



## El poema “Sonate à S.” (2012) de André Velter en español: estrategias para la traducción del ritmo en el verso libre

Marta Santamaría Domínguez<sup>1</sup>

Recibido: 28 de noviembre de 2015 / Aceptado: 24 de abril de 2016

**Resumen.** En este trabajo se abordan los problemas que presenta la traducción de textos poéticos, en concreto las dificultades que conlleva el trasvase del ritmo en poemas escritos en verso libre. Para ello, presentamos la traducción que hemos realizado del poema “Sonate à S.”, incluido en *Avec un peu plus de ciel* (2012), obra reciente del reconocido escritor contemporáneo francés André Velter. Tras una breve introducción sobre el verso libre, el ritmo y las posibles estrategias traductológicas, se analizan las características del poema original y se comentan las dificultades que plantea su trasvase. A continuación, el artículo se cierra con las principales conclusiones obtenidas. Asimismo, se incluye un anexo con el texto origen y el texto meta.

**Palabras clave:** traducción de poesía; verso libre; ritmo; música; francés-español; André Velter.

### [en] André Velter’s Poem “Sonate à S.” (2012) in Spanish: Strategies for Translating Rhythm in Free Verse

**Abstract.** This paper addresses some problems related to the translation of poetry, specifically the difficulties arisen from translating rhythm in free verse. To that purpose, I present a translation of the poem “Sonate à S.”, included in *Avec un peu plus de ciel* (2012)—a recent work by the renowned contemporary French writer André Velter. After a brief survey of free verse, rhythm and possible translation strategies, the paper analyzes characteristics of the original poem and explores the difficulties of translation. The article ends with the principal conclusions drawn. An appendix with the source text and the target text is included.

**Keywords:** poetry translation; free verse; rhythm; music; French-Spanish; André Velter.

**Sumario.** 1. Introducción: verso libre, ritmo y traducción. 2. Análisis del poema “Sonate à S.”, de André Velter. 3. Traducción del poema y comentario crítico. 4. Conclusiones. 5. Referencias bibliográficas.

**Cómo citar:** Santamaría Domínguez, M. (2016) El poema “Sonate à S.” de André Velter en español: estrategias para la traducción del ritmo en el verso libre, en *Estudios de Traducción* 6, 25-37.

---

<sup>1</sup> Universidad de Vigo  
santamaria.marta@hotmail.com

## 1. Introducción: verso libre, ritmo y traducción

Antes de abordar el análisis de la traducción de “Sonate à S.”, consideramos necesario apuntar brevemente algunas cuestiones sobre los aspectos que constituyen la base de nuestro trabajo. En primer lugar, presentamos qué entendemos por verso libre, después nos centramos en las características del ritmo y finalmente destacamos los problemas que conlleva la traducción del ritmo en el verso libre.

Navarro Tomás (1974) señalaba que el verso propiamente libre es “el que aparece con ritmo propio, adecuado y espontáneo, sin preocupación métrica ni antimétrica, y sin la afectación de un hermetismo limitado estrictamente a la intimidad del poeta” (Navarro Tomás 1974: 455). Esta definición, sin duda interesante, no contempla, sin embargo, todas las posibilidades versolibristas, ya que estas incluyen un conjunto amplio de manifestaciones que van desde el versículo whitmaniano, las corrientes simbolistas y modernistas o las derivaciones de las vanguardias, hasta el versolibrismo de nuestros días. Por este motivo, compartimos la visión más amplia del concepto de verso libre que defiende Isabel Paraíso (1985), ya que incluye variedades amétricas descartadas por Navarro Tomás y da cabida a toda la variedad versolibrista antes comentada.

En relación con el ritmo, Andrés Bello (1844), en una concepción tradicional del mismo, lo define como “una simetría de tiempos, señalada por accidentes perceptibles al oído” (Bello 1844: 71). No obstante, esta visión no explica todos los fenómenos rítmicos presentes en el verso libre, que es el que nos interesa en este trabajo. Por ello, nos parece más acertada la definición de José Domínguez Caparrós que señala que “el ritmo es un concepto amplio en el que entran en juego, no sólo los hechos fónicos, sino los componentes semánticos y sintácticos” (Domínguez Caparrós 1993: 37).

Los estudios sobre poesía diferencian diversos tipos de ritmo poético que, si bien no son únicamente específicos del verso libre, también se manifiestan en él. Se trata fundamentalmente de los siguientes<sup>2</sup>:

a) Ritmo versal o fónico: también denominado ritmo métrico, es el más propiamente constitutivo de la poesía y engloba los elementos tradicionales de análisis del ritmo del verso. Rafael de Balbín (1962) valora cuatro unidades rítmicas fundamentales: ritmo de cantidad (cómputo silábico), ritmo de intensidad (acentos), ritmo de tono (entonación) y ritmo de timbre (rima). A estas cuatro unidades, añadiremos una más: la pausa, como así lo contempla José Domínguez Caparrós (1993).

b) Ritmo de pensamiento: Isabel Paraíso (1985) plantea una distinción entre el ritmo fónico, que se basa en el sonido, y el ritmo de pensamiento, que consiste “en la reaparición en el discurso de elementos léxicos, sintácticos y/o semánticos”. Así pues, el concepto de “ritmo de pensamiento”, acuñado por Amado Alonso, engloba fenómenos tan diversos como el paralelismo, el símbolo y las palabras clave, la anáfora, o la repetición de emociones o situaciones o ideas en un texto (Paraíso 1985: 57-58). Dentro de esta amplia concepción, Paraíso diferencia a su vez un ritmo paralelístico, que implica un retorno ideológico, y un ritmo de imágenes acumuladas o yuxtapuestas, que prescinde del paralelismo sintáctico y ofrece una “red de *imáge*-

<sup>2</sup> Debido a la amplia variedad terminológica existente, nos hemos centrado en las propuestas que consideramos de mayor interés, si bien conceptualmente se han tratado de reflejar todas ellas.

*nes afectivamente equivalentes*, que traducen un especial estado anímico del poeta” (Paraíso 1985: 399-400). Como acertadamente apunta José Domínguez Caparrós, el ritmo de pensamiento es un procedimiento que se halla muy próximo a la prosa. Eso explica que un considerable número de autores hayan incidido en la relación entre esta y el verso libre (Utrera Torremocha 2010: 165).

c) Ritmo visual o tipográfico: la representación gráfica del poema puede llegar a potenciar ideas, acciones o sentimientos. López Martínez, por ejemplo, ha abordado, en dos estudios sobre la poesía del 27, cómo “la grafía puede proporcionar valores rítmicos que suponen repetición” (Utrera Torremocha 2010: 158).

Asimismo, en relación con el ritmo, queremos destacar que nos parecen de especial interés las aportaciones realizadas por Meschonnic (1980) cuando señala que los elementos rítmicos no se perciben de forma estática sino dinámica, de manera que forman un sistema en el que cada uno de ellos determina la percepción de los demás (Meschonnic 1980: 224-225), así como el hecho de que este autor considere que en cualquier tipo de discurso existen tres categorías de ritmo: el ritmo lingüístico, que es común a todos los hablantes de una misma lengua, el ritmo retórico, que refleja las variaciones culturales dentro de una misma lengua, y el ritmo poético, que individualiza las manifestaciones lingüísticas (Meschonnic 1980: 223).

Respecto a la traducción de la poesía, Carlos Bousoño (1985) expone que la mayoría de los procedimientos poéticos pueden ser traducidos con un efecto semejante en los lectores. A pesar de esta afirmación, reconoce que los recursos que operan desde el significante (como, por ejemplo, el ritmo, la rima o la expresividad vinculada al dinamismo de la sintaxis), que son cuantitativamente los más importantes, sí que plantean una dificultad, ya que requieren una nueva labor poética transformadora. Por otro lado, el hecho de que el poeta recurra constantemente al poder evocador de la materia verbal es otro escollo añadido, pues esa fuerza reside en la relación de la palabra con el concepto, lo que es inseparable del idioma concreto del que se habla. Asimismo, muchos artificios que, aparentemente, no suponen un problema para su trasvase, se encuentran conectados con esta fuerza de la materia verbal, lo que modifica su carga emocional y dificulta su traducción. Como estrategia general para vencer todas estas dificultades, o al menos en parte, Bousoño propone la recreación (Bousoño 1985: 447-449).

Teodoro Sáez Hermosilla (1998), por su parte, y en cuanto a la relación sonido-significación, propone reproducirla mediante una equivalencia “funcional”, de manera que el sonido término cree una significación equiparable a lo sentido en el texto origen en su esencialidad poética (Sáez Hermosilla 1998: 143). En lo que se refiere a la traducción del componente acústico, sugiere una recreación lo más paralela posible, y, en el caso del francés y el español, una “equivalencia” en la orquestación íctica del ritmo global, de manera que el texto meta produzca un efecto semejante a la lectura del original. En esta recreación, propone conceder mayor importancia a la distribución silábico-acental y a los límites de las unidades secuenciales (Sáez Hermosilla 1998: 99).

Podemos observar que las dificultades expuestas tanto por Bousoño como por Sáez Hermosilla atañen en mayor medida, aunque no de manera exclusiva, al ritmo versal o fónico y que ambos proponen, de manera general, una estrategia de recreación, lo que nos remite inevitablemente a la traducción-recreación ya defendida anteriormente por Étkind (1982: 18). No obstante, estas dificultades, que en mayor parte están relacionadas con el componente acústico del poema, pueden afectar tam-

bién al ritmo de pensamiento o incluso al visual (por ejemplo, en el caso de los caligramas), por lo que las estrategias que se adopten deberán tener en consideración todos los aspectos implicados.

## 2. Análisis del poema “Sonate à S.”, de André Velter

André Velter<sup>3</sup> (1945, Signy-l'Abbaye) es un prolífico escritor francés, galardonado con el “Premio Mallarmé” (1990) y el “Goncourt (poésie)” (1996), que, desde los comienzos de su carrera artística, ha apostado por una fusión de las artes y el trabajo colaborativo como búsqueda constante de una nueva expresión. Sus largas estancias en Oriente han influido decisivamente en el desarrollo de su estilo personal, que el propio autor ha denominado *lyrisme aride*. En toda su producción es palpable su firme convicción de integrar la poesía en el plano vital.

El poema que hemos elegido, “Sonate à S.”, pertenece a la obra *Avec un peu plus de ciel*, publicada en 2012 por la editorial Gallimard (París). Consta de 26 poemas que conforman un homenaje a Chantal Mauduit, el gran amor de André Velter que falleció trágicamente en una avalancha en 1998 mientras escalaba el Dhaulagiri (en el Himalaya). No es el primer homenaje que le rinde, pues con anterioridad le dedica tres poemarios: *Le septième sommet* (1998), *L'amour extrême* (2000) y *Une autre altitude* (2001), pero consideramos que este último es el que posee un carácter más íntimo e introspectivo. Tal vez sea debido a una necesidad latente y progresivamente acuciante que ha surgido con el paso del tiempo. Puede que por ello el último poema de esta obra nos hable de resucitar entre las cicatrices y de sentirse aliviado:

Être là dans ce gouffre aboli  
Si fier de répondre à son propre défi  
Ressuscité d'entre les cicatrices  
Et délesté enfin

Et invincible encore

Dentro de la producción artística de Velter, *Avec un peu plus de ciel* (2012) confirma la apuesta del autor por el carácter oral que quiere impregnar en sus obras y, en concreto, por la fusión con la música, ya que considera esta obra como una verdadera partitura. De hecho, creemos que las cuatro partes en las que se divide el poemario se podrían corresponder con los cuatro movimientos de una “sonata moderna” (Llacer Pla 1987: 116).

El poema que vamos a analizar<sup>4</sup>, “Sonate à S.”, que recogemos junto a su traducción en el anexo final de este trabajo, es el número 20 y figura al final de la segunda parte de la obra. Ofrece una estructura tripartita que se corresponde tam-

<sup>3</sup> Los datos que aportamos sobre la vida y obra de André Velter proceden de *André Velter. Troubadour au long cours* (2009), tesis de Sophie NAULEAU, y de la página web del autor creada en el año 2000 por la propia NAULEAU (<http://www.andrevelter.com>).

<sup>4</sup> Para la elaboración del análisis del poema, se ha seguido la metodología propuesta por Isabel PARAÍSO (1988) y para las particularidades de la versificación francesa se han consultado los manuales de Jean-Michel GOUVARD (1999) y Jean MAZALEYRAT (2004).

bién con el de una sonata, esta vez de tres movimientos (*Allegro-Largo-Allegro Vivace*), por lo que nos encontramos ante una microestructura (tres estrofas de cinco versos cada una) relacionada con la macroestructura de la obra. “Sonate à S.” está dedicado a Sophie Nauleau, una colaboradora de France Culture que escala la catedral de Notre-Dame de París la noche del 10 de septiembre de 2011 en memoria de Chantal Mauduit, que realizó la misma hazaña la noche del 10 de marzo de 1997. Esta ascensión es, pues, tanto el origen del poemario como el tema central del poema que nos ocupa y encierra una carga emocional muy intensa: “Pour te joindre / nul parcours sur la terre, / il y faut l’ascension / de la montagne immense / qui me déchire le cœur” (Velter 1998: 47). Respecto a su articulación, el tema presenta una estructura continua dinámica, que se desarrolla desde “L’ardeur qui monte aux lèvres” (verso 2) hasta la llegada al cielo (verso 11).

La escansión de los versos no muestra una regularidad métrica en el poema (excepto en la tercera estrofa), aunque es cierto que hay un predominio del verso hexasílabo (10 versos de un total de 15) y que, exceptuando el verso 7 que es decasílabo, todos son de arte menor. Se trata pues, de verso libre. Este predominio de versos de arte menor enraíza con una clara tradición oral de este tipo de verso en la poesía francesa (Gouvard 1999: 103-109).

En las estrofas podemos observar que, aunque no se respeta en su totalidad la tradicional alternancia entre rima masculina (M) y rima femenina (F), sí se cumple dicha alternancia entre las concepciones más modernas de rima vocálica (V) y consonántica (C). Entre las equivalencias acústicas existentes al final de verso, destaca la presencia de tres *assonances* (versos 2 y 4, versos 5 y 6, versos 10 y 11) y de dos rimas *pauvres* (versos 9 y 14, versos 12 y 13). Las dos rimas *pauvres*, en principio, no se considerarían como tales por el principio de la *rime pour l’œil*, aplicado en el verso regular francés, pero al tratarse de verso libre, sí las hemos reconocido como tal y máxime teniendo en cuenta el carácter musical y cercano a la oralidad de la obra. Así pues, tenemos cinco pares de equivalencias acústicas (*aa, bb, cc, dd, ee*) que van a contribuir a la estructura del poema reforzando su unidad, como, por ejemplo, la rima *bb*, que enlaza la primera y la segunda estrofa, y la rima *dd*, que conecta la segunda con la tercera.

A pesar de la existencia, según Mazaleytrat (2004), de acentos *toniques, contre-toniques, oratoires* y *grammaticaux*, en el análisis (ver Anexo) solo hemos reflejado los *toniques* para no sobrecargarlo de información y así dotarlo de una mayor claridad. Para la notación, hemos seguido el sistema español (mostrando la sílaba portadora del acento) en detrimento de los principios de la métrica francesa, según los cuales se debe dividir los versos en *césures* y *coupes*, señalando el número total de sílabas de cada una de esas unidades. Hemos adoptado esta decisión con el fin de facilitar una posterior comparativa entre el original y la traducción. A raíz de los resultados, podemos destacar una insistencia acentual en la sexta sílaba, aun cuando los versos no son hexasílabos, y un predominio de los ritmos binarios.

Respecto al componente acústico, transcribimos a continuación los fonemas vocálicos (subrayados en el poema) del final de las *coupes*, ya que son las sonoridades en las que se deben centrar los esfuerzos a la hora de intentar trasvasar la combinatoria de tonalidades acústicas (Sáez Herмосilla 1998: 99):

—	[i <sup>5</sup> ]	—	—	—	[õ]	—	[ã]
—	[œ]	—	[õ]	—	[ε]		
—	[y]	—	—	—	[i]		
—	—	[i]	—	—	[ε]		
—	[ε]	—	—	—	[a]		
—	—	—	[õ]	—	—	[a]	
—	—	—	[i]	—	—	—	[y]
—	[u]	—	[o]	—	[u]		
—	—	[ε]	—	—	—	[e]	
—	—	[y]	—	—	[ε]		
—	—	—	[ã]	—	[jε]		
—	[wa]	—	—	—	[ê]		
—	[ã]	—	—	—	[ê]		
—	—	[o]	—	—	[e]		
—	—	[ε]	—	—	[ɔ]		

Figura 1: transcripción de los fonemas vocálicos con acento *tonique*

Observamos, en esta transcripción, una mayor presencia de los fonemas [ʔ] e [i] (21,21 % y 12,12 % respectivamente). A continuación, detallamos el entramado de equivalencias vocálicas que existe entre las sílabas acentuadas de todas las palabras portadoras de acento *tonique*, con el fin de obtener una idea del componente acústico global del poema:

- [i] *Midi-improvise-vie-impératif* (versos 1, 3, 4, 7)
- [õ] *Aplomb-monte-ascension* (versos 1, 2, 6)
- [ã] *Sang-mouvement-anges* (versos 1, 11, 13)
- [ε] *Lèvres-légère-elle-aile-terre-ciel-perdre* (versos 2, 4, 5, 9, 10, 11, 15)
- [y] *Azur-inconnues-subjugue* (versos 3, 7, 10)
- [a] *Pas-grâce* (versos 5, 6)
- [u] *Coup-tout* (verso 8)
- [o] *Haut-mots* (versos 8, 14)
- [e] *Partagée-aimantés* (versos 9, 14)
- [ê] *Frein-libertins* (versos 12, 13)

Cabe destacar que de las 33 palabras portadoras de acento, 30 se reparten entre 10 equivalencias vocálicas diferentes y que solo hay 3 que no tienen correspondencia acústica con ninguna: *ardeur* (verso 2), *joie* (verso 12) y *nord* (verso 15).

Un análisis de los fonemas consonánticos existentes en las sílabas acentuadas de las palabras portadoras de acento *tonique* revela que los cinco más repetidos son: [t],

<sup>5</sup> Para la fonética francesa, hemos utilizado la simbología que aparece en *Le petit Robert. Dictionnaire de la langue française*. París: Dictionnaires Le Robert 2000.

[t], [ʒ], [s], [ʀ], [l]. Abordamos ahora las equivalencias consonánticas existentes entre las últimas sílabas acentuadas de cada verso (*allitérations* según Mazaleyrat 2004: 188):

- [s] *Sang-grâce-ciel* (versos 1, 6, 11)
- [ʀ] *Lèvres-légère-grâce-terre-frein-nord* (versos 2, 4, 6, 10, 12, 15)
- [v] *Lèvres-improvisé* (versos 2, 3)
- [l] *Lèvres-ciel* (versos 2, 11)
- [ʒ] *Légère-partagée* (versos 4, 9)
- [n] *Inconnues-nord* (versos 7, 15)
- [t] *Tout-terre-libertins-aimantés* (versos 8, 10, 13, 14)

Si nos centramos en las categorías morfológicas, observamos un claro predominio de los sustantivos (un 66,66 % respecto a las otras categorías autosemánticas), es decir, el poema realza las esencias y posee un carácter estático. Este ritmo lento contrasta con el dinámico del tema principal (la ascensión). De las cinco formas verbales que hay en el poema, cuatro están en presente del modo indicativo, mientras que la última es una perífrasis verbal con valor de futuro.

Sintácticamente, y como figura de pensamiento descriptiva, el poema se estructura en una enumeración sindética de elementos (cuatro o cinco en cada estrofa). A su vez, algunos de esos elementos presentan una subordinación como, por ejemplo, los versos 5, 10 y 15. Otras figuras de pensamiento destacables son la metáfora (*mots aimantés*, en el verso 14) y la antítesis (*terre-ciel*, en los versos 10 y 11, y *mouvement-frein*, en los versos 11 y 12).

Centrándonos en la ortotipografía, podemos destacar las siguientes características: la escritura en cursiva, la ausencia de puntuación, el uso de la familia tipográfica Garamond y el desplazamiento del último verso de cada estrofa hacia la derecha. El uso de la cursiva tiene como finalidad otorgar mayor intimidad al texto y el propósito de la ausencia de puntuación es “conserver à cette suite de textes le mouvement même de l’écriture, la manière dont les mots se sont aimantés les uns les autres” (correspondencia mantenida con Velter, inédito). A nuestro parecer, podría ser una metáfora de la relación entre Velter y Mauduit, pues ambos sintieron una atracción inmediata. Velter busca con este rasgo “favoriser une lecture libre, je dirai plus précisément ‘une interprétation’, comme si le lecteur devenait l’interprète d’une pièce musicale” (correspondencia mantenida con Velter, inédito). Desde ese punto de vista, el poema podría considerarse como una partitura sin líneas divisorias. En cuanto a la letra Garamond, el autor la escoge “pour son élégance et sa façon de danser sur la page sans trop toucher le sol” (correspondencia mantenida con Velter, inédito). Consideramos, asimismo, que podría ser una metáfora, esta vez solo de Mauduit: “Une semaine plus tard tu m’avouais que dès l’entrée tu n’avais plus touché terre” (Velter 1998: 45). Respecto al desplazamiento del último verso de cada estrofa, es posible interpretarlo como una especie de coda que ayuda a enlazar los distintos movimientos que lo integran (*Allegro-Largo-Allegro Vivace*). Esta función del quinto verso de cada estrofa viene reforzada por el hecho distintivo de que comience en minúscula, al contrario que los otros versos.

### 3. Traducción del poema y comentario crítico

La traducción que ofrecemos<sup>6</sup>, y que incluimos en el anexo, es la versión que hemos elaborado en estrecha colaboración con el autor, André Velter, con quien hemos mantenido contacto directo durante el proceso traductor, lo que nos ha permitido plantearle cuestiones de diversa naturaleza a las que ha respondido ofreciendo su propia interpretación<sup>7</sup>.

Para abordar la traducción del ritmo en cualquier poema, primero debemos conocer la relevancia y la dificultad de cada uno de los elementos que conforman la percepción rítmica. De esta manera, podemos establecer unas estrategias y procedimientos. En este poema en concreto, consideramos que los aspectos rítmicos más difíciles de traducir son el número de sílabas, el ritmo acentual y la sonoridad del poema (tanto en cuestión de rimas como en equivalencias acústicas). Está claro que querer abordarlos todos se perfila casi en una tarea imposible, por lo que hemos decidido dedicar parte de nuestros esfuerzos en conseguir una cierta proporción entre los versos y un cierto ritmo acentual, y conceder más importancia la sonoridad.

Con ello no queremos dar a entender que otros parámetros rítmicos no sean relevantes, pues solo la conjunción de todos ellos puede llegar a evocar el efecto del original. Simplemente, no consideramos, *a priori*, que supongan grandes escollos en esta traducción en concreto. En cualquier caso, establecer unas prioridades constituye la base para la toma de decisiones, ya que durante el proceso surgirán inevitables choques de intereses entre los distintos parámetros y, en ese momento, será más fácil tomar una determinación coherente y en consonancia con nuestros objetivos. En este comentario, en aras de una mayor brevedad, solo hemos abordado aquellos aspectos que han implicado una dificultad específica en su traducción.

Empezaremos por la distribución silábico-acentual<sup>8</sup>. Respecto al número de sílabas métricas, se puede observar que no se ha logrado una proporción respecto al original francés, pues, dependiendo del verso, se han añadido entre una y cuatro sílabas (en algunos no se ha añadido ninguna). La tercera estrofa, en hexasílabos en el original, se ha traducido en una alternancia de octosílabos y eneasílabos, lo que le confiere cierta regularidad. En general, al tratarse de verso libre y debido a la imposibilidad de mantener todas y cada una de las características del poema, se ha sacrificado en parte este aspecto en beneficio de otros que se han considerado prioritarios, como la exactitud conceptual.

Mayor empeño hemos puesto en cuanto a la distribución de los acentos, si bien es cierto que son palpables las discrepancias entre uno y otro. El objetivo prioritario ha sido el de conseguir una acentuación que denote alguna regularidad en la versión castellana, de manera que sea perceptible cierto ritmo de intensidad<sup>9</sup>. Como ejemplos, cabe citar la regularidad acentual de los versos de la primera estrofa (en cuanto al primer acento situado en la tercera sílaba), o la misma distribución acentual en el primer y último verso de la segunda y la tercera estrofa (3 – 6 y 5 – 7 respectivamente).

<sup>6</sup> Si bien hemos traducido toda la obra *Avec un peu plus de ciel* (2012), que esperamos poder publicar en su momento, aquí solo nos centramos en el poema “Sonate à S.”.

<sup>7</sup> En los casos en que hacemos referencia a la correspondencia mantenida con Velter, citamos como fuente: “correspondencia mantenida con Velter, inédito”.

<sup>8</sup> Para el análisis del poema, se han seguido las normas métricas tradicionales.

<sup>9</sup> Según Rafael de BALBÍN (1962).



En cuanto a la rima, la traducción presenta cuatro equivalencias acústicas (*aa*, *bb*, *cc*, *ddd*), frente a las cinco del original, que se corresponden con cuatro rimas asonantes y paroxítonas (Quilis 1999: 39-42). No se ha conservado la disposición de estas equivalencias en los versos respecto al original, lo que supone una pérdida sobre todo en cuanto a la cohesión de las estrofas, ya que, en el original, las *assonances bb* (versos 5 y 6) y *dd* (versos 10 y 11) cumplen una función importante de enlace. No obstante, esta pérdida se ha intentado compensar con la igualdad acentual (3 – 6) de los versos 5 y 6, y con cierta elección del léxico, que veremos más adelante. Por otro lado, sí se ha mantenido, en gran medida, la distribución cuantitativa de estas coincidencias sonoras, con una mayor presencia en la última estrofa. Hemos empleado la rima asonante como equivalente de las *assonances* y la rima *pauvre*, pues creemos que es la que más se ajusta a sus características. Asimismo, encontramos en el texto origen un ejemplo (verso 8) de lo que Domínguez Caparrós denomina “armonía vocálica”, es decir, “la repetición o simetría de la disposición de las vocales del verso, especialmente las que llevan el acento rítmico” (Domínguez Caparrós 1993: 133). En la traducción, podemos encontrarla en los versos 11 y 14.

Si nos adentramos más en el componente acústico del poema y analizamos los fonemas vocálicos subrayados, que son los que corresponden con el acento métrico, observamos un predominio de los fonemas [a<sup>10</sup>] y [e], con un 27,27 % cada uno, seguido de [i], con un 21,21 %. El texto origen, en el mismo contexto, ofrece una mayor abundancia de los fonemas [ɛ] e [i] (21,21 % y 12,12 % respectivamente). En la traducción, el fonema [ɛ] se ha trasvasado en su mayoría por [e], pero también hay dos casos de [a] y uno de [o], por lo que pierde parte de su unidad. El fonema [i], en cambio, se ha podido traducir en su totalidad por [i].

Ahora analizamos el entramado de equivalencias vocálicas que existe entre las sílabas tónicas de todas las palabras portadoras de acento métrico, al igual que hemos hecho con el original:

- í-a*: Mediodía-vida-compartida-alegría (versos 1, 4, 9, 12)
- á-a*: Audacia-gracia-ala-palabras-imagadas (versos 1, 6, 9, 14)
- á-e*: Sangre-ángeles (versos 1, 13)
- ó*: Ardor-no-ascensión (versos 2, 5, 6)
- é-e*: Ascende-desfallece (versos 2, 5)
- á-o*: Labios-alto (versos 2, 8)
- í-o*: Improviso-imperativo-libertinos (versos 3, 7, 13)
- é-a*: Ligera-tierra (versos 4, 10)
- ó-e*: Golpe-norte (versos 8, 15)
- é-o*: Resto-movimiento-cielo-freno (versos 8, 11, 12)

La traducción ofrece 10 equivalencias vocálicas diferentes, el mismo número que el texto origen, por lo que consideramos que se puede llegar a recrear, al menos en parte, este aspecto de la sonoridad.

En cuanto a los fonemas consonánticos, un análisis de las sílabas tónicas de las palabras portadoras de acento métrico revela que los cinco más repetidos son: [r],

<sup>10</sup> Para la fonética española, hemos utilizado la simbología que expone Antonio QUILIS (*Tratado de fonología y fonética españolas*. Madrid: Gredos 1993).

[n], [l], [t] y [d]. Tres de ellos ([r], [l], [t]) coinciden con el resultado del mismo análisis en el texto origen. Abordamos ahora las equivalencias consonánticas que existen entre las últimas sílabas acentuadas de cada verso:

- [s] Sangre-resto (versos 1, 8)
- [x] Ligera-incógnitas (versos 4, 7)
- [r] Gracia-freno-norte (versos 6, 12, 15)
- [t] Compartida-tierra-libertinos-imantadas (versos 9, 10, 13 y 14)

En este aspecto, hay una pérdida considerable, pues en el original existen 7 coincidencias consonánticas y en la traducción solo 4. No obstante, si tenemos en cuenta las equivalencias consonánticas que existen entre las sílabas tónicas de todas las palabras portadoras de acento métrico, las cifras se acercan entre el texto origen y el texto meta (12 y 11 en cada caso).

Por último, queremos justificar algunas decisiones referidas a la elección del léxico. La traducción de *aplomb* (verso 1), por ejemplo, entraña cierta dificultad debido a su ambigüedad, pues podría referirse tanto a *serenidad*, *equilibrio* como a *audacia*. Así pues, tras recurrir al autor para esclarecer esta ambigüedad, obtenemos su respuesta: “c’est une audace équilibrée” (correspondencia mantenida con Velter, inédito). Ahora bien, nos enfrentamos a un nuevo problema: el número de sílabas. Transmitir toda esa información alargaría demasiado el primer verso y desequilibraría el conjunto, pues aunque se trate de verso libre, pensamos que debe buscarse una cierta proporción o equilibrio entre los versos en consonancia con el original. Por ello, hemos preferido reflejar el sustantivo (*audacia*) y prescindir del adjetivo (*equilibrada*), aunque con ello se pierda parte del contenido del texto origen.

La elección del verbo *asciende* (verso 2), como traducción del verbo francés *monter* se debe a varias razones. La primera tiene que ver con el registro, pues consideramos que el verbo *ascender* pertenece a un registro elevado más elevado que, por ejemplo, el verbo *subir* y, por tanto, encaja mejor con la estética del poema. La segunda razón a favor es que, en el cómputo del verso, *asciende* no añade una sílaba más respecto a la posibilidad de *sube*, ya que se produce una sinalefa con la palabra anterior. Por otro lado, *asciende* crea un vínculo con *ascensión* (verso 6), el tema del poema. Esta relación no está presente en el original, pero permite, a modo de compensación, conectar la primera estrofa, más aislada en la traducción, con la segunda y, en definitiva, con el conjunto del poema. Por último, los fonemas consonánticos [è] y [d] de *asciende* imitan en espejo los de *audacia* (verso 1), a la vez que los vocálicos coinciden con los de *desfallece* (verso 5), lo que refuerza el entramado acústico de la primera estrofa, que en la traducción pierde la *assonance* del texto origen que hay entre los versos 2 y 4 (*aa*).

En el verso 8, aunque *tout* podría traducirse por *todo*, pues es la opción más cercana en la forma al original, se ha preferido *resto* por una cuestión de equivalencias acústicas. *Resto* rima en asonante con *cielo* (verso 11) y *freno* (verso 12), coincide consonánticamente con *sangre* (verso 1) en el fonema [s], y vocálicamente imita en espejo la palabra *golpe* (verso 8).

Para la traducción de *aimantés* (verso 14), hemos tenido presente que este adjetivo simboliza la atracción de las palabras entre sí, y que, en última instancia, constituye una metáfora de la relación entre Velter y Mauduit. Por ello, la decisión que hemos adoptado (*imantadas*) es la de mantener la metáfora tal y

como aparece en el texto origen, sin dejar entrever más información de la que ofrece el original.

En resumen, como se ha podido comprobar, en la traducción no hemos sido capaces de conservar todas y cada una de las características del original. Desgraciadamente, la consecución de unos aspectos (o al menos en parte) ha mermado o impedido la de otros. No obstante, esperamos haber ofrecido una traducción con cierto criterio y coherencia y que hayamos conseguido, al menos en parte, el difícil equilibrio entre el contenido y la forma.

#### 4. Conclusiones

Como hemos podido constatar a lo largo de este trabajo, la traducción del ritmo en la poesía en verso libre implica, entre otras muchas variables, un conocimiento detallado tanto de todos los elementos que interactúan en esa percepción rítmica, como de la relevancia y dificultad de cada uno de ellos en el texto poético en concreto.

Solo así el traductor podrá sopesar los pros y los contras, y adoptar las decisiones pertinentes que, irremediamente, conllevarán sacrificios y pérdidas, pero que, en última instancia, le permitirán salvaguardar o recrear los aspectos más preciados. Entre todos los elementos rítmicos que intervienen en el poema, como bien apunta Bousoño (1985: 447), son los que operan desde el significante los que guardan más dificultad (al menos *a priori*). Como hemos constatado, estos escollos pueden hacerse extensibles a todos los tipos de ritmo del poema, por lo que no debe subestimarse ninguno de ellos. Asimismo, no debemos olvidar que solo la conjunción de todos los elementos rítmicos puede llegar a evocar el efecto del original, pues, como señala Meschonnic (1980: 224-225), cada uno de ellos determina la percepción de los demás.

En cuanto a las estrategias posibles para la traducción del ritmo, estas pueden variar de unos poemas a otros, ya que dependen de las características del texto poético en concreto, por lo que un análisis previo se convierte en una pieza indispensable para poder diseñarlas. No obstante, y como estrategia general, tanto Bousoño (1985: 448) como Sáez Hermosilla (1998: 99) proponen la recreación, lo que nos remite inevitablemente a la traducción-recreación de Étkind (1982: 18) y a la búsqueda del ansiado equilibrio entre el fondo y la forma. Por último, consideramos esencial evocar el mismo efecto en nuestros lectores que en los lectores del original. Como acertadamente apunta Octavio Paz, creemos que el ideal de traducción de poesía consiste en producir con medios diferentes efectos análogos (Allain-Castrillo 1995: 267).

#### 5. Referencias bibliográficas<sup>11</sup>

- Allain-Castrillo, M., *Paul Valéry y el mundo hispánico*. Madrid: Gredos 1995.  
 Balbín, R. de, *Sistema de rítmica castellana*. Madrid: Gredos 1962.  
 Bello, A., *Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana*. Caracas: George Corser 1844.

<sup>11</sup> A lo largo del trabajo se hace referencia a la correspondencia mantenida con André Velter citando “correspondencia mantenida con Velter, inédito”.

- Bousoño, C., *Teoría de la expresión poética II*. Madrid: Gredos 1985.
- Dictionnaires Le Robert, *Le petit Robert. Dictionnaire de la langue française*. París: Dictionnaires Le Robert 2000.
- Domínguez Caparrós, J., *Métrica española*. Madrid: Síntesis 1993.
- Étkind, E. G., *Art en crise : essai de poétique de la traduction poétique*. Laussane: L'Âge de l'Homme 1982.
- Gouvard, J. M., *La Versification*. París: Presses Universitaires de France 1999.
- Llacer Pla, F., *Guía analítica de formas musicales para estudiantes*. Madrid: Real Musical 1987.
- Mazaleyrat, J., *Éléments de métrique française*. París: Armand Colin 2004.
- Meschonnic, H., *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Verdier 1980.
- Nauleau, S., *André Velter*, 2000, <http://www.andrevelter.com>, [Consulta: 26/11/2015].
- Nauleau, S., *André Velter. Troubadour au long cours*. París: Université de la Sorbonne 2009.
- Navarro Tomás, T., *Métrica española: reseña histórica y descriptiva*. Madrid: Guadarrama-Labor 1974.
- Paraiso, I., *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*. Madrid: Gredos 1985.
- Paraiso, I., *El comentario de textos poéticos*. Gijón: Júcar 1988.
- Quilis, A., *Tratado de fonología y fonética españolas*. Madrid: Gredos 1993.
- Quilis, A., *Métrica española*. Barcelona: Ariel 1999.
- Sáez Hermosilla, T., *La traducción poética a prueba: exégesis y autocrítica (ámbito francés-español)*. Salamanca: Universidad de León 1998.
- Utrera Torremocha, M. V., *Estructura y teoría del verso libre*. Madrid: CSIC 2010.
- Vaillant, A., *La Poésie : initiation aux méthodes d'analyse des textes poétiques*. París: Nathan 1992.
- Velter, A., *Le septième sommet*. París: Gallimard 1998.
- Velter, A., *L'amour extrême*. París: Gallimard 2000.
- Velter, A., *Une autre altitude*. París: Gallimard 2001.
- Velter, A., *Avec un peu plus de ciel*. París: Gallimard 2012.

## Anexo

### SONATE À S.

(ALLEGRO)

<i>Midi dans cet aplomb du sang</i>	8 (M, V)	2 – 6 – 8	
<i>L'ardeur qui monte aux lèvres</i>	6 (F, C) a	2 – 4 – 6	
<i>L'azur que j'improvise</i>		6 (F, C)	2 – 6
<i>Et la vie si légère</i>		6 (F, C) a	3 – 6
<i>quand elle ne faiblit pas</i>	7 (M, V) b	2 – 7	

(LARGO)

<i>L'ascension et la grâce</i>	7 (F, C) b	3 – 6
<i>L'impératif avec ses inconnues</i>	10 (F, V)	4 // 6

<i>Un <u>coup</u> plus <u>haut</u> que <u>tout</u></i>	6 (M, V)	2 – 4 – 6
<i>Et une <u>aile</u> <u>partagée</u></i>	7 (F, V) c	3 – 7
<i>qui <u>subjuge</u> la <u>terre</u></i>	6 (F, C) d	3 – 6

(ALLEGRO VIVACE)

<i>D'un <u>mouvement</u> le <u>ciel</u></i>	6 (M, C) d	4 – 6
<i>Sa <u>joie</u> sans autre <u>frein</u></i>	6 (M, V) e	2 – 6
<i>Ses <u>anges</u> <u>libertins</u></i>	6 (M, V) e	2 – 6
<i>Et les <u>mots</u> <u>aimantés</u></i>	6 (M, V) c	3 – 6
<i>qui vont <u>perdre</u> le <u>nord</u></i>	6 (M, C)	3 – 6

## SONATA PARA S.

(ALLEGRO)

<i>Mediodía en esta <u>audacia</u> de la <u>sangre</u></i>	12	3 // 3 // 3
<i>El <u>ardor</u> que <u>asciende</u> a los <u>labios</u></i>	9	3 – 5 – 8
<i>El <u>azul</u> que <u>improviso</u></i>	7 a	3 – 6
<i>Y la <u>vida</u> tan <u>ligera</u></i>	8 b	3 – 7
<i>cuando <u>no</u> <u>desfallece</u></i>	7	3 – 6

(LARGO)

<i>La <u>ascensión</u> y la <u>gracia</u></i>	7 c	3 – 6
<i>El <u>imperativo</u> con sus <u>incógnitas</u></i>	11	5 // 4
<i>Un <u>golpe</u> más <u>alto</u> que el <u>resto</u></i>	9 d	2 – 5 – 8
<i>Y una <u>ala</u> <u>compartida</u></i>	7	2 – 6
<i>que <u>subyuga</u> la <u>tierra</u></i>	7 b	3 – 6

(ALLEGRO VIVACE)

<i>En un <u>movimiento</u> el <u>cielo</u></i>	8 d	5 – 7
<i>Su <u>alegría</u> sin otro <u>freno</u></i>	9 d	3 – 8
<i>Sus <u>ángeles</u> <u>libertinos</u></i>	8 a	2 – 7
<i>Y las <u>palabras</u> <u>imantadas</u></i>	9 c	4 – 8
<i>que van a <u>perder</u> el <u>norte</u></i>	8	5 – 7