

mación del contexto colectivo. El medio urbano servirá para enmarcar la reflexión asistencial. Y si es verdad que se repiten algunas obsesiones, la segunda afianza y supera a la primera. En las dos se deja oír un grito, una desgarradura unánime, tal vez sólo «para demostrar que sigo siendo un pedazo de miedo», como alguna vez ha escrito este autor.

Un personaje de Ernesto Sábato dice: «Lo peor no sucede a mi alrededor, sino en mi interior, porque mi propio yo empezaba de pronto a deformarse, a estirarse, a metamorfosearse». Pero esa mutación, esa sensación kafkiana, también proviene del exterior, como respuesta a un estímulo del medio. En la misma medida, el protagonista de *Las sombras rojas*, Judas Don, profesor de humanidades, trompeta en un grupo de jazz acabado, en un tiempo en el que ya «a nadie le interesa ni la literatura ni el jazz», es también un personaje atormentado por sus fantasmas.

Judas Don, plegado por un momento a su trompeta, interpretando el aullido del «lobo estepario», la voz del «extranjero» frente al «túnel» de la noche; pidiendo a gritos el hilo de Ariadna que le libere del laberinto, y consciente, al mismo tiempo, de que en sí mismo, en su soledad, en sus pulmones que expulsan el aliento tibio contra el asfalto, descansan las únicas respuestas.

El planteamiento existencial es una constante del libro, como también lo es el tono de «novela negra» que arroja algunos momentos de tensión y de violencia.

Para recuperarse a sí mismo, para edificar su propia dignidad y vengar el sufrimiento de las trincheras, el amigo muerto, el aire irrespirable, el niño apaleado, ... Judas Don recurre a la venganza, a la traición como medio para exorcizar sus fantasmas. Como aquel otro Judas que se vendiera por treinta monedas, se alía con los opresores para traicionarlos. Pero la moraleja es clara: él será siempre el utilizado, porque «la vida es un tiovivo que da vueltas hasta marear y luego te apea en el mismo sitio en que has subido» (E. Mendoza).

Y suena una trompeta; detrás imagino un silencioso homenaje a Boris Vian, el hombre aquel que amaba la literatura y el jazz. Ahora, en un lugar de la noche, indeterminado, intemporal, se habían acabado los buenos tiempos del jazz y en el aire, en los oídos de Judas Don, seguía sonando una larga canción inacabable, una canción rebelde y poética que desgranaba contra la soledad de lo oscuro las secuencias agolpadas en su interior. Toda la novela se podría interpretar como un nocturno solo de trompeta, interpretado en veintidós tiempos. Satué confiesa haber escrito esta novela mientras escuchaba a Duke Ellington, Judas Priest, Miles Davis, George Brassens, David Bowie y Jacques Brel... La música, expresando lo que ya no se puede expresar con palabras, adelgazándose hasta lo inaprensible.

En *Las sombras rojas* se combinan con habilidad recursos que se apoyan en una tradición y que difícilmente —es posible que ni siquiera lo pretenda— pueden disimular sus ascendientes.

El crítico, el teórico de la literatura, intentará en muchos casos desentrañar la composición de un texto, el material literario que lo sustenta. Posiblemente sale ganando aquella que no permite aislar sus componentes, la que mantiene su secreto o su misterio, y logra un conjunto con la suficiente densidad como para no dejar su esqueleto al aire.

Cuando las columnas no son sólo columnas, sino que además conforman un edificio y un espacio interior habitable. Es decir, en la novela, cuando no es sólo ejercicio de lenguaje, sino que esa «casa del lenguaje» está habitada por unos personajes y una historia.

En *Las sombras rojas* rastreamos con facilidad unos antecedentes literarios: el existencialismo, la novela negra y en menor medida el surrealismo en la descripción de un delirante sueño, o la literatura fantástica reflejada en los dos duendes que acompañarán al protagonista en su periplo urbano, dando cierto toque de humor y de desdramatización en los momentos de mayor violencia.

El logro de la novela está precisamente en que lo que podría parecer dispersión, más bien se resuelve en lo contrario, porque la historia no está supeditada al enfoque, sino que cada punto de vista está en función del transcurrir de esa historia. O de las varias historias que se entrecruzan —tal vez demasiadas— (Berenice, relación con el niño, el grupo de jazz, el golpe de estado...), algunas tendrían entidad por sí mismas para ocupar una sola novela. Y sobre todas, entre todas, caminando un personaje, Judas Don, acudiendo a la cita de las sombras porque «su historia no le ofrecía salidas— (y) desde el suelo la sombra le llamaba».

Amalia Iglesias

Racine en la versión de Rosa Chacel*

Este libro comprende además de los textos traducidos *Notas* a la introducción, *Cronología* de Jean Racine, *Bibliografía*, *Nota* de la traductora y *Notas* a esta edición. El texto de cada una de las tragedias va precedido de los *Prefacios* que escribió Racine. La presentación muy bella y cuidada, a que nos tiene ya acostumbrados la Editorial Alfaguara, sobre todo en esta colección, merece ser elogiada. La *Cronología* es somera pero suficiente. La *Bibliografía* también es satisfactoria ya que imposible sería que fuese exhaustiva. En cuanto al texto de Racine propiamente dicho precisemos que su pre-

* *Jean Racine*, Seis tragedias. Andrómaca, Británico, Berenice, Bayaceto, Fedra, Atalía. Traducción de Rosa Chacel. Introducción de Roland Barthes. Edición bilingüe. Ediciones Alfaguara, S. A., 1983. CLVI + 821 páginas.

sencia en las páginas pares y su traducción en las páginas impares, correspondiendo exactamente la misma extensión en ambos lados, resulta sumamente cómoda y amplía el placer de la lectura.

Sirve de *Introducción* a esta obra *L'Homme racinien*, uno de los estudios que Roland Barthes ha dedicado a Racine. Esta versión así como la de los *Prefacios* de Racine ha corrido a cargo de Carlos Ramírez de Dampierre, traductor de gran experiencia y fina sensibilidad y es, como todas las suyas —piénsese en su traducción de *Poemas* de Valéry y en la de *Opúsculos satíricos y filosóficos* de Voltaire, por ejemplo— una lección de buen hacer y un recreo para el lector.

Hemos leído con gusto e interés esta traducción, tarea de difícil y comprometida realización, llevada a cabo con minuciosidad y competencia. En su *Nota*, la traductora nos ha revelado sus principales preocupaciones y la obligación que se impuso: «jamás una substitución de la forma suprema por una equivalente en la lógica pero de diferente rango, de menor magnitud de quilates». También nos ha confiado sentir un «cierto temor al adoptar el pareado por la excesiva resonancia de la lengua española», observación oportuna si recordamos que la desagradable sensación de monotonía que conllevaba esta estrofa dio lugar incluso en Francia, ya en el siglo XV, a la costumbre de hacer alternar las rimas acentuadas y las rimas átonas, equívocamente llamadas rimas masculinas y rimas femeninas, alternancia recomendada después por Ronsard e impuesta como regla insoslayable en el siglo XVII por Malherbe para evitar esa sensación poco afortunada de uniformidad sonora.

Así pues, Rosa Chacel ha optado por el verso blanco e incluso por la variedad métrica, en *Británico*, *Bayaceto* y *Berenice*; ha mantenido el pareado en *Andrómaca* y en *Fedra* y ha adoptado los dos procedimientos en *Atalía*, la rima en los coros y el verso blanco en los diálogos. A una estricta fidelidad métrica ha preferido, con gran acierto, siempre que le ha sido posible, la fidelidad expresiva y, sobre todo, la fidelidad al contenido; más aún, ha concentrado su atención y su entusiasmo en el logro de un texto que produzca una impresión, incluso una emoción, equivalentes a las que brotan del original. Porque esto, en definitiva, el efecto que produce una traducción, es lo que cuenta. ¿Cómo ha conseguido Rosa Chacel este resultado? Una meta de fidelidad la ha llevado a traducir pacientemente verso a verso cada una de las tragedias, alcanzando una sensación de identidad de las estructuras profundas y casi de literalidad en la forma: la impresión de fidelidad global viene conseguida por el cuidado meticuloso del detalle.

Hemos observado cierto incremento de la presencia de conjunciones —esos elementos gramaticales tan rebosantes de afectividad— que, unas veces, viene exigido por la servidumbre a que se ve sometida toda traducción, particularmente la traducción en verso, pero que, en otras ocasiones, delata la infiltración de la subjetividad del traductor que, en su anhelo de identificación con el original, refuerza la expresividad. Asimismo los cambios del tiempo o del modo verbal, la introducción o supresión de verbos semi-auxiliares (*poder* como «poderío» o «posibilidad», *dejar* como «abandono» o como «permisión», etc.), el distinto uso de los artículos y adverbios y otras transformaciones de los morfemas —esos ingredientes gramaticales que constituyen el entramado en que se asienta el significado y que son auténticos catalizadores que acaso debilitan

pero generalmente refuerzan la expresión, producen en cada caso sutiles diferencias de matiz. Y es que el refuerzo expresivo, si es leve y discreto y no modifica substancialmente el significado suele ser rasgo común de los buenos traductores. Identificados con el sentido del original transmiten a su versión vigorizado el sentimiento que ha sabido conmoverlos.

La aparición frecuente del auxiliar ser y del pronombre personal sujeto, incluso cuando no lo exigen ni la rima ni el cómputo de sílabas, el empleo insólito de preposiciones a que se presta ese laberinto lingüístico que es la constante evolución y todavía indeterminada fijación de su uso en nuestra lengua, el predominio de un léxico suntuoso y solemne, el casi continuo hipérbaton y dislocación de elementos en cada uno de los versos, confieren a esta versión, de alto rango literario, una musicalidad arcaizante. Más de una vez parece transparentarse a través de tan pulido texto el original francés, acaso cumpliendo así la aspiración de Ortega que estimaba que «la traducción debe subrayar su carácter exótico y distante».

La lengua francesa ya está prácticamente fijada, si se me permite esta expresión tratándose de una lengua viva y por esencia en evolución constante, sobre todo por lo que a sintaxis se refiere, cuando escribe Racine. De ahí que, en cierto modo, sus construcciones y giros todavía actuales contribuyan a darnos una sensación de sencillez y naturalidad. A esa difícil sencillez de una lengua que apenas ha envejecido —economía de medios, vocabulario reducido y sugerente, pertinencia en la colocación de acentos rítmicos y solemnidad del verso raciniano— corresponde una versión en un estilo más elaborado que, huyendo de todo lo vulgar y familiar, pueda ser equiparado al original.

Así pues nos es lícito decir que, con medios distintos, principalmente una mayor libertad métrica y otro nivel lingüístico, se ha logrado una bella versión cuyas características esenciales podrían ser la lealtad al contenido unida a la elegancia y nobleza de la expresión.

Veamos algunos ejemplos:

Misérable! et je vis? et je soutiens la vue
De ce sacré Soleil dont je suis descendue?
¡Ah!, miserable! ¡Y vivo! ¡Y la vista sostengo
De ese sagrado sol, de cuya estirpe vengo!

(*Fedra*, acto IV, escena VI, pp. 624-625)

La versión, prácticamente literal, ha introducido un lexema de alto rango: *estirpe*. Charles Bruneau, al estudiar la lengua de Racine, ha destacado el empleo de figuras retóricas, entre otras las siguientes adoptadas por la traductora, así la perífrasis:

Quoi! Tandis que Néron s'abandonne au sommeil
¡Cómo! Mientras Nerón está entregado al sueño
(*Británico*, acto I, escena I, pp. 142-143)

La antítesis:

Je vois mes honneurs croître, et tomber mon crédit
Veo menguar mi crédito y crecer mis honores
(*Británico*, acto I, escena I, pp. 148-149)