

LA TRADUCCIÓN EN MÉXICO DE UN SONETO DE JOHN MILTON

Mario Murgia (ORCID 0000-0002-2913-7743)
UNAM (México)

Cualquier hispanohablante que haya emprendido alguna vez la lectura de sonetos se habrá topado con piezas breves que presentan versos tan memorables como “En tanto que de rosa y azucena | se muestra la color en vuestro gesto” o “Es hielo abrasador, es fuego helado | es herida que duele y no se siente”. Sin duda, también habrá descubierto, y quizá habrá repasado varias veces, hasta memorizarlas tal vez (por obligación académica o, si le va muy bien, por puro placer), tanto la famosa tortuosidad admirativa de “Mientras por competir con tu cabello | Oro bruñido al sol relumbra en vano”, como la jocosa autoconciencia poética de “Un soneto me manda hacer Violante, | que en mi vida me he visto en tal aprieto”. Y seguramente ese lector entusiasta habrá llegado a estos poemas por la vía inexorable de la fama, pues los sonetos que comienzan con los endecasílabos anteriores fueron escritos por los que, según las convenciones del consabido canon, son algunos de los poetas más eminentes de la lengua española, en cualquier latitud y en cualquier siglo: Garcilaso de la Vega, Francisco de Quevedo, Luis de Góngora y Lope de Vega, de forma respectiva.

Quizá después de aquel primer encuentro, debido con mucha seguridad a algún ejercicio escolar de análisis retórico y estilístico, alguna otra lectora -con mayor avidez literaria, más curiosa, o sólo más afortunada tal vez- se haya encontrado con el dato de que esos célebres metros se derivan de otros, para ella más oscuros por estar escritos en otra lengua que, aunque prima en segundo grado de la variante castellana que ella misma habla, se aleja de ésta en orígenes, tiempo y espacio: el toscano del siglo catorce. Así pues, nuestra avezada lectora se habrá enterado de la existencia de un tal Francesco (o Francisco, dirían en España) Petrarca que cambiaría el rumbo de la poesía y de la ideas sobre el



amor y la vida de los sentimientos humanos con testimonios tan arrobados como “Pace non trovo e non ò da far guerra, | e temo e spero; ed ardo e son un ghiaccio”; o bien, por otra parte, “Passa la nave mia colma d’oblio | per aspro mare, a mezza note, i verno”. Fascinada por las vocales abiertas y los resonantes ritmos de los versos, mas imposibilitada para comprender el idioma ajeno, la curiosa muchacha que lee sonetos, al menos idealmente, se habrá dado a la tarea de averiguar qué querrá decir todo aquello y, por enorme fortuna y esfuerzo, habrá descubierto las felicidades que otorga el fenómeno de la traducción. Así, se le habrá revelado que las angustias amorosas de Petrarca claman, en español: “No hallo paz no habiendo de hacer guerra, | espero y temo y ardo, andando helado”; y que el descuido de un amante puede tener acaso resonancias épicas en imágenes como “Pasando va mi nao llena de olvido, | por brava mar de noche y en invierno” (PETRARCA 1986: 103; 133). Dado que la empeñosa lectora es sensible y confía en que lo que está puesto en español es, de hecho, lo que dice el italiano, se le hará evidente que el aretino y Francisco de Quevedo, por ejemplo, lidian con los mismos tormentos y que sus referencias, hechas palabra lírica, están hermanadas por la semántica y por una idealización perenne del Amor (así, con mayúscula) apasionado pero en apariencia también violento y castigador. Habrá nuestra ávida lectora establecido vínculos entre poemas, poetas, lenguas y tradiciones literarias.

Luego, con un poco más de imaginación, quizá podamos fantasear con que, entre estos ideales y noveles entusiastas del soneto, hallamos a otro que, con algún conocimiento de una lengua más extendida hoy en día por el mundo, se pregunta si por casualidad este hecho de comunicación poética, potenciado por la traducción, no habrá tenido alcances más allá de las lenguas romances. Es probable que esa persona recuerde que en inglés, digamos, hay un escritor famoso de nombre William Shakespeare que vivió más o menos por la misma época que aquél Lope de Vega que leyera alguna vez en la escuela. ¿Habrá Shakespeare hecho algo parecido con los amores petrarquistas que parecen haber impresionado tanto a los españoles áureos? Muy pronto se



dará cuenta de que la respuesta a su singular pregunta es afirmativa y llegará a la lectura de otros versos famosos como “Shall I compare thee to a summer’s day? | Thou art more lovely and more temperate”. Si el lector tiene algo de memoria, y tras leer el soneto XVIII del poeta inglés, recordará, acaso, que en alguna película, en una canción o tal vez en una serie televisiva hubo escuchado a alguien vociferar algo muy semejante. Le llamará la atención que al soneto según la usanza formal shakespeariana también se le haya llamado “soneto inglés” y, si este lector imaginado resulta ser mexicano, puede ser que también alcance a abrir un pequeño volumen que, en su propia lengua, le muestre un soneto XVIII de Shakespeare que reza: “¿Podría compararte a un día de mayo? | Eres mucho más bello y más tranquilo” (SHAKESPEARE 2009: 67). “Pero, ¿por qué ‘mayo’, si en inglés dice ‘summer’, que, según mi entender, significa algo así como ‘verano’?” se preguntará el lector-crítico en ciernes. “¿Cómo que ‘bello’? ¿No estaban estos poetas, todos, enamorados de alguna mujer que hasta un nombre tiene a veces asignado?” El lector, pues, habrá comenzado a hacerse preguntas que se relacionan no sólo con lo que el poeta “quiso decir”, sino con procesos de asimilación estética, de análisis cognitivo y, como habíamos sugerido antes, de traslado lingüístico, cultural, sentimental. En otras palabras, nuestro ficticio devoto de la literatura -de la poesía- habrá intuido, al menos, que toda lectura implica escritura y que ambas, en el ejercicio de las capacidades cognoscitivas de todo lector, están necesariamente vinculadas con la traducción.

Se impone ahora explicar para qué sirven estas fantásticas reconstrucciones de lo que sucede en la mente de algunos lectores cuando se encuentran, de improviso quizá, con la poesía y, sobre todo, con las diversas expresiones de una forma poética específica, longeva, que en el transcurso de casi mil años ha interesado a muchos poetas pertenecientes, para bien o para mal, a lo que se ha dado en llamar la “tradición literaria de Occidente”. Sobre todo, hace falta aquí dilucidar qué relación existe entre las disquisiciones anteriores y el comentario a la traducción de un soneto inglés relativamente desconocido, oscuro para muchos



lectores, y escrito por un poeta que, cabe señalar, no se distingue en absoluto por una vasta producción sonetística: el inglés John Milton (1608-1674).

Procedo con algún intento de esclarecimiento en estos sentidos. El fantasioso viaje intelectual que acabo de proponer representa una suerte de paralelo de la trayectoria que sigue, en general, el conocimiento poético y literario a través de las lenguas y las culturas, por una parte, así como de alguna experiencia estética personal por la otra. Mi breve recreación del acto de lectura de un individuo que recibe, en lengua española y desde México, un artilugio poético, extranjero de origen aunque acaso universal en lo que a su impacto estético se refiere, imita -o al menos intenta ilustrar- una de las maneras más elementales en que la traducción de poesía contribuye a la diseminación, a un tiempo, de placer y conocimiento. Se asume en todo esto que cualquier lectura implica interpretación y que, a partir de ésta, tal lectura deviene en una traducción latente o “potencial”, si se prefiere.

Ahora bien, ¿qué sucede cuando la traducción abandona su estado de latencia lectora y se torna una actividad consciente, voluntaria y práctica? No plantearé aquí los requerimientos que, idealmente, debe cubrir un traductor que se asume como tal. Tampoco discutiré la muy conocida y muy sobada noción de que, en todos los casos, la traducción es equivalente a una suerte de traición. Mucho menos me haré partícipe de la añeja controversia que plantea si, en el caso específico del traslado de poesía de una lengua a otra, el traductor mismo debe ser poeta (según se entienda el esquivo término, por supuesto). No haré nada de esto, en primera instancia, porque el esfuerzo resultaría una redundancia falaz. En segundo lugar, me parece que, lejos de traicionar, el traductor, particularmente el de poesía, reivindica no sólo la lengua ajena a partir del uso consciente y creativo de la propia, sino que, al mismo tiempo, se aboca a un trabajo que implica una enorme generosidad intelectual, estética y artística. El traductor se apropia de un texto poético incognoscible para muchos en su “estado original”; no obstante, y en vez de conservarlo para sí



mismo, lo salpica de sus propios conocimientos para ofrecer a *su* lector una experiencia alterna del mundo por medio de una absoluta atención a la función poética de la lengua. Como escribe Yves Bonnefoy:

Y para estar así de atento, ¿qué necesita [el traductor-poeta] sino dejarse apresar, ingenuamente, inmediatamente, por esa música, y para que despierte en él –que volverá a decir el sentido– el mismo estado poético, el mismo “estado cantante” que en el autor del poema? Que sepa también escuchar y responder y reaccionar: y una música nueva, la suya de ahora en adelante, va a nacer en él, esta vez en el seno de su propia lengua [...] (BONNEFOY 2002: 34).

Así, como es bien sabido, las capacidades expresivas del idioma, su “musicalidad” incluso, al constituirse en lo que diversas convenciones reconocen como poesía, no dependen solamente de la abstracción semántica de las unidades lingüísticas que, en primer lugar, constituyen un idioma como sistema comunicativo determinado por consensos culturales. Tales capacidades también se determinan en función de la reinención idiosincrática que de ellas hacen los poetas mediante modulaciones individuales, particulares y, por lo tanto, personales. Como ya ha apuntado Susan Bassnett refiriéndose a diferentes ejercicios de traducción de poesía no contemporánea:

The success or failure of these [translational] attempts must be left to the discretion of the reader, but the variations in method do serve to emphasize the point that there is no single *right* way of translating a poem just as there is no single right way of writing one either (BASSNETT 2002: 106).

De esta manera, el hielo abrasador de Quevedo no es sólo una reescritura castellana del *ardo e son un ghiaccio* de Petrarca; es asimismo una interpretación individual modulada de la imagen sensorial y poética que el toscano inventara y que el lector reconstituirá intelectual, estética y emocionalmente mediante su recepción de la misma. Lo mismo puede decirse, en otra latitud geográfica



fica e idiomática, del *summer's day* de Shakespeare, fórmula heredera de la idealización petrarquista de la figura femenina (o no) que, además de esto, se construye a partir del muy inglés adagio *as good as one shall see in a summer's day*: en la consabida idiosincrasia climática británica, rayana en el lugar común, la expresión equivale a algo así como “lo mejor de lo mejor” (BOOTH 2000: 161). Shakespeare ha domesticado, en el sentido etimológico del verbo, un constructo lingüístico-cultural ajeno, al igual que lo ha hecho su lector en español.

En tanto que epígono y lector de Shakespeare y de Petrarca, y en cuanto que poeta él mismo de la modernidad incipiente inglesa, John Milton abreva en estas reescrituras formales, modulaciones poéticas y traducciones culturales e idiosincráticas. Lo hace a partir de la apropiación que la lengua inglesa hizo del soneto al traducir y retraducir a sus propias circunstancias, durante un lapso de un poco más de cien años, aquella llamativa y condensada forma poética originaria de la Italia medieval. Para ofrecer un panorama más o menos puntual de lo que Milton llega a hacer con el soneto como ejemplo específico de formalidad y composición lírica, me parece no poco pertinente hacer a continuación un recuento de los hechos históricos y literarios que llevaron el invento prosódico italiano hasta los lares creativos del poeta y polemista inglés.

En la lengua de Inglaterra, el soneto encontró un medio idóneo para florecer, a pesar de sus grandes diferencias léxicas, morfosintácticas y prosódicas con la lengua de Petrarca. Thomas Wyatt (1503-1542) fue el primero en llevar la forma a la pérfida Albión y en concederle una peculiaridad que caracterizaría de ahí en adelante al soneto inglés: el pareado final. Esta característica no es invención de Wyatt, sin embargo; lo más probable es que él aprendiera a utilizarla a partir de los experimentos de sonetistas menores como Serafino dell'Aquila (1466-1500), cuya obra seguramente conoció durante sus viajes por el continente europeo. Wyatt se ciñó a los muy petrarquistas octeto y sexteto, aunque buscó la manera de ajustar, con algunas dificultades prosódicas, el endecasílabo italiano a las necesidades silábico-accentuales de los versos



en inglés. No obstante, fue su seguidor, Henry Howard, Conde de Surrey, quien se llevaría el crédito de encontrar un patrón métrico normativo que le ayudara por fin a trasplantar el soneto a una lengua más bien limitada en lo que a rimas se refiere. Fue también él quien “normalizó” el esquema de rima *abab cdcd efef gg*, el cual se usó con frecuencia, aunque no de manera exclusiva, en las composiciones sonetísticas de la mayoría de los poetas ingleses que experimentaron con esta forma durante el mismo periodo. Un poeta excepcional en este sentido fue Edmund Spenser (c. 1552-1559), quien para los sonetos de su colección *Amoretti* ideó el esquema *abab bcbc cdcd ee*, el cual constituye una especie de vía media entre los patrones italiano e inglés. Como resultado de todos estos fructíferos esfuerzos prosódicos, las últimas décadas del siglo XVI atestiguaron el nacimiento de muchos ciclos de sonetos, empezando con el famoso *Astrophil and Stella* de Sir Philip Sidney (1554-1586), que encontró dignos sucesores en series como *Delia*, de Samuel Daniel (1562-1619); *Idea*, de Michael Drayton (1563-1631); y los ciento cincuenta y cuatro sonetos de Shakespeare, cuya colección dedicada al polémico Señor W. H. es quizá la más célebre y prestigiosa de entre las que aquí se mencionan.

Y es aquí que vale la pena insertar la obra sonetística de John Milton, aunque el poeta y polemista no precisamente la hubiese organizado como secuencia en el sentido estricto del término: “Milton wrote, in all, 23 sonnets, ten of which were published as a group in his first collected volume of poems, *The Poems of Mr. John Milton*, dated 1645” (PATTERSON 2011: 80). Tan frugal número de piezas apenas puede llamarse una colección cohesiva, sobre todo si se lleva a cabo una comparación, eminentemente numérica, entre la producción de Milton y la de sus epígonos. Además, desde el punto de vista temático, los sonetos miltonianos apenas presentan alguna unidad reconocible y aun rastreable. Cinco de tales poemas están escritos en italiano y, como es de esperarse, se encuentran dirigidos a una *donna* de identidad difusa. Los demás, en inglés, presentan contenidos que fluctúan entre la anécdota autobiográfica, el miedo a perder la inspiración poéti-



ca, su admiración por figuras políticas y artísticas contemporáneas, la indignación moral, el recuerdo de su cónyuge (¿o cónyuges, tal vez?) y la invectiva religiosa. Sin duda, tan amplio rango temático, para sólo poco más de una veintena de piezas, apunta a proyectos poéticos que desbordan las lindes de cualquier secuencia de sonetos de los coterráneos de Milton.

No obstante lo anterior, correspondería a nuestro poeta reintroducir, en una suerte de paradoja histórico-literaria, el patrón estricto del soneto italiano a la lengua inglesa, varias décadas después de que la forma inglesa hubiese quedado ya bien establecida. Digo que el quehacer sonetístico de Milton resulta paradójico porque, si bien es imposible soslayar la marca que dejaron en él sus predecesores en cuanto a prosodia, él, en contraste con sus anglicanizantes colegas, apuntala sus creaciones líricas –concebidas en un momento en que ya prácticamente nadie se ocupaba del soneto en Inglaterra– en la profunda italoafilia que mostró desde que inició su estupenda y privilegiada vida intelectual y artística. Por esta razón al menos, Milton se devuelve, por decirlo así, a los experimentos de Wyatt dado que busca normalizar, aprovechando la morfosintaxis de su lengua materna, las formas de Petrarca para articular composiciones muy singulares desde los puntos de vista estructural e ideológico incluso. En sus contados sonetos, Milton logró lo que muy probablemente fuese uno de sus más caros anhelos artísticos e intelectuales: ser, al mismo tiempo, versificador italiano y bardo inglés.

Así también, puede afirmarse que Milton escribe piezas “de ocasión”, dotando a cada una de ellas de una unidad y consistencia formal que, en algunos sentidos, supera a las de la mayoría de sus afamados precursores coterráneos. Milton, por ejemplo, procura que sus octetos fluyan rítmica y temáticamente hasta empatarse, sin costuras retóricas o divisiones temáticas abruptas, con los sextetos. Los catorce versos de los sonetos miltonianos (es decir, de los que de hecho están escritos en inglés) están constituidos siempre por cinco yambos impecables que, al cierre, se alejan de la epigramática conclusión ofrecida por los dísticos de muchos de sus precedentes para, por el contrario, amplificar sus



significaciones en evocadoras resonancias semánticas e ideológicas. En este sentido, Milton comienza a ensayar y poner en práctica una técnica de composición que más adelante caracterizaría la base formal de su gran poema épico, *Paradise Lost*; es decir, el uso constante de “apt numbers, fit quantity of syllables, and the sense variously drawn out from one verse into another”.¹ Así pues, como afirma Annabel Patterson:

For Milton, the sonnet was a marker in his personal development, in his life, in his career as a writer, and in the history of his time. And as the life was unconventional, so was the deployment of the sonnet (PATTERSON 2011: 79-80).

Es quizá por estas características, puestas de manifiesto por el trabajo y las palabras del mismo poeta, que la práctica de Milton en este sentido haya representado en Inglaterra la influencia más contundente, en cuanto composición de sonetos, durante las siguientes dos centurias. En el siglo XVIII inglés, cuando se recurrió nuevamente a la forma como práctica compositiva seria, poetas como Thomas Gray, Thomas Warton, William Cowper y William Bowles escribieron todos sonetos al amparo del ejemplo de Milton. Incluso en el siglo XIX, casi la mitad de los más de quinientos sonetos que Wordsworth escribiera presenta una incontestable vena retórica miltónica-italiana, por llamarla de una manera más o menos ilustrativa.²

Ahora bien, ¿por qué resulta Milton tan importante y peculiar como sonetista? ¿Por qué su influencia fue tan contundente en poetas posteriores que, siendo ingleses, quizá deberían haberse

¹ Esta cita se toma del comentario que el mismo poeta incluye como prefacio a su admirada epopeya. La sucinta nota es una defensa de su utilización del verso blanco para componer *Paradise Lost*. Hay que recordar que el esquema de versificación tradicional para los poemas de corte épico o caballeresco en lengua inglesa fue, al menos hasta la publicación del extenso poema de Milton en 1667, el dístico heroico.

² Fue sólo hasta que John Keats reutilizara el patrón shakespeariano que el Bardo se erigiría como influencia determinante para el soneto inglés a partir de la segunda década del siglo XIX.

avenido a la métrica y la dicción que sonetistas previos a Milton habían ya asegurado para las necesidades de una lengua en principio germánica? Las respuestas a estas interrogantes tal vez residen en el hecho de que Milton, contestatario e inconforme en todos los aspectos de su vida, no concibe el soneto sólo como un medio para discernir la naturaleza del amor, condenar los efectos de la transitoriedad de la belleza física o agradecer los favores de un generoso mecenas cortesano (que, por cierto, él nunca tuvo). Para Milton, el soneto *en inglés* es un artilugio que desvela las angustias del poeta autoconsciente, además de servir como instrumento de denuncia político-religiosa y como voz del propio pensamiento revolucionario.

El poeta escribió su primer soneto en 1629, aproximadamente. Algunos críticos afirman que Milton empezó a experimentar en estos terrenos dado el fracaso de un poema anterior, “The Passion”, como composición erótica. Desde este punto de vista, no resulta difícil suponer que ésa sea la causa por la que sus primeras seis piezas se caracterizan más bien como sonetos de amor. La versificación los sonetos miltonianos, en cualquiera de las dos lenguas que usó para ellos, sigue, como ya se indicó, el modelo “estrófico” italiano de dos cuartetos (u octeto) y un sexteto. El patrón de rima único para el octeto es *abba abba*, como sucede la mayor parte del tiempo en las piezas de Petrarca. Por otra parte, y aunque Milton generalmente rima sus tercetos siguiendo la fórmula *cde dcd*, hacia el cierre de sus piezas suele hacer cambios que obedecen a diversos propósitos retóricos. Así, algunos de sus tercetos riman *cde cde*, mientras que otros recurren al esquema *cde dce*, entre otras variantes. Resulta oportuno indicar que sólo en cuatro casos Milton usa pareados finales, y esto no tanto por influencia de sus paisanos, sino como resultado de sus ávidas lecturas de sonetistas, sí, italianos otra vez, como Benedetto Varchi.

Se tiene registro de que también en el año en que Milton escribió su primer soneto, el poeta adquirió un ejemplar de *Rime e Poesie* (1563) de Giovanni Della Casa, el cual hoy se encuentra en la Biblioteca Pública de Nueva York. Gracias a las profusas anotaciones que Milton hizo a este volumen, se puede deducir que el



poeta inglés tomó del italiano técnicas prosódicas que otorgaron a sus propios sonetos una complejidad notable. Los métodos de escritura que Milton encontró más útiles fueron sin duda aquellos que se relacionan con el uso del hipérbaton, las inversiones, las interpolaciones y las transgresiones gramaticales. Todo esto, en conjunto, da la impresión de una sintaxis que, alejada del patrón inglés sujeto-verbo-complemento, parece acercarse más a la complejidad de la lengua literaria latina. Esto indica que, mediante la escritura de sonetos posteriores como “On the Late Massacher in Piedmont”, el cual nos ocupará *in extenso* un poco más adelante, Milton desarrollaba ya, además de ciertas minucias formales, el registro épico y grandilocuente que más adelante determinaría, como ya se apuntó, la composición de su célebre *Paraíso perdido*.

Los últimos cinco sonetos que Milton escribió, entre 1654 y 1658, se centran en acontecimientos históricos o personales muy específicos. Estas composiciones tardías llaman la atención porque parecen indicar un viraje notable en la dirección temática y prosódica que Milton, o cualquier otro sonetista, al menos en lengua inglesa, siguiera en su repertorio. Sonetos como aquél que se relaciona con la masacre ocurrida en Piamonte en 1655, o bien uno que dedica a su esposa fallecida, presentan una complejidad formal y emotiva que con claridad prefigura reflexiones románticas posteriores sobre el lugar que ocupa el ser, la justicia y la fe en el desarrollo emotivo, intelectual y espiritual del poeta como individuo. Ciertamente, “On the Late Massacher in Piedmont” llama la atención porque, tanto en el corpus de la obra poética de Milton como en el conjunto de sonetos que se escribirían en inglés hasta al menos el siglo XIX, carece de parangón en casi cualquier sentido. He aquí la pieza completa:

Avenge O Lord thy slaughter'd saints, whose bones
Lie scatter'd on the Alpine mountains cold,
Ev'n them who kept thy truth so pure of old,
When all our Fathers worship't Stocks and Stones;
Forget not: in thy book record their groanes
Who were thy Sheep and in their antient Fold
Slayn by the bloody *Piemontese* that roll'd



Mother with Infant down the Rocks. Their moans
The Vales redoubl'd to the Hills, and they
To Heav'n. Their martyr'd blood and ashes so[w]
O're all th' *Italian* fields where still doth sway
The triple Tyrant: that from these may grow
A hunder'd-fold, who having learnt thy way
Early may fly the *Babylonian* wo.

(MILTON 2007: 343-4)³

Aquí Milton echa mano de noticias que llegaron hasta él tras un terrible acontecimiento, así como de sus propios textos panfletarios en prosa, para “torcer” la estructura temática básica del soneto tradicional de manera que la breve composición lírica dé cuenta de un acaecimiento horrible, algo inusitado para los contenidos de un soneto. En tan sólo catorce versos, Milton presenta, juzga y condena un hecho histórico de dimensiones trágicas e incluso épicas: el martirio de algunos miembros de la iglesia valdense a manos de un ejército católico.

El grupo de los valdenses, secta fundada por Pedro Valdo (c. 1140–c. 1205) en el siglo XII, era considerado entre los puritanos de Inglaterra como la primera iglesia protestante del mundo. Se les excomulgó formalmente en 1215, y para el siglo XVII sus últimos reductos se encontraban en algunos villorrios alpinos localizados entre Francia e Italia. Estas comunidades habían establecido un tratado mediante el cual el Duque de Saboya, en 1561, les concedió el derecho a ocupar ciertos territorios con límites geográficos muy específicos. Algunos poblados como Torre Pellice y San Giovanni se encontraban fuera de las fronteras establecidas en tal acuerdo. No obstante, los valdenses continuaron habitando en estos lugares hasta 1655, cuando un nutrido grupo de soldados, dirigidos por el Marqués de Pianezza, fue enviado por Carlos Emanuel II, Duque de Saboya, para echarlos de aquellos lares. Los valdenses huyeron hacia las montañas, pero el Marqués los persiguió y, con ayuda de su

³ El soneto no se encuentra en el *Trinity Manuscript*, cuaderno autógrafa de Milton. Sigo aquí la ortografía de la edición de sus poemas de 1673.

ejército, los masacró junto con los habitantes de las villas que se encontraban en las partes más altas de los montes. Algunas crónicas cuentan que los soldados amarraban a las mujeres y a los niños para formar una especie de bolas humanas gigantes, las cuales lanzaban a los despeñaderos ante el horror de los hombres. Quienes lograron escapar hacia Francia murieron congelados en la nieve; los demás fueron asesinados salvajemente por las fuerzas de Pianezza. Otros más, los que lograron sobrevivir, fueron hechos prisioneros para después ser ahorcados en el puente de Torre Pellice. Se calcula que murieron alrededor de mil setecientas personas en condiciones de absoluta crueldad. Oliver Cromwell simpatizó con la causa de los valdenses y Milton, como su Secretario del Exterior, escribió el 25 de mayo de ese mismo año una serie de cartas de protesta dirigidas a varios jefes de estado europeos. También envió una misiva dirigida personalmente al Duque de Saboya, la cual habría de entregar Samuel Morland, quien en esa ocasión fungió como embajador especial.

En total congruencia con estos estrujantes acontecimientos, el soneto presenta, en cuanto a su tono, ecos de distintos libros bíblicos, en particular aquellos cuyo lenguaje profético sirve a Milton para potenciar su registro de acusación y de denuncia. Las voces del Libro de las Lamentaciones, los Salmos, Isaías y el Apocalipsis pueden distinguirse muy bien en el continuo ritmo de los versos, los cuales fluyen con especial ímpetu dados los marcados acentos de los contundentes pentámetros yámbicos miltonianos. En el poema, la voz poética clama no justicia, sino más bien venganza para los valdenses asesinados, lo cual, al desarrollarse la breve narración de los sangrientos hechos, se traduce en un complejo recuento de las posibles formas que la revancha adquirirá cuando Dios, interlocutor del hablante, al final decida hacerla efectiva. Es éste un soneto vívido y violento sobre una expresión atroz de la violencia misma.

Como puede apreciarse, el primer cuarteto está dedicado a una invocación al Señor en la que se le pide represalia, pues los valdenses, al haber mantenido pura e impía su palabra, son más merecedores de justicia que cualquier pueblo que se haya rendido



a la superstición y el paganismo. Esto último queda claro al referirse Milton a esas *Stocks and Stones* a las que los idólatras del continente, según la voz poética y a diferencia de los valdenses, se habían rendido. Estos cuatro versos se basan sin duda en pasajes como el de Apocalipsis 6: 9-10, donde puede leerse:

... las almas de los que habían muerto por causa de la palabra de Dios... clamaban en gran voz diciendo: ¿Hasta cuándo, Señor, santo y verdadero, no juzgas y vengas nuestra sangre en los que moran en la tierra?

En el segundo cuarteto puede notarse una transición entre la urgencia de *avenge* y la cualidad contemplativa (si bien condenatoria) de *forget not*. El registro de la memoria habrá de llevarse aquí en el libro de Dios, por escrito, lo cual otorga al registro verbal una importancia que casi lleva al soneto a realizar una suerte de referencia metalingüística, en tanto que la palabra de los versos se convierte a un tiempo en discurso poético, vehículo de denuncia y notación del recuerdo en contra del olvido y la iniquidad de un exterminio por causas religiosas. Nótese que, si bien las líneas del soneto corren de manera que una se funde con la otra en un torrente que recuerda, a un tiempo, la persecución de los valdenses y el despeñamiento de los cuerpos de las víctimas (“the bloody *Piemontese* that roll’d | Mother with Infant down the Rocks”), los encabalgamientos que se dan entre los versos 8 y 9 (a pesar incluso de la coma) y las líneas 13 y 14 pueden bien singularizarse por su relevancia evocativa. En el primer caso, el paso de un verso a otro reúne las dos posibles formas de venganza –el registro, o *record*, y la diseminación, o *sow-*, mientras que en el segundo, Milton experimenta con el tipo de transición que dota a ciertos términos de una polisemia muy sugerente. En este sentido, “who having learnt thy way | Early may fly the *Babylonian* wo” puede leerse de dos maneras: o bien los nuevos protestantes que se formen tras la diseminación del ejemplo de los valdenses



pueden “aprender pronto” o, por otra parte, pueden “escapar de inmediato” de la desdicha babilónica.⁴

Además de la intrincada referencialidad y de las posibilidades interpretativas que puedan otorgarse al soneto, en éste Milton utiliza los versos “corridos”, así como circunvoluciones sintácticas muy notorias, para ajustar con habilidad compositiva sobresaliente la estructura retórica y emotiva del poema entero a las unidades formales del octeto y del sexteto. A esto hay que agregar un esquema de rimas que alcanza gran resonancia, lo cual concuerda perfectamente con la magnificación de los lamentos de las víctimas que Milton describe justo antes de la *volta*, localizada en el verso 10. Además, todo esto se potencia con el efecto sonoro de las oes abiertas que abundan en el vocabulario del soneto: *bones, cold, old, stones*, etc. Los vocablos anteriores parecen hacer eco de los gritos y del suplicio de los valdenses que, en la voz miltoniana que el poema tamiza, llegan a las alturas, a los oídos divinos y, por supuesto, a la conciencia de los lectores que, en un acto de empatía poética, hacen pervivir el espíritu de justicia por el que clama “On the Late Massacher in Piedmont”.

Lo que sigue a todo esto es una pregunta tan sugerente como problemática: ¿cómo pueden trasladarse al español las complejidades y los vericuetos de un soneto tan denso y atípico como éste? Para responder a esta cuestión, deberán tomarse en cuenta no sólo los factores léxico-sintácticos que separan el inglés poético de Milton del español, bastante prosaico, con el que habla y escribe este traductor mexicano en pleno siglo XXI. También, como ya se ha sugerido, deben tenerse en mente las cuestiones formales, ideológicas, culturales y hasta políticas que se han esbozado aquí y que, sin duda, marcan una brecha importante entre el público lector de la Inglaterra renacentista y el público contemporáneo al que sin duda está dirigido el presente texto. Planteemos este serio aunque no por ello menos fascinante

⁴ Este tipo de polivalencia significativa la lleva Milton a extremos retóricos, una vez más, en *Paradise Lost*. Como ejemplo, basta recordar el famoso caso del sustantivo *fruit*, al final del primer verso de la epopeya, donde “fruto” puede leerse tanto de manera literal como con el sentido de “resultado”.



problema en una serie de pasos abocados, si no a alcanzar un resultado definitivo (en cuestiones de traducción dudo que exista alguna noción medianamente hermanable a la “definitividad”), por lo menos sí al ofrecimiento de posibles vías de resolución traductológica con un grado apreciable de éxito, dependiendo, por supuesto, del significado que a esta última noción se le pueda o quiera otorgar.

La primera solución quizá podría ser traducir el soneto en prosa, de manera literal, si no como un fin mismo, sí al menos para intentar desenmarañar un poco tanto el vocabulario como aquella intrincada sintaxis latinizante que ya habíamos traído a colación y a la que Milton era tan afecto. Presento abajo una traducción a renglón seguido, en la que he insertado plecas para distinguir los contenidos de los distintos versos:

Venga, oh Señor, a tus santos masacrados, cuyos huesos | yacen
esparcidos en las frías montañas alpinas, | hasta a aquéllos que
antaño guardaron tu prístina verdad, | cuando todos nuestros
padres adoraban palos y piedras. | No olvides: en tu libro inscribe
los lamentos | de los que fueran tu grey y que, en su rebaño
antiguo, | asesinaran los sangrientos piamonteses, que despeña-
ron | hacia las rocas a las madres con sus hijos. Sus llantos | los
valles redoblaron hasta el monte, y de ahí | a los cielos. Su sangre
martirizada y sus cenizas siembra | en todos los campos italianos
donde todavía rige | el triple Tirano: que de ellos nazcan | por
cientos quienes, habiendo conocido tus caminos | pronto puedan
huir de la desgracia babilónica.

Como puede apreciarse, he intentado conservar el vocabulario de Milton, así como las complejas construcciones sintácticas que, dada la profusa adjetivación del original, requieren, no obstante, algunas inversiones en español. Considérese, por ejemplo, el caso de la frase nominal *Alpine mountains cold*, que contiene una particularidad muy miltoniana: el adjetivo ha sido colocado después del sustantivo y al final del verso, lo cual apunta a la necesidad de rimar con *old*, del verso siguiente. En español resulta más usual repartir los adjetivos de manera que, en el caso de existir una acumulación de los mismos, el más general se colo-



que antes del sustantivo para que el más específico lo suceda. De ahí que “frío” venga primero en la traducción, contraviniendo así el orden del original en inglés.

Otro problema que ha de contemplarse aquí es la calidad de los verbos de Milton. Como es bien sabido, la lengua inglesa tiene la propiedad de poder tornar en verbo casi cualquier sustantivo, fenómeno que en español resulta un tanto más inusual. Aquí el poeta aprovecha la sonoridad y el carácter gráfico de *roll* (cuya erre, en tiempos de Milton hubiese sido vibrante) para describir el infame martirio de las madres y sus hijos al ser arrojados por la laderas de los Alpes. “Despeñar” ilustra la acción, aunque se ve en desventaja ante el verbo inglés por ser polisílabo -lo cual sin duda causará problemas al momento de la versificación- además de que no refleja el “rodamiento” que, según las referencias históricas, sufrieron las mujeres y los niños valdenses por parte del ejército del Duque. Igualmente, nótese que, un par de versos más adelante, el vibrante verbo *redoubled*, con reminiscencias de eco y percusión, ha tenido que traducirse, por necesidad literalizante, como “redoblar”, que, aunque en español posee las mismas erres sonoras, generalmente es intransitivo, por lo que resulta difícil establecer, en una primera lectura, que ese enunciado ha de entenderse como “los valles redoblaron sus llantos”. Aquí, el primer sentido verbal que viene a la mente sea quizá el de “duplicar” o incluso “multiplicar”, que, si bien está presente también en el verbo inglés, ahí queda subordinado a las significaciones sónicas y marciales que pueden evocarse cuando los gemidos de los valdenses se propagan como un eco de tambor por los valles y, de ahí, hacia las cimas de los montes y hasta el cielo.

Aunque, con un poco de suerte, pueda considerarse que la anterior traducción en prosa “respeto” -así, entre comillas- los contenidos del soneto escrito originalmente en inglés, queda por resolver el espinoso asunto de la forma. Y es aquí que hay que empezar a atender el que quizá sea el obstáculo más grande que habrá de salvarse en cualquier intento de versificación posterior: el carácter plurisilábico de los términos españoles, los cuales, al



menos en ese sentido, contrastan con los muchos monosílabos ingleses que favorecen el desarrollo y el avance del pentámetro yámbico en la lengua de Wyatt, de Shakespeare y, por supuesto, de Milton. La dificultad aquí reside en la estrecha relación que existe, cuando se habla de sonetos, entre el fondo y el consabido rigor formal que presupone la composición de tal clase de poema. La opción primera es intentar una traducción del pentámetro yámbico al tradicional endecasílabo español, pero ¿a qué se arriesga con esto el traductor? La respuesta es bien conocida: a perder trozos significativos del contenido, el cual, a fin de cuentas, y como dice la admirable crítica norteamericana Helen Vendler, no es sino “forma imaginada” (VENDLER 2015: 13). Se antoja complicado conservar la densidad connotativa de un verso de diez sílabas si hay que convertirlo en endecasílabo, sólo un poco menos breve, sí, pero que, al traducir del inglés, puede verse desbordado por la liberalidad silábica de una lengua neolatina como la nuestra. Si, como se ha dicho, lo que se pierde en cualquier traducción es justo aquello en lo que habita lo poético, bien puede considerarse que el aprieto al que se enfrenta el traductor en una ocasión como ésta no es menor en ningún sentido.

Afortunadamente, sin embargo, el soneto español, en cuanto a formalidad, es menos rígido de lo que pudiera pensarse. Existe un tipo, el soneto de arte mayor, que puede resultar muy conveniente, pues sin alargar demasiado sus versos, da mayor espacio para procurar la conservación de contenidos de manera muy eficaz.⁵ A continuación, ofrezco otra versión del soneto de Milton que tiende a una medida de doce sílabas por verso:

Venga, oh Señor, a tus santos inmolados
cuyos huesos yacen en los Alpes fríos,
quienes tu verdad guardaban ya de antiguo
cuando nuestros padres adoraban palos.

⁵ Aunque son comparativamente infrecuentes, los sonetos dodecasílabos aparecen en la obra de varios poetas hispánicos. Rubén Darío, por ejemplo, incluye algunos en su famoso *Azul*.

Nunca olvides: que en tu libro esté asentado
de tu añeja grey y tu rebaño el grito
que lanzaran despeñados madre e hijo,
por los crueles piamonteses masacrados.
Desde el valle se elevó su voz al monte
y a los cielos. Hoy su sangre y sus cenizas
abonan campos italianos, regidos
por el Tirano triple: que de ellos broten
cientos, que habiendo aprendido ya tus vías
de Babilonia abandonen los suplicios.

Podrá parecer una exageración de mi parte, pero en la práctica, utilizar dodecasílabos amplía en gran medida la capacidad de cada verso español para contener en una sola unidad métrica las significaciones de los componentes de cada una de las líneas en inglés. En total, se añadieron catorce sílabas adicionales a todo el poema, si tomamos como base comparativa el conjunto de catorce versos endecasílabos de la forma tradicional. Por supuesto, al momento de pasar de la prosa al verso hubo que hacer modificaciones importantes para otorgar a la pieza un registro que pudiera considerarse “poético”, si entendemos este calificativo como aquél que se refiere al lirismo que se aleja, en tono y dicción, de un discurso narrativo relacionado muchas veces con la prosa. Tales cambios incluyeron algunas condensaciones, así como cortes sintácticos, a pesar de contar ahora con aquella amplitud del dodecasílabo a la que me refería antes. Un ejemplo de esto es “Alpes fríos”, del segundo verso, donde por necesidad métrica hube de prescindir del redundante “montañas”. También es notoria la ausencia de “piedras” en el verso referente a las adoraciones paganas. Según me parece, “adoraban palos” porta una carga semántica que parece suficiente para evocar la superstición y la idolatría con las que Milton contrasta la piedad cristiana de los valdenses.

Mención aparte merecen algunos versos de dificultad notable. En primer lugar, vuelvo a referirme a las complicaciones de aquella parte en la que los lamentos de las víctimas se elevan a las alturas. Como puede notarse en la versión versificada, el redoble



quedó fuera dado que el término, como verbo trisílabo, alargaba de forma considerable la acción descrita paralelamente al movimiento ascendente de las voces de los mártires. En los siguientes dos versos, he convertido la petición de la voz poética (“...sow | O’re all the Italian fields...”) en un hecho consumado. Se trata de un cambio importante que, sin duda, altera la intencionalidad aparente que conlleva aquella venganza que el poeta pide a Dios cumplir desde el inicio del soneto. No obstante, me pareció que tornar la súplica en un hecho, además de favorecer el dodecasílabo,⁶ otorga al verso contundencia fáctica. Esto, aunado al verbo “abonan”, sirve para justificar el hecho de que, hacia el cierre, “broten cientos”, lo cual remite a esa nutrida cosecha de fieles que Milton concibe como el revés más justo y contundente a la tiranía del Obispo de Roma, a quien el poeta considera encarnación del vicio y del oscurantismo político-religioso más abyecto.

En cuanto al uso de la rima, he preferido dejar de lado la consonancia para evitar alteraciones más violentas de los contenidos del poema. Procurar la rima consonante implica realizar cambios profundos de vocabulario, lo cual daría como resultado, en este caso, la pérdida de la reverberación histórica y, claro está, emotiva de un soneto tan singularmente modulado, a pesar de la indignación que en él puede percibirse. Aquí me opongo a lo que propusiere hace poco el traductor Santiago García-Castañón para sus propias versiones de seis sonetos de Milton. En la justificación que acompaña a su ejercicio, García-Castañón comenta:

Si partimos de la premisa de que el “soneto” debe “sonar”, se hace necesario jugar con los significantes para hacer que la mayor concisión léxica y sintáctica del inglés quepa en los límites del endecasílabo, teniendo en cuenta la mayor ampulosidad verbal de la lengua española [...]. Por este motivo, en ocasiones opté por sacrificar el significado en beneficio de significante, o lo que es lo mismo: alterar el sentido para mantener la forma (GARCÍA-CASTAÑÓN 2016: 14-15).

⁶ El adverbio monosílabo “hoy” resulta una opción significativamente más corta para cualquier verbo, en general bisílabo, que en español pueda sustituir a *sow*. Piénsese, por ejemplo, en posibilidades como “planta”, “siembra”, etc.



Cabe señalar que, en este sentido, García procura en sus traducciones rimas consonantes que, como él mismo admite, alteran los contenidos semánticos y significativos de los “originales” ingleses. Mi opción, en cambio, además del uso ya mencionado del dodecasílabo, ha sido utilizar una rima asonante que aproveche, por una parte, la equivalencia de las oes largas del inglés y, por la otra, que la o española, siendo una vocal media posterior, matiza su timbre al combinarse con una vocal cerrada anterior como la i. Esto puede apreciarse mejor en pares como “fríos / antiguo”, en los versos 2 y 3; o bien, de manera tal vez más significativa, en los versos 6 y 7, con el dúo “grito / hijo”.

Podrá apreciarse que la traducción de sonetos, tal vez como la de cualquier otra forma poética, es un circo de muchas pistas. Aunque el espectáculo es fascinante, la concentración en los detalles, sin embargo, puede terminar pareciendo abrumadora, sobre todo cuando los matices de tales minucias dependen de un relato explicativo como el que he intentado presentar aquí. Imagine el lector que, mientras presencia en ese circo el acto de los tigres amaestrados, quien está sentado justo a usted le narra las especificaciones de cada movimiento, los procesos de domesticación que han hecho posible que una bestia poderosa salte sin chistar a través de un aro en llamas. Después de un rato, seguramente pedirá usted al insistente narrador que se calle para que las improbables acrobacias le sorprendan sin necesidad de mediación. Me detendré aquí, pues, para que el lector pueda, con toda libertad, hacer un juicio propio de la traducción que ofrezco como alternativa para el enérgico soneto de Milton. Por supuesto, mis opciones son sólo sugerencias y no pretenden, puesto que no podrían, agotar las posibilidades de lectura, interpretación y traducción del poema. Quizá valga la pena recordar, como cierre provisional para todos estos intentos, que la naturaleza de cualquier traducción poética reside en la apertura y la incompletitud, si se me permite el uso de un término inexistente aunque ilustrativo en cuanto a una posible caracterización de ese vacío que el



traslado lingüístico-cultural busca siempre llenar y, en situaciones ideales, desbordar de la mejor manera.

* * *

A manera de epílogo para todo lo anterior, señalo aquí que la única traducción al español de los sonetos completos de Milton de la cual tengo noticia es la que publicara en 1977 el Dr. A. Saravia Santander. Su pequeño aunque muy notable volumen incluye también una versión del poema dramático miltoniano *Samson Agonistes* o *Sansón Agonista*. En su traducción de los sonetos, la cual resulta muy respetuosa con los contenidos, Saravia conserva la distribución espacial de los versos de manera que, aunque sin medida o rima particular, los poemas en castellano siguen luciendo como lo que originalmente pretendieron ser: sonetos. Y no obstante, según Saravia mismo:

[...] un soneto es intraducible debido al número de elementos que entran en su composición. Hay un nivel de conceptos que sí pueden de alguna manera pasar al otro idioma, el ritmo puede en ocasiones acercarse al del original, la rima es del todo imposible que atraviese la frontera de la lengua, e imposible es también que pasen toda una serie de elementos casi intangibles, aéreos, sutiles, que forman parte intrínseca del poema y que sólo un contacto directo con el espíritu del poeta (y el espíritu del poeta es su lengua) puede permitir apreciar (MILTON 1977: 36-37).

Mi traducción de “On the Late Massacher in Piedmont” quiere representar el (in)justo medio entre la religiosa observación a la forma de García-Castañón y la literalidad poética de Saravia, que, como ya se ha podido apreciar, se regodea acaso en imposibilidades esenciales. Por otra parte, la versión de quien escribe, intitulada por ahora “Sobre la reciente masacre en Piamonte”, es el punto de partida para la primera traducción hispanoamericana y, por supuesto, mexicana, de los sonetos completos de John Milton. Se proyecta que este esfuerzo aparezca, dentro de no mucho tiem-



po, en la colección de textos *Nuestros Clásicos*, publicados por la Universidad Nacional Autónoma de México.

Referencias bibliográficas

- ALONSO, Amado. (1986). *Materia y forma en poesía*. Madrid: Gredos.
- BASSNETT, Susan. (2002). *Translation Studies*. Nueva York: Routledge.
- BONNEFOY, Yves. (2002). *La traducción de la poesía*. Arturo Carrera (trad.). Valencia: Pre-textos.
- BOOTH, Stephen. (ed.) (2000). *Shakespeare's Sonnets*. New Haven: Yale University Press.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José. (2000). *Métrica española*. Madrid: Síntesis.
- GARCÍA-CASTAÑÓN, Santiago. (2016). “Reescribiendo a Milton: seis sonetos en español”. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 42.2: 11-20.
- LEWALSKI, Barbara. (2003). *The Life of John Milton*. Malden: Blackwell Publishing.
- LÓPEZ HERNÁNDEZ, Marcela. (1998). *El soneto y sus variedades*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- MILTON, John. (2007). *The Complete Shorter Poems*. John Carey (ed.). Londres: Pearson Education Limited.
- MILTON, John. *Sonetos / Sansón Agonista* (1977). A. Saravia Santander (trad.). Barcelona: Bosch.
- PATTERSON, Annabel. (2011). “Milton’s Heroic Sonnets”. En: *A Concise Companion to Milton*, Angelica Duran (ed.). Malden: Blackwell Publishing, pp. 78-94.
- PETRARCA, Francesco. (1992). *Canzoniere*. Milán: Garzanti.
- . (1986). *Cancionero / Triunfos*. Enrique Garcés & H. de Hoces (trads.). México: Porrúa S. A.
- REYNOLDS, Matthew. (2014). *The Poetry of Translation*. Oxford: Oxford University Press.



- ROBINSON, Peter. (2010). *Poetry & Translation: The Art of the Impossible*. Liverpool: Liverpool University Press.
- SCHULTE, Rainer & John Biguenet (eds.) (1992). *Theories of Translation*. The University of Chicago Press.
- SHAKESPEARE, William. (2009). *Sonetos*. Fernando Marrufo (trad.). México: UNAM.
- VENDLER, Helen. (2015). *The Ocean, the Bird and the Scholar*. Boston: Harvard University Press.

RESUMEN:

Este artículo presenta las posibilidades de traducción al español, en México, de un soneto de John Milton. Se ofrece aquí un contexto histórico-poético de la obra sonetística de Milton, así como un recuento de las estrategias de adaptación y reescritura que se utilizaron para la adaptación de la pieza, la cual formará parte de lo que, se espera, será la primera traducción hispanoamericana de los sonetos completos del poeta inglés.

Palabras clave: John Milton, Traducción, Poesía, Soneto, Español

ABSTRACT:

A MEXICAN TRANSLATION OF A SONNET BY JOHN MILTON

This article touches upon the translational possibilities, in Mexico, of one of John Milton’s sonnets. The text presents the historical and poetical context of Milton’s sonnet-writing efforts, as well as an account of the translational strategies used to produce a Spanish version of the piece. The poem will appear in what will hopefully be the first translated Hispano-American edition of the poet’s complete sonnets.

Keywords: John Milton, Translation, Poetry, Sonnet, Spanish

