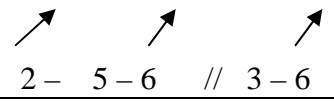
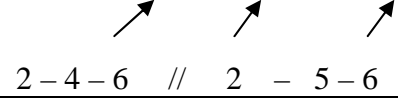
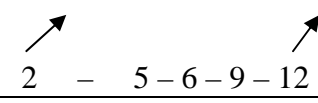
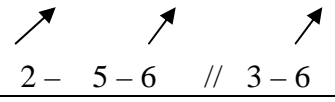
Verso 10

- Baudelaire:** Va te purifier dans l'air supérieur,
Martínez Sarrión: Sube a purificarte al aire superior
Ángel Lázaro: sube a precipitarte al aire superior,
Martínez de Merlo: vete a purificar en el aire más alto,
Esteban Torre: esfúmate muy lejos de estos mórbidos miasmas,
López Castellón: ve a purificarte en el aire superior,
Eduardo Marquina: ¡Sube à purificarte al aire superior,

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	12	 1 - 6 // 2 - 6
Martínez Sarrión	14	 1 - 3 - 6 // 2 - 6
Ángel Lázaro	14	 1 - 3 - 6 // 2 - 6
Martínez de Merlo	14	 1 - 3 - 6 // 3 - 6
Esteban Torre	14	 2 - 5 - 6 // 1 - 3 - 6
López Castellón	12	 1 - 5 - 8 - 12
Eduardo Marquina	14	 1 - 3 - 6 // 2 - 6

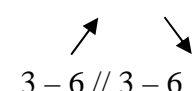
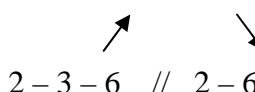
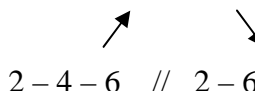
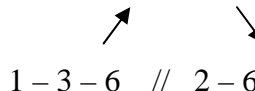
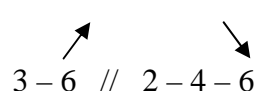
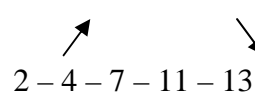
Verso 11

Baudelaire: Et bois, comme une pure et divine liqueur,
Martínez Sarrión: Y apura, como un noble y divino licor,
Ángel Lázaro: y bebe como un puro y divino licor
Martínez de Merlo: y bebe, como un puro y divino licor,
Esteban Torre: y bebe en esos límpidos espacios, como un puro
López Castellón: y bebe, como un puro y divino licor,
Eduardo Marquina: y bebe, como un puro y divino licor,

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	12	 2 - 6 // 3 - 6
Martínez Sarrión	14	 2 - 5 - 6 // 3 - 6
Ángel Lázaro	14	 2 - 6 // 3 - 6
Martínez de Merlo	14	 2 - 5 - 6 // 3 - 6
Esteban Torre	14	 2 - 4 - 6 // 2 - 5 - 6
López Castellón	12 ⁴	 2 - 5 - 6 - 9 - 12
Eduardo Marquina	14	 2 - 5 - 6 // 3 - 6

Verso 12








- Baudelaire:** Le feu clair qui remplit les espaces limpides.
Martínez Sarrión: La luz clara que inunda los límpidos espacios.
Ángel Lázaro: el claro fuego que ahuyenta los fantasmas.
Martínez de Merlo: ese fuego que colma los límpidos espacios.
Esteban Torre: y divino licor, la luz serena y clara.
López Castellón: el fuego claro que llena los espacios limpios.
Eduardo Marquina: la clara luz que llena los espacios serenos!

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	12	 3 - 6 // 3 - 6
Martínez Sarrión	14	 2 - 3 - 6 // 2 - 6
Ángel Lázaro	14	 2 - 4 - 6 // 2 - 6
Martínez de Merlo	14	 1 - 3 - 6 // 2 - 6
Esteban Torre	14	 3 - 6 // 2 - 4 - 6
López Castellón	14	 2 - 4 - 7 - 11 - 13
Eduardo Marquina	14	 2 - 4 - 6 // 3 - 6

⁴ Al no estar sujeto este verso a ningún molde métrico, no hay en él ninguna cesura que impida la

Verso 13

- Baudelaire:** Derrière les ennuis et les vastes chagrins
Martínez Sarrión: Detrás de los hastíos y los hondos pesares
Ángel Lázaro: Después de los hastíos y de las hondas penas
Martínez de Merlo: Detrás de los hastíos y los vastos pesares
Esteban Torre: Detrás de los hastíos y las largas tristezas
López Castellón: Por encima de los hastíos y los grandes pesares
Eduardo Marquina: Sobre el negro fastidio y la negra amargura

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	12	 2 - 6 // 3 - 6
Martínez Sarrión	14	 2 - 6 // 3 - 6
Ángel Lázaro	14	 2 - 6 // 4 - 6
Martínez de Merlo	14	 2 - 6 // 3 - 6
Esteban Torre	14	 2 - 6 // 3 - 6
López Castellón	16	 3 - 8 - 12 - 15
Eduardo Marquina	14	 3 - 6 // 3 - 6

sinalefa en “puroy divino licor”.







Verso 14

- Baudelaire:** Qui chargent de leurs poids l'existence brumeuse,
Martínez Sarrión: Que abruman con su peso la neblinosa vida,
Ángel Lázaro: que abruman con su peso la existencia dudosa,
Martínez de Merlo: que cargan con su peso la brumosa existencia,
Esteban Torre: que la existencia oscura con su filo traspasan,
López Castellón: que abruman con su peso la nebulosa existencia,
Eduardo Marquina: que con su peso cargan la existencia brumosa,

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	12	$\begin{array}{c} \nearrow \quad \nearrow \\ 2-6 // 2-6 \end{array}$
Martínez Sarrión	14	$\begin{array}{c} \nearrow \quad \nearrow \\ 2-6 // 4-6 \end{array}$
Ángel Lázaro	14	$\begin{array}{c} \nearrow \quad \nearrow \\ 2-6 // 3-6 \end{array}$
Martínez de Merlo	14	$\begin{array}{c} \nearrow \quad \nearrow \\ 2-6 // 3-6 \end{array}$
Esteban Torre	14	$\begin{array}{c} \nearrow \quad \nearrow \\ 4-6 // 3-6 \end{array}$
López Castellón	15	$\begin{array}{c} \nearrow \quad \nearrow \\ 2-6-11-14 \end{array}$
Eduardo Marquina	14	$\begin{array}{c} \nearrow \quad \nearrow \\ 4-6 // 3-6 \end{array}$

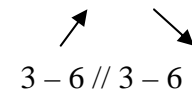
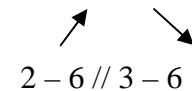
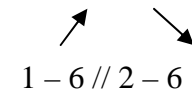
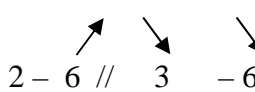
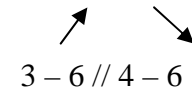

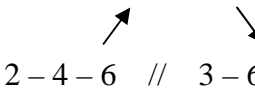
Verso 15

- Baudelaire:** Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse
Martínez Sarrión: ¡Feliz aquel que puede con brioso aleteo
Ángel Lázaro: feliz aquel a quien un ala vigorosa
Martínez de Merlo: feliz aquél que puede con vigorosas alas
Esteban Torre: ¡feliz aquel que puede volar hacia los campos
López Castellón: feliz aquél que puede con las alas vigorosas
Eduardo Marquina: dichoso aquel que puede, con ala vigorosa,

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	12	 2 - 6 // 2 - 6
Martínez Sarrión	14	 2 - 4 - 6 // 3 - 6
Ángel Lázaro	14	 2 - 4 - 6 // 1 - 2 - 6
Martínez de Merlo	14	 2 - 4 - 6 // 4 - 6
Esteban Torre	14	 2 - 4 - 6 // 4 - 6
López Castellón	15	 2 - 4 - 6 - 10 - 14
Eduardo Marquina	14	 2 - 4 - 6 // 2 - 6

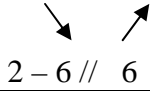

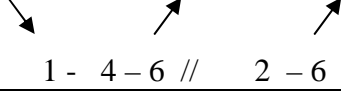
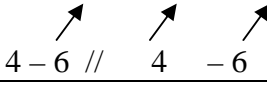

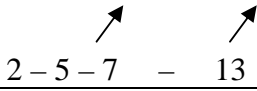
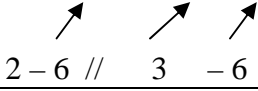
Verso 16

- Baudelaire:** S'élancer vers les champs lumineux et sereins;
Martínez Sarrión: Lanzarse hacia los campos luminosos y calmos!
Ángel Lázaro: lanza hacia las regiones radiantes y serenas.
Martínez de Merlo: lanzarse hacia los campos luminosos, serenos;
Esteban Torre: luminosos y limpios con vigorosas alas!
López Castellón: lanzarse hacia los campos luminosos y serenos;
Eduardo Marquina: ganar los campos vastos de la eterna hermosura.

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	12	 3 - 6 // 3 - 6
Martínez Sarrión	14	 2 - 6 // 3 - 6
Ángel Lázaro	14	 1 - 6 // 2 - 6
Martínez de Merlo	14	 2 - 6 // 3 - 6
Esteban Torre	14	 3 - 6 // 4 - 6
López Castellón	15	 2 - 6 - 10 - 14
Eduardo Marquina	14	 2 - 4 - 6 // 3 - 6

Verso 17

Baudelaire: Celui don't les pensers, comme des alouettes,
Martínez Sarrión: Aquel cuyas ideas, cual si fueran alondras,
Ángel Lázaro: Tú que, al igual que alondras, elevas tus ideas
Martínez de Merlo: y cuyos pensamientos, tal las alondras, hacia
Esteban Torre: Aquel cuyos deseos, igual que las alondras,
López Castellón: aquél cuyos pensamientos, como las alondras,
Eduardo Marquina: Aquel que los deseos, como alondras, suspende

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	12	 2 - 6 // 6
Martínez Sarrión	14	 2 - 6 // 3 - 6
Ángel Lázaro	14	 1 - 4 - 6 // 2 - 6
Martínez de Merlo	14	 4 - 6 // 4 - 6
Esteban Torre	14	 2 - 6 // 2 - 6
López Castellón	14	 2 - 5 - 7 - 13
Eduardo Marquina	14	 2 - 6 // 3 - 6

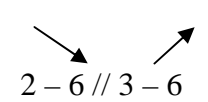




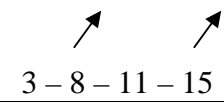
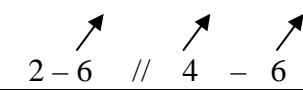
Verso 18

- Baudelaire:** Vers les cieux le matin prennent un libre essor,
Martínez Sarrión: Levantan hacia el cielo matutino su vuelo.
Ángel Lázaro: y el cielo matinal en un vuelo saludas,
Martínez de Merlo: los matinales cielos un vuelo libre emprenden.
Esteban Torre: suben al cielo, al aire libre de la mañana.
López Castellón: emprenden libre vuelo por la mañana hacia los cielos,
Eduardo Marquina: en matinales cielos, sin nubes y sin dudas,

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	12	<p>3-6 // 1-6</p>
Martínez Sarrión	14	<p>2-6 // 3-6</p>
Ángel Lázaro	14	<p>2-6 // 2-3-6</p>
Martínez de Merlo	14	<p>4-6 // 1-2-4-6</p>
Esteban Torre	14	<p>2-4-6 // 1-6</p>
López Castellón	16	<p>2-4-6-11-15</p>
Eduardo Marquina	14	<p>4-6 // 2-6</p>

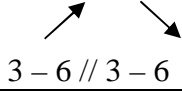
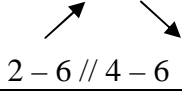
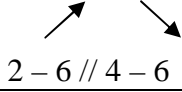
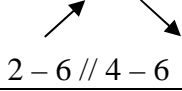
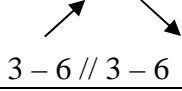
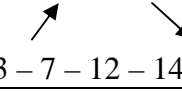
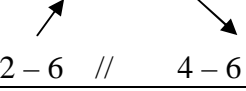
Verso 19

Baudelaire: —Qui plane sur la vie, et comprend sans effort
Martínez Sarrión: —¡Que planea sobre todo, y sabe sin esfuerzo,
Ángel Lázaro: comprendes sin esfuerzo, sobre las cosas feas,
Martínez de Merlo: ¡Que sobre el ser se cierne, y sin esfuerzo sabe
Esteban Torre: —¡Que flota sobre el mundo, y aprende sin esfuerzo
López Castellón: ¡quien se cierne sobre la vida y entiende sin esfuerzo
Eduardo Marquina: que vuela sobre el mundo y, sin esfuerzo, entiende

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	12	 2 - 6 // 3 - 6
Martínez Sarrión	14 ⁵	 3 - 6 // 2 - 6
Ángel Lázaro	14	 2 - 6 // 4 - 6
Martínez de Merlo	14	 4 - 6 // 4 - 6
Esteban Torre	14	 2 - 6 // 2 - 6
López Castellón	16	 3 - 8 - 11 - 15
Eduardo Marquina	14	 2 - 6 // 4 - 6

Verso 20

- Baudelaire:** Le langage des fleurs et des choses muettes!
Martínez Sarrión: La lengua de las flores y de las cosas mudas!
Ángel Lázaro: el habla de las flores y de las cosas mudas.
Martínez de Merlo: la lengua de las flores y de las cosas mudas!
Esteban Torre: un lenguaje de flores y de cosas calladas!
López Castellón: el lenguaje de las flores y de las cosas mudas!
Eduardo Marquina: la lengua de las flores y de las cosas mudas.

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	12	 <p>3 - 6 // 3 - 6</p>
Martínez Sarrión	14	 <p>2 - 6 // 4 - 6</p>
Ángel Lázaro	14	 <p>2 - 6 // 4 - 6</p>
Martínez de Merlo	14	 <p>2 - 6 // 4 - 6</p>
Esteban Torre	14	 <p>3 - 6 // 3 - 6</p>
López Castellón	15	 <p>3 - 7 - 12 - 14</p>
Eduardo Marquina	14	 <p>2 - 6 // 4 - 6</p>

⁵ Para poder leer el verso de Sarrión como un alejandrino, es necesario forzar una sinéresis en “planea”, y leer esta palabra en dos sílabas.

8.3. Repercusiones de la traducción del metro en los niveles morfológico, sintáctico y semántico

Componer con rima o en verso blanco —y lo mismo vale para cualquier otro condicionamiento métrico— es algo más trascendental que la elección de un aleatorio ornamento sonoro y supera la estéril dicotomía "continente-contenido" condicionando decisivamente el proceso creativo desde la misma intuición inicial hasta el resultado final del discurso poético. Sobre tal decisión no sólo pesan las preferencias personales del poeta, sino también —aunque no siempre de un modo tan consciente— los gustos de las escuelas y las épocas. Como dice Francisco Ynduráin: "La estructura de un poema, de una serie de poemas de un autor, o de una época, crea una ecuación o ecuaciones entre distintas palabras y conceptos, que tienen como base la rima [...]. Conocerlas y saber sus frecuencias y evoluciones favorece el conocimiento de las escuelas y los autores"¹.

Al traductor de poesía se le presenta, además del descrito, un conflicto añadido: el de asumir como suyo todo ese entramado de condicionantes al que recurrió el poeta en el acto de la creación o actuar dejándose llevar por los propios. Este es el planteamiento en el que se basan algunos traductores para rechazar el mantenimiento de los elementos métricos y abogar por el verso libre en el proceso traslativo. Yves Bonnefoy argumenta que la forma

¹ Ynduráin, Francisco. "La rima en la poesía de Unamuno". En: VV.AA. *Elementos formales en la lírica actual*. Universidad Internacional de Santander, págs. 207-227.

métrica del texto que se traduce tenía una importancia semántica para el poeta, pues era ella la que iba configurando progresivamente la forma final que adoptó su texto. Sin embargo, para el traductor —siguiendo las tesis de este poeta, traductor y crítico francés—, la situación es muy distinta: éste recibe los esquemas métricos del original como imposiciones externas, pre-existentes al contenido desverbalizado, de tal manera que los moldes silábicos o las homofonías al final de los versos se convierten en un mero ejercicio de virtuosismo, en un mero juego lingüístico. La métrica, desde esta perspectiva, constituye una de estas “reglas del juego”; un condicionante a la tarea del traductor, que podría equipararse cualitativamente, aunque en menor grado, a la situación en la que se encuentran, por ejemplo, los traductores de la novela de Georges Perec *La disparition*, en la que el novelista francés renunció a utilizar la vocal más frecuente en la lengua francesa: la e. Los traductores españoles, en lugar de aplicar literalmente esta limitación formal, buscaron la fidelidad en los principios en los que se basaba y optaron por eliminar la a de la versión española². Es evidente que los esquemas métricos contribuyen en mayor medida a la configuración rítmica del texto que la desaparición de una vocal, pero el hecho de que al traductor el metro le venga impuesto de forma previa, es lo que provoca el rechazo, en algunos de ellos, de las convenciones métricas.

² Georges Perec. *El secuestro*. Barcelona: Anagrama, 1997. Traducción de Marisol Arbués y otros. Cfr. Morillas, Esther. "El derecho a ser intraducible: *La disparition*, de Georges Perec, en castellano". En: *Trans*, 1998, 2, págs. 111-121.

Frente a la formalidad convencional, se propone la alternativa de una “endométrica” o un concepto de verso inclusivo, en el que la medida surge de las relaciones internas que el propio traductor o poeta establece entre los elementos del verso: “[...] I favour a Bergsonian reversal of this view, a reversal whereby rhythm, the acoustic dimension of *durée*, of inner time, is located in the *moi profond* and thus predates or antecedes metre, that rationalization of rhythm by a *moi superficiel*, operating in the quantitative rather than the qualitative realm of chronometric time”³.

Esta es justamente la opción por la que se decantó Manuel Machado al traducir a Verlaine en prosa. Gómez Carrillo, amigo del poeta sevillano, dice en la introducción que precede a las traducciones: “Manuel Machado lo ha puesto [a Verlaine] en castellano conservándole su alma francesa. Si lo hubiera traducido en verso, lo habría traicionado. Los ritmos y las rimas no pasan de una lengua a otra. Lo que sí pasa, cuando el traductor sabe ser literal y artista, es el espíritu, el saber íntimo, la gracia secreta que está no en las palabras, sino en el fondo misterioso de las frases [...]. El que lea esta magistral traducción, hecha con amor filial por un verlainiano verdadero, conocerá al poeta”⁴. Aproximadamente un siglo antes de que se publicase

³ Scott, Clive. "Translating Rhythm". En: *Translation and Literature*, vol. 6, nº 1, 1997, págs. 48-66.

⁴ Machado, Manuel. *Paul Verlaine: Fiestas Galantes. Poemas saturnianos. La buena canción*.

esta versión de Machado, Goethe hacía una defensa similar de las traducciones en prosa:

Respeto el ritmo tanto como la rima, porque sin ellos la poesía no puede ser poesía; pero lo que de una manera realmente profunda y fundamental influye en el hombre, lo verdaderamente instructivo y beneficioso, es lo que queda de un poeta cuando se le traduce en prosa. Entonces queda el puro y pleno contenido que unas apariencias engañosas con frecuencia saben simular ante nuestra vista cuando aquel falta, y que éstas ocultan cuando se encuentra presente.⁵

Sin embargo, la depuración métrica que Machado realizó sobre las composiciones de Verlaine no sólo recibió elogios por los críticos de la época. Dejando al margen las duras críticas de Julio Casares sobre algunos claros errores del poeta y traductor sevillano en la búsqueda de equivalencias léxicas, imprecisiones sintácticas o errores en el uso de los signos de puntuación⁶, lo cierto es que la decisión de prescindir de los esquemas versales no agradó a todos. Díez-Canedo, por ejemplo, criticó la “desnudez” en la que se quedaron los textos franceses, y señaló que, paradójicamente, algunos poemas de Manuel Machado recordaban más a Verlaine que estas traducciones⁷.

Romanzas sin palabras. Sabiduría. Amor. Parábolas y otras poesías. Madrid: Imprenta Fortanet, Librería de Fernando Fe, 1908, págs 7-8.

⁵ von Goethe, Johann Wolfgang. *Dichtung und Wahrheit* [Poesía y verdad]. En: *Werke*. Zurich: Artemis Gedenk-Ausgabe, vol. X, 1948 [1811-1813], pág. 540. Citado en: López García, Dámaso (Ed.). *Teorías de la traducción. Antología de textos*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pág. 126.

⁶ Casares, J. “Las cien mejores poesías de la lengua francesa, traducida por F. Maristany”. En: *Crítica Efímera II (índice de lecturas)*. Galdós, Palacio Valdés, Unamuno; Blasco Ibáñez, Miró, etc. Madrid: Espasa-Calpe, 1944, pág. 53.

⁷ Díez-Canedo, Enrique. *Conversaciones literarias. Segunda serie: 1920-1921*. Méjico: Joaquín Mortiz, 1964, pág. 79. Citado en: Alarcón Sierra, Rafael. “Manuel Machado y su traducción 'In partibus infidelium' de Paul Verlaine”. En: *Voz y tierra. Revista de literatura*, 1993, 4, págs. 129-146.

En cualquier caso, al margen de las defensas o críticas teóricas que puedan realizarse de las versiones en prosa, lo cierto es que en la práctica de la traducción literaria este tipo de versiones son las menos frecuentes. Creemos que la poca aceptación de las traducciones en prosa se debe más a criterios pragmáticos que eufónicos: la prosa puede ser igual de rítmica que el verso, pero pierde la disposición tipográfica característica del poema, y con ello no sólo desaparece el ritmo visual de las líneas repetidas, sino una de las marcas más determinantes que le indican al lector la tipología textual que está leyendo, y esto tiene repercusiones en la interpretación de los textos. Puede que la diferencia más perceptible entre algunas versiones en prosa y otras en verso libre sea la tipográfica, pero esta divergencia trae consigo otras más trascendentales. El lector no se acerca a un texto en prosa con la misma actitud que a un poema: “Yo he sospechado alguna vez, escribió Borges, que la distinción radical entre la poesía y la prosa está en la muy diversa expectativa de quien las lee: la primera presupone una intensidad que no se tolera en la última”⁸.

Baudelaire solicita de sus lectores una actitud que algunos críticos han denominado “*lirismo previo*, aquel que exige del lector una actitud empática

⁸ Borges, Jorge Luis. “Los traductores de las 1001 noches”. En: López García, Dámaso (Ed.). *Teorías de la traducción. Antología de textos*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pág. 416.

en la asunción del registro poético del que parte el autor”⁹. Las mismas palabras que Cernuda escribió a propósito de Bécquer nos parecen igualmente válidas para la lectura de *Les Fleurs du mal*: “Sin cierta adecuación previa de poeta y lector es inútil que éste intente leer versos; porque, para que los versos digan algo al lector, su imaginación debe ser apta y susceptible de emoción poética. Dicha emoción sólo se da en proporción a la receptividad del lector, cuando está previamente facultada para percibir de modo pasivo la experiencia poética activa que en dichos versos se expresa”¹⁰. En esta preparación o ritual previo a la lectura, la conciencia de estar leyendo poesía nos parece fundamental, y ésta se pierde en unas traducciones en prosa.

La escasez de versiones en prosa de obras poéticas, como ya se ha indicado anteriormente, podría deberse también a motivos de naturaleza más comercial que literaria. A juzgar por lo que comenta Gómez Carrillo en el prólogo de las traducciones de Machado, Edmond Lepelletier, editor de estas traducciones, se mostró inicialmente reacio a que el poeta sevillano tradujese a Verlaine en prosa, pues ya existían en aquel momento otras

⁹ Prieto de Paula, A. L. *Poetas españoles de los cincuenta. Estudio y antología*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1995, pág. 58.

¹⁰ Cernuda, Luis. *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Madrid: Guadarrama, 1974 (4 ed.), pág. 37.

traducciones —las de Díez-Canedo— que podrían resultar más atractivas para los lectores por el mero hecho de estar realizadas en verso¹¹.

La postura de los traductores ante los elementos métricos, en todo caso, no es bipolar (o total acatamiento o libertad total), sino que admite grados: desde el respeto a la estrofa, metro y tipo de rima —caso, por ejemplo, de Marquina o Ángel Lázaro en el poema que comentamos— hasta la versión en verso libre de López Castellón. En posturas intermedias se sitúan por una parte Merlo y Sarrión, que vierten los alejandrinos aconsonantados de Baudelaire en alejandrinos blancos, y por otra Esteban Torre, que toma una decisión a nuestro juicio muy peculiar, por lo que va a ser objeto preferente de nuestro análisis en las siguientes páginas.

Baudelaire, inmerso en el gusto por la brillantez sonora de los simbolistas, de los que se le considera precursor, opta frecuentemente por el dodecasílabo con rima total o consonante. Su “Élévation” está estructurada métricamente en cuartetos de rima abrazada (ABBA), lo que la clasifica, en terminología de Balbín, en rima *acumulada* (la que se da en dos o más versos seguidos). Es, además, una rima *densa*, puesto que no deja ningún verso suelto. La unión de estas tres características (total, densa y acumulada) dotan

¹¹ Páginas 7 y 8 del prólogo de Gómez Carrillo. Cfr. Machado, Manuel. *Paul Verlaine: Fiestas Galantes. Poemas saturnianos. La buena canción. Romanzas sin palabras. Sabiduría. Amor. Parábolas y otras poesías*. Madrid: Imprenta Fortanet, Librería de Fernando Fe, 1908.

al poema de una expresión vivencial muy intensa y de una vigorosa musicalidad, dada la rotundidad de los ecos fónicos; tanto —advierte Balbín— que si se reitera excesivamente se corre el riesgo de caer en la artificiosidad y la monotonía.

Los traductores que se deciden por rimar su versión de este poema, lo hacen mayoritariamente por la rima consonante, suponemos que por respeto a los gustos de Baudelaire y de su época, lo que les acarreará sin duda un trabajo añadido. Podría pensarse que los traductores en verso libre o blanco se libran de la enojosa tarea de buscar palabras que consuenen, pero ya hemos probado que a veces es tanto o más arduo evitar esa rima que viene impuesta por el verso original. Parecida constricción habría que achacar a la rima asonante o parcial, aunque más leve, pues se libra de encontrar reiteraciones acústicas construidas sobre fonemas consonánticos, semivocálicos y semiconsonánticos, que en español constituyen aproximadamente la mitad del material fónico¹².

Cuando se constata que un traductor como Torre opta por evitar el consonante original en favor del asonante, se siente la tentación de atribuir tal decisión a un intento de reducir las obligaciones métricas sin desechar por ello ciertos ecos necesarios para fundamentar el ritmo estrófico. Con palabras de

¹²Navarro Tomás, Tomás. *Manual de pronunciación española*. Madrid: C.S.I.C., 1968, pág. 29.

Balbín, "al descargar la repetición rítmica de elementos silábicamente secundarios, soslaya los dos mayores inconvenientes de la rima total: la dificultad en el hallazgo de palabras rimadas y [...] la monotonía"¹³. Sin embargo, una lectura más atenta muestra que la rima parcial presenta al traductor no menos dificultades que la total.

Esteban Torre ha trasladado los veinte dodecasílabos aconsonantados de "Élévation" en otros tantos alejandrinos, pero asonantando los pares en una única rima para todo el poema (á-a) y dejando sueltos los impares. Esta estructura alternante es considerada como el más frecuente de los usos rítmicos castellanos. A las características citadas de la rima baudelairiana opone, pues, las contrarias: se trata de una rima parcial y "suelta", pues no riman todos los versos. Es además una rima "alejada", puesto que entre rima y rima median más de ocho sílabas (en este caso, dos versos alejandrinos).

Estas cualidades configuran una rima de más apagada perceptibilidad, de una intensidad acústica mucho más relajada que la consonante (de ahí su extensión en formas estilísticas populares), que huye decididamente de resonancias fónicas muy marcadas, de los subrayados sonoros que aportan los versos de rima contigua y acumulada. Busca en cambio una "expresividad moderada y serena, como vinculada a referencias narrativas, donde

¹³ Balbín, Rafael. *Sistema de rítmica castellana*. Madrid: Gredos, 1962, pág. 231.

predominan los factores objetivos, [...] una vivencia plácida y sonora"¹⁴, que correspondería a finalidades sentenciosas y descriptivas, más que líricas.

Prácticamente equivalentes son los juicios que sobre la rima parcial emite Caparrós: "La rima asonante, por repetir menos sonidos, contribuye en menor medida que la consonante a remarcar el final de verso. Por esto mismo se tolera en series más largas que la consonancia y produce un efecto de *mayor vaguedad lírica*" (cursivas nuestras)¹⁵. El asonante, según este mismo autor, "[...] se soporta mejor que el consonante en largas series, como demuestra el esquema del romance [...]. Pero, por esta mayor vaguedad, el asonante marca menos intensamente el final del verso. Quizás a esto se debe el abandono de su uso en las formas cultas de las otras literaturas románicas [...] En la poesía española ha sido un instrumento de expresión *de emotividad más matizada*" (cursivas nuestras)¹⁶.

Reproducimos con insistencia estas citas porque confirman nuestra sospecha inicial de que la decisión de Torre no ha sido la más acertada para reproducir la estructura métrico-rítmica y mucho menos la intensísima carga lírica del poema que traduce. Y ello no sólo en virtud de la expresividad más

¹⁴Balbín, R. *Op. cit.*, pág. 265.

¹⁵Domínguez Caparrós, José. *Métrica española*. Madrid: Síntesis, 1993, pág. 131.

¹⁶Domínguez Caparrós, José. *La rima: entre el ritmo y la eufonía*. Valencia: Episteme, 1985, pág. 4.

apagada o relajada que transmite el alejamiento de sus versos asonantados, sino porque ni responde a los usos del simbolismo francés ni a los castellanos de cualquier época. De hecho, ninguno de los tratados de métrica española consultados alude a la existencia de una estrofa compuesta a base de alejandrinos con rima asonante en los versos pares. Lo más cercano es el "romance heroico" con endecasílabos. Entre las numerosas páginas que Navarro Tomás dedica a la historia del alejandrino, sólo hemos podido encontrar unas líneas en las que se da noticia de su existencia en tres poemas aislados: "Zorrilla había presentado el alejandrino en forma de romance en el poema *Colón*. Continuaron esta práctica, entre otros, Salvador Rueda en *Los pájaros de Cuba* y Santos Chocano en *La Canción del camino*"¹⁷.

Sin embargo, además de estos ejemplos señalados por Navarro Tomás, hemos encontrado más casos en los que se utiliza este esquema métrico, y es precisamente en unas traducciones de otro poeta francés. En las versiones que propuso a principios de siglo de Paul Verlaine, Juan Ramón Jiménez utilizó igualmente los alejandrinos asonantados (una decisión que ya hemos comentado en páginas anteriores), bien en forma de romance:

¹⁷ Navarro Tomás, Tomás. *Métrica Española*. Nueva York: Las Américas, 1966, pág. 425.

La hora del pastor

La luna es roja en el horizonte de bruma;
 en la niebla que danza, el prado, bajo el cielo
 se aduerme humoso; grita la rana entre los juncos
 verdes por donde pasa un estremecimiento,

las flores de las aguas entornan sus corolas
 otra vez, y los álamos perfilan á lo lejos
 derechos y apretados, sus espectros confusos;
 las luciérnagas yerran hacia el ramaje quieto;

los buhos se despiertan, y reman sin riudo
 con sus alas pesadas el aire tibio y negro;
 el cenit está henchido de sordos resplandores;
 es la noche; en lo azul emerge, banca, Venus.

bien con cambio de rima en cada cuarteto:

Claro de luna

Vuestra alma es un paisaje escogido que hacen
 encantados enmascarados y bergamascos,
 tocando en sus laúdes, danzando y casi triste,
 bajo la burla de sus disfraces fantásticos.

Y mientras va cantando en el modo menor,
 el amor vencedor y la vida oportuna,
 parece que no creen en su dicha, y deslíen
 en el claro de luna su canción y su música,

en el claro de luna sereno, triste y bello,
 que hace soñar á los pájaros en los árboles
 y sollozar en éxtasis los grandes juegos de agua,
 los juegos de agua esbeltos entre los blancos mármoles.

(Juan Ramón Jiménez)¹⁸

¹⁸Díez-Canedo, Enrique y Fortún, Fernando (eds.). *La poesía francesa moderna*. Madrid: Renacimiento, 1913. Resulta sintomático de la consideración secundaria y ancilar de la traducción el que Navarro Tomás no cite en descripción de los romances en alejandrinos estas versiones de Juan Ramón, ni en *Métrica española*, ni en el estudio métrico que le dedica a este poeta en *Los poetas*

Así las cosas, cabe de nuevo interrogarse por los motivos de las decisiones de Esteban Torre, pues el traductor no ofrece ningún tipo de explicaciones en el prólogo de la traducción¹⁹. ¿Habrán influido en él las traducciones de Juan Ramón Jiménez? ¿Habrà pesado sobre su decisión la creencia en la supuesta comodidad de encontrar rimas tan sólo para la mitad de los versos y éstas, además, parciales? Nos resistimos a creer en tal posibilidad, sobre todo porque no podemos dudar de la competencia del traductor, pero también porque, de ser ésta la razón, apercibido enseguida de los problemas que le plantea su opción, hubiera desistido de ella a poco tardar. Efectivamente, el alejandrino con monorrima asonante alterna le impone los siguientes condicionamientos:

1º: Le fuerza a encontrar idéntica asonancia en todos los versos pares (á-a). Probablemente, la insistencia fónica de la monorrima esté destinada a compensar esa "vaguedad acústica" que produce la rima parcial, suelta y alejada;

2º: Tiene que evitar, mediante mecanismos que se explicarán más adelante, las rimas consonantes que surgen en español por sí solas en una traducción literal de las palabras rimadas en francés gracias las analogías

en sus versos. "Juan Ramón Jiménez y la lírica tradicional". Madrid: Ariel, 1973, págs. 259-291.

¹⁹Sobre el método de traducción desde el que ha realizado sus versiones, se limita a remitir a su obra *Teoría de la traducción literaria*, pero no proporciona ninguna explicación acerca de las decisiones métricas que ha tomado en el poema que se comenta. Torre, Esteban. *33 poemas simbolistas*. Madrid: Visor, 1995, pág. 17.

morfológicas y léxicas de las dos lenguas (facilidad que no despreciarán, por ejemplo, Marquina o Lázaro), y

3º: se verá igualmente constreñido a rechazar las rimas asonantes que el castellano le vaya presentando en los versos impares a lo largo del proceso de la traducción.

En los párrafos que siguen analizamos las consecuencias derivadas de estos condicionamientos, aunque ello suponga dejar, por el momento, sin respuesta nuestro inicial interrogante. Si bien tomamos como eje el comentario de la versión de Torre, las otras cinco versiones (las de Eduardo Marquina, Ángel Lázaro, Martínez de Merlo, Martínez Sarrión y López Castellón) nos servirán de referencia con la que establecer comparaciones.

En el primer cuarteto, la traducción ordenada de los cuatro sustantivos enumerados en el segundo verso

*Au-dessus des étangs, au-dessus des vallées,
Des montagnes, des bois, des nuages, des mers,
Par delà le soleil, par delà les éthers,
Par delà les confins des sphères étoilées,*

hubiera imposibilitado la asonancia que Torre pretende realizar con el sustantivo “estrelladas” del cuarto verso (*étoilées*); el recurso parece sencillo: se

altera el orden de los sustantivos (justamente invirtiéndolos) de manera que "montañas" quede al final del verso: "mares, nubes, bosques, montañas".

Por encima de lagos, por encima de valles,
de mares y de nubes, de bosques y montañas,
y más allá del sol, más allá de los éteres,
más allá del confín de la esfera estrellada,

La solución parece milagrosa, puesto que, al mismo tiempo, desplaza mares del final del verso evitando así una rima indeseada con valles, que queda en verso impar. Queda el problema de completar las catorce sílabas del alejandrino. Tanto si respeta la enumeración en asíndeton del original (* de montañas, de bosques, de nubes, de mares) como si se une el último elemento de la serie con una copulativa eliminando la reiterada preposición "de" (* de montañas, de bosques, de nubes y mares), resultan incómodos tridecasílabos. La solución adoptada por Torre (que es también la de Merlo y Sarrión) ha consistido en emparejar los cuatro miembros mediante una copulativa para cada pareja y eliminar la última preposición. Compárese:

Baudelaire: Au-dessus des étangs, au dessus des vallées
Des montagnes, des bois, des nuages, des mers,

Castellón: Por encima de los estanques, por encima de los valles
de los montes, de los bosques, de las nubes, de los
[mares,]

Merlo: Por sobre los estanques, por sobre las montañas,
los valles y los bosques, las nubes y los mares,

Sarrión: Por encima de estanques, por encima de valles,
De montañas y bosques, de mares y de nubes,

Torre: Por encima de lagos, por encima de valles,
de mares y de nubes, de bosque y montañas

En el cotejo de estas versiones llama la atención que de los tres traductores que rechazan la rima sólo uno —Castellón— no ha hecho nada por evitar la asonante valles-mares. Merlo ha tenido que intercambiar la colocación de montañas y de valles desplazándolos de verso a verso. Y Sarrión (que por otra parte no evita la llamativa consonancia superior-licor en versos contiguos; ni la asonancia del cuarteto final vuelo-esfuerzo), lo ha conseguido desplazando “mares” al penúltimo lugar.

No creemos que el trabajo de los otros traductores para encontrar rimas consonantes haya sido más arduo que el de los precedentes para evitarlas. Y mucho más fácil resulta la búsqueda de la rima cuando no se tienen demasiados escrúpulos en aceptar las morfológicas del tipo ágilmente-virilmente (Lázaro, vv. 5 y 8), o amargura-hermosura (Marquina, vv. 13 y 16), dudosa-vigorosa (Lázaro, vv. 14 y 15). En este mismo cuarteto, por ejemplo, Lázaro, para conseguir las cuatro rimas se sirve, en primer lugar, de “praderas”, que toma sin duda alguna de Marquina, el cual introduce expresamente y de forma gratuita esta palabra para buscar la rima con “esferas”. Este procedimiento hace pensar que la elección de las palabras para la rima en las versiones

españoles se basa, al menos en ocasiones, no en criterios semánticos ni de fidelidad al texto original, sino en la facilidad que algunas de ellas presentan para encontrar homofonías en otros elementos léxicos. Nos provoca este pensamiento el que haya sido necesario que Marquina desplace “esferas” al final del verso —Baudelaire lo había colocado en posición interna—, dislocación en la que también Lázaro imita al dramaturgo:

Marquina: más allá de los límites de las altas esferas

Lázaro: más allá del confín de remotas esferas.

La segunda de las rimas de Baudelaire (“mers”- “éthers”) sirve a Lázaro de sustento para la homofonía de su versión en “mares”; pero no con la posible traducción de “éthers”, sino con “estelares”, que es una traducción muy forzada de “étoiléés”, puesto que supone convertir lo que en el original es un adjetivo plenamente calificativo en otro de contenido fríamente relacional (“perteneciente a las estrellas”).

Esfuerzo igualmente encomiable es el realizado por Torre para evitar no ya una rima —que no lo es la que se daría entre “onda” y “profunda”, naturales traducciones de “onde” y “profonde”—, sino una simple aliteración al final de dos versos contiguos, o como denominaría Balbín, una rima

consonántica²⁰ (*contre-assonance*, en la métrica francesa). Para obviar tal escollo, Torre ha traducido “onde” por el más genérico “agua”, lo que le permite conservar “profunda” como remate del sexto verso:

Et, como un bon nageur qui se pâme dans l'onde,
Tu sillonnes gaiement l'immensité profonde

[...] con esa agilidad
con la que el nadador se extasía en el agua,
surcas alegremente la inmensidad profunda

En cambio, Merlo no ha tenido a bien evitarla:

y cual buen nadador extasiado en las ondas,
tú alegremente surcas la inmensidad profunda.

Sin embargo, en la versión de Torre la solución de un problema genera otro: la búsqueda de un asonancia para “agua” en el verso octavo. Como ni en ese verso ni en los cercanos Baudelaire introduce palabra alguna que pueda traducirse por otra que brinde la terminación [á-a], a Torre no le queda otra solución que crearla. Aprovechando el carácter monosilábico de “con” (frente al más largo *avec*), suprimiendo el indefinido *une* y forzando alguna que otra sinalefa, se abrirá un hueco en el alejandrino para desdoblar semánticamente *mâle* en dos vocablos: en el adjetivo “viril” y en el sustantivo “arrogancia”,

²⁰ Balbín, R. *Op. cit.*, pág. 238.

que es creado a propósito para la rima y situado con el mismo fin en el espacio libre que le ha dejado, al desplazarse, “deleite” (traducción de *volupté*). Introduce en su versión un concepto más que el original francés en un verso de la misma cantidad de sílabas, con lo que, de paso, desmiente a los que opinan que un pensamiento francés “no cabe”, traducido al español, en un continente métrico equivalente:

Avec une indecible et mâle volupté.
con deleite indecible y viril arrogancia.

La casualidad ha querido que la asonancia agua-arrogancia reúna dos rimas clasificadas por Balbín como “rimas de perceptibilidad degradada”²¹. Estos casos especiales de homofonía se dan cuando confluye, en una o en las dos palabras que son objeto de rima, una articulación semiconsonante o semivocal que queda fuera de los núcleos fonemáticos rimantes. Así, ag(u)a rima en á-a con canta, pues la semiconsonante *u* queda excluida de la rima; y lo mismo ocurre con la semiconsonante *i* de “arrogancia”. Idéntica degradación de la perceptibilidad se da en la rima “miasmas-clara” a causa de la semiconsonante *i*.

Este fenómeno reclama nuestra atención porque a veces puede interferir, si bien de un modo casual e inadvertido, en el proceso de la traducción.

²¹ Balbín, R. *Op. cit.*, pág. 234

Obsérvese el tratamiento que recibe el verso “Envole-toi bien loin de ces miasmes morbides”. Marquina traduce: “¡Huye de los miasmas // de los bajos terrenos!”. Constatamos que el primer hemistiquio cuenta con sólo seis sílabas, lo que obliga a forzar una diéresis en “miasmas”. La transformación de la semiconsonante *i* en vocal plena no interviene en este caso para la rima, pero sí en la versión de Lázaro. Tal vez inspirándose en Marquina (como en otras ocasiones que confirmaremos), fuerza la mencionada diéresis en “miasmas”, pero, al quedar al final de verso, rima —con perceptibilidad no degradada— con fastasmas:

Evádete muy lejos de enfermizos miasmas,
 [...]
 y bebe [...]
 el claro fuego que ahuyenta los fantasmas.

Es evidente que la finalidad de Lázaro no era evitar la degradación de la rima, sino obtener, mediante la destrucción del diptongo, la sílaba que le faltaba para el alejandrino (objetivo que no alcanza, por cierto, con el segundo verso reproducido, que resulta un dodecasílabo intruso, de muy compleja lectura métrica).

Hemos ido viendo cómo el desplazamiento de palabras es uno de los recursos más usados por Torre tanto para evitar rimas indeseadas como para crear las que se pretenden, en lo que coinciden todos los traductores. Este fenómeno se lleva a cabo en tres grados:

- a) desplazamiento interno (en el interior del mismo verso);
- b) desplazamiento medio (en versos distintos pero dentro de la misma estrofa);
- c) desplazamiento estrófico (en estrofas distintas).

Añadamos a los ya comentados algunos ejemplos significativos de estas estrategias. En el tercer cuarteto²², para establecer la asonancia entre “miasmas” y “clara” se han tenido que producir los siguientes desplazamientos:

a) un desplazamiento interno del sustantivo al final de verso: el verso “Le feu clair qui remplit les espaces limpides” queda en “La luz clara que inunda los límpidos espacios”;

b) un doble desplazamiento de miasmas, que, por una parte, es trasladado desde el primer verso del cuarteto al segundo (evitándose de paso la rima en versos pares), y, por otra, se pasa de la anteposición respecto del sustantivo (“miasmes morbides”) a la posposición (“mórbidos miasmas”) para lograr la asonancia con clara;

c) el mismo proceso ha sido necesario para rimar “traspasan” (que se origina, además por una traducción desviada de “changuent”, v. 14) con “alas” en el verso 16, con doble desplazamiento, interno y de verso a verso. Un simple desplazamiento interior se ha operado con “mañana” (v. 18) para rimar con “calladas “ (v. 20).

²²Aplicamos la distinción entre “cuarteto” y “serventesio”, aunque Navarro Tomás prefiere llamar cuarteto tanto al de rima abrazada ABBA como al de rima cruzada ABAB. Cfr. *Op. cit.*, pág. 208.

A veces se combina el desplazamiento de palabras con traducciones no literales del original, como ocurre en los siguientes casos:

Envole-toi bien loin de ces miasmes morbides; Va te purifier dans l'air supérieur, Et bois, comme une pure et divine liqueur, Le feu clair qui remplit les espaces limpides.	Escápate muy lejos de estos mórbidos miasmas, Sube a purificarte al aire superior Y apura, como un noble y divino licor, La luz clara que inunda los límpidos espacios.
Derrière les ennuis et les vastes chagrins Qui chargent de leurs poids l'existence brumeuse, Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse S'élancer vers les champs lumineux et sereins;	Detrás de los hastíos y los hondos pesares Que abruma con su peso la neblinosa vida, ¡Feliz aquel que puede con brioso aleteo Lanzarse hacia los campos luminosos y calmos!

Para evitar la consonancia licor-superior, se ha llevado a cabo una serie de operaciones que podríamos llamar redundantes, pues con una sola de ellas se conseguía el efecto deseado. En primer lugar, Torre traduce “supérieur” por el sinónimo “supremo”, artificio que de por sí ya rehuye la rima consonante y le permite traducir “liqueur” literalmente. Conseguido el objetivo, concluimos que las restantes operaciones (desplazamiento de “supremo” al verso primero y de “licor” al interior del verso cuarto) no obedecen a razones métricas sino a motivos estilísticos.

En el último cuarteto, el desplazamiento se combina también con otros recursos, que se van sucediendo en cadena, como consecuencia unos de otros.

Para conseguir la rima mañana-calladas,

1º: desplaza “mañana” al final de verso;

2º: altera la función sintáctica de “le matin” (complemento circunstancial) convirtiéndola en complemento modificador de “aire libre”;

3º: reduce la perífrasis “prennent un libre essor” a una sola unidad verbal (“suben”), lo cual le evita la posible asonancia esfuerzo-vuelo resultante de traducir “emprender el vuelo”, como hace la mayoría de los traductores;

4º: como consecuencia de la reducción de la perífrasis, el adjetivo libre queda sin función sintáctica, ya que el sustantivo al que estaba destinado (“vuelo”, del francés “essor”) ha quedado soterrado en “suben”. Como Torre, suponemos, no quiere prescindir de sus connotaciones, lo utiliza para modificar a “aire”, sustantivo que, por cierto, no aparece en el original, pero que se justifica como una expansión de las aéreas connotaciones del verso.

Todavía más complejos son los desplazamientos efectuados en los cuartetos tercero y cuarto. Pueden contabilizarse aquí desplazamientos de todas las categorías expuestas anteriormente (muchos ejemplos combinan varias de ellas):

a) Desplazamientos en el interior de un mismo verso:

- “[...] espaces limpides” queda en “límpidos espacios [...]”

b) Desplazamientos de un verso a otro:

- “liqueur” (v. 11) > licor (v.12);
- “morbides” (v. 9) > mórbidos miasmas (v. 10);
- el símil “comme un pure et divine liqueur”, que estaba encuadrado en su totalidad en el verso 11, queda repartido por Torre entre el 11 y el 12, lo que produce un encabalgamiento abrupto.

c) Desplazamiento a estrofas distintas:

- “sereins” (cuarto cuarteto, v.16) > “serena” (tercer cuarteto, v.12);
- “limpides” (tercer cuarteto) > “limpios” (cuarto cuarteto).

Obsérvese que estas dislocaciones vienen acompañadas de significativas alteraciones sintácticas, pues normalmente las palabras desplazadas pasan a modificar o a ser modificadas por otras distintas del original. Así:

- “limpides” (v. 12), que en Baudelaire calificaba únicamente a “espaces”, es desdoblado por Torre en “límpidos” para acompañar a “espacios” (v.11) y en “limpios” para acompañar a “luminosos” (v.16) en su modificación de “campos” (v. 15);
- “sereins”, que junto con “lumineux” califica a “champs” (complemento circunstancial), al ser trasladado a la estrofa anterior, pasa a calificar, junto con “clara”, a “luz” (complemento directo).

Curiosamente, fue Eduardo Marquina el primero en utilizar este recurso con esta misma palabra, por lo que sospechamos que Torre se ha podido inspirar en él. En la versión de aquél, “sereins” se desplaza también de cuarteto (de los versos 16 al 12, los mismos que en la versión de Torre, para calificar a “espacios”). Pero el autor modernista realiza un desplazamiento mucho más radical, puesto que “serenos” ha sido adelantado cuatro versos atraído por la consonancia con “terrenos”, que está situado otros cuatro versos más arriba (v. 9). El adjetivo de Marquina ha dado, pues, un salto de siete versos. El de Torre se ha quedado a mitad, no sólo por la cantidad de versos, sino porque no ha sido movido por las mismas motivaciones.

Finalmente, como contraste con los esfuerzos que realiza Torre para eliminar rimas indeseadas, exponemos la aparente despreocupación de un traductor en verso libre que no hace nada por evitarlas. Nos referimos a López Castellón, que, tal vez por un prurito excesivo de “fidelidad” acepta en los dos primeros versos a mares/valles, que por ser rima parcial puede pasar desapercibida. Es el mismo caso de los versos 18-19, en los que se consiente la asonancia de perceptibilidad degradada cielos-esfuerzo. Pero no tan tolerable a efectos eufónicos es la rima superior/licor, que además de ser total y aguda, va en versos contiguos (10 y 11), lo que en un poema en versos libres produce un inesperado y poco eufónico efecto sonoro.

Concluimos el comentario del poema “Élévation” con el estudio de la primera versión que se realizó en nuestro país: la de Eduardo Marquina²³. A juzgar por las críticas que ha recibido, se trata de una de las traducciones menos logradas de todas las que se han realizado en español. Antonio Martínez Sarrión la cita expresamente en el prólogo de su versión como ejemplo de los abusos que se han cometido sobre Baudelaire por parte de algunos traductores españoles, lo que le llevó, según sus propias palabras, a proponer una nueva traducción a modo de desagravio²⁴.

Mucho antes que Sarrión, la traductora sudamericana Nydia Lamarque arremetió igualmente contra Marquina por diversas razones: por la ausencia de poemas originales significativos en su recopilación de poemas, por la edición original en la que se basó (la de Calman-Levy, plagada de erratas que el traductor español respetó escrupulosamente), por graves errores en la búsqueda de equivalencias léxicas (que le lleva a cometer contrasentidos en algunas ocasiones), y, de forma general, por la estrategia de traducción seguida (caracterizada por la falta de documentación previa sobre la vida y el estilo del autor e infidelidades constantes que hacen sospechar que el traductor tomó como pretexto a Baudelaire para ofrecer unos poemas propios). Por todo ello, y con un razonamiento similar al que esgrimiría posteriormente

²³ Díez-Canedo, Enrique y Fortún, Fernando (eds.). *La poesía francesa moderna*. Madrid: Renacimiento, 1913.

²⁴ Madrid: Alianza Editorial, 1977.

Sarrión, propone esta traductora su propia versión de *Les fleurs du mal* para paliar las malas traducciones que existían hasta entonces. Precisa, además, que no cree “cometer una jactancia al afirmar que, con mi obra, aparece la primera traducción completa, exacta y fiel de *Las flores del mal* en castellano”²⁵.

Las críticas hacia Marquina no sólo han partido de otros compañeros de traducción, sino también de los estudios que algunos profesores le han dedicado a las traducciones españolas de Baudelaire. Dice acerca de ella Sáez Hermosilla que tiene “bastante de traducción oblicua, que es abusivamente y sin necesidad bastante subjetiva, prosaizante, que infringe la marcha rítmica a menudo, [...] que incluso comete errores de significación y practica cambios arbitrarios de adjetivos y explicitaciones [...]”²⁶.

Al margen de estos juicios de valor, nos interesa ahora analizar los procedimientos lingüísticos a los que recurrió Eduardo Marquina y el concepto de traducción que subyace en ellos. La primera impresión que recibe el lector es la que producen las sonoridades modernistas de su versión a las que parece haber subordinado todas sus decisiones, aun a costa del alto precio

²⁵Lamarque, Nydia (trad.). Baudelaire, Ch. *Las flores del mal*. Buenos Aires: Losada, 1948. Citada en: Sáez Hermosilla, Teodoro. "La traducción poética: ¿Transparencia por aproximación o adaptación inevitable? (A propósito de Ch. Baudelaire)". En: *Livius*, 9, 1997, págs. 121-136. En adelante, citamos la traducción de Lamarque por Madrid: Aguilar, 1961.

²⁶Sáez Hermosilla, Teodoro. "La traducción poética: ¿Transparencia por aproximación o adaptación inevitable? (A propósito de Ch. Baudelaire)". En: *Livius*, 9, 1997, pág 129.

que ha tenido que pagar por ellas. La fanfarria de tanto troqueo ha apagado inevitablemente otros latidos más hondos en el poema francés. Ahora bien, ¿en qué medida los halagos para el oído han supuesto una merma en los contenidos que Baudelaire ha querido transmitir?

Una primera lectura no delata, desde luego, desvíos que nos induzcan a hablar de traición, al menos en mayor medida que otros traductores que también han recurrido a la regularidad métrica. Sin embargo, la segunda lectura, más atenta a la forma lingüística, nos deja la impresión de que algo se ha perdido en el traslado del francés al español. En principio no es más que una leve sospecha que no pasa de ser una intuición de lector "ingenuo", en el sentido que le da Dámaso Alonso. Finalmente, un repaso detenido por los versos nos lo confirma. He aquí el resultado de nuestro análisis.

El poema "Élévation" expresa, desde el mismo título, las ansias de trascendencia del poeta, que en un arrebatado entusiasta aspira a elevarse sobre las miserias de la vida ("miasmes morbides"). Este vuelo hacia las alturas ("essor vers les cieux") le brindará el goce no de una experiencia religiosa inefable (a la manera de nuestros ascetas y místicos), que sucede al total desprendimiento de la materia, sino de una comunión panteísta con el universo de carácter esencialmente espiritual, pero que no excluye el contacto

con la belleza de las cosas; bien al contrario, en ellas se apoya el espíritu para emprender el vuelo:

Hereux celui qui [...] comprend sans effort
Le langage des fleurs et choses muettes

La expresión lingüística de este anhelo está estructurada por una serie de imágenes ascensionales, sustantivos de acción en gradación ascendente, verbos de movimiento, símiles alusivos a pájaros y deportistas, etc., que configuran esa nítida sensación aérea y dinámica que nos deja la lectura. Leyendo el primer cuarteto, se siente ese impulso ascensional que nos despega de la tierra y a una velocidad vertiginosa nos eleva a las más remotas esferas. Contribuye a ello la rapidísima enumeración asindética de elementos de la naturaleza que en el primer verso todavía se sitúan a ras de tierra, se van elevando en el segundo y se pierden de nuestra vista en los siguientes.

En la mayoría de las traducciones, parte del dinamismo se pierde por culpa de las copulativas con las que se van sumando sílabas para completar el alejandrino y sobre todo por los emparejamientos paralelísticos que obligan a pausas retardadoras del ritmo lector. Compárese una vez más el galopante precipitarse del segundo verso

Des montagnes, des bois, des nuages, des mers,

con el interrumpido paso de

de mares y de nubes, de bosques y montañas (Torre)

Marquina, aunque de otro modo, debilita también el dinamismo de Baudelaire. No cae en el polisíndeton, pero con el añadido del hueco e innecesario determinante "todos", y en especial con el calificativo "soñolientos" (“Por encima de todos los lagos soñolientos”), mata la brusca arrancada de “Élévation”, no sólo porque usurpa el lugar de un miembro de la enumeración, sino por su mismo significado estático y de difícil justificación en “lagos”. No es la única vez que Marquina retarda el ritmo con adjetivos que están ausentes en el original. En el verso 5 introduce un pleonástico “suelta” para acompañar a “agilidad”, y en el 13 la reiteración de “negro” adquiere tintes de ripio. Por otra parte, atribuir (¡una vez más!) tal color a sentimientos negativos como pena, humor o amargura no produce ya la lograda sorpresa del francés “vastes chagrins”. Nótese que Marquina ha desposeído a “amargura” del adjetivo “vastos” para atribuírselo cuatro versos más tarde a “campos”, creyendo quizás que llevaba a cabo una compensación. Sin embargo, el efecto de este trasvase ha sido la destrucción de dos eficaces imágenes baudelairianas. El poeta francés cruza un sustantivo abstracto con una cualidad física (*vastes chagrins*); y un sustantivo concreto con cualidades espirituales (*champs lumineux et sereins*). Bousoño llama a este recurso

"visión" y lo define como la "atribución de cualidades o de funciones imposibles a un objeto, las cuales [...] significan, bien que irracionalmente, algo de ese objeto o de otro, relacionado por mera contigüidad con el primero"²⁷.

Cuando Marquina empareja "vastos" con "campos", y "negra" con "amargura", actúa desde la más irreprochable lógica, pero ha neutralizado la sorpresa, y, por lo tanto, la poesía. El añadir —sin apoyo lingüístico alguno en el original— la abstracta y también tópica determinación "de la eterna hermosura", no compensa, a pesar de su grandilocuencia, la intensidad sensorial y espiritual que se ha perdido con la eliminación de "camps lumineux et sereins".

Constatemos, para ser justos, que a veces la versión de Marquina produce felices sorpresas que no encontramos en el verso francés. En el verso 18, Baudelaire califica a "essor" con "libre", adjetivo previsible en ese contexto de alturas, vuelos y límpidos espacios. Marquina rehuye el fácil "libre" y traduce, llevando a cabo un proceso analítico de sus connotaciones, por

en matinales cielos, **sin nubes y sin dudas,**

²⁷Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos, 1952 [1976], Tomo I, pág. 233.

procedimiento que compensa, además, la decisión de no traducir el adjetivo *limpides* en el verso 12.

El complemento "sin dudas" produce en el verso la sorpresa de lo inesperado, pues rompe las expectativas climatológicas generadas por "sin nubes". Estos dos sintagmas preposicionales sintetizan, acertadamente, en un sólo verso y en una única función sintáctica, las sensaciones que en el original se difuminan en dos estrofas distintas, *espaces limpides* (v. 12) y *campus lumineux et sereins* (16).

Obsesionado tal vez por encontrar el consonante, Marquina ha rebajado las altísimas connotaciones de “éthers” a “vientos”, y el mismo efecto aplanador ha resultado del cambio de “nuages” por “praderas”. Por otra parte, la traducción de “mers” por “mar” no ha operado un simple cambio morfológico de número, sino que ha rebajado la intensidad emocional de la enumeración. Del mismo modo, las esferas, que en Baudelaire eran *étoilés*, con todo su poder evocador, en la traducción se quedan en un desvaído y prosaico “altas”: "las altas esferas", se dice tópicamente.

El símil del nadador que se extasía (*se pâme*) sobre las olas pierde ese arrobamiento que —como los místicos— no encuentra palabras para explicar

al profano el disfrute experimentado. Creemos que es el cuarteto más empobrecedor de Marquina, que en modo alguno hace justicia al original. El éxtasis del nadador se ha convertido en un mecánico "tiendes los brazos"; su inexpresable y voluptuoso goce (“indicible volupté”), en la descripción de un estilo natatorio (“movimientos largos”): la mística ha quedado reducida a la gimnasia. Y de ninguna manera podría aceptarse que la consonancia con “agilidad” justifique la traducción de “volupté” por “voluntad”.

Traducir “envoler” por “huir” puede ser aceptable desde el punto de vista denotativo, pero anula el movimiento ascensional que venimos destacando como *leit motiv* del poema. Y apenas hay nada que decir de la diferencia entre el dinamismo de “Vers les cieux le matin prennent un libre essor”, con la estaticidad que denota el verbo en “[...] suspende en matinales cielos [...]”. Y del mismo modo, el verso de Marquina empalidece al lado del arrebatado movimiento del de Baudelaire: “s'élancer vers les champs” frente a “ganar los campos vastos”. Pierde también fuerza expresiva la versión de “miasmes morbides” en “miasmas de los bajos terrenos”, que convierte la repulsión que conlleva el adjetivo francés en fría localización geográfica.

No queremos cerrar este capítulo sin volver a hacer unas consideraciones sobre las exigencias de la rima. Cuando aparece esta expresión, no es raro advertir en ella cierto matiz peyorativo, como si se le achacaran,

especialmente a la consonante, las "enojosas" alteraciones de sentido que se detectan en las traducciones. De hecho, los traductores más reconocidos, nos referimos a aquellos que desechan el verso libre, cuando deciden prescindir de ornamentos rítmicos, sacrifican en primer lugar, la rima, nunca el cómputo silábico, lo que confirma la creencia de que es tenida como una rémora en la traslado de los contenidos.

Sin embargo la rima produce a veces, además de los efectos rítmicos a los que va destinada, consecuencias favorables en el sentido, si bien —sospechamos— éstas son indirectas e involuntarias, si se tienen en cuenta en el conjunto de la traducción propuesta. Consideremos estos versos de "Élévation":

Hereux celui qui peut d'une aile vigoureuse
S'élancer vers les champs lumineux et sereins

Baudelaire expresa la envidia de los que, dotados "de un ala vigorosa", en singular, pueden lanzarse hacia los campos luminosos. Es evidente que el sustantivo "ala" está aquí desprovisto de todo valor referencial, pues no existe ser animado que tenga una sola, todo lo que vuela lo hace con dos. Dado que se trata —no es necesario insistir en ello— de un símbolo, creemos que sería un error traducirlo en plural, pues aludiría demasiado gruesamente a los dos apéndices que presenta la realidad. Pues bien, de los traductores no

condicionados por la rima, sólo Sarrión ha elegido el singular para su magnífico: “¡Feliz aquél que puede con brioso aleteo”. Tan magnífico, dicho sea de paso, como todo su cuarteto, que lo separa del conjunto de traductores tanto como lo acerca a la poesía de Baudelaire.

Los demás, sin ninguna coacción de tipo métrico (pues en todas sus versiones hubiera persistido el alejandrino con el singular), han caído en la trampa que la lógica y la zoología les han tendido y han traducido en plural, debilitando sensiblemente la intensidad del símbolo:

Merlo: “feliz aquél que puede con vigorosas alas”

Castellón: “Feliz aquél que puede con las alas vigorosas”

Torre: “feliz aquél que puede con vigorosas alas”

Sólo los coaccionados por la rima consonante han reproducido fielmente, con conciencia de ello o no, la fuerza expresiva del singular:

Marquina:

que con su peso cargan la existencia **brumosa**,
dichoso aquél que puede con ala **vigorosa**

Lázaro:

que abruman con su peso la existencia **dudosa**,
feliz aquél a quien un ala **vigorosa**

Capítulo 9

Análisis de los poemas seleccionados:
“Le guignon”

9.1. Poema original y traducciones

Antonio Martínez Sarrión

La mala suerte

Para alzar un peso tan grande
 ¡Tu coraje haría falta, Sísifo!
 Aun empeñándose en la obra
 El Arte es largo y breve el Tiempo.

Lejos de célebres túmulos
 En un camposanto aislado
 Mi corazón, tambor velado,
 Va redoblando marchas fúnebres.

—Mucha gema duerme oculta
 En las tinieblas y el olvido,
 Ajena a picos y a sondas.

—Mucha flor con pesar exhala
 Como un secreto su grato aroma
 En las profundas soledades.

Le guignon

Pour soulever un poids si lourd,
 Sisyphe, il faudrait ton courage!
 Bien qu'on ait du cœur à l'ouvrage,
 L'Art est long et le Temps est court.

Loin des sépultures célèbres,
 Vers un cimetière isolé,
 Mon cœur, comme un tambour voilé,
 Va battant des marches funèbres.

—Maint joyau dort enseveli
 Dans les ténèbres et l'oubli,
 Bien loin des pioches et des sondes;

Mainte fleur épanche à regret
 Son parfum doux comme un secret
 Dans les solitudes profondes.

Antonio Martínez de Merlo**La mala suerte**

¡Para aguantar peso tan grande
preciso es tu valor, oh Sísifo!
Aunque en la obra uno se empeñe,
largo es el arte, el tiempo es corto.

Lejos de célebres sepulcros,
hacia un aislado cementerio,
mi corazón, tambor sin temple,
fúnebres marchas va marcando.

—Duerme enterrada mucha joya
en las tinieblas y el olvido,
lejos de sondas y azadones;

mucha flor con pesar derrama
su aroma dulce cual secreto
en las profundas soledades.

Le guignon

Pour soulever un poids si lourd,
Sisyphé, il faudrait ton courage!
Bien qu'on ait du cœur à l'ouvrage,
L'Art est long et le Temps est court.

Loin des sépultures célèbres,
Vers un cimetière isolé,
Mon cœur, comme un tambour voilé,
Va battant des marches funèbres.

—Maint joyau dort enseveli
Dans les ténèbres et l'oubli,
Bien loin des pioches et des sondes;

Mainte fleur épanche à regret
Son parfum doux comme un secret
Dans les solitudes profondes.

Enrique López Castellón**La mala suerte**

Para cargar un fardo tan pesado,
 ¡haría falta, Sísifo, tu valor!
 Aunque pongamos el corazón en la obra,
 el Arte es largo y el Tiempo es corto.

Lejos de sepulturas célebres
 hacia un cementerio aislado,
 mi corazón, como un tambor con sordina,
 va tocando marchas fúnebres.

—Más de una joya duerme sepultada
 en las tinieblas y el olvido,
 muy lejos de los picos y las sondas;

más de una flor esparce a pesar suyo
 su perfume dulce como un secreto
 en las soledades profundas.

Le guignon

Pour soulever un poids si lourd,
 Sisyphe, il faudrait ton courage!
 Bien qu'on ait du cœur à l'ouvrage,
 L'Art est long et le Temps est court.

Loin des sépultures célèbres,
 Vers un cimetière isolé,
 Mon cœur, comme un tambour voilé,
 Va battant des marches funèbres.

—Maint joyau dort enseveli
 Dans les ténèbres et l'oubli,
 Bien loin des pioches et des sondes;

Mainte fleur épanche à regret
 Son parfum doux comme un secret
 Dans les solitudes profondes.

Carlos Pujol

La mala suerte

¡Para alzar una carga tan pesada
se requiere el valor que tuvo Sísifo!
Aunque se ponga el alma en trabajar,
el Arte es largo y nuestro tiempo corto.

Lejos de sepulturas afamadas,
iré hacia un camposanto solitario;
mi corazón, como un tambor de luto,
redoblando con fúnebres fanfarrias.

Muchas joyas están bajo la tierra
en medio de tinieblas y de olvido,
donde no llegan sondas ni azadones.

Muchas flores despiden sin quererlo
su perfume más dulce y más arcano
envueltas en profundas soledades.

Le guignon

Pour soulever un poids si lourd,
Sisyphé, il faudrait ton courage!
Bien qu'on ait du cœur à l'ouvrage,
L'Art est long et le Temps est court.

Loin des sépultures célèbres,
Vers un cimetière isolé,
Mon cœur, comme un tambour voilé,
Va battant des marches funèbres.

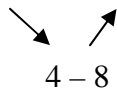
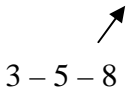
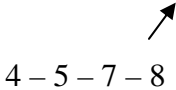
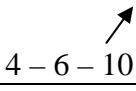
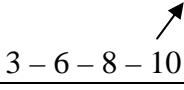
—Maint joyau dort enseveli
Dans les ténèbres et l'oubli,
Bien loin des pioches et des sondes;

Mainte fleur épanche à regret
Son parfum doux comme un secret
Dans les solitudes profondes.

9.2. Estudio del ritmo acentual y tonal

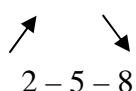
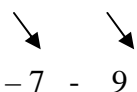
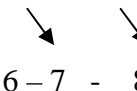
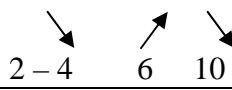

Verso 1

Baudelaire: Pour soulever un poids si lourd,
Antonio Martínez Sarrión: Para alzar un peso tan grande
Luis Martínez de Merlo: ¡Para aguantar peso tan grande
Enrique López Castellón: Para cargar un fardo tan pesado,
Carlos Pujol: ¡Para alzar una carga tan pesada

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	8	
Martínez Sarrión	9	
Martínez de Merlo	9	
López Castellón	11	
Carlos Pujol	11	

Verso 2

- Baudelaire:** Sisyphe, il faudrait ton courage!
Antonio Martínez Sarrión: ¡Tu coraje haría falta, Sísifo!
Luis Martínez de Merlo: preciso es tu valor, oh Sísifo!
Enrique López Castellón: ¡haría falta, Sísifo, tu valor!
Carlos Pujol: se requiere el valor que tuvo Sísifo!

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	8	 2 - 5 - 8
Martínez Sarrión	10	 3 - 5 - 7 - 9
Martínez de Merlo	9	 2 - 3 - 6 - 7 - 8
López Castellón	10 ¹	 2 - 4 - 6 - 10
Carlos Pujol	11	 3 - 6 - 8 - 10

¹ Sobre las razones por las que no sumamos ni restamos sílabas aunque los versos de este traductor terminen en palabra aguda y esdrújula, véase la nota que dedicamos a esta cuestión en el verso 3 del poema “Élévation”.

Verso 3

Baudelaire: Bien qu'on ait du cœur à l'ouvrage,
Antonio Martínez Sarrión: Aun empeñándose en la obra
Luis Martínez de Merlo: Aunque en la obra uno se empeñe,
Enrique López Castellón: Aunque pongamos el corazón en la obra,
Carlos Pujol: Aunque se ponga el alma en trabajar,

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	8	3 – 8 ↗
Martínez Sarrión	9 ²	4 – 8 ↗
Martínez de Merlo	9	4 – 5 – 8 ↗
López Castellón	12	4 – 9 – 11 ↗
Carlos Pujol	11	4 – 6 – 10 ↗

² Rompemos la sinalefa en el sintagma “la obra” y lo leemos en hiato por dos razones: el acento del núcleo sinaléfico se encuentra en posición posterior; además, al acento léxico normal del sustantivo “obra” hay que sumarle “el refuerzo de intensidad originado por la inserción del vocablo en el axis estrófico”. Cfr. Balbín, Rafael de. *Op. Cit.*, pág. 73-74. En el verso de Martínez de Merlo, realizamos la sinalefa porque así lo exige la inercia métrica que generan el resto de los

Verso 4


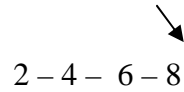

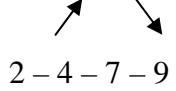
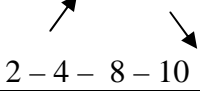
Baudelaire: L'Art est long et le Temps est court.

Antonio Martínez Sarrión: El Arte es largo y breve el Tiempo.

Luis Martínez de Merlo: largo es el arte, el tiempo es corto.

Enrique López Castellón: el Arte es largo y el Tiempo es corto.






Carlos Pujol: el Arte es largo y nuestro tiempo corto.

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	8	
Martínez Sarrión	9	
Martínez de Merlo	9	
López Castellón	10	
Carlos Pujol	11	

eneasílabos de su traducción. Por otra parte, al no encontrarse el sustantivo en el axis estrófico, esta sinalefa no resulta tan forzada.

Verso 5

Baudelaire: Loin des sépultures célèbres,
Antonio Martínez Sarrión: Lejos de célebres túmulos
Luis Martínez de Merlo: Lejos de célebres sepulcros,
Enrique López Castellón: Lejos de sepulturas célebres
Carlos Pujol: Lejos de sepulturas afamadas,

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	8	5 – 8 
Martínez Sarrión	8	1 – 4 – 7 
Martínez de Merlo	9	1 – 4 – 8 
López Castellón	10 ³	1 – 4 – 6 – 8 
Carlos Pujol	11	1 – 4 – 6 – 10 

³ Remitimos a la nota del verso 3 en el análisis rítmico del poema “Élévation” para explicar por qué no sumamos ni restamos sílabas cuando los versos de López Castellón terminan en palabra aguda o esdrújula.

Verso 6

Baudelaire: Vers un cimetière isolé,
Antonio Martínez Sarrión: En un camposanto aislado
Luis Martínez de Merlo: hacia un aislado cementerio,
Enrique López Castellón: hacia un cementerio aislado,
Carlos Pujol: iré hacia un camposanto solitario;

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	8	6 – 8 ↗
Martínez Sarrión	8	2 – 5 – 7 ↗
Martínez de Merlo	9	2 – 4 – 8 ↗
López Castellón	8	2 – 5 – 7 ↗
Carlos Pujol	11	2 – 3 – 6 – 10 ↘

Verso 7

Baudelaire: Mon cœur, comme un tambour voilé,
Antonio Martínez Sarrión: Mi corazón, tambor velado,
Luis Martínez de Merlo: mi corazón, tambor sin temple,
Enrique López Castellón: mi corazón, como un tambor con sordina,
Carlos Pujol: mi corazón, como un tambor de luto,

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	8	<p>2 - 6 - 8</p>
Martínez Sarrión	9	<p>4 - 6 - 8</p>
Martínez de Merlo	9	<p>4 - 6 - 8</p>
López Castellón	12	<p>4 - 6 - 8 - 11</p>
Carlos Pujol	11	<p>4 - 6 - 8 - 10</p>

Verso 8

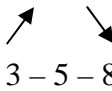




Baudelaire: Va battant des marches funèbres.

Antonio Martínez Sarrión: Va redoblando marchas fúnebres.

Luis Martínez de Merlo: fúnebres marchas va marcando.

Enrique López Castellón: va tocando marchas fúnebres.

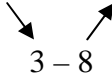
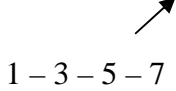
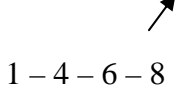
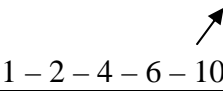
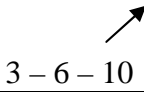
Carlos Pujol: redoblando con fúnebres fanfarrias.

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	8	 3 – 5 – 8
Martínez Sarrión	9	 1 – 4 – 6 – 8
Martínez de Merlo	9	 1 – 4 – 6 – 8
López Castellón	9 ³	 3 – 5 – 7
Carlos Pujol	11	 3 – 6 – 10

³ Remitimos a la nota del verso 3 en el análisis rítmico del poema “Élévation” para explicar por qué no sumamos ni restamos sílabas cuando los versos de López Castellón terminan en palabra aguda o esdrújula.

Verso 9

- Baudelaire:** —Maint joyau dort enseveli
Antonio Martínez Sarrión: —Mucha gema duerme oculta
Luis Martínez de Merlo: —Duerme enterrada mucha joya
Enrique López Castellón: —Más de una joya duerme sepultada
Carlos Pujol: Muchas joyas están bajo la tierra

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	8	 3 - 8
Martínez Sarrión	8	 1 - 3 - 5 - 7
Martínez de Merlo	9	 1 - 4 - 6 - 8
López Castellón	11	 1 - 2 - 4 - 6 - 10
Carlos Pujol	11	 3 - 6 - 10

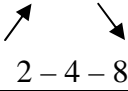




Verso 10

Baudelaire: Dans les ténèbres et l'oubli,
Antonio Martínez Sarrión: En las tinieblas y el olvido,
Luis Martínez de Merlo: en las tinieblas y el olvido,
Enrique López Castellón: en las tinieblas y el olvido,
Carlos Pujol: en medio de tinieblas y de olvido,

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	8	↗ ↘ 4 – 8
Martínez Sarrión	9	↘ 4 – 8
Martínez de Merlo	9	↘ 4 – 8
López Castellón	9	↘ 4 – 8
Carlos Pujol	11	↘ 2 – 6 – 10

Verso 11

- Baudelaire:** Bien loin des pioches et des sondes;
Antonio Martínez Sarrión: Ajena a picos y a sondas.
Luis Martínez de Merlo: lejos de sondas y azadones;
Enrique López Castellón: muy lejos de los picos y las sondas;
Carlos Pujol: donde no llegan sondas ni azadones.

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	8	 2 – 4 – 8
Martínez Sarrión	8	 2 – 4 – 7
Martínez de Merlo	9	 1 – 4 – 8
López Castellón	11	 1 – 2 – 6 – 10
Carlos Pujol	11	 3 – 4 – 6 – 10

Verso 12

Baudelaire: Mainte fleur épanche à regret
Antonio Martínez Sarrión: —Mucha flor con pesar exhala
Luis Martínez de Merlo: mucha flor con pesar derrama
Enrique López Castellón: más de una flor esparce a pesar suyo
Carlos Pujol: Muchas flores despiden sin quererlo

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	8	3 – 8 ↗
Martínez Sarrión	9	1 – 3 – 6 – 8 ↗
Martínez de Merlo	9	1 – 3 – 6 – 8 ↗
López Castellón	11	1 – 2 – 4 – 6 – 9 – 10 ↗
Carlos Pujol	11	3 – 6 – 10 ↗

Verso 13

Baudelaire: Son parfum doux comme un secret
Antonio Martínez Sarrión: Como un secreto su grato aroma
Luis Martínez de Merlo: su aroma dulce cual secreto
Enrique López Castellón: su perfume dulce como un secreto
Carlos Pujol: su perfume más dulce y más arcano

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	8	3 – 8 ↗
Martínez Sarrión	10	2 – 4 – 7 – 9 ↗
Martínez de Merlo	9	2 – 4 – 8 ↗
López Castellón	11	3 – 5 – 8 – 10 ↗
Carlos Pujol	11	3 – 6 – 8 – 10 ↗

Verso 14**Baudelaire:** Dans les solitudes profondes.**Antonio Martínez Sarrión:** En las profundas soledades.**Luis Martínez de Merlo:** en las profundas soledades.**Enrique López Castellón:** en las soledades profundas.**Carlos Pujol:** envueltas en profundas soledades.

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	8	↓ 5 – 8
Martínez Sarrión	9	↓ 4 – 8
Martínez de Merlo	9	↓ 4 – 8
López Castellón	9	↓ 3 ⁴ – 5 – 8
Carlos Pujol	11	↓ 2 – 6 – 10

⁴ Sobre el protagonismo que cobran en ocasiones los acentos secundarios, véase Navarro Tomás, T. *Manual de pronunciación española*. Madrid: C.S.I.C., 1968, págs. 195-196.

9.3. Repercusiones de la traducción del metro en los niveles morfológico, sintáctico y semántico

Es frecuente, al describir cualquier modalidad de traducción subordinada, referirse a los problemas que el español plantea por el mayor número de sílabas que sus palabras poseen frente a otras lenguas. Las limitaciones de espacio —en el caso de la traducción de tebeos o en el subtítulo de películas—, o de tiempo —si se trata de adaptar una frase a la duración de una melodía en una canción—, plantean problemas obvios a los traductores. El respeto de los esquemas métricos en la traducción literaria provoca, como ya se ha comentado en páginas anteriores, problemas similares. La mayor parte de los traductores que ofrecen sus versiones en versos regulares suelen citar en sus notas a la traducción esta dificultad como una de las más condicionantes del proceso traslativo. Martínez de Merlo, por ejemplo, expone las continuas molestias que le ocasiona la palabra *coeur*, monosilábica en francés, pero trisilábica en español (con el inconveniente de sumar una sílaba métrica más a final de verso o hemistiquio por su naturaleza oxítónica). También cita la insatisfacción que le producía haber traducido “volupté” por “dicha”, al no poder recurrir, por las mismas razones, a la que le habría parecido más adecuada: “delectación”.

Ante este tipo de inconveniencias, algunos traductores de textos poéticos recurren a los mismos métodos y procedimientos que se observan en

otras tipologías textuales: abandono de la forma lingüística original para una posterior reverbalización del mensaje. En ocasiones, el distanciamiento es tal que el texto francés es formalmente irreconocible en la versión, y el único vínculo que une a los dos poemas es un lejano núcleo semántico.

Sin embargo, quienes le conceden más importancia al componente lingüístico en la configuración semántica del poema, no quedan satisfechos con este tipo de soluciones. La voluntad de literalidad, en estos casos, entra en conflicto con el respeto del esquema métrico francés y el exceso silábico del español. En esta situación, en la que la libertad del traductor se ve lógicamente restringida por fuerzas opuestas, hemos observado tres procedimientos de traducción distintos (nos referimos exclusivamente al grupo de traductores que optan por la regularidad silábica), que ilustraremos a continuación con las versiones del poema “Le guignon” de Martínez de Merlo, Martínez Sarrión y Carlos Pujol¹. Hemos seleccionado a estos traductores porque los tres aceptan los condicionantes que se acaban de señalar: composición en verso regular y máximo respeto de la forma lingüística francesa hasta donde lo permita tanto la gramática española como la necesidad de adaptarse al esquema silábico.

¹ Al margen de estas traducciones, utilizaremos igualmente la de López Castellón, ya que su literalidad en la forma lingüística la hace idónea para utilizarla como punto de partida para acercarnos a las restantes versiones. Además de “Le guignon”, también recurriremos puntualmente a la traducción de otros poemas para confirmar algunas de las hipótesis que se expondrán en este apartado.

Pese a esta similitud de método, en cada uno de ellos se aprecian procedimientos puntuales diferentes para conseguir sus objetivos. El primero de ellos, Martínez de Merlo, representa el respeto “literal y escrupuloso”, según sus propias palabras, de los esquemas métricos franceses; es decir, en sus versiones —y ello no sólo en este poema concreto, sino en toda la obra— se observa el uso de esquemas silábicos prosódicamente equivalentes a los franceses y con una regularidad absoluta² (aunque, en ocasiones, este prurito de precisión métrica obligue a determinadas licencias que fuerzan excesivamente la lectura del verso, especialmente en los versos de arte menor, como los pentasílabos o hexasílabos³).

Sarrión, por su parte, se decanta por una estrategia diferente: aunque recurre igualmente a esquemas silábicos regulares y equivalentes a los franceses, no hace de la regularidad un lema de su traducción. En sus poemas se intercalan (a veces incluso con relativa frecuencia) versos irregulares de una sílaba más o una sílaba menos que el molde silábico utilizado. No pueden considerarse estos casos, a diferencia de lo que ocurre con las versiones de Ángel Lázaro, combinaciones heterométricas de versos, pues

² Sólo en contadas ocasiones se distancia de esta regla y traduce los decasílabos franceses por endecasílabos españoles en lugar de dodecasílabos, que serían el equivalente exacto debido al carácter compuesto del verso de diez sílabas en francés.

³ El esmero del traductor en conseguir la regularidad en la medición de los versos en no pocas ocasiones pasa desapercibido por culpa de una descuidada edición con frecuentes erratas (tanto en los poemas franceses como en sus versiones españolas).

las unidades que se intercalan son de axis rítmico diferente. Además de las propias palabras del traductor en las que reconoce la laxitud con la que utiliza en ocasiones los esquemas silábicos⁴, un estudio de los metros utilizados en todas sus traducciones (cfr. el Apéndice 1) demuestra que la yuxtaposición de metros de diferentes sílabas no está motivada por la búsqueda consciente de combinaciones métricas eufónicas. Estas irregularidades métricas tampoco pueden achacarse a la dificultad de reproducir en español metros acústicamente equivalentes a los franceses: en la traducción del poema “Le serpent qui danse” (escrito en octosílabos y pentasílabos por Baudelaire), Sarrión se muestra mucho más respetuoso con los pentasílabos que con los demás versos, pese a que, *a priori*, éstos deberían haberle generado más dificultades por su escaso número de sílabas. Creemos, entonces, que la ausencia de regularidad métrica en las versiones de Sarrión se debe sencillamente a su falta de voluntad por mantenerla. Este traductor ha subordinado el cómputo silábico a otros criterios, como la fidelidad a la sintaxis francesa para reproducir así el mismo ritmo tonal que los versos de Baudelaire. Para explicar su estrategia, nos parece útil comparar la versión de Sarrión con la de Luis Martínez de Merlo en la traducción del poema “Le serpent qui danse”. Como se acaba de señalar, se trata de una composición en la que se combinan versos de ocho y cinco sílabas. El respeto sistemático

⁴ Para conocer el método de traducción que ha seguido este traductor en sus propias palabras, es necesario acudir a la versión de Alianza Editorial (*Las flores del mal*. Madrid: Alianza Editorial, 1977), pues en otras editoriales a las que ha cedido su versión no se ofrece ninguna aclaración a este respecto.

de estas medidas que se observa en Merlo le obliga, especialmente en el caso de los pentasílabos, a alejarse de la sintaxis francesa y trasladar elementos de un verso a otro. Al recurrir a esta estrategia, se distancia de la intencionalidad métrica con que Baudelaire utiliza los pentasílabos. La medida pentasilábica del poema francés se suele utilizar a modo de cláusula para concluir un sintagma que había quedado abierto en el octosílabo anterior, de ahí que en todos estos metros se presente siempre un complemento de un núcleo previo. Los efectos que esta estrategia tiene en la entonación son evidentes: los octosílabos suelen finalizar con una anticendencia a la espera de la información que falta; tras ellos, los pentasílabos concluyen la melodía con una contundencia que se deriva de su brevedad silábica (y del acento estrófico en posición oxítónica). Este juego métrico de gran sonoridad (utilizado por Baudelaire en otros poemas⁵) es el que se pierde en las dos últimas estrofas de la versión Luis Martínez de Merlo, y ello pese al meticuloso respeto con que este traductor mantiene la regularidad silábica. Podría decirse que Merlo respeta el molde métrico, pero, paradójicamente, hay ocasiones en que esta fidelidad le impide trasladar los mismos efectos rítmicos del esquema silábico. Por el contrario, Martínez Sarrión opta por la estrategia inversa: está dispuesto, y así lo hace en varias ocasiones, a romper la metricidad de sus versos con la finalidad de respetar la intencionalidad rítmica con que éstos se utilizan en el poema francés.

⁵ Cfr. el poema “À une mendiant rousse”.

Además de las de Merlo y Sarrión, hemos observado una tercera opción métrica, que ilustramos con la versión de Carlos Pujol. En este caso, el traductor acepta la regularidad silábica con la misma meticulosidad que Martínez de Merlo, pero a diferencia de éste y de Sarrión, opta por esquemas métricos diferentes de los utilizados por Baudelaire. Sólo cuando el poeta francés utiliza versos alejandrinos Pujol adopta el metro equivalente en sus versiones, pero en el resto de los casos, este traductor se decanta por moldes silábicos diferentes. Los octosílabos franceses, por ejemplo, los traduce por endecasílabos (independientemente de que el poema sea enteramente octosilábico —el caso del poema “Duellum”—, o de que esta medida se combine con otros esquemas métricos⁶); los decasílabos los traduce por alejandrinos, como en el poema “Un fantôme”; los pentasílabos, por heptasílabos, como en “Le serpent qui danse”, o por hexasílabos, como en “L’amour et le crâne”; los heptasílabos franceses por endecasílabos españoles, como en “L’invitation au voyage”, o por octosílabos, como en “Chanson d’après-midi”; y los tetrasílabos del poema “À une mendicante rousse”, por heptasílabos.

⁶ En “Le serpent qui danse” traduce los octosílabos y pentasílabos por endecasílabos y heptasílabos respectivamente; en “Une martyre”, traduce los alejandrinos y octosílabos por alejandrinos y endecasílabos. En los poemas “Rêve parisien” y “La pipe”, sin embargo, traduce los octosílabos por su medida española equivalente: el eneasílabo.

Dado que este traductor no ofrece a sus lectores ninguna explicación sobre los motivos de estas adaptaciones métricas⁷, se nos plantea una disyuntiva a la hora de interpretarlas. Al constatar que los desvíos siempre se producen en la misma dirección —la de ampliar el número de sílabas de los metros franceses—, y teniendo en cuenta el problema ya señalado que provoca el exceso silábico del español en comparación con el francés, podrían considerarse estas ampliaciones como una estrategia para facilitar la traducción de los versos, para compaginar así la regularidad métrica con la fidelidad a la expresión lingüística. Esta es, de hecho, una de las posibilidades que Pamies Bertrán plantea en su esquema sobre traducciones métricas. Los esquemas métricos de Carlos Pujol, de aceptar esta interpretación, podrían catalogarse como “formas métricas orgánicas” o “metaforismos métricos”, es decir, una opción que consiste en “utilizar el metro que más cómodo resulte para traducir correctamente el sentido. Si hay que traducir hacia el castellano o el italiano un poema inglés, francés o catalán, un metro más ‘largo’ permite solucionar el problema de la falta de espacio derivada del hecho de que las palabras castellanas o italianas son a menudo más

⁷ La introducción y las notas de la traducción, elaboradas por el mismo traductor, son de carácter biográfico. No se mencionan en ellas los presupuestos traductológicos de los que ha partido para realizar sus versiones.

largas que su equivalencia semántica inglesa, francesa o catalana”⁸.

Un estudio más detallado de las traducciones de Pujol, sin embargo, apunta una interpretación diferente, a nuestro juicio más plausible que la mera búsqueda de un molde silábico más “espacioso” que el prosódicamente equivalente. En primer lugar, no nos parece apropiado buscar las motivaciones del traductor centrándonos en el nivel versal. El verso es una unidad relacional que sólo puede percibirse como tal dentro del poema en el que se enmarca. En el caso concreto de la versión de Pujol, pensamos que es necesario ampliar la unidad de traducción —al menos en lo que se refiere a esquemas silábicos— no ya al poema, sino a la totalidad de la obra francesa. La sistematicidad que se aprecia en las opciones métricas de este traductor hacen pensar que las decisiones sobre el metro de cada uno de sus poemas se han tomado teniendo en cuenta el conjunto de textos que integran *Les fleurs du mal*. Desde esta perspectiva más amplia, los desvíos en las mediciones silábicas cobran nueva luz: no parecen deberse a la búsqueda de esquemas más fáciles para el traductor por su amplitud, sino a la adopción de combinaciones métricas consideradas eufónicas por la tradición métrica española. El respeto de los metros baudelairianos daría lugar, como sucede en la versión de Martínez de Merlo, a estrofas heterométricas no cultivadas

⁸ Pamies Bertrán, Antonio. "Métrica y traducción". En: *II Encuentros complutenses sobre la traducción*. Madrid, 12-16 de diciembre de 1988.

en la literatura española que, en consecuencia, resultan ajenas al oído del lector español (como alejandrinos y eneasílabos en “Une martyre”, o alejandrinos y hexasílabos, en “La musique”)⁹. Pujol, frente a la opción de introducir estos nuevos ritmos en su obra, apuesta por una decisión más segura y prefiere recurrir a lo ya conocido y aceptado en la métrica española. Creemos, en definitiva, que sus decisiones se explican mejor como adaptaciones culturales (“formas métricas analógicas”, siguiendo la mencionada clasificación de Pamies Bertrán), que como opciones de carácter práctico. Independientemente del valor estético de las traducciones de Pujol, lo cierto es que, a nuestro juicio, su decisión priva a los lectores españoles de las audacias rítmicas de Baudelaire, lo cual nos parece especialmente grave si se tiene en cuenta que no existe en su versión ninguna aclaración a este respecto. Dado que su versión es unilingüe, no hay forma de que los lectores que se dejen llevar por su versión averigüen en qué metros escribió realmente el poeta francés.

Por otra parte, ya hemos señalado en la introducción teórica de nuestro trabajo que no encontramos razones lingüísticas que justifiquen este tipo de adaptaciones métricas. No existen metros connaturales a las lenguas; éstas

⁹ Tan ajenos, por otra parte, como les resultaron a los lectores franceses contemporáneos a Baudelaire. El poeta francés revolucionó la forma del soneto hasta llevarla a los límites de su definición. En *Les fleurs du mal* coexisten 34 formas distintas de sonetos que sorprendieron en su momento, tanto por las combinaciones inéditas de metros como por la organización de las rimas. Cfr. Aquien, Michèle. *La versification*. Paris: Presses Universitaires de France, 1990, págs. 118-119.

no tienen metros predilectos, no se adaptan a algunos esquemas silábicos mejor que a otros: son los gustos y las convenciones literarias de las generaciones los que se van sucediendo. Y son precisamente las traducciones, o algunos traductores osados, los que provocan en ocasiones grandes cambios en las métricas nacionales. No existe ninguna característica prosódica en la lengua francesa que la haga más apta que la española a las combinaciones de alejandrinos y octosílabos, por ejemplo. En consecuencia, si Baudelaire se atrevió a juntar estas dos medidas en un momento histórico-literario de menos tolerancia que el actual, pensamos que el traductor debería igualmente hacerlo, o, al menos advertir a sus lectores si opta por un camino diferente.

En estas adaptaciones métricas se observa la predilección de Pujol por las combinaciones de endecasílabos y heptasílabos, pues recurre a ellas con asiduidad y para traducir distintos tipos de estrofas heterométricas francesas. Siempre que la combinación métrica de Baudelaire le resulta poco eufónica, recurre a los versos de once y siete sílabas en su traducción, aunque en ocasiones estos metros supongan un importante aumento de sílabas respecto del poema original que, como se verá líneas más abajo, le obligan introducir no pocas alteraciones. Este es el caso de los poemas “Le serpent qui danse” (compuesto en francés por octosílabos y pentasílabos), “À une mendiante rousse” (heptasílabos y tetrasílabos en el original), o

“L’invitation au voyage” (escrito por el poeta francés en pentasílabos y heptasílabos). Los endecasílabos y heptasílabos en los que ha traducido Pujol estos poemas, aunque no tengan justificación prosódica en el original, cuentan con una larga tradición en la versificación castellana. Juntar ambas modalidades en una misma composición es un uso con antecedentes ampliamente documentados por todos los tratadistas de métrica española que hemos consultado.

Sin embargo, las adaptaciones métricas de Pujol no son totales, sino que se quedan a medio camino entre la forma métrica del poema francés y la tradición métrica española. Esta situación intermedia se aprecia con claridad en el poema “L’invitation au voyage”. Baudelaire escribió el poema intercalando regularmente un verso heptasílabo después de dos pentasílabos. Pujol adapta estos metros transformando los pentasílabos franceses en heptasílabos, y los heptasílabos franceses en endecasílabos, pero mantiene la misma configuración estrófica del poema francés; es decir, en su versión se observan series de dos heptasílabos y un endecasílabo, de manera que, aunque la combinación de estas dos medidas sea frecuente en nuestra literatura, esta forma específica de alternarlas no encuentra precedente alguno. Ni siquiera puede asemejarse la versión de Pujol a la silva, pues aunque esta forma estrófica admite un número de versos indeterminados y en combinación relativamente libre, la

ausencia de rima en su traducción impide esta denominación¹⁰.

También utiliza Carlos Pujol los endecasílabos y los heptasílabos para combinarlos con el alejandrino siempre que Baudelaire alterna este metro con otras medidas consideradas poco rítmicas por este traductor. Por ejemplo, en el poema “La musique”, los alejandrinos y pentasílabos franceses son traducidos en la versión de Pujol por alejandrinos y heptasílabos; y en “L’irréparable”, la combinación de alejandrinos y octosílabos se transforma en alejandrinos y endecasílabos.

Las adaptaciones en la medida de los versos no sólo afectan a los poemas heterométricos. Hay ocasiones en las que Pujol altera un metro francés aunque éste sea el único utilizado por Baudelaire. Este es el caso de los poemas octosilábicos, traducidos al español en endecasílabos, o de los decasílabos franceses, que se traducen por alejandrinos, como en el poema “Un fantôme”, o por endecasílabos, como en “La mort des amants”. Estas adaptaciones de los octosílabos y los decasílabos son ejemplos interesantes para deducir las motivaciones del traductor. No parece que la razón principal de estos cambios sea la búsqueda de versos más amplios para una mayor

¹⁰ Baehr, Rudolf. *Manual de versificación española*. Madrid: Gredos, 1970, págs. 359-361, 374. Navarro Tomás, Tomás. *Métrica Española*. Nueva York: Las Américas, 1966, pág. 254 y siguientes.

facilidad en el proceso de traducción, pues el equivalente natural del decasílabo francés, el dodecasílabo, proporciona por sí solo el suficiente número de sílabas como para que el traductor no se sienta encorsetado por el esquema métrico. Creemos, por ello, que se trata de adaptaciones culturales. Pujol ha considerado probablemente que ni los octosílabos ni los decasílabos eran metros asociados en nuestra literatura a las composiciones líricas que estaba traduciendo, por lo que los ha transformado en las medidas señaladas.

En cualquier caso, como ya se indicó más arriba al comentar la clasificación propuesta por Pamies Bertrán, siempre resulta difícil clasificar los criterios de los traductores en categorías que no se oponen y son perfectamente compatibles entre sí. La disyuntiva acerca de las opciones métricas en la versión de Pujol (pueden interpretarse como una estrategia de carácter práctico o como resultado de una adaptación rítmica), no es tal, pues ambas posibilidades se pueden superponer: es posible que este traductor, además de buscar las adaptaciones rítmicas culturales señaladas, estableciese igualmente estas equivalencias dinámicas pensando en metros más amplios que los franceses para conseguir así más libertad en sus decisiones.

Es en este aspecto de la amplitud métrica en el que nos centraremos en el presente capítulo. Pretendemos demostrar que, aunque es cierto que una traducción literal del poema francés genera en nuestra lengua más sílabas

(como lo ilustra la versión de López Castellón), no sólo es posible adaptarse al metro francés sin menoscabo de la forma lingüística original (como hace Martínez de Merlo), sino que, en aquellos casos en los que el traductor opta por metros más amplios (tal como hace Carlos Pujol), estos moldes silábicos acaban resultando excesivos, de tal manera que es necesario introducir material verbal ausente en el original para “rellenar” el mayor número de sílabas de los esquemas métricos españoles. Frente a la equivalencia métrica exacta de Merlo o la adaptación a otros metros de Pujol, comentaremos igualmente una opción alternativa, representada por Martínez Sarrión, que podríamos situar en un lugar intermedio a las dos anteriores: partir del esquema métrico equivalente al francés, pero ir añadiéndolo o eliminándole sílabas en función de las necesidades puntuales del traductor en cada verso.

El poema francés se presenta bajo la forma métrica del soneto. En esta ocasión y a diferencia de lo que sucede en otras composiciones, Baudelaire sigue con relativa fidelidad las reglas clásicas que configuran esta forma estrófica: dos cuartetos con rima abrazada y un sexteto, compuesto por un dístico y otro cuarteto con rima abrazada (aunque la separación tipográfica divide el sexteto en dos tercetos). Se mantiene igualmente fiel, como es su costumbre en toda su obra poética en verso, a las reglas métricas tradicionales (del cómputo silábico, o de la alternancia de rimas masculinas y femeninas, por ejemplo). Tan sólo en el esquema silábico se distancia Baudelaire

de la tradición: frente a los alejandrinos habituales en los que se compone el soneto francés, se recurre ahora a los octosílabos, poco utilizados en composiciones líricas hasta que los simbolistas lo adoptaron con esta finalidad. En cualquier caso, este distanciamiento es mínimo si lo comparamos con otros poemas en los que llega a combinar diferentes medidas.

Aunque ninguno de los traductores que estamos estudiando en este apartado ha rimado sus versos, todos ellos han mantenido la disposición tipográfica característica del soneto. La ausencia de rima, por otra parte, no impide que una composición se considere soneto, por lo que las versiones de Martínez de Merlo y de Carlos Pujol pueden presentarse como tales. No ocurre lo mismo con las de López Castellón y Martínez Sarrión, a las que, además de la homofonía al final de los versos, les falta también la regularidad métrica.

En cuanto a la medición de sus versos, resumimos las opciones por las que se han decantado los traductores: Merlo traduce en el metro prosódicamente equivalente: el eneasílabo; Castellón recurre al verso libre; Sarrión traduce la mayor parte de los versos en eneasílabos, aunque intercala tres octosílabos y dos decasílabos; finalmente, Carlos Pujol ofrece su versión en endecasílabos, esquema silábico tradicional para el soneto español.

Independientemente de que la medida silábica haya estado motivada por razones de carácter práctico (nos referimos al problema ya mencionado del exceso silábico del español frente al francés), lo cierto es que tiene claras repercusiones en el resto de decisiones que han tomado los traductores. El poema “Le guignon” está compuesto por catorce versos de ocho sílabas (hablamos siempre en términos de sílabas métricas, no fonéticas), lo que hace un total de ciento doce sílabas. Una traducción española literal de este poema, como la que ofrece López Castellón, tiene ciento cuarenta y cuatro sílabas, es decir, treinta y dos más que en francés. Siguiendo este tipo de razonamientos estrictamente matemáticos, se comprenden los esfuerzos de condensación que debe realizar Martínez de Merlo. Recordemos que este traductor utiliza un esquema métrico de catorce versos de nueve sílabas, es decir, que su soneto eneasilábico le permite utilizar ciento veintiséis sílabas en total. Tiene que reducir, en consecuencia, dieciocho sílabas sobre la mencionada traducción literal. Aunque el esfuerzo de condensación es evidente, su versión demuestra no sólo que es posible, sino que puede realizarse sin pérdidas importantes en el contenido y manteniendo un alto grado de fidelidad en la forma lingüística francesa. Si se compara su traducción con el texto francés, se observa que la reducción de sílabas en pocas ocasiones se realiza eliminando elementos lingüísticos del poema francés, y cuando ello sucede, las partes de la oración que desaparecen suelen ser meramente relacionales, con un escaso contenido semántico. Por ejemplo,

en el verso siete Baudelaire establece un símil mediante la partícula “comme” que Merlo traslada mediante una metáfora en aposición: “Mon coeur, comme un tambour voilé”, se traduce por “mi corazón, tambor sin temple”. En la mayor parte de las ocasiones, como ya hemos comentado en otros poemas, la condensación se practica mediante la búsqueda de equivalencias léxicas con un número reducido de sílabas, o a través de alteraciones sintácticas y en el orden de palabras para la realización de sinalefas. En cualquier caso, también demuestra este traductor que todas estas prácticas pueden realizarse igualmente provocando en el lector español un efecto poético; dicho de otra manera: sería injusto reducir el proceso traslativo de Merlo a un mero ejercicio de reducción silábica, pues su versión “puede ser degustada como un hecho literario autónomo”¹¹.

La situación de Carlos Pujol es la inversa a la de Merlo. Pujol, recordamos, traduce el poema “Le guignon” en un soneto endecasilábico. Aplicando el mismo razonamiento al que hemos recurrido anteriormente, su forma métrica le proporciona un total de ciento cincuenta y cuatro sílabas, es decir, cuarenta y dos sílabas más que el poema francés, y —lo que nos parece más relevante— diez sílabas más de las que generaría una traducción literal al español del poema francés. La consecuencia de esta decisión métrica es que el esquema silábico por el que se decanta este traductor no

¹¹ Martínez de Merlo, Luis. *Las flores del mal*. Madrid: Cátedra, 1991, pág. 63.

sólo no le impone la necesidad de reducir sílabas, sino que le obliga a ir ampliando el número de estas de forma sistemática. Efectivamente, un rápido cotejo de su versión con el poema original demuestra con claridad los esfuerzos de Pujol por decir lo mismo que Baudelaire con más palabras. Así, cuando el poeta francés dice “lejos” (*loin*, v. 11), el traductor dice “donde no llegan”; cuando aquél utiliza la preposición “en” (*dans*), éste la traduce por locuciones prepositivas como “en medio de” (verso 10) o “envueltas en” (verso 14); cuando Baudelaire, en una metáfora de claras resonancias románticas, dice que hay muchas joyas cuyo valor pasa desapercibido por estar “enterradas” (*enseveli*, v. 9), Pujol precisa que las joyas “están bajo la tierra”; cuando en el texto francés se dice que “el tiempo es corto” (*le Temps est court*, v. 4), Pujol lo personaliza al traducir “*nuestro tiempo es corto*”. Y podríamos seguir ilustrando este tipo de procedimientos tanto en este poema como en otros en los que ha utilizado igualmente esquemas métricos con más sílabas de las que hay en el texto original. En lugar de una mera enumeración de ejemplos, nos ha parecido más interesante ofrecer una tipología de los métodos de ampliación de sílabas a los que ha recurrido con más frecuencia, con algunos ejemplos para cada una de las cuatro categorías propuestas:

- ampliaciones puramente verbales: bajo esta denominación englobamos todos aquellos procedimientos en los que el traductor aumenta el

número de sílabas sin añadir contenidos semánticos nuevos, sino recurriendo a formas perifrásticas equivalentes a las unidades léxicas utilizadas en el poema francés. Ejemplos de este tipo de prácticas son las conversiones de los adjetivos en proposiciones de relativo, como en el verso 5 del poema “Ténèbres” (segundo de la serie “Un fantôme”), en el que “moqueur” se traduce por “que se mofa”. En un procedimiento similar, los adverbios se trasladan al español mediante proposiciones o locuciones adverbiales (en el verso 9 de “À une mendiant rousse”, se traduce “plus galamment” por “de un modo mucho más gallardo”). En este apartado también encuadramos la utilización de verbos comodines más sustantivos o adjetivos en lugar en un verbo que aglutine en sí mismo toda la carga semántica. Por ejemplo, en el verso 5 del poema “Le poison”, se traduce “allonger” por “hacer mayor”, frente a “alargar”. El verbo “hacer” se utiliza frecuentemente como auxiliar, sin su carga semántica específica, como sucede en la traducción del verso 7 del poema “Le parfum”, en el que el sintagma “ainsi l’amant” se traduce por “así como *hace* el amante”. También se introducen con frecuencia verbos copulativos para unir sustantivos y adjetivos que en el texto francés se vinculaban mediante la simple concordancia. Así, en el verso 2 de este mismo poema, el sintagma “luxe miraculeux” se convierte en “lujo que parece milagroso”.

- intensificaciones: otro de los métodos a los que recurre habitualmente Pujol para aumentar el número de sílabas es la introducción de intensificadores de todo tipo. Se trata de uno de los procedimientos más utilizados, quizás por lo poco comprometido que resulta, ya que en estos casos, a diferencia de otros que se explicarán más adelante, el traductor no aporta matices interpretativos propios, sino que se limita a subrayar ideas presentes en los poemas originales. La intensificación se suele realizar sobre adjetivos o adverbios franceses. Por ejemplo, en la traducción del verso 9 del poema “Le parfum”, los cabellos elásticos y pesados (“cheveux élastiques et lourds”) se transforman en “mata de pelo *tan* pesada y elástica”; y de forma idéntica, la “parfaite clarté” del verso 7 en el poema “Le cadre” se traduce por “su claridad *tan* perfecta”. El adverbio “muy” es otro de los intensificadores a los que recurre Pujol con asiduidad: “lente ou brusque”, por ejemplo, se convierte en “lento o *muy* brusco” (v. 13 de “Le cadre”). En ocasiones, la intensificación se lleva a cabo reforzando las afirmaciones o negaciones de Baudelaire. Por ejemplo, en el verso 41 del poema “À une mendiante rousse”, dice el poeta francés dirigiéndose a la mendiga a la que dedica el poema: “Tu compterais dans tes lits [...]”; Pujol traduce: “En tus lechos *sin duda* contarías [...]”. Algunas estrofas más adelante en este mismo poema se insiste en la negación reiterando la conjunción “ni”: los versos “Va donc,

sans autre ornement, / Parfum, perles, diamant, / Que ta maigre nudité” se traducen por “Sigue, pues, *sin llevar* ningún adorno, / *ni* perfume, *ni* perlas, *ni* diamantes, / excepto tu delgada desnudez”, en los que hemos señalado en cursivas los añadidos de Pujol.

- explicitaciones de ideas implícitas en el poema francés: nos referimos a aquellos casos en los que se verbalizan contenidos semánticos de los que no se había dejado constancia formal en el poema francés, aunque el lector los podía presuponer por su conocimiento extralingüístico. Por ejemplo, el verso “Plus de baisers que de lis” (v. 42 de “À une mendiante rousse”) se traduce por “muchos más besos que *blancor* de lirios”: además de la intensificación del adverbio “muchos”, Pujol explicita la blancura de los lirios, de la que no se hace ninguna mención en el texto original. Un procedimiento similar se observa en la traducción del verso 18 del poema “Le poison”: “qui plonge dans l’oubli” se amplía a “que se hunde en un *pozo* de olvido”. La imagen del pozo, tan sólo implícita en el verbo “plonger”, se formaliza lingüísticamente en la versión de este traductor. Pujol introduce también conjunciones para explicitar conectores discursivos que en el poema francés había que presuponer, como sucede en el verso 11 del poema que se acaba de citar: en la versión española aparece la conjunción “Mas...”, ausente en el texto original,

para marcar una relación adversativa que en el original se establecía de forma implícita. Algunas de las explicitaciones de Pujol, que siempre conllevan una carga interpretativa por parte del traductor, no nos han parecido del todo afortunadas. Por ejemplo, en el poema citado “À une mendicante rousse”, Baudelaire destaca la pobreza de la mendiga poniéndola en contraste con la riqueza de algunos restaurantes parisinos de lujo, y para ello recurre a uno de los más lujosos de la ciudad: el Véfour. Creemos que Pujol no ha comprendido las intenciones con las que Baudelaire menciona el nombre de dicho restaurante y altera en dirección opuesta sus connotaciones al traducir: “Y no obstante mendigas por ahora / desechos de comida abandonados / en el umbral de algún *pobre Véfour*”.

- añadidos personales: también hemos encontrado, aunque en menor medida que los procedimientos anteriores, añadidos del traductor totalmente personales, de los que no se aprecia ningún eco en el texto francés. En el verso 4 de uno de los poemas censurados en la edición original de *Les fleurs du mal*, “El Leteo”, Baudelaire le expresa a su amante el deseo de hundir sus dedos “dans l’épaisseur de ta crinière lourde”; Pujol introduce en su traducción un tropo ausente en el poema original y dice querer hundir los dedos “en la *selva* que forman tus espesas guedejas”. En estas imágenes inventadas, el traductor suele inspirarse en la naturaleza: “au rives de la mort” (v.

20 de “Le poison”) se transforma en “a orillas *del gran mar* de la muerte”. En otras ocasiones, Pujol apuesta por la introducción de elementos exóticos ausentes en el poema original. El verso 29 de “À une mendiante rousse”, “Perles de la plus belle eau”, lo traduce por “perlas muy bellas del más puro oriente”.

Como se deduce de los textos de los que hemos extraído estos ejemplos, todos los mecanismos para ampliar el número de sílabas se observan exclusivamente en los poemas en los que Pujol amplía los metros franceses. En aquellos otros casos en los que mantiene un metro español equivalente al francés, los problemas de Pujol son los mismos que en el resto de traductores que recurren a versos regulares: condensar la traducción para reducir el número de sílabas.

Ahora bien, si nos centramos en los poemas comentados, tenemos la impresión de que la estrategia sistemática de ir ampliando el número de sílabas con los procedimientos citados le resta una gran densidad lírica a sus versiones. La sensación de prolijidad en algunos de sus versos y la acumulación de palabras vacías supone una grave pérdida de intensidad expresiva muy cercana al prosaísmo. Compárese el verso francés “Aux vagues senteurs de l'ambre” con la versión de Pujol: “a una cierta fragancia como de ámbar” (v. 20 de “L’invitation au voyage”); o la siguiente estrofa de “À une

mendiante rousse” con la versión española de este mismo traductor, en la que el verso largo y repleto de elementos semánticamente vacíos rompe totalmente la melodía del poema francés:

Tu portes plus gallamment
Qu’une reine de roman
Ses coturnes de velours
Tes sabots lourds.

Llevas de un modo mucho más gallardo
que una reina que sale en las novelas
calzando su chapín de terciopelo,
esos zuecos tan toscos.

Este mismo ejemplo nos sirve para ilustrar la tendencia de este traductor a introducir verbos, tanto en forma personal como no personal, allí donde no los había en el poema francés. Una reina de novela (“reine de roman”) se convierte en “una reina *que sale* en las novelas”. De forma similar, lo que en francés se decía con un único verbo (el de la oración principal estaba implícito en la comparativa), en la versión española se desdobra en dos (llevar y calzar). El procedimiento de establecer mediante verbos las relaciones que en el poema francés se realizaban mediante preposiciones, le confiere un ritmo peculiar a las versiones de Pujol. Aunque la mayoría de las estilísticas señalan la agilización de la lectura que provoca la abundancia de verbos, en el caso concreto que se comenta los efectos son muy diferentes. Las formas verbales no sirven en los ejemplos señalados para introducir una sucesión de acciones, sino para matizar o completar

mediante proposiciones subordinadas elementos que ya han aparecido. La lectura de sus versos se hace más lenta y pausada sin que realmente se aporte más información, pues los elementos añadidos suelen ser con frecuencia nexos.

La sensación de prolijidad en algunas de las versiones de Pujol se hace más llamativa si las comparamos con las respectivas traducciones de Martínez de Merlo. Los esfuerzos de condensación de este traductor por respetar el esquema métrico francés contrastan con los añadidos de aquél, lo que demuestra que, en ocasiones, el respeto de la regularidad silábica, lejos de convertirse en una traba para la expresividad del traductor, tensa el lenguaje y le dota de una mayor expresividad. Compárense las dos traducciones de la siguiente estrofa de “Á une mendiante rousse”:

Que pour te déshabiller	y que para desnudarte	Que en cualquier situación de desnudarte
Tes bras se fassent prier	tus brazos se hagan rogar	tus brazos se hagan de rogar no poco
Et chassent à coups mutins	y ahuyenten con golpes pícaros	apartando con golpes juguetones
Les doigts lutins,	dedos traviosos,	los atrevidos dedos,
[...]	[...]	[...]
Ch. Baudelaire	Martínez de Merlo	Carlos Pujol

La opción métrica de Pujol no parece ofrecer ninguna contrapartida a la prosificación de sus versos, al menos en lo que se refiere al ritmo del poema original. La disposición acentual de la versión española se ha realizado teniendo en cuenta las variantes catalogadas en nuestra métrica, y no

los esquemas acentuales franceses. Por otra parte, tras un estudio tonal del poema francés y sus traducciones, se aprecia que la versión de Pujol no reproduce con la misma fidelidad que las demás el contorno melódico del texto original. El vocativo a Sísifo con el que comienza el poema de Baudelaire, que los demás traductores han mantenido, desaparece en el texto de Pujol, y ello repercute en la línea tonal del verso al eliminar las pausas que lo flanquean. En la segunda estrofa se pierde igualmente una de las disposiciones tonales más características de Baudelaire: colocar la proposición principal en el último verso y hacerlo preceder de numerosos complementos que terminan en anticadencia, para postergar todo lo posible el cierre de la oración. Pujol, para completar el segundo de los endecasílabos, adelanta el verbo principal de la oración y altera la melodía de la estrofa.

El mayor número de sílabas de que se dota Pujol tampoco le sirve para respetar más fielmente la forma lingüística del original. En la última estrofa del poema, por ejemplo, aun disponiendo de más sílabas que Merlo y Sarrión, no ha podido mantener, a diferencia de éstos, el símil que crea Baudelaire entre la exhalación del perfume de la flor y la revelación de un secreto. La relación que el poeta francés establece mediante el comparativo “comme” se simplifica en su versión a la inmatizada conjunción copulativa “y”:

Mainte fleur épanche à regret	Muchas flores despiden sin quererlo
Son parfum doux comme un secret	su perfume más dulce y más arcano
Dans les solitudes profondes.	envueltas en profundas soledades.

Un caso diferente es el de Martínez Sarrión. Este traductor recurre habitualmente a esquemas métricos equivalentes a los franceses, aunque se observan en sus textos muchos versos irregulares. En su versión del poema “Le guignon”, por ejemplo, utiliza como norma general el eneasílabo para traducir los octosílabos, pero intercala en ocasiones octosílabos y decasílabos. Al fijarnos con atención en estos versos irregulares, constatamos que no le habría resultado excesivamente difícil mantener la regularidad silábica, por lo que deducimos que el criterio métrico, pese a tenerlo en cuenta en algunos casos, no ha estado entre las prioridades de este traductor. Por ejemplo, el verso 5 del poema, “Loin des sépultures célèbres”, lo traduce por “Lejos de célebres túmulos”. Al haber situado una palabra esdrújula a final de verso, obtiene un octosílabo irregular entre los eneasílabos restantes. Le habría bastado traducir “sépultures” por “sepulcros”, como han hecho otros traductores, para respetar el esquema métrico francés, pero ha preferido anteponer a éste otros criterios. Creemos que en este caso ha sido la disposición acentual del verso el factor que ha primado sobre el cómputo silábico: la yuxtaposición de tres pies dactílicos le ha llevado a buscar una palabra esdrújula en posición final:

Lejos de célebres tómulos
 ó o o / ó o o / ó o o

La selección del léxico es también otro de los criterios que a Sarrión le preocupan más que el esquema métrico. En el verso 11 de este mismo poema, traduce la locución adverbial francesa “bien loin” por “ajena”, en lugar de “muy lejos” o “lejos” como han hecho otros traductores, aunque esta decisión acarree de nuevo la pérdida de la regularidad silábica, pues el resultado es un verso octosílabo: “Bien loin des pioches et des sondes” / “Ajena a picos y sondas”. No es exacto afirmar, a tenor de estos ejemplos y otros similares que podríamos seguir citando, que Martínez Sarrión no consiga la equivalencia métrica en sus versiones: más bien la desecha entre sus prioridades.

Después de haber cotejado las versiones de estos tres traductores, llegamos a la conclusión de que el tan citado “polisilabismo” del español frente al francés no es una carga tan pesada para el traductor como para considerar que la regularidad silábica sea un lastre excesivo. En primer lugar, algunas características del sistema métrico español son de gran ayuda para paliar esta dificultad, como la tendencia natural de nuestra lengua a las sinalefas (a diferencia de lo que sucede en el verso francés, en el que lo habitual es el hiato cuando entran en contacto vocales de diferentes palabras). Por otra parte, y dejando al margen este tipo de comparaciones en

el plano abstracto de los sistemas de versificación, las traducciones concretas nos demuestran de hecho la facilidad con la que pueden respetarse en nuestra lengua los metros franceses. Las versiones de Martínez de Merlo (en las que el respeto métrico se consigue sin grandes pérdidas y manteniendo un preocupación poética); las de Martínez de Sarrión (en las que la irregularidad es una opción consciente del traductor que habría podido evitar si lo hubiese deseado); las de Carlos Pujol (en las que el recurso a metros más amplios le obliga constantemente a añadir palabras al poema original); y las de López Castellón (en las que, aun en verso libre, respeta a veces y sin proponérselo el metro francés con una traducción literal), demuestran, a nuestro juicio, la similitud de las métricas francesa y española, y la facilidad con la que los esquemas métricos de una pueden reproducirse en la otra sin menoscabo de la forma lingüística del poema.

Capítulo 10

Análisis de los poemas seleccionados:
“Le chat”

10.1. Poema original y traducciones**Antonio Martínez Sarrión****El gato**

Ven, bello gato, a mi amoroso pecho;
Retén las uñas de tu pata
Y deja que me hunda en tus ojos hermosos
Mezcla de ágata y de metal.

Mientras mis dedos peinan suavemente
Tu cabeza y tu lomo elástico,
Mientras mi mano de placer se embriaga
Al palpar tu cuerpo eléctrico,

A mi señora creo ver. Su mirada
Como la tuya, amable bestia,
Profunda y fría, hiere cual dardo,

Y, de los pies a la cabeza,
Un sutil aire, un peligroso aroma,
Bogan en torno a tu tostado cuerpo.

Ángel Lázaro**El gato**

Ven, bello gato, ven, amansa mis enojos,
por un momento esconde las uñas de tu pata
y deja que me hunda en tus dos bellos ojos
mezcla de metal y de ágata.

Cuando mi mano acaricia
tu lomo elástico y tu cabeza,
y siente la profunda delicia
que hay en tu eléctrica pereza,

a mi amante parece que aguardo.
Su mirar es, ¡oh bestia amada!,
profundo y frío como un dardo.

Y desde la cabeza a los pies
un aire sutil ella es,
una nocturna encrucijada.

Le chat

Viens, mon beau chat, sur mon cœur amoureux;
Retiens les griffes de ta patte,
Et laisse-moi plonger dans tes beaux yeux,
Mélés de métal et d'agate.

Lorsque mes doigts caressent à loisir
Ta tête et ton dos élastique,
Et que ma main s'enivre du plaisir
De palper ton corps électrique,

Je vois ma femme en esprit. Son regard,
Comme le tien, aimable bête,
Profond et froid, coupe et fend comme un dard,

Et, des pieds jusques à la tête,
Un air subtil, un dangereux parfum,
Nagent autour de son corps brun.

Le chat

Viens, mon beau chat, sur mon coeur amoureux;
Retiens les griffes de ta patte,
Et laisse-moi plonger dans tes beaux yeux,
Mélés de métal et d'agate.

Lorsque mes doigts caressent à loisir
Ta tête et ton dos élastique,
Et que ma main s'enivre du plaisir
De palper ton corps électrique,

Je vois ma femme en esprit. Son regard,
Comme le tien, aimable bête,
Profond et froid, coupe et fend comme un dard,

Et, des pieds jusques à la tête,
Un air subtil, un dangereux parfum,
Nagent autour de son corps brun.

Luis Martínez de Merlo

El gato

Ven, bello gato, a mi alma amorosa;
guarda las garras de tu pata,
y hundirme déjame en tus bellos ojos,
mezclados de ágata y metal.

Cuando a gusto mis dedos acarician
tu cabeza y tu lomo elástico,
y mi mano se embriaga del placer
de palpar tu eléctrico cuerpo,

veo el fantasma de mi amor. Sus ojos,
cual los tuyos, amable fiera,
fríos, profundos, cortan como un dardo,

y, de los pies a la cabeza,
aire sutil o aroma peligroso,
nadan en torno al cuerpo bruno.

Le chat

Viens, mon beau chat, sur mon coeur amoureux;
Retiens les griffes de ta patte,
Et laisse-moi plonger dans tes beaux yeux,
Mêlés de métal et d'agate.

Lorsque mes doigts caressent à loisir
Ta tête et ton dos élastique,
Et que ma main s'enivre du plaisir
De palper ton corps électrique,

Je vois ma femme en esprit. Son regard,
Comme le tien, aimable bête,
Profond et froid, coupe et fend comme un dard,

Et, des pieds jusques à la tête,
Un air subtil, un dangereux parfum,
Nagent autour de son corps brun.

Carlos Pujol

El gato

Ven a mi amante pecho, hermoso gato,
escondiendo las uñas de tus patas,
deja que pueda hundirme en tus pupilas
donde el metal se funde con el ágata.

Cuando acarician con fruición mis dedos
tu cabeza y tu lomo cimbreado,
y mi mano se embriaga de placer
al palpar todo tu cuerpo eléctrico,

me imagino estar viéndola. Sus ojos,
como los tuyos, bestezuela amable,
hieren hondos y fríos, como un dardo,

y de los pies a la cabeza, un aire
muy sutil, un perfume peligroso
flotará en torno a su moreno cuerpo.

Le chat

Viens, mon beau chat, sur mon coeur amoureux;
Retiens les griffes de ta patte,
Et laisse-moi plonger dans tes beaux yeux,
Mêlés de métal et d'agate.

Lorsque mes doigts caressent à loisir
Ta tête et ton dos élastique,
Et que ma main s'enivre du plaisir
De palper ton corps électrique,

Je vois ma femme en esprit. Son regard,
Comme le tien, aimable bête,
Profond et froid, coupe et fend comme un dard,

Et, des pieds jusques à la tête,
Un air subtil, un dangereux parfum,
Nagent autour de son corps brun.

Enrique López Castellón**El gato**

Ven, mi bello gato, a mi corazón amoroso;
recoge las uñas de tus patas,
y deja que me hunda en tus bellos ojos,
mezcla de metal y de ágata.

Cuando mis dedos acarician sin prisa
tu cabeza y tu elástico lomo
y mi mano se embriaga con el placer
de palpar tu eléctrico cuerpo,

veo a mi mujer con la imaginación. Su mirada,
como la tuya amable animal,
profunda y fría, corta y hiere como un dardo,

y de los pies a la cabeza,
un aire sutil, un peligroso perfume
flotan en torno a su cuerpo moreno.

Le chat

Viens, mon beau chat, sur mon coeur amoureux;
Retiens les griffes de ta patte,
Et laisse-moi plonger dans tes beaux yeux,
Mélés de métal et d'agate.

Lorsque mes doigts caressent à loisir
Ta tête et ton dos élastique,
Et que ma main s'enivre du plaisir
De palper ton corps électrique,

Je vois ma femme en esprit. Son regard,
Comme le tien, aimable bête,
Profond et froid, coupe et fend comme un dard,

Et, des pieds jusques à la tête,
Un air subtil, un dangereux parfum,
Nagent autour de son corps brun.

10.2. Estudio del ritmo acentual y tonal

Verso 1








- Baudelaire:** Viens, mon beau chat, sur mon coeur amoureux;
Antonio Martínez Sarrión: Ven, bello gato, a mi amoroso pecho;
Ángel Lázaro: Ven, bello gato, ven, amansa mis enojos,
Luis Martínez de Merlo: Ven, bello gato, a mi alma amorosa;
Carlos Pujol: Ven a mi amante pecho, hermoso gato,
Enrique López Castellón: Ven, mi bello gato, a mi corazón amoroso;

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	10	
Sarrión	11	
Lázaro	14	
Merlo	11	
Carlos Pujol	11	
López Castellón	14 ¹	

¹ En las páginas 465-468 del capítulo 6 se exponen las razones por las que en los versos de López Castellón, a diferencia de lo que hemos hecho en los de otros traductores, las comas y otros signos de puntuación impiden las sinalefas.

Verso 2

Baudelaire: Retiens les griffes de ta patte,
Antonio Martínez Sarrión: Retén las uñas de tu pata
Ángel Lázaro: por un momento esconde las uñas de tu pata
Luis Martínez de Merlo: guarda las garras de tu pata,
Carlos Pujol: escondiendo las uñas de tus patas,
Enrique López Castellón: recoge las uñas de tus patas,

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	8	2 - 4 - 8 
Sarrión	9	2 - 4 - 8 
Lázaro	14	2 - 4 - 6 // 2 - 6  
Merlo	9	1 - 4 - 8 
Carlos Pujol	11	4 - 6 - 10 
López Castellón	10	2 - 5 - 9 

Verso 3

Baudelaire: Et laisse-moi plonger dans tes beaux yeux,
Antonio Martínez Sarrión: Y deja que me hunda en tus ojos hermosos
Ángel Lázaro: y deja que me hunda en tus dos bellos ojos
Luis Martínez de Merlo: y hundirme déjame en tus bellos ojos,
Carlos Pujol: deja que pueda hundirme en tus pupilas
Enrique López Castellón: y deja que me hunda en tus bellos ojos,







poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	10	<p>2 - 6 // 4</p>
Sarrión	12 ²	<p>2 - 5 - 8 - 11</p>
Lázaro	14 ³	<p>2 - 6 // 3 - 6</p>
Merlo	11	<p>2 - 4 - 8 - 10</p>
Carlos Pujol	11	<p>1 - 4 - 6 - 10</p>
López Castellón	11	<p>2 - 5 - 8 - 10</p>

² Aunque este verso tenga doce sílabas, el resto de la traducción indica que Martínez Sarrión no ha recurrido al molde métrico del dodecasílabo. Por esta razón no introducimos ninguna cesura en este verso y realizamos la sinalefa en “me hunda”.

³ A diferencia de lo que sucede en el verso de Sarrión, en el de Lázaro es necesario romper la sinalefa en el sintagma “ me hunda” y leerlo en hiato para poder realizar la lectura que exige el alejandrino. Las inercia métrica que generan los demás alejandrinos de la traducción de Lázaro es la que conduce a realizar este tipo de lectura.







Verso 4

- Baudelaire:** Mêlés de métal et d’agate.
Antonio Martínez Sarrión: Mezcla de ágata y de metal.
Ángel Lázaro: mezcla de metal y de ágata.
Luis Martínez de Merlo: mezclados de ágata y metal.
Carlos Pujol: donde el metal se funde con el ágata.
Enrique López Castellón: mezcla de metal y de ágata.

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	8	 2 – 5 – 8
Sarrión	9	 1 – 3 – 8
Lázaro	8	 1 – 5 – 7
Merlo	9	 2 – 4 – 8
Carlos Pujol	11	 4 – 6 – 10
López Castellón	8	 1 – 5 – 7







Verso 5

- Baudelaire:** Lorsque mes doigts caressent à loisir
Antonio Martínez Sarrión: Mientras mis dedos peinan suavemente
Ángel Lázaro: Cuando mi mano acaricia
Luis Martínez de Merlo: Cuando a gusto mis dedos acarician
Carlos Pujol: Cuando acarician con fruición mis dedos
Enrique López Castellón: Cuando mis dedos acarician sin prisa

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	10	4 // 2 – 6 
Sarrión	11	4 – 6 – 10 
Lázaro	8	4 – 7 
Merlo	11	3 – 6 – 10 
Carlos Pujol	11	4 – 8 – 10 
López Castellón	12	4 – 8 – 11 

Verso 6

Baudelaire: Ta tête et ton dos élastique,
Antonio Martínez Sarrión: Tu cabeza y tu lomo elástico,
Ángel Lázaro: tu lomo elástico y tu cabeza,
Luis Martínez de Merlo: tu cabeza y tu lomo elástico,
Carlos Pujol: tu cabeza y tu lomo cimbreante,
Enrique López Castellón: tu cabeza y tu elástico lomo,

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	8	 2 – 4 – 8
Sarrión	9	 3 – 6 – 8
Lázaro	10	 2 – 4 – 9
Merlo	9	 3 – 6 – 8
Carlos Pujol	11	 3 – 6 – 10
López Castellón	10	 3 – 6 – 9

Verso 7

Baudelaire: Et que ma main s’enivre du plaisir
Antonio Martínez Sarrión: Mientras mi mano de placer se embriaga
Ángel Lázaro: y siente la profunda delicia
Luis Martínez de Merlo: y mi mano se embriaga del placer
Carlos Pujol: y mi mano se embriaga de placer
Enrique López Castellón: y mi mano se embriaga con el placer

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	10	4 // 2 – 6 ↗
Sarrión	11	4 – 8 – 10 ↗
Lázaro	10	2 – 6 – 9 ↗
Merlo	11	3 – 6 – 10 ↗
Carlos Pujol	11	3 – 6 – 10 ↗
López Castellón	12	3 – 6 – 11 ↗

Verso 8

Baudelaire: De palper ton corps électrique,
Antonio Martínez Sarrión: Al palpar tu cuerpo eléctrico,
Ángel Lázaro: que hay en tu eléctrica pereza,
Luis Martínez de Merlo: de palpar tu eléctrico cuerpo,
Carlos Pujol: al palpar todo tu cuerpo eléctrico,
Enrique López Castellón: de palpar tu eléctrico cuerpo,

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	8	3 – 5 – 8 ↗
Sarrión	8	3 – 5 – 7 ↗
Lázaro	9	1 – 4 – 8 ↗
Merlo	9	3 – 5 – 8 ↗
Carlos Pujol	11 ⁴	3 – 4 – 8 – 10 ↗
López Castellón	9	3 – 5 – 8 ↗

⁴ Para conseguir una lectura endecasilábica y no romper la regularidad entre los versos de Carlos Pujol, es necesario forzar una diéresis en “cuerpo”.

Verso 9

Baudelaire: Je vois ma femme en esprit. Son regard,
Antonio Martínez Sarrión: A mi señora creo ver. Su mirada
Ángel Lázaro: a mi amante parece que aguardo.
Luis Martínez de Merlo: veo el fantasma de mi amor. Sus ojos,
Carlos Pujol: me imagino estar viéndola. Sus ojos,
Enrique López Castellón: veo a mi mujer con la imaginación. Su mirada,

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	10	<p>4 // 3 - 6</p>
Sarrión	12	<p>4 - 6 - 8 - 11</p>
Lázaro	10	<p>3 - 6 - 9</p>
Merlo	11	<p>1 - 4 - 8 - 10</p>
Carlos Pujol	11	<p>3 - 6 - 10</p>
López Castellón	15	<p>1 - 5 - 11 - 14</p>

Verso 10

Baudelaire: Comme le tien, aimable bête,
Antonio Martínez Sarrión: Como la tuya, amable bestia,
Ángel Lázaro: su mirar es, ¡oh bestia amada!,
Luis Martínez de Merlo: cual los tuyos, amable fiera,
Carlos Pujol: como los tuyos, bestezuela amable,
Enrique López Castellón: como la tuya, amable animal,

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	8	<p>4 – 8</p>
Sarrión	9	<p>4 – 6 – 8</p>
Lázaro	9	<p>3 – 4 – 5 – 6 – 8</p>
Merlo	9	<p>3 – 6 – 8</p>
Carlos Pujol	11	<p>4 – 8 – 10</p>
López Castellón	10	<p>5 – 7 – 9</p>

Verso 11

- Baudelaire:** Profond et froid, coupe et fend comme un dard,
Antonio Martínez Sarrión: Profunda y fría, hiere cual dardo,
Ángel Lázaro: profundo y frío como un dardo.
Luis Martínez de Merlo: fríos, profundos, cortan como un dardo,
Carlos Pujol: hieren hondos y fríos, como un dardo,
Enrique López Castellón: profunda y fría, corta y hiere como un dardo,

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	10	<p>4 // 3-6</p>
Sarrión	10	<p>2-4 6-9</p>
Lázaro	9	<p>2-4-8</p>
Merlo	11	<p>1- 4 6-10</p>
Carlos Pujol	11	<p>1-3-6 - 9-10</p>
López Castellón	13	<p>2-4 6-8-12</p>

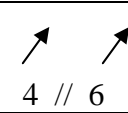
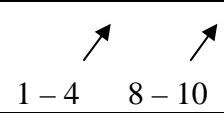
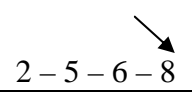
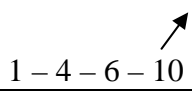
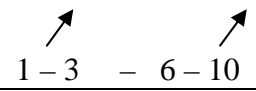
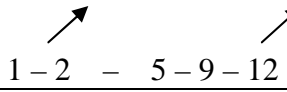
Verso 12

- Baudelaire:** Et, des pieds jusques à la tête,
Antonio Martínez Sarrión: Y, de los pies a la cabeza,
Ángel Lázaro: Y desde la cabeza a los pies
Luis Martínez de Merlo: y, de los pies a la cabeza,
Carlos Pujol: y de los pies a la cabeza, un aire
Enrique López Castellón: y de los pies a la cabeza,

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	8	3 - 8 ↗
Sarrión	9	4 - 8 ↗
Lázaro	10	2 - 6 - 9 ↗
Merlo	9	4 - 8 ↗
Carlos Pujol	11	4 - 8 - 10 ↗ ↗
López Castellón	9	4 - 8 ↗


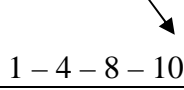

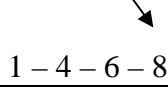
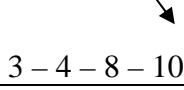
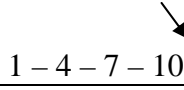
Verso 13

Baudelaire: Un air subtil, un dangereux parfum,
Antonio Martínez Sarrión: Un sutil aire, un peligroso aroma,
Ángel Lázaro: un aire sutil ella es,
Luis Martínez de Merlo: aire sutil o aroma peligroso,
Carlos Pujol: muy sutil, un perfume peligroso
Enrique López Castellón: un aire sutil, un peligroso perfume

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	10	
Sarrión	11	
Lázaro	9	
Merlo	11	
Carlos Pujol	11	
López Castellón	13	

Verso 14

- Baudelaire:** Nagent autour de son corps brun.
Antonio Martínez Sarrión: Bogan en torno a tu tostado cuerpo.
Ángel Lázaro: una nocturna encrucijada.
Luis Martínez de Merlo: nadan en torno al cuerpo bruno.
Carlos Pujol: flotará en torno a su moreno cuerpo.
Enrique López Castellón: flotan en torno a su cuerpo moreno.

poeta / traductor	nº de sílabas	Ritmo de intensidad y tonal
Baudelaire	8	 3 – 8
Sarrión	11	 1 – 4 – 8 – 10
Lázaro	9	 4 – 8
Merlo	9	 1 – 4 – 6 – 8
Carlos Pujol	11	 3 – 4 – 8 – 10
López Castellón	11	 1 – 4 – 7 – 10

10.3. Repercusiones de la traducción del metro en los niveles morfológico, sintáctico y semántico

Baudelaire proporciona con este poema una significativa muestra de las audacias métricas que practicó en algunos poemas de *Les fleurs du mal*. “Le chat” sólo en un sentido muy amplio podría considerarse un soneto. Conserva de esta estrofa los catorce versos y su estructuración en dos cuartetos (en este caso, de cuartetos de rima cruzada o serventesios) y dos tercetos¹, pero todo lo demás obedece a unas libérrimas decisiones del autor que han provocado reacciones interesantes entre los traductores españoles. En primer lugar, abandona el esquema silábico habitual del soneto francés (el alejandrino), y se decanta por una inusual alternancia de decasílabos y octosílabos (denominada *sonnet layé*, a la que recurre igualmente en otros poemas, como “La musique”). Con la misma libertad ha actuado al distribuir las rimas, que presentan unas desusadas combinaciones (AbAb CdCd EfE fGg), visibles también en otros poemas, como “Le fambleau vivant”.

¹ La métrica francesa suele describir el soneto como la combinación de dos cuartetos y un sexteto. La división de esta última estrofa en dos tercetos mediante un blanco tipográfico se considera artificial e insuficiente para romper la unidad interna de los últimos seis versos. Los sonetos de Baudelaire así parecen demostrarlo, pues en los casos, como éste, en los que combina diferentes medidas silábicas, la alternancia se mantiene constante al pasar de un terceto al otro. Cfr. Aquien, Michel. *La versification*. París: PUF, pág. 117. También Grammont insiste en que la configuración de las rimas en los dos últimos tercetos está regida “par les mêmes règles que dans toute strophe de six vers”. Grammont, M. *Petit traité de versification française*. Paris: Armand Colin, 1965, pág. 86.

En cuanto a los traductores, y centrándonos en los esquemas silábicos, se observan todas las opciones posibles. Enrique López Castellón traduce en verso libre; Carlos Pujol, como sucede siempre que el poeta francés se separa del alejandrino, se decanta por la “domesticación” de los metros franceses y ni siquiera intenta reflejar en su traducción las rupturas métricas de Baudelaire: opta por traducir en endecasílabos, el metro clásico del soneto español; en la versión de Martínez Sarrión se observa la voluntad de respetar los metros franceses, pues traduce generalmente en endecasílabos y eneasílabos, pero rompe en ocasiones la regularidad silábica de sus versos e intercala entre ellos algunos decasílabos, un octosílabo y un dodecasílabo; Ángel Lázaro se olvida totalmente de las estructuras métricas del poema francés y traduce en octosílabos, eneasílabos, decasílabos y alejandrinos (la utilización de estos metros en su versión no parece deberse a la búsqueda de equivalencias culturales de los metros franceses, sino sencillamente a una nueva resistemización métrica del poema original).

Dejamos conscientemente en último lugar la traducción de Luis Martínez de Merlo porque nos parece ilustrar perfectamente una de las escasas divergencias que se aprecian entre la métrica francesa y la española, ya comentada desde una perspectiva teórica en la introducción de este estudio². De todos los traductores que componen nuestro corpus de trabajo,

² Véase el apartado 5.1. Los metros compuestos (pág. 332)

Merlo es el que con mayor meticulosidad respeta la regularidad silábica de sus textos. Es, igualmente, el más fiel a los esquemas métricos utilizados por Baudelaire: a diferencia de otros traductores que optan por la adaptación siempre que el metro francés pueda sorprender al lector español, Merlo ofrece sus versiones en versos prosódicamente equivalentes a los del poema original (tanto si éstos plantean dificultades importantes por su escaso número de sílabas —véase su traducción de los tetrasílabos de “À une mendiante rousse”—, como si se presentan en combinaciones tan poco usuales en la métrica española como las suscita la traducción de este poema).

Teniendo en cuenta estos criterios, sorprende que en esta ocasión haya traducido Merlo los decasílabos de Baudelaire por endecasílabos. El decasílabo es un metro compuesto en la versificación francesa, dividido, en consecuencia, en dos isostiquios de cinco sílabas, o en dos heterostiquios de seis y cuatro, o de cuatro y seis (en “Le chat” se combinan estas tres posibilidades). El metro equivalente español no es, pues, el endecasílabo, sino el dodecasílabo, y esta falta de equivalencia métrica tiene importantes repercusiones rítmicas en la traducción de los versos. Aunque desde el punto de vista aritmético la diferencia sea de una sola sílaba, el carácter compuesto del decasílabo francés hace que este metro tenga una sonoridad muy distinta de la de nuestro endecasílabo, especialmente en aquellos casos

en los que la cesura cobra un claro protagonismo, como sucede en el verso 9: “Je vois ma femme // en esprit. Son regard”. Este verso es compartido por la apódosis de una larga oración que se prolongaba desde la estrofa anterior (... *je vois ma femme en esprit.*) y por el comienzo de la siguiente (*Son regard...*). En cuanto a la primera oración, la cesura tras la cuarta sílaba la rompe en dos segmentos. Todas estas circunstancias provocan una lectura entrecortada del verso, al estar dividido en tres grupos rítmicos por tres pausas: la de la cesura, la del punto que cierra la primera oración, y la pausa de final de verso (subrayada tipográficamente por una coma). Además, los tonemas de cada una de estas tres unidades van alternando en cadencias y anticadencias:



Je vois ma femme // en esprit. Son regard

Ninguno de los traductores, por distintas razones, ha podido mantener en su versión el contorno melódico de este verso: Castellón, al traducir en verso libre, pierde los efectos de la lectura métrica; Lázaro elimina el *contre-rejet* del poema francés al trasladar “son regard” al verso siguiente; los demás traductores, pese a mantener la discordancia entre el verso y la sintaxis, no pueden reproducir los efectos de la cesura pues han recurrido a un metro sin división en hemistiquios.

No nos sorprende la falta de adecuación métrica de las versiones de Pujol o Sarrión, pues ya la hemos observado en otras de sus traducciones. Sin embargo, es extraño que Martínez de Merlo no haya respetado el esquema silábico de Baudelaire, dada la fidelidad sistemática que se observa en otras de sus versiones. En un primer momento, la interpretación que nos pareció explicar mejor la opción de este traductor fue el desliz en el análisis de los versos franceses: como los decasílabos en español no se presentan habitualmente divididos en hemistiquios (aunque existen algunos casos de decasílabos compuestos), pensamos inicialmente en la posibilidad de que el traductor hubiese realizado una “lectura española” del poema francés y no hubiese percibido la cesura en los versos franceses; es decir, que el esquema silábico del decasílabo español (sin cesuras) hubiese actuado a modo de filtro desde que se leyó el poema original y hubiese “borrado” las cesuras de “Le chat”³.

Sin embargo, tras consultar las traducciones de otros poemas escritos igualmente en decasílabos, hay que descartar la posibilidad de un error de Martínez de Merlo: en la traducción que realiza del poema “La mort des amants”, demuestra ser consciente del carácter compuesto de los decasílabos franceses, pues en este caso los ha traducido por dodecasílabos,

³ Insistimos una vez más en lo determinantes que pueden llegar a ser los moldes silábicos que se proponen en las teorías métricas. Aunque éstos no sean más que abstracciones teóricas, el aprendizaje de estos esquema formales llega a arraigar con tanta fuerza en los lectores que acaban alterando las lecturas intuitivas de los versos para hacer que sean éstos los se adapten a los patrones métricos y no al revés.

respetando la cesura y la división en hemistiquios de los versos de Baudelaire.

Si en lugar de concentrarnos en un poema concreto tenemos en cuenta las traducciones que ha realizado de todos los poemas decasilábicos de *Les fleurs du mal*, la explicación más plausible ante estos cambios de criterios métricos es que el traductor va variando su estrategia en función de la posición que ocupa la cesura: sólo traduce el decasílabo por un dodecasílabo cuando Baudelaire divide sus versos en dos isostiquios de cinco sílabas. Por el contrario, cuando la cesura de los poemas franceses no divide el metro en dos unidades simétricas sino en dos heterostiquios de cuatro y seis sílabas, Merlo recurre al endecasílabo. La traducción de los cuatro poemas que componen la serie “Un fantôme” (“Les Ténèbres”, “Le parfum”, “Le cadre” y “Le portrait”) confirma esta hipótesis: los decasílabos de estos poemas —con cesura tras la sexta o la cuarta sílaba, como sucede en “Le chat”— son traducidos por endecasílabos. En definitiva, Merlo sólo ha respetado la cesura de los versos franceses cuando ésta se mantiene invariable tras la quinta sílaba en todo el poema, pero cuando Baudelaire opta por una *césure mobile*, este traductor la elimina de sus versiones.

La traducción de los decasílabos franceses ha suscitado en otros traductores reacciones similares a las de Merlo, lo que confirma que este metro suele generar problemas al trasladarlo a la versificación española, pues es uno de los pocos casos en los que se aprecian ciertas dudas en algunas versiones caracterizadas por su regularidad métrica. Manuel Neila también recurre al dodecasílabo cuando los decasílabos franceses están divididos en dos isostiquios (como en el poema “La mort des amants”). Sin embargo, cuando la cesura deja de ocupar una posición intermedia y fragmenta el metro en dos heterostiquios desiguales de seis y cuatro sílabas, entonces las estrategias de este traductor varían sin que hayamos podido encontrar una explicación: en algunos casos recurre, igual que Merlo, al endecasílabo (“El gato”), mientras que en otros, opta por el dodecasílabo (“Un fantôme”)⁴.

En la versión de Manuel Alba Bauzano, por citar tan sólo otro ejemplo, la posición de la cesura en el metro francés es también un dato importante. En los poemas en los que Baudelaire ha dividido este metro en dos heterostiquios desiguales, Alba Bauzano ha recurrido al endecasílabo. Ahora bien, cuando la cesura divide los decasílabos en dos isostiquios de cinco sílabas, como sucede en el poema “La mort des amants”, este traductor ha querido mantener en español el carácter compuesto del metro

⁴ En el apéndice (pág. 781) ofrecemos los originales y la traducción de Manuel Neila de todos los poemas citados.

francés. En este sentido, su estrategia es idéntica a la de Merlo y Manuel Neila. Sin embargo, a diferencia de estos dos traductores, Alba Bauzano descarta el dodecasílabo —el metro que sería prosódicamente equivalente al francés— y opta por el alejandrino. Conserva así el ritmo compuesto del metro original mediante la cesura, pero aumenta la cantidad silábica⁵.

En cualquier caso, todas estas opciones métricas sólo pueden explicarse como opciones personales de los traductores⁶ y no como una limitación de la métrica española para reproducir el decasílabo francés: existen en nuestra versificación variantes suficientes del dodecasílabo como para respetar todas las divisiones que Baudelaire practica en sus decasílabos (dodecasílabos simétricos, de seguidilla, asimétricos, de 8-4, e incluso dodecasílabos ternarios con dos cesuras⁷).

La importancia de estas precisiones métricas radica en que no afectan exclusivamente al cómputo de sílabas. La determinación de los esquemas silábicos utilizados por el traductor no tiene el único objetivo de realizar unas operaciones aritméticas que confirmen la regularidad de sus versos

⁵ Cfr. sus versiones de los poemas “Le chat”, “Les ténèbres” y “La mort des amants” en el apéndice (pág. 781).

⁶ No descartamos la posibilidad de que estas irregularidades en la traducción del decasílabo se deban sencillamente a que algunos de los traductores no hayan sabido ver la naturaleza compuesta del decasílabo francés en aquellos casos en los que este metro no está dividido en dos isostiquios de cinco sílabas sino en dos heterostiquios de 6 y 4.

⁷ Domínguez Caparrós, José. *Diccionario de métrica española*. Madrid: Paraninfo, 1985, págs. 49-51.

para encasillarlo, a continuación, en un grupo de traductores o en otro, o para exhibir su virtuosismo en el uso de un determinado patrón silábico. La finalidad de nuestros análisis métricos es ofrecer información sobre la lectura que hay que realizar de los versos y, en consecuencia, sobre el ritmo interno del texto. El metro es reflejo de la voluntad rítmica (en el sentido semántico que admite este término) del poeta o del traductor.

A este respecto, y seguimos centrándonos en la traducción de los dodecasílabos, nos parece interesante mencionar la posibilidad de una doble lectura métrica de las traducciones en las ediciones bilingües de poesía francesa. Martínez de Merlo traduce de esta manera el primer poema de la serie “Un fantôme”:

Las tinieblas

En las cavernas de la honda tristeza
donde el Destino me tiene encerrado;
donde jamás entra un rayo de dicha:
y a solas con la Noche, huraña huésped,

soy igual que un pintor que un Dios burlón
condena, ¡ay!, a pintar en las tinieblas;
y donde, cocinero de hambre fúnebre,
pongo a hervir y me como el corazón,

brilla y se extiende, y se muestra un instante
un espectro de gracia y de esplendor.
Por su traza oriental y soñadora,

cuando ha alcanzado su total grandeza,
reconozco a mi bella visitante:
¡Es Ella! ¡Negra pero luminosa!

Si la versión de este traductor se leyese como un texto independiente del poema original (esto es lo que sucede en las ediciones monolingües de *Las flores del mal* debido a la ausencia de los textos franceses), sus versos se interpretarían como endecasílabos, pues es el tipo de lectura que surge espontáneamente, sin forzar diéresis ni sinéresis y realizando las pausas allí donde la sintaxis de sus oraciones las exige. Pero la edición de Cátedra en la que Merlo publica su traducción es bilingüe y el texto francés aparece en la página inmediatamente anterior a su versión. Este hecho no debe interpretarse exclusivamente como una deferencia de la editorial hacia los lectores. Como ya hemos apuntado en el comentario del poema "L'invitation au voyage"⁸, creemos que las ediciones bilingües condicionan la lectura de los textos españoles, y ello no sólo porque se deje constancia manifiesta de que son traducciones. La colocación habitual de los textos originales delante de sus versiones induce a leer en primer lugar el texto francés y, a continuación, la versión española (lo que determina igualmente la relación jerárquica que el lector establece entre los textos)⁹.

⁸ Págs. 562-563 del capítulo 7.

⁹ La escasez de ediciones bilingües en la publicación de *Las flores del mal* nos impide sacar más conclusiones sobre el distinto comportamiento de los traductores en función de la presencia o ausencia del texto original al lado de su versión. En cualquier caso, sí hemos podido apreciar que en las ediciones bilingües los traductores suelen mostrarse, como norma general, más fieles que en las ediciones monolingües. Laurence Malingret llega a la misma conclusión al analizar dos traducciones al francés (en edición bilingüe y monolingüe) de la novela *Concierto Barroco*. Cfr. "Stratégies de traduction et conditions de publication, éditions bilingues et monolingues: l'exemple de la traduction française du roman d'Alejo Carpentier *Concierto Barroco*, par René L.-F. Durand". En: Álvarez Ladrón, Alberto y Fernández Ocampo, Anxo (Eds.). *Anovar/anosar. Estudios de traducción e interpretación. Actas del I Congreso Internacional de estudios de traducción e interpretación*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Vigo, 1999, págs. 109-114.

En algunos textos, cuando el ritmo métrico de los versos franceses se manifiesta de forma muy marcada (por la ausencia de encabalgamientos que rompan las pausas entre hemistiquios o versos, por ejemplo), la inercia métrica que generan los esquemas silábicos es tan fuerte que se traslada a la lectura del poema español, y el recuerdo de los metros franceses actúa sobre los versos de la traducción. Como consecuencia, se leen los versos españoles con el filtro del esquema métrico francés. La presencia virtual del texto de Baudelaire durante la lectura de la traducción condiciona el acercamiento del lector a ésta. Los versos de la versión española se “afrancesan” y son declamados, aunque sea artificialmente, de manera tal que acaban por impregnarse del ritmo del texto francés. Puede hablarse, en estos casos, de una segunda fase de la traducción en la que el lector interviene de forma tan activa como el mismo traductor: se produce una colaboración entre ambos para buscar en la versión española la disposición rítmica del poema original.

Lógicamente, este tipo de lecturas “extranjerizantes” se produce con más facilidad ante determinados métodos de traducción. En aquellos casos en los que el traductor español ha transformado radicalmente los versos franceses y ha recurrido a esquemas métricos diferentes (como sucede, por ejemplo, en las versiones de Ángel Lázaro), es difícil —imposible, en ocasiones— encontrar resquicios en los que insertar las cadencias francesas.

Pero cuando la traducción se presenta en versos libres y sigue literalmente el poema francés (como sucede, por ejemplo, en la versión de López Castellón), la adecuación de los versos españoles a los franceses resulta más sencilla, ya que no hay en ellos un esquema métrico propio que oponga resistencia a la influencia del metro latente francés.

Estas “interferencias” métricas también pueden producirse en versos regulares si el lector realiza conscientemente una segunda lectura de ellos desde el filtro de los metros franceses. En estos casos, la influencia del texto francés en la traducción ya no surge de forma tan natural, sino que depende de la voluntad del lector por forzar la lectura de los versos españoles para hacerlos coincidir con el esquema métrico francés. Estas lecturas, por artificiosas que puedan parecer si se comparan con el acercamiento habitual a las traducciones, son posibles, y, en ocasiones, la versión española opone muy poca resistencia a ellos. Fijémonos de nuevo en la traducción de Martínez de Merlo antes citada, pero, esta vez, desde el texto francés:

Les ténèbres

Dans les caveaux d'insondable tristesse
Où le Destin m'a déjà relégué;
Où jamais n'entre un rayon rose et gai;
Où, seul avec la Nuit, maussade hôtesse,

Je suis comme un peintre qu'un Dieu moqueur
Condamne à peindre, hélas! sur les ténèbres;
Où, cuisinier aux appétits funèbres,
Je fais bouillir et je mange mon coeur,

Par instants brille, et s'allonge, et s'étale
Un spectre fait de grâce et de splendeur.
A sa rêveuse allure orientale,

Quand il atteint sa totale grandeur,
Je reconnais ma belle visiteuse:
C'est Elle! noire et pourtant lumineuse.

Las tinieblas

En las cavernas de la honda tristeza
donde el Destino me tiene encerrado;
donde jamás entra un rayo de dicha:
y a solas con la Noche, huraña huésped,

soy igual que un pintor que un Dios burlón
condena, ¡ay!, a pintar en las tinieblas;
y donde, concinero de hambre fúnebre,
pongo a hervir y me como el corazón,

brilla y se extiende, y se muestra un instante
un espectro de gracia y de esplendor.
Por su traza oriental y soñadora,

cuando ha alcanzado su total grandeza,
reconozco a mi bella visitante:
¡Es Ella! ¡Negra pero luminosa!

Si se traslada el esquema métrico francés (decasílabo compuesto asimétrico) a la versión de Merlo, se comprobará que todos sus versos excepto el último admiten esta lectura francesa dodecasilábica:

En las cavernas // de la honda tristeza ¹⁰	(5 + 7)
donde el Destino // me tiene encerrado	(5 + 7)
donde jamás // entra un rayo de dicha	(5 + 7)
y a solas con la Noche, // huraña huésped	(7 + 5)

¹⁰Para poder realizar esta lectura es necesario romper la sinalefa entre el artículo y el sustantivo en “la honda”; y lo mismo sucede en el verso siete en “de hambre”. Sin embargo, creemos que estos hiatos no suponen forzar la lectura del verso, debido a que la vocal acentuada del núcleo sinaléfico se sitúa en posición posterior. Cfr. Balbín, Rafael de. *Op. cit.*, pág. 73. También la siguiente explicación de Baehr apoya la lectura que proponemos de estos dos versos: “En el curso del sintagma, en el caso de palabras que están en estrecha relación morfológica, si la siguiente empieza por vocal tónica y la anterior es palabra de condición átona o secundaria, se tiende al hiato”. Cfr. Baehr, Rudolf. *Op. cit.*, pág. 50.

soy igual que un pintor // que un Dios burlón	(7 + 5)
condena, ¡ay!, // a pintar en las tinieblas	(4 + 8)
y donde, cocinero // de hambre fúnebre	(7 + 5)
pongo a hervir // y me como el corazón	(4 + 8)
brilla y se extiende, // y se muestra un instante	(5 + 7)
un espectro de gracia // y de esplendor	(7 + 5)
Por su traza oriental // y soñadora	(7 + 5)
cuando ha alcanzado // su total grandeza	(6 + 6)
reconozco // a mi bella visitante	(4 + 8)

Al realizar estas lecturas, se elimina la discontinuidad con que suelen leerse las traducciones respecto de los poemas originales. La versión deja de ser un texto independiente y se considera una extensión del texto francés en una lengua distinta.

Las licencias métricas a las que hemos necesitado recurrir para aplicar los esquemas métricos señalados no son mayores que las que el propio traductor exige en otras de sus traducciones para lograr la regularidad de los versos¹¹. Somos conscientes de que esta “afrancesada” lectura de la versión de Martínez de Merlo no se deriva de su propio texto, sino de la superposición del original y la traducción. Dicho de otra manera: si el traductor hubiese deseado imprimirle a sus versos el ritmo del dodecasílabo, seguramente lo habría hecho de una manera más evidente, como sucede en otras de sus traducciones. Sin embargo, creemos que la mera posibilidad de

¹¹ “En el capítulo de ‘licencias’ confío en que el buen oído de mis lectores y su acerado uso de la diéresis, la sinéresis, la sinalefa y la pausa interna contribuya a la correcta escanciación de estos poema”. Martínez de Merlo, Luis. En las “Notas a la traducción” de *Las flores del mal*. Madrid: Cátedra, 1992, págs. 64-65.

practicar estas lecturas destaca la responsabilidad de lector en la búsqueda del ritmo de las traducciones. En cualquier caso, tanto si el lector se decanta por una lectura de la traducción al margen del texto francés, como si opta por la introducción de la métrica francesa en el texto español, lo cierto es que el análisis métrico se revela en ambos casos como una herramienta fundamental para la interpretación rítmica del poema.

Concluimos esta descripción métrica con un análisis sobre la distribución de las rimas en el poema original y en la versión de Ángel Lázaro, único traductor de los que estamos comentando en este apartado que las mantiene¹². Igual que en los esquemas silábicos, Baudelaire altera también la disposición clásica de las homofonías del soneto francés. Las habituales rimas abrazadas de los cuartetos (ABBA CDDC) se convierten en este poema en rimas cruzadas (AbAb CdCd). Las rimas de los dos tercetos las ha distribuido de tal manera (EfE fGg) que estos seis versos podrían dibujar igualmente un serventesio más un dístico (EfEf Gg) lo que acerca esta composición a la configuración estrófica conocida como “soneto shakespiriano”. Coexisten, pues, en “Le chat” dos estructuras superpuestas entre las que el lector ha de elegir en función del sentido al que conceda más importancia: vista u oído. Si escuchásemos el poema en una lectura oral

¹² Existen algunas rimas en la versión de Pujol (pata – ágata), pero son casuales. La norma mayoritaria entre quienes traducen en verso blanco o en verso libre es evitar las homofonías que surgen espontáneamente por la semejanza entre las lenguas, aunque algunos traductores como Pujol o López Castellón no hacen nada por suprimirlas de sus versiones.

y, al desaparecer la disposición tipográfica, sólo pudiésemos atender a las relaciones sonoras entre los versos, percibiríamos tres cuartetos y un dístico: AbAb CdCd EfEf Gg. Si, por el contrario, leemos el poema sobre la página y le concedemos más importancia a su apariencia visual y a las separaciones tipográficas entre estrofas, aparecen dos cuartetos y dos tercetos: AbAb CdCd EfE fGg.

Aunque Ángel Lázaro mantiene las rimas en su versión, sólo en los dos serventesios respeta la forma en que las distribuye Baudelaire: ABAB CDCD. Las homofonías de los tercetos de este traductor (EFE GGF) ya no vinculan los mismos versos que en el poema francés (e incluso repite en el último terceto la misma rima que en el segundo serventesio), por lo que se pierde la doble estructura que se acaba de describir.

A juzgar por otras traducciones en las que también se mantienen las rimas, no suele estar entre las prioridades de los traductores respetar la misma distribución de las homofonías del poema original. Si nos fijamos, por ejemplo, en uno de los sonetos clásicos de *Les fleurs du mal*, “Correspondances”, y analizamos las rimas de algunas de sus versiones españolas, comprobaremos que la tendencia mayoritaria consiste en respetar la rima de los dos cuartetos, pero sentirse libre en la de los tercetos¹³:

¹³ Tanto el poema original como las versiones de los traductores están citados en el apéndice.

Baudelaire	Eduardo Marquina	Nydia Lamarque	Teodoro Sáez Hermosilla	Ángel Lázaro	Luis Guarner
A	A	A	A	A	A
B	B	B	B	B	B
B	B	B	A	B	B
A	A	A	B	A	A
C	C	C	C	C	C
D	D	D	D	D	D
D	D	D	D	D	D
C	C	C	C	C	C
E	E	E	E	E	E
F	F	F	C	F	F
E	E	E	E	E	E
F	G	C	C	C	C
E	F	F	F	F	F
E	G	C	F	C	C

El cotejo de las versiones anteriores permite deducir igualmente el escaso éxito de la asonancia entre los traductores. Sólo uno de ellos, Sáez Hermosilla, ha recurrido a este tipo de homofonías parciales, pero las combina con consonancias (las rimas internas del segundo cuarteto: unidad – claridad). Aunque este traductor afirme que, frente a la consonancia, la asonancia es “una solución intermedia que respeta la sintaxis, el léxico, el significado, la oralidad y el ritmo”¹⁴, creemos que la libertad del traductor se ve constreñida prácticamente por igual en ambos casos, como se intentó

¹⁴ Sáez Hermosilla, Teodoro. "La traducción poética: ¿Transparencia por aproximación o adaptación inevitable? (A propósito de Ch. Baudelaire)". En: *Livius*, 9, 1997, pág. 132.

demostrar en el comentario del poema “Élévation” (es cierto que resulta más sencillo encontrar palabras para la rima asonante —Sáez Hermosilla ha encontrado alguna en todos los versos franceses sin forzar excesivamente la sintaxis—, pero las reglas a las que hay que atender son más numerosas). A nuestro juicio, la mayor soltura que percibe este traductor no se deriva tanto del tipo de fonemas que intervienen en su rima, sino de las libertades que se ha tomado en relación a la configuración estrófica: combina un serventesio con un cuarteto, repite la rima del segundo cuarteto en los tercetos y combina homofonías asonantes con consonantes¹⁵.

En cualquier caso, la estrategia de Sáez Hermosilla nos parece interesante por ser uno de los pocos traductores que recurren a un elemento métrico dándole, sin embargo, un uso rítmico personal, es decir, sin plegarse a los imperativos impuestos por la versificación regular.

Reducciones y ampliaciones en el número de sílabas

Vuelve a constatarse en las traducciones de este poema la necesidad de reducir sílabas por parte de quienes han respetado los moldes métricos

¹⁵ Otro traductor que combina igualmente diferentes tipos de rima es Manuel Alba Bauzano. A diferencia de Sáez Hermosilla, sin embargo, estas variaciones no se producen en un mismo poema, sino entre distintos textos. Por ejemplo, en su versión del poema “Le guigon” recurre a la rima consonante; en “La mort des amants”, a la asonante; y en otros poemas en los que las homofonías resultaban especialmente difíciles de respetar, como en “L’invitation au voyage”, ha traducido en verso blanco. En el apéndice (pág. 781), reproducimos sus traducciones de estos poemas.

franceses. A la inversa, quienes han optado por metros más amplios han necesitado introducir material lingüístico ausente en el original, para completar el mayor número de sílabas de los metros españoles en relación a los utilizados por Baudelaire. Como estos dos procedimientos ya han sido comentados e ilustrados en poemas anteriores, nos limitamos en éste a ofrecer algunos ejemplos que nos parecen significativos de estas dos exigencias métricas contrarias, pues reflejan hasta qué punto los metros influyen en el tono final de los textos al obligar a los traductores a explicitar sus interpretaciones del poema francés.

En cuanto a las reducciones silábicas, en el primer verso del poema ya se encuentran ejemplos suficientes. Baudelaire exhorta al gato, símbolo de la mujer amada: “Viens, mon beau chat, sur mon coeur amoureux”. Martínez de Merlo y Martínez Sarrión, que traducen el decasílabo francés por endecasílabos (una sílaba menos de lo que correspondería en una equivalencia prosódica), se ven obligados a condensar, y para ello eliminan el posesivo francés y traducen “coeur” por “alma” y “pecho” (restándole una sílaba al excesivo “corazón”):

Merlo: Ven, bello gato, a mi alma amorosa

Sarrión: Ven, bello gato, a mi amoroso pecho

Aunque las motivaciones son las mismas, los efectos de estas dos opciones léxicas son diferentes. La referencia al “alma” en la versión de Merlo convierte la súplica del poeta en un anhelo trascendental, en el deseo de fundirse espiritualmente con su amante, encarnada en esta ocasión bajo la forma de un gato. Son los deseos de espiritualidad los que Merlo ha plasmado en su versión. Ha eliminado la parte física y carnal del símbolo de Baudelaire (las caricias al animal) para quedarse exclusivamente con el término abstracto: la fusión de las almas de los amantes.

No ocurre lo mismo en la traducción de Sarrión. En su versión, el protagonista del poema le pide al gato que acuda a su “pecho”, que se recueste sobre él para acariciarlo. Es una petición física: el poeta quiere tocarlo, acariciar su lomo, sentir la suavidad de sus cabellos. La trascendentalidad que se le preste a las caricias depende ya de lo que el lector quiera ver en ellas. Baudelaire, efectivamente, busca algo más que unas meras caricias a un gato (el resto del poema así lo indica), pero los sentidos físicos son necesarios para alcanzar esa etapa espiritual posterior. No es de mística de lo que habla en este poema, sino de cómo la sensualidad (el tacto es el protagonista de este texto) puede permitir el acceso, a través del placer que procura, a una unión íntima.

En cualquier caso, las dos interpretaciones por las que se decantan estos traductores son posibles, pues ambas están implícitas en el poema francés. La preposición utilizada por Baudelaire, “viens, mon beau chat, *sur* mon coeur” (ven, mi bello gato, *sobre* mi corazón), parece darle la razón a Sarrión, pues hace referencia al lugar físico en el que el gato debe recostarse. Sin embargo, la trascendencia que Merlo le imprime al verso está también presente en el texto original, incluso de forma explícita en el verso nueve, en el que el poeta francés explica lo que realmente está viendo cuando observa al felino: el espíritu de su amante (“je vois ma femme *en esprit*”). Así pues, el procedimiento por el que Merlo ha optado para la traducción de este poema —dejar de lado al animal para concentrarse en lo que éste simboliza—, es, en última instancia, el mismo al que ha recurrido Baudelaire en su texto, con la única salvedad de que el traductor ha adelantado en algunos versos la mención explícita de lo simbolizado¹⁶.

Las interpretaciones de estos dos traductores se reflejan también en otros puntos del poema, como en la traducción de la primera oración del verso 9: “Je vois ma femme *en esprit*”. Nos referimos concretamente a la alusión que hace Baudelaire a la mujer. Esta mención neutra, expresada en

¹⁶ El cotejo de las versiones que de este poema ofrecen los demás traductores demuestra, sin embargo, que el procedimiento al que ha recurrido Merlo es minoritario. Sólo hemos encontrado una traducción catalana que opta también por lo trascendente frente a lo físico: “Vine, gat bell, al meu cor amorós”. En las demás traducciones castellanas se ha traducido siempre por “pecho”, menos Manuel Alba Bauzano que traduce: “Ven gatito a mis brazos amorosos”. En el apéndice se reproducen las versiones de este poema de todos los traductores.

francés a través de un elemento léxico coloquial (*femme*), ha sido traducida al español de muy distintas maneras. Dejando al margen la opción literal de López Castellón (“mujer”), el resto de los traductores ha añadido en sus versiones matices ausentes en el poema francés. Ángel Lázaro traduce “femme” por “amante”, introduciendo las connotaciones de relación extramatrimonial con que —querámoslo o no— se ha cargado esta palabra en nuestra lengua¹⁷. Merlo y Sarrión siguen adoptando los puntos de vista señalados en los párrafos anteriores. Merlo, frente al resto de los traductores, elimina de su texto cualquier referencia explícita a la mujer, al convertir “ma femme” en “mi amor” (“veo el fantasma de mi amor”), y opta, así, por una referencia etérea al sentimiento, despojándolo una vez más de la forma externa con que se manifiesta en este poema. Y una vez más su estrategia de traducción vuelve a coincidir con la que el propio Baudelaire utilizará más adelante, en este caso en el poema “Les chats”. La simbolización de la mujer a través de los gatos es un mecanismo del que se sirve el poeta francés para que la mujer no cope el protagonismo del poema y poder, así, hacer referencia al sentimiento en su estado más puro¹⁸.

¹⁷ María Moliner dice en la tercera acepción de la palabra “amante”: “Persona con quien otra mantiene relaciones sexuales irregulares. Significado que, en lenguaje corriente, ha desplazado al anterior, pues sólo con él se emplea esta palabra en frases como « tiene una amante » o « es su amante » ”.

¹⁸ “[...] les chats permettent, par leur médiation, d’éliminer la femme, laissant face à face —sinon même confondus— ‘le poète des Chats’, libéré de l’amour bien restreint, et l’univers, délivré de l’austerité du savant”. Cfr. Jakobson, Roman y Lévi-Strauss, Claude. “Les Chats”. En: *L’Homme*, II. 1962, págs. 5-21. Citado por: *Questions de poétique*. París: Seuil, 1973, pág. 419.

Sarrión, por el contrario, traduce “femme” por “señora” (“A mi señora creo ver”), imprimiendo a su versión un matiz muy distinto. Es evidente que las connotaciones de matrimonio burgués que a primera vista podrían asociarse a la expresión “mi señora” quedan neutralizadas por el resto del poema: el dirigirse a la mujer con el apelativo “señora”, en este caso, se interpreta como una actitud de veneración; el poeta se postra ante ella como lo haría un servidor a la espera de recibir órdenes. Unas connotaciones muy similares a las de Sarrión se aprecian en la traducción de Carlos Pujol, aunque mediante mecanismos discursivos diferentes: opta Pujol por omitir cualquier referencia explícita a la mujer y se refiere a ella a través de un pronombre: “creo estar viéndola”. La presencia de este anafórico sin mención anterior de su referente magnifica a la amante: tal es su protagonismo en la mente del poeta que ni siquiera es necesario mencionarla.

Las obligaciones métricas de Pujol y de Ángel Lázaro son muy distintas de las de Martínez de Merlo y Martínez Sarrión: si éstos están obligados a condensar el contenido de los versos franceses en menos sílabas, aquellos deben decir lo mismo que Baudelaire con más palabras, pues han optado por versos más amplios. La prolijidad y las redundancias a que esta estrategia obliga podrían ejemplificarse con la traducción que realiza Pujol del tercer verso: “Et laisse-moi plonger dans tes beaux yeux”

se convierte en “deja que pueda hundirme en tus pupilas”. El permiso que solicita el poeta, que no deja de ser un recurso retórico, se subraya doblemente mediante los verbos “dejar” y “poder”. En la traducción de Ángel Lázaro se aprecian algunas redundancias, originadas igualmente por la necesidad de completar los metros alejandrinos. Este mismo verso lo traduce por “y deja que me hunda en tus *dos* bellos ojos”, con una precisión numérica que Baudelaire consideró innecesaria.

Equivalencia y unidad de traducción

El distanciamiento de la traducción de Ángel Lázaro no siempre debe achacarse a los efectos de los esquemas métricos. En la mayor parte de las ocasiones, por el contrario, el alejamiento de los textos franceses es producto de su método de traducción y de su forma de concebir las relaciones fondo-forma. La separación que establece este traductor entre el contenido sémico del poema y la forma lingüística en la que éste se presenta, conlleva la aplicación del principio de fidelidad sólo al primer término de esta dicotomía, pues la idea del poema prevalece frente a la variaciones engañosas de las formas en las que se presenta (*la letra mata, pero el espíritu da vida*). Independientemente del juicio que merezcan sus versiones, lo cierto es que este método de traducción nos proporciona

ejemplos interesantes para estudiar el concepto de equivalencia. Fijémonos en la traducción de Lázaro del primer verso:

Baudelaire: “Viens, mon beau chat, sur mon coeur amoureux;”

Ángel Lázaro: “Ven, bello gato, ven, amansa mis enojos,”

La aplicación rígida y formalista de la noción de equivalencia nos llevaría inevitablemente a censurar la traducción propuesta: “amansa mis enojos” no sólo no es equivalente sino contrario a la idea expresada en “coeur amoureux”. Sin embargo, sabemos que el poema de Lázaro es una traducción del de Baudelaire (porque así se nos presenta), y esto hace que busquemos la relación (semántica o de cualquier otro tipo) entre ambos, pues el concepto de equivalencia está en la esencia de la traducción. Dicho de otra manera: el hecho de que un texto sea una traducción de otro genera automáticamente una relación de equivalencia entre ellos. El acercamiento descriptivo que estamos adoptando en este trabajo hace recaer sobre nosotros la responsabilidad de encontrar esta relación: es el observador el que debe buscar (*crear*, en cierto modo) la equivalencia entre el texto original y su versión española:

Dado que en el caso de la traducción las manifestaciones de la “lengua en acción” (el TO y el TM) pertenecen a polisistemas culturales distintos, responden a normas intersubjetivas diferentes

y, sin embargo, ambas manifestaciones son reconocidas por los receptores de uno y otro polo como "uno y el mismo" texto, el TO y su TM han de tener "algo" en común, "algo" que defina al TM como traducción de su TO: es lo que llamamos equivalencia.¹⁹

Desde esta perspectiva, la equivalencia deja de postularse como algo esencial y abstracto, como una forma vacía a la espera de ser completada con ejemplos, cuya existencia es independiente de los textos concretos y que puede aplicarse de forma automática en cualquiera de ellos²⁰. Se trata, por el contrario, de una noción puramente relacional y dinámica, pues habrá que darle una nueva forma en función del texto que se comente.

La ausencia de un patrón preestablecido previamente para buscar las equivalencias entre los originales y sus versiones genera ciertas dificultades para enunciar la unidad de traducción o translema²¹, especialmente en aquellos casos en los que el traductor se ha separado formalmente del poema francés. En estos casos, es frecuente que los dos segmentos que componen el translema (el segmento del texto de salida y el de llegada) no sean homogéneos ni pertenezcan al mismo nivel lingüístico. Por ejemplo, en

¹⁹ Rabadán, Rosa. *Equivalencia y traducción. Problemática de la equivalencia translémica inglés-español*. Universidad de León, 1991, pág. 280.

²⁰ Fernández González, Vicente. "Traducir a Cavafis: sobre el concepto de *equivalencia* en la traducción literaria". En: *Erytheia*, 17, 1995, págs. 287-311.

²¹ Entendiendo por unidad de traducción "la unidad mínima de equivalencia interlingüística, susceptible de permutación funcional y no reducible a unidades menores sin pérdida de su condición de equivalencia". Cfr. Santoyo, J. C. "A propósito del término *translema*". En: *Actas del I Congreso Nacional de Lingüística Aplicada*, págs. 255-265. Citamos por: *Babel*, 32, 1986, pág. 50-55.

la traducción que propone Martínez de Merlo de la primera estrofa del poema "Le serpent qui danse",

Que j'aime voir, chère indolente,
De ton corps si beau,
Comme une étoffe vacillante,
Miroiter la peau!

¡Me gusta ver, oh mi indolente,
de tu cuerpo hermoso,
como un tejido titilante,
la piel destellar!

desaparece el adverbio exclamativo de la oración francesa, pero éste elemento encuentra su equivalente en el nivel suprasegmental de la versión española, concretamente en el contorno melódico propio de la entonación exclamativa.

Es posible incluso que el elemento significativo del poema original no sea un elemento propiamente lingüístico y su presencia en la traducción se deba a una explicitación que el traductor ha considerado necesaria. Sea como fuere, las dificultades para establecer la unidad de traducción son evidentes y la forma que ésta adopte finalmente dependerá de la interpretación del lector de la traducción. Algunos autores han propuesto marcas formales como la compensación para determinar cuál ha sido el segmento mínimo del original con el que ha trabajado el traductor²²: si las únicas compensaciones que se observan están motivadas por la pérdida de elementos de un mismo

²² Peña, S. "El traductor en su jaula: hacia una pauta de análisis de traducciones". En: Morillas, E. y Arias, J.P. (Eds.). *El papel del traductor*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1997, págs. 19-59.

verso, es posible que la unidad de traducción haya sido el verso; si se aprecian compensaciones dentro de la misma estrofa, será esta la unidad básica de sentido para el traductor, y así sucesivamente. Sin embargo, y pese a la utilidad de estos mecanismos de análisis, no siempre tiene por qué haber compensaciones para poder establecer unidades de traducción amplias, pues es perfectamente posible que el traductor no haya necesitado o querido compensar pérdidas. Por otra parte, la ampliación de la unidad de traducción no siempre deja huellas lingüísticas en los textos. Este es el caso, por ejemplo, de Martínez de Merlo: las notas del traductor que en ocasiones introduce en sus versiones demuestran que para la traducción de determinados poemas ha tenido en cuenta otros textos anteriores o posteriores, pues estas notas remiten a ellos. Sin embargo, esta lectura intertextual sólo la ha utilizado para la interpretación de los poemas, sin que hayan quedado trazas lingüísticas en los textos de llegada.

Partiendo de estos presupuestos, la equivalencia del sintagma “amansa mis enojos” de la versión de Lázaro no está en ningún elemento lingüístico del poema original, sino que se extiende sin marca formal por toda la obra de Baudelaire. El traductor se ha dejado inspirar por el conjunto de *Les fleurs du mal* y ha observado que el poeta francés recurre a la contemplación de los gatos para calmar su angustia vital, para tranquilizarse y olvidar sus ansias dejándose invadir por la mansedad y la actitud

impasible de estos animales. Son varios los poemas en los que aparece la figura del gato con estos propósitos. Además del poema que se está comentando en este apartado, en otras dos ocasiones los gatos son los protagonistas del texto y se mencionan en el título de los poemas. En el poema LXVI (“Les Chats”), se alaba la actitud imperturbable e indiferente que adoptan permanentemente:

Ils prennent en songeant les nobles attitudes
Des grands sphinx allongés au fond des solitudes,
Qui semblent s’endormir dans un rêve sans fin;

Baudelaire menciona el efecto embriagador que en él provocaban los felinos en el poema LI, titulado también “Le chat”, en el que identifica su maullar con una música anestesiante:

Cette voix, qui perle et qui filtre,
Dans mon fonds le plus ténébreux,
Me remplit comme un vers nombreux
Et me réjouit comme un philtre.

Elle endort les plus cruels maux
Et contient toutes les extases;
Pour dire les plus longues phrases,
Elle n’a pas besoin de mots.

En este poema sí aparece explícitamente la idea del gato como vía de escape a las obsesiones: el maullar de los felinos “endort les plus *cruels*

maux”. El primer verso de la segunda estrofa citada es, pues, el que parece haber inspirado a Ángel Lázaro la traducción de “amansa mis enojos”. Para comprender las equivalencias que ha establecido este traductor en la versión del poema XXXIV (el primero con el título “Le chat”) es necesaria la lectura de los poemas LI y LVI, y de forma general, de todas *Las flores del mal*.

Desde esta perspectiva, se entienden mejor otras opciones de Ángel Lázaro en el poema XXXIV. Cuando traduce “ma main s’énivre du plaisir / De palper ton corps électrique” (vv. 7 y 8) por “mi mano [...] siente la profunda delicia / que hay en tu eléctrica *pereza*” (cursivas nuestras), de nuevo se está trasladando a los restantes poemas citados para mencionar la pereza del gato, pues en el original de Baudelaire este rasgo no aparece explícito en ningún verso. Sin embargo, en el citado poema LXVI aparece un verso que alude a esta característica de los felinos: “Qui semblent s’endormir dans un rêve sans fin”.

No es una mala estrategia la de utilizar como unidad de traducción todo el poemario de Baudelaire, pues el propio poeta manifestó en varias ocasiones haber concebido esta obra de forma unitaria, de tal forma que todos los poemas debían considerarse secciones de un único texto²³. Sin

²³ Incluso toda su obra poética podría ser la unidad de traducción relevante: aunque sin el protagonismo que se le concede en *Les fleurs du mal*, en *Le Spleen de Paris* también aparece con

embargo, y precisamente por el esmero con el que el poeta francés secuenció las ideas en sus poemas, también se podría acusar al traductor de adelantar en el poema XXIV contenidos que sólo aparecen posteriormente en la obra original. Y todo ello por conseguir las homofonías al final de algunos de sus versos: la presencia de “enjos” parece ser producto de la rima con “ojos”, y la de “pereza” con “cabeza”.

En el resto de traductores se observan igualmente procedimientos similares a los descritos en la versión de Ángel Lázaro, aunque sin llegar a ampliar la unidad de traducción más allá del poema concreto que se esté traduciendo (en todo caso, si han recurrido a unidades significativas mayores que el poema, no dejan huellas formales de ello). Por esta razón, las demás traducciones se mantienen lingüísticamente más cercanas al original, pues cuanto menor es la unidad de trabajo del traductor más similitud se aprecia entre el original y su versión. Por ejemplo, cuando Sarrión traduce la expresión “à loisir” por “suavemente” frente a las opciones más literales de Merlo (“a gusto”) y Castellón (“sin prisa”), está explicitando una idea latente en el poema francés, pero no mencionada. Sin

frecuencia la figura del gato. Cfr. los poemas “L’horloge”, “Le joujou du pauvre” o “Les bienfaits de la lune”. El dinamismo y las múltiples formas que pueden adoptar las unidades de traducción permiten seguir ampliando las equivalencias que han inspirado a los traductores. Los acercamientos biográficos que hemos observado hacen pensar, por ejemplo, en la vida de Baudelaire como verdadera unidad de traducción. Por otra parte, las adaptaciones métricas de Carlos Pujol, en las que los metros franceses se traducen por los que él ha considerado culturalmente equivalentes, invitan a continuar la ampliación: la verdadera unidad de traducción es la cultura del texto que se traduce, pues de la posición que en ella ocupa la obra original se deriva su significado. Cfr. Carbonell, Ovidio. “Lingüística, traducción y cultura”. En: *Trans*, 1, 1996, págs. 143-150.

embargo, basta con visualizar mentalmente la imagen que está describiendo Baudelaire para comprender el acierto de Sarrión: es justamente la ternura con la que se acaricia al gato y la suavidad de su melena lo que anhela el protagonista del poema. La decisión de este traductor encaja perfectamente en una de las isotopías que se desarrollan en la primeras estrofas, la voluptuosidad del animal: acariciar, palpar, placer, embriagarse... son algunas palabras que sugieren la suavidad que menciona Sarrión y que respaldan esta decisión.

Distanciamiento de la norma estándar

La comparación de las versiones de Martínez Sarrión y López Castellón deja traslucir dos actitudes diferentes hacia los poemas originales. La búsqueda de equivalencias para los elementos léxicos franceses pone de manifiesto una voluntad sistemática de Sarrión por distanciarse de aquellas palabras utilizadas con más frecuencia en nuestra lengua. Este traductor muestra una tendencia a separarse de la norma estándar y a recurrir a elementos lingüísticos marcados por su pertenencia al registro culto de la lengua. En el poema que estamos comentando, por ejemplo, algunas palabras que en francés se caracterizan por un índice de frecuencia alto, han sido traducidas al español por otras menos desgastadas por el uso. En el último verso del poema, el verbo “nager” lo traslada al español por “bogar”;

cuando se establecen comparaciones en francés, suele optar Sarrión por el comparativo “cual” frente al más común “como” (v. 11: “Profond et froid, coupe et fend comme un dard”; “Profunda y fría, hiere cual dardo”); el verbo “caresser” es traducido por “peinar” (a diferencia de los demás traductores, que han recurrido a la equivalencia más próxima de “acariciar”); el adjetivo “brun” (literalmente “moreno”, tal como traduce Castellón), aparece traducido en el poema de Sarrión por “tostado”. Y podríamos continuar enunciando ejemplos similares de otros poemas.

Esta voluntad de separarse de la norma estándar en busca de la excepcionalidad lingüística no sólo se aprecia en la selección del léxico, sino también en rasgos tipográficos²⁴ o en la utilización de recursos sintácticos poco habituales en otras tipologías textuales no literarias. Por ejemplo, en las traducciones de Sarrión se aprecia una tendencia a anteponer los adjetivos a los sustantivos, independientemente del orden en el que éstos aparezcan en el poema francés²⁵. En la siguiente tabla se observa cómo el traductor altera la colocación con que Baudelaire había distribuido estos elementos en el poema que se comenta:

²⁴ Como la conservación de las versales al inicio de cada verso, frente a la norma mayoritaria actual que recurre a las mayúsculas siguiendo los mismos criterios que en la prosa.

²⁵ Fernández Ramírez considera la posposición de los adjetivos en determinados tipos de sintagmas como la opción más frecuente (un 75% de los casos por él estudiados), frente a la anteposición que aparece con menos frecuencia (en un 25% de los casos). Fernández Ramírez, Salvador. *Gramática española*. Madrid: Revista de Occidente, 1951. Citado en: Gili Gaya, *Op. cit.*, pág. 219.

Baudelaire		Sarrión	
Sust. – Adj.	Adj. – Sust.	Sust. – Adj.	Adj. – Sust.
coeur amoureux			amoroso pecho
	beaux yeux	ojos hermosos	
dos élastique		lomo elástico	
corps électrique		cuerpo eléctrico	
	aimable bête		amable bestia
air subtil			sutil aire
	dangereux parfum		peligroso aroma
corps brun			tostado cuerpo

Tan sólo en tres ocasiones coloca Sarrión el adjetivo en posición posnominal, frente a las cinco del poema francés. Sobre los efectos semánticos de la anteposición y posposición de los adjetivos existe una amplia bibliografía tanto en español²⁶ como en francés²⁷. Dejando al margen las limitaciones formales o sintácticas que impone la lengua, en aquellos casos en los que el hablante tiene libertad para colocar el adjetivo, las razones que suelen aducirse para explicar su elección son de naturaleza muy

²⁶ Demonte, Violeta. *Op. cit.*, págs. 190-201.

²⁷ Delomier, D. "La place de l'adjectif en français: bilan des points de vue et théories du XX siècle". En: *Cahiers de lexicologie*, 37, 1980, págs. 5-24.

diversa (motivos semánticos, psicológicos, estilísticos o rítmicos). Frente a los criterios de carácter lógico propuestos por algunos autores (la posposición específica, clasifica, particulariza, restringe el significado del sustantivo, mientras que en la anteposición desaparecen estos usos y se produce tan sólo una explicación), creemos que las decisiones de Sarrión están motivadas fundamentalmente por razones estilísticas, más que semánticas. Al anteponer muchos de los adjetivos que en el poema francés aparecen pospuestos, la versión de este traductor adquiere una mayor dosis de subjetividad y valoración: sus adjetivos no determinan la extensión de los sustantivos, sino que destacan una de las cualidades que se ha juzgado sobresaliente. En palabras de Gili Gaya “el adjetivo antepuesto supone por parte del que habla mayor atención hacia la cualidad que hacia el sustantivo [...]. Por eso se dice que el adjetivo antepuesto tiene carácter *subjetivo* o *afectivo* [...]. El adjetivo antepuesto denota actitud afectiva o valorativa de la cualidad; por esto se dan con preferencia en oraciones exclamativas, o en las que están más o menos teñidas de sentimientos y estimaciones”²⁸ (cursivas del autor).

En cualquier caso, las alteraciones de Sarrión en la colocación de los adjetivos franceses no provocan grandes cambios estilísticos: aunque Baudelaire posponga algunos de sus adjetivos, éstos siguen teniendo en el

²⁸ Gili Gaya, Samuel. *Curso superior de sintaxis española*. México: Minerva, 1943. Citamos por Barcelona: Vox, 1969, págs. 218 y 219.

poema una clara función valorativa, pues las diferentes funciones que adquieren los adjetivos no dependen exclusivamente de la posición que ocupan en el sintagma nominal. Hay ocasiones en las que un adjetivo pospuesto puede desempeñar los mismos valores descriptivos que si se hubiese colocado en posición prenominal. La relación semántica que se establezca entre el sustantivo y el adjetivo, y el conocimiento del referente extralingüístico serán determinantes en estos casos. En una oración como *El cielo azul nos envolvió en una atmósfera diáfana*, la posposición adjetival no altera el matiz puramente descriptivo de los adjetivos²⁹. De la misma manera, los adjetivos de los sintagmas “coeur amoureux” o “air subtil” en el poema que comentamos no son restrictivos o especificativos pese a su colocación, sino que introducen apreciaciones subjetivas del poeta: es evidente que Baudelaire no pretende precisar a qué tipo de corazones o de aire se está refiriendo, sino destacar algunas de sus cualidades, que incluso cobran mayor protagonismo que los sustantivos a los que complementan. Cuando Sarrión ha antepuesto estos adjetivos en su traducción, no ha hecho más que subrayar los matices valorativos que éstos ya poseían en el texto francés.

El distanciamiento sobre la norma estándar que se observa en la versión de Sarrión no sólo se manifiesta en los rasgos mencionados, sino

²⁹ Gómez Torrego, Leonardo. *Gramática didáctica del español*. Madrid: SM, 1997, pág. 60.

también en las alteraciones del orden sintáctico habitual de la prosa. Parece como si el traductor quisiese “enmendarle la plana” al poeta en aquellos casos en los que sus versos resultan excesivamente prosaicos. Baudelaire, efectivamente, ha sido criticado en ocasiones por la banalidad y el prosaísmo de algunas de sus composiciones. Sarrión comparte estos juicios y deja constancia de ello³⁰, por lo que nos inclinamos a pensar que los frecuentes hipérbatos y otras figuras sintácticas que introduce en sus versiones se deben a un intento por “revestir” las desnudas oraciones francesas. Citamos algunos ejemplos significativos de diferentes poemas:

Baudelaire: Chassé du paradis latin (“Horreur sympathique”)

Sarrión: Del latino edén proscrito

Baudelaire: Sont les corbillards de mes rêves (“Horreur sympathique”)

Sarrión: Carrozas son de mis sueños

Baudelaire: Et je n'y cherche plus l'abri d'une cahute (“Le goût du néant”)

Sarrión: Y renuncio a buscar de una choza el abrigo

Podríamos continuar los ejemplos, pues es una estrategia de traducción a la que este traductor recurre con relativa frecuencia. En algunos casos podría pensarse que estos cambios sintácticos están motivados por razones métricas (como la búsqueda de sinalefas para reducir sílabas, o evitar, por ejemplo, una palabra esdrújula o aguda al final de verso o hemistiquio, o dejarla en esta posición conscientemente para sumar o restar sílabas), pero

³⁰ Martínez Sarrión, Antonio (trad.). *Las flores del mal*. Madrid: Alianza Editorial, 1984 [1977], pág. 8.

algunos de los ejemplos que hemos citado demuestran que el respeto de la sintaxis francesa habría dado lugar al mismo número de sílabas. Son, pues, motivaciones estilísticas las que han generado la presencia de tantos hipérbatos. Estas figuras nos han resultado especialmente significativas porque no encajan con el método de traducción que el propio Sarrión afirma haber seguido: “En cuanto al tono, he procedido de acuerdo con las sabias consideraciones de un eminente filólogo: Federico Nietzsche, quien, en una de sus cartas, hablaba ya —él, tan francófilo— del exasperante énfasis retórico de los literatos franceses [...]. La cordura y los cuaresmales tiempos que corren, aconsejaban quitar oropel y desmesura gestual. La versión se ha pretendido guiada por la naturalidad y el tono quiere ser en gran medida, el coloquial a que nos tiene acostumbrados la mejor poesía actual. Esta es la razón por la que el curioso lector podrá comprobar, entre otras licencias, la poda de tantos molestos signos de admiración”³¹. Ni las elecciones léxicas ni las sintácticas de sus versiones confirman esta declaración de principios. En cuanto a la “poda” de signos de admiración, es cierto que Sarrión elimina algunos, pero también lo es que añade otros que no estaban en los poemas franceses, con la consiguiente acentuación del énfasis retórico del original y recargamiento visual de la página. Compárese la tercera estrofa del poema “Moesta et errabunda” con su traducción, en la que llega incluso a yuxtaponer las interrogaciones con las exclamaciones:

³¹ Martínez Sarrión, A. *Op. cit.*, pág. 8.

Emporte-moi, wagon, enlève-moi, frégate!
 Loin! loin! ici la boue est faite de nos pleurs!
 — Est-il vrai que parfois le triste coeur d'Agathe
 Dise: Loin des remords, des crimes, des douleurs,
 Emporte-moi, wagon, enlève-moi, frégate?

* * * * *

¡Ráptame tú, fragata! ¡Arrástrame, vagón!
 ¡Lejos! ¡Aquí las lágrimas se han convertido en fango!
 —¿No es cierto que, a menudo, el corazón de Ágata
 Dice: Lejos de crímenes, de colores, y culpas,
 ¡Ráptame tú, fragata! ¡Arrástrame vagón!?

El uso que hace Sarrión en esta estrofa de los signos de exclamación, con más efecto visual que acústico, intensifica el tono ya de por sí arrebatado del poema original³². Por los ejemplos vistos, los principios que Sarrión enuncia en su citada introducción encajan mejor con las traducciones de López Castellón que con las suyas. Efectivamente, en este último traductor se aprecia una mayor dosis de prosaísmo que en el resto de las traducciones que hemos consultado. Y no nos referimos a la desaparición de los elementos métricos (traduce en verso libre y sin rima), sino a las “explicaciones” continuas que ofrece López Castellón. Más que una traducción, sus textos parecen en ocasiones glosas de los poemas de

³² El tratamiento que hacen los traductores de los signos de puntuación de la obra original es un elemento revelador de la actitud que han mantenido hacia ella, por lo que su estudio suele aportar información interesante sobre el método de traducción al que se ha recurrido. Cfr. May, Rachel. “Sensible elocution. How Translation Work in & upon Punctuation”. En: *The Translator*, vol. 3, nº1, págs. 1-20.

Baudelaire. En el verso nueve del poema “Le chat” dice el poeta francés: “Je vois ma femme *en esprit*” (cursivas nuestras). El protagonista del poema ve tan sólo el espíritu de su mujer cuando contempla la elegancia del gato. La palabra “espíritu”, traducción literal de “esprit”, ha generado problemas entre quienes han traducido en verso métrico por sus cuatro sílabas, y todos ellos la han evitado. Para señalar la presencia virtual de la mujer, Merlo opta por “fantasma”, y Sarrión traslada la idea al verbo y dice: “A mi señora *creo ver*” (cursivas nuestras). Castellón, que podría haber traducido literalmente ante la ausencia de obligaciones métricas, decide, sin embargo, explicar: “veo a mi mujer con la imaginación”.

A este mismo procedimiento recurre en la traducción de los versos once y doce del poema “Le serpent qui danse”:

Mon âme rêveuse appareille
Pour un ciel lointain.

Existe en español el verbo “aparejar” con el mismo significado que en francés, y a él recurren la mayoría de los traductores (Martínez de Merlo, por ejemplo, traduce: “mi alma apareja, soñadora / a un cielo lejano”). Sin embargo, López Castellón vuelve a explicar lo que dice Baudelaire:

mi alma soñadora *se prepara para partir*
hacia un cielo lejano.

En este mismo poema, en el verso diecinueve, se compara la manera de andar de la mujer con el desplazarse de la serpiente: “On dirait un serpent qui danse”. El prosaísmo de la frase de Baudelaire es atenuado por los traductores con diferentes métodos. Merlo elimina el artículo: “pareces serpiente que danza”, y Sarrión, como ya se ha indicado en páginas anteriores, recurre al nivel léxico: “Se diría que baila una sierpe”. López Castellón, sin embargo, no sólo no lo elimina, sino que acentúa este prosaísmo introduciendo un innecesario verbo copulativo: “se diría *que eres* una serpiente que danza” (cursivas nuestras).

Este tipo de procedimientos a los que este traductor recurre prácticamente en todas sus traducciones, junto con otros datos (como el hecho de que no evite las rimas casuales, o la ausencia total de notas aclaratorias sobre los principios de traducción en los que se basado), traen a colación la ya comentada distinción entre “traducción literaria” y “traducción de textos literarios”. Con frecuencia hemos pensado que López Castellón no ha pretendido ofrecer una traducción literaria —es decir, una versión con el objetivo de ser “degustada” como un hecho literario autónomo por generar en los lectores los mismos efectos poéticos que el texto original—, sino una traducción de un texto literario: una versión sin aspiraciones estéticas, con la única finalidad de dar a conocer el

pensamiento del poeta francés a quienes no pueden acceder a él en la lengua francesa. Dicho de otra manera: una traducción de la dimensión locutiva del texto.

De aceptar esta hipótesis, se entendería mejor el método “didáctico” al que recurre este traductor, con sus continuas explicaciones y explicitaciones de ideas implícitas en los poemas originales. Sin embargo, y ante la ausencia de aclaraciones por su parte, creemos que esta interpretación no puede pasar de la categoría de hipótesis. Es posible que lo que nosotros interpretamos como una “ausencia de aspiraciones estéticas” en su traducción se deba sencillamente a una discrepancia con los criterios estéticos del traductor.

IV. CONCLUSIONES

El objetivo de esta investigación no ha sido el de realizar una reflexión teórica de métrica comparada para establecer equivalencias entre los metros franceses y españoles en el plano abstracto de los sistemas de versificación. Frente a esta visión esencialista del concepto de equivalencia —según el cual existiría una correspondencia ideal entre cada metro francés y su supuesto equivalente español—, hemos optado por una descripción de los procedimientos a los que han recurrido los traductores en sus textos. Nuestra prioridad ha sido, pues, la descripción de las normas de traducción.

Por otra parte, la noción de equivalencia en sí misma nos parece conflictiva. Su aplicación es especialmente dudosa en un texto como el literario, en el que todos los elementos están indisolublemente unidos y, en consecuencia, no siempre puede delimitarse con claridad cuáles son los segmentos textuales que participan en esta correspondencia. Ni siquiera desde un acercamiento descriptivo pueden establecerse con seguridad equivalencias *a posteriori*: el hecho de que los versos de un poema sean, por ejemplo, octosilábicos y la versión propuesta por un traductor se presente en

endecasílabos, no debe hacer pensar automáticamente que estas dos medidas hayan sido consideradas equivalentes. Es posible que el recurso en la versión española a un metro de once sílabas, por seguir con el ejemplo anterior, no haya estado motivado por el metro del texto original, sino por otras razones.

En cualquier caso, esta dificultad no debe hacernos caer en un relativismo absoluto que negaría la mera posibilidad de realizar análisis de traducciones. Existen procedimientos metodológicos que limitan el alcance de estas dudas. Por ejemplo, el hecho de que en nuestro corpus textual hayamos recurrido a una obra compuesta por más de ciento veinte poemas, nos permite extraer, cuando menos, ciertas conclusiones. Si se constata que en una de las versiones españolas se ha traducido prácticamente la totalidad de los metros franceses por metros españoles equivalentes desde un punto de vista prosódico, no parece arriesgado concluir que esta estrategia forma parte de las prioridades del traductor debido a la constancia con la que la aplica¹. De forma similar, si se observa que de los veintiséis poemas en los que Baudelaire utiliza el octosílabo, en veintiuna ocasiones uno de los traductores recurre al endecasílabo, tampoco creemos aventurado deducir que este traductor ha establecido una correspondencia entre estos dos metros².

¹ Nos referimos concretamente a la traducción de Luis Martínez de Merlo.

² Aunque la versión a la que hacemos referencia es la de Carlos Pujol, también hay otros traducto-

Más complicado resulta pasar de la constatación de los hechos a la búsqueda de sus motivaciones. Los traductores no suelen ayudar en este sentido, pues en pocas ocasiones ofrecen notas en las que aclaran al lector los presupuestos traductológicos desde los que han partido. Y cuando lo hacen, son indicaciones generales cuya brevedad contrasta con la profundidad del estudio filológico que se le dedica a la obra original, lo que demuestra el distinto estatus del que gozan la filología y los estudios de traducción entre los editores. A juzgar por el tipo de estudios previos a la traducción, en la mayoría de las ediciones se ha considerado que la explicación filológica interesa más al lector que la aclaración de los métodos y procedimientos de traducción. En este sentido, son muy reveladoras las prácticas de algunos traductores: acompañar la traducción con un estudio sobre la obra original y ofrecer las aclaraciones traductológicas en artículos publicados en revistas especializadas. Tenemos la impresión de que el trabajo filológico suele considerarse como una muestra de erudición que concede una mayor entidad a la edición, mientras que las indicaciones sobre los procedimientos traslativos son vistas como aclaraciones “artesanales” que sólo interesan al traductólogo y no al lector general.

res, como Manuel Alba Bauzano, en los que se observa esta preferencia por traducir los octosílabos franceses por endecasílabos.

Como se habrá comprobado tras la lectura de los capítulos dedicados a la descripción del corpus, no hemos realizado un estudio exhaustivo de los poemas y traducciones en todos sus niveles. Sólo nos hemos centrado en aquellos aspectos que se han considerado directamente relacionados con la traducción de las estructuras métricas, lo cual no significa una mera constatación del número de sílabas de cada verso. A partir de la actitud de los traductores, se ha intentado deducir los conceptos de ritmo y de traducción que han presidido el proceso traslativo.

Las conclusiones a las que hemos llegado son las siguientes:

- 1 Los procedimientos a los que recurren los traductores para trasladar a sus versiones el ritmo poético de los poemas originales dependen fundamentalmente del concepto de ritmo desde el que parten, y no tanto de las marcas rítmicas objetivas de los textos franceses. En las versiones españolas de *Les fleurs du mal* subyacen dos conceptos de ritmo. Podemos distinguir entre quienes han identificado el ritmo con la repetición y la regularidad en que se manifiesta un determinado elemento (ritmo como periodicidad), y aquellos que lo han concebido como la forma concreta, momentánea y única que adoptan los enunciados. En el primer caso, la traducción del ritmo se ha vinculado fundamentalmente a

la dimensión sonora de los mensajes y se ha reflejado en el mantenimiento de los elementos métricos u otro tipo de recurrencias (como la acentual o la tímbrica), debido a la notable incidencia que estos elementos tienen en el aspecto acústico de los poemas. En el segundo, el ritmo no se limita a la musicalidad de los mensajes, sino que afecta a todos los niveles lingüísticos: es la forma sonora del mensaje, pero también la forma semántica o la sintáctica, y éstas no se manifiestan sólo mediante los elementos que aparecen con regularidad, sino mediante cualquier componente. Este segundo grupo de traductores suele caracterizarse por desechar las estructuras métricas preestablecidas para respetar con mayor fidelidad otros elementos no convencionales del poema.

- 2 Estas dos formas de concebir el ritmo están estrechamente relacionadas con dos poéticas de traducción diferentes. Entre quienes lo han concebido como la forma sonora en la que se presentan los mensajes, se observa una tendencia a adoptar los presupuestos traductológicos de la *teoría del sentido*, es decir, a interpretar los elementos formales de los textos como una vía de acceso exterior al sentido profundo del poema, elemento prioritario al que hay que supeditar los demás. El ritmo, desde esta perspectiva, no es sino un adorno añadido para embellecer o subrayar el sentido del poema. El vínculo que une a esta forma de entender el ritmo con la teoría del sentido es una misma concepción del signo

lingüístico: en ambos casos se parte de una división discontinua entre forma-contenido (forma como un envoltorio en el que se presenta algo distinto y anterior a ella). Por el contrario, quienes han entendido el ritmo como la organización de una necesidad expresiva en todos sus niveles (es decir, el ritmo como el sentido en sí mismo, y no como algo añadido a él), han optado por un método de traducción en el que se le concede mucha más importancia a los mecanismos de significación que al significado en sí: el traductor se marca el objetivo de reproducir en su versión el funcionamiento interno del poema original, y no tanto lo que éste pretendía comunicar.

- 3 La dicotomía anterior debe entenderse como una abstracción teórica y no como dos categorías rígidas en las que adscribir a los traductores. Algunos de ellos difícilmente podrían encuadrarse en alguno de estos dos grupos, pues adoptan actitudes intermedias a las que representan cada uno de ellos. En cualquier caso, se observa que los traductores siguen fielmente un método de traducción, que suelen mantener invariable independientemente del poema, la obra o el autor al que estén traduciendo. Deducimos de esta constatación que el traductor de obras literarias no es un intermediario que pase desapercibido en el proceso traslativo ocultando su poética a favor de la del autor al que traduce, sino que considera la traducción como un acto de creación en sí mismo. El

traductor, en definitiva, ofrece a los lectores españoles *su poema*, su interpretación de la obra de Baudelaire, que ha realizado desde unos determinados presupuestos estéticos propios.

- 4 En el grupo de traductores que ofrecen sus versiones en versos regulares, la opción mayoritaria es la de respetar escrupulosamente los imperativos métricos (sólo en casos excepcionales —como el de Antonio Martínez Sarrión— el traductor opta por una vía intermedia en la que este respeto se abandona momentáneamente para intercalar versos irregulares por razones expresivas). El sistema métrico de la lengua de llegada se convierte, en consecuencia, en un factor determinante del proceso traslativo, por lo que el estudio de su funcionamiento es imprescindible para analizar muchas de las decisiones que han tomado los traductores.
- 5 La composición y la configuración de los esquemas métricos dependen más de las características cognitivas de los hablantes que de los rasgos prosódicos de las lenguas. Aunque el sistema métrico y el lingüístico se presenten fundidos en los poemas, ambos se rigen por reglas diferentes. La función esencial de la versificación regular, al margen de cualquier preocupación estética, es generar en el receptor del mensaje poético un determinado efecto rítmico al permitirle percibir fácilmente la igualdad entre los versos, de ahí la utilización paralelística de unos determinados patrones métricos que igualan las unidades en que se divide el poema.

Teniendo en cuenta las limitaciones que determinan la percepción humana, los sistemas métricos seleccionan, para la composición de estos patrones, los elementos lingüísticos que permitan reflejar la igualdad de los versos con mayor facilidad (sílabas frente a fonemas, por ejemplo). El uso de los metros está igualmente regido por estas limitaciones: en las métricas silábicas o silabotónicas, por ejemplo, a partir de un determinado número de sílabas comienzan a surgir dificultades para percibir la equivalencia entre los versos por la excesiva longitud de éstos, por lo que es necesario subdividirlos en unidades menores (hemistiquios). Por la misma razón, no existen metros a partir de un determinado número de sílabas, pues dejarían de cumplir su finalidad.

- 6 Las bases lingüísticas de los metros se reducen exclusivamente a que éstos recurren a determinados elementos que han de estar forzosamente presentes en las lenguas (son normalmente elementos prosódicos, aunque también existen métricas sintácticas y semánticas), pero las lenguas no determinan el funcionamiento de los metros. No existen, en consecuencia, metros connaturales a las lenguas. El éxito de algunos esquemas silábicos frente a otros se debe bien a las determinaciones cognitivas mencionadas en el párrafo anterior, bien a razones estéticas o modas literarias. Prueba de ello es que sobre una misma lengua pueden

aplicarse varios sistemas métricos diferentes, que, en ocasiones, coexisten.

- 7 Los esquemas métricos franceses y españoles presentan un alto grado de similitud. Ambos se basan en el número de sílabas de cada verso y la posición que ocupa el último acento (la colocación de los restantes acentos depende de las variantes rítmicas que desee el poeta y no están determinadas por las reglas de versificación). En el plano abstracto de los sistemas métricos sólo existen dos divergencias entre los metros franceses y españoles:

- 7.1 La división de los versos en hemistiquios se realiza en francés a partir de los octosílabos, mientras que en la versificación española el primer metro compuesto es el dodecasílabo. Sin embargo, a partir de los versos eneasílabos, los esquemas métricos en español no sólo determinan el número de sílabas y la posición del último acento, sino también la de algunas sílabas tónicas interiores. Estas divergencias generan dificultades en la traducción al francés de algunos metros de nuestra versificación, especialmente el endecasílabo.

- 7.2 En las métricas francesa y española se utilizan distintos criterios para denominar los versos regulares. En francés es el número de sílabas desde la primera hasta la última acentuada lo que les da

nombre (en el caso de que haya una sílaba postónica tras el último acento, ésta no se cuenta); en español se cuenta el número de sílabas hasta la última postónica (en el caso de que no haya sílaba postónica por ser aguda la última palabra del verso, se añade una sílaba artificialmente; en el caso de que haya dos sílabas postónicas por ser esdrújula la última palabra, se elimina a efectos de cómputos la sílaba inmediatamente posterior al acento). Estos distintos criterios de denominación pueden hacer pensar que, al traducir al español un metro francés, es necesario añadir una sílaba más (o dos en el caso de que se trate de un verso compuesto), pero no siempre es así. Por ejemplo, al traducir un octosílabo por un eneasílabo, no se está forzosamente añadiendo una sílaba: puede tratarse del mismo modelo de verso, con el mismo número de sílabas fonéticas, pero con denominaciones distintas por la aplicación de los diferentes criterios terminológicos que se acaban de señalar.

- 8 De las semejanzas entre los metros franceses y españoles deducimos que, dejando al margen algunos metros compuestos, no existen razones lingüísticas que justifiquen la transformación de los esquemas métricos franceses cuando se traducen al español (nos referimos, por ejemplo, a transformar un heptasílabo en un endecasílabo). La lengua española

puede reproducir los mismos ritmos métricos que la francesa, pues todos los elementos en los que se basan los metros de esta lengua están igualmente presentes en la nuestra. Las adaptaciones que se observan en algunas traducciones están motivadas por los gustos estéticos personales del traductor o por un método de traducción basado en la domesticación de los metros franceses considerados ajenos a la tradición métrica española. Ni siquiera el mayor número de sílabas de las palabras españolas frente a las francesas puede justificar por sí solo la utilización de metros más amplios para facilitar el proceso de traducción: aunque efectivamente la condensación del número de sílabas es uno de los mayores obstáculos para los traductores españoles, existen versiones que demuestran la posibilidad de mantener el mismo metro que en francés sin menoscabo del contenido del poema original y logrando, a nuestro juicio, su mismo efecto poético. Por otra parte, quienes han traducido los metros franceses por esquemas silábicos más amplios se han visto obligados a ir añadiendo material verbal ausente en los poemas originales para “rellenar” esta diferencia silábica. Así pues, el respeto de los metros franceses en las versiones españolas, o la adaptación de éstos, obedece exclusivamente al deseo del traductor de introducir metros inusuales en nuestra versificación, o a su voluntad de transformarlos en esquemas métricos ya conocidos por el lector español.

- 9 Aunque existe una gran similitud en la composición de los esquemas métricos de estas dos lenguas, las reglas que se aplican en la versificación francesa son más conservadoras que las españolas: las características prosódicas del francés han ido evolucionando, pero las reglas de versificación que se aplican en el verso regular siguen siendo reflejo de un estado de lengua ya superado. Este desfase provoca que la aplicación de muchas de estas reglas afecte más a la escritura del verso que a su declamación. El resultado de esta situación es que, si se desea declamar el verso respetando los imperativos métricos, la pronunciación será muy distinta de la estándar. A la inversa, si se pronuncia un verso siguiendo las tendencias prosódicas actuales, se perderán algunos de los efectos métricos buscados por el poeta.
- 10 Ante la pérdida de sentido de algunas reglas métricas por la evolución del francés, ha surgido el concepto de *vers libéré* (verso liberado). A diferencia del *vers libre*, el verso liberado es aquel en el que se busca la regularidad métrica, aunque se descartan aquellas reglas propias de un estado de lengua arcaico. Este concepto no tiene un equivalente exacto en la versificación española, pues las reglas que se aplican en el verso regular se adaptan mejor a la pronunciación actual de nuestra lengua. En definitiva, un poeta español contemporáneo que desee escribir en verso métrico respetando todas las reglas de la versificación regular, no tiene

por qué forzar las características prosódicas de su lengua tanto como un poeta francés en estas mismas circunstancias.

11 La rima, entendida en el plano formal abstracto, presenta igualmente un alto grado de similitud en la versificación española y francesa, pues los principios en los que se basa son los mismos. Sin embargo, de las diferencias que existen entre los sistemas fonológicos de estas dos lenguas se derivan algunas peculiaridades en este elemento métrico imposibles de reproducir de una lengua a otra.

12 Hemos observado las siguientes actitudes de los traductores hacia los esquemas métricos de los poemas originales:

12.1 Entre quienes los respetan en su traducción pueden establecerse las siguientes distinciones:

12.1.1 En función de los elementos métricos que se mantienen en la versión, hay que distinguir entre los traductores que respetan al mismo tiempo el esquema silábico y la rima³, y quienes traducen en verso blanco⁴. Sólo de forma excepcional se mantiene la rima en los versos libres (se trata de homofonías no buscadas conscientemente por el traductor, que se derivan de la semejanza formal entre el francés y el español). Frente

³ Eduardo Marquina, Nydia Lamarque, Ángel Lázaro, Luis Guarner y Manuel Alba Bauzano.

⁴ Carlos Aguilar de Merlo, Fernando Gutiérrez, Antonio Martínez Sarrión, Carlos Pujol, Manuel Neila y Luis Martínez de Merlo.

a estos casos, la norma mayoritaria en las traducciones en verso libre es evitar la rima cuando ésta surge por el parecido entre estas dos lenguas.

- 12.1.2 En función de la fidelidad con que mantienen los elementos métricos, pueden establecerse dos procedimientos: traducir los metros franceses por metros españoles prosódicamente equivalentes (equivalencias formales), o transformarlos por otros más arraigados en la versificación española (equivalencias dinámicas). Resulta difícil clasificar a los traductores en función de este criterio, pues ninguno de ellos opta de forma sistemática por alguna de estas dos posibilidades. Luis Martínez de Merlo es quien se muestra más regular en este sentido y se decanta por las equivalencias formales en la mayoría de los poemas, aunque en contadas ocasiones (y exclusivamente con los decasílabos) altera esta estrategia. Eduardo Marquina muestra una clara preferencia por las equivalencias formales, pero en muchas ocasiones altera este procedimiento y transforma los metros franceses. Antonio Martínez Sarrión suele optar igualmente por las equivalencias formales, aunque en sus versiones se observan versos irregulares con relativa frecuencia. El resto de los traductores

sólo se mantiene constante en las equivalencias formales cuando Baudelaire utiliza alejandrinos; por el contrario, cuando el poeta francés recurre a otros metros, suelen traducirlos por diferentes esquemas silábicos. En algunas de estas transformaciones se observa cierta regularidad (los octosílabos franceses suelen traducirse por endecasílabos, o los pentasílabos por heptasílabos), pero no pueden establecerse correspondencias permanentes.

12.2 Entre quienes no mantienen los elementos métricos, sólo hemos encontrado traducciones en verso libre⁵. No hemos encontrado ninguna versión en prosa, a diferencia de lo que sucede con otros poetas contemporáneos a Baudelaire, de cuyas obras sí se han realizado este tipo de traducciones.

13 En lo que se refiere al mantenimiento de los esquemas silábicos en las traducciones, se observa la desaparición de éstos de forma diacrónica. La mayoría de las versiones españolas de *Les fleurs du mal* publicadas en la primer mitad del siglo y los primeros años de la segunda, se ofrecen en verso regular. A partir de la década de los noventa, predominan las versiones en verso libre.

⁵ Ana María Moix, Enrique Parellada, Jacinto Luis Guereña, López Castellón, Elisa Dapia y M.B.F. (sólo se citan las iniciales de este traductor; copia palabra por palabra la traducción de Enrique Parellada). También en este grupo habría que incluir la traducción cedida por el Instituto Enciclopédico Español, S.A., publicada por la editorial Óptima sin citar el nombre del traductor ni especificar si la traducción se realizó de forma colectiva por dicha institución.

- 14 El respeto de la regularidad silábica en las traducciones limita la libertad de decisión del traductor y asemeja el proceso traslativo a otras modalidades de traducción subordinada. El mayor número de sílabas de las palabras españolas frente a las francesas obliga a los traductores a realizar transformaciones en los niveles semántico y morfosintáctico del poema francés para reducir el número de sílabas que originaría una traducción literal. Estas dificultades aumentan cuando se traducen esquemas métricos con un reducido número de sílabas.

- 15 En las traducciones en verso libre que se presentan en ediciones bilingües, el lector puede generar artificialmente el efecto métrico que el traductor no buscó. Al leer en primer lugar el poema francés —especialmente cuando su ritmo métrico es muy marcado— y acudir inmediatamente a la versión española situada en la página contigua, la inercia métrica generada por el original queda latente y se traslada a la lectura de la traducción (este tipo de interferencias son frecuentes cuando los sistemas métricos son similares). De ahí que, en más de una ocasión, nos hayamos sorprendido realizando lecturas métricas de traducciones en versos libres, marcando en éstos los hemistiquios de los versos originales y acelerando o reduciendo la velocidad de dicción para buscar una regularidad métrica allí donde el traductor no la procuró mediante el número de sílabas. Esta sensación rítmica demuestra la idoneidad de

aplicar en casos concretos criterios musicales a la descripción métrica de los versos. Hay ocasiones, y el tipo de lecturas que acabamos de describir es una de ellas, en las que el número de sílabas no es el elemento fundamental para la búsqueda de la regularidad, sino la sensación de igualdad cronométrica en la lectura de los versos, de ahí que, inconscientemente, el lector vaya compensando (mediante la duración de las pausas versales y la velocidad de dicción) la desigualdad del cómputo silábico propia del verso libre. Independientemente de que el traductor buscase o no este tipo de efectos rítmicos, el mero hecho de que se produzcan demuestra que las ediciones bilingües de poesía pueden provocar un tipo de *lectura* de las traducciones —en el sentido literal de la palabra— diferente de las ediciones monolingües.

- 16 Las ediciones bilingües alteran igualmente el estatus de la traducción. Mientras en las ediciones monolingües se ofrece un producto concreto, en las bilingües se invita a la deducción del proceso traslativo. Si en el primer caso la traducción pasa desapercibida y tan sólo se presupone (el lector compra un libro de poesía), en el segundo es el elemento central (se trata de un libro de traducción de poesía).
- 17 En cuanto a la rima, el proceso es similar al de los esquemas silábicos: ha ido desapareciendo de forma progresiva en la mayoría de las

traducciones, y lo ha hecho de forma más rápida que los metros⁶. Algunos traductores de principios de siglo ya la eliminaban de sus versiones. Pensamos que esta decisión está motivada por dos razones. Una de índole estética (rechazo de su ritmo sonoro excesivamente marcado), y otra de carácter práctico: limita excesivamente la libertad del traductor sin ofrecer contrapartidas importantes, pues la rima en las traducciones no se produce con los mismos fonemas y raras veces vincula las mismas palabras que en el original.

- 18 El ritmo acentual de los versos franceses casi nunca se mantiene en las traducciones españolas (ni en las versiones en verso libre ni en verso regular). Sólo se producen algunas coincidencias que deben considerarse casuales por su escasa frecuencia (y motivadas por la semejanza entre las lenguas). En algunos casos, la falta de coincidencia en el ritmo acentual es una opción consciente por parte del traductor: una traducción literal habría reproducido en la versión española la misma disposición acentual que en el verso francés, pero se ha optado por esquemas rítmicos ya catalogados en la métrica española.

⁶ El último traductor que mantiene la rima es Manuel Alba Bauzano, en una versión publicada en 1982. En cualquier caso, no creemos que su traducción pueda considerarse representativa de las tendencias que predominaban en ese momento: hay otros rasgos en ella (como el seguir utilizando las versales al principio de cada verso) que demuestran que esta versión se ha ofrecido desde una poética más propia de décadas anteriores. Insistimos en que nos referimos exclusivamente a aquéllos que han traducido la totalidad de *Les fleurs du mal*. Si consideramos también las traducciones de poemas aislados en revistas y recopilaciones, el mantenimiento de la rima se sigue constatando en la actualidad, por ejemplo, en las versiones de Sáez Hermosilla o de Esteban Torre.

- 19 El ritmo tonal de los poemas franceses se respeta con más fidelidad en las traducciones realizadas en verso libre. La ausencia del esquema silábico libera al traductor del corsé métrico y éste puede reproducir con más exactitud la sintaxis del texto francés, de la que se deriva el contorno melódico de los versos.
- 20 La abundancia de versiones españolas de *Les fleurs du mal* parece estar motivada más por razones comerciales que por la pluralidad de acercamientos e interpretaciones a la obra francesa. Muchas editoriales han aprovechado las resonancias que este poemario concreto tiene entre los lectores (las restantes obras de Baudelaire apenas han sido traducidas). Debido a la ausencia de motivos literarios o filológicos, han aparecido ediciones poco cuidadas en las que se altera gratuitamente el orden de los poemas, faltan textos e incluso secciones enteras de la obra original sin advertir de estas ausencias al lector. De forma similar y por las mismas razones, las traducciones de estas ediciones no aportan novedad alguna, pues están inspiradas muy de cerca en otras versiones anteriores (en ocasiones ni siquiera se menciona el nombre del traductor o sólo aparecen unas iniciales).

V. APÉNDICE

Tal como se indicó en su momento, reproducimos a continuación todos aquellos poemas y traducciones a los que se ha hecho alusión en los capítulos dedicados al análisis del corpus textual. Sólo hemos incluido en este apéndice los textos que no se han reproducido en su totalidad en las páginas anteriores. El orden en el que se reproducen los poemas es el siguiente: en primer lugar, citamos los textos franceses (de Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud y Paul Verlaine); a continuación, los textos españoles ordenados alfabéticamente por el apellido de los traductores.

Charles Baudelaire

Correspondances

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies
- Et d'autres, corrompus, riches et triomphants.

Ayant l'expansion des choses infinies,
 Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
 Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

Un fantôme

I Les ténèbres

Dans les caveaux d'insondable tristesse
 Où le Destin m'a déjà relégué;
 Où jamais n'entre un rayon rose et gai;
 Où, seul avec la Nuit, maussade hôtesse,

Je suis comme un peintre qu'un Dieu moqueur
 Condamne à peindre, hélas! sur les ténèbres;
 Où, cuisinier aux appétits funèbres,
 Je fais bouillir et je mange mon cœur,

Par instants brille, et s'allonge, et s'étale
 Un spectre fait de grâce et de splendeur.
 A sa rêveuse allure orientale,

Quand il atteint sa totale grandeur,
 Je reconnais ma belle visiteuse:
 C'est Elle! noire et pourtant lumineuse.

II Le parfum

Lecteur, as-tu quelquefois respiré
 Avec ivresse et lente gourmandise
 Ce grain d'encens qui remplit une église,
 Ou d'un sachet le musc invétéré?

Charme profond, magique, dont nous grise
 Dans le présent le passé restauré!
 Ainsi l'amant sur un corps adoré
 Du souvenir cueille la fleur exquise.

De ses cheveux élastiques et lourds,
 Vivant sachet, encensoir de l'alcôve,
 Une senteur montait, sauvage et fauve,

Et des habits, mousseline ou velours,
 Tout imprégnés de sa jeunesse pure,
 Se dégageait un parfum de fourrure.

III Le cadre

Comme un beau cadre ajoute à la peinture,
 Bien qu'elle soit d'un pinceau très vanté,
 Je ne sais quoi d'étrange et d'enchanté
 En l'isolant de l'immense nature,

Ainsi bijoux, meubles, métaux, dorure,
 S'adaptaient juste à sa rare beauté;
 Rien n'offusquait sa parfaite clarté,
 Et tout semblait lui servir de bordure.

Même on eût dit parfois qu'elle croyait
 Que tout voulait l'aimer; elle noyait
 Sa nudité voluptueusement

Dans les baisers du satin et du linge,
 Et, lente ou brusque, à chaque mouvement
 Montrait la grâce enfantine du singe.

IV Le portrait

La Maladie et la Mort font des cendres
 De tout le feu qui pour nous flamboya.
 De ces grands yeux si fervents et si tendres,
 De cette bouche où mon cœur se noya,

De ces baisers puissants comme un dictame,
 De ces transports plus vifs que des rayons,
 Que reste-t-il? C'est affreux, ô mon âme!
 Rien qu'un dessin fort pâle, aux trois crayons,

Qui, comme moi, meurt dans la solitude,
 Et que le Temps, injurieux vieillard,
 Chaque jour frotte avec son aile rude...

Noir assassin de la Vie et de l'Art,
 Tu ne tueras jamais dans ma mémoire
 Celle qui fut mon plaisir et ma gloire!

Le serpent qui danse

Que j'aime voir, chère indolente,
 De ton corps si beau,
 Comme une étoffe vacillante,
 Miroiter la peau!

Sur ta chevelure profonde
 Aux âcres parfums,

Mer odorante et vagabonde
Aux flots bleus et bruns,

Comme un navire qui s'éveille
Au vent du matin,
Mon âme rêveuse appareille
Pour un ciel lointain.

Tes yeux, où rien ne se révèle
De doux ni d'amer,
Sont deux bijoux froids où se mêle
L'or avec le fer.

A te voir marcher en cadence,
Belle d'abandon,
On dirait un serpent qui danse
Au bout d'un bâton.

Sous le fardeau de ta paresse
Ta tête d'enfant
Se balance avec la mollesse
D'un jeune éléphant,

Et ton corps se penche et s'allonge
Comme un fin vaisseau
Qui roule bord sur bord et plonge
Ses vergues dans l'eau.

Comme un flot grossi par la fonte
Des glaciers grondants,
Quand l'eau de ta bouche remonte
Au bord de tes dents,

Je crois boire un vin de Bohême,
Amer et vainqueur,
Un ciel liquide qui parsème
D'étoiles mon cœur!

Arthur Rimbaud

Michel et Christine

Zut alors si le soleil quitte ces bords!
Fuis, clair déluge! Voici l'ombre des routes.
Dans les saules, dans la vieille cour d'honneur
L'orage d'abord jette ses larges gouttes.

O cent agneaux, de l'idylle soldats blonds,
Des aqueducs, des bruyères amaigries,

Fuyez! plaine, déserts, prairie, horizons
Sont à la toilette rouge de l'orage!

Chien noir, brun pasteur dont le manteau s'engouffre,
Fuyez l'heure des éclairs supérieurs;
Blond troupeau, quand voici nager ombre et souffre,
Tâchez de descendre à des retraits meilleurs.

Mais moi, Seigneur! voici que mon Esprit vole,
Après les cieux glacés de rouge, sous les
Nuages célestes qui courent et volent
Sur cent Solognes longues comme un railway.

Voilà mille loups, mille graines sauvages
Qu'emporte, non sans aimer les liserons,
Cette religieuse après-midi d'orage
Sur l'Europe ancienne où cent hordes iront!

Après, le clair de lune! partout la lande,
Rougis et leurs fronts aux cieux noirs, les guerriers
Chevauchent lentement leurs pâles coursiers!
Les cailloux sonnent sous cette fière bande!

—Et verrai-je les bois jaune et le val clair,
L'Épouse aux yeux bleus, l'homme au front rouge, —ô Gaule,
Et le blanc agneau Pascal, à leurs pieds chers,
—Michel et Christine, —et Christ! —fin de l'Idylle.

Larme

Loin des oiseaux, des troupeaux, des villageoises,
Je buvais, accroupi dans quelque bruyère
Entourée de tendres bois de noisetiers,
Par un brouillard d'après-midi tiède et vert.

Que pouvais-je boire dans cette jeune Oise,
Ormeaux sans voix, gazon sans fleurs, ciel couvert.
Que tirais-je à la gourde de colocase?
Quelque liqueur d'or, fade et qui sait suer.

Tel, j'eusse été mauvaise enseigne d'auberge.
Puis l'orage changea le ciel, jusqu'au soir.
Ce furent des pays noirs, des lacs, des perches,
Des colonnades sous la nuit bleue, des gares.

L'eau des bois se perdait sur des sables vierges.
Le vent, du ciel, jetait des glaçons aux mares...

Or! tel qu'un pêcheur d'or ou de coquillages,
Dire que je n'ai pas eu souci de boire!

La rivière de Cassis

La Rivière de Cassis roule ignorée
En des vaux étranges:
La voix de cent corbeaux l'accompagne, vraie
Et bonne voix d'anges:
Avec les grands mouvements des sapinaies
Quand plusieurs vents plongent.

Tout roule avec des mystères révoltants
De campagnes d'anciens temps;
De donjons visités, de parcs importants:
C'est en ces bords qu'on entend
Les passions mortes de chevaliers errants:
Mais que salubre est le vent!

Que le piéton regarde à ces claires-voies:
Il ira plus courageux.
Soldats des forêts que le Seigneur envoie,
Chers corbeaux délicieux!
Faites fuir d'ici le paysan matois
Qui trinque d'un moignon vieux.

Paul Verlaine

Art poétique

De la musique avant toute chose
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

Il faut aussi que tu n'aies point
Choisir tes mots sans quelque méprise:
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint.

C'est des beaux yeux derrière des voiles,
C'est le grand jour tremblant de midi,
C'est, par un ciel d'automne attiédi,
Le bleu fouillis des claires étoiles!

Car nous voulons la Nuance encor,
Pas la couleur, rien que la nuance!

Oh! la nuance seule fiancée
Le rêve au rêve et la flûte au cor!

Fuis de plus loin la Pointe assassine,
L'Esprit cruel et le Rire impur,
Qui font pleurer les yeux de l'Azur,
Et tout cet ail de basse cuisine!

Prends l'éloquence et tords-lui son cou!
Tu feras bien, en train d'énergie,
De rendre un peu la Rime assagie.
Si l'on n'y veille, elle ira jusqu'où?

O qui dira les torts de la Rime?
Quel enfant sourd ou quel nègre fou
Nous a forgé ce bijou d'un sou
Qui sonne creux et faux sous la lime?

De la musique encore et toujours!
Que ton vers soit la chose envolée
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
Vers d'autres cieus à d'autres amours.

Que ton vers soit la bonne aventure
Eparse au vent crispé du matin
Qui va fleurant la menthe et le thym...
Et tout le reste est littérature.

Manuel Alba Bauzano

El gato

Ven gatito a mis brazos amorosos;
Guarda las uñas de tu pata,
Y deja que me hunda en tus bellos ojos
Mezclados de meta y de ágata.

Cuando mis dedos con gusto acarician
Tu cabeza y tu lomo eléctrico,
Y mis manos se embriagan en la dicha
De manosear tu elástico cuerpo,

A mi mujer recuerdo; su mirada
Como la tuya, amable bestia,
Honda y fría como dardo se clava,

Y de los pies a la cabeza
Un aire sutil, peligroso aroma,
En torno de su cuerpo flota.

Un fantasma

I. Las tinieblas

En las cuevas de tristeza insondable
Donde el Destino ya me ha relegado;
Donde no entra un rayo alegre y rosado,
Y con la Noche, huésped insociable,

Estoy como pintor que un dios burlón
A pintar las tinieblas condenara;
Donde con fúnebre avidez guisara
Y comiera mi propio corazón,

Se alarga, se extiende y brilla un instante
Un espectro de gracia y esplendor.
Cuando alcanza su máximo grandor,

Reconozco a mi bella visitante
Por su aspecto oriental y soñador:
¡Es Ella, negra, pero deslumbrante!

La muerte de los amantes

Tendremos lechos llenos de perfumes ligeros,
Serán nuestros divanes profundos como fosas,
Y sobre los estantes habrá flores exóticas
Que abren para nosotros bajo cielos más bellos.

Derrochando a porfía sus calores postreros,
Son dos grandes antorchas nuestros dos corazones
Que harán que se reflejen sus dobles resplandores
En nuestras almas, esos dos espejos gemelos.

Una tarde tejida de rosa y azul místico,
Cambiaremos, al fin, un relámpago único
Como un largo sollozo de adioses bien repleto.

Y después un buen Ángel, entreabriendo la puerta,
Fiel y alegre vendrá a reanimar de nuevo

Los espejos borrosos y las hogueras muertas.

Elisa Dapia

Invitación al viaje

¡Mi niña, mi hermana
piensa en la dulzura
de ir allí a vivir juntos!
¡Amar sin cesar,
amar y morir
en un país como tú!
Los soles mojados
de esos cielos nublados
para mi espíritu tienen el encanto
tan misteriosos
de tus ojos traidores
brillando a través de su llanto.

Allí todo no es sino orden y belleza,
lujo, calma y deleite.

Muebles relucientes
pulidos por la edad,
decorarían nuestra habitación;
las más extrañas flores
mezclando sus olores
con el vago aroma del ámbar,
los ricos techos,
los espejos profundos,
el esplendor oriental,
todo allí hablaría
al alma en secreto
su dulce lengua natal.

Allí todo no es sino orden y belleza,
lujo, calma y deleite.

Mira en esos canales
dormir esos navíos
cuyo humor es vagabundo;
para complacer
tu menor deseo
vienen del fin del mundo.
—Los soles al ponerse

revisten los campos,
los canales, la ciudad entera,
de jacinto y de oro;
se adormece el mundo
en una cálida luz.

Allí todo no es sino orden y belleza,
lujo, calma y deleite.

Luis Guarner

Correspondencias

Naturaleza es templo cuyos vivos pilares
dejan, algunas veces, salir confusos nombres;
es un bosque simbólico que recorren los hombres
a los que siempre mira con ojos familiares.

Igual que largos ecos, de lejos confundidos
en una tenebrosa y profunda unidad,
vasta como la noche, y que con claridad
se responden colores, aromas y sonidos.

Hay perfumes tan frescos como carnes de infantes,
dulces como los oboes, verdes cual prado inmenso,
—y los hay corrompidos, ricos y triunfantes,

con expansión de cosa infinita extendidos
como el almizcle, el ámbar, el áloe y el incienso,
que cantan los transportes del alma y los sentidos.

Nydia Lamarque

Correspondencias

Naturaleza es templo donde vivos pilares
dejan salir a veces tal cual palabra oscura;
entre bosques de símbolos va el hombre a la ventura,
que lo contemplan con miradas familiares.

Como ecos prolongados, desde lejos fundidos
en una tenebrosa y profunda unidad,
vasta como la noche y cual la claridad,
se responden perfumes, colores y sonidos.

Así hay perfumes frescos como carnes de infantes,
verdes como praderas, dulces como el oboe,
—y hay otros corrompidos, ricos y triunfantes,

de una expansión de cosas infinitas henchidos,
como el almizcle, el ámbar, el incienso, el aloe,
que cantan los transportes del alma y los sentidos.

Ángel Lázaro

Correspondencias

Naturaleza es templo donde vivos pilares
dejan salir a veces una palabra oscura;
entre bosques de símbolos va el hombre a la ventura,
símbolos que lo miran con ojos familiares.

Igual que largos ecos lejanos, confundidos,
en una tenebrosa y profunda unidad,
vasta como la noche y cual la claridad,
se responden perfumes, colores y sonidos.

Así hay perfumes frescos cual mejillas de infantes,
verdes como praderas, dulces como el oboe,
y hay otros corrompidos, estridentes, triunfantes,

de una expansión de cosas infinitas henchidos,
como el almizcle, el ámbar, el incienso, el aloe,
que cantan los transportes del alma y los sentidos.

Eduardo Marquina

Correspondencias

Naturaleza es templo de vivientes pilares,
à los que el aire arranca misteriosos nombres,
y es un bosque de símbolos que, cuando andan los hombres
dejan caer sobre ellos miradas familiares.

Como ecos diferentes que en el espacio ahonden
hasta hallarse en el ápice de una rara unidad,
vasta como la Noche y la diafanidad,
olores y sonidos y aromas se responden.

Y así hay perfumes frescos como carnes de infantes
verdes como praderas, dulces como el oböe
—y los hay, corruptores, ricos y triunfantes,

de una expansión de cosa infinita embebidos,
como el almizcle, el ámbar, el incienso, el alöe
que cantan los transportes del alma y los sentidos.

La plegaria de un pagano

Tu rojo ardor soplando aviva;
no dejes mi deseo en calma,
¡oh voluptad, hogar del alma!
¡supplicem exaudi, Diva!

Diosa en el aire derramada,
llama saltando en nuestro infierno,
¡escucha á un alma fatigada
que te consagra un canto eterno!

Voluptad, sé diosa en mi cielo:
y con la faz de una sirena,
hecha de carne y terciopelo,

mis sueños, hondo vaso orgiástico,
de tu licor místico llena:
¡Oh, voluptad, fantasma elástico!

Arte poética

La música antes que todo sea,
y el Impar vago para ello busca,
el Impar libre por el espacio,
sin que le manche cosa ninguna.

No es necesario que tus palabras
con minuciosa propiedad luzcan:
son aún más gratos los versos grises
que á lo Indeciso lo Exacto juntan;

sus ojos grandes detrás de velos,
son temblorosos soles que alumbran,
son en un cielo de otoño tibio
azul enjambre de estrellas puras.

Así buscamos el matiz débil,
 ¡siempre matices! ¡El color nunca!
 ¡Oh! ¡El matiz sólo desposar logra
 sueños con sueños y alma con música!

¡Lejos, muy lejos, Chiste asesino,
 ingenio fútil y risa impura,
 toso ese ajo de ruin impura,
 todo ese ajo de ruin cocina
 el que los ojos del Azul nubla!

¡A la elocuencia retuerce el cuello!
 Continuamente, con mano ruda
 ten á la rima bien dominada;
 ¡cómo te arrastra si te descuidas!

¿Quién de la Rima dirá los males?
 ¿Qué niño sordo, qué negra estúpida
 forjó este dije de baratillo
 que sueña á hueco cuando se usa?

¡Música empero, música siempre!
 Sea tu canto cosa que suba
 desde tu alma que de otros cielos
 y otros amores camina en busca.

Tu canto sea la profecía
 que va extendiendo la brisa húmeda
 por la mañana sobre los campos...
 Y el resto es todo literatura.

Manuel Neila

El gato

Ven, mi gato hermoso, a mi pecho amante,
 Retén las uñas de tus patas,
 Y déjame alcanzar tus bellos ojos
 De ágata y metal mezclados.

Mientras mis dedos peinan suavemente
 Tu cabeza y tu lomo elástico,
 Y mi mano se embriaga de placer
 Al palpar tu eléctrico cuerpo,

Me imagino a mi mujer. Su mirada,

Como la tuya, amable bestia,
Honda y fría, punzante como un dardo,

Y, de los pies a la cabeza,
Un sutil aire, un peligroso aroma
Flotan en torno a tu tostado cuerpo.

Un fantasma

I. Las tinieblas

En cuevas colmadas de inmensa tristeza
En donde el Destino ya me confinó;
Donde nunca entra la luz rosa y alegre,
Y, sólo con la Noche, patrona huraña,

Soy como un pintor al que un Dios burlón
Condena a pintar, sumido en las tinieblas;
Donde, cocinero de apetitos fúnebres,
Pongo a hervir y devoro mi corazón,

Por instantes brilla, se alarga y se muestra
Un espectro lleno de esplendor y gracia,
Con su soñador aspecto oriental,

Una vez que alcanza su pleno tamaño,
Reconozco a mi bella visitadora:
¡Es Ella!, oscura y a la vez luminosa.

II. El perfume

¿Recuerdas , lector, haber aspirado
Con embriaguez y lenta complacencia
El grano de incienso que llena una iglesia,
O de un pomo el almizcle inveterado?

¡Encanto profundo con que nos embriaga
En nuestro presente el pasado vívido!
Así el amante sobre un cuerpo adorado
Del recuerdo arranca la flor exquisita.

Desde sus cabellos copiosos y elásticos,
Viviente frasquito, naveta de alcoba,
Subía un olor salvaje y leonado,

Y de los vestidos, seda o terciopelo,
Tan impregnados de pura juventud,

Se exhalaba un vago perfume de pieles.

III. El marco

Como un bello marco suma a la pintura,
Ya sea de un pintor muy celebrado,
Un no sé qué de extraño y de indecible,
Al dejarla aislada del inmenso mundo,

Así, joyas, muebles, metales, dorados,
Se acomodaban con su rara belleza;
Nada empañaba su justa claridad,
Y todo parecía servirle de orla.

Se hubiera dicho que ella a veces creía
Ser amada por todo; y sumergía
En los besos del lino y del satén

Su bello cuerpo desnudo, estremecido,
Y, lento o brusco, en cada movimiento,
Mostraba del mono la gracia infantil.

IV. El retrato

La Dolencia y la Muerte vuelven cenizas
Todo ese fuego que ardiera por nosotros.
De esos grandes ojos fervientes y tiernos,
De esa boca donde se hundiera mi ser,

De esos besos tan fuertes como un bálsamo,
De esos arrebatos más vivos que llamas,
¿Qué me queda? ¡Es horrible, oh alma mía!
Un dibujo muy pálido a tres colores,

Que, como yo, muere en la soledad,
Y que incluso el Tiempo, anciano injurioso,
Frota cada día con sus alas rudas...

¡Negro asesino de la Vida y del Arte,
En mi memoria nunca vas a matar
A la que fuera mi placer y mi gloria!

La muerte de los amantes

Obtendremos lechos colmados de efluvios,
Divanes profundos como sepulturas,
E insólitas flores en los anaqueles,

Que se nos brindaron en cielos más bellos.

Usando a porfía sus ardores últimos,
Nuestros corazones serán dos antorchas
Que reflejarán sus luces iguales
En nuestras dos almas, espejos gemelos.

Un atardecer rosa y azul místico,
Intercambiaremos un único fulgor,
Cual largo sollozo, cargado de adioses;

Y más tarde un Ángel, entreabriendo puertas,
Vendrá a reanimar, fiel y jubiloso,
Los espejos turbios y las llamas muertas.

Javier del Prado

Miguel y Cristina

¡Coño, si el sol, entonces, abandona su orilla!
¡Huye, claro diluvio! Las sendas tienen sombras.
Por los sauces, primero, y por el patio de armas
la tormenta reparte sus anchísimas gotas.

¡Cien corderos, de estos idilios rubios soldados,
dejad los acueductos y los enjutos brezos!
¡Llanuras y desiertos, horizontes y prados
asisten al aseo rojo de la tormenta!

Negro can, pastor pardo cuya capa se hunde,
huye de la hora de los rayos superiores;
rubio rebaño, cuando nadan sombra y azufre
intenta descender a cobijos mejores.

En cuanto a mí, ¡Señor!, ved cómo mi Alma vuela
tras los cielos helados de rojo bajo los
nubarrones celestes que corren y que vuelan
sobre Soloñas largas como ferrocarriles.

Miles de lobos, miles de silvestres semillas
arrastra, tras amar la blanca correhuela,
esta piadosa tarde que en la tormenta brilla,
hacia la antigua Europa donde cien hordas velan.

Después, ¡claro de luna! sobre la inmensa landa;
y, rojos, con su frente en la noche, los guerreros
sus pálidos corceles encabalgan, ronceros,

mientras las piedras suenan bajo esta fiera banda.

—¿Veré el bosque amarillo y la clara vaguada?
 La Esposa de ojo azul, el hombre rojo, ¡oh, Galia!
 y el Cordero Pascual, blanco, a sus pies queridos,
 —Miguel, Cristina, —¡y Cristo—

y se acabó el Idilio.

Lágrima

Lejos de rebaños, pájaros, zagalas,
 bebía en cuclillas al lado de un brezo,
 junto a los retoños de un tierno avellano,
 una tarde verde con cálida bruma.

¿Qué podía beber en el joven Oise,
 olmos sin voz, hierba sin flor, cielo nublo,
 qué líquido sacarle a mi calabaza?
 Algún licor de oro, ardiente e insulso.

Así, hubiera sido un reclamo inútil
 de hostal. Luego borró el cielo la tormenta:
 y nacieron campos negros, lagos, percas,
 columnas, en la noche azul, estaciones.

El agua del bosque en la límpida arena
 se hundía; al estanque el viento arrojaba
 carámbanos... ¡Cómo, pescador de conchas
 y de oros, iba yo a pensar en beber!

El arroyo de Cassis

El arroyo de Cassis oculto corre
 por valles mágicos:
 voces de cien cuervos lo acompañan , voces
 de ángeles buenos:
 con el vaivén grandioso de los pinsapos
 si se hunde el viento.

Todo rola con misterios inquietantes
 de guerras de antes;
 torres conocidas, importantes parques:
 se oye en sus márgenes
 pasiones muertas de caballero andante
 ¡Qué sano el aire!

Que el caminante mire sus claras vías
 e irá contento.
 ¡Soldados del bosque que el Señor envía,
 amables cuervos,
 echad de aquí al campesino y su avaricia
 que sólo empina un cuero seco!

Teodoro Sáez Hermosilla

Correspondencias

Naturaleza es templo donde pilares vivos
 dejan salir a veces sus confusas palabras;
 cruza el hombre a través de los bosques de símbolos
 que lo observan con sus familiares miradas.

Como los largos ecos que de lejos se mezclan
 en una tenebrosa y profunda unidad,
 vasta como la noche y como la claridad,
 los perfumes, colores y sonos se interpelan.

Allí hay perfumes frescos como infantiles carnes,
 dulces cual los oboes, verdes cual las praderas,
 —y otros corrompidos, ricos y triunfantes,

teniendo la expansión de infinitas esencias,
 como el almizcle, el ámbar, el incienso, el benjuí,
 que cantan los transportes de sentidos y espíritu.

Esteban Torre

Correspondencias

Nuestro mundo es un templo de pilares vivientes
 que susurran, a veces, imprecisas palabras;
 pasa el hombre a través de una selva de símbolos
 que le observan con mil familiares miradas.

Como alargados ecos, que a lo lejos se funden
 en una tenebrosa y profunda alianza,
 grande como la noche y como el mediodía,
 perfumes y colores y sonidos se llaman.

Hay perfumes lozanos como la piel de un niño,
 dulces como el oboe, verdes como la grama.
 —Y otros son corrompidos, ricos y triunfadores,

como el benjuí, el incienso, el almizcle y el ámbar,
que tienen un afán de cosas infinitas
y cantan los delirios del sentido y del alma.

Arte poética

Prefiere la música a toda otra cosa,
persigue la sílaba impar, imprecisa,
más ágil y más soluble en la brisa,
que —libre de lastre— ni pesa ni posa

Que vuestra palabra tenga un indeciso
y equívoco paso, si lo decidís.
Nada más hermoso que la canción gris,
donde lo indeciso se une a lo preciso.

Detrás de los velos, las miradas bellas.
En el mediodía, una luz que oscila.
Un cielo de otoño templado perfila
un confuso azul de claras estrellas.

Matiz, claroscuro, veladura sola.
Nada de color. Sólo los matices.
El matiz compone parejas felices
entre sueño y sueño, entre flauta y viola.

Aleja de ti la punta asesina,
la gracia cruel y el rictus de hielo,
que haría llorar los ojos del cielo
con todo ese ajo de mala cocina.

Coge la retórica y amordázala.
Sujeta la rima, y dale sentido
a esa carambola de vano sonido,
que, si la dejamos, ¿hasta dónde irá?

¡Ah, la sinrazón de la pobre rima!
¿Qué párvulo sordo, qué negro mochales,
nos forjó esa joya de cuatro reales
que suena a oropel hueco con la lima?

La música siempre, y en tono menor.
Que tu verso sea fugaz y suave,
sutil y ligero, como vuelo de ave
que busca otros cielos y otro nuevo amor.

Que tu verso sea la buena ventura
esparcida al aire de la madrugada,
que huele a tomillo y a menta granada...
Todo lo demás es literatura.

VI. BIBLIOGRAFIA

Hemos dividido la bibliografía en dos apartados: *Fuentes* y *Estudios*. En el primero de ellos ofrecemos las referencias de las obras que componen el corpus textual, así como el resto de poemas franceses y traducciones que hemos utilizado para ilustrar determinados esquemas métricos. En cuanto a las referencias de las traducciones, se observará que no seguimos la norma de citar al traductor entre paréntesis tras el autor y el título de la obra traducida. Frente a esta opción, hemos preferido situar el nombre del traductor en primer lugar. Esta disposición de los datos no debe interpretarse como una voluntad por nuestra parte de entrar en el debate sobre jerarquía entre el autor y el traductor. Hemos querido sencillamente ofrecer en primer lugar el dato bibliográfico que resulta más relevante en nuestro estudio.

En el apartado *Estudios* ofrecemos la relación de los libros, trabajos y artículos en publicaciones periódicas que hemos consultado. En esta sección hemos citado como estudios algunas traducciones que también aparecen como fuentes, ya que hemos recurrido a ellas para consultar su introducción o las notas del traductor. También aparecen citados en ambas secciones aquellos artículos en los que, además de un estudio traductológico, el autor ha ofrecido una traducción que hemos utilizado en nuestro trabajo.

Fuentes

- Aguilar de Merlo, Carlos (trad.). Baudelaire, Ch. *Las flores del mal*. Madrid: Agen, 1962.
- Alba Bauzano, Manuel (trad.). Baudelaire, Ch. *Las flores del mal*. Madrid: Anjana Ediciones, 1982.
- Baudelaire, Ch. *Oeuvres complètes*. Paris: Éditions du Seuil, 1968. Introduction de Marcel A. Ruff.
- Baudelaire, Ch. *Las flores del mal*. Barcelona: Óptima, 1998 [no se menciona el nombre del traductor].
- Berenguerel, Xavier (trad.). Baudelaire, Charles. *Les flors del mal*. Barcelona: Ediciones del Mall, 1985.
- Casado, Miguel (trad.). Paul Verlaine. *La buena canción. Romanzas sin palabras. Sensatez*. Madrid: Cátedra, 1991.
- Dapia, Elisa (trad.). Charles Baudelaire. *Las flores del mal*. Barcelona: Edicomunicación, 1998.
- Díez-Canedo, Enrique y Fortún, Fernando (eds.). *La poesía francesa moderna*. Madrid: Renacimiento, 1913.
- Guarner, Luis y Gil-Vilache, V (trads.). Baudelaire, Ch. *Las flores del mal*. Barcelona: Bruguera, 1975.
- Guereña, Jacinto Luis (trad.). Baudelaire, Ch. *Las flores del mal*. Madrid: Visor, 1977.
- Gutiérrez, Fernando (trad.). Baudelaire, Ch. *Las flores del mal*. Barcelona: Credsá, 1964.
- Hervás, Ramón (trad.). *Verlaine. Poesía completa*. Barcelona: Ediciones 29, 1975.
- Lamarque, Nydia (trad.). Baudelaire, Ch. *Las flores del mal*. Buenos Aires: Losada, 1948. Citamos por Madrid: Aguilar, 1961.
- Lázaro, Ángel (trad.). Charles Baudelaire. *Las flores del mal*. Madrid: Edaf, 1963 (citamos por la edición de 1990).
- Llorente, Teodoro. *Poetas franceses del siglo XIX*. Barcelona: Montaner y Simón, 1906.
- López Castellón, Enrique (trad.). Baudelaire, Ch. *Las flores del mal*. Madrid: PPP, 1987. Citamos por Madrid: BM Editores, 1994.

- Machado, Manuel. *Paul Verlaine: Fiestas Galantes. Poemas saturnianos. La buena canción. Romanzas sin palabras. Sabiduría. Amor. Parábolas y otras poesías*. Madrid: Imprenta Fortanet, Librería de Fernando Fe, 1908.
- Marquina, Eduardo (trad.). Baudelaire, Ch. *Las flores del mal*. Madrid: Librería española y extranjera, 1905 [1923].
- Martínez de Merlo, Luis (trad.). Baudelaire, Ch. *Las flores del mal*. Madrid: Cátedra, 1991.
- Giambattista Marino. *Diez sonetos y Elogio de la rosa*. Madrid: Signos, 1989.
- Martínez Sarrión, Antonio (trad.). Baudelaire, Ch. *Las flores del mal*. Madrid: Alianza Editorial, 1977.
- M. B. F. (trad.). Baudelaire, Ch. *Las flores del mal*. Barcelona: Ediciones 29, 1993.
- Moix, Ana María (trad.). Baudelaire, Ch. *Las flores del mal*. Barcelona: Mateu: 1966.
- Neila, Manuel (trad.). Baudelaire, Ch. *Las flores del mal*. Barcelona: Círculo de lectores, 1988.
- Parellada, Enrique (trad.). Baudelaire, Ch. *Las flores del mal*. Barcelona: Ediciones 29, 1979.
- Prado, Javier del (trad.). Rimbaud, Arthur. *Poesías completas*. Madrid: Cátedra, 1996.
- Pujol, Carlos (trad.). Baudelaire, Ch. *Las flores del mal*. Barcelona: Planeta, 1984.
- Sáez Hermosilla, Teodoro. "La traducción poética: ¿Transparencia por aproximación o adaptación inevitable? (A propósito de Ch. Baudelaire)". En: *Livius*, 9, 1997, págs. 121-136.
- Scott, Clive. "Translating Rhythm". En: *Translation and Literature*, vol. 6, nº 1, 1997, págs. 48-66.
- Torre, Esteban. *33 poemas simbolistas*. Madrid: Visor, 1995.
- Varela, Lorenzo (trad.). Baudelaire, Ch. *Las flores del mal*. Buenos Aires: Poseidón, 1943.
- Verlaine, Paul. *Poèmes saturniens. Confessions*. París: Flammarion, 1977.

Estudios

- Adell, Alberto. "Baudelaire y la crítica española". En: *Insula*, 319, 1973, pág. 15.
- Aggeler, William. *Baudelaire judged by Spanish Critics*. Athens: University of Georgia Press, 1971.
- Alarcón Sierra, Rafael. "Manuel Machado y su traducción 'In partibus infidelium' de Paul Verlaine". En: *Voz y tierra. Revista de literatura*, 4, 1993, págs. 129-146.
- Alarcos Llorach, Emilio. *Fonología española*. Madrid: Gredos, 1964.
- *La poesía de Blas de Otero*. Salamanca: Anaya, 1966.
- "Secuencia sintáctica y secuencia rítmica". En: *Ensayos y estudios literarios*. Madrid: Ediciones Júcar, 1976.
- Alonso, Dámaso. *Poesía española*. Madrid: Gredos, 1971.
- Alonso, Amado. *Materia y forma en poesía*. Madrid: Gredos, 1955.
- *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1974.
- Alonso Schökel, Luis. *Estética y estilística del ritmo poético*. Barcelona: J. Flors, 1959.
- Aquien, Michèle. *La versification*. Paris: Presses Universitaires de France, 1990.
- *La versification appliquée aux textes*. Paris: Nathan, 1993.
- Aroni, Jean-Louis. "L'interface forme/sens en poétique (post-) jakobsonienne". En: *Langue Française*, 110, 1996, págs. 4-16.
- Azúa, Félix de. *Conocer a Baudelaire y su obra*. Barcelona: Dopesa, 1978.
- Baehr, Rudolf. *Manual de versificación española*. Madrid: Gredos, 1970, trads. K. Wagner y F. López Estrada.
- Bagge, Ch. "Traduction et création". En: *Meta*, vol. 29, 2, 1984, págs. 135-142.
- Balbín, Rafael. *Sistema de rítmica castellana*. Madrid: Gredos, 1962.
- "Sobre los versos compuestos". En: *Sistema de rítmica castellana*. Madrid: Gredos, 1962, págs. 366-376.
- Ballard, Michel. "Creativité et traduction". En: *Target*, vol. 9, n° 1, 1997, págs. 85-110.

- “Pour une théorie triadique de l’instable et du possible”. En: Vega, Miguel Ángel y Martín-Gaitero, Rafael (Eds.). *Lengua y Cultura. Estudios en torno a la traducción. Actas de los VII Encuentros Complutenses en torno a la traducción*. Madrid: Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores, 1999, págs.7-25.
- Bally, Ch. *Traité de stylistique française*. Paris: Klincksieck, 1951.
- Baudelaire, Ch. *Les fleurs du mal et autres poèmes*. Paris: Flammarion. Introducción de Henri Lemaître.
- Beauchamp, E. *Paul Verlaine. Poesías selectas traducidas*. Buenos Aires: Albatros, 1954.
- Benjamin, Walter. “La tarea del traductor”. Trad. Hans Christian Hagedorn. En: López García, Dámaso (Ed.). *Teorías de la traducción. Antología de textos*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, págs. 335-347.
- Bensoussan, Albert. *Confession d’un traître. Essai sur la traduction*. Presses Universitaires de Rennes, 1995.
- Bensoussan, Mathilde y otros. *Versification espagnole*. Presses Universitaires de Rennes, 1994.
- Benveniste, Emile. “La notion de rythme dans son expression linguistique”. En: *Problèmes de linguistique générale I*. Paris: Gallimard, 1966.
- Bermann, Sandra. *The Sonnet Over Time. A study in the sonnets of Petrarch, Shakespeare, and Baudelaire*. The University of North Carolina Press, 1988.
- Block, H. M. “Poe, Baudelaire, Mallarmé and the Problem of the Untranslatable”. En: Rose, M. G. (ed.). *Translation Perspectives*. Binghampton: National Resource Center for Translation and Interpretation, 1984, págs. 104-112.
- Bourassa, Lucie. *Henri Meschonnic. Pour une poétique du rythme*. Paris: Bertrand-Lacoste, 1997.
- Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos, 1952 [1976].
- Borges, Jorge Luis. “Los traductores de las 1001 noches”. En: López García, Dámaso (Ed.). *Teorías de la traducción. Antología de textos*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pág. 410-427.
- Brisset, A. “Poésie: le sens en effet. Étude d’un translème”. En: *Meta*, vol. 29, nº3, 1984.
- Calviño Matilde, Paloma. *Procedimientos de expresividad en la canción popular francesa y española*. Universidad Complutense de Madrid, 1991.

- Canellada, María Josefa y Madsen, John. *Pronunciación del español. Lengua hablada y literaria..* Madrid: Castalia, 1987.
- Carbonell, Ovidio. "Lingüística, traducción y cultura". En: *Trans*, 1, 1996, págs. 143-150.
- Card, Lorin. "Je vois ce que vous voulez dire: Un essai sur la notion d'équivalence dans le sous-titres de 37^o2 *Le matin* et de *Au revoir les enfants*". En: *Meta*, vol. 43, n^o2.
- Carton, Fernand. *Introduction à la phonétique du français*. Paris: Bordas, 1974.
- Cary, E. "Traduction et poésie". En: *Babel*, vol. 3, n^o1, págs. 11-32.
- Casares, J. "Las cien mejores poesías de la lengua francesa, traducida por F. Maristany". En: *Crítica Efímera II (índice de lecturas)*. Galdós, Palacio Valdés, Unamuno; Blasco Ibáñez, Miró, etc. Madrid: Espasa-Calpe, 1944.
- Cernuda, Luis. *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Madrid: Guadarrama, 1974 (4 ed.).
- Chatman, Seymour. *A Theory of Meter*. University of California, 1965.
- Clarke, Dorothy. *A chronological sketch of castilian versification together with a list of its metrical terms*. Berkeley: University of California Press, 1952.
- Claudé, Paul. "Réflexions et propositions sur le vers français". En: *La Nouvelle Revue française*, 145, 1925, pág. 417-446.
- Cohen, J. *Structures du langage poétique*. París: Flammarion, 1966.
- Collot, Michel. "Rythme et mètre: entre identité et différence". En: *Protée*, vol. 18, 1, 1990, págs. 75-80.
- Companys, Emmanuel. *Phonétique française pour hispanophones*. Paris: Larousse, 1966.
- Cornulier, Benoît de. "Syllabe et suite de phonèmes en phonologie du français". En: *Etudes de phonologie française*. Paris: Centre National de la Recherche scientifique, 1978.
- *Problèmes de métrique française*. Tesis defendida en la Universidad de Provenza en junio de 1979.
- "Métrique de l'alexandrin d'Yves Bonnefoy: essai d'analyse méthodique". En: *Langue Française*, 49, 1981, 30-49
- "La rime n'est pas une marque de fin de vers". En: *Poétique*, 46, 1981, págs. 247-256.

- *Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*. Paris: Editions du Seuil, 1982.
- "Le système classique des strophes". En: *Langue Française*, 99, 1993, págs. 26-45.
- *Art poétique: notions et problèmes de métrique*. Presses Universitaires de Lyon, 1995.
- Correia, R. "Literary Translations and Translations of Literary Texts: Some Thoughts on Theory and Criticism". En: *Textcontext*, vol. 4, nº4, págs. 232-242.
- Coseriu, E. "Sistema, norma y habla". En: *Teoría del lenguaje y lingüística general*. Madrid: Gredos, 1962, págs. 11-113.
- "Lo erróneo y lo acertado en la teoría de la traducción". En: *El hombre y su lenguaje. Estudio de teoría y metodología lingüística*. Madrid: Gredos, 1977, págs. 214-239.
- "La creación metafórica en el lenguaje". En: *El hombre y su lenguaje. Estudio de teoría y metodología lingüística*. Madrid: Gredos, 1977, págs. 66-103.
- Cressot, M. *Le style et ses techniques, précis d'analyse stylistique*. Paris: PUF, 1963.
- Cuénot, C. *Le style de Paul Verlaine*. Paris: CDU, 1963.
- Dalimier, Christine. "Lectures d'Emile Benveniste". En: *Linx*, 26, Université Paris X Nanterre, 1992, págs. 137-157.
- Delas, D. y Filliolet, J. *Linguistique et poétique*. París: Larousse, 1973.
- Delattre, P. "Les modes phonétiques du français". En: *French Review*, 1953, vol. XXVIII, nº2, págs. 59-63.
- "Comparing the prosodic features of English, German, Spanish and French". En: *International Review of Applied Linguistics*, 1963, nº1, págs. 193-210
- "Les dix intonations de bas du français". En: *French Review*, 1966, vol. 40, nº 1, págs. 1-14
- "La nuance de sens par l'intonation". En: *French Review*, 1967, vol. 41, nº 3, págs. 326-339.
- Delbouille, P. *Poésie et sonorités*. Paris: Les Belles Lettres, 1961.

- Deloffre, F. "Versification traditionnelle et versification libérée d'après un recueil d'Yves Bonnefoy". En: *Le vers français au XXème siècle*. París: Klincksieck, 1967, págs. 43-64.
- Le vers français*. París: SEDES, 1973.
- Delomier, D. "La place de l'adjectif en français: bilan des points de vue et théories du XX siècle". En: *Cahiers de lexicologie*, 37, 1980, págs. 5-24.
- Demonte, Violeta. "El adjetivo: clases y usos. La posición del adjetivo en el sintagma nominal". En: *Gramática descriptiva de la lengua española*. Madrid: Espasa, 1999, págs. 129-215.
- Descroix, J. "Tendances et lacunes des études de métrique latine". En: *Mémorial des études latines*. Société des études latines, 1943, págs. 117-122.
- Dessons, Gérard y Meschonnic, Henri. *Traité du rythme. Des vers et des proses*. Paris: Dunod, 1998.
- Diego, Gerardo. "Elasticidad y espiritualidad del ritmo". En: *Elementos formales en la lírica actual*. Universidad Internacional de Santander, 1967, págs. 27-44.
- Dinu, Mihai. "Structures accentuelles de l'alexandrin chez Racine". En: *Langue Française*, 99, 1993, págs. 75-97.
- Di Cristo, A. y Hirst, D. "Rythme syllabique, rythme mélodique et représentation hiérarchique de la prosodie du français". En: *TIPA*, 15, 1994, págs. 9-24.
- Domínguez Caparrós, José. *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*. Madrid: C.S.I.C., 1977.
- La rima: entre el ritmo y la eufonía*. Valencia: Episteme, 1985.
- Diccionario de métrica española*. Madrid: Paraninfo, 1985.
- Métrica y Poética. Bases para la fundamentación de la métrica en la teoría literaria moderna..* Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1988.
- Contribución a la bibliografía de los últimos treinta años sobre métrica española*. Madrid: CSIC, 1988.
- Métrica española*. Madrid: Síntesis, 1993.
- Estudios de métrica*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1999.
- Dominicy, Marc. "La fabrique textuelle de l'Évocation. Sur quelques variantes des Fleurs du mal". En: *Langue Française*, 110, 1996, págs. 39-48.

- Dubois, Jean y otros. *Diccionario de lingüística*. Madrid: Alianza, 1994 [1973], trad. de Inés Ortega y Antonio Domínguez.
- Dufrenne, M. *La poétique*. París: Presses Universitaire de France, 1963.
- Dussart, A. "L'emphatie: esquisse d'une théorie de la réception en traduction". En: *Meta*, vol. 39, 1, 1994, 107-116.
- Eco, Umberto. "¿Realidad ontológica o sistema operativo?". En: *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen, 1968, trad. Francisco Serra Cantarell.
- Elwert, T. *Traité de versification française, des origines à nos jours*. París: Klincksieck, 1965.
- Etkind, E. "La stylistique comparée, base de l'art de traduire". En: *Babel*, vol. 13, nº1, 1967.
- Fernández González, Vicente. "Traducir a Cavafis: sobre el concepto de *equivalencia* en la traducción literaria". En: *Erytheia*, 17, 1995, págs. 287-311.
- Sobre la poesía de C. P. Cavafis y sus traducciones castellanas*. Tesis defendida en la Universidad de Málaga el 24 de noviembre de 1998.
- Fernández Ramírez, Salvador. *Gramática española*. Madrid: Revista de Occidente, 1951.
- Fouché, Pierre. *Traité de prononciation française*. Paris: Klincksieck, 1959
- Fowler, Rowena. "Comparative Metrics and Comparative Literature". En: *Comparative Literature*, 29, 1977, págs. 289-299.
- Fraisse, Paul. *Psychologie du rythme*. París: Presses Universitaires de France, 1974.
- Frank, A. P. "Translation and Translated Poetry: the producer's and the Historians Perspectives". En: *Translation Studies: The State of Art*. Amsterdam: Rodopi, 1991, págs. 115-140).
- Fulin, Angélique. "Les qualités musicales de la langue française". En: *Revue d'esthétique*, 33, 1998, págs. 41-51.
- Gallego Roca, Miguel. *Traducción y literatura: los estudios literarios ante las obras traducidas*. Madrid: Júcar, 1994.
- Gallego Rosillos, José Antonio. "Traducción y recreación en poesía. (En torno a algunas versiones de Rimbaud, Laforgue, Goethe y Rilke)". En: *Trans*, 1998, 2, págs. 2-33.

- García Berrio, Antonio. *Significado actual del formalismo ruso*. Barcelona: Planeta, 1973.
- *La construcción imaginaria en Cántico de Jorge Guillén*. Limoges: Université des Lettres et Sciences Humaines, 1985.
- *Teoría de la literatura. La construcción del significado poético*. Madrid: Cátedra, 1989.
- *Forma interior: La creación poética de Claudio Rodríguez*. Excmo. Ayuntamiento de Málaga, colec. Aire Nuestro, 1998.
- García Calvo, Agustín. "Unas notas sobre la adaptación de los metros clásicos, por D. Esteban Villegas". En: *Boletín de la biblioteca Menéndez Pelayo*, 36, 1950, págs. 92-105.
- *Del ritmo del lenguaje*. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1975.
- García Riverón, Raquel. *Aspectos de la entonación hispánica*. Universidad de Extremadura, 1996.
- García Yebra, V. *Teoría y práctica de la traducción*. Madrid: Gredos, 1982.
- Garde, Paul. *L'accent*. Paris: Presses Univertaires de France, 1968.
- "Accentuation et morphologie". En: *La linguistique*, 1965, nº 2, págs. 25-39.
- "Contraste accentuel et contraste intonational". En: *Word*, 1967, nº 23, págs. 187-195.
- Gauthier, Michel. *Système euphonique et rithmique du vers français*. Paris: Klincksieck, 1974.
- Gendre, André. *Evolution du sonnet français*. Paris: Presses universitaires de France, 1996.
- Gili Gaya, Samuel. "La entonación en el ritmo del verso". En: *Revista de Filología Española*, Madrid, vol. XIII, 1926, págs. 128-138.
- "Observaciones sobre el ritmo en la prosa española". En: *Madrid, Cuadernos de la Casa de la Cultura*, Barcelona, vol. III, 1938, págs. 373-377
- *Curso superior de sintaxis española*. México: Minerva, 1943 [1969]
- Gili Gaya, Samuel. *El ritmo en la poesía contemporánea*. Barcelona: Cátedra Milá y Fontanals. Lecciones profesadas los días 13, 15 y 17 de febrero de 1956.
- Gómez Torrego, Leonardo. *Gramática didáctica del español*. Madrid: SM, 1997.

- "Los verbos auxiliares. Las perífrasis verbales de infinitivo". En: *Gramática descriptiva de la lengua española*. Madrid: Espasa, 1999, págs. 3323-3391.
- Gouvard, J. M. "Du vers classique au 12-syllabe de Verlaine". En: *Langue Française*, 99, 1993, págs. 45-63.
- Grammont, Maurice. *Le Vers français, ses moyens d'expression, son harmonie*. Paris: Delagrave, 1947.
- *Petit traité de versification française*. Paris: Armand Colin, 1965.
- *Traité de phonétique*. Paris: Delagrave, 1965.
- Graña Etcheverry, Manuel. "La equivalencia de los oxítonos, paroxítonos y proparoxítonos a fin de verso". En: *Revista do Livro*, vol. 2, nº 8, 1957, págs. 9-56.
- Grevisse, Maurice. *Le bon usage*. Louvain-la-Neuve: Duculot, 1936 [1993].
- Guiraud, Pierre. *La versification*. Paris: Presses Universitaires de France, 1970.
- *Langage et versification d'après l'oeuvre de Paul Valéry*. Paris: Klincksieck, 1935.
- Hambrook, Glyn. "La obra de Charles Baudelaire traducida al español (1882-1910)". En: *Investigación franco-española*. 4, 1991, 99-102.
- Halverson, Sandra. "The Concept of Equivalence in Translation Studies: Much Ado About Something". En: *Target*, vol. 9, nº 2, 1997, págs. 207-233.
- Hendricks, W. *Semiología del discurso literario*. Madrid: Cátedra, 1976.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Estudios de versificación española*. Buenos Aires: Instituto de Filología "Doctor Amado Alonso", 1961.
- Heny, Hélène y Malbret, Eve. "Traduire en français les rythmes de la poésie russe". En: *Langue française*, 51, 1981, 63-77.
- Hermans, Theo (ed.). *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. Londres y Sydney: Croom Helm, 1985.
- *Translation in Systems*. Manchester: St. Jerome Publishing, 1995.
- Hernández-Vista, Víctor Eugenio. "Ritmo, metro y sentido". En: *Prohemio*, 3, 1972, 93, 107.
- Herrero, Ángel. *El decir numeroso*. Universidad de Alicante, 1995.
- Herrero Pardo, José Luis. *Métrica española: teoría y práctica*. Madrid: Ediciones del Orto, 1996.

- Hierro, José. "Palabras antes de un poema". En: *Elementos formales en la lírica actual*. Universidad Internacional de Santander, 1967, pág. 87.
- Holmes, J. S. (ed.). *The nature of translation. Essays on the theory and practice of literary translation*. (zz)La Haya, 1970.
- Hrushovski, Benjamin. "On Free Rhythms in Modern Yiddish Poetry". En: Weinrich, Uriel (Ed.). *The Field of Yiddish: Studies in Yiddish: Studies in Yiddish Language, Folklore, and Literature*. 1ª edición. New York: Publications of the Linguistic Circle of New York, 1954, pp. 219-266.
- Hurtado Albir, Amparo. "La cuestión del método". En: *Sendebarr*, 7, 1996, págs. 39-59.
- Jaffré, J. *Le vers et le poème*. París: Nathan, 1984.
- Jakobson, Roman. "Principes de versification". En: *Questions de poétique*. París: Seuil, 1973, págs.40-56. Extracto de la obra *O cheshskon stike preimushchestvenno v sopostavlenii s russkim*. Berlín-Moscú: 1923.
- "On Linguistics Aspectos of Translation". En: *Selected Writings, II, Word and Language*. La Haya: Mouton, 1959, págs. 260-266. Citado por: López García, Dámaso (Ed.). *Teorías de la traducción. Antología de textos*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, págs. 494-503.
- "Une microscopie du dernier 'Spleen' dans *Les fleurs du mal*". En: *Tel Quel*, 29, 1967, págs. 12-24. Citado por: *Questions de poétique*. París: Seuil, 1973, págs. 420-436.
- Jakobson, Roman y Lévi-Strauss, Claude. "Les Chats". En: *L'Homme, II*. 1962, págs. 5-21. Citado por: *Questions de poétique*. París: Seuil, 1973, págs. 401-420.
- Jaraulde Pou, P. "Poesía española actual. La cuestión métrica". En: *Voz y Letra. Revista de literatura*, 1999, vol. 1, págs. 111-132.
- Koller, Werner. "Equivalence in Translation Theory". En: Chesterman, Andrew (Ed.). *Readings in Translation Theory*. Finland: Oy Finn Lectura Ab, 1989, págs. 99-104.
- "The Concept of Equivalence and the Object of Translation Studies". En: *Target*, vol. 7, nº2, 1995, págs. 191-222.
- Kristeva, J. *La révolution du langage poétique moderne*. París: Le Seuil, 1974.
- Kundera, M. *L'art du roman*. Paris: Gallimard, 1986.
- Lacheret-Dujour, A. y Beaugendre, F. *La prosodie du français*. París: Éditions du CNRS, 1999.

- Ladmiral, Jean-René. *Traduire: théorèmes pour la traduction*. Paris: Payot, 1979.
- “Pour une philosophie de la traduction”. En: *Revue de métaphysique et de morale*, 1, 1989, págs. 5-22.
- “Traduire, c'est-a-dire... Phénoménologies d'un concept pluriel”. En: *Meta*, vol. 50, nº 3, 1995, págs. 409-420
- Ladmiral, Jean-René y Meschonnic, Henri. "Poétique de... / Théorèmes pour la traduction". En: *Langue Française*, 51, 1981, págs. 3-19.
- Lázaro Carreter, F. *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Gredos, 1953.
- “La poética de Arte Mayor castellano”. En: *Estudios de poética*. Madrid: Taurus, 1979, págs. 75-111.
- Lederer, M. “La théorie interprétative de la traduction”. En: *Le français dans le monde*, Août-Septembre, 1987, págs. 4-17.
- Lefevere, André. *Translating Poetry. Seven Strategies and a Blueprint*. Assen: Van Gorcum, 1975
- Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge, 1992.
- Léon, Pierre. *Phonétisme et prononciation du français*. Paris: Nathan, 1992.
- Précis de phonostylistique*. Paris: Nathan, 1993.
- Léon, Pierre et Martin, Philippe. *Prolégomènes à l'étude des structures intonatives*. Toronto: Didier, 1969.
- Lepetit, D. *Intonation française*. Toronto: Canadian Scholars' Press, 1992.
- Levin, S. “The conventions of poetry”. En: *Literary Style, a symposium*. Chatman, S. (ed.). New York University Press, 1971.
- Lhote, E. *Enseigner l'oral en interaction: percevoir, écouter, comprendre*. Paris: Hachette, 1995.
- López Estrada, Francisco. *Métrica española del siglo XX*. Madrid: Gredos, 1969.
- López García, A. y otros. *Lecciones de retórica y métrica*. Valencia: Lindes, 1981.
- Lorenzo García, Lourdes y Pereira Rodríguez, Ana M^a. "Dickens and Rythm". En: Álvarez Lugerís, Alberto y Fernández Ocampo, Anxo (Eds.). *Anovar/anosar. Estudios de traducción e interpretación. Actas del I Congreso Internacional de estudios de traducción e interpretación*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Vigo, 1999, págs.117-120.

- Lote, Georges. *Histoire du vers français*. Paris: Hatier, 1949.
- Macrí, Oreste. *Ensayo de métrica sintagmática*. Madrid: Gredos, 1969.
- Maldonado de Guevara, F. "La función del alejandrino francés en el alejandrino español de Rubén Darío". En: *Revista de literatura*, IV, 1953, págs. 9-58.
- Malingret, Laurence. "Stratégies de traduction et conditions de publication, éditions bilingues et monolingues: l'exemple de la traduction française du roman d'Alejo Carpentier *Concierto Barroco*, par René L.-F. Durand". En: Álvarez Lugrís, Alberto y Fernández Ocampo, Anxo (Eds.). *Anovar/anosar. Estudios de traducción e interpretación. Actas del I Congreso Internacional de estudios de traducción e interpretación*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Vigo, 1999, págs. 109-114.
- Malinowski, B. "Théorie ethnographique du langage". En: *Les jardins de corail*. Paris: Maspero, 1974, págs. 237-314.
- Malmberg, B. "Analyse des faits prosodiques: problèmes et méthodes". En: *Cahier de Linguistique Théorique et Appliquée*, 1966, págs. 99-107.
- Marcel, Jean. "Fragments de pensées sur la beauté des langues". En: *Beauté des langues*, 33, 1998, págs. 21-27.
- Marchese, A. y Forradellas, J. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 1986.
- Mariner Bigorra, Sebastián. "Hacia una métrica estructural". En: *Revista Española de Lingüística*, 1, 1971, págs. 299-333.
- . "Carácter convencional del ritmo". En: *Coloquios de historia y estructura de la obra literaria*. Madrid: CSIC, 1971, págs. 89-95.
- Márquez Villegas, Luis. "Tres poemas de Louis Aragon sobre la Granada musulmana". En: *Sendébar*, 3, 1992, págs. 193-211.
- Martin, Ph. "Prosodic and Rhythmic structures in French". En: *Linguistics*, 1987, págs. 925-949.
- Martinet, A. "Peut-on dire d'une langue qu'elle est belle?". En: *Revue d'esthétique*, 33, 1998, págs. 11-21.
- Martínez de Merlo, Luis. "Traducir poesía. (Condiciones y límites de una práctica posible.)" En: *Trans*, 1998, 2, págs. 43-55.
- May, Rachel. "Sensible elocution. How Translation Work in & Upon Punctuation". En: *The Translator*, vol. 3, nº 1, págs. 1-20.
- Mazaleyrat, Jean. *Le Rythme de l'alexandrin moderne. Son évolution de Victor Hugo aux poètes contemporains. Le problème de la discordance*. Tesis

defendida en la Sorbona en 1954. Citada en: Varga, Kivédi. "Rythme et signification poétiques". En: *Beauté de langues*, 33, 1998, 27-41.

—*Éléments de métrique française*. Paris: Armand Colin, 1974

Mazaleyrat, Jean et Molinié, Georges. *Vocabulaire de la stylistique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1989.

Meschonnic, Henri. *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Verdier, 1980.

—"Traduire la Bible, de Jonas à Jona". En: *Langue Française*, 51, 1981, págs. 35-53.

—*Les états de la poétique*. Paris: presses Universitaires de France, 1985.

Miller, G. "The magical number seven, plus o minus two". En: *Psychological Review*, 63, 1956. Citado en: Tamine, Joëlle. "Sur quelques contraintes qui limitent l'autonomie de la métrique". En: *Langue Française*, 49, 1981, págs. 68-76.

Moliner, María. *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos, 1966.

Moreau, F. *Six études de métrique. De l'alexandrin romantique au verset contemporain*. París: Sedes, 1987.

Morier, Henri. *Le rythme du vers libre symboliste*. Genève: Presses académiques, 1944.

—*Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1975.

Morillas, Esther. "El derecho a ser intraducible: *La disparition*, de Georges Perec, en castellano". En: *Trans*, 1998, 2, págs. 111-121.

Moreau, François. *Six études de métrique: de l'alexandrin romantique au verset contemporain: avec un choix de textes et de questions*. Paris: SEDES, 1987.

Mounin, Georges. *Dictionnaire de la linguistique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1974.

—*Los problemas teóricos de la traducción*. Madrid: Gredos, 1977, traducción de Julio Lago Alonso.

Navarro Tomás, Tomás. *Métrica Española*. Nueva York: Las Américas, 1966.

—*Manual de pronunciación española*. Madrid: C.S.I.C., 1968.

- Neubert, Albercht. "Postulates for a Theory of *Translatio*". En: Danks, J. y otros (eds.). *Cognitive Processes in Translation and Interpretation*. California: Sage Editions, 1997, págs. 1-25.
- Nuiten, H. *Les variantes des Fleurs du mal et des Épaves de Charles Baudelaire (1821-1867). Étude stylistique et génétique*. Amsterdam: APA - Holland University Press, 1975.
- O' Riordan, Patricia. "¿Unas traducciones desconocidas de los hermanos Machado?". En: *Insula*, 1975, págs. 344-345.
- Pamies Bertrán, Antonio. "Métrica y traducción". En: *II Encuentros complutenses sobre la traducción*. Madrid, 12-16 de diciembre de 1988.
- "La traduction de la chanson: problèmes rythmiques": En: *Sendebarr*, 1, 1990, págs. 47-65.
- "Traducción de *Le Rameur* de Paul Valéry". En: *Sendebarr*, 4, 1993, págs. 251-253.
- Paraíso, Isabel. (Ed.). *Estudios sobre el ritmo*. Madrid: Ediciones Istmo, 1993.
- *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*. Madrid: Gredos, 1985.
- *El comentario de textos poéticos*. Gijón - Valladolid: Júcar-Aceña, 1988.
- Pariente, Ángel. "La edición bilingüe de poesía". En: *Sendebarr*, 4, 1993, págs. 13-18.
- Paz, O. *Traducción, literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets, 1971.
- Penson, Roger. *Accent and Meter in French: a theory of the relation between linguistic accent and metrical practice in French*. Bern: P. Lang, 1998.
- Peña, S. "El traductor en su jaula: hacia una pauta de análisis de traducciones". En: Morillas, E. y Arias, J.P. (Eds.). *El papel del traductor*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1997, págs. 19-59.
- "El pacto tácito: hacia una ética deontológica de la traducción (con atención especial especial a algunas versiones del Salmo 136)". En: *Trans*, 3, 1999, págs. 77-89.
- Peña, S., Feria, M. y Arias, J.P. "¿Perro no come perro? Sobre la necesidad de un análisis de traducciones del árabe". En: Morillas, E. y Arias, J.P. (Eds.). *El papel del traductor*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1997, págs. 143-145.
- Pérez Lasheras, Antonio. "Espadas como labios, forma y ritmo de una cosmovisión". En: *Revista de Literatura*, 97, 1987, págs. 115-141.

- Pigeot, Jacqueline. "Problèmes de traduction: la poésie japonaise classique". En: *Revue de littérature comparée*, 238, 1986, pág. 187-207.
- Pineau, J. *Le mouvement rythmique en français*. (Principes et méthodes d'analyse). París: Klincksieck, 1979.
- Pliego Sánchez, Isidro. "La medida y la estrofa: correspondencias y consideraciones para la traducción poética inglés-español". En: *Trans*, 1, 1996, págs. 112-123.
- Pottier, Bernard. *El lenguaje*. (*Diccionario de lingüística*). Bilbao: Ed. Mensajero, 1985. Trad. de M. Alvar Ezquerro, Antonio Garrido Moraga y Francisco Ruiz Noguera.
- Poyatos, Fernando. "Del paralingüaje a la comunicación total". En: *Doce ensayos sobre el lenguaje*. Madrid: Fundación March-Rioduero, 1974, págs. 154-171.
- Pozuelo Yvancos, J. M. *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra, 1988.
- Prieto de Paula, A. L. *Poetas españoles de los cincuenta. Estudio y antología*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1995
- Pym, Anthony. "European Translation Studies, *Une science qui dérange*, and Why Equivalence Needn't Be a Dirty Word". En: *TTR*, vol. 8, nº 1, págs. 153-176.
- *Pour une éthique du traducteur*. Presses Universitaires d'Ottawa, 1997.
- Quilis, Antonio. *Fonética acústica*. Madrid: Gredos, 1981.
- "La percepción de los versos oxítonos, paroxítonos y proparoxítonos en español". En: *Revista de Filología Española*, 50, 1970, págs. 273-286.
- "Estudio comparativo de la entonación portuguesa (de Brasil) y la española". En: *Revista de Filología Española*, 38, 1988, 55-87.
- *Tratado de fonología y fonética españolas*. Madrid: Gredos, 1993.
- Rabadán, Rosa. *Equivalencia y traducción. Problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*. Universidad de León, 1991.
- Ratiermanis, J. B. *Étude sur le style de Baudelaire d'après "Les Fleurs du mal" et les "Petits Poèmes en prose"*. Bade: Éditions Art et Science, 1949.
- Rehail, Hussein. "Les problèmes de la traduction de poésie française en arabe". En: *Turjumán*, vol. 4, nº1, 1995, págs. 33-42.
- Reiss, K.-H. y Vermeer, J. *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*. Madrid: Akal, 1996. Trad. de Sandra García y Celia Martín.

- Rigault, A. "Rôle de la fréquence, de l'intensité et de la durée vocaliques dans la perception de l'accent en français". En: *Proceedings of the 4th International Congress of Phonetic Sciences*, 1961, págs. 735-748.
- Rossi, M. "L'intonation et l'organisation de l'énoncé". En: *Phonetica*, 42, 1985, págs. 135-153.
- L'intonation, le système du français: description et modélisation*. París: Ophrys, 1999.
- Rossi, M., Di Cristo, A., Hirst, D., Martin, P. y Nishinuma, Y. *L'Intonation: de l'acoustique à la sémantique*. Paris: Klincksieck, 1981.
- Roubaud, Jacques. "Mètre et vers". En: *Poétique*, 7, 1971, 366-387.
- Rubio Martín, María. "La forma métrica en la poesía de Pedro Salinas: Entre la microcomposición y la macrocomposición lírica". En: *Castilla. Estudios de literatura*, 16, 1991, págs. 151-169.
- Rudrauf, L. *Rime et sexe*. Tartu, 1936. Citado por: Jakobson, Roman y Lévi-Strauss, Claude. "Les Chats". En: *Questions de poétique*. París: Seuil, 1973, págs. 418-419.
- Ruiz Noguera, Francisco. "Sobre los cultismos en el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena". En: *Studia philologica in honorem Olegario García de la Fuente*. Sojo Rodríguez, F. (coord.). Ediciones Universidad Europea de Madrid, 1994, págs. 562-576.
- Sáez Hermosilla, Teodoro. "Mallarmé en castellano. (Por una metodología de la traducción poética)". En: *Cuadernos de traducción e interpretación*, 3, 1983, págs. 123-129.
- Percepto mental y estructura rítmica (Prolegómenos para una traductología del Sentido)*. Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1987.
- El sentido de la traducción: reflexión y crítica*. Secretariado de publicaciones de la Universidad de León, 1994.
- "La traducción poética: ¿Transparencia por aproximación o adaptación inevitable? (A propósito de Ch. Baudelaire)". En: *Livius*, 9, 1997, págs. 121-136.
- La traducción poética a prueba: exégesis y autocrítica (ámbito francés-español)*. Secretariado de publicaciones de la Universidad de León, 1998.
- Santoyo, J. C. "A propósito del término *translema*". En: *Actas del I Congreso Nacional de Lingüística Aplicada*, págs. 255-265. Citamos por: *Babel*, 32, 1986, pág. 50-55.

- Sapir, E. *Language: An Introduction to the Study of Speech*. New York, 1921. Citado en: Fowler, Rowena. "Comparative Metrics and Comparative Literature". En: *Comparative Literature*, 29, 1977, págs. 289-299
- Sartre, Jean-Paul. *Baudelaire*. Madrid: Alianza, 1984.
- Qu'est-ce que la littérature?* París: Gallimard, 1948.
- Scott, Clive. "Translating Rhythm". En: *Translation and Literature*, vol. 6, nº 1, 1997, págs. 48-66.
- Selver, P. *The Art of Translating Poetry*. Londres: John Baker, 1986.
- Spang, Kurt. *Ritmo y versificación. Teoría y práctica del análisis métrico y rítmico*. Universidad de Murcia, 1983.
- Análisis métrico*. Pamplona: Eunsa, 1993.
- Staiger, Emil. *Conceptos fundamentales de Poética*. Madrid, 1966. Citado en: López Estrada, Francisco. *Métrica española del siglo XX*. Madrid: Gredos, 1969.
- Steiner, Georges. *After Babel. Aspects of language and translation*. London: Oxford University Press, 1975. Citamos por *Après Babel*. Paris: Editions Albin Michel, 1978, traducción de Lucienne Lotringer.
- Tamine, Jöelle. "Sur quelques contraintes qui limitent l'autonomie de la métrique". En: *Langue Française*, 49, 1981, págs. 68-76.
- Tomachevski, Boris. *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal, 1982.
- Torre, Esteban. *El ritmo del verso: estudios sobre el cómputo silábico y la distribución acentual a la luz de la métrica comparada en el verso español moderno*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia, 1999.
- Métrica española comparada*. Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2000.
- Toury, G. "A Rationale for Descriptive Translation Studies". En: Hermans, Theo (Ed.). *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. Londres y Sydney: Croom Helm, 1985, págs. 16-41.
- Descriptive Translation Studies and beyond*. Amsterdam-Philadelphia: John-Benjamins, 1995.
- Trabant, Jürgen. *Semiología de la obra literaria. Glosemática y teoría de la literatura*. Madrid: Gredos, 1975 [1970], trad. de Rubio Sáez, José.
- Troubetzkoy, N. S. *Principes de phonologie*. París: Klincksieck, 1964.

- Tusón, Jesús. *Los prejuicios lingüísticos*. Barcelona: Octaedro Lenguaje y Comunicación, 1988.
- Varga, Kibédi. "Rythme et signification poétiques". En: *Beauté de langues*, 33, 1998, 27-41.
- Vassière, J. "Rythm, accentuation and final lengthening in French". En: Carlson, R. (ed.). *Music, Language, Brain and Speech*. Mc Millan, 1991, págs. 108-120.
- Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility*. Londres: Routledge, 1995.
- Verjat, Alain. "Charles Baudelaire, *Las flores del mal*". En: *Cuadernos de traducción e interpretación*, 7, 1986, 229-235.
- von Goethe, Johann Wolfgang. *Dichtung und Wahrheit* [Poesía y verdad]. En: *Werke*. Zurich: Artemis Gedenk-Ausgabe, vol. X, 1948 [1811-1813], pág. 540. Citado en: López García, Dámaso (Ed.). *Teorías de la traducción. Antología de textos*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pág. 126.
- Walter, M. *La phonologie du français*. París: PUF, 1977.
- Wellek, René y Warren, Austin. *Teoría literaria*. Madrid: Gredos, 1959, trad. José M^a Gimeno.
- Wenceslao Lozano, Carlos. "Traducción literaria y teoría de la traducción". En: *Sendebarr*, 4, 1993, págs. 209-225.
- Wimsatt, K. *Versification: Major Languages Types*. zz 1972.
- Wuilmart, Françoise. "Le traducteur littéraire: un marrieur empathique de cultures". En: *Meta*, vol. 35, 1, 1996, 236-243.
- Yllera, Alicia. *Estilística, poética y semiótica literaria*. Madrid: Alianza, 1974.
- *Fonética y fonología francesas*. Madrid: UNED, 1991.
- Zumthor, P. *Présence de la voix. Introduction à la poésie orale*. Paris: Seuil, 1983.
- Zwanenburg, W. *Recherches sur la prosodie de la phrase française*. Leiden: Universitaire Pers., 1965.