

# “Antinous” revisitado

Jorge Wiese Rebagliati\*

PESSOA, Fernando (2014). *Antinoo*. Traducción de David Pujante y Carmen Torres; introducción de David Pujante. Madrid: Salto de Página, 71 pp.

Jorge de Sena opina que el *Antinous* de Fernando Pessoa “[...] não é o que diríamos um poema ‘moderno’, más antes um poema ‘datado’ do *Fin de Siècle*” (véase: “O heteronimo Fernando Pessoa e os poemas ingleses que publicou”, en *Poemas Ingleses*, Lisboa, Ática, 1985, p. 69). Considerando este juicio, llama la atención que esta elegía de 362 versos haya obtenido una recepción tan amplia en el mundo hispánico. Desde los años 80 del siglo pasado, pueden contarse, por lo menos, cuatro traducciones: (1) *Antinoo*, versión de Salustiano Masó, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 400, octubre de 1983, pp. 77-80; (2) *Antínoo y otros poemas ingleses*, prólogo y traducción de Luis A. Díez y José Luis Parga, Madrid, Endymion, 1995; (3) *Antinoo*, versión de Cayetano Cantú y José Féliz Kuri, México, Ácrono, 2000; y (4) *Antinoo*, versión de David Pujante, Jerez, Arenal, 1985. Esta última es la que – cotraducida por Carmen Torres – reeditó Salto de Página en 2014 y que se comentará a continuación.

Parte del preciosismo finisecular pessoano al que se refería de Sena está asociado al trabajo del poeta portugués en el plano sonoro. Fernando Pessoa escogió para *Antinous* estrofas de extensión variable, con versos que riman entre sí con distintos patrones, tal como se aprecia en la primera:

The rain outside was cold in Hadrian’s soul	A
The boy lay dead.	b
On the low couch, on whose denuded whole	A
To Hadrian’s eyes, whose sorrow was a dread	B
The shadowy light of Death’s eclipse was shed.	B

La disposición de la rima en las dos siguientes estrofas es la que sigue: CCDCD y EDEDFGF.

Los versos más frecuentes son los pentámetros (de varias medidas; la más común es la de diez sílabas). Considérese el primer verso (un pentámetro yámbico) como ejemplo:

The rain outside was cold in Hadrian’s soul  
U / U / U / U / U /

---

\* Universidad del Pacífico.

En la *Introducción* a su libro, David Pujante explica los criterios que ha seguido al traducir los versos de *Antinous*:

Supuesta la imposibilidad de mantener el verso pessoano, por la carencia en nuestro castellano de la concentración expresiva que en inglés permite la alta frecuencia de vocablos monosilábicos, hemos optado por el verso elegíaco bimembre, hecho a base de heptasílabos, octosílabos y endecasílabos en todas las combinaciones que nos han sido necesarias. Son escasas, casi inexistentes, las excepciones.

(2014: 8)

No hemos encontrado en la *Métrica española*, de Tomás Navarro Tomás (Madrid: Guadarrama, 1966), en el *Diccionario de métrica española*, de José Domínguez Caparrós (Madrid: Paraninfo, 1985) ni en el *Manual de métrica española*, de Elena Varela Merino, Pablo Moíno Sánchez y Pablo Jauralde Pou (Madrid: Castalia, 2005) la voz *verso elegíaco bimembre*. En nuestra opinión, el modelo versal propuesto por Pujante es un verso libre de base octosilábica, heptasilábica o hexasilábica, a veces hasta endecasilábica, tal como lo describe María Victoria Utrera Torremocha (*Estructura y teoría del verso libre*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010, p. 180). Las estrofas se marcan solo mediante la pausa estrófica, reflejada tipográficamente por el espacio en blanco. El modelo fijado por Pujante, que incluye pausa medial, se mantiene en la mayor parte de su traducción. Obsérvense, por ejemplo, los versos 236-240:

¡Amor, amor, mi amor! <sup>7</sup>/<sub>7+1</sub> Finalmente eres un dios.  
Esta ocurrencia mía, <sup>7</sup>/<sub>8</sub> que considero un deseo,  
no es un deseo, es un signo <sup>8</sup>/<sub>8</sub> que me ha sido concedido  
por los elevados dioses, <sup>8</sup>/<sub>8</sub> que aman el amor y pueden  
dar el corazón mortal <sup>7</sup>/<sub>8</sub> bajo forma de deseos

(Pujante-Torres)

En otros casos (v. 138), solo si se asume una secuencia de pausas que cree impulso rítmico cabe esta cuasi cesura:

en torno a la encalmada <sup>7</sup>/<sub>7</sub> lujuria gateando

(Pujante-Torres)

Y a veces (v. 29), sencillamente, no cabe reconocer al verso como articulado, porque no incluye pausa medial:

lo veré más allá de su existir

(Pujante-Torres)

Esto es lo que ocurre con el verso inicial (v. 1), magníficamente traducido:

La lluvia *caía fría* en el alma de Adriano

(Pujante-Torres)

(En nuestra opinión, colocar el adjetivo "fría" como atributo o predicativo hacia el centro del verso – además de seguir de cerca la disposición de Pessoa – contribuye a crear la identidad entre la lluvia, la frialdad y el ánimo de Adriano, que es el telón de fondo de toda la composición; la rima interna *caía: fría* evoca la rima interna *cold: soul* del original pessoano. La aliteración de la [a] en "alma" y "Adriano" – que se encuentra solo en la traducción de Pujante y Torres – puede contribuir a reforzar las citadas asociaciones. Las otras versiones – salvo la de Díez-Parga, que trae el adjetivo *fría*, pero no la rima interna – optan por verbalizar el adjetivo "cold" usado por Pessoa: "enfriaba" [Cantú-Férez Kuri] y "helaba" [Masó].)

En algunos pocos casos, Pujante y Torres llevan demasiado lejos el esquema y crean versos muy largos. En el original pessoano, el verso 225 es un pentámetro de diez sílabas:

Then again the gods fanned love's darkening glow

(Pessoa)

En la versión de Pujante y Torres, resulta un verso de 26 sílabas (si se cuenta la sinalefa entre "nuevamente" y "el", y entre "fuego" y "amortecido", y se agrega una sílaba por el final agudo):

Entonces los inmortales aventaron nuevamente el fuego amortecido del amor

(Pujante-Torres)

El verso puede escandirse como lo sugiere Pujante (aunque con una posibilidad no prevista en su esquema: un hemistiquio penta- o hexadecasilábico, según se cuente con o sin sinalefa):

Entonces los inmortales aventaron nuevamente <sup>16/ 10+1</sup> el fuego amortecido del amor

Con mayor naturalidad (pero esta división tampoco está prevista en el esquema versal de Pujante), el verso 225 puede dividirse así:

Entonces los inmortales <sup>8/ 8</sup> aventaron nuevamente/ <sup>10+1</sup> el fuego amortecido del amor

No se entiende cómo, entonces, con un esquema que les permite una libertad métrica casi absoluta, Pujante y Torres incurren en versos como los siguientes (vv.62-63 e 242-243):

empleados solamente en decir el nombre **que**

la Muerte asocia al temor, la aflicción, la soledad.

(Pujante-Torres)

una visión de las cosas reales más allá de  
nuestra vida opresa en vida, del atado sentido en el sentido.

(Pujante-Torres)

Se trata de versos que presentan encabalgamientos muy extremos, realizados mediante la ruptura del sirrema nexos subordinante+término (con seguridad, el más fuerte del español), que obliga a acentuar en posición final de verso (una posición clave) a lo que Rafael de Balbín llama una palabra de semantismo vacío, que en la secuencia fónica siempre va inacentuada. En nuestra opinión, el rendimiento expresivo del procedimiento en los versos citados es muy pobre, si no inexistente.

Para finalizar estas observaciones relativas a aspectos métricos y rítmicos, conviene agregar que al haberse eliminado la rima del modelo estrófico y versal en la traducción de Pujante y Torre, el esquema de las rimas no sirve para identificar estrofas (porque no existe). Habría convenido sangrar, entonces, los primeros versos de cada estrofa. Con el paso de una página a otra, no es posible saber si la estrofa continúa o si se trata de otra distinta (ocurre, por ejemplo, en las pp. 40 a 42, 41 a 43, 44 a 46 y 45 a 47: la traducción se presenta en espejo).

No resulta fácil traducir las voces dobles, los compuestos, de Pessoa ("body-entrance", v. 92; "flesh-response", v. 109; "love-question", v. 110). La solución frecuentemente hallada es quebrar el sintagma, encontrar vocablos simples (por ejemplo, Pujante y Torres traducen "counter-tongued", v.20, por "en contacto") o construcciones con núcleo sustantivo.

O golden-haired moon-cold loveliness! (v. 163)

(Pessoa, v. 163)

Equivale, en la traducción de Pujante y Torres, a:

¡Oh dorada cabellera, belleza de fría luna!

(Pujante-Torres, v. 163)

Sin embargo, a veces – pocas, en realidad – Pujante y Torres arriesgan (y del grupo de traductores aquí considerados ellos son los únicos que lo hacen) equivalentes castellanos a estos rasgos del inglés pessoano: "half-seeing" (v. 98) se traduce por "malviendo".

O bare female male-body such

(Pessoa, v. 15)

se traduce así:

Desnudo femenino cuerpo-macho

(Pujante-Torres, v. 15)

David Pujante y Carmen Torres son sensibles al valor expresivo de la posición de las palabras en el verso, y, en general, a la relación entre sintaxis y verso. Compárense, por ejemplo, el original pessoano y la traducción de Pujante y Torres de los versos 6 y 7:

The boy lay dead, and the day seemed a night  
Outside. The rain fell like a sick affright

(Pessoa)

Yacía el joven muerto, y era el día una noche  
*fuera*. Caía la lluvia como un aflictivo espanto

(Pujante-Torres)

Aparte de la de Pujante y Torres, solo la versión de Díez-Parga mantiene el efecto de la palabra ("Outside", "fuera" y "afuera", respectivamente) individualizada por la posición inicial del verso y flanqueada por pausa versal y pausa medial.

Otros versos de la versión de Pujante y Torres no respetan estrictamente la disposición del original pessoano, aunque normalmente encuentran aproximaciones satisfactorias. Por ejemplo, es muy difícil encontrar una equivalencia cumplida a los versos 142-143:

Thus did the hours slide from their tangled hands  
And from their mixed limbs the moments slip.

(Pessoa)

La magnífica aliteración, el notable trabado fónico, entre "*mixed Limbs*" y "*moments sLip*" que encierra el drama del tiempo que se escurre de entre la sensualidad de las extremidades enlazadas es probablemente irreproducible. Pessoa forma un quiasmo con los dos versos:

"the hours" (v. 142)	-	"the moments" (v. 143)
"slide" (v. 142)	-	"slip" (v. 143)
"from their tangled hands" (v. 142)	-	"from their mixed limbs" (v. 143)

En cambio, Pujante y Torres escogen el paralelismo:

*se deslizan las horas por sus manos sutiles,*  
*resbalan los momentos por sus piernas trabadas*

Como ocurre frecuentemente con las traducciones, al final puede resultar una cuestión de gusto el preferir un determinado vocablo a otro. Ciertos riesgos se aceptan con más facilidad que otros. En este sentido, es opinión nuestra que uno de los momentos menos felices de la traducción que ofrecen Pujante y Torre es la traducción de "mound" por "lecho" en el verso 121. En efecto, en esta versión el verso 121 queda así:

y en un *lecho* de muerte verted el remanente!

El original de Pessoa es el siguiente:

And in one *mound* of death its remnants spill!

El *Cambridge International Dictionary of English* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995) da la siguiente definición para *mound*: "a pile of earth, stone, etc." "Lecho" no solo no se refiere a "mound", sino que hasta puede pensarse que es su antónimo, en tanto el significado de "mound" incluye el sema 'alto' y el de "lecho", el sema 'bajo' o 'plano'. Podría aventurarse que fue el "spill" 'derramar', 'verter' el origen de la traducción de "mound" por "lecho" (se vierte a un lecho, no a un montón); sin embargo, creemos que más interesante como imagen es "mound" que "spill", y así, entre las dos, debió optarse por "mound". Nos parece que de todas las equivalencias encontradas en las versiones españolas de *Antinous* examinadas – "túmulo" (Masó), "cúmulo" (Cantú-Férez Kuri) –, la mejor es la de Díez y Parga, quienes traducen el verso 121 de la siguiente manera:

y en un *montón* de *muerte* echad el *remanente*!

(Díez-Parga)

Además de que "montón" pueda ser la traducción más justa de "mound", la aliteración de la [m] en "montón" y "muerte" y la rima asonante interna *muerte: remanente* contribuyen a redondear un verso notable.

Muchas elecciones de la versión de *Antinoo* de Pujante y Torres satisfacen más que la anterior. Compárense el original y las distintas versiones del verso 66:

And thy raised glance *take* to the lovely boy.

(Pessoa)

y tu mirada *prenda* en el muchacho amado.

(Pujante-Torres)

y *recae* tu mirar sobre el doncel hermoso.

(Masó)

y tu erguida mirada *se posa* en el joven hermoso.

(Díez-Parga)

y tu mirada *se posa* sobre el amado joven.

(Cantú-Férez Kuri)

Como puede observarse, la única equivalencia del "take" pessoano verdaderamente descriptiva, verdaderamente imaginativa, es la de Pujante y Torres: "prende". *Prender* equivale a 'tomar', 'coger', lo que coincide perfectamente con el significado de "take"; pero además posee el significado de 'encender'. La mirada encendida *en* el objeto de amor resulta una imagen cabal para aquello que se quiere expresar.

Otra equivalencia que merece notarse es la de los versos 17-18:

O lips whose opening redness erst could *touch*  
Lust's seat with a live *art's* variety!

(Pessoa)

Versos que Pujante y Torres traducen de esta manera:

¡Oh labios cuya roja abertura sabía cómo *erizar*  
los sitios del placer con tan variado *estilo*!

(Pujante-Torres)

Quizás en este caso específico la versión de Pujante y Torres resulte una traducción "hacia arriba", pues mejora con un término como "erizar", fuertemente descriptivo e imaginativo, el "touch" pessoano, fácilmente traducible por "tocar" (que es el vocablo seleccionado en las versiones de Masó, Díez-Parga y Cantú-Férez Kuri). Sin embargo, la elección de Pujante y Torres logra ser fiel a la atmósfera fuertemente erotizada y sexualmente explícita del poema. "Erizar", además, llama a "estilo" – por la aliteración de la [e] – y no al más obvio "arte" (en las versiones de Masó y Cantú-Férez Kuri) ni al poco elegante – y casi rijoso – "maña" (en la versión de Díez-Parga).

Una última observación: Pujante declara en su "Introducción" (p. 7) que Pessoa recuerda en *Antinous* a "las influencias cultas de su juventud" y "las lecturas de los poetas clásicos ingleses – sobre todo los románticos"; y agrega que en la versión que escribió conjuntamente con Carmen Torres se reconocen "en algunos momentos Juan de la Cruz, Garcilaso...y al propio Cernuda". Si se quería ser fiel a este rasgo en una traducción al español, quizás debió buscarse la intertextualidad más por el lado de Espronceda y Bécquer que por el de Garcilaso y San Juan de la Cruz (gran poeta como es, Cernuda resulta verdaderamente excéntrico en este grupo). Aunque, en realidad, Rubén Darío y hasta Salvador Rueda resultarían mejores modelos para este propósito.

Por ello, salvo si se acepta una descontextualización extrema, puede justificarse el guiño a San Juan de la Cruz del verso 78, donde Pujante y Torres traducen el "thy mind's sense hushed" de Pessoa por "con todos sus sentidos sosegados", que evoca al verso 4 de la canción *En una noche oscura* de San Juan: "estando ya mi casa sosegada". Del mismo modo, solo un afán excesivamente cultista podría justificar traducir "Ganymede" por "garzón de Ida", que evoca el verso 4 del soneto "La dulce boca que a gustar convida" de Luis de Góngora (el verso de Góngora es el que sigue: "que a Júpiter ministra el garzón de Ida"). Todos los otros traductores – Masó, Díez-Parga y Cantú y Férrez Kuri – traducen "Ganymede" por "Ganímedes".

En 1919, en los *Durant's Press Cuttings*, de Londres, se lee la siguiente opinión del *Antinous* de Pessoa: "A poem expressing the grief of Hadrian at the death of Antinous. The theme is often repellent, but certain passages have unquestionable power" (véase: Jorge Wiesse y Jerónimo Pizarro, eds., *Los futuros de Fernando Pessoa*. Lima: Universidad del Pacífico, 2013, p. 65). Lo "datado" de la opinión expresada anónimamente en 1919 no deslucen un sincero reconocimiento inicial: el incuestionable poder de la obra no debió reducirse solo a unos pocos pasajes, como lo prueba la vitalidad de las traducciones de *Antinous* al español en las últimas décadas. La excelente versión de David Pujante y Carmen Torres circula nuevamente para el lector de habla española. Es una ofrenda que debe agradecerse con entusiasmo.