

La traducción poética: aproximación a la traducción del ritmo en la poesía de François Villon

Beatriz Martínez Ojeda

Universidad de Córdoba

l22maojb@uco.es

Resumen

Este trabajo trata de poner de manifiesto el modo en que cuatro de los traductores al español de la obra de François Villon han vertido a nuestra lengua las particularidades rítmicas de algunos versos representativos del poeta francés. Se iniciará el estudio reflexionando sobre las teorías más significativas acerca del que se considera el medio o los medios más adecuados de traducir poesía, haciendo especial incidencia en la combinación lingüística francés-español; a continuación, se abordarán los rasgos más representativos de la poesía villoniana y, por último, se analizará aisladamente y de forma confrontada el modo en que los cuatro traductores al español –Alfredo Darnell Gasco (1946), Federico Gorbea (1976), Mercedes Lloret (1977) y Juan Victorio (1995)– de la obra del autor francés han dado continuidad a los elementos fonético-fonológicos propios del lenguaje poético de François Villon.

Palabras clave: Traducción poética. Particularidades rítmicas. Combinación lingüística francés-español.

Abstract

The current paper aims to present the devices used by four Spanish translators for rendering the features that enrich François Villon's quintessential poems. Firstly, this paper will explore the most popular theories of poetical translation concerning, more concretely, the French/Spanish language combination. Secondly, it will examine the main features of Villonian poetry and lastly, this work will evaluate comparatively and separately the translation devices employed by translators Alfredo Darnell Gasco (1946), Federico Gorbea (1976), Mercedes Lloret (1977) and Juan Victorio (1995), which have ensured the continuity of the phonetic and phonological patterns exploited by Villon in his poetical works.

Key words: Poetry translation. Rhythmical characteristics. French/Spanish language combination.

Résumé

Ce travail entend souligner et étudier la façon dont quatre traducteurs de l'œuvre de François Villon ont su refléter et exprimer en espagnol les particularités rythmiques de cer-

* Artículo recibido el 7/11/2017, evaluado el 7/01/2018, aceptado el 2/02/2018.

tains vers représentatifs du poète français. L'étude commence par une réflexion sur les théories les plus reconnues quant aux meilleures ressources traductologiques appliquées à la traduction poétique, tout spécialement dans le cadre de la combinaison linguistique français-espagnol. L'on fait ensuite mention des caractéristiques définissant la poésie villonienne, pour finalement analyser séparément et de manière comparée la façon dont quatre traducteurs espagnols – Alfredo Darnell Gascou (1946), Federico Gorbea (1976), Mercedes Lloret (1977) et Juan Victorio (1995) – ont traduit les éléments phonético-phonologiques inhérents au langage poétique de François Villon.

Mots-clé : Traduction poétique. Particularités rythmiques. Combinaison linguistique français-espagnol.

0. Introducción

Ampliamente debatida ha sido la cuestión que aborda cuál constituye el método más apropiado y efectivo para traducir poesía; en este sentido, tal y como señalaba Álvarez Sanagustín (1991: 261) “traducción y poesía son dos términos muy alejados entre sí y de difícil aproximación”. Pese a la manifiesta dificultad, son numerosos los estudiosos que han tratado de contribuir en esta polémica, lo que, sin lugar a duda, ha posibilitado la profundización en el conocimiento de las particularidades de esta vertiente traductológica; sin embargo, tales aportaciones no parecen estar cerca de procurar un consenso general en cuanto al medio idóneo de llevar a cabo la traducción de poesía.

De hecho, se ha llegado a asegurar su completa imposibilidad, tal y como hiciera Robert Frost, con su consabida frase que viene a decir que la poesía es aquello que se pierde al traducir, o como afirmara sin titubear Esteban Torre (1994: 159), para quien “la adecuada traducción de un poema es algo realmente imposible”. Sin embargo, aunque la rechacen, la mayoría de los partidarios de esta postura convergen en declarar su necesidad, como reconociera Humboldt para quien “la necesidad de la traducción es más fuerte que sus dificultades” (*apud* Masseau, 2007: 88).

Por el contrario, otros estudiosos de la traducción son partidarios de una perspectiva menos drástica y aseguran la posibilidad de traducir poesía, aunque reconocen la gran dificultad que entraña semejante empresa. De hecho, tal y como atinadamente afirmaba Ricardo Gullón (1947: 8) a mediados del siglo pasado, “las dificultades para traducir poesía no es menester ponderarlas. Son evidentes”. Obviamente, se trata de una empresa ardua y metódica, pero no imposible, aunque para García Yebra (1983: 49), la traducción de poesía se podrá hacer mejor o peor, pero nunca podrá llegar a realizarse perfectamente.

Admitida, pues, la posibilidad de la traducción de poesía, surge el dilema crucial que cuestiona si es preferible dar fidelidad a la forma y al estilo del original o a la

traslación de su significado, paradigma que si bien se aplica a todas las vertientes de la traducción, en la traducción de poesía adquiere una relevancia particular.

Como suele ocurrir en este tipo de casos, no son solo viables las dos opciones antagónicas o los dos polos opuestos que surgen como respuesta a un mismo axioma. Etkind (1982: 22) contemplaba, ni más ni menos, que seis formas diferentes de llevar a cabo una traducción poética, destacando como la más adecuada la denominada “traduction-recréation”.

En contraposición, tal y como afirmaba Juan Herrero (1995: 273), se halla la concepción que admite que la traducción poética debe “mantener la máxima fidelidad posible al contenido del poema inicial y supeditar los aspectos formales a este objetivo principal”.

En la actualidad, parece que la tendencia traductológica generalizada se sitúa en la línea de Etkind, para quien el componente estético se torna vital en el trasvase poético, o en la de Meschonnic (1999: 57), que aseguraba que la única forma de salir airoso de una traducción poética es traducir “une poétique pour une poétique”. En otras palabras, se ha convenido en afirmar, tal y como hiciera Sáez Hermosilla (1998: 14), en que “lo más importante en la traducción poética es encontrar la réplica funcional”, réplica en la que la conservación del valor artístico y estético del verso original se configura, a nuestro juicio, como una cuestión irrenunciable en el trasvase a la lengua meta.

Un modo que consideramos factible de llevar a cabo lo que se nos antoja a simple vista como una odisea es el que emana de la lectura de los trabajos de Meschonnic (1982: 216-217), quien considera el ritmo como el elemento clave de la significación poética.

Aunque tradicionalmente se haya entendido la traducción del ritmo de un poema de forma limitada, asumiendo que este término alude exclusivamente al esquema métrico, lo cierto es que el ritmo va mucho más allá de esta concepción individualista. Desde nuestro punto de vista, el traductor poético, además de verter la semántica de los versos buscando la equivalencia funcional, deberá tratar de recrear los diferentes ritmos de acentuación del verso original, tratando de alcanzar un efecto análogo, siempre buscando acomodarse a las costumbres rítmicas de la lengua de llegada para no resultar sonoramente antinatural a oídos del lector meta.

Por ejemplo, respecto del ritmo de intensidad, que vendrá marcado por la acentuación de las sílabas del verso, el traductor deberá procurar la regularidad de los acentos prosódicos si detecta tal regularidad en el poema original. De este modo, si el poema original está dotado de cadencia en tanto que distribución armónica de los acentos, la traducción también debería estarlo.

En cuanto al ritmo de cantidad, determinado en función del número total de sílabas métricas por verso, el traductor deberá analizar si los versos originales son iso-

silábicos, heterosilábicos o, incluso, no isosilábicos, para emular el patrón métrico elegido (no en número) por el autor del poema original.

Por lo que se refiere al ritmo de timbre, determinado por la existencia de rimas, sería inútil tratar de calcar el patrón de rimas con similares repeticiones consonánticas y vocálicas del original, pues, en caso de que fuera posible, encorsetaría sobremanera la elección léxica. Podemos, sin embargo, configurar un sistema de rimas que pretenda evocar en el lector meta la sonoridad del texto original. La rima es, no obstante, el elemento más delimitador y, por tanto, más prescindible de nuestra amalgama fonético-fonológica. En este sentido, huelga decir que si, por dotar de rima su versión, el traductor acaba incurriendo en un error semántico, la rima deberá constituir en este caso un elemento renunciable, de ahí que consideremos que, antes de optar por conservarla o no, es pertinente sopesar sus beneficios e inconvenientes.

Por último, respecto del ritmo de tono, marcado por las repeticiones periódicas pausales, conviene apuntar que será recomendable emular las pausas estróficas, versales e interversales del poema original; en otras palabras, si nos encontramos ante un poema original, cuyo esquema métrico posee pausas interversales o cesuras, debemos tratar de dar continuidad a esas cesuras por medio de la búsqueda de un patrón métrico en nuestra lengua que resulte natural y cuya extensión pueda dar cabida al contenido semántico del original.

1. La poesía villoniana

Sobre la poesía de Villon poco podremos añadir a lo que ya se haya dicho y aceptado de forma generalizada por académicos de toda índole¹. La clasificación que se ha establecido de manera tradicional sobre su obra distingue fundamentalmente dos extensos poemas: *Le Lais*² (conocido también como *Le Petit Testament*), que fue

¹ Para conocer el estado de la cuestión más actualizado en la investigación de la obra de François Villon, conviene remitirse al reciente estudio de Jean Dufournet (2008), sobre cuyo contenido Doudet (2008: s.p.) realiza una completa síntesis: “L’ouvrage rassemble huit études, reprises de travaux antérieurs pour la plupart, et mises à jour. Elles sont précédées de la synthèse de « quarante années de critique villonienne » qui ont permis à JD d’être l’un des plus grands spécialistes actuels du poète. Il s’agit donc d’un ouvrage de bilan, qui s’articule en trois parties [...]. La première offre une synthèse de l’esthétique de ce que JD a appelé « la génération Louis XI ». La seconde s’intéresse particulièrement à la construction de l’œuvre villonienne, en explorant les relations entre le *Lais* et le *Testament*, que l’auteur montre fonctionnant en un diptyque complexe, à l’instar du *Roman de la Rose*. Enfin trois articles éclairent les avatars de Villon dans la modernité : l’intérêt linguistique et culturel qu’il a suscité chez M. Schwob, les réalisations très différentes qu’il a inspiré, en 1959, à deux romanciers, L. Perutz et P. Toussaint”.

² A propósito del título de esta obra, André Lanly (1974: t. II, 276, 348) explica que sobre su procedencia existen dos interpretaciones distintas: la que realiza Lucien Foulet, quien “entend *lais* au sens de *legs*”, y la que asocia *lais* a la composición poética definida por Henry Morier en su *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* (1998) como “petit poème d’origine lointainement celtique et dont les premières manifestations littéraires sont du XII^e siècle”.

publicado en el año 1456 y consta de 320 versos octosílabos distribuidos en cuarenta octavillas (*huitains*) con rima ababbcbc; y *Le Testament* (denominado, igualmente, *Le Grand Testament*), que vio la luz en 1461, y está compuesto por 2023 versos, en su mayoría octosílabos, aunque se localizan algunos decasílabos, distribuidos igualmente en octavillas y con similar rima que en la obra anterior, entre los cuales se intercalan una serie de *baladas* que presentan, de modo general, una métrica similar a la del resto de versos, aunque, en ocasiones, podemos encontrar versos de otras medidas (Martínez Ojeda, 2012: 128).

Quizás lo más representativo de las composiciones de Villon sean las *baladas*³, forma preferente del lirismo medieval, generalmente clausuradas con una reflexión final a modo de moraleja denominada *envoi*, que se compone de cuatro versos. Evocando el tipo de lenguaje para el que estaban concebidas, el lenguaje oral, las *baladas* incluyen un *refrain*, o “estribillo” (de ahí la denominación de composición musical que recibe el poema) que de forma recurrente aparece al final de cada estrofa, sin variar ni en contenido ni en forma.

De este modo, sostenemos que la poesía de Villon se caracteriza de forma general por poseer un patrón métrico recurrente, el octosílabo, así como un ritmo de timbre variable solo en las baladas, ya que el resto de octavillas evidencia un esquema de rimas similar: ababbcbc. Respecto al ritmo de tono, Roger Pensom (2004: 156) apunta que los octosílabos del poeta francés muestran rara vez cesuras artificiales que dividen los versos de forma simétrica en 4 + 4. Por último, por lo que concierne al ritmo de intensidad, Pensom (2004: 40) afirma, igualmente, que en el lenguaje poético villoniano predomina el ritmo yámbico, de lo que se deduce la utilización de un patrón acentual específico por parte del poeta francés.

2. La traducción al español de los elementos rítmicos propios de la poesía de François Villon

En esta propuesta de análisis traductológico⁴ que llevaremos a cabo a continuación nos centramos exclusivamente en cómo los cuatro traductores seleccionados (Alfredo Darnell Gasco, Federico Gorbea, Mercedes Lloret y Juan Victorio) han trasladado al español los elementos rítmicos propios de la poesía de François Villon, dado que, generalmente, los análisis de textos poéticos, aunque aluden a la métrica y a la rima, suelen obviar otros aspectos de interés tales como el ritmo de intensidad y el

³ Tal y como señalan Albert Henry y Jean Rychner (1974: 276-277) la obra de François Villon muestra principalmente tres tipos de *ballades* diferentes: “[la ballade composée de] trois huitains de vers octosyllabes rimant ababbcbc et un envoi de quatre vers rimant bcbc”, “[la ballade composée de] trois huitains de vers décasyllabiques rimant ababbcbc et un envoi de quatre vers rimant bcbc” y “[la ballade composée de] trois dizaines de vers décasyllabiques rimant ababbccdc et un envoi qui compte: soit quatre vers rimant cdcd, soit cinq vers rimant ccdd, soit sept vers rimant cccddc”.

⁴ Parte del contenido de este apartado ha sido extraído de mi tesis doctoral titulada *La traducción española de la obra de François Villon: análisis traductológico* (Córdoba, 2012).

ritmo de tono. Sin embargo, consideramos que un análisis traductológico completo del texto poético incluirá ineludiblemente un estudio en profundidad de las características ortotipográficas, léxico-semánticas⁵, morfosintácticas y pragmático-culturales de la versión meta en confrontación con las del texto original.

2.1. La traducción de Alfredo Darnell Gascou (1946)

La versión de Darnell Gascou pone de manifiesto la conservación de la distribución formal de la composición francesa, lo que implica la reproducción de las pausas versales y estróficas originales; no obstante, el traductor no se ciñe a un esquema métrico determinado, obviando, por tanto, lo armonioso y cadencioso de los versos octosílabos de las estrofas villonianas, tal y como podemos observar en la primera estrofa traducida de “Ballade des femmes de Paris”:

<i>Quoiqu'on tient belles langagères</i> (8)	Aunque sean parlanchinas, (7)
<i>Florentines, Vénitiennes,</i> (8)	venecianas y florentinas, (9)
<i>Assez pour être messagères,</i> (8)	y puedan ser mensajeras, (8)
<i>Et même les anciennes,</i> (8)	las de hoy y aun las de ayer, (7)
<i>Mais soient Lombardes, Romaines.</i> (8)	igual lombardas que romanas, (9)
<i>Genevoises, à mes périls,</i> (8)	que genovesas, afirmo así: (10)
<i>Pimontoises, savoisiennes,</i> (8)	piamontesas o saboyanas, (9)
<i>Il n'est bon bec que de Paris.</i> (8)	no hay mejor pico que el de París. (10)

Pese a no optar por la isometría, percibimos por parte del traductor cierta tendencia a la búsqueda de la rima, tanto consonante como asonante. Con tal propósito, se recurre frecuentemente al hipérbaton y a la modulación lingüística; veamos cómo el traductor ha tratado de lograr la rima en los dos primeros versos de la estrofa anterior. Respecto del hipérbaton, en el primer verso de la estrofa se traduce *langagères*, históricamente sinónimo de *parleur*, por “parlanchinas”, con el fin de buscar la rima consonante con “florentinas”, gentilicio que inicia el segundo verso francés, y que, como podemos observar, se ha vertido al español en última posición para garantizar la rima.

En cuanto a la modulación lingüística, en el *envoi* que culmina la citada balada se omite en el primer verso de la estrofa el adjetivo *Parisiennes* y se suple por “de este país” en el segundo verso, rimando de este modo en consonancia el segundo y el cuarto verso de la estrofa (país-París):

<i>Prince, aux dames Parisiennes</i>	Príncipe, el premio del bello hablar
<i>de beau parler donne le pris;</i>	dalo a las damas de este país,

⁵ Las ediciones de Lognon y Foulet –*François Villon. Œuvres* (1932)– y de Burger –*Léxique de la langue de Villon* (1957)– constituyen, a nuestro parecer, las dos referencias bibliográficas más valiosas en el estudio de las particularidades léxico-semánticas de la poesía de François Villon, estudio necesario para la posterior confrontación con las particularidades de similar tipología en las traducciones al español de la obra del poeta francés.

<i>quoy qu'on die d'Italiennes, il n'est bon bec que de Paris.</i>	aunque se elogie a las italianas, no hay mejor pico que el de París
--	--

Por lo que concierne al ritmo de intensidad, cuya existencia vendrá determinada por la acentuación de las sílabas versales, transcribimos un fragmento de la “Ballade de la belle Heaulmière aux filles de joie” para tratar de dilucidar si el traductor persigue la configuración de un patrón rítmico recurrente:

<i>Or y pensez, belle Gautière Qui écolière souliez être, Et vous, Blanche la Savetière, Or est-il temps de vous connaître : Prenez à dètre ou à senètre ; N'épargnez homme, je vous prie ; Car vieilles n'ont ne cours ne être, Ne que monnoie qu'on décrie.</i>	Escucha, bella Guanterera, (8) 2, 4, 7 que mi discípula solías ser, (11) 4, 8, 10 y tú, Blanca la Zapatera, (9) 2, 3, 8 que ya es hora de os conocer. (9) 2, 3, 5, 8 Tomad a diestro y a siniestro, (9) 2, 4, 8 No ahorréis un hombre, que es igual; (10) 1, 3, 5, 9 porque las viejas circulan menos (10) 1, 4, 7, 9 que la moneda que no es legal. (10) 4, 7, 9
---	--

La distribución silábica y acentual de la versión traducida revela que la posición en sílaba par o impar de los acentos finales de verso o acentos estróficos, en español siempre paroxítonos, no concuerda generalmente con la ubicación del resto de sílabas acentuadas de cada verso, hecho que no favorece la presencia de acentos rítmicos. Sirva como ejemplo de tal afirmación el primer verso: el acento final en sílaba impar (en 7ª posición) determina la existencia en el verso de acentos rítmicos o extrarrítmicos, de modo que aquellas sílabas acentuadas que coincidan en posición impar, misma posición en que se encuentra el acento final, serán consideradas rítmicas, mientras que aquellas que, por el contrario, se encuentren en posición par, no coincidiendo con el acento final, se denominarán extrarrítmicas. La presencia de un mayor número de acentos extrarrítmicos no propicia la rítmica armónica del verso, sin embargo, en compensación, la presencia de rima en el verso en cuestión, coincidente en su mayoría con el esquema de rimas de la estrofa francesa: ababbcbc por aBABCDCD (indicamos en minúscula las rimas de los versos de arte menor, y en mayúscula las rimas de arte mayor), logra parcialmente suplir esa carencia derivada de la inexistencia de un patrón acentual determinado.

A modo de resumen, podemos afirmar que, pese a que Alfredo Darnell Garcou no ha configurado su versión atendiendo a un modelo métrico ni rítmico regular, es cierto que su traducción destila cierta sonoridad y cadencia debido fundamentalmente a la repetición secuencial de los fonemas ubicados al término de cada verso, esto es, a la rima. Sin embargo, su versión, desde el punto de vista del ritmo, mejoraría perceptiblemente de haberse sometido a un patrón métrico regular que favoreciera en gran medida la acentuación simétrica.

2.2. La traducción de Federico Gorbea (1976)

Tal y como Federico Gorbea anticipa en la solapa de la portada de su edición, el propósito que persigue con su traducción es proporcionar un elemento de ayuda para la comprensión del texto original; ante tal advertencia, no es de extrañar que el traductor obvие cualquier elemento fonético-fonológico y se limite a realizar una traducción ostensiblemente literal. Ilustra tal práctica la estrofa XXV de *Le Testament*, por medio de la que Gorbea pone de manifiesto que la existencia de cualquier secuencia rítmica a final de verso es fortuita, pues la mayor parte de los versos evidencia la ausencia de rima:

<i>Est vérité que j'ay aymé</i>	Muy cierto es que yo he amado 8 A
<i>Et que aymeroye voulentiers;</i>	y gustoso aún amaría; mas 10 -
<i>Mais triste cœur, ventre affamé,</i>	mi corazón triste y el vientre hambriento, 11 -
<i>Qui n'est rassasié au tiers,</i>	pues sólo en un tercio fue saciado, 10 A
<i>Me oste des amoureux sentiers.</i>	me sacan de las sendas del amor. 11 -
<i>Au fort, quelqu'un s'en recompense,</i>	¡Que alguno, al menos, aproveche, 9 -
<i>Qui est remply sur les chantiers,</i>	uno que tenga la barriga llena! 10 -
<i>Car de la panse vient la danse.</i>	Pues la danza viene de la panza. 10 -

En la estrofa anterior se percibe, igualmente, que la métrica no constituye tampoco una cuestión que interese especialmente al traductor, dado que contabilizamos que el número de sílabas métricas que conforman la mayoría de sus versos es dispar. Comprobamos que la longitud de los versos traducidos está supeditada a la cantidad de información que presentan los versos originales, de modo que, a mayor cantidad de información acumulada en los versos franceses, más extensos serán los versos que resulten de la traducción al español de Federico Gorbea.

Asimismo, observamos que la traducción de Federico Gorbea no evidencia un ritmo regular de intensidad, sin embargo, sí que percibimos, y desconocemos si es fruto del azar, un número considerable de acentos rítmicos, esto es, que concurren en una posición par o impar similar a la del acento final del verso en que se incluye; no obstante, en la mayoría de los versos figuran versos extrarrítmicos, por lo que no podemos afirmar que la acentuación sea simétrica de forma generalizada. Sirva como muestra de tal reflexión la transcripción de la primera estrofa de la “Ballade de la Fortune” y su respectiva traducción:

*Fortune fus par clerks jadis nommée,
Que toi, François, crie et nomme meurtrière,
Qui n'es homme d'aucune renommée.
Meilleur que toi fais user en plâtrière,
Par pauvreté, et fouir en carrière;
S'à honte vis, te dois-tu doncques plaindre ?
Tu n'es pas seul; si ne te dois complaindre.
Regarde et vois de mes faits de jadis,
Maints vaillants homs par moi morts et roidis;*

*Et n'es, ce sais, envers eux un souillon.
 Apaise-toi, et mets fin en tes dits.
 Par mon conseil prends tout en gré, Villon !*

Soy la Fortuna, tal llamada otrora por los sabios, 1, 4, 8, 10, 14
 a la que tú, François, hombre sin fama, 4, 6, 7, 10
 clamas y llamas asesina. A mejores que tú 1, 4, 8, 11, 14
 he condenado a gastarse haciendo yeso, 4, 7, 9, 11
 por pobreza, y a cavar en los caminos; 3, 7, 11
 si tu vida te avergüenza, ¿osas quejarte? 3, 7, 9, 12
 No estás solo; no debes lamentarte. 3, 4, 7, 11
 Mira hacia atrás algunos de mis hechos; 1, 5, 7, 11
 tantos valientes muertos por mí, 1, 4, 6, 9
 cuando tú, al lado, no eres sino un puerco. 1, 3, 5, 7, 9, 11
 Cálmate pues y acaba con tus frases. 1, 4, 6, 10
 ¡Mi consejo es que a todo te acomodes! 3, 6, 10

Así pues, dado que la versión de Federico Gorbea prescinde de un patrón acentual específico, de un esquema métrico determinado, además de la rima, por muy buen trasvase del significado que haya llevado a cabo el traductor, su versión difícilmente podrá ser considerada un texto poético.

2.3. La traducción de Mercedes Lloret (1977)

Comprobamos, por medio de la minuciosa declaración de intenciones que Mercedes Lloret incorpora al inicio de su versión, que las prioridades por las que se rige la labor de la traductora han quedado bien definidas desde un principio. A su parecer, el ritmo y la rima son características intrínsecas al texto poético, por lo que la traducción de documentos adscritos a esta tipología textual no puede obviar el trasvase, en la medida de lo posible, de tales elementos. Considera, igualmente, la configuración métrica del texto meta como una cuestión de vital importancia; tanto es así que, a su entender, aunque en determinados casos la traducción de algún verso resulte algo forzada, todo será justificable en aras de la fidelidad formal.

De la lectura de dicha declaración de intenciones cogimos que Mercedes Lloret da prioridad a las cuestiones estéticas, hecho que pretendemos comprobar a la luz de nuestro análisis. Tal y como la traductora anticipaba, observamos que trata de rimar la mayoría de los versos de su traducción, no obstante, dada la dificultad que entraña verter simultáneamente la forma y el significado del texto original en el texto meta, no es extraño localizar versos blancos, como evidencia el tercero, el quinto y el séptimo de la versión al español del “Épitaphe et rondeau”:

Ci gît et dort en ce solier,	Al que hirió Amor con su dardo 8 A
Qu'amour occit de son raillon,	reposa en este lugar, 8 B
Un pauvre petit écolier	de nombre François Villon, 8 –

Qui fut nommé François Villon.	pobre y pequeño escolar. 8 B
Oncques de terre n'eut sillon.	Ni un surco tuvo en la tierra. 8 –
Il donna tout, chacun le sait :	Lo dio todo, es la verdad: 8 B
Table, tréteaux, pain, corbillon.	mesas, bancos, pan y cesto. 8 –
Pour Dieu, dites-en ce verset :	El rondó por él rezad: 8 B
Repos éternel donne à cil,	Conceded, Señor, descanso 8 A
Sire, et clarté perpétuelle,	y la claridad perpetua, 8 C
Qui vaillant plat ni écuelle	a quien no valió ni un plato, 8 A
N'eut oncques, n'un brin de persil.	ni tuvo brizna de hierba. 8 C
Il fut rés, chef, barbe et sourcils,	Igual que un nabo raspado, 8 A
Comme un navet qu'on ret ou pèle.	peladas barba y cabeza. 8 C
Repos éternel donne à cil.	Conceded, Señor, descanso. 8 A
Rigueur le transmit en exil	Golpeado fue con fuerza, 8 C
Et lui frappa au cul la pelle,	y por Rigor desterrado, 8 A
Nonobstant qu'il dît : " J'en appelle ! "	por más que grito su queja: 8 C
Qui n'est pas terme trop subtil.	«¡Yo apelo!» -término vago-. 8 A
Repos éternel donne à cil.	Conceded, Señor, descanso. 8 A

La mayoría de los versos presentan rima asonante en versos alternos; por ejemplo, la rima que denominamos B se repite en el segundo, cuarto, sexto y octavo verso; la rima C se repite en los versos décimo, duodécimo, decimocuarto, decimosexto y decimoctavo. No obstante, la rima denominada 'A' presenta una secuencia menos ordenada, ya que se repite tanto en versos correlativos como en versos muy distantes entre sí.

Comprobamos, asimismo, en tal fragmento que la traductora se ha servido de un patrón métrico prefijado; en este caso, los versos octosílabos del texto francés han sido vertidos en la versión al español empleando versos de ocho sílabas poéticas, lo que nos hace dudar acerca de la equivalencia semántica entre original y versión traducida.

Por lo que concierne al ritmo de intensidad, hemos de precisar que pese a que Mercedes Lloret sostenía en su declaración de intenciones que la configuración del ritmo en el texto de llegada sería lo más idéntica posible a la de la versión original, presumimos que con estas palabras no se refería a configurar los acentos prosódicos en una posición similar a la del texto francés; dado que la lengua francesa es mayoritariamente oxítona, a diferencia de la española, que es eminentemente paroxítona, tal práctica habría resultado extremadamente compleja. Sin embargo, en la traducción que Lloret realiza en octosílabos, donde reproduce simétricamente el esquema métrico francés, operación que lleva aparejada una ardua labor de condensación semántica, no nos extrañaría observar que ha conseguido igualmente emular el patrón acentual de la obra original. Con el propósito de esclarecer tal incógnita, transcribimos varias estrofas de la "Ballade finale" de *Le Testament*:

<i>Ici se clôt le testament</i> 2, 4, 8	Aquí el testamento cierra 2, 5, 7
<i>Et finit du pauvre Villon.</i> 3, 5, 8	el pobre Villon, y acaba. 2, 5, 7
<i>Venez à son enterrement,</i> 2, 4, 8	Venid todos a su entierro 2, 3, 7
<i>Quand vous orrez le carillon,</i> 2, 4, 8	cuando oigáis el carrillón. 1, 3, 7
<i>Vêtus rouge com vermillon,</i> 2, 3, 7	Vestíos de rojo vivo, 2, 5, 7
<i>Car en amour mourut martyr :</i> 1, 4, 6, 8	pues murió de amores mártir; 1, 4, 6, 8
<i>Ce jura-t-il sur son couillon</i> 3, 5, 7	así juró por su hombría 2, 4, 7
<i>Quand de ce monde vout partir.</i> 1, 4, 8	cuando del mundo partió. 1, 4, 8
<i>Et je crois bien que pas n'en ment,</i> 3, 6, 8	Y creo que no es mentira 2, 5, 7
<i>Car chassé fut comme un souillon</i> 3, 5, 8	pues sus amores le echaron 1, 4, 7
<i>De ses amours haineusement,</i> 1, 4, 8	cruelmente, como a un puerco. 2, 3, 7
<i>Tant que, d'ici à Roussillon,</i> 1, 4, 8	Y desde aquí al Rosellón 2, 4, 7
<i>Brosse n'y a ne brossillon</i> 1, 3, 7	zarza no hay que no tuviera 1, 3, 5, 7
<i>Qui n'eût, ce dit-il sans mentir,</i> 2, 5, 8	-como él declaró y no miente- 2, 5, 7
<i>Un lambeau de son cotillon,</i> 3, 5, 8	un jirón de su refajo, 1, 3, 7
<i>Quand de ce monde vout partir.</i> 1, 4, 8	cuando del mundo partió. 1, 4, 8

Aunque no conserva un ritmo de intensidad idéntico, sí que podemos comprobar que Mercedes Lloret procura configurar su versión dotándola de un patrón acentual en el que prima la existencia de acentos rítmicos, lo que nos lleva a afirmar que su versión es simétricamente acentual en la mayoría de las ocasiones. Sumado esto al intento de conservación de la rima y a la conformación de un esquema silábico recurrente, sostenemos que la presente traducción constituye un modelo a seguir en el trasvase poético de los elementos fonético-fonológicos.

2.4. La traducción de Juan Victorio (1995)

Tal y como Juan Victorio anuncia en el prólogo de su versión al español, ha configurado su versión atendiendo a un esquema métrico estricto, como refleja su traducción de la primera estrofa en versos octosílabos de *Le Lais*:

<i>L'an quatre cent cinquante six,</i>	En mil cuatrocientos / y cincuenta y seis, (12)
<i>Je, François Villon, écolier,</i>	yo, François Villon, / siendo bachiller, (12)
<i>Considerant, de sens rassis,</i>	después de pensar / reposadamente, (12)
<i>Le frein aux dents, franc au collier,</i>	y estando dispuesto / a cualquier esfuerzo, (12)
<i>Qu'on doit ses œuvres conseiller</i>	que hay que meditar / todos nuestros actos, (12)
<i>Comme Vegece le raconte,</i>	(tal y como Vegecio / nos dice en sus libros, (12)
<i>Sage romain, grand conseiller,</i>	un sabio romano / y un gran consejero), (12)
<i>Ou autrement on se mécompte...</i>	para así evitar / cometer errores... (12)

Como podemos comprobar, la estrofa en octosílabos del poeta francés ha sido trasvasada a la lengua meta por medio de dodecasílabos, separados en dos hemistiquios por la cesura. El traductor evidencia una excelente destreza en la configuración métrica de su versión, ya que no hemos localizado un único desacierto en el cómputo silábico de sus composiciones.

Esta estrofa extraída de la balada titulada “Les contrediz de Franc Gontier” y su respectiva traducción ponen de manifiesto que Juan Victorio opta por traducir los decasílabos franceses en alejandrinos, con su doble hemistiquio de siete sílabas fonológicas cada uno. Observamos que, al igual que en el ejemplo precedente, el traductor no incurre en el error de dividir los elementos de un mismo sintagma, hecho que supondría la eliminación del ritmo interno del verso, al encontrarse fragmentados aquellos por la escisión que conlleva la cesura:

<i>Sur mol duvet assis, ung gras chanoine,</i>	Sentado en dulce asiento, / a un canónigo gordo, (14)
<i>Les ung brasier, en chambre bien natee,</i>	al lado de un brasero, / en lugar acolchado, (14)
<i>A son costé gisant dame Sidoine,</i>	y acostada a su lado / la dueña Sidonie, (14)
<i>Blanche, tendre, polie et attintee,</i>	muy blanca y muy suave, / delicada, compuesta, (14)
<i>Boire ypocras, a jour et a nuytee,</i>	y bebiendo hipocrás / durante todo el día, (14)
<i>Rire, jouer, mignonner et baisier,</i>	sonriendo, jugando / con caricias y besos, (14)
<i>Et nu a nu, pour mieulx des corps s'aisier,</i>	totalmente desnudos / para mejor gozarse, (14)
<i>Les vy tous deux, par ung trou de mortaise:</i>	los pude contemplar / por una cerradura: (14)
<i>Lors je congneus que, pour dueil appaisier,</i>	entonces comprendí / que para ser feliz (14)
<i>Il n'est trésor que de vivre a son aise.</i>	no hay mejor tesoro / que vivir sin apuros. (14)

Tal y como señala Juan Victorio en el apartado “Edición y traducción” de su versión, la rima es un elemento prescindible en una traducción en verso; no sólo la considera prescindible, sino que para el traductor la rima constituye, asimismo, una rémora. En el siguiente fragmento de *Le Testament* podemos apreciar cómo Juan Victorio determina obviar la homofonía al final de verso en su versión:

<i>Quand l'empereur ot remiré</i>	El emperador, al considerar 12 -
<i>De Diomedès tout le dit:</i>	aquellas palabras que dijo Diomedes: 12 -
<i>"Ta fortune je te muerai</i>	“Yo quiero cambiar tu fortuna ahora; 12 -
<i>Mauvaise en bonne”, si lui dit.</i>	de mala que fue, será buena”, dijo. 12 -
<i>Si fit il. Onc puis ne médit</i>	Y lo hizo así. Y ya no robó 12 -
<i>A personne, mais fut vrai homme,</i>	a persona alguna, porque fue un gran hombre. 12 -
<i>Valere pour vrai le baudit,</i>	Lo cuenta Valerio y lo da por cierto, 12 -
<i>Qui fut nommé le grand a Rome.</i>	el cual fue llamado el Máximo en Roma. 12 -
<i>Se Dieu m'eût donné rencontrer</i>	Si hubiera querido Dios que yo encontrara 12 A
<i>Un autre piteux Alissandre</i>	a otro generoso como fue Alejandro 12 -
<i>Qui m'eût fait en bon heur entrer,</i>	que me hubiera hecho cambiar de fortuna, 12 -
<i>Et lors qui m'eût vu condescendre</i>	y si entonces yo aún continuara 12 A
<i>A mal, être ars et mis en cendre</i>	en el mal, a muerte y quemado vivo 12 -
<i>Jugé me fusse de ma voix.</i>	me hubiese juzgado por mi propia voz. 12 -
<i>Necessité fait gens méprendre</i>	Mas necesidad hace malo al hombre 12 B
<i>Et faim saillir le loup du bois.</i>	y el hambre salir al lobo del bosque. 12 B

Observamos que la rima predominantemente consonante de las estrofas de François Villon no ha sido trasvasada en los versos en español. Ambas estrofas en lengua meta están constituidas, en su mayoría, por versos blancos. No obstante, la se-

gunda estrofa evidencia la existencia de rima consonante, entre el primer y cuarto verso, y asonante, entre los dos últimos versos que concluyen la estrofa. Es presumible que se trata de un hecho casual, motivado por la similitud genética entre la lengua original y la lengua de llegada con las que trabaja el traductor.

A pesar de que Juan Victorio determina no configurar su versión atendiendo a un ritmo de timbre concreto, sí decide estructurar sus versos siguiendo un patrón rítmico regular, lo que otorga a la traducción una armonía adicional a la que ya le concede por sí misma la disposición métrica. En las estrofas que reproducimos a continuación, comprobamos que el acento estrófico o final, que permite detectar el tipo de acentos prosódicos predominantes, evidencia la existencia tanto de acentos rítmicos como de acentos extrarrítmicos; pese a que los acentos rítmicos constituyen una de las fuentes de la cadencia versal, el hecho de que exista un esquema recurrente de acentos prosódicos, según el cual las sílabas tónicas se sitúan mayoritariamente en las sílabas 2, 5, 8 y 11, nos permite afirmar que la traducción de Juan Victorio posee cierta distribución armónica de los acentos, tal y como ilustra la traducción de una de las estrofas de “Les regrets de la Belle Heaulmiere”:

<i>Qu'est devenu ce front poly,</i>	¿Qué ha sido de aquella frente tan perfecta, (12) 1, 2, 5, 7, 11
<i>Ces cheveux blonds, sourcilz voulytz,</i>	los cabellos rubios, cejas arqueadas, (12) 3, 5, 7, 11
<i>Grand entr'oeil, le regard joly,</i>	aquel entrecejo, la mirada aquella (12) 2, 5, 9 11
<i>Dont prenoye les plus subtilz;</i>	que se apoderaba de los más galanes; (12) 5, 9, 11
<i>Ce beau nez droit, grand ne petiz;</i>	de aquella nariz, tan recta y exacta, (12) 2, 5, 7 11
<i>Ces petites jointes oreilles,</i>	de aquellas orejas, pequeñas, unidas, (12) 2, 5, 8, 11
<i>Menton fourchu, cler vis traictis,</i>	hoyuelo en la barbilla, la cara tan clara, (12) 2, 5, 8, 11
<i>Et ces belles lèvres vermeilles?</i>	y de aquellos labios, tan rojos, tan bellos? (12) 3, 5, 8, 11
<i>Ces gentes espauls menues,</i>	¿Y de aquellos hombros, redondos, menudos, (12) 3, 5, 8, 11
<i>Ces bras longs et ces mains tretisses;</i>	de los largos brazos, de las manos finas, (12) 3, 5, 9, 11
<i>Petitz tetins, hanches charnues,</i>	de aquellas teticas, caderas carnosas, (12) 2, 5, 8, 11
<i>Eslevées, propres, faictisses</i>	elevadas, netas, de corte perfecto, (12) 3, 5, 8, 11
<i>A tenir amoureuses lysse;</i>	aptas al combate de amorosas lides, (12) 1, 5, 9, 11
<i>Ces larges reins, ce sadinet,</i>	riñones potentes y aquella cosita (12) 2, 5, 8, 11
<i>Assis sur grosses fermes cuysse,</i>	tan bien colocada entre los muslos prietos (12) 2, 5, 8, 11
<i>Dedans son joly jardinet?</i>	que encierran en medio un jardín pequeño? (12) 2, 5, 8, 11

2.5. Análisis traductológico confrontado de las traducciones de Darnell Gascou, Gorbea, Lloret y Victorio

Con vistas a una mejor confrontación de las particularidades rítmicas de las versiones al español citadas de Darnell Gascou, Gorbea, Lloret y Victorio, llevamos a cabo a continuación un último análisis traductológico de la misma tipología que el anterior, en el que como objeto de estudio utilizaremos el mismo poema de François Villon. De este modo, ilustraremos de forma cotejada las determinaciones traducto-

lógicas por las que han optado los cuatro traductores ante un fragmento similar del texto original: la primera estrofa de la “Ballade du concours de Blois”⁶:

Je meurs de seuf auprès de la fontaine,
 Chaud comme feu, et tremble dent à dent;
 En mon pays suis en terre lointaine;
 Lez un brasier frissonne tout ardent;
 Nu comme un ver, vêtu en président,
 Je ris en pleurs et attends sans espoir;
 Confort reprends en triste désespoir;
 Je m'égouis et n'ai plaisir aucun;
 Puissant je suis sans force et sans pouvoir,
 Bien recueilli, débouté de chacun.

Por lo que respecta a la versión de Darnell Gascou, observamos que el traductor opta por una acentuación prosódica irregular en la que predominan los acentos extrarrítmicos, lo que no posibilita la existencia de los sonidos concertados propios de la armonía acentual. Tampoco se inclina por un patrón métrico regular, ya que localizamos versos de diversas medidas (11, 12, 13 y 14). Sin embargo, sí percibimos una clara intención de buscar la homofonía a final de verso, puesto que la estrofa trascrita evidencia la presencia de rimas mayoritariamente consonantes, salvo por el verso noveno que, dado que no presenta rima, podemos considerarlo un verso suelto. En este sentido, podría parecer a primera vista que Darnell Gascou trata de reproducir el esquema de rimas de la estrofa del poema original: ABABBCCDCD; no obstante, aunque resulta parecido, el esquema no es similar: AABAACCD-D. Por último, conviene indicar que el traductor respeta convenientemente las pausas versales y estróficas, pero no las pausas interversales, esto es, la cesura propia de los versos decasílabos franceses, que suele dividir dos hemistiquios de 4 + 6 sílabas poéticas:

Muérome de sed al lado de la fuente, (12 A) 1, 5, 7, 11
 ardo como fuego y doy diente con diente, (12 A) 1, 3, 5, 7, 8, 11 en
 mi país estoy como en tierra lejana, (13 B) 4, 6, 7, 9, 12
 tiemblo de frío cabe un brasero ardiente; (12 A) 1, 4, 6, 9, 11
 desnudo cual gusano visto de presidente, (14 A) 2, 4, 6, 8, 13 con
 lágrimas de río, sin esperanza espero; (14 C) 2, 6, 11, 13
 me siento confortado cuando me desespero, (14 C) 2, 6, 8, 13
 busco los placeres y nunca me solazan, (13 D) 1, 5, 8, 12

⁶ Elegimos una balada porque Alfredo Garnell Gascou solamente ha traducido al español las baladas de Villon y, concretamente, la “Ballade du concours de Blois” porque se trata de una de las composiciones que refleja a la perfección el gusto del poeta francés por las contradicciones semánticas, rasgo poético del autor especialmente difícil de traducir. En cuanto a las particularidades métricas de dicha composición, cabe indicar que la “Ballade du concours de Blois” se adscribe al tercer tipo de balada que describen Albert Henry y Jean Rychner (1974: 277): “la ballade composée de] trois dizaines de vers décasyllabiques rimant ababbccdc et un envoi qui compte cinq vers rimant ccdd”.

sin fuerza ni poder soy poderoso, (11 -) 2, 4, 6, 7, 10
 todos me acogen bien y todos me rechazan. (13 D) 1, 4, 6, 8, 12
 (Alfredo Darnell Gascou)

Por su parte, la versión de Federico Gorbea revela que se ha prescindido completamente de un ritmo de cantidad isosilábico, no dando, por tanto, continuidad a la determinación de François Villon de utilizar un esquema métrico regular, en este caso, de decasílabos. Por otro lado, aunque predominen los acentos rítmicos, no parece que el traductor haya decidido deliberadamente dotar su versión de un ritmo de acentuación regular, sino que tal predominio responde más a una cuestión meramente fortuita; en este sentido, el hecho de que se entremezclen en cada verso los acentos extrarrítmicos con los rítmicos, ocupando los primeros siempre una posición diferente, nos lleva a pensar, como indicábamos, que el traductor ha prestado poca atención a la regularidad acentual. En cuanto a la rima, se trata de un elemento que Gorbea obvia por completo y, de existir, como ocurre en la siguiente estrofa entre los versos primero y quinto y los versos sexto y séptimo, consideramos nuevamente que se trata, más bien, de una consecuencia fruto del azar –en realidad, la traducción literal de los términos que finalizan los citados versos (*fontaine/président* y *espoir/désespoir*) produce en nuestra lengua, sin necesidad de variación alguna, la homofonía final–. Por último, en cuanto al ritmo de tono, es preciso indicar que el traductor respeta las pausas finales y estróficas de la composición original, sin embargo, del mismo modo que ocurría con la versión al español de Darnell Gascou, Gorbea no traslada la cesura de los versos franceses al no optar por un metro compuesto como el dodecasílabo o el alejandrino:

Muero de sed al lado de la fuente, (11 A) 1, 4, 6, 10
 caliente como fuego, y tiritando; (12 -) 2, 4, 6, 11
 en mi país estoy en tierra lejana, (12 -) 4, 6, 7, 10
 junto a un brasero, me enfrió mientras ardo, (12 -) 1, 4, 7, 9, 11
 desnudo cual gusano, vestido a lo presidente; (15 A) 2, 4, 6, 9, 14
 río en el llanto y espero sin esperanza; (13 B) 1, 4, 6, 12
 coraje encuentro en la desesperanza; (11 B) 2, 4, 10
 me regocijo sin placer alguno; (11 -) 4, 8, 10
 soy poderoso sin fuerza y sin poder; (12 -) 1, 4, 7, 11
 bien recibido, por cada cual echado. (12 -) 1, 4, 7, 9, 11
 (Federico Gorbea)

La versión de Mercedes Lloret difiere radicalmente de las dos anteriores. En primer lugar, la traductora opta por el isosilabismo por medio de la utilización del verso endecasílabo, determinación que favorece la distribución armónica de los acentos prosódicos o de intensidad, de ahí la presencia predominante de acentos rítmicos. Respecto del ritmo de timbre, comprobamos que la traductora configura deliberadamente su versión con una rima casi idéntica a la empleada por François Villon en sus versos; de hecho, al margen de modificar su elección léxica para lograr la homofonía

final, Lloret altera la posición de los versos segundo y tercero para favorecer la rima ABAB en los primeros cuatro versos de la estrofa, rimando así “fuente” con “diente” y “desterrado” con “acalorado”. La única diferencia entre el sistema de rimas empleado por François Villon y la traductora reside en el octavo y décimo verso español, en los que esta última recurre de nuevo a la rima consonante que denominamos B (-ado), en lugar de introducir una nueva rima, la D, como bien lleva a cabo el poeta francés. En última instancia, es preciso apuntar en relación con el ritmo de tono que, aunque Mercedes Lloret sí reproduce las pausas versales y estróficas del texto original, no traslada las interversales por la sencilla razón de que el esquema métrico español que ha elegido, el endecasílabo, no presenta de forma natural cesura interna por no ser un verso compuesto:

Muero de sed al lado de la fuente, (11 A) 1, 4, 6, 10
 en mi país me encuentro desterrado; (11 B) 4, 6, 10
 cual brasa ardo, y doy diente con diente, (11 A) 1, 2, 4, 6, 7, 10
 junto al fuego tiritito, acalorado. (11 B) 1, 3, 6, 10
 Gusano soy, visto de magistrado; (11 B) 2, 4, 5, 10
 río llorando, busco la esperanza, (11 C) 1, 4, 6, 10
 hallo consuelo en la desesperanza, (11 C) 1, 4, 10
 y, aunque me alegre, estoy desconsolado. (11 B) 1, 4, 6, 10
 Poderoso, la fuerza no me alcanza. (11 C) 3, 6, 8, 10
 Acogido, y por todos rechazado. (11 B) 3, 6, 10

(Mercedes Lloret)

Por lo concerniente a la traducción de Juan Victorio, esta pone de manifiesto la utilización de un exquisito sistema isométrico de versos alejandrinos, sistema que favorece la conservación de las pausas interversales por medio de la división en hemistiquios que procura la utilización de este tipo de verso compuesto de arte mayor. Respecto del ritmo de intensidad, aunque prevalecen los acentos extrarrítmicos, percibimos una clara tendencia a la regularidad prosódica a través de la acentuación de las sílabas pares, hecho que, aunque no representa el modo idóneo de lograr la armonía, sí favorece, junto a la utilización de un esquema métrico regular, la concertación agradable de sonidos. Por último, en cuanto a la rima, es evidente que el traductor prescinde de ella en su versión al español, pues solo localizamos dos versos rimados, el primero y el séptimo, que no dejan lugar a dudas sobre que tal homofonía se trata de un hecho accidental:

De sed me estoy muriendo / al lado de la fuente. (14 A) 2, 4, 6, 9, 13
 Caliente como el fuego, / yo tiritito de frío. (14 -) 2, 4, 6, 8, 10, 13
 Estoy en mi país / y estoy en tierra extraña (14 -) 2, 6, 9, 11, 13
 y al lado de un brasero / echando fuego tiemblo. (14 -) 2, 4, 6, 9, 11, 13
 Desnudo cual gusano / con ropajes magníficos (14 -) 2, 4, 6, 10, 13
 sonrío sollozando, / sin esperanza espero (14 -) 2, 6, 11, 13
 y me voy consolando / desesperadamente. (14 A) 3, 5, 11, 13

Me viene la alegría / sin conocer placeres, (14 -) 2, 6, 11, 13
Me siento poderoso / sin fuerza y sin poder: (14 -) 2, 6, 9, 13
Soy muy bien recibido, / por todos rechazado. (14 -) 1, 2, 3, 6, 9, 13
(Juan Victorio)

3. Conclusiones

La reflexión acerca de los resultados que arroja el análisis traductológico efectuado revela que no existe un único modo de verter a la lengua meta la esencia estética de la poesía, de hecho, tal y como afirmaba Marta Guirao (1999: 38) con gran atino “si hay tantas lecturas como lectores, es lógico pensar que habrá tantas traducciones como traductores”. Sin embargo, del mismo modo que calificamos de buenas y malas algunas traducciones, en la traducción del texto poético tampoco son aceptables todas las posibilidades.

La diferencia radica, a nuestro parecer, en la distinción que diversos estudiosos realizan entre traducción de poesía y traducción poética. Torrent-Lenzen (2006: 26-27), García de la Banda (1993: 116), Alexey Yeschenko (2003: 218), entre otros, sitúan un abismo entre la mera traducción de poesía, que es aquella que obvia cualquier elemento fonético-fonológico de la composición poética (por lo que estrictamente, aunque el resultado se considere traducción en tanto que trasvase de significados, no puede entenderse como un texto poético propiamente dicho) y la traducción poética, que es aquella que pretende satisfacer las convenciones formales del sistema poético de la lengua de llegada en lo tocante al ritmo, metro y, si fuera necesario, la rima (García de la Banda, 1993: 116). Dado el elevado grado de acomodamiento entre forma y contenido de este último tipo, algunos prefieren hablar de la ya mencionada “recreación poética”.

Las pautas consignadas en este trabajo no son más que meras recomendaciones con el fin de proporcionar un modelo para tratar de trasladar fielmente los elementos fonético-fonológicos al texto meta en tanto que rasgos inherentes e irrenunciables del lenguaje poético. Nuestra propuesta traductológica constituiría, por tanto, una “traduction-recréation” en términos de Etkind, de lo que resultaría, como el mismo denomina “un texto análogo”, mas no idéntico. En otras palabras, nuestro objetivo no responde a otra cuestión que al lógico y deseable intento de tratar de evitar que la poesía sea aquello que se pierda al traducir.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ SANAGUSTÍN, Alberto (1991): «La traducción poética», in M^a Luisa Donaire & Francisco Lafarga (eds.), *Traducción y adaptación cultural: España – Francia*. Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 261-270.

- DARNELL GASCOU, Alfredo (1946): *François Villon. Baladas*. Sevilla, Librería Hispalense-La Gavidia.
- DOUDET, Estelle (2008): «Jean Dufournet, Dernières recherches sur Villon». *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* [Consulta en línea: <http://journals.openedition.org/crm/11363>; 20/01/2018].
- ETKIND, Efim (1982): *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*. Lausana, L'Âge d'Homme.
- GARCÍA DE LA BANDA, Fernando (1993): «Traducción de poesía y traducción poética», in Margit Raders & Julia Sevilla (eds.), *III Encuentros complutenses en torno a la traducción*. Madrid, Editorial Complutense, 115-135.
- GARCÍA YEBRA, Valentín (1983): *En torno a la traducción*. Madrid, Gredos.
- GORBEA, Federico (1976): *François Villon. Obra completa en poesía. Edición bilingüe*. Barcelona, Ediciones 29.
- GUIRAO, Marta (1999). «Los problemas en la traducción de teatro: ejemplos de tres traducciones al inglés de *Bodas de sangre*». *Trans*, 3, 37-51.
- GULLÓN, Ricardo (1947): «Poesía y traducción. Nota a una antología», in *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* [Consulta en línea: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poesa-y-traduccin-nota-a-una-antologa-0/html/00bb1244-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_; 27/06/2017].
- HENRY, Albert y Jean RICHNER (1974): *Le Testament Villon. Texte II: Commentaire*. Ginebra, Droz.
- HERRERO CECILIA, Juan (1995): «La traducción poética como reelaboración y recreación: análisis de versiones al español de poemas de Baudelaire y Verlaine», in Francisco Lafarga, Albert Ribas & Mercedes Tricás (eds.), *La Traducción: Metodología, Historia, Literatura (Ámbito hispanofrancés)*. Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 273-280.
- LLORET, Mercedes (1977): *François Villon. Poemas*. Barcelona, Plaza & Janés Editores, S.A.
- MARTÍNEZ OJEDA, Beatriz (2012): *La traducción española de la obra de François Villon: análisis traductológico*. Tesis doctoral. Córdoba, Universidad de Córdoba.
- MASSEAU, Paola (2007): *Aproximación teórica a la crítica de la traducción poética: Le Cimetière marin de Paul Valéry*. Tesis doctoral. Alicante, Universidad de Alicante.
- MESCHONNIC, Henri (1982). *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*. París, Verdier.
- MESCHONNIC, Henri (1999): *Poétique du traduire*. París, Verdier.
- PENSOM, Roger (2004): *Le sens de la métrique chez François Villon: Le Testament*. Berna, Peter Lang.
- SÁEZ HERMOSILLA, Teodoro (1998): *La traducción poética a prueba: exégesis y autocrítica (ámbito francés-español)*. León, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León.
- TORRE, Esteban (1994): *Teoría de la traducción literaria*. Madrid, Síntesis.

- TORRENT-LENZEN, Aina (2006): «Aspectos teóricos y prácticos de la traducción poética». *Cuadernos del Ateneo*, 22, 26-45.
- VICTORIO MARTÍNEZ, Juan (1995): *François Villon. Poesía*. Barcelona, RBA Editores.
- VILLON, François (1974): *Œuvres, traduction en français moderne accompagnée de notes explicatives par André Lanly*. Tome II: *Le Testament, fin - Poésies diverses*. París, Honoré Champion.
- VILLON, François (1892): *Œuvres complètes de François Villon*. Éd. Auguste Longnon. París, Lemerre.
- YESCHENKO, Alexey (2003): «Antoloxía poética asturiana (1639-2000): historia espiritual de un pueblo», in *Actes del I Conceyu Internacional de Lliteratura Asturiana (CILLA)*. Oviedo, Academia de la Llingua Asturiana, 209-224.