



| UNR

Cuerpo de Traductores

La traducción interlineal benjaminiana. Un caso

María Gabriela Piemonti

Mail: departamento_traduccion@unr.edu.ar

Cómo citar este artículo:

Piemonti, M. G. (2021). “La traducción interlineal benjaminiana. Un caso”. Cuerpo de Traductores, Universidad Nacional de Rosario. Repositorio Hipermedial UNR. Recuperado de: [insertar link] (u.f.c.: [día/mes/año])

La traducción interlineal benjaminiana. Un caso

María Gabriela Piemonti

Mail: departamento_traducccion@unr.edu.ar

Resumen

No caben dudas de que el texto “La tarea del traductor”, de Walter Benjamin, resulta oscuro y enigmático, pero sumamente valioso e imprescindible para la filosofía y la traductología, dada su profundidad y riqueza, y por haberle dado a la traducción un definitivo estatuto ontológico.

En el presente trabajo intentamos “aplicar” la interpretación que hacemos de la noción de “traducción interlineal” benjaminiana a la traducción de un poema del escritor cubano Julián del Casal. El análisis del poema y de la obra casaliana, así como sus varias traducciones al italiano, fueron realizadas en la Università degli Studi di Trieste, con el Prof. Giuliano Soria, en 1995, en la asignatura Traduzione letteraria. Complementamos ese primer trabajo, que no incluía formulaciones filosóficas, con estas reflexiones que, entendemos, son pertinentes y necesarias.

Palabras clave: traducción interlineal – Walter Benjamin – ontología de la traducción

Abstract

Without a doubt “The Task of the Translator” by Walter Benjamin is an obscure enigmatic text, but extremely valuable and indispensable in philosophy and translation studies given its depth and richness, and the fact that it has given a definitive ontological status to translation.

In this paper, we will try to apply our interpretation of Benjamin’s “interlinear translation” notion to the translation of a poem by Cuban writer Julián del Casal. The analysis of the poem, and Casal’s work in general, as well as the analysis of several Italian translations of it, was originally made in 1995, in the Università degli Studi di Trieste, under Prof. Giuliano Soria, for the course of Traduzione letteraria. We will add to the initial study, which did not include philosophical formulations, with what we think are some necessary and relevant reflections.

Keywords: interlinear translation - Walter Benjamin – ontology of translation

I

En “La tarea del traductor” Walter Benjamin (1993) ha trabajado con singular maestría las bases de una discusión ontológica, histórica y política de la traducción, en nuestros días aún abierta a tantas interpretaciones como interesados en ella. Basta bucear en la bibliografía para tener una idea de la riqueza de interpretaciones que el texto de marras continúa generando.

Más allá de tal constatación y del placer que generan su relectura y sus rodeos, cierto es que quien inicia la teorización de o sobre la traducción con miras a ejercerla como medio de vida, al leer “La tarea del traductor” indefectiblemente se pregunta por la aplicación a la práctica traductiva de al menos una de esas interpretaciones del texto benjaminiano, teniendo en cuenta o a pesar de las traducciones realizadas por el mismo Benjamin. Claro está que todo intento de racionalización o, si se quiere, de puesta en práctica de una idea benjaminiana interpretada es un artilugio que conlleva insondables riesgos. No obstante, creemos que una tal aventura es apasionante en lo subjetivo y necesaria en lo académico, especialmente dada la abrumadora empiria en torno a la traducción poética.

Entre las tantas afirmaciones que hallamos en el citado texto, ahora nos interesa la que asegura que todas las obras literarias tienen entre líneas su traducción posible, es decir, su “versión interlineal”, que es la traducción defendida por Benjamin. De hecho, en palabras de nuestro autor, “la versión interlineal del texto sagrado es el arquetipo o el ideal de toda traducción” (1993: 236)¹.

También Goethe sostenía, un siglo antes, que “Una traducción que aspira a identificarse con el original, acaba por aproximarse a una versión interlineal [...]” (1957-1958: 1753). Y en nuestros lares –por mencionar tan solo un ejemplo más y de nuestro terruño–, también Mitre, hacia fines del siglo XIX, citando a Chateaubriand, señalaba que “las mejores traducciones de los textos consagrados son las interlineales” (Mitre, 2003: 143).

¿Qué significa entonces o cómo puede interpretarse “interlineal”? En los tres casos apuntados, ¿se trata de la misma idea?

Ciertamente se ha entendido la “traducción interlineal” como literal, palabra por

¹ Todas las citas del texto de Benjamin en este trabajo son traducción propia de la publicación señalada en las Referencias bibliográficas, cotejada, además, con la versión alemana “Die Aufgabe des Übersetzters” von W. Benjamin (W. Benjamin, Charles Baudelaire. Tableaux parisiens, in *Walter Benjamins gesammelte Schriften*, Vol. IV-1, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1991, S. 9-21). En adelante, las citas del texto en italiano se indicarán solamente con el número de página, para facilitar la lectura del presente trabajo.

palabra o apegada al texto fuente. En la actualidad, estos tres se tienen como diferentes métodos de traducción. Palabra por palabra es la traducción de cada palabra por separado, normalmente por sus acepciones más comunes y generales, sin tener en cuenta la gramática o los equilibrios propios de la lengua meta. Literal es la realizada siguiendo las palabras del texto fuente, pero acomodándolas a la gramática de la lengua meta. Apegada al texto fuente es una traducción semántica del mismo (Newmark, 1992), esto es, seguidora de una interpretación consagrada por la crítica canónica. Los primeros dos métodos son propios de la comparación entre lenguas y se tienen por estrategias para poder leer el texto fuente. El tercero es tradicionalmente más pertinente a la esfera de la traducción y de la traductología, siendo su eje el habla y no la lengua, y se lo vincula, por lo general, a una concepción de política cultural de mejora de la cultura receptora, propiciando en ella, a través de la traducción, una ampliación cuantitativa y cualitativa en su capacidad sensible y expresiva al incorporar o asimilar aquello que le es extraño, volviéndola más dúctil², noción también presente en Goethe aunque con los matices propios del contexto histórico y filosófico en el que el gran intelectual alemán ha reflexionado.

Los tres métodos apuntados (literal, palabra por palabra y apegada al texto fuente) hacen foco en la semántica (respectivamente: de las palabras; de las oraciones, segmentos o mensajes; de una lectura o un “sentido” del texto fuente), es decir, en algo que comunicaría el texto fuente y que de alguna manera la traducción está llamada a reproducir para sus nuevos lectores (Mitre, Goethe), incluso admitiendo la “pérdida” de algunos o varios aspectos (Mitre), pérdida siempre señalada en la traducción poética, dada la naturaleza de “texto autoritativo” (Newmark, 1992) del texto fuente, que supone autoridad en función de su autor, de su contexto de origen o de la misma lengua fuente, y valorados los tres o cada uno de ellos (autor, contexto de origen, lengua fuente) como ámbito de verdad (de lo trascendental e inmanente) o del universal.

En Benjamin la versión interlineal de una obra de arte es algo completamente diferente a la reproducción de la semántica, del significado (*Bedeutung*) o sentido (*Sinn*), de lo supuestamente comunicable, ya que la obra de arte no comunica nada, es pura forma, como lo es también la traducción (222). La comunicación es contraria a la naturaleza de la obra poética, de suyo nominativa –con ecos de naturaleza creadora–, de manera que ninguna traducción –poética– puede hacer lo que el texto fuente –poético– no hace. La

² Concepción romántica en tantas ocasiones planteada incluso acriticamente y como verdad de Perogrullo que, por lo demás, merece un estudio y un debate profundos, hasta la fecha –y hasta donde sabemos– no desarrollados, tanto de los fines últimos que identifica, como de la relación causa-efecto preestablecida (“más lectura de lo extranjero tiene por resultado una ampliación de los propios límites”). De todas maneras, no es aquí el lugar para un análisis de esta naturaleza.

traducción interlineal benjaminiana se refiere, precisamente, a un trabajo con la/s forma/s.

¿Qué es la forma, según Benjamin?

Es el modo de entender –no lo entendido–, que conjuga palabra, imagen y sonido (235), comparable hasta cierto punto a la impresión-expresión crociana (Croce, 1922 y 1993) y a la “magia de las palabras”, en la que participan la música, el sentido y el sonido (Borges, 1967-68). La forma va más allá del significado –lo entendido–, lo tensiona –tensiona la relación entre lo entendido y la forma de entender– y termina subvirtiéndolo; es performativa, introduce lo inefado y lo inefable³.

Entonces, partiendo de estas consideraciones, ¿qué hace o puede hacer la traducción (poética)?

Volvamos. Si el eje es el significado o el sentido, la traducción será informativa o comunicativa, con alguna oportunidad de eco de aquella conjunción del texto fuente sí y solo sí hay algunos posibles entrelazamientos entre las lenguas implicadas, no por pura voluntad del traductor, por cierto. Estas traducciones del significado son las de los “malos traductores”, que sirven a la conservación del sentido, que a su vez sirve poco “a la poesía y a la lengua” (232). Y es que “ninguna traducción sería posible si la traducción apuntara, en su esencia última, a la semejanza con el original. En su supervivencia, que no podría llamarse así si no fuera transformación y renovación de lo que vive, el original se modifica” (225-226) por sí mismo, por las traducciones y por las diferentes lecturas que de él hacemos: ambiguas, polisémicas, inestables, equívocas. También las lenguas y las hablas se modifican y en esta perenne transformación radica, precisamente, su parentesco (*Verwandtschaft*)⁴, el cual no debe ser confundido con la semejanza (225-226) entre

³ En términos tradicionales, el significado pertenece a la lengua y el sentido, al habla. A la semántica del significado, el sentido le añade el valor representativo dado por el contexto y el cotexto específicos, por lo que el sentido cambia según los diferentes contextos y cotextos, aunque siempre según una lectura canónica, en un momento y lugar determinados, tal como ocurre con las preferencias estéticas, que cambian según períodos determinados. Agosti, autor con el que trabajaremos más adelante, complejiza esta noción yendo más allá del contexto poético e, incluso, resignificándolo. En Benjamin es impropia la distinción entre lengua y habla propuesta por la lingüística saussureana o estructuralista clásica de la lengua. Forzando quizás la concepción benjaminiana, podría decirse que en nuestro autor el eje es el habla (o el discurso), pero no el habla propia del sentido, según contexto y cotexto específicos (atinentes más bien a lo establecido), sino un habla atinente a lo que puede establecerse, ya que su preocupación está orientada a las problemáticas propias de la forma –retóricas– y de lo que con ella puede hacerse, de las que está excluido el principio hermenéutico (textual y lingüístico, no filosófico) del significado o sentido de un texto, esto es, de una supuesta verdad de suyo, basado en una concepción y un uso instrumental del lenguaje (Rabinovich, 2020). La forma, la retórica, tienen que ver con las interpretaciones equívocas, intentan leer las ambigüedades y polisemias en sus tensiones y contradicciones irresolubles. Soy deudora, en este análisis de los supuestos equívocos de Benjamin respecto de lengua, habla, lenguaje, significado y sentido, del Prof. Eduardo García Elizondo, de la Universidad Nacional de Rosario, en conversación privada del 21/09/2020.

⁴ Noción también presente en Croce (1922, 1993).

traducción y texto fuente, perteneciente al universo del significado, siempre superficial e instrumental. El parentesco, propio del universo de la forma, se encuentra cuando “el eco en la propia lengua es capaz de reproducir por resonancia la obra en lengua extranjera” (230).

Digámoslo abiertamente: en Benjamin, la traducción poética no trata de decir en otra lengua *lo-que-dice* el texto fuente, sino de hacer decir a la lengua meta *cómo-dice* el texto fuente, para poder decir yo también de esa forma:

Como los fragmentos de una vasija [texto fuente y traducción], para dejarse recomponer, deben presentar continuidad en los mínimos detalles, pero no por ello tenerlos idénticos; y así, en vez de hacerse similar al sentido del original, la traducción debe, amorosamente, y hasta en los detalles, esforzarse por obtener en la propia lengua el modo de entender del original, para hacer aparecer ambas lenguas como los fragmentos de una misma vasija, fragmentos de una lengua más grande (232).

Los fragmentos son diferentes entre sí pero presentan cierta continuidad en sus partes. Es imposible la identidad, porque los fragmentos son diferentes, así como es imposible la perfecta continuidad entre fragmentos; es imposible llegar algún día a la *reine Sprache*, ya que la vasija ya está rota; a lo sumo, podemos tener una idea de ella, hacer una recomposición. De esta manera, se abre el universo de las distintas posibilidades, pero en traducción, no cualquier posibilidad, sino esa que tiene que ver con las continuidades y la idea de vasija.

Si el eje es el sonido, la pura musicalidad, seguramente la traducción será por lo menos impactante, aunque dudosa o endeble su relación con el texto fuente. Podrá ser una imitación, que tampoco guarda mucha relación con la naturaleza ontológica de la traducción poética benjaminiana, y que se enlaza con el “prejuicio tradicional según el cual los traductores importantes serían poetas y los poetas mediocres, traductores mediocres” (229), ya que el poeta, en general, muy difícilmente podrá dejar de serlo e indefectiblemente hará primar su propia poesía. Los traductores importantes no tienen por qué ser poetas ni los poetas mediocres tienen por qué ser traductores mediocres, aunque unos y otros sean de la misma naturaleza, pero en sentido inverso, como veremos más adelante.

Si, en cambio, su eje es la evocación de la forma de significar del texto fuente poético –de la lengua fuente– y, por tanto, sigue la fusión de palabra, imagen y sonido, rozará el significado en un punto tangencial, de modo que tendrá “libertad de la

reproducción conforme al sentido” y “fidelidad a la palabra” (231) –esa que conjuga palabra, imagen y sonido–, “según la ley de la fidelidad, en la libertad del movimiento lingüístico” (234). Fidelidad y libertad, así, no son contrapuestas, ya que cada una es atinente a un aspecto: la libertad en la lengua y la fidelidad, a la forma, al modo de significar y de establecer esa fusión ambigua, polisémica e irresolublemente contradictoria; por lo que “literalidad y libertad se unen en la versión interlineal” (236).

La traducción de la forma, en Benjamin, apunta al objetivo mesiánico o conscientemente utópico del intento de superación babeliana –que no es un retorno a un estado idílico anterior, porque la vasija está rota–, objetivo diferente al de las traducciones con las que diariamente convivimos y que en muchos casos admiramos o toleramos y que, en su mayoría, probablemente son solo informadoras o reproductoras del significado/sentido del texto fuente.

La poesía, el arte, nombra aquello que carece de nombre. Las obras de arte son tales en tanto son en sí mismas un nombre propio. Esta es, en pocas palabras, su naturaleza nominativa, diferente a la copia, que comunica e informa, es decir, intenta ser semejante (lo más semejante posible) al significado del original. Si el texto fuente es una obra de arte, la traducción del significado (traducción técnica) informará en la lengua meta aquello que se nombra en la lengua fuente y que podría ya estar nombrado en la lengua meta, pero no podrá hacer que la lengua meta aspire a emparentarse con la lengua fuente en su nombrar, no podrá pretender poner a ambas lenguas en condición de fragmentos de una misma vasija, la lengua nominativa.

En cambio, la traducción poética, no reproductiva ni instrumental, consiste en hacer que la lengua meta evoque, *como lo hizo* la lengua fuente en el texto poético fuente, ese nombrar algo que carece de nombre en la lengua meta y que antes de la obra poética fuente carecía también de nombre en su lengua. De modo que con la traducción poética queda en evidencia el hecho de que “las lenguas no son entre sí extrañas, sino que a priori, y prescindiendo de toda relación histórica, están emparentadas en lo que quieren decir” (225), que es su nombrar, recomponiendo aquella vasija rota. He aquí la magia. La traducción poética será tal, en términos benjaminianos, en el ámbito de la aspiración última o mayor de las lenguas, que es la de expresar la más íntima relación entre ellas, relación en la que palabra, imagen y sonido se funden en un todo, en un modo de significar.

En el nombre propio, entonces, se funden palabra, sonido e imagen o impresión y expresión.

En términos de Agosti (1972), se armonizan de modo compacto forma y contenido, no apuntando al significado o, por lo menos, no excluyente ni principalmente.

En el presente trabajo intentamos “aplicar” la interpretación que hacemos de la brevemente comentada idea del texto benjaminiano a la traducción de un poema del escritor cubano Julián del Casal. Indefectiblemente debemos comenzar por un análisis minucioso del texto fuente focalizado en la forma, tocando tangencialmente el significado o sentido –inestable, vascilante, frágil y huidizo– que nuestra interpretación ha construido. El análisis puede resultar tedioso para traductores, no obstante, se vuelve necesario.

II

Antes de adentrarnos en dicho análisis, cabe señalar la ausencia de interés en la obra casaliana en textos críticos contemporáneos, al menos de literatura hispana, una condición compartida con los demás poetas parnasianos, ausencia que probablemente sea el reflejo de un cambio radical en la percepción y la pretensión estéticas actuales respecto de los cánones de fines del siglo XIX y períodos anteriores. Se trata de convenciones críticas diferentes. Esa forma de hacer poesía parece haber perdido su “gloria” (*Ruhm*), y si bien ya no goza de supervivencia (*Fortleben*) (224), tal estado de situación, así como podría serlo de cualquier otra poesía o literatura que no respondiera a los preceptos estéticos mencionados, nos permite tomar distancia de toda lectura del significado y concentrarnos en nuestro objetivo, la forma y su traducción.

Ello no implica despojarnos del significado, abocarnos asépticamente a la forma, lo cual sería imposible y hasta contraproducente, siempre en términos benjaminianos, ya que en la traducción debemos valernos de ese “punto tangencial”.

El poema que nos ocupa –así como toda la obra casaliana– ofrece un poeatar descriptivo, pictórico e incluso escultural, con una extraordinaria exigencia formal. Al tiempo que propone una imagen que canta, que puede verse y tocarse –una imagen poética vinculada al pathos, al dolor y al sufrimiento, como veremos– y hace que la palabra musicalizada se plasme en esa imagen que deviene escultórica, consiguiendo una muy lograda simbiosis entre tales aspectos.

Así, coincidimos con la espléndida apreciación del Prof. Federico Ferroggiaro respecto de “Prometeo”:

Al leer el poema, sin entrar en consideraciones sobre el contexto de su producción, es decir, haciendo una lectura ingenua del mismo, se reconoce un óptimo dominio de la técnica compositiva del soneto, aunque no haya contado verso por verso las sílabas de cada uno para comprobar que fueran

todos perfectos endecasílabos. Salvo las rimas r-oca / b-oca (t-oca / prov-oca, menos) y la comparación del segundo verso, lo percibo como un poema logrado con excelentes versos, en especial en los dos tercetos. Quizás, a mi gusto, abusa de las adjetivaciones, algunas predecibles, casi epítetos, aunque esto se debe a que es un poema descriptivo que, como su título lo indica, refiere a una de las clásicas representaciones del castigo de Prometeo. En este sentido, los tercetos finales logran dar vida y movimiento a lo que parece una postal estática y ese efecto, en mi opinión, enriquece el poema otorgándole una visible plasticidad. Más allá de estas consideraciones provisionales, no caben dudas de que es un muy buen poema y que consigue transmitir la intensidad del cuadro animado que está describiendo⁵.

Al igual que los demás sonetos de *Mi Museo Ideal*⁶, “Prometeo” es un ejemplo acabado del estilo decadentista, parnasiano y místico del poeta cubano Julián del Casal (1863-1893), de vida atormentada, rebelde y solitaria⁷.

Entre el post-romanticismo y el modernismo latinoamericano, como en toda la poesía decadentista en general, el artista se debate entre la realidad y la fantasía, la vida y la muerte, en un refinado formalismo métrico, rítmico y fonético con resonancias, en este soneto, de la mitología griega clásica:

Prometeo

Bajo el dosel de gigantesca roca
yace el Titán, cual Cristo en el Calvario,

⁵ En conversación privada a distancia con el Prof. Federico Ferroggiaro, Universidad Nacional de Rosario, 21/03/2020.

⁶ *Mi museo ideal* (*Diez cuadros de Gustave Moreau*), Colección “Nieve”, obra publicada en 1892, aunque ya conocida un año antes. Sus poemas son: I. *Salomé*; II. *La aparición*; III. *Prometeo*; IV. *Galatea*; V. *Elena*; VI. *Hércules ante la hidra*; VII. *Venus anadyomena*; VIII. *Una Peri*; IX. *Júpiter y Europa*; X. *Hércules y las entinfálides*. El poeta no se inspiró directamente en los cuadros del pintor francés (nunca llegó a ver los originales), sino en la novela *A rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans, en la que el autor los describe, y en “algunas copias en blanco y negro de las pinturas de Moreau que el cubano compró por correspondencia” (Fernández, 2015:1).

Gustave Moreau (1826-1898), pintor parisino, considerado precursor del simbolismo, tuvo una breve vida política, a diferencia de Casal, quien rechazó cualquier compromiso o definición en este sentido. El arte de Moreau, como el de todos los decadentistas, es una reacción al impresionismo –signado por la vida social burguesa–, para lo cual se centró en la temática mitológica greco-latina. “Prometeo” (1868), óleo sobre lienzo, 205 x 122 cm, actualmente se encuentra en el Musée National Gustave Moreau, París (<https://musee-moreau.fr/>), lugar que fuera el taller del artista.

⁷ Biografía de Casal en Soria (1990).

marmóreo, indiferente y solitario,
sin que brote el gemido de su boca.

Su pie desnudo en el peñasco toca
donde agoniza un buitre sanguinario
que ni atrae su ojo visionario
ni compasión en su ánimo provoca.

Escuchando el hervor de las espumas
que se deshacen en las altas peñas,
ve de su redención luces extrañas,

junto a otro buitre de nevadas plumas,
negras pupilas y uñas marfileñas
que ha extinguido la sed en sus entrañas.

Prometeo –etimológicamente “el que piensa antes de actuar”– está representado por Hesíodo como benefactor y salvador cuasi-mártir de la humanidad⁸, símbolo de la heroicidad que marca la diferencia entre aquella y los dioses, entre el más allá y la condición humana, la rebelión humana contra la adversidad y la tiranía.

Prometeo engañó a Zeus para que este eligiera, según la apariencia, la parte vacía de un buey y dejara la parte sustancial a los hombres. Zeus, ofendido, escondió el fuego, símbolo del calor, la luz y la vida, pero también de la guerra y la muerte. Prometeo, más astuto que aquél, lo robó y lo devolvió a los hombres. Entonces Zeus, como instrumento de castigo para los mortales, ordenó la creación de la primera mujer, Pandora, y mandó encadenar a Prometeo en el Cáucaso, para que un águila devorara su hígado todos los días, que en cambio volvía a crecer por la noche, para ser devorado el día siguiente. El castigo debió haber sido eterno pero Prometeo fue liberado por Heracles⁹, hijo del rey del Olimpo, quien mató al águila. Y Zeus, feliz con la empresa de su hijo, no protestó, ya que de todas maneras tal circunstancia aumentaba la gloria de ambos. Pero de las cadenas y la roca del

⁸ Otra versión del mito afirma que Prometeo habría creado a los hombres (Hermosa Andújar, 2011) –con arcilla y agua–, aunque Atenea u otros “ciertos elementos divinos” les habrían insuflado la vida (Valenzuela Magaña, 2020:95). El mito de Prometeo es eco del mito de Ticio, también él un gigante inmortal, encadenado en el Tártaro mientras dos buitres le devoraban eternamente el hígado –donde se alojan las pasiones, según los antiguos–, condena decidida por Zeus por el intento de violación, de parte del gigante, de Leto o de Artemisa (según las versiones).

⁹ Cfr. *Enciclopedia Europea Garzanti* (1991), *Enciclopedia Garzanti dei miti* (1992), Gilbert (1987).

Cáucaso, y para que su condena no fuera en vano y su autoridad no fuera discutida, hizo un anillo que Prometeo hubo de llevar para siempre, condena eterna de la que es imposible escapar.

En el soneto de Casal asistimos a un momento, que parece eterno, del castigo en el Cáucaso. Prometeo semeja ser también él una roca inmóvil del paisaje áspero aunque, según la leyenda, hay vida en él, porque será liberado, mientras que en alguna otra parte está Pandora, el caos, la amenaza real y concreta de castigo eterno de los hombres¹⁰. Sin embargo, los seres humanos, incluida Pandora, parecen ser las ausencias proclamadas del soneto. Todo gira en torno al dios y el animal, metáforas respectivamente de compasión/redención y castigo, de vida y muerte, simetría en espejo de los dos protagonistas, ambos enmarcados, además, en el juego cromático de contrarios propuesto: las tonalidades neutras, más bien propias de la esfera de Prometeo, y el color rojo¹¹, propio de la esfera del buitre, color fuertemente connotado en la poesía casaliana, como ya analizado por Soria (1990). Así, en el primer caso tenemos el gris en **marmóreo** (asociado a la estaticidad); el blanco o pálido en **el hervor de las espumas** (que Prometeo no ve sino que escucha y siente, ya que alude a la depredación de sus vísceras, pero también al mar), y en **luces extrañas, nevadas plumas, uñas marfileñas**; y el negro en **negras pupilas**. Y en el segundo, el rojo de **sanguinario** (asociado al movimiento).

El ser portador de muerte y crueldad, el devorador de la vida, en el soneto **un buitre y otro buitre**, de fuerte evocación cultural negativa¹² es el personaje en principio vital, dado que uno de ellos ha satisfecho su necesidad de sangre y, por lo tanto, se nos presenta radiante y vigoroso. Sobre el significado de los dos buitres es posible jugar no sólo con la dualidad misma, sino también con la continuación de la historia mitológica (la liberación de Prometeo a manos de Heracles y la muerte de un ave a manos del hijo de Zeus, que anuncia un triunfo de Prometeo). Pero la condena es perpetua y es por este motivo que otro buitre, revitalizado, parece dispuesto a volver a matar: es el castigo eterno

¹⁰ La figura femenina en la obra casaliana está ausente o es presentada fría e inalcanzable, interpretable también como figura sagrada.

¹¹ La sangre es fundamental en varios poemas de Casal: en “Hércules y las Estinfálides” parece ligada a un deseo de expiación; en “Neurosis”, a un deseo de profanación de lo sagrado y de canibalismo, en el sentido de alimentarse del más poderoso para tener su poder (Soria, 1990: 25-39).

¹² De hecho, el buitre siempre ha estado presente en la mitología mundial para representar aspectos más bien negativos del ser humano. Conocido como necrófago, también es un animal adivinatorio entre los romanos que anticipa la batalla y da fuerza a los demonios y divinidades relacionadas con la muerte, la maldad y la crueldad. Tanto en las culturas hispanas como italiana, es una bestia usurera, ávida, interesada, que se impone con su propia fuerza y crueldad; un carnicero que vive gracias a los sufrimientos de otro. Cfr. Biedermann (1999). En el simbolismo cristiano, empero, se lo compara con la Virgen María, y en el egipcio significa protección y maternidad, pero no es este el paralelismo en Casal.

(como el anillo de Zeus o como la existencia de Pandora para los hombres) que todo ser debe llevar consigo, la muerte segura.

Por esta razón quizás Moreau no eligió el águila para su cuadro. En su pintura, el francés reemplazó el águila griega por el buitre y Casal siguió esta línea, en el intento de traducir intersemióticamente el cuadro de Moreau. El rey de las aves sólo tiene significados positivos en la cultura occidental contemporánea y decididamente simboliza la victoria del bien sobre el mal. El buitre es la sombra del rey de las aves, su doble negativo, y su presencia en pareja o en espejo en la pintura y en el poema acentúa la dicotomía ya marcada con los demás recursos poéticos: el claroscuro, la vida y la muerte, el anhelo de la unidad perdida y, al mismo tiempo, la constatación resignada de una realidad hostil, ambivalente y discrepante, en la que cada una de sus partes necesita de la otra, de su contraria, para existir, aunque en principio se excluyan recíprocamente.

El poema, como el cuadro de Moreau –cada uno con su código y su habla–, capta, decíamos, un hecho que parece eterno y, al mismo tiempo, un instante efímero de miradas: la de Casal frente a los cuadros de Moreau, la de Prometeo que **ve... luces extrañas** (Fernández, 2015:1), pero también la nuestra, que ve, por un lado, a Prometeo herido en un desgarramiento si se quiere ontológico, y por el otro, un buitre agonizante y un buitre vital. Este, como los demás poemas de la colección, “logran captar lo fugaz, el instante, lo que está por desarmarse, es decir: el momento de la mirada” (Fernández, 2015:3), aunque en un juego con la etenidad del mito y la inmortalidad de Prometeo, quizás con el deseo de anular el transcurso del tiempo, entre retraimiento y soledad, en un escenario reducido y, al mismo tiempo, grandioso, de naturaleza teatral.

III

Desde el punto de vista retórico el soneto sigue una estructura de paralelismos propia del estilo decadentista casaliano, según lo anticipábamos, con un ideario decorativista evidenciado fundamentalmente en los ricos once pares nominales (6 sustantivo-adjetivo y 5 adjetivo-sustantivo): **El Titán... marmóreo, indiferente y solitario** (vs. 2 y 3), aquí la presencia de adjetivos es trifrontal, suspendida respecto del sustantivo por una aposición comparativa y también adjetival –cual Cristo en el Calvario– con función atributiva para indicar precisamente “sufriente”, **pie desnudo** (v. 5), **buitre sanguinario** (v. 6), **ojo visionario** (v. 7), **luces extrañas** (v. 11), **uñas marfileñas** (v. 13); **gigantesca roca** (v. 1), **altas peñas** (v. 10), **otro buitre** (v. 12), este par se destaca del resto por el indeterminado “otro”, **nevadas plumas** (v. 12), **negras pupilas** (v. 13). Los pares **ojo visionario**, **altas peñas**, **negras pupilas** y **uñas marfileñas** son redundantes y, por lo tanto, atribuibles a la

catacresis con valor de epíteto, mientras que en los versos 12 y 13, la antítesis entre **nevadas plumas** y **negras pupilas** alcanza un alto momento de tensión estilística que puede ser valorada como exceso, especialmente en la descripción.

Tal simetría se verifica una vez más en los quiasmos de los versos 10 y 11, y 13, este último en una estructura de gran intensidad, ya que se apoya en el isocolon que comienza en el verso anterior.

Interesante es la estructura quiasmática invertida de los versos 7 y 8, introducida por el relativo referido al buitre, en juego con dos proposiciones negativas y que anticipa con **compasión** la palabra **redención**, ambas importantes desde otro punto de vista, según veremos más adelante.

Simétricos son también los dos enunciados-clave **yace el Titán** y **agoniza un buitre**, sobre los que descansa toda la estructura descriptiva y escultural de los cuartetos.

Paralela es también la posición de muchos sustantivos al final de verso: **roca, Calvario, boca, espumas, peñas, plumas, entrañas**, conectados además entre sí por la rima.

La anáfora responde al espíritu decorativista de Casal y pretende mantener la tensión poética, especialmente en la primera parte, donde el sujeto sigue al verbo intransitivo (**yace el Titán, brote el gemido, agoniza un buitre**). En la segunda parte, en cambio, tenemos la anástrofe del objeto con **ni compasión en su ánimo provoca** y con **ve de su redención luces extrañas**.

Las tres oraciones de todo el soneto –extensas y redundantes, con el núcleo sujeto-predicado gramaticalmente disimulado pero destacado estilísticamente– y la presencia de varias expansiones¹³, primero ralentizan el ritmo y luego lo intensifican:

1. Bajo el dosel de gigantesca roca yace el Titán, cual Cristo en el Calvario, mármoreo, indiferente y solitario, sin que brote el gemido de su boca.
2. Su pie desnudo en el peñasco toca donde agoniza un buitre sanguinario que ni atrae su ojo visionario ni compasión en su ánimo provoca.
3. Escuchando el hervor de las espumas que se deshacen en las altas peñas, [él] ve de su redención luces extrañas, junto a otro buitre de nevadas plumas, negras pupilas y uñas marfileñas que ha extinguido la sed en sus entrañas.

¹³ Por “expansión” entendemos aquí un complemento o una subordinada que sirve para completar –y, por lo tanto, para expandir desde el punto de vista del significado– el núcleo básico sujeto-predicado. En el caso que nos ocupa, “Escuchando el hervor de las espumas / que se deshacen en las altas peñas”, nos encontramos ante una construcción expansiva (subordinada temporal de contemporaneidad) dentro de la cual se distingue otra construcción expansiva referida a “espumas” (subordinada relativa): “que se deshacen en las altas peñas”. A este respecto y para todos los aspectos gramaticales, cfr. Altieri-Biagi-Heilmann (1973).

Respecto de las expansiones, casi todas se encuentran en el segundo hemistiquio, a excepción de dos (**en las altas peñas y de su redención**), y tres son de especificación determinativa, aunque de connotación local-descriptiva: **de gigantesca roca**, que alude a la roca donde Prometeo está encadenado y a la actitud del dios, y **de las espumas**, que alude a las entrañas que están siendo devoradas o también al mar o al cielo que enmarca la escena; sólo **de nevadas plumas, / negras pupilas y uñas marfileñas** son plenamente parte de la especificidad del buitre. Las expansiones refuerzan la descripción pictórica y escultural, delimitan el espacio y dan una fuerte uniformidad y compacidad al poema. Lo verbal se ve y se toca.

Toda la composición armoniza con el ambiente bíblico-clásico y alude al evidente padecimiento del Titán/Cristo. Sólo la comparación **cual Cristo en el Calvario**, que anhela y anticipa la libido de la **redención**¹⁴, a pesar de que se entrevea el peligro de la muerte, sirve para expresar el ya mencionado tormento dualista: la vida y la muerte, la posibilidad y la imposibilidad de salvación, la estaticidad (**yace**) y el movimiento (**ha extinguido**), la solidez (**roca, Prometeo**) y lo líquido/gaseoso (**espumas /que se deshacen**, la sangre), lo vertical (**gigantesca roca, Prometeo**) y lo horizontal (**donde agoniza un buitre...**).

En los cuartetos el valor descriptivo del sufrimiento, del infierno como topos real, Casal deja entrever la libido de fijeza¹⁵, que se opone a la de movimiento expresada en los tercetos, impregnados también de valor narrativo. El cuadro parece una visión opositiva y dualista de la vida: la acción del mal que puede volar, ver, herir con las uñas y beber la sangre de otros para renacer y fortalecerse, y la condición del dios, sufriente e inmóvil, indiferente, quizás sólo porque es un ser no humano que, además, tiene la capacidad de adivinación y ya sabe que se salvará, interpretación ésta que bien puede asociarse a la indiferencia propia de los poetas parnasianos. Aquí, Prometeo parece ser el poeta mismo, indiferente a la vida y a la muerte, que se redime en su demiurgia poética.

IV

Adentrándonos en la musicalidad, desde el punto de vista métrico-rítmico el soneto es de

¹⁴ En pocas palabras, la libido es la fuerza o energía psíquica. Sobre el concepto de libido, cfr. Agosti (1972), más adelante analizado.

¹⁵ La montaña simboliza un lugar de culto, fijo y sagrado, y en el cristianismo se alterna con la pena capital de la lapidación. En todo caso, la piedra siempre tiene el poder de acumular en sí misma la energía y transmitirla a los seres que están en contacto con ella. En “Prometeo” la roca parece dar energía al Titán, pero también al “otro buitre”, en el ya señalado juego de ambivalencias (Durand, 1987).

versos endecasílabos. Los cuartetos tienen rima cruzada (ABBA / ABBA) y los tercetos, rimas repetidas (CDE / CDE). No hay rimas leoninas pero sí homofonías parciales perfectas: **roca / boca / toca / provoca** (vs. 1, 4, 5 y 8); **Calvario / solitario / sanguinario / visionario** (vs. 2, 3, 6 y 7); **espumas / plumas** (vs. 9 y 12); **peñas / marfileñas** (vs. 10 y 13) y **extrañas / entrañas** (vs. 11 y 14). Cabe destacar la cercanía fonética, que se retomará más adelante, entre **roca** (v. 1) y **provoca** (v. 8), entre **boca** (v. 4) y **toca** (v. 5), entre **sanguinario** (v. 6) y **visionario** (v. 7), entre **espumas** (v. 9) y **plumas** (v. 12) y, por último, entre **extrañas** (v. 11) y **entrañas** (v. 14).

Hay asonancias internas entre **bajo** (v. 1) y **Calvario** (v. 2), entre **peñasco** (v. 5) y **sanguinario** (v. 6), entre **visionario** (v. 7) y **Escuchando** (v. 9), casos estos en los que el diptongo /io/ de **Calvario**, **sanguinario** y **visionario** favorece a /o/, por la mutación onomatopéyica del segmento, dado que la /i/ del diptongo es semiconsonante. Por lo que el esquema **a-o** se mantiene en los tres casos, así como entre **extrañas** (v. 11) y **nevadas** (v. 12). Hay además un juego interno imperfecto de rimas, o rimas en eco internas, entre **Cristo** (v. 2) y **gemido** (v. 4) y entre **atrae** (v. 7) y **deshace** (v. 10).

No hay encabalgamientos, pero sí una suspensión del ritmo entre los dos tercetos, causada por la posición central del verbo **ve** (v. 11), principalmente acentuada por la “monosilabilidad” del verbo mismo que además detiene la descripción y marca el límite con la acción, y por la condición expansiva que incluye la relativa en el final de todo el último verso con respecto al verbo, para luego acelerar el clímax final en la figura central, el **otro buitre**, en contraste con la estaticidad **marmórea** de los cuartetos.

En cuanto a las sinalefas, están más o menos presentes en casi todos los versos, excepto en los versos 10 y 11, para acentuar precisamente la sensación de suspensión ya mencionada y luego reanudar la aceleración final. El mapa de las sinalefas es interesante ya que presenta una cierta regularidad de /e/ y /o/, las dos vocales del título. Encontramos la primera vocal en 10 ocasiones: 5 en la primera estrofa, 3 en la segunda, 1 en la tercera y 1 en la última, donde se abre el cierre del soneto, justo en el último verso, en una fuerte estructura de vocales abiertas (**que ha extinguido**, verbo este que además completa sintácticamente la oración y cierra el soneto). La segunda, /o/, la encontramos en seis casos: 3 en el primer cuarteto, 1 en el segundo, 1 en el primer terceto y 1 en el último, donde se abre el epílogo descriptivo, en el primer verso, también aquí en una potente estructura de vocales abiertas (**junto a otro**)¹⁶.

El soneto tiene un ritmo binario con acentos primarios más bien en la cuarta sílaba y rigurosamente en la décima. Es de destacar que el acento de las paroxítonas de cada verso

¹⁶ Con la vocal /a/ tenemos 4 casos de sinalefa: 2 en la segunda estrofa y 2 en la última.

también se mantiene y refuerza en prácticamente toda la composición, en todos los sustantivos, de modo que ya desde el título mismo hay una regularidad rítmica compacta, con la excepción de dos grupos que destacan por su significación rítmica y semántica y que establecen entre ellos un juego interno de suspensión, y por **Titán** (v. 2), que anticipa o introduce la solemnidad de toda la escena. Los dos grupos mencionados son, por un lado, **compasión** (v. 8) y **redención** (v. 11) y, por el otro, **pie** (v. 5), **ve** (v. 11) y **sed** (v. 14), monosílabos que contienen a los primeros.

En cuanto a los acentos secundarios, son muy irregulares y de poca importancia para la estructura fonético-rítmica, aunque es de destacar que para la mayoría de los versos, los acentos caen en las sílabas primera y sexta. Dos versos, empero, destacan por su irregularidad en comparación con los demás: 3 y 11. El primero, porque las tres palabras-segmentos impiden la fijación del acento secundario de cada palabra, y el segundo, porque hay un importante alejamiento, si se lo compara con los otros versos, entre el primer acento secundario y el primario.

La posibilidad de cesura en las sílabas cuarta y quinta se encuentra, a excepción de los versos 3, 9 y 11, en las dos últimas luego de palabras agudas, en una estructura formal prácticamente rígida pero compleja, con una pausa rítmica en la mitad del soneto, marcada desde el séptimo verso, con un hiato y dos sinalefas, una de las cuales, sin embargo, debe sufrir una separación (**ni / atrae**) para que la estructura silábica del verso coincida con el resto. El ritmo general se ve afectado para acentuar la doble negación, la del séptimo verso y la del siguiente, marca de la división semántica, fonética e icónica de toda la composición.

No hay anáforas ni iteraciones, lo que hace que todo el soneto sea rico de sonidos, dando lugar a una lectura de ritmo complejo y variado¹⁷. Hay, en cambio, sólo una anadiplosis: ... **ni... ni** (vs. 7 y 8) que, coincidiendo con la pausa rítmica del verso 7 anterior, refuerza la división del poema en dos partes.

También podemos distinguir una aliteración de consonante externa con eco imperfecto (las expresiones están lejos unas de otras) pero que encuentra una inserción perfecta en final de verso. Se trata del posesivo de tercera persona singular “su - sus”: **su** boca (v. 4), **su** ánimo (v. 8), **su** redención (v. 11) y **sus** entrañas (v. 14), con referencia a los otros dos posesivos, en posición interna: **su** pie (v. 5) y **su** ojo (v. 7). Además de referir a un tercero (la relación directa estaría entre las ausencias lingüísticas y personales del soneto, esto es, yo y tú, es decir, los seres humanos), la fuerte presencia de **su-sus** reproduciría onomatopéyicamente el viento del lugar, que en el conjunto refuerza la desolación del

¹⁷ En general, las iteraciones expresan intensificación emotiva. Son una insistencia en el mismo sonido y, por lo tanto, en un determinado mensaje (Campanini, 1991). El no uso de estas figuras en “Prometeo” contribuye precisamente a la complejidad y la variedad fonética.

sufriente Prometeo, o bien el sonido emitido por el **otro buitre**, saciado, además de reforzar el sonido siseante que se percibe a lo largo de todo el poema, como veremos en el siguiente apartado.

V

En lo que respecta al análisis de cada uno de los fonemas, y comenzando por la relación con esta fuerte presencia de posesivos, el que se repite en mayor cantidad es /s/ (fricativo sordo alveolar), que en la poesía casaliana incluye sonidos expresados gráficamente con /c/ y /z/ los cuales, en la pronunciación americana, son equivalentes a /s/¹⁸. De hecho, lo encontramos siete y nueve veces en el primer y segundo verso respectivamente, con aceleración en los tercetos (16 veces en el primer terceto y 11 en el segundo): dosel, gigantesca (v. 1); yace, Cristo (v. 2); solitario (v. 3); sin, su (v. 4); Su, desnudo, peñasco (v. 5); agoniza, sanguinario (v. 6); su, visionario (v. 7); compasión, su (v. 8); Escuchando, las, espumas (v. 9, esta aliteración de consonante externa al final de palabra, como en las siguientes, provoca una homofonía bien percibida); se, deshacen, las, altas, peñas (v. 10); su redención, luces extrañas (v. 11); nevadas, plumas (v. 12); negras, pupilas, uñas marfileñas (v. 13); sed, sus, entrañas (v. 14), con especial conexión fonética de /x/ (/k/ + /s/) en extrañas (ekstrañas) (v. 11) y extinguido (ekstinguido) (v. 14), con lo cual tenemos 43 isofonías: 16 en los cuartetos y 27 en los tercetos.

Cercanas fonéticamente a /s/ son /f/ (fricativa sorda labiodental, presente 2 veces) y /v/ (fricativa sonora dental, presente 6 veces), en el poema cuantitativamente irrelevantes pero presentes en palabras que, como veremos más adelante, tienen una fuerte connotación: indiferente (v. 3) y marfileñas (v. 13), sonidos ásperos y duros; Calvario (v. 2), visionario (v. 7), provoca (v. 8), hervor (v. 9), ve (v. 11) y nevadas (v. 12).

El fonema /n/ (nasal sonoro alveolar) se repite 30 veces: gigantesca (v. 1); Titán, en (v. 2); indiferente (v. 3) sin (v. 4); desnudo, en (v. 5); donde, agoniza, un, sanguinario (v. 6); ni, visionario (v. 7); ni, compasión, en, ánimo (v. 8); Escuchando (v. 9); deshacen, en (v. 10); redención (v. 11); junto, nevadas (v. 12); negras (v. 13); extinguido, en, entrañas (v. 14). Si consideramos las otras nasales /m/ y /ɲ/ (ambas sonoras, bilabial y palatal respectivamente –la última en castellano se aproxima a /n/ + /i/– presentes en el soneto 8 y 6 veces respectivamente), tendremos 44 nasales en total, más /m/ en lugar privilegiado del título Prometeo: 9 en la primera estrofa, 16 en la segunda, 8 en la tercera y 11 en la cuarta. Con /ɲ/ tenemos: peñasco (v. 5); peñas (v. 10); extrañas (v. 11); uñas, marfileñas (v.

¹⁸ /z/ con todas las vocales y /c/ seguida de las vocales /e/ e /i/.

13); entrañas (v. 14). Y con /m/: marmóreo (v. 3); gemido (v. 4); compasión, ánimo (v. 8); espumas (v. 9); plumas (v. 12); marfileñas (v. 13). La distribución de las nasales a lo largo de todo el soneto parece dar la sensación de energía contenida y de la fuerza refrenada del Titán encadenado.

El fonema /r/ (vibrante sonoro alveolar), también en posición privilegiada por estar presente en el título, se repite 22 veces: 8 en la primera estrofa, 5 en la segunda, 4 en la tercera y 5 en la cuarta: roca (v. 1); Cristo, Calvario (v. 2); marmóreo, indiferente, solitario (v. 3); brote (v. 4); buitres, sanguinario (v. 6); atrae, visionario (v. 7); provoca (v. 8); hervor (v. 9); redención, extrañas (v. 11); otro, buitres (v. 12); negras, marfileñas (v. 13); entrañas (v. 14). La presencia de esta vibrante es más bien suave (a excepción de **roca** y **redención**), por lo que tenemos un efecto de vibración oculta que, como en el caso de /s/, acompaña toda la poesía, dando la sensación de “aspereza de lo tratado”¹⁹, que se condensa y materializa precisamente en las dos palabras arriba señaladas: **roca** y **redención**, respectivamente actitud y expectativa, deseo, de Prometeo y del poeta.

Vinculada a este fonema está la lateral sonora alveolar /l/, que se repite 18 veces: el, dosel (v. 1); el, cual, el, Calvario (v. 2); solitario (v. 3); el (v. 4), el (v. 5); el, las (v. 9); las, altas (v. 10); luces (v. 11); plumas (v. 12); pupilas, marfileñas (v. 13); la (v. 14).

Menos relevante cuantitativamente pero de fuerte connotación fonética –porque ya presente en el título y en **Titán**, que nos introduce solemnemente en situación– es la oclusiva sorda dental /t/: gigantesca (v. 1); Titán, Cristo (v. 2); indiferente, solitario (v. 3); brote (v. 4); toca (v. 5); buitres (v. 6); atrae (v. 7); altas (v. 10); extrañas (v. 11); junto, otro, buitres (v. 12); extinguido, entrañas (v. 14). En total, 18 veces: desde el título se irradia 7 veces en la primera estrofa mientras que en la segunda (3 veces) y en la tercera (2 veces) tiene una desaceleración que permite una aceleración en la última estrofa (5 veces), desde donde volvería a unirse al título en la última palabra.

El sonido /k/ (oclusivo sordo velar) se encuentra 17 veces: gigantesca, roca (v. 1); cual, Cristo, Calvario (v. 2, en aliteración de consonante inicial); que, boca (v. 4); peñasco, toca (v. 5); que (v. 7); compasión, provoca (v. 8); Escuchando (v. 9); que (v. 10); que (v. 14) y, como en el caso de /s/, también aquí se debe unir al sonido de /x/ (/k/ + /s/), por lo que tendremos también: extrañas (ekstrañas) (v. 11) y extinguido (ekstinguido) (v. 14).

Vinculado a /k/ y a /t/ tenemos /p/ (oclusivo sordo bilabial), en posición privilegiada, ya que abre el soneto desde el título, presente 10 veces: pie, peñasco (v. 5); compasión, provoca (v. 6); espumas (v. 9), peñas (v. 10); plumas (v. 12); pupilas (v. 13).

El sonido oclusivo sonoro es menos importante: el dental /d/ se repite 18 veces:

¹⁹ Cfr. Soria (1975: 168) y Alonso (1965:156 y 168), a propósito de un verso de Góngora.

dosel, de (v. 1); indiferente (v. 3); gemido, de (v. 4); desnudo (v. 5); donde (v. 6); Escuchando, de (v. 9), deshacen (v. 10); de, redención (v. 11); de, nevadas (v. 12); extinguido, sed (v. 14), al que se vinculan nuevamente /b/ (oclusivo sonoro bilabial), que se repite 5 veces y que abre el soneto mismo: Bajo (v. 1); brote, boca (v. 4); buitre (v. 6); buitre (v. 12) y /g/ (oclusivo sonoro velar), también presente 5 veces: gigantesca (v. 1); agoniza, sanguinario (v. 6); negras (v. 13) y extinguido (v. 14).

Es irrelevante la presencia de la africada sorda palatal /ch/, solo en Escuchando (v. 9), así como de la fricativa sorda velar /j/ (5 veces): bajo, gigantesca (v. 1); gemido (v. 4); ojo (v. 7); junto (v. 12) que, no obstante, refuerza a /s/.

Si analizamos el cuadro de las consonantes, vemos una fuerte presencia de oclusivas (**b-d-g-c-p-t**, 73 en total) con posición privilegiada en el título y en el comienzo del soneto. Luego encontramos las fricativas (**s-f-j-v**, 51 en total) que, sin embargo, dominan los tercetos y, así, la segunda parte y el final de la composición. En tercer lugar tenemos las nasales (45 en total) y las vibrantes (41 en total).

En los cuartetos, en los que la imagen se describe como si se tratara de algo estático, sin vida y **marmóreo**, hay una explosión fonética que crea un efecto ascendente (clímax fonético y semántico) en la segunda parte. Esta, que presenta sólo en apariencia a un personaje lleno de vida (el **otro buitre... que ha extinguido la sed en sus entrañas**), es frenada, obstaculizada, por la presencia masiva y compacta de las fricativas:

Prometeo

Bajo el dosel de gigantesca roca
yace el Titán, cual Cristo en el Calvario,
marmóreo, indiferente y solitario,
sin que brote el gemido de su boca.

Su pie desnudo en el peñasco toca
donde agoniza un buitre sanguinario
que ni atrae su ojo visionario
ni compasión en su ánimo provoca.

Escuchando el hervor de las espumas
que se deshacen en las altas peñas,
ve de su redención luces extrañas,

junto a otro buitre de nevadas plumas,

negras pupilas y uñas marfileñas
que ha ekstinguido la sed en sus entrañas.

En cuanto a las vocales, hay una marcada presencia de las anteriores, especialmente /e/, que enfatiza la idea de fijeza y que se encuentra ya dos veces en el título²⁰ y 54 en el cuerpo del soneto (aunque es necesario descontar dos por *yace-el* y *brote-el*, con lo que en realidad hay 52), estableciendo entre título y soneto un juego paragramático²¹: el, dosel, de, gigantesca (v. 1); yace, el, en, el (v. 2); mármóreo, indiferente (v. 3); que, brote, el, gemido, de (v. 4); pie, desnudo, en, el, peñasco (v. 5); donde, buitre (v. 6); que, atrae (v. 7); en (v. 8); Escuchando, el, hervor, de, espumas (v. 9); que, se, deshacen, en, peñas (v. 10); ve, de, redención, luces, extrañas (v. 11); buitre, de, nevadas (v. 12); negras, marfileñas (v. 13); que, extinguido, sed, en, entrañas (v. 14).

La insistencia en la /e/ da la idea de inmutabilidad, de firmeza en una decisión, recuerda musicalmente la estabilidad de la cosa tratada y es un ejemplo de *sense in sound*²², “la fusión perfecta entre significado y sonido” (Campanini, 1991: 21). Así, la mayor presencia de esta vocal en los tercetos, momento de pertinencia del buitre, nos habla de la firme actitud del Titán.

De carácter anafórico es la iteración **en-el** en los versos 2 y 5, con referencia imperfecta a **de-las** (v. 9) y a **en-las** (v. 10), así como en la vistosa repetición de **deshacen-en** (v. 10) con referencia, en el siguiente verso, a **redención** (v. 11). Es de notar también la reiteración de este sonido en los conectores: **de** (5 veces), **en** (5 veces), **que** (4 veces), **donde** (1 vez) y en el artículo **el** (6 veces) que acompaña la presencia casi absoluta de los sustantivos masculinos de los cuartetos. Por último, /e/ es importante en los únicos dos sustantivos monosilábicos de toda la composición: **pie** (masculino, v. 5) y **sed** (femenino, v. 14), así como también en el único verbo monosílabo **ve** (v. 11).

Encontramos /a/ 45 veces: bajo, gigantesca, roca (v. 1); yace, Titán, cual, Calvario (v. 2); mármóreo, solitario (v. 3); boca (v. 4); peñasco, toca (v. 5); agoniza, sanguinario (v. 6); atrae, visionario (v. 7); compasión, ánimo, provoca (v. 8); Escuchando, las, espumas (v. 9); deshacen, las, altas, peñas (v. 10); extrañas (v. 11); a, nevadas, plumas (v. 12); negras, pupilas, uñas, marfileñas (v. 13); ha, la, entrañas (v. 14). Esta vocal da lugar a una especie de explosión tónica ya a partir del segundo verso:

²⁰ Como ya señalado por Soria (1993: 976) respecto de /a/.

²¹ Es decir, un espacio “vacío” en el que “las leyes lógicas del habla son conmovidas, se disuelve el sujeto y en lugar del signo se instaura el choque de significantes que se anulan mutuamente” (Kristeva, 1981: 89).

²² Cfr. también: Alonso (1965), Agosti (1972) y Valesio (1967).

yace el Titán, cual Cristo en el Calvario,

con eco más o menos binario (asonancias dobles) en los demás versos del soneto, distribuidos más o menos uniformemente en cada verso.

También /o/ es cuantitativamente importante incluso en la posición privilegiada que tiene dos veces en el título. En el soneto la encontramos 31 veces, con marcada presencia en las primeras dos estrofas (11 y 14 respectivamente) y seis en las dos últimas (2 y 4): bajo, dosel, roca (v. 1); Cristo, Calvario (v. 2); marmóreo, solitario (v. 3); brote, gemido, boca (v. 4); desnudo, peñasco, toca (v. 5); donde, agoniza, sanguinario (v. 6); ojo, visionario (v. 7); compasión, ánimo, provoca (v. 8); Escuchando, hervor (v. 9); junto, otro (v. 12); extinguido (v. 14).

La /i/ en posición fuerte (formando por sí sola sílaba o acentuada en diptongo) aparece 20 veces: gigantesca (v. 1); Titán, Cristo (v. 2); indiferente, solitario (v. 3); sin, gemido (v. 4); agoniza, sanguinario (v. 6); visionario (v. 7); ni, ánimo (v. 8); buitre (v. 12); pupilas, marfileñas (v. 13); extinguido (v. 14), grupo al que hay que agregar **ni / atrae** (v. 7), según analizado más arriba. En diptongo (como semiconsonante o vocal de transición: /i/), aparece 8 veces: Calvario (v. 2); solitario (v. 3); pie (v. 5); sanguinario (v. 6); visionario (v. 7); compasión (v. 8); redención (v. 11). En conjunción copulativa, 2 veces, en ambas como parte de sinalefa, en ambos casos átono: indiferente-y (v. 3); y-uñas (v. 13). En eco fonético de /ñ/, como ya se mencionó para las nasales, aparece 6 veces: peñasco (v. 5); peñas (v. 10), extrañas (v. 11); uñas, marfileñas (v. 13); entrañas (v. 14). 18 veces en total como vocal de transición.

La /i/ gana importancia en el último terceto justamente porque los acentos primarios de la primera parte de cada verso recaen en ella²³, probablemente en juego rítmico con Cristo:

buitre
pupilas
extinguido,

condición ya anunciada por las varias semiconsonantes /i/ anteriores en posición privilegiada en final de cada verso (2, 3, 6, 7, 10 y 11). También es llamativa su presencia en los adverbios de negación: **sin** (v. 4) y **ni** (vs. 7 y 8).

Por último, /u/ en posición fuerte (formando ella sola sílaba y acentuada en diptongo) se encuentra 16 veces: su (v. 4), Su, desnudo (v. 5); Escuchando, espumas (v. 9); su, luces (v. 11); junto, plumas (v. 12); pupilas, y-uñas (v. 13); sus (v. 14); y en diptongo,

²³ Es el llamado isovocalismo, “de fuerte pregnancia y potencia experimental” (Vera Barros, 2015: 105).

como semiconsonante o vocal de transición (/w/), 6 veces: cual (v. 2); agoniza-un, buitres (v. 6); su-ojo (v. 7); su-ánimo (v. 8); buitres (v. 12).

Importante es la presencia de /u/ en los posesivos de tercera persona, que se repiten en todo el soneto, como ya lo anticipábamos con /s/: su (5 veces) y sus (1 vez). La /u/ tónica tiene presencia más relevante en los tercetos y provoca, junto con la/i/ tónica, un clímax oscuro y cerrado iniciado por espumas (v. 9) y luces (v. 11): junto, plumas (v. 12); uñas (v. 13); sus (v. 14).

En el nivel vocal hay entonces un juego icónico estrechamente relacionado con el consonántico, que acentúa el valor de fijeza explosiva de los cuartetos (dado por la mayor presencia de consonantes oclusivas y vocales anteriores) y el de vitalidad implosiva de los tercetos (dado por la mayor presencia de consonantes fricativas y vocales posteriores y más específicamente cerradas), todo unido por las nasales:

Prometeo

Bajo el dosel de gigantesca roca
yace el Titán, cual Cristo en el Calvario,
marmóreo, indiferente y solitario,
sin que brote el gemido de su boca.

Su pie desnudo en el peñasco toca
donde agoniza un buitre sanguinario
que ni atrae su ojo visionario
ni compasión en su ánimo provoca.

Escuchando el hervor de las espumas
que se deshacen en las altas penias,
ve de su redención luces extrañas,

junto a otro buitre de nevadas plumas,
negras pupilas y uñas marfilenas
que ha extinguido la sed en sus entrañas.

Un conjunto tan rico y complejo de aliteraciones da lugar a iteraciones silábicas muy significativas para la red rítmica y fonética, es decir, los segmentos constituidos por fricativas, nasales y vibrantes y por las vocales fuertes **a**, **e** y **o**. Esto constituye una fuerte interconexión del tejido fonético que representa la intensificación emotiva donde el poeta insiste, en una red compacta, en ciertas manifestaciones sonoras que dan lugar a un intenso

efecto de musicalidad.

Respecto de los segmentos fonosilábicos, encontramos una presencia importante de **sa-as** (18 en total), especialmente en los tercetos, donde en iteración silábica externa final, como ya mencionamos, acentúa la homofonía (excepto en dos casos: para el verbo **deshacen** y para el grupo con sustantivo monosilábico **la-sed**): **yace, peñasco, agoniza, sanguinario, compasión, las, espumas, deshacen, las-altas, penas, extrañas, nevadas, plumas, negras, pupilas, uñas, marfileñas, la-sed, entrañas.**

Este grupo está vinculado a los segmentos **se-es** (17 en total), distribuidos más o menos equilibradamente a lo largo de todo el poema: **dosel; gigantesca, yace, de-su, desnudo, buitre-sanguinario, atrae-su, Escuchando, espumas, que-se, deshacen, de-su, luces-extrañas, sed.**

Por lo tanto, las siguientes expresiones adquieren relevancia por sobre las demás: **yacen; buitre-sanguinario, atrae-su, que-se-deshacen, la-sed**, ya que combinan los segmentos: **ase, esa, aes, ese, esase.**

En cuanto a los segmentos con nasales, encontramos una mayor presencia del grupo **ne-en** (en total hay 52 segmentos fonosilábicos con nasales): **en-el, indiferente, en-el, que-ni, compasión-en, deshacen-en, redención, de-nevadas, negras, en, entrañas**, al que se vincula el grupo **em-me**: **Prometeo** y **gemido** (ambas palabras también vinculadas semánticamente) y **ñ**: **peñasco, peñas, marfileñas**, de las cuales solo **negras** y **Prometeo** tienen regencia de la consonante (es decir, tienen la secuencia consonante-vocal), mientras que los otros grupos están regidos por la vocal.

Para los segmentos **na-an, ma-am** y **ña-añ** (muy cercanos al grupo anterior), encontramos: **gigantesca, Titán, sanguinario, visionario, ánimo, Escuchando, marmóreo, espumas, plumas, marfileñas, peñasco, peñas, extrañas, uñas, entrañas.**

Sugestivo es el juego de los grupos nasales que comienza con el título diseminado a lo largo del poema: 9 en la primera estrofa, 16 en la segunda, 7 en la tercera y 11 en la cuarta, con especial énfasis en los tercetos, donde se encuentran en posición privilegiada en la última sílaba de cada verso:

espumas
peñas
extrañas
plumas
marfileñas
entrañas,

ya anticipados por **sanguinario** y **visionario** y reforzados en los últimos dos versos:

uñas **marfileñas**
en sus **entrañas**.

Hay, además, una vinculación leonina entre **peñasco** y **peñas** y otra en espejo entre **extrañas** y **entrañas**, así como entre **espumas** y **plumas**.

También es llamativa la diseminación del grupo **om-mo**: **Prometeo**, **marmóreo**, **compasión**, **ánimo**.

Para los segmentos formados por /r/ (23 en total), también importantes porque ya tienen una presencia privilegiada en el título que se disemina en toda la composición poética, especialmente con las vocales fuertes, encontramos: **Prometeo**, **Calvario**, **marmóreo**, **solitario**, **sanguinario**, **atrae**, **visionario**, **extrañas**, **negras**, **marfileñas**, **entrañas**, **indiferente**, **buitre**, **hervor**, **redención**, **Cristo**, **roca**, **brote**, **provoca**, **otro**, casi todos muy cerca de los grupos nasales y, en los tercetos, también de los grupos fricativos.

Por lo tanto, si analizamos estos segmentos en su conjunto, las expresiones: **Prometeo**, **peñasco**, **buitre-sanguinario**, **hervor-de-las-espumas**; **que-se-deshacen**, **peñas** y **la-sed-en-sus-entrañas**, así como las de los versos:

- 3: **marmóreo**, **indiferente** y **solitario** (donde incluso es posible vincular /t/ y /d/ de **indiferente** y **solitario** a **Prometeo**, del que ambos calificativos remiten al aspecto externo, la actitud de la divinidad en una marcada lapidarietàad del ritmo),
- 4: **que ni atrae su ojo visionario**,

y

- 8: **ni compasión en su ánimo provoca** (ambos versos, 4 y 8, definen la negación emotiva de Prometeo, en su actitud ya expresada en el tercer verso),

y en los cuales /p/ y /k/ (oclusivas sordas), dan al grupo un marco simétrico precisamente explosivo,

- 11: **ve de su redención luces extrañas** (verso que remite a la única actitud activa de Prometeo), y
- 12: **negras pupilas y uñas marfileñas**, verso referido al buitre, sus armas mortales, el ojo y las uñas, que constituirían el *punctum* de toda la imagen (Barthes, 1980),

adquieren una importancia fonética y musical muy importante por contener una sobrecarga de los segmentos ya señalados, a saber, los constituidos por fricativas, nasales y vibrantes asociadas a las vocales fuertes /a/, /e/ y /o/. Componen una fuerte interconexión del tejido fonético que representa el momento de intensificación emotiva, en una red compacta de pertinencia y solidaridad, de la cual no queda fuera ninguna palabra y en la que también es posible identificar la “libido” del poeta en **ve** y **redención**, que tienen en sí los sonidos y

segmentos de regencia fonética del poema y que, desde el punto de vista semántico, sintetizan la condición y el deseo del dios (o del poeta), prisionero de una condena atroz y amenazado por **luces extrañas** ambivalentes y contradictorias.

De hecho, **ve** y **redención** están implicadas en la esfera de la salvación y lo están fuertemente, como hemos visto, en el esquema sonoro del poema.

La palabra clave opuesta al deseo es **indiferente**, que teje alrededor de sí toda una red de solidaridad fonética con el otro verbo clave **yace**, en definitiva, con la esfera de pertinencia de la actitud exteriorizada del dios. En ambos casos, el aspecto fonético y el aspecto semántico están estrechamente relacionados: palabra, imagen y sonido aquí encuentran concierto poético. El ritmo y su velocidad, la red y los ecos fonéticos o diseminación sonora confluyen en la dicotomía **redención/indiferente**, dicotomía, por lo demás, que se halla a lo largo de todo el poema (roca/agua-cielo, dios/buitre, blanco/negro, vida/muerte, luz/tinieblas). De esta manera,

[...] el texto poético es reducible no tanto a un enunciado primario (una proposición), sino a un sintagma de tipo nominal (sin verbo). Este sintagma está constituido por términos en oposición, y esta oposición aparece neutralizada en el plano de la manifestación en sentido estricto (Agosti, 1972: 96²⁴).

El oficio poético, así, no se percibe en o a partir del sentido lógico y racionalizable –que en tantas ocasiones parece avanzar con intentos inciertos y a pasos fallidos y equívocos–, sino a partir de un núcleo sonoro de expresiones que se erige en eje activo de despliegue de sentido (*Entfaltung*), “[...] un sentido *percibido pero no comunicado*” (Agosti, 1972: 103), a su vez enlazado compactamente en oposición con “la manifestación en sentido estricto”, ese “no-comunicable, algo, según la relación con la que se lo identifique, de simbolizante o de simbolizado. Sólo simbolizante en las creaciones finitas de las lenguas; pero simbolizado en el devenir de las lenguas mismas” (233).

En cierta bibliografía ya se ha sostenido de manera reiterada²⁵ que en poesía, las palabras, además de condicionar o incluso transformar ideas preestablecidas, construyen un estatuto autónomo, tejiendo un sentido propio que termina siendo el significado de sí (Agosti, 1972: 11). Se trata de “valores de sentido no semánticos, es decir, no

²⁴ Todas las citas de Agosti en este trabajo son traducciones nuestras.

²⁵ Cfr. toda la bibliografía aquí citada, la que a su vez contiene otras tantas referencias en la misma línea.

racionalizables, sólo adscribibles a las estructuras formales”, que van más allá de las “fronteras” establecidas por el significado o que guardan sólo tangencialmente alguna relación con un significado e implican interferencias, superposiciones y reforzamientos de los mismos significados y de los significados entre sí (Agosti, 1972: 12). Instituidos en sostén material de alojamiento de la huella del deseo o libido del poeta, esos valores no semánticos, no racionalizables y adscribibles a las estructuras formales son, en definitiva, la “*instance de la lettre*” lacaniana, el “Discurso prohibido”:

[...] el contenido racionalizable de un texto poético nunca es el verdadero contenido. El verdadero contenido es el contenido velado que vive en perfecta simbiosis con las formas dentro de las cuales se manifiesta. Pienso en la estupenda fórmula de Fonagy: la forma es al contenido lo que el inconsciente es a la conciencia (Agosti, 1972: 42-43).

Este contenido no racionalizable no solo instaura un nombre propio, sino que reafirma y amplía un significado –en principio secundario–, y es lo que a la postre habilita el equívoco y la percepción estética en su lectura; es

La sensación que tenemos cuando estamos frente a una “poesía” incluso donde el aparato formal originario del discurso [ha] sido removido y reemplazado por otro aparato que solo conserva los valores de sentido de ese mismo discurso (lo que sucede cuando leemos una poesía traducida), [y que] confirma [el hecho de] que, a nivel de percepción elemental, desde el punto de vista semántico, el discurso poético se organiza en base a un principio diferente al que regula el discurso normal en prosa (Agosti, 1972: 52).

VI

Observemos lo que sucede en traducciones consagradas de algunos poemas o partes de poemas de autores y traductores mundialmente renombrados. Por razones de espacio no hacemos aquí el análisis propuesto más arriba para “Prometeo”; nos limitamos a una síntesis de las cuestiones más sobresalientes desde la perspectiva planteada.

El primer caso propuesto es el de un poema borgiano:

Los Borges²⁶

Nada o muy poco sé de mis mayores
portugueses, los Borges: vaga gente
que prosigue en mi carne, oscuramente,
sus hábitos, rigores y temores.
Tenues como si nunca hubieran sido
y ajenos a los trámites del arte,
indesciframente forman parte
del tiempo, de la tierra y del olvido.
Mejor así. Cumplida la faena,
son Portugal, son la famosa gente
que forzó las murallas del oriente
y se dio al mar y al otro mar de arena.
Son el rey que en el místico desierto
se perdió y el que jura que no ha muerto.

Una traducción literal –casi palabra por palabra– al portugués del significado del poema puede ser la siguiente:

Os Borges

Nada ou muito pouco sei de meus maiores
portugueses, os Borges: vaga gente
que prossegue em minha carne, obscuramente,
seus hábitos, rigores e temores.
Tênués como se nunca tivessem sido
e alheios aos trâmites da arte,
indeciframente formam parte
do tempo, da terra e do olvido.
Melhor assim. Cumprida a faina
são Portugal, são a famosa gente
que forçou as muralhas do oriente
e se deu ao mar e ao outro mar de areia.
São o rei que no místico deserto
se perdeu e o que jura que não tem morto.

²⁶ Jorge Luis Borges (1960). *El hacedor*, Buenos Aires, Emecé.

Dos traducciones consagradas al portugués son las siguientes:

Os Borges²⁷

Nada ou tão pouco sei de meus maiores
portugueses, os Borges: vaga gente,
prosegue em minha carne, obscuramente,
seus hábitos, rigores e temores.
Como se nunca tivessem existido,
e alheios aos trâmites da arte,
indecifavelmente fazem parte,
do temporal, da terra e do olvido.
Melhor assim. Cumprida a epopéia,
são Portugal, são a famosa gente
que forçou as muralhas do Oriente
y ao mar se deu e ao outro mar de areia.
São o rei que no místico deserto
perdido jura que está vivo e perto.

Os Borges²⁸

Bem pouco ou nada sei de meus maiores
Portugueses, os Borges: vaga gente
Que prossegue em minha carne obscuramente,
Seus hábitos, rigores e temores.
Tênues como se não tivessem sido
E alheios aos trâmites da arte,
indecifavelmente formam parte
do tempo e da terra e do olvido.
Melhor assim. Cumprida a sua faina
são Portugal, são a famosa gente
que forçou as muralhas do Oriente
e deu-se ao mar e ao outro mar de areia.
São o rei que no místico deserto
se perdeu e o que jura que não está morto.

En la traducción del significado algunas partes son poéticas por artilugio de las lenguas, independientemente de la voluntad de quien traduce. Ese artilugio se desvanece en otras partes y especialmente al final, donde sentimos una cierta “pérdida” poética.

En las traducciones de Saraiva y Tamem hay un claro intento de establecer un propio juego de intensidad hermética, recreando un eco del texto fuente, y salvaguardar la tensión sonora, con algunos segmentos más logrados que otros, así como el metro (más acabado en Saraiva) y la rima: la rima del original es (A)ABBA, CDDC, EFF, EGG, al igual que la en versión de Saraiva, mientras que en la de Tamem, traducción más apegada en las palabras al texto fuente, es (A)ABBA, CDDC, EFF, GHI. Ninguna de las dos traducciones transgrede el plano de las palabras, salvo en raras excepciones en Tamem (**Bem pouco ou nada, não está morto**) y algunas más en Saraiva (**tão pouco, fazem parte, temporal, epopeia, ao mar se deu, perdido, vivo e perto**). Ciertamente es que entre portugués y castellano, así como entre la mayoría de las lenguas cercanas –ya lo dijimos–, tanto las

²⁷ Traducción de Arnaldo Saraiva. *Diário de Notícias*, Lisboa, 26/02/69.

²⁸ Traducción de Miguel Tamem (revisada por Luisa Costa Gomes y Juan Carlos Vázquez). *O Fazedor*, Lisboa, 1984, 2º ed.

palabras como los sonidos pueden ser también cercanos, aunque esta condición no es garantía alguna de transparencia ni de correspondencia formal, tanto menos en poesía. Pero este poema, en su mayor parte, presenta gran correspondencia de palabras castellano-portugués, con simetría, espejo o equivalencia de palabra, imagen y sonido.

Los momentos de mayor tensión sonora del texto fuente se dan alrededor de las expresiones que se diseminan a partir del título con los segmentos constituídos por las consonantes /r/ y /s/ y las vocales /e/ y /o/ (**or-ro, er-re, os-so, es-se** y sus combinaciones: **ores, eses**), y específicamente en: **mayores, portugueses, los Borges, rigores, temores, desierto, muerto**, expresión esta última en posición privilegiada por cerrar el poema, formando solidaridad compacta con **desierto** y el mismo título, prácticamente en espejo.

En el verso 7 de la versión de Saraiva se ha interrumpido la continuidad fónica con **fazem** en vez de **formam**, como mantiene Tamem, mientras que en el último verso, Saraiva logra crear, además de un ritmo propio muy poético, una expresión que cierra de forma compacta la tensión sonora de todo el poema, en espejo con el título y en rima con **deserto**, al igual que el texto fuente.

Otro ejemplo es el recordado poema *Le cimetière marin*, de Paul Valéry, del que citamos aquí solo la primera estrofa²⁹:

Le cimetière marin

Ce toit tranquille, où marchent des colombes,
 Entre les pins palpite, entre les tombes;
 Midi le juste y compose de feux
 La mer, la mer, toujours recommencée
 Ô récompense après une pensée
 Qu'un long regard sur le calme des dieux!

Una traducción literal del significado podría ser la siguiente:

²⁹ G. E. Sansone (org.) (1995). *Le Cimetière marin di Paul Valéry nella traduzione di Jorge Guillén. Versione italiana di Mario Tutino*, Milán, Einaudi.

El cementerio marino

Este techo tranquilo, donde marchan palomas,
 Entre los pinos palpita, entre las tumbas;
 Justo mediodía y compuesto de incendio
 El mar, el mar, siempre recomenzando
 Oh recompensa después de un pensamiento
 ¡Que una larga mirada sobre la calma de los dioses!

La traducción de Jorge Guillén, una de las más reconocidas y citadas en el mundo hispano, es la siguiente:

El cementerio marino

Ese techo, tranquilo de palomas,
 Palpita entre los pinos y las tumbas.
 El mediodía justo en él enciende
 El mar, el mar, sin cesar empezando...
 ¡Recompensa después de un pensamiento:
 Mirar por fin la calma de los dioses!

En algunos versos, la traducción de Guillén evoca la intensidad hermética, con gran impacto en la transgresión de varias palabras (**Ese techo, tranquilo de palomas / El mar, el mar, sin cesar empezando... / Mirar por fin la calma de los dioses**); de hecho, “[l]a versión de J. G.... [tiene] hallazgos felices e inolvidables como el primer verso [...]” (Domínguez Leal, 2011)³⁰.

Esta es una traducción rítmica más irreverente que las anteriores en lo que atañe al significado: propone una estructura poética propia, sin reproducir ni intentar salvar el metro ni la rima del texto fuente, aunque crea un sistema propio bien logrado de coherencia formal, íntimamente enlazada con la sensación de celebración del espacio a través del ensueño, el “punto infinitamente diminuto del sentido”, para luego continuar “en la libertad del movimiento lingüístico” (234).

Un último ejemplo, antes de abordar la traducción de “Prometeo”, nos vuelve al

³⁰ Uno de los tantos análisis pormenorizados y valiosos de este texto fuente y sus traducciones es el de Figueredo y Ramos (2012).

foco en la traducción castellano>italiano. Se trata de un segmento de *La vida es sueño* (1635), de Pedro Calderón de la Barca:

Segismundo³¹:

Es verdad; pues reprimamos
esta fiera condición,
esta furia, esta ambición
por si alguna vez soñamos.
Y sí haremos, pues estamos
en mundo tan singular,
que el vivir sólo es soñar;
y la experiencia me enseña
que el hombre que vive sueña
lo que es hasta despertar.

Una traducción al italiano del significado es la siguiente:

È vero; allora reprimiamo
questa fiera condizione,
questa furia, questa ambizione,
se per caso qualche volta potessimo sognare.
E sì faremo, perché siamo
in un mondo tanto singolare
che il vivere soltanto è sognare;

³¹ Monólogo del Despertar de Segismundo, Acto segundo, escena 19º, versos 2148-2157.

e l'esperienza mi insegna

che l' uomo che vive sogna

ciò che è fino al risveglio / ciò che è addirittura svegliarsi³².

En italiano existen varias traducciones del poema, algunas de las cuales en poesía y otras en prosa, de las cuales citamos las siguientes:

Luisa Orioli (1967)³³:

È vero, sì, reprimiamo
questa fiera condizione
quest'ira, questa
ambizione,
perché poi, forse,
sogniamo;
ed ormai so che
esistiamo
in un mondo singolare
dove vivere è sognare,
e l'esperienza mi insegna
che l'uomo che vive
sogna
fino a farsi ridestare.

Enrica Cancelliere (1985):

È vero; reprimiamo, allora,
questa natura selvaggia,
questa furia, questa ambizione,
potrebbe ancora accadere di sognare,
faremo così, perché ci troviamo
in un mondo così strano
dove vivere è sognare;
e l'esperienza mi insegna
che ogni uomo che vive sogna quel
che è
fino all'ora del risveglio.

Dario Puccini (1990):

È vero. Occorre domare
questa natura ribelle,
questa furia, quest'assillo,
se al sogno in caso
torniamo.
E lo faremo, avvertiti
da un mondo così bizzarro,
dove vivere è sognare;
e l'esperienza mi insegna
che l'uomo che vive sogna
quel che è, fino al risveglio.

Ferdinando Carlesi (1949) propone la siguiente traducción:

È vero. Bisognerà dunque reprimere questa selvaggia natura, questa furia, questa smania, per il caso che qualche altra volta ci accadesse di sognare. E lo faremo, perché viviamo in un mondo così strano che anche soltanto il vivere è già un sognare; e l'esperienza mi insegna che l'uomo mentre vive sogna d'essere quel che è, finché non si sveglia.

³² De hecho, este último verso permite una clara lectura equívoca, al menos en dos sentidos: 1) el hombre que vive sueña incluso lo que es despertar y 2) el hombre que vive sueña hasta que se despierta.

³³ Las cinco traducciones han sido extraídas de Soria (1994), p. 97, 100, 101, 95 y 99 respectivamente.

Camillo Berra y Ermanno Caldera (1981) proponen la siguiente traducción:

È vero: raffreniamo dunque quest'indole fiera, questa furia,
quest'ambizione, se mai ci avvenisse ancora di sognare; così faremo, poiché
siamo in un mondo così strano che vivere non è che sognare, e l'esperienza
m'insegna che l'uomo che vive sogna quello ch'egli è, sino al risveglio.

Nuevamente aquí, en la traducción del significado, algunas partes resultan poéticas por artificio de las lenguas, independientemente de la voluntad de quien traduce. Y nuevamente aquí, al final, sentimos una cierta “pérdida” poética.

En las traducciones consagradas, más allá de que acordemos con la traducción poética o en prosa, es posible percibir una musicalidad armónica más compacta en Orioli y en Berra-Caldera, en un intento por establecer un juego propio de intensidad, con una rima más regular. Observamos una mayor transgresión de las palabras que en las traducciones de “Los Borges” pero ninguna en el plano del significado, salvo en el último verso, de por sí equívoco.

Por otro lado, la cercanía de las lenguas no implica aquí ni cercanía ni situación en espejo de palabras y sonidos. En el texto fuente hay una fuerte presencia de vocales abiertas (/a/ y /e/, 51 en total), fricativas (36) y nasales (23), por lo que resultan relevantes las expresiones: **condición, ambición, pues estamos, que el hombre que vive sueña**, en las que hay mayor condensación de tales sonidos, enmarcadas por la apertura y el cierre, en armónica rima: **Es verdad, despertar**, cerrando el clímax de la tensión entre soñar y despertar.

En las páginas anteriores habíamos señalado que las fricativas denotan aspereza en lo tratado y las nasales, una energía contenida, pero también –agregamos ahora–, un deseo de ensoñación, de contención, ideas estas claramente contiguas al significado de las expresiones que las incluyen.

En la traducción del significado, el enlazamiento entre apertura y cierre se pierde (a excepción del primer significado), como así también en la de Orioli y en la de Carlesi. En las traducciones de Cancelliere, Puccini y Berra-Caldera, se mantiene, aunque resulta más lejana que en el texto fuente. En todas las traducciones no se alcanza gran diferencia en cuanto a la presencia mayoritaria de las vocales /a/ y /e/ ni de las fricativas (salvo en Berra-Caldera, donde llegan a 32), mientras que la presencia de las nasales es más o menos

regular en todas las versiones y similar a la disposición del original.

VII

Si traducimos “Prometeo” al italiano y al inglés, teniendo en cuenta el significado, según la sintaxis apropiada en cada lengua meta, pero siguiendo en la medida de lo posible su orden tal como se presentan en el texto fuente, tendremos algo así como:

Prometeo

Sotto il tendaggio di gigantesca roccia
giace il Titano come il Cristo sul Calvario,
marmoreo, indifferente e solitario,
senza che sorga alcun gemito dalla sua bocca.

Il suo piede nudo sulla roccia poggia
dove agonizza un avvoltoio sanguinario
che né attira il suo occhio visionario
né compassione nel suo animo provoca.

Ascoltando la bollitura delle schiume
che si sciolgono nelle alte roccie
vede della sua redenzione luci strane

accanto a un altro avvoltoio dalle nevose piume,
nere pupille e unghie d’avorio
che ha placato la sete nelle sue viscere.

Prometheus³⁴

Under the canopy of gigantic rock
lies the Titan, as Christ in the Calvary,
marble-like, indifferent and solitary,
without a groan coming out of his mouth.

His bare foot in the pinnacle touches
where agonizes a bloodthirsty vulture
which neither catches his visionary eye
nor provokes compassion in his spirit.

Hearing the boiling of the foams
that dissolve on high hill rocks,
he sees from his redemption strange lights,

next to another snowy-feathered vulture,
black-eyed pupils and ivory nails
which has extinguished its thirst into his guts.

Como en las anteriores traducciones literales, tampoco aquí se transgrede el significado, que es su eje, al tiempo que se respeta la sintaxis propia de cada lengua meta. El poema “se entiende” pero se perciben algunas diferencias notables y, para quien no puede leerlo en castellano, hay partes que parecieran carecer de sentido poético, llanamente obvias o extrañas a una composición de esta naturaleza, especialmente en los tercetos.

Para el caso de la traducción al italiano, siendo en general cercanos los

³⁴ Traducción semántica al inglés de Alejandro Caffa, Cuerpo de Traductores, Universidad Nacional de Rosario.

sonidos/palabras con el castellano, es posible una cierta correspondencia –a diferencia de la traducción al inglés– pero esta no alcanza para una traducción poética. La correspondencia de las palabras, oraciones segmentos, sentidos o mensajes, tomados aisladamente o casi, aun en corrección sintáctica, no solo no garantiza el contenido en términos de Agosti (1972), sino que parece destruirlo, volviendo el texto un absurdo o de franca opacidad, siempre en términos poéticos.

El ritmo resulta muy irregular en ambas versiones: en italiano la cantidad de sílabas varía desde las 9 (v. 13) hasta las 15 (v. 12), y en inglés, desde las 7 (v. 10) hasta las 12 (v. 3).

La rima de la versión italiana es regular en los cuartetos, pero en los tercetos pierde toda musicalidad: ABBA, ABBA, CDE, CFG. La rima de la versión inglesa es prácticamente irregular en todos los versos: ABBC, DEFG, HIJK, LMN.

En los tres textos hay regularidad en la presencia de oclusivas (73 en castellano, 70 en italiano y algunas menos en inglés: 65) y una cercanía en las nasales (45 en castellano, 39 en italiano y 38 en inglés), pero la diferencia notable la encontramos en las fricativas (51 en castellano, 39 en italiano y 76 en inglés) y, especialmente, las vibrantes (41 en castellano, 22 en italiano y 16 en inglés), sonidos ambos que en el texto fuente crean y mantienen la atmósfera de tensión. En el mismo sentido, las vocales³⁵: tenemos una presencia más o menos equivalente de /e/ y /a/ en castellano (56 y 45) e italiano (52 y 50), con una reducción significativa en inglés (9 y 31); habiendo además una diferencia notable en /o/ (33 en castellano, 55 en italiano y 10 en inglés) y en /i/, en italiano más del doble y en inglés casi el doble que en castellano, sin que su mayor presencia signifique paralelismo alguno con respecto al texto fuente ya que, por ejemplo, la /i/ de **buitre**, con su tejido sonoro inmediato, ha cambiado totalmente en ambas traducciones.

Respecto del verbo monosilábico **ve** (en italiano: *vede*, en inglés: *sees*), el climax de la tensión entre estaticidad y movimiento se diluye, particularmente en inglés, lengua en la que la inserción del sujeto se vuelve obligatoria (*he-sees*). Sucede algo similar con *compassione / redenzione* y *compassion / redemption*, que mantienen una cierta rima, pero de distinta naturaleza a la de **compasión** y **redención**, con lo que se anula la tensión en uno de los puntos de la libido poética, anulación reforzada por la ausencia de red solidaria especialmente con **hervor** (en italiano: *bollitura*, en inglés: *boiling*), **buitre** (en italiano: *avvoltoio*, en inglés: *vulture*), **entrañas** (en italiano: *viscere*, en inglés: *guts*), etc. La multiplicidad simultánea de sentidos que de alguna manera, y no con la intensidad esperada, hallamos en las primeras dos estrofas, se desvanece en los tercetos.

³⁵ Dado que el sistema vocálico inglés difiere bastante del castellano y el italiano (reconoce no menos de 12 fonemas) hemos contabilizado para cada vocal (a, e, i, o, u) los sonidos ingleses que se aproximan o coinciden con estas. El conteo no incluye la presencia de la *sham*, vocal neutra, inacentuada y átona en lengua inglesa.

En la versión en italiano se evidencia una fuerte diferencia con el acento de *provoca*, vocablo que en inglés, a su vez, pierde su posición en final de verso y, por tanto, gran parte de su fuerza sonora e icónica. Ciertamente en italiano cambia buena parte de la rima en los tercetos, en los que en vez de acelerar el ritmo, como en el texto fuente, se ralentiza, debido también a la extensión (13, 10, 13; 15, 9 y 13), mientras que el cambio de la rima en final de verso en inglés se evidencia a lo largo de todo el soneto, exceptuando los versos 2 y 3 del primer cuarteto (*Calvary, solitary*).

En las siguientes traducciones intentamos recrear un sistema interno propio, que necesariamente deberá transgredir –mejor, alejarnos de ciertos significados–, en un intento de acercarnos al núcleo compacto de amalgama entre significante y significado, entre impresión y expresión o entre palabra, imagen y sonido, lo cual no implica por cierto reproducir el mismo esquema sonoro o musical del texto fuente, que es una de las opciones, si fuera factible, sino componer una red evocadora de la libido del texto fuente con los recursos y posibilidades de la lengua meta.

Ciertamente las traducciones que aquí proponemos no son las únicas posibles ni las mejores, sino una –y solo una– alternativa en cada lengua –italiano e inglés– a las traducciones semánticas anteriores, cada una enfocada en la aspiración de lograr una cierta fusión entre palabra, imagen y sonido:

Prometeo³⁶

Sotto il drappo di gigantesca roccia
giace il Titan, qual Cristo sul Calvario,
marmoreo, indifferente e solitario,
muta d'ogni gemito la sua bocca.

Il nudo piede sulla pietra tocca
ove langue il rapace sanguinario
cui immune è lo sguardo visionario
e per cui nemmeno il cuor rintocca.

Prometheus³⁷

Under gigantic rock the Titan lasts,
as Christ, unjust the sentence forced by chain,
unmoved, indifferent, distant yet outlasts,
his mouth without a gesture hides his pain.

And barefoot touches the pinnacle cold
where bloodthirsty vulture gasps for breath
not catching his farsighted eye or soul,
his spirit left unmoved at the sight of death.

³⁶ Traducción al italiano con eje en el significante de Michele Riccardi, Università Statale di Milano.

³⁷ Traducción al inglés con eje en el significante de Agustina Casero, Cuerpo de Traductores, Universidad Nacional de Rosario. De ella son también las notas y comentarios sobre la versión basada en el significado y la versión centrada en el significante en lengua inglesa del presente trabajo.

Ascoltando il rombare delle schiume
all'infrangersi sull'impervi scogli
vede di sua redenzion le faville

e un altro avvoltoio di candide piume,
d'avorio gli artigli e nere pupille
che nel suo ventre la fame si toglie.

As reaches his ear the hum of boiling foam
that bursts into high hill rocks unaltered yet,
he sees redemption clear in lights unknown
afar the world of men he nay forget.

Behind, another snowy-feathered vulture
to tear entrails for plenteous feast and rupture.

En ambas versiones se ha tratado, en primer lugar, de lograr una traducción rítmicamente compacta.

La versión inglesa respeta la tradicional estructura del soneto inglés o shakesperiano, con tres serventesios y un dístico final, siguiendo el esquema rítmico ABAB CDCD EFEF GG. A lo largo de todo el soneto se extiende el rimado consonante en posición final de verso, excepto en los versos 5, 7 y 9, 11 que presentan una rima falsa (*cold, soul; foam, unknown*).

La opción métrica es también la característica del soneto inglés, es decir, el pentámetro yámbico, con irregularidades en algunos versos (por ejemplo, en los versos 6 o 13, compuestos de 4 pies, y 9 y 11 sílabas respectivamente). En este sentido, el dístico incorpora la sílaba no acentuada opcional en posición final de verso.

Las transgresiones en el plano de las palabras se evidencian especialmente en los versos 2, 8, 12, así como en el dístico final.

La versión italiana también sigue la tradicional estructura del soneto italiano de 14 versos en dos cuartetos y dos tercetos, regularmente endecasílabos, en un esquema rítmico propio del *Dolce stil novo* (ABBA/ABBA con variación en los tercetos, en este caso, CDE/CEF), si bien el último verso, terminado en *toglie*, presenta un eco lejano con el segundo verso del segundo cuarteto (*ove*) y más cercano con el tercer verso del primer terceto (*redenzion-le*) y con *scogli*. El ritmo en el segundo terceto es muy dinámico y está enlazado de forma muy compacta a un juego de imágenes y sonidos, cerrando el poema de forma solidaria.

También aquí la prioridad es la estructura rítmica y sonora, transgrediendo el significado en los versos 4, 8 y, en general, en los tercetos. No encontramos anáforas ni iteraciones; sí una andiplosis imperfecta (*cui...cui*) en los versos 7 y 8. El ritmo es binario con acentos primarios en la décima sílaba. El acento paroxítono de cada verso se mantiene

y se refuerza en toda la composición, en la mayoría de los sustantivos, de modo que ya desde el título mismo hay una regularidad rítmica compacta, con la excepción de *Titan* —que replica el sonido del tambor en castellano, con el mismo efecto que el del texto fuente— *gemito, cuor, infrangersi, redenzion* y *candide*, conjunto en el que encontramos solidaridad, aunque lejana, entre *cuor* y *redenzion, infrangersi* y *candide*.

Hay también pares del enunciado sustantivo-adjetivo (3) y adjetivo-sustantivo (6), con un alto momento de excesiva tensión estilística en la descripción en: *impervi scogli, candide piume, d'avorio gli artigli, nere pupille*.

VIII

A partir de estos breves análisis, parecería que una traducción poética debería reproducir el esquema o estructura de la libido y de la red fónico musical-espresiva del texto fuente, pero ello implicaría, en principio, utilizar la materialidad de la lengua fuente, como ya lo anticipamos. Sin embargo, de lo que se trata, digámoslo una vez más, es de la forma, de *cómo lo hace* la lengua fuente, cómo ella asocia sonido, imagen y palabra.

Tanto Walter Benjamin (1993) como Octavio Paz (1971) señalan una continuidad sustancial en la labor de poetas y traductores de poesía, entre poesía y traducción poética, y llegan a similares —sino las mismas— conclusiones respecto de las diferencias sustanciales entre ambos, aunque sean de la misma naturaleza.

Paz sostiene que, al comenzar su obra, aun no siendo consciente de cómo ella terminará siendo, el poeta tiene a disposición todo su estrato socio-psico-discursivo (al que podemos agregarle histórico-político-crítico), del cual irá seleccionando las formas —según su intuición, sus deseos y conocimientos— a medida que avance en su poetar. A la inversa, quien traduce está condicionado por el texto fuente, no dispone de todo su estrato socio-psico-discursivo, sino que está doblemente limitado por la obra fuente y por lo que percibe puede utilizar del estrato de la lengua meta en función de la obra fuente. A pesar de ello —nos advierte Paz—, deberá apartarse del poema fuente “para seguirlo más de cerca”, apartamiento del significado del texto fuente, necesario para seguir más de cerca su particular simbiosis interlineal, con lo cual queda claro que la traducción no es una copia³⁸,

³⁸ Bien vale la pena recordar dos definiciones extraordinarias del poeta mexicano sobre la copia o reproducción de palabras y la traducción: “Los descubrimientos de la antropología y la lingüística no condenan la traducción, sino cierta idea ingenua de la traducción. O sea: la traducción literal que en español llamamos, significativamente, *servil*. No digo que la traducción literal sea imposible, sino que no es una traducción. Es un dispositivo, generalmente compuesto por una hilera de palabras, para ayudarnos a leer el

sino una trasmutación (Paz, 1971: 25).

Según Benjamin, la tarea del poeta es natural, ingenua, primaria e intuitiva, mientras que la del traductor es derivada (no tiene todo su estrato a disposición, sino el que le marca la obra poética fuente en sí y en la lengua meta), ideal (sabe de dónde parte y adónde deberá llegar, aun desconociendo cómo será ese resultado en su materialidad y esto es aquello que la diferencia de la imitación) y definitiva o última (230), ya que ninguna traducción poética admite de sí una ulterior traducción (las traducciones en sí mismas “son intraducibles, no por su [¿individualmente, poco?] peso, sino por la excesiva fugacidad con la que adhieren al significado del original”, 235); en todo caso, será necesaria una nueva traducción del original.

Pareciera entonces que la labor del poeta es intuitiva y espontánea, mientras que la del traductor, cerrada, pensada, estudiada. Ni lo uno ni lo otro. O no completamente lo uno ni lo otro. Es cierto que el texto autoritativo (Newmark, 1992) poético impone, al menos en principio, tanto una lectura como una crítica y sus traducciones aceptables. El autor, la obra, la cultura fuente, la lengua fuente, tienen prioridad sobre el lector, el traductor, la cultura meta y la lengua meta, pero todas estas cuestiones pasan, en un segundo momento, a un segundo plano cuando la obra encuentra a “un traductor adecuado”, lo que “más propiamente significa: si la obra, por su esencia, permite *una*³⁹ traducción y entonces también –en conformidad con el significado de esta forma– la exija” (222).

El trabajo con la forma, en la creación y en la traducción poética, ¿tiene que ver con la voluntad, con la intuición o con ambas? Sostenemos que con ambas pero, siguiendo a Paz, y en especial a Benjamin, de manera inversa:

El buen traductor de poesía es un traductor que, además, es un poeta [...]; o un poeta que, además, es un buen traductor [...]. La razón de la incapacidad de muchos poetas para traducir poesía no es de orden puramente psicológico, aunque la egolatría tenga su parte, sino funcional: la traducción poética [...] es una operación análoga a la creación poética, sólo que se despliega en sentido inverso (Paz, 1971: 22).

Así como la traducción es una forma en sí, también la tarea del traductor debe entenderse como una tarea en sí y debe ser escrupulosamente

texto fuente en su lengua original. Algo más cerca del diccionario que la traducción, que es siempre una operación literaria” (Paz, 1971: 13).

³⁹ La cursiva es nuestra.

diferenciada de la tarea del poeta (230).

No obstante, más allá de los conocimientos y de la voluntad de traducir –porque es prácticamente imposible hacer algo que no se conoce o que no se quiere– ¿dónde radica esa intuición del traductor de poesía –que es la vinculada al trabajo con la forma y que Benjamin diferencia claramente de cualquier otra sugestión en abstracto: “[no] existe una musa de la traducción” (230)– si está sustancialmente constreñido por el texto fuente?

En el poeta, la intuición es anterior y parcialmente contemporánea a la escritura, ya que en el acto de escritura, cada poeta es consciente de lo que persigue y de los recursos que utiliza o puede utilizar; de lo que no sería consciente, es decir, el aspecto “intuitivo poético”, es

[...] la decisión [...] sobre una gama tímbrica y no otra, su apuntar a una forma especial de aliteración en vez de hacerlo a otras, etc. etc. En definitiva, el ‘inconsciente’ se sitúa con anterioridad a la elección, que determina y sobre la que después opera –aunque no siempre– la voluntad. Que es, en nuestro caso, voluntad de formas y no de significados (Agosti, 1972: 44).

Parafraseando a Agosti, en quien traduce poesía, la intuición también opera en la elección de hacer foco en un aspecto en particular, desde el cual construir una gama tímbrica. Gran parte de esta gama tímbrica, así como gran parte del andamiaje de aliteraciones y demás recursos estilísticos, en parte son intuitivos y, en parte, son también aplicación de estrategias conocidas de antemano. Luego, seguramente en base a esas elecciones, el traductor hará varias pruebas y decidirá –intuitiva y voluntariamente, en base a sus conocimientos, sus habilidades y sus gustos– si inclinarse por una traducción rítmica, metro-isosilábica, métrica con rima⁴⁰, en prosa, etc.

⁴⁰ La traducción rítmica presenta cadencia uniforme, equilibrio de acentos y sílabas, independientemente del ritmo del texto fuente; su intensión primaria es crear una fusión entre las palabras y los versos, en su libertad melódica.

La traducción métrico-isosilábica no mantiene los acentos, sino la cantidad silábica. Los acentos se solidarizan en un cuadro de finalidades rítmicas diferente al del texto fuente.

La traducción métrica con rima es isosilábica, mantiene la misma matriz métrica que las rimas del texto fuente, aunque raramente mantiene las mismas consonancia y asonancia. En esta traducción, las rimas son lo esencial, por lo que se verifican constantes reajustes en razón de la métrica, aunque siempre en indeclinable defensa de la fidelidad al texto (Soria, 1994: 84).

De hecho, la traducción poética que trasciende no es técnica, si bien luego pueda hacerse un análisis (técnico) de ella. La traducción técnica es de los significados y siempre será como “vidrios transparentes, pero duros y fríos” (Ocampo, 1950: 81-82) y “[a]lgo más cerca del diccionario” (Paz, 1971: 14).

La traducción poética no comunica lo que supuestamente comunica el texto fuente, aunque comunica la obra fuente como un todo y hace algo que la obra fuente no puede hacer aisladamente: despliega el parentesco entre las lenguas en su vocación nominativa, propia de la solidaridad o simbiosis entre musicalidad, imagen y palabra. La traducción poética crea o evoca (Croce, 1993) en otra lengua ese modo de solidaridad:

[las traducciones poéticas], partiendo de la re-creación de la poesía original, la acompañan con los otros sentimientos que están en quien la recibe, y quien, teniendo un diferente condicionamiento histórico y una diferente personalidad individual, es diferente al autor; y sobre esta nueva situación sentimental surge lo que llamamos traducir, que es el poetar de una antigua en una nueva alma. Si fuera un poetar del alma misma del poeta desde el cual se parte, no podría expresarse sino en los mismos sonidos en los que ya se expresó, y la traducción poética no nacería (Croce, 1993: 218)⁴¹.

La poesía y la traducción poética ponen en tensión escritura, lenguaje, pensamiento, sensaciones, sentimientos, deseo, sentido y significado, forma y contenido, lo que, en definitiva, nos sorprende y conmueve con fuerza en una genuina experiencia íntima, social e histórica. La traducción poética devela afinidades antes imperceptibles entre las lenguas y podría decirse que descubre sensaciones de las que, como lectores, no nos habíamos percatado con anterioridad.

Si en el poema “Prometeo” de Casal esa solidaridad está condensada en la dicotomía **redención/indiferente**, entonces será allí desde donde realizar una traducción poética, adherir al significado y construir una red significativa compacta en la lengua de la traducción. Conceptualmente no será la única traducción poética posible (de allí que el mismo Benjamin escriba: “[...] la obra, por su esencia, permite *una*⁴² traducción [...]”), ya que

⁴¹ Traducción nuestra.

⁴² La cursiva es siempre nuestra.

[...] cada traducción es solo un modo siempre provisorio de lidiar con la extraneidad de las lenguas. Una solución no temporal y provisorio, ya que una solución instantánea y definitiva de esta extraneidad siempre estará excluida para los hombres o no es directamente alcanzable. [...] [En la traducción] el original se enalza en una atmósfera –para decirlo de alguna manera– superior y más pura que la lengua, en la cual, a la larga, ya no será capaz de vivir [...] (228).

Más allá de las traducciones del significado, pueden existir traducciones poéticas de una misma obra, muchas, todas exigidas por el texto fuente, ninguna de las cuales tiene la pretensión de ser única, absoluta, perpetua e insuperable. Interlinealidad no implica de ninguna manera unicidad ni universalidad, antes bien, equívoco, ambigüedad, temporalidad, provisionalidad y perenne reformulación, como el mismo pensamiento de Walter Benjamin.

Referencias bibliográficas

- AA.VV. (1991). *Enciclopedia Europea Garzanti*, Milán, Garzanti.
- Agosti, Stefano (1972). *Il testo poetico. Teoria e pratiche d'analisi*, Milán, Rizzoli.
- Alonso, Dámaso (1965). *Saggio di metodi e limiti stilistici*, Bolonia, Il Mulino.
- Altieri Biagi, Maria Luisa & Heilmann, Luigi (1973). *La lingua italiana. Segni, Funzioni, Strutture*, Milán, Mursia.
- Barthes, Roland (1980). *La Cámara Lúcida. Nota sobre la fotografía*. Trad. de Joaquim Sala-Sanahuja, Barcelona, Paidós.
- Benjamin, Walter (1993). “Il compito del traduttore”, en: Nergaard, Siri (coord.): *La teoría della traduzione nella storia*, Milán, Strumenti Bompiani, p. 221-236. Trad. de Gianfranco Bonola.
- Biedermann, Hans (1999). *Enciclopedia dei simboli (Le Garzantine)*, Milán, Garzanti.
- Borges, Jorge Luis (1967-1968). *La música de las palabras y la traducción*. Conferencia pronunciada en la Universidad de Harvard, curso 1967-1968. Disponible en: <http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.com/2010/07/jorge-luis-borges-la-musica-de-las.html> [19/03/20].

- Campanini, Silvia (1991). “La traduzione poetica dall'inglese in italiano: Quoth the Raven: ‘Nevermore’”, en: *Traduzione, Società e Cultura* N° 12, Università degli Studi di Trieste, SSLMIT, Udine, Campanotto.
- Croce, Benedetto (1993). “L'intraducibilità della rievocazione”, en: Nergaard S. (comp.): *La teoria della traduzione nella storia*, p. 215-220. Milán, Bompiani.
- Croce, Benedetto (1922). *Estetica come scienza dell'espressione e Linguistica Generale - Teoria e Storia*. Bari, Laterza.
- Domínguez Leal, José Miguel (2011). “Paul Valéry y sus traductores”. Disponible en: <http://memoriametrica.blogspot.com/2011/06/paul-valery-y-sus-traductores.html> [22/03/20].
- Durand, Gilbert (1987). *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Bari, Dedalo.
- Fernández, Rocío (2015). “Transposición e imagen poética: escenas de la mirada en ‘Mi museo ideal’ de Julián del Casal”, en: *IX Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, Ensenada, Argentina, 3-5/6/2015. Lectores y lectura. Homenaje a Susana Zanetti. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.8642/ev.8642.pdf [27/12/2019].
- Figueredo, Caterine y Ramos Alessandra (2012). “La poesía de Paul Valéry y sus traducciones al español. Aspectos poéticos y estilísticos del poema El Cementerio Marino”. Facultad de Lenguas Extranjeras Universidad de La Habana. Disponible en: <https://docplayer.es/20820032-0-introduccion-paul-valery-y-el-cementerio-marino.html> [18/05/20].
- Grimal, Pierre (1990). *Enciclopedia dei miti*, Milán, Garzanti.
- Goethe, J W (1957-1958). *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 3° ed., vol. I. Trad. de R. Cansinos Assens.
- Hermosa Andújar, Antonio (2011). “El mal y el problema de la justicia en el mito de Prometeo de Hesíodo”, en: *Co-herencia* vol. 8 n° 14 Medellín, Universidad EAFIT. Disponible en: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1794-58872011000100001#1 [27/12/19].
- Kristeva, Julia (1981). “Poesía y negatividad”, en *Semiótica* 2, Madrid, Espiral/ensayo.
- Levine, Suzanne Jill (1998[1991]). *Escriba subversiva: una poética de la traducción*, México: FCE. Trad. de Rubén Gallo.

- Lossetti, Oscar I. (s.f.). “La autopsia: un ensayo sobre su evolución histórica desde los comienzos en la antigüedad hasta el final del siglo XIX”. Disponible en: <https://www.ciencias.org.ar/contenido.asp?id=485> [20/10/10].
- Mitre, Bartolomé (2003). “Teoría del traductor. Introducción a la *Divina Comedia*”, Ed. Jacobo Peuser, 1889, en AA.VV.: *El reverso del tapiz. Antología de textos teóricos latinoamericanos sobre la traducción literaria*, seleccionada por László Scholz, Eotvós József Kónyviadó, Budapest, p. 140-142. Disponible en: <file:///C:/Users/Maria%20Gabriela/Downloads/el-reverso-del-tapiz-antologia-de-textos-teoricos-latinoamericanos-sobre-la-traduccion-literaria.pdf> [19/03/20].
- Newmark, Peter (1992). *Manual de Traducción*, Madrid, Cátedra. Trad. de Virgilio Moya.
- Ocampo, Victoria (1950). *Testimonios*. Tercera serie, Buenos Aires, Sudamericana.
- Paz, Octavio (1971). *Tradução: literatura e literariedade*. 2. ed. Trad. de Doralice Alves de Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009. (Cadernos Viva Voz). Disponible en: http://www.letras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/eventos/vivavoz/traducao2e-d-site.pdf [15/10/20].
- Soria, Giuliano (1975). “Analisi del sonetto «Yo» di Alfonso Cortés (Appunti per uno studio dell'ossimoro, dell'antitesi e del paradosso)”, en *Quaderni Ibero-Americani n° 45-46*, Turín, p. 264-290.
- Soria, Giuliano (1990). “¿Qué tendrá la princesa? (parallelismi e corrispondenze in *Sonatina* di Rubén Darío)”, en *Annali dell'Istituto Universitario Orientale – Sezione Romanza XXXII, I*, Nápoles, Società editrice Intercontinentale Gallo, p. 264-290.
- Soria, Giuliano (1993). “Dinamiche di movimento e fissità in 'Salomé' di Julián del Casal”, en De Cesare, G. B. & Serafin, S. (orgs.): *El Girador. Studi di Letterature Iberiche e Iberoamericane offerti a Giuseppe Bellini*, Roma, Bulzoni, p. 973-986.
- Soria, Giuliano (1994). “‘La vida es sueño’: traduzioni novecentesche di Calderón a confronto”, en *Quaderni Ibero-american n° 75*. Roma, Bulzoni, p. 71-102.
- Valenzuela Magaña, Juan Fernando (2020). “Cuando Prometeo se encontró con Pígalión”, en *Cuadernos Hispanoamericanos n° 838*. Madrid, MAEC-AECID, p. 94-109.
- Valesio, Paolo (1967). *Le strutture dell'allitterazione. Grammatica, retorica e folklore verbale*, Bologna, Zanichelli.

Vera Barros, Tomás (2015). *La constelación experimental. Estéticas y poéticas en la poesía argentina del siglo XX: Jacobo Fijman, Oliverio Girondo, Alejandra Pizarnik, Leónidas Lamborghini*, Córdoba. Universidad Nacional de Córdoba. E-book disponible en: https://ffyh.unc.edu.ar/editorial/wp-content/uploads/sites/5/2013/05/EBOOK_VERABARROS.pdf [21/11/19].

Bibliografía complementaria:

Cadeddu, Paola (2016). *Critica letteraria e linguistica. Variazioni sul ritmo da Paul Valéry ad Amélie Nothomb*, Milán, Franco Angeli.

de la Fuente Ballesteros, Ricardo (2013). “Prometeo, Casal y Moreau”. Revista de El Colegio de San Luis, Nueva época, año III, n° 6, págs. 86-104. Disponible en: <https://vdocuments.site/download/prometeo-casal-y-moreau-oaji-garcia-gual-prometeo-parece-un-anuncio.html> [21/05/20].

Piemonti, María Gabriela (2018). “Benedetto Croce y la Traducibilidad”. XXXII Congreso Internacional de Lengua y Literatura Italianas de la Asociación de Docentes e Investigadores de Lengua y Literatura Italiana de Argentina (ADILLI), 19-21/10/2016, Mendoza, Argentina Área temática: La traducción y su problemática. Disponible en: <https://rehip.unr.edu.ar/handle/2133/11601> [07/08/20].

Rabinovich, Silvana (2020). *La Biblia y el dron*, 2° ed., Rosario, Casagrande-Último Recurso colectivo editorial-Hereditad.

Ronchetti, G. (1922). *Dizionario illustrato dei simboli*, voll. I e II, Milán, Antichi Manuali Hoepli.

Soria, Giuliano (1989). “Una lectura de 'Neurosis' de Julián del Casal”, en *CARIBANA* n° 1, dirigido por Sampietro L., Milán, p. 235-261.