

## **El ritmo de la traducción poética**

**Paola MASSEAU**  
**Universidad de Alicante**

### **Como citar este artículo:**

MASSEAU, Paola (2008) «El ritmo de la traducción poética», en PEGENAUTE, L.; DECESARIS, J.; TRICÁS, M. y BERNAL, E. [eds.] *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación. La traducción del futuro: mediación lingüística y cultural en el siglo XXI. Barcelona 22-24 de marzo de 2007*. Barcelona: PPU. Vol. n.º 1, pp. 264-274. ISBN 978-84-477-1026-3. Versión electrónica disponible en la web de la AIETI: [http://www.aieti.eu/pubs/actas/III/AIETI\\_3\\_PM\\_Ritmo.pdf](http://www.aieti.eu/pubs/actas/III/AIETI_3_PM_Ritmo.pdf).



# El ritmo de la traducción poética

Paola Masseau  
Universidad de Alicante

## Introducción

El paralelismo entre ritmo y metro ha sido constante pero hoy en día la asimilación de estos conceptos resulta reductora. A partir de los trabajos de Émile Benveniste y de Henry Meschonnic ha emergido una «nueva teoría del ritmo». Esta teoría permite volver a pensar el poema, el análisis textual y la práctica de la traducción poética. En esta comunicación quisiéramos presentar cómo entendemos el ritmo y qué elementos tomamos en cuenta a la hora de estudiar el ritmo de un poema versificado en vista de su traducción. ¿Qué conceptos de la «nueva teoría del ritmo» nos pueden permitir traducir mejor? Veremos cómo integramos el estudio rítmico global a cierta concepción de la traducción poética. Concepción, relacionada en nuestro caso, con la identificación del efecto (o efectos) que produce un poema y con la jerarquización de los elementos que configuran este efecto. Nos parece necesario, para esclarecer nuestro punto de vista, poner en práctica nuestro método a través de la elaboración del estudio rítmico de un soneto y de su traducción.

## El ritmo como puente entre significado y significante

En numerosos tratados de versificación se confunden ritmo y metro. La periodicidad y la alternancia son conceptos que normalmente vienen asociados al concepto de ritmo. Se ve, por ejemplo, en la definición que proponen los formalistas rusos y que cita Rafael Núñez Ramos (1995) «alternancia regular en el tiempo de fenómenos comparables». Este tipo de definición nos conduce a interesarnos de manera exclusiva por el metro. Por lo general, desde Platón, se asimila el ritmo al retorno regular de un evento en el tiempo. Para Platón (Benveniste 1966: 335) el ritmo era la «configuration des mouvements ordonnés dans la durée». Émile Benveniste (1966), explica cómo Platón provocó una restricción a la hora de interesarse por este fenómeno. Lo hace partiendo del valor etimológico de la palabra. Para él (Benveniste 1966: 334), el verdadero sentido de la palabra ritmo era «la forma en movimiento», o la «configuration spatiale définie par l'arrangement et la proportion distinctifs des éléments». Veamos qué elementos introduce Platón en esta definición (Benveniste 1966: 334)

Dans le Philèbe (17 d), Socrate insiste sur l'importance des intervalles (διαστήματα), dont il faut connaître les caractères, les distinctions et les combinaisons si l'on veut étudier sérieusement la musique. «Nos devanciers, dit-il, nous ont appris à dénommer ces combinaisons «harmonies» [...] «Ils nous ont appris aussi qu'il se produit d'autres qualités analogues, inhérentes cette fois aux mouvements du corps, lesquelles sont soumises aux nombres et qu'il faut appeler rythmes et mesures.

Al añadir los movimientos corporales al concepto inicial de organización, configuración y proporción de los elementos, Platón incluye en la definición el tiempo, y a su vez la regularidad. Además, introduce en la definición el metro, la armonía, y el orden. La configuración actualizada, o la modalidad actualizada (organización o configuración de cada uno de los elementos que están en movimiento en relación con la configuración de los elementos formales fijos de un todo) se restringe para llegar a una organización del movimiento por el tiempo. La restricción provocada por Platón es enorme si pensamos en los poemas en versos métricos. En efecto, si se entiende que el movimiento sólo está organizado por el tiempo, entonces existe el riesgo de fijar nuestra atención exclusivamente en la alternancia de las sílabas breves y largas, o en la alternancia de tiempos fuertes y débiles, en el

retorno de los acentos, o en el número de sílabas. Es lo que hacen los seguidores de las definiciones clásicas del ritmo en los versos métricos. Para ellos las estructuras métricas son el ritmo. Así, puede ser interesante volver a la definición primaria que puso de relieve Benveniste.

Es lo que hacen, por ejemplo, Henri Meschonnic, Béatrice Bonhomme, Teodoro Saéz Hermosilla o Rafael Núñez Ramos. Meschonnic desea volver a pensar el ritmo en función del lenguaje y, más concretamente, del discurso (1982: 216-217):

Je définis le rythme dans le langage comme l'organisation des marques par lesquelles les signifiants, linguistiques et extralinguistiques (dans le cas de la communication orales surtout) produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical, et que j'appelle la signifiante:<sup>1</sup> c'est-à-dire les valeurs, propres à un discours et à un seul. Ces marques peuvent se situer à tous les «niveaux» du langage: accentuelles, prosodiques, lexicales, syntaxiques. Elles constituent ensemble une paradigmatique et une syntagmatique qui neutralisent précisément la notion de niveau. Contre la réduction courante du «sens» lexical, la signifiante est de tout le discours, elle est dans chaque consonne, dans chaque voyelle qui, en tant que paradigme et que syntagmatique, dégage des séries. Ainsi, les signifiants sont aussi syntaxiques que prosodiques. Le «sens» n'est plus dans les mots, lexicalement. Dans son acception restreinte, le rythme est accentuel, distinct de la prosodie —organisation vocalique, consonantique. Dans son acception large, celle que j'implique ici le plus souvent, le rythme englobe la prosodie. Et, en parlant, l'intonation. Organisant ensemble la signifiante et la signification du discours, le rythme est l'organisation même du sens dans le discours. Et le sens étant l'activité du sujet de l'énonciation, le rythme est l'organisation du sujet comme discours dans et par son discours.

El ritmo de un poema no se limita, pues, a su metro. Es interesante entender el ritmo como lo hace Meschonnic, es decir, como «organización de las marcas del discurso». Esta concepción, nos permite entrever cómo funcionan todos los elementos de un discurso o de un poema actualizado y cómo se interrelacionan con el sentido. El ritmo no es para nosotros redundancia del sentido sino que al concebir el ritmo en la continuidad creemos que es el principio organizador de todo discurso: ni forma, ni estructura sino constituyente, «sustancia», término empleado por Teodoro Sáez Hermosilla (1998: 151), que reúne forma y sentido. El ritmo sería, para nosotros, el puente entre estos dos componentes. El significado no es nada sin el significante y viceversa. Esta teoría permite establecer una relación objetiva entre ambos constituyentes del lenguaje: intentamos discernir la acción de las marcas: las repeticiones, los paralelismos, las regularidades/irregularidades que hacen sentido y nos permiten saber más sobre el propio sentido (rima, metro, elementos fónicos, ritmo de contenido etc.). El examen rítmico permite vislumbrar cómo un texto «hace lo que hace», «son mode de signifier». El ritmo no es pues sistematizable, metro y regularidad entran en él como figuras. El ritmo se hace en cada texto, en cada discurso. Hemos pasado de una visión musical y métrica del ritmo a una visión discursiva. El ritmo no es ya una medida sino otra manera de ver y pensar el poema. Volver a pensar el ritmo hace que volvamos a pensar el sentido: la dicotomía reductora significado/significante es obsoleta: debemos interesarnos por la «signifiante» de todas las marcas. El signo se ve transportado de la «parole» al discurso. Además, trascendemos el signo porque ahora la importancia se sitúa también en el sujeto como señala Laurent Mourey en *Le rythme dans la poésie et les arts* (Bonhomme 2005: 334): «Meschonnic rappelle souvent que là où l'on trouve du rythme on trouve du sujet et qu'un sujet est inséparable du rythme qui lui est propre». El estudio rítmico que realizaremos del soneto *Naissance de Vénus* de Paul Valéry nos guiará en la interpretación del poema. El ritmo

---

<sup>1</sup> «Signification produite par le signifiant» (Meschonnic 1975: 512).

hace de cada poema un texto único, irrepitible como subrayan Béatrice Bonhomme y Micéala Sygmington (Bonhomme 2005: 12) en estos términos:

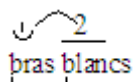
C'est le rythme, ce sont les inflexions mêmes du discours ou du poème qui soulignent le arêtes de la signification, mettant en évidence tel mot plutôt qu'un autre, telle image ou tels mouvements de la parole dans l'écriture.

### **La densidad del poema: elementos tomados en cuenta en el estudio rítmico de un poema versificado**

Nuestro estudio se centra en los poemas versificados, los elementos que tendremos pues en cuenta en nuestro estudio rítmico global serán los que configuren la originalidad de este tipo de poemas pero también de este soneto en concreto: el metro, la rima, los elementos fónicos, el ritmo de contenido, las figuras retóricas. A la hora de traducir, intentaremos recrear la densidad y la fuerza del original creada por la acumulación de todos estos ritmos.

Entendemos el metro como una forma de organización específica. El metro y el ritmo son distintos pero no irreconciliables ya que el metro entra en nuestra concepción rítmica como una marca más. Es pues una especificidad a tener en cuenta, si el poeta ha elegido el verso regular podrá ser por varias razones y su elección debe ser respetada ¿Es siempre pues traición una traducción en prosa? En muchas ocasiones será difícil saber porque el poeta ha elegido el verso regular: convención/transgresión, etc., pero sí será posible intentar vislumbrar lo que produce una organización en verso: condición, elipsis, sintaxis particular, rimas, acentos métricos... El metro y el verso regular son la regularidad dentro del ritmo. Sin quizás percibirlo el metro tiene «signifiante». Sin embargo, las implicaciones rítmicas del metro no son todo, como lo subraya Michèle Monte en *Le rythme dans la poésie et les arts* (Bonhomme 2005: 158): «le rythme est certes affaire de mètre [...] mais également de récurrences syntaxiques et phoniques, en un mot d'organisation d'une forme par un sujet».<sup>2</sup>




En lo que se refiere a la rima, sabemos que es una convención, una marca, una organización específica que se caracteriza por el retorno regular del mismo sonido. Es además un elemento de percepción. También es una marca que permite al poeta concentrar mucho juegos e intensidad: asociaciones y oposiciones léxicas, analogías, complementariedades. Kibédi Varga (1977) afirma que la rima no es una recurrencia expresiva. El problema es que se equivoca de cuestión no se trata de saber si la rima puede o no estar asociada a un sentimiento (puede que si o que no según el contexto) se trata de saber como influye este elemento en la organización del poema. ¿Es discreta la rima, hay correspondencia fónica entre cesura y final de verso? ¿Qué vocablos se asocian a la rima? No hay signo particular para marcar la implicación rítmica de la rima pero si para marcar los contra-acentos o sucesión de dos o más acentos:



Aquí se recalcan los acentos prosódicos, el acento métrico y la sucesión de acentos gracias a los números y a la ligadura. Este signo puede también encontrarse en el interior del verso.

En referencia a los elementos fónicos, diremos que son una marca más dentro de la

---

<sup>2</sup> Marcamos el acento métrico con el signo siguiente: . Emplearemos este signo para marcar los demás acentos de grupo, llamados también rítmicos. La notación rítmica de Meschonnic (2003) nos parece adecuada, sin embargo no utilizaremos todos los signos. Por ejemplo, para mayor claridad, no siempre numeraremos todas las sílabas. Asimismo,  marca la sílaba acentuada de forma prosódica y  marca el efecto de serie.

organización del discurso o del poema. Si todos los elementos de versificación están presentes de forma recurrente en un poema, el grado de densidad aumentará. Este hecho está claro cuando se superponen acentos prosódicos y acentos métricos por ejemplo. La «signifiante» aumenta, exaltación, profundo remordimiento, en acorde con el sentido del poema. En este sentido el verso métrico o regular es una exageración, una exacerbación, una concentración de efectos, «effets du sens» y no «effets de sens».

Finalmente en lo que se refiere al léxico y a la sintaxis podemos decir que pueden crear lo que se llama el ritmo de contenido examinado por Arnaud Villani en *Le rythme dans la poésie et les arts* (2005: 71). Relaciones entre singular/plural, masculino/femenino, connotaciones positivas/negativas:

Or le sens du mot peut être ouvrant/fermant; répulsif/attirant etc., parce que:

- 1) il est associé à un objet repoussant ou attirant;
- 2) il est lié à une expérience imaginaire, positive ou négative, de la matière;
- 3) il est lié à une condamnation morale, un interdit, un sentiment violent;
- 4) il est pris para son sens dans un rapport de forces opposées et de tensions inverses (chiasmes, oxymores...);
- 5) il est l'objet d'une force de déplacement (métaphore, analogie, périphrase...);
- 6) il décrit un mouvement que le corps, sans y penser, imite (vitesse, lenteur, approche, éloignement, expansion, restriction, rotation, vibration, torsion, métamorphose, en bref toutes les distinctions qu'Aristote englobe dans son analyse du mouvement...) etc.

Villani define el ritmo de contenido o «enrythme» en *Le rythme dans la poésie et les arts* (2005: 59; 78) como:

[...] cette oscillation caractéristique, cette double postulation simultanée. [...] Dans l'enrythme, on ne considère pas les voies, solutions, éléments affrontés ou qui se tournent le dos, mais seulement le départ de deux directions inverses, l'enrythme correspondant au point qui les retient pour un temps de s'écarter définitivement.

[...] La phrase rythmique de contenu qui signe un poème est une alternance vibratoire qui prend la forme d'un canevas souple, différent selon les lecteurs, qui exercent ici leur pouvoir propre de création.

Stéphane Mallarmé y Ezra Pound veían el ritmo como un «battement», un latido. Para nosotros, el ritmo de un poema está constituido de varios latidos: cada marca es un latido. Todos juntos hacen la densidad de un texto, su fuerza. Así, en nuestro estudio rítmico y textual intentaremos «respirar» el poema como lo preconiza Domín (Núñez Ramos 1995).

Creemos que esta «respiración» puede ser objetiva porque nos basamos en criterios definidos: análisis de distintos elementos de versificación y también diálogo con la obra de Valéry y su vida. En este sentido nos parece interesante el tipo de estudio que propone Aurélia Klimkiewicz (2000): escuchar las múltiples voces que están presentes en un texto permite, según ella, aprehender de forma exhaustiva un texto. Debemos intentar saber a quién se dirige el autor, qué plantea o si aporta respuestas. En una segunda fase, el análisis dialógico consistiría según la autora (Klimkiewicz 2000: 181), en expresar la comprensión del texto: «à y laisser sa propre voix qui affirme les positions axiologiques du destinataire à partir de son excédentaire de la vision». Aquí creemos que debemos aportar un matiz, la comprensión es personal, las interpretaciones son múltiples, sobre todo en poesía, sí, pero creemos que el traductor no debe dejarse invadir o llevar por la subjetividad. El análisis textual dialógico, sí,

pero también análisis documentado y legitimado.

## Estudio rítmico y traducción del soneto *Naissance de Vénus* de Paul Valéry

### *Naissance de Vénus*

De sa profonde mère, encor froide et fumante,  
Voici qu'au seuil battu de tempêtes, la chair  
Amèrement vomie au soleil par la mer,  
Se délivre des diamants de la tourmente.

Son sourire se forme, et suit sur ses bras blancs  
Qu'éploie l'orient d'une épaule meurtrie,  
De l'humide Thétis la pure pierrenne,  
Et sa tresse se fraye un frisson sur ses flancs.

Le frais gravier, qu'arrose et fuit sa course agile,  
Croule, creuse rumeur de soif, et le facile  
Sable a bu les baisers des ses bords puérils ;

Mais de mille regards ou perfides ou vagues,  
Son œil mobile mêle aux éclairs de périls  
L'eau riante, et la danse infidèle des vagues.

Este soneto se publicó por primera vez en 1890, con el título *Celle qui sort de l'onde* en la revista *Bulletin de l'Association générale des étudiants* de Montpellier y luego en 1891 en la revista *L'Ermitage*. La versión que hemos elegido es la que se publicó en la segunda edición del *Album de vers anciens*, publicada en 1926. A partir de 1911 Valéry reunió y corrigió sus antiguos poemas para ofrecer al público una nueva lectura de los mismos, bajo la presión de sus amigos más cercanos, entre André Gide y Gaston Gallimard. *Naissance de Vénus*, última versión de *Celle qui sort de l'onde* es, en nuestra opinión, más elíptica y aún más sonora que la primera.

El tema del soneto es claro, se trata del nacimiento de Venus. Venus, divinidad itálica de los jardines, y luego de la belleza y del amor, por su asimilación con Afrodita. Afrodita, figura perteneciente a la mitología griega, nace en un torbellino marino, es la esposa infiel de Hefaiostos y la madre de Eros. El tema del nacimiento («sa profonde mère», «vomie», «se délivre») está, en este poema, acompañado por la sensualidad y su despertar en una joven («la chair», «sourire», «frisson», «flancs», «baiser», «infidèles»), por la fuerza y por la belleza de la naturaleza («tempêtes», «diamants de la tourmente», «le frais gravier», «la danse des vagues»), y por la belleza femenina («froide et fumante», «bras blancs», «course agile», «son œil mobile mêle aux éclairs de périls / l'eau riante et la danse infidèle des vagues»).

En el primer cuarteto, asistimos al nacimiento de una ninfa: un nacimiento espectacular de un ser resumido a la «carne». La naturaleza, desde este primer instante, nos aparece como la cómplice de este nacer. Las asociaciones de vocablos a la rima nos dejan pensar primero que Valéry no deja nada al azar «chair» / «mer» y luego que el hecho de que el mar sea la madre

de la ninfa es esencial. La fuerza del mar, pasión de Valéry, da su fuerza y su belleza a la ninfa. Al igual que en el *Cementerio marino*, el mar proporciona la fuerza al poeta para componer sus versos. El denso ritmo prosódico del último verso de este cuarteto hace que nuestra atención se centre en este momento: imaginamos el agua resplandeciendo y goteando sobre el cuerpo de la ninfa. Nos detenemos en cada vocablo por la aliteración pero también por la diéresis («di/amants»). Una mujer sale del agua por un hechizo. La llegada está acompañada de magia. Debemos entender que no se trata de cualquier mujer, es más bien un animal mítico: su nacimiento está asimilado a un «amargo vómito». La agitación y la exaltación del nacimiento se notan en la sintaxis y en la puntuación: encabalgamientos y numerosas comas. En ocasiones los acentos se multiplican para poner de relieve cierto vocablo o cierta asociación: «froide», «fumante», «délivre», «diamants».

El segundo cuarteto es la continuación lógica del último verso del primer cuarteto: nuestra atención se centra en el cuerpo de la ninfa, en el despertar de su sensualidad: «son sourire se forme», «sa tresse se fraye un frisson sur ses flancs». Lo más sensual de la mujer aparece aquí: su cabello. Aquí, la ninfa se asemeja prácticamente a un animal: «flancs»: animal de lujuria. La ninfa está hecha de gotas de agua simbolizadas por piedras preciosas «pure pierrerie». Esta segunda estrofa recoge todos los elementos esenciales del poema: descripción del cuerpo, la frescura, la húmeda, lo enigmático y lo mitológico. Valéry introduce el nombre «Thétis» en el tercer verso, que es una de las cincuenta nereidas, y más precisamente la madre de Aquiles. Aquí, la bondad del ser mítico del soneto viene subrayada ya que las Nereidas eran divinidades marinas que ayudaban a los marinos. La densidad es muy fuerte aquí, se acumulan verbos, acentos rítmicos y prosódicos «son sourire se forme, et suit sur ses bras blancs». Los fonemas más repetidos en el segundo cuarteto son [s], [l] y [f]. Cierta sensación de suavidad se desprende de estos sonidos.

En el primer terceto, el poeta describe el andar de la ninfa sobre la arena: «le frais gravier, qu'arrose et fuit sa course agile». Nuevamente la densidad prosódica es fuerte. A nivel fónico es notable la diferencia entre esta estrofa y la anterior, aquí se acumulan los fonemas [r], [k] y [b]. Quizás estas sonoridades puedan aquí estar asimiladas al sonido producido por las olas que llegan hasta la orilla y también al sonido de los pasos de la ninfa sobre la arena. Precisemos que no creemos en una relación simbólica de los sonidos (por ejemplo, [i] = tristeza), sin embargo la repetición de un mismo fonema no siempre es casual y aquí creemos que podemos poner en relación sonido y sentido. La repetición de un mismo fonema puede ser portadora de «signifiante» como lo apunta Meschonnic. Por otra parte, creemos que aquí la naturaleza es madre de la ninfa y la vez testigo de su desarrollo: «le facile/ Sable a bu les baisers de ses bonds puérils».

El soneto acaba con el reflejo del golfo en los ojos de la ninfa, golfo que deja en ella «l'eau riant», «les éclairs de périls» y «la danse infidèle des vagues». La naturaleza ha dejado en la ninfa lo que tenía de más hermoso y destellante. La ninfa, criatura pura, bondadosa, sensual, ideal, nacida del abismo marino, empieza su recorrido terrenal. A nivel rítmico creemos que la tensión disminuye en esta última estrofa: la ninfa se aleja, el entusiasmo y la magia provocados por su nacimiento se desvanecen. El poema se cierra con la imagen de la infidelidad: futuro de la ninfa, personificación del mar, tranquilo y a la vez agitado.

Creemos que en este poema el grado de densidad que presentan el lenguaje preciosista y los vocablos extraños es muy alto. ¿Es posible, además, dar una interpretación simbólica del soneto?: ¿La formación de una joven, el despertar de su sensualidad no podría simbolizar la formación de las ideas del poeta en el interior de su alma? En efecto, a lo largo de su vida Valéry se interesó por el nacer de los poemas, por la sensualidad y la belleza femenina, y

asimiló en otras ocasiones el mar y el alma, además del despertar de la sensualidad a una joven saliendo del agua (soneto *Baignée*). Opinamos que a la hora de traducir no debemos simplificar el poema. Como equivalente métrico del «alexandrin» francés hemos elegido el alejandrino, verso de catorce sílabas (generalmente 7+7). Por otra parte, deseamos reproducir un soneto rimado (rimas consonantes), ya que Valéry empleó la rima y que en consecuencia es un elemento rítmico, sonoro y semántico relevante. Claro está que en nuestra traducción no siempre rimarán las mismas palabras que en el original. Ésta es, para nosotros, una de las principales riquezas de la traducción poética: se van a asociar nuevas palabras a la rima, se van a multiplicar las interpretaciones del poema. Queremos intentar conservar la atmósfera mágica y situada fuera del tiempo de este soneto. Los principales retos planteados por la traducción de este soneto son: reproducir contra-acentos, acumulaciones de acentos prosódicos, rítmicos y métricos, reproducir un poema rimado, no dejar aparecer nuestra voz, no omitir ningún elemento semántico esencial.

#### *Naissance de Vénus*

De sa profonde mère, encor froide et fumante,  
Voici qu'au seuil battu de tempêtes, la chair  
Amèrement vomie au soleil par la mer,  
Se délivre des diamants de la tourmente.  
Son sourire se forme, et suit sur ses bras blancs  
Qu'éplore l'orient d'une épaule meurtrie,  
De l'humide Thétis la pure pierrerie,  
Et sa tresse se fraye un frisson sur ses flancs.  
Le frais gravier, qu'arrose et fuit sa course agile,  
Croule, creuse rumeur de soif, et le facile  
Sable a bu les baisers des ses bonds puérils;  
Mais de mille regards ou perfides ou vagues,  
Son œil mobile mêle aux éclairs de périls  
L'eau riante, et la danse infidèle des vagues.

#### *Nacimiento de Venus*

De su honda madre, aún fría, de humo y ligera,  
La carne, en la orilla por tormentas derrotada,  
Y al sol, por el mar amargamente vomitada,  
De los diamantes de la tempestad se libera.  
Su sonrisa aparece, sigue en sus brazos blancos  
De la húmeda Tetis la pura pedrería,  
Lágrimas del oriente, espalda herida y fría,  
Y su trenza, un temblor se abre sobre sus flancos.  
Fresca grava que riega y deja su correr grácil,  
Se hunde y se cae, hueco rumor de sed, y la fácil  
Arena bebió besos de su baile festivo;  
Pero de una mirada o pérfida o demente,  
Une a los relámpagos de riesgos su ojo vivo  
La danza infiel de las olas y el agua riente.



## Conclusión

¿La «nueva teoría» del ritmo nos permite traducir de forma óptima? Creemos que una «traducción óptima» (y no perfecta), es fruto de varios elementos. Consideramos que el primer paso de la traducción de un texto poético es el análisis completo de este último. Gracias a un análisis textual documentado, detallado, legitimado, dialógico y exhaustivo tenemos muchas posibilidades de conseguir nuestro propósito. La «nueva teoría del ritmo», permite, en este sentido, que nuestra atención se centre en muchos elementos y que busquemos puentes o relaciones entre los distintos condicionantes de un texto: elementos rítmicos sonoros, métricos, semánticos. Todos interrelacionados y que apuntan en una misma dirección: hacer de un poema, un texto extremo, irrepetible y personal. Por otra parte, como subrayaron Paul Valéry o Efim Etkind, el efecto es lo que se debe buscar para luego recrearlo de manera analógica. Creemos que tenemos más posibilidades de acertar si identificamos además la densidad de este efecto (propio de cada texto y seguramente personal a cada lector y traductor), es decir si identificamos todos los elementos que hacen de ese texto un texto único, *denso*, rico en asociaciones etc. En nuestra opinión, la «nueva teoría del ritmo» nos ayuda en nuestro intento ya que gracias a ella trabajamos en la continuidad: no desarticulamos el texto original, intentamos vislumbrar los elementos que confluyen (¿se superponen ritmo métrico y acentos rítmicos?, ¿se acumulan contra-acentos al final de los versos?). Finalmente, creemos que la traducción poética es cuestión de medida. Es utópico creer que todo se puede reproducir. El arte consiste en no sacrificar algo esencial, pero ¿cómo saber qué es lo esencial? Creemos que la «nueva teoría del ritmo» nos ayuda a establecer una jerarquía de elementos. Al analizar las repeticiones de diversas índoles, las asociaciones semánticas o el ritmo de contenido veremos emerger las particularidades esenciales del poema.

Ahora reflexionemos acerca de la traducción del futuro y la traducción de calidad. Hoy en día, numerosos poetas, filósofos y profesores afirman que la enseñanza, los medios de comunicación o los órganos estatales no responden a nuestras necesidades culturales. Para el poeta y editor Raúl Herrero vivimos una ola de cretinización, para el profesor y escritor Jean-Paul Brighelli la escuela secundaria francesa es una fábrica de «cretinos». Raúl Herrero cree necesario que se impulsen las disciplinas artísticas. Así pues, para él hay que «ofrecer la poesía como si fuera agua, pero sin caer en lo popular, sin concesiones». En nuestra opinión, y siguiendo, por ejemplo, a Valentín García Yebra, la traducción es un medio innegable e inagotable de desarrollo de literaturas nacionales, de fusión de culturas, de desarrollo intelectual de los escritores, poetas y lectores. Así, creemos que ofrecer calidad en este ámbito sería una de las múltiples soluciones para que el nivel cultural de todos nosotros se incremente. Analizar todo lo que hace un texto denso, fuerte único e intentar recrear estos elementos en la lengua de llegada sin elegir una forma o un marco preestablecido, nos parece pues una vía interesante de explorar: la traducción de calidad de un poema, práctica defendida firmemente por Efim Etkind, permitiría que un poema traducido no funcionase como un poema más en una literatura dada sino como una pieza original, portadora de «signifiante» más allá de una elección entre la escritura en verso o el sentido, pieza posiblemente fuente de inspiración para los demás poetas y de reflexión para los lectores. En nuestra opinión, los avances en la «nueva teoría del ritmo» permiten pensar que la traducción poética ya no será por mucho tiempo más un «arte en crisis». En este sentido, algunos traductores que se han interesado últimamente por la traducción del *Cimetière marin*, poema de Valéry publicado en 1920, han querido identificar qué es lo esencial en este poema antes de traducirlo. Las tres traducciones en las que pensamos, la de Renaud Richard (1999), la de Ignacio Caparrós (2005) y la de Agustín García Calvo (2006) son traducciones que

dan a conocer profundamente el texto de Valéry: no se oyen las voces de los traductores, se reproducen especificidades originales (rima, aliteraciones o particularidades sintácticas), y acumulaciones rítmicas. No sabemos si se apoyan en una teoría de la traducción, pero lo que está claro es que este tipo de versión nos deja pensar que la traducción poética es útil y que llegar a un resultado satisfactorio es posible si se identifican y se jerarquizan los elementos que hacen de un texto un texto denso y único. Pasos que la «nueva teoría del ritmo» permite dar de manera objetiva y completa.

### **Bibliografía**

- Baehr, R. (1973). *Manual de versificación española*. Madrid: Gredos. [Traducción y adaptación de K. Wagner y F. López Estrada.]
- Benveniste, E. (1966). *Problèmes de linguistique générale*. 2 vol. París: Gallimard.
- Bonhomme B. y M. Symington (2005). *Le rythme dans la poésie et les arts, interrogation philosophique et réalité artistique*. París: Champion.
- Delbouille, P. (1961). *Poésie et sonorités*. París: Les Belles Lettres.
- Etkind, E. (1982). *Un art en crise*. Bruselas: L'Age D'Homme.
- García Yebra, V. (1989). *En torno a la traducción*. Madrid: Gredos.
- García Yebra, V. (1994). *Traducción: historia y teoría*. Madrid: Gredos.
- Guiraud, P. (1953). *La versification d'après l'œuvre de Paul Valéry. Etude sur la forme poétique dans ses rapports avec la langue*. París: Klincksieck.
- Kibédi Varga, A. (1977). *Les constantes du poème, analyse du langage poétique*. París: Éditions Picard.
- Klimkiewicz, A. (2000). «Le modèle d'analyse textuelle dialogique: la traduction poétique au-delà du contenu et de la forme». *Meta XLV* (2). 175-192.
- Léon, P. (1974). *Précis de phonostylistique*. París: Hachette.
- Meschonnic, H. (1975). *Le signe et le poème*. París: Gallimard.
- Meschonnic, H. (1982). *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*. París: Verdier.
- Meschonnic, H. (1999). *Poétique du traduire*. París: Verdier.
- Meschonnic, H. y G. Dessons (2003). *Traité du rythme des vers et des proses*. París: Nathan.
- Núñez Ramos, R. (1995). «El ritmo en la literatura y el cine». *Sigma. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 4. 181-199.
- Quicherat, L. (1838). *Petit traité de versification française*. París: Librairie Hachette.
- Sáez Hermosilla, T. (1987). *Precepto mental y estructura rítmica, prolegómenos para una traductología del sentido*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Sáez Hermosilla, T. (1994). *El sentido de la traducción: reflexión y crítica*. Salamanca - León: Universidad. Secretariado de Publicaciones.
- Sáez Hermosilla, T. (1998). *La traducción poética a prueba: exégesis y autocritica (ámbito francés-español)*. Salamanca - León: Universidad. Secretariado de Publicaciones.
- Torres Monreal, F. (1991). «La traducción del ritmo en Saint-Jean de Perse». En B. Lepinette, M. A. Olivares y A. E. Sopena Balordi (eds.). *Actas del primer coloquio internacional de traductología (2-4 mayo 1989)*. Valencia: Universitat de València. 201-202.
- Torres Monreal, F. (1992). «Introducción a la fonostilística de los poemas de Jacques Prévert». *Anales de Filología Francesa* 4. 137-146.
- Usandizaga, H. (2003). «Poesía no dice nada: una aproximación al ritmo semántico». *Revista de la Asociación Española de Semiótica* 12. 649-669.
- Valéry P. (1997). *Œuvres*. 2 vol. París: Gallimard.
- Valéry P. (1999). *El cementerio marino*. Madrid: Cátedra. [Trad. de R. Richard.]
- Valéry P. (2006). *Le cimetière marin*. Zamora: Lucina. [Trad. de A. García Calvo.]
- Valéry P. (2006). *El cementerio marino*. Granada: Alhulia. [Trad. de I. Caparrós.]