

## La tarea del traductor modernista

Rodrigo Caresani  
UBA/CONICET

Rubén Darío, como todo escritor moderno, posee un estilo pictórico, elegante y fascinador. [...] El parisianismo de sus ideas, bajo la rudeza del habla española, adquiere un carácter exótico de inestimable valor. Dijérase, al leer sus párrafos, que se tienen ante la vista tapices de estilo oriental, pero tejidos con hilos de seda y hebras de cáñamo, con plumas de faisán y crines de pantera, con pelo de marta y cerda de jabalí. El tono suele ser el de los cuadros venecianos. Abundan los azules del Veronés, los oros del Ticiano, los rojos del Tintoreto y los atornasolados de Giorgione. [...] Mas se observa, sin embargo, que todo ha sido escrito bajo el cielo de los trópicos. (Julián del Casal, “Rubén Darío. «Azul» y «A. de Gilbert»”)

Estudios recientes se han ocupado en detalle de los poetas modernistas en tanto “críticos de arte”, conectando la retórica de la crónica y la figura del *salonneur* con las particularidades del contradictorio proceso de institucionalización del arte en el fin de siglo latinoamericano. Al amparo de esos desarrollos –me refiero a los trabajos de Laura Malosetti Costa (2001 y 2004), Beatriz Colombi (2004a y 2004b), Alfonso García Morales (2004) y Oscar Montero (1989 y 1993)- pretendo abordar un capítulo menos transitado de las relaciones interartísticas en la escritura de Julián del Casal y Rubén Darío: se trata de la conexión entre literatura, pintura y música –y aquí la línea que encuentro menos explorada- en las condiciones que impone el ritmo poético. Es decir, me pregunto por la actividad de Casal y Darío como poetas-traductores desde la lectura de las versiones del cubano de los *Pequeños poemas en prosa* de Baudelaire y también a partir de uno de los programas estéticos más potentes de *Prosas profanas*, “Sinfonía en gris mayor”, y esta preocupación la deslindo en dos niveles: por un lado, el poema como traducción interlingüística –porque se trata de evidentes reescrituras de textos muy concretos de Baudelaire, Gautier y Verlaine-; por otro, el poema como cruce de series, series –la pintura y la música- que

las apropiaciones de Casal y Darío someten al imperio del ritmo. Y pienso que los programas implícitos para la traducción que se recuperan en cada caso intervienen de manera decisiva en otras apuestas poéticas e “ideológicas”, pues Casal corrige sus propias versiones de Baudelaire y traduce nuevos poemas en prosa semanas antes de publicar la pieza inaugural de la serie “Mi museo ideal” –“Salomé”-, con lo que me atrevo a incluir a Baudelaire en el conjunto de intertextos de las célebres “transposiciones” casalianas; y Darío lanza su “Sinfonía” recién llegado a Buenos Aires, manifiesto del traductor que leo como una toma de posición en las candentes discusiones que culminarán con la fundación del Museo Nacional de Bellas Artes en 1896.

De entrada, me preocupa una cuestión teórico-metodológica en la medida en que presento algunas hipótesis de un proyecto más amplio, que estudia a varios modernistas como “poetas-traductores”: ¿con qué categorías es posible captar el funcionamiento específico de la forma poética modernista y de aquí deslindar la singularidad de las operaciones de traducción que estos poetas operan en el terreno del verso? Y encuentro en el cruce entre los postulados de Iuri Tiniánov en *El problema de la lengua poética* (2010) y la propuesta de Walter Benjamin en “La tarea del traductor” (1971) –textos convergentes y gestados ambos a principios de la década de 1920- una alternativa válida ante las dificultades que percibo en las escasas lecturas que se han ocupado de este interrogante. De Benjamin retomo entonces el planteo de la traducción como una relación entre “formas” y la premisa de que aquello que reencarna del poema original en la inevitable transformación del pasaje a una nueva lengua y a una nueva forma es su “modo de decir” o mejor –y asumo aquí los términos de la reformulación de Delfina Muschietti (2012)- “el modo de repetir del original”. Por otra parte, es el lenguaje teórico de Tiniánov –que especifica al ritmo como factor constructivo del verso- el que me ofrece la plataforma para conectar la escritura modernista ya no sólo con otras literaturas sino con otras artes y otras “series”: en el poema, la “fuerza asimilativa” del ritmo instala una nebulosa de sentidos, una inestabilidad semántica que perturba el desarrollo temporal-sintagmático del significante, y compone “tonos” y “matizaciones” –que van desde las insistencias fónicas del sonido y del silencio o las escritas

del grafema y las manchas del espacio en blanco, hasta los relieves visuales en los recursos “equivalentes de texto” y las coloraturas del campo semántico. De este modo, la dinámica de la semántica poética tal como la imagina Tiniánov aproxima la lógica del poema a la de la música y la pintura. Explicito mis protocolos de lectura en la medida en que observo –en buena parte de la bibliografía que se enfrenta a este problema- una insistencia en considerar la “tarea del traductor” sólo en términos de un traslado de “contenidos”, consideración que desemboca en la previsible lectura de los poemas “ecfrásticos” modernistas como “transposiciones” más o menos “miméticas” de un original (cuadro o poema). Si, como apunta Ángel Rama, el de los modernistas fue un “arte riguroso” que se edifica desde el “anhelo desesperado de la forma” (Rama, 1985: 54), la pregunta pertinente es por el modo en que la pintura y la música se formalizan en el mapa rítmico, antes que por el modo en que el poema las representa.

Un ensayo reciente de Carmen Suárez León sobre las traducciones casalianas me lleva, por la vía del desacuerdo, a las primeras hipótesis sobre las versiones de Baudelaire –un total de catorce piezas sobre las cincuenta recogidas en la colección póstuma *Pequeños poemas en prosa* de 1869, que Casal publica en *La Habana Elegante* y *La Discusión* entre 1887 y 1890. La investigadora cubana conjetura que “Casal no parece haber tenido profundos conocimientos del francés” y argumenta que “el cotejo de estos textos traducidos con sus originales nos muestra a un traductor inexperto al que se le escapan galicismos gratuitos y calcos del francés que atropellan el español y que de ningún modo son marcas lingüísticas intencionales” (Suárez León, 2006: 82-84). Me pregunto qué “calcan” de sus originales las traducciones de Casal y mi respuesta sigue la pista de un interrogante algo más incómodo: ¿por qué prosa y no verso, por qué los *Pequeños poemas* y no *Las flores del mal*? Los atropellos al español que bien escucha Suárez León se perciben con fuerza en las primeras versiones casalianas, las de 1887, en la extrañeza de ciertos giros que captan la crudeza característica del “ritmo del spleen” –un ritmo “entrecortado, brusco, tenso” en palabras de Américo Cristófalo (2006: XXVI)-, extrañeza que luego se suaviza en las traducciones que Casal decide “corregir” en 1890. Enfrentado a “Les bienfaits de la lune”, el poema XXXVII de la colección baudelaireana, Casal traduce en 1887:

“Amarás lo que yo amo y lo que me ama” (93); en 1890 el calco se desdibuja y la nueva fórmula ofrece una explicación del original, que resigna en el privilegio del sentido la eficacia rítmica de la anterior: “Te gustará lo que me gusta y a quien le gusto” (190). Algo parecido ocurre con otros giros: la ambigüedad del sintagma “serás amante de mis amantes” desaparece en 1890 con el uso de la pasiva en la fórmula “serás amada por mis amantes”; y el oxímoron de las líneas finales del poema, “maldita niña mimada” (94), pierde fuerza en la reescritura de 1890, que apacigua la violencia de la figura al intercalar un coordinante: “maldita y querida niña mimada” (191).

Los ejemplos del modo en que Casal corrige sus propias versiones para volverlas más “legibles” podrían multiplicarse. Ahora bien, lo que me interesa es el horizonte que estas decisiones le imponen a la tarea del traductor modernista: Casal podía atenuar, en la prosa, los rasgos del spleen; podía torcer hacia el polo del “ideal”, siempre en la prosa, esa dinámica que constituye el principio dador de forma en la escritura de Baudelaire –vuelvo otra vez a Cristóbal: “*spleen e ideal*, con dominante en *spleen*” (2006: XXII). Pero estas posibilidades de apropiación encuentran un umbral claro en el verso: Casal no avanza sobre *Las flores del mal* desde la experiencia con los *Pequeños poemas en prosa*, percibe con agudeza el hiato entre esa fuerza rítmica que arrastra al verso de Baudelaire hacia la prosa –en los quiebres sintácticos que suspenden la acentuación binaria del alejandrino, en la tendencia a obviar las funciones sonoras como fuente exclusiva de la unidad del verso, en el uso insistente del encabalgamiento que desgarran el encantamiento lírico- y la presión del ideal armónico del *ut musica poesis* modernista. Esa distancia –y aquí el fracaso luminoso del traductor- no admite sutura: por eso los versos de “Bénédiction” que prologan el volumen de *Rimas* de 1893 no pueden quedar en otra lengua que el francés. De todos modos, la tradición moderna del *ut pictura poesis* que Baudelaire inicia con el hallazgo formal del poema en prosa pasa al verso de los modernistas, sólo que sujeta a nuevas mediaciones.

Quiero reflexionar sobre este punto desde una lectura de “Sinfonía en gris mayor”, poema en el que encuentro un trabajo de laboratorio de traducción y transcodificación análogo al de la serie “Mi museo ideal” de Casal, si bien pienso que la búsqueda de Darío es algo más

radical que la del cubano. El texto de Darío propone desde la primera línea una suerte de aplanamiento del espacio en todo ese repertorio de superficies impenetrables y despojadas de volumen que convoca: el mar como un espejo; el cielo como una lámina de zinc; el sol como un vidrio redondo y opaco. Pero a pesar de la construcción de un “plano” el poema esquivo la écfrasis, o mejor, desplaza la definición canónica de écfrasis –la descripción verbal de una obra de arte visual-, porque no hay vocación por restaurar una presencia original extraviada. A diferencia de los textos del “museo ideal” de Casal, la marina de Darío ya no quiere emular un cuadro preciso. El código pictórico traspuesto al código de la lengua, ese es el objeto del poema y no un cuadro exterior o –menos aún- lo que un cuadro pueda re-presentar. No es menor la distinción: aplazada la preocupación por la referencia, las superficies lisas y de reflejo que se ensamblan en este espacio marino bidimensional y estático devuelven un paisaje deliberadamente artificial. En otros términos: “Sinfonía en gris mayor” no pretende evocar la presencia de una pintura ausente, sino que quiere “ser” el cuadro, singular, autónomo, ajeno al juego de duplicaciones que supone la écfrasis. Y con esta jugada el poema hace su camino en la tradición del *ut pictura poesis* que inauguran –con Baudelaire- Théophile Gautier y John Ruskin –los tres, escritores reverenciados por Darío. Vuelvo a Baudelaire porque su prosa sobre arte trae la novedad de la pintura ya no como el objeto del que la escritura debe dar cuenta sino como un pretexto para elaborar una teoría estética y poética. Recordemos que en uno de los primeros segmentos del *Salón de 1846* –“¿Para qué la crítica?”- Baudelaire (1996: 102) propone que “el mejor modo dar cuenta de un cuadro podría ser un soneto o una elegía”, claro que no cualquier soneto o elegía sino aquel capaz de tomar distancia y desplazar a la pintura que re-escibe. Creo que en el texto de Darío se puede leer un gesto en sintonía con las operaciones de Baudelaire: primero, porque es ostensible la voluntad de experimentar en el verso con el lenguaje pictórico sin apelar a la mimesis –el poema quiere “ser” el cuadro y no representarlo-; segundo porque, publicada en enero de 1894, la marina de Darío adelanta la posición que el poeta va a asumir en la polémica del Ateneo de Buenos Aires a propósito de un “arte nacional” (en este sentido es que propongo leer “Sinfonía en gris mayor” como crítica de arte o como un “poema crítico”).

Mi segundo argumento se pregunta por el código musical en el texto y por el signo que adquiere en la conexión con lo que acabo de exponer respecto a la trama pictórica. Y para esto traigo el desarrollo de Clément Rosset, que quisiera conectar con algunos apuntes del propio Darío respecto a la música. Dice Rosset en “Música y realidad”:

Es una banalidad observar que la música, a diferencia de las demás artes, no es representativa: no imita nada, diga lo que diga sobre ella Platón, como todos aquellos que localizan la excelencia de la creación estética en su facultad para reproducir, para imitar lo real [...]. La música, sea lo que sea que se espere de ella, nunca evocará nada, ni siquiera el texto del que se sirve como pretexto para no decir nada. [...] El músico es así el único artista completamente demiurgo: «obrero» en el sentido absoluto, al producir su real sin ningún apoyo exterior. No propone una imagen de lo real, sino que impone un real en carne y hueso, provisto de su propia materia y forma. (72-79)

Los músicos pululan por la obra de Darío, desde el pianista de *El oro de Mallorca* –en el que nuestro escritor se desdobra para soñar su autobiografía- hasta el poeta vuelto caja de música en “El Rey Burgués”. Pero en un texto publicado en *La Nación* en abril de 1901 –“Cosas de Orfeo”- Darío parece anticiparse a Rosset: en la crónica, Darío expone con lujo de detalles una nueva teoría musical –la de Gonzalo Núñez, un adelanto de lo que en la década de 1920 se conocerá como dodecafonismo- y queda deslumbrado ante un sistema de reglas al que denomina “una obra de teología artística” (1977: 89). Si subrayo este paralelo entre “teoría musical” y “teología artística” es porque noto que Darío es muy consciente de la funcionalidad del código musical para una nueva religión del arte, es decir, para su proyecto de fundación de un arte autónomo. Volviendo al poema, los cuartetos dodecasílabos de “Sinfonía en gris mayor” constituyen un prodigio sonoro, llevan al extremo las que Tiniánov llamaba “condiciones máximas del ritmo”, sobre todo –y en esto no me detengo porque está muy trabajado por la crítica- en el dibujo que hacen los acentos (en segunda y quinta sílaba en todos los hemistiquios). Ahora bien, mi hipótesis es que la desrealización del espacio que el poema operaba en el plano pictórico se ve reforzada por el volumen rítmico-musical de la sinfonía verbal. Es decir, por si quedaba alguna duda sobre el carácter no-ecfrástico del texto, el dispositivo musical que orchestra “Sinfonía en gris mayor” se encarga de licuar toda sospecha de imagen. Si hay una pintura –difusa, en

extremo artificial- en el improbable fondo de este poema, esta pintura se vuelve evanescente al combinarse con la pura y autónoma superficie –y acá Rosset- de la trama musical.

El tercer argumento que quiero exponer compromete a la traducción en el nivel interlingüístico. Desde el título la “Sinfonía” de Darío se nos presenta como un poema caníbal, un ejercicio de asimilación y de homenaje a tres figuras faro de la poesía moderna: Gautier, Verlaine y Baudelaire. La más evidente apropiación es la de “Sinfonía en blanco mayor” (1849) de Gautier, que se percibe en el diseño sonoro del cuarteto dariano, en esa alternancia entre versos graves y agudos; hay también una convergencia en la ausencia de un “yo” lírico, una de las marcas más potentes de la reacción parnasiana contra los excesos del subjetivismo romántico; y, obviamente, el trabajo plástico con formas duras y estáticas puede asimilarse al parnasianismo, aunque –por lo ya señalado- Darío no acata el imperativo del concepto de “trasposición de arte” en los términos en que lo formula Gautier. Por otra parte, el texto parece estar reescribiendo los dos versos finales de la segunda estrofa del “Arte poética” (1874) de Verlaine, que es un poema de corte con el parnasianismo y de entrada al simbolismo: “nada mejor que la canción gris // donde lo Indeciso se une a lo Preciso”. Las líneas duras y el blanco nítido del cuadro que pinta la “Sinfonía” de Gautier se desdibujan –vía Verlaine- en el gris impreciso de la “Sinfonía” dariana. Y la forma perfecta, impersonal, acabada, de la técnica parnasiana termina abriéndose a la indefinición –vía las “Correspondencias” (1857) baudelairianas, tercer poema traducido por el de Darío-, en uno de los recursos más explotados por la estética simbolista, la sinestesia. De modo que se escuchan en “Sinfonía en gris mayor” los ecos de dos poemas, pero sobre todo de dos de las estéticas capitales de la modernidad europea. Ahora bien, leo aquí un gesto irreverente: como traductor, Darío es un caníbal exquisito. A esta reflexión me conduce el planteo de José Emilio Pacheco, al que mi hipótesis le tributa: Darío –dice Pacheco- “hizo lo que en Europa era imposible: sintetizar las escuelas enemigas, parnasianismo y simbolismo, y al hacerlo convirtió en hispánica toda la literatura universal” (1999: 60). Darío superpone en esa trenza de códigos y textos que es la “Sinfonía en gris mayor” estéticas en tensión y con esto hace suya la tradición universal. Pastiche, saqueo a

mansalva, se trata del posicionamiento fuerte del escritor latinoamericano ante la tradición –para glosar la fórmula de Borges-, o del poeta que se sabe –a pesar de todos los reparos, propios y ajenos- fundador.

Con esta doble mirada –atenta a la traducción como reescritura pero también como relación entre artes- quiero pasar a una hipótesis algo más arriesgada, que descubre la dimensión de “programa poético” o de “poema de campaña” que adquiere “Sinfonía en gris mayor”. Darío compone este texto, el más antiguo de los recogidos en *Prosas profanas*, en 1889, en su estancia en El Salvador. Pero decide publicarlo antes de la aparición del volumen –como ocurre con la mayoría de los poemas que integrarán el libro de 1896- en un periódico de Buenos Aires, *La Tribuna*, el 8 de enero de 1894. Esta fecha no resulta inocente si notamos que se trata de uno de los primeros poemas que Darío pone a circular desde su llegada a Buenos Aires –en agosto del ’93- y menos aún si leemos la publicación como una intervención polémica en el espacio del “Ateneo” porteño, inaugurado a mediados de ese mismo año y al que el poeta se integra desde el día de su desembarco. En el capítulo que dedica al ideologema del *Voyage en Orient* en el fin de siglo latinoamericano, Beatriz Colombi mira la “Sinfonía” desde el prisma del exotismo –porque el espacio del deseo que arma el texto “está en otro lugar, distante del trópico, en una geografía nórdica y espectral” (2004a: 224)- y señala la extrañeza de la escena tropical para los lectores porteños, lo que nos da la pauta para pensar en un doble exotismo, un exotismo multiplicado. ¿Qué hace una “marina tropical” en el Río de la Plata? Tres posiciones bien diferenciadas se disputan la hegemonía en los primeros días del Ateneo de Buenos Aires y cada una le exige al arte y la literatura respuestas alternativas frente a las presiones de un proyecto de Nación. La querrela del paisaje en relación con la búsqueda una impronta nacional en el arte –uno de los ejes decisivos de la espectacular polémica de 1894- la resuelve Rafael Obligado en favor de un romanticismo nostálgico: para hacer un arte verdaderamente nacional no hay otra cosa que el paisaje de la pampa visto por Echeverría. A los nacionalistas criollos cultos y románticos como Obligado se opone la fracción de hispanizantes que tiene a Calixto Oyuela como portavoz en el debate. Por último, el estandarte de los nuevos, los cosmopolitas, los revoltosos que celebran la



llegada de Darío, lo lleva Eduardo Schiaffino. Sobre esta coyuntura artístico-intelectual Darío hace detonar la “Sinfonía en gris mayor” que –ahora- puedo leer como un texto-performance, en dos direcciones: (1) a los criollistas y a los hispanizantes, un poema que acriolla los modelos franceses; a los que insisten con el paisaje de la pampa, una marina tropical; a los que piden un arte “representativo”, una pintura drenada de profundidad en la pura superficie musical y pictórica. Y (2) a las vacilaciones de los propios compañeros de campaña –desde adentro, es decir, desde el arte y no en el lugar parasitario de la crítica-, un poema que legitima una nueva relación entre centro y periferia, modelo e imitación, obra y poética; un texto que vuelve a marcar la distancia entre escritura e imagen, que viene a poner en crisis toda ilusión de transparencia. En la Buenos Aires de 1896 *Prosas profanas* consagra una estética y marca el rumbo del verso moderno en español: no es casual que su “primer” poema, la “Sinfonía”, haya sido una traducción.

## **Bibliografía:**

- Acereda, Alberto (2002). “*Ut pictura poiesis*: luminismo y modernismo como paradigmas transatlánticos de la modernidad”, en *Cuadernos Americanos*, n. 93, pp. 175-193.
- Benjamin, Walter (1971). “La tarea del traductor”, en *Angelus Novus*, Barcelona, Edhasa.
- Baudelaire, Charles (1996). *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor.
- Casal, Julián del (1963). *Prosas*, Edición del Centenario, La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 3 tomos.
- Colombi, Beatriz (2004a). *Viaje intelectual, migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- (2004b). “En torno a *Los raros*. Darío y su campaña intelectual en Buenos Aires”, en Susana Zanetti (coord.), *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 61-82.
- Cristófalo, Américo (2006). “Introducción”, en *Las flores del mal*, Buenos Aires, Corregidor.
- Darío, Rubén (1938). “Charla de verano”, en *Escritos inéditos*, edición de Erwin K. Mapes, Nueva York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, pp. 34-35.
- (1977). “Cosas de Orfeo. Teología artística. Una nueva teoría musical”, en *Escritos dispersos de Rubén Darío (recogidos de periódicos de Buenos Aires)*, estudio preliminar, recopilación y notas de Pedro Luis Barcia, La Plata, UNLP - Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, vol. 2, pp. 88-93.
- Gabrieloni, Ana Lía (2006). “Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la relación entre literatura y pintura: breve esbozo histórico del Renacimiento a la Modernidad”, en *Saltana. Revista de literatura y traducción*, <http://www.saltana.org/1/docar/0010.html> [consultado el 16 de noviembre de 2006].
- García Morales, Alfonso (2004). “Un lugar para el arte. Rubén Darío y Eduardo Schiaffino (documentos y cartas inéditas)”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 33, pp. 103-173.
- Hambrook, Glyn (2012). “Translations of Baudelaire in Spain (1880-1910)”, en *The Modern Language Review*, vol. 107, n.1, pp. 20-38.
- Malosetti Costa, Laura (2001). *Los primeros modernos: arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, México, FCE.
- (2004). “¿Un Ruskin en Buenos Aires? Rubén Darío y el Salón del Ateneo, en 1895”, en Susana Zanetti (coord.), *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 105-121.
- Montero, Oscar (1989). “Las ordalías del sujeto: *Mi museo ideal* y *Marfiles viejos* de Julián del Casal”, en *Revista Iberoamericana*, n. 146-147, pp. 287-306.
- (1993). *Erotismo y representación en Julián del Casal*, Ámsterdam-Atlanta, Rodopi.
- Muschietti, Delfina et al. (2012). *Traducir poesía. La tarea de repetir en otra lengua*, Buenos Aires, Bajo la luna.

- Pacheco, José Emilio (1999). “Reloj de arena. 1899: Rubén Darío vuelve a España”, en *Letras libres*, año 1, n. 6, pp. 58-61.
- Rama, Ángel (1985). *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo, Fundación Ángel Rama.
- Rosset, Clément (2007). “El objeto musical”, en *El objeto singular*, Madrid, Sexto Piso, pp. 72-107.
- Suárez León, Carmen (2006). “Julián del Casal: invención de Baudelaire”, en *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí (Cuarta Época)*, año 97, n. 1-2, pp. 82-86.
- Tiniánov, Iuri (2010). *El problema de la lengua poética*, Buenos Aires, Dedalus.