

## *Les Névroses* (1883) de Maurice Rollinat traducidas en *La Diana* (1882-1883)\*

### Maurice Rollinat's *Les Névroses* (1883) translated in *La Diana* (1882-1883)

---

EMILIO JOSÉ OCAMPOS PALOMAR

Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filología. Departamento de Literaturas Hispánicas y Bibliografía. Edificio D. Ciudad Universitaria, 28040 Madrid

Dirección de correo electrónico: [emilocam@ucm.es](mailto:emilocam@ucm.es)

ORCID: <https://0000-0002-2663-7718>

Recibido/Received: 5/1/2022. Aceptado/Accepted: 16/5/2022.

Cómo citar/How to cite: Apellido(s), Nombre, «*Les Névroses* (1883) de Maurice Rollinat traducidas en *La Diana* (1882-1883)», *Hermēneus. Revista de Traducción e Interpretación*, 25 (2023): pp. 249-276.

DOI: <https://doi.org/10.24197/her.25.2023.249-276>

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

**Resumen:** Las traducciones de la poesía parnasiana, decadentista y simbolista francesa introducen, a finales del siglo XIX en el mundo hispánico, los modelos para un cambio literario. En este marco se encuentran los primeros poemas traducidos en España de *Les Névroses* (1883) de Maurice Rollinat, publicados en la revista *La Diana*, dirigida por el poeta Manuel Reina. El presente trabajo repara en estas traducciones, realizadas en conjunto por Aniceto Valdivia y Manuel Reina, y analiza qué elementos de las nuevas poéticas francesas se reescriben para fijar el papel de dichas traducciones en la renovación literaria finisecular.

**Palabras clave:** *La Diana*; Manuel Reina; Aniceto Valdivia; Maurice Rollinat; traducción.

**Abstract:** At the end of the 19<sup>th</sup> century, translations of French Parnassian, Decadentist and Symbolist poetry introduced the models for literary change into the Hispanic world. The first poems translated in Spain from Maurice Rollinat's *Les Névroses* (1883), published in the magazine *La Diana*, directed by the poet Manuel Reina, are to be found in this context. This paper examines these translations, carried out jointly by Aniceto Valdivia and Manuel Reina, and analyses which elements of the new French poetics are rewritten to establish the role of these translations in the *fin-de-siècle* literary renewal.

**Keywords:** *La Diana*; Manuel Reina; Aniceto Valdivia; Maurice Rollinat; translation.

**Sumario:** Introducción; 1. La revista y los traductores; 2. Las «neurosis» traducidas; Conclusiones; Referencias bibliográficas.

---

\* Esta investigación es parte de la ayuda JDC2022-049079-I, financiada por el Ministerio de Ciencia e Innovación, MCIN/AEI/10.13039/501100011033, y por la Unión Europea, Fondos NextGenerationEU/PRTR.

**Summary:** Introduction; 1. The magazine and the translators; 2. The “neuroses” translated; Conclusions; References.

---

## INTRODUCCIÓN

Tres años después de la muerte de Maurice Rollinat, Rubén Darío publica en España *Opiniones* (1906), donde se recoge una semblanza del poeta francés y un comentario sobre la obra *Les Névrozes* (1883) que comienza así:

Uno solo de los libros del desventurado os dará una idea de la caja de Pandora y urna de los demonios que era su pobre cráneo: *Las neurosis*, dividido en cinco partes: «Las almas», «Las lujurias», «Los espectros» y «Las tinieblas». Un médico os dirá: «Delirio de la persecución, lipemania, parálisis general»; un doctor de la Iglesia os declararía francamente: «Posesión» (1906, p. 72).

Esta obra, que transgrede la moral católico-burguesa desde una estética decadentista, fue leída por los poetas del Modernismo. Veintitrés años antes del texto de Darío sale a la luz *Les Névrozes* y las primeras traducciones de este poemario en España las realizan el cordobés Manuel Reina y el cubano Aniceto Valdivia para *La Diana*, revista literaria de periodicidad quincenal que dirige el propio Manuel Reina desde su inicio, el 1 de febrero de 1882, hasta su fin, el 22 de enero de 1884.

En este trabajo se analizan dichas traducciones de los poemas de Rollinat para ver qué elementos de las nuevas poéticas francesas se vuelcan al español y establecer el papel de estas traducciones en la renovación literaria finisecular y el Modernismo. El análisis se aborda siguiendo los trabajos de los teóricos de los Estudios de Traducción, nacidos en la década de los setenta, entendiendo la traducción como reescritura (Bassnett y Lefevere, 1990; Lefevere, 1992), y atendiendo a la función ideológica de los textos traducidos, es decir, a la función que desarrollan en la cultura a la que llegan (Even-Zohar, 1978; Hermans, 1985).

Si los textos literarios traducidos, la literatura traducida, pasan a formar parte de la cultura de llegada, por tanto, habría que clasificarlos como textos literarios o literatura de dicha cultura (Lambert, 1995). De ahí que en este artículo se estudie la traducción literaria como una modalidad

más de crear literatura (Santoyo, 1995, p. 23), la traducción como una forma de escritura (Lafarga y Pegenaute, 2016, p. 5).

Pero ¿qué literatura? ¿Qué forma de escritura? El denominado Fin de Siglo hispánico es un periodo donde los autores escriben con la mirada puesta en Francia o, dicho de otro modo, reescriben y traducen las corrientes literarias francesas de la segunda mitad del siglo. El Modernismo, entendido como época, significa la posibilidad de construir una literatura que rompa las fronteras nacionales, pues los autores modernistas sienten la tradición literaria de otro país como propia.

La búsqueda de la innovación y la aceptación de los códigos de las obras extranjeras por parte de un sistema literario indica la crisis de este, así como la imposición de los propios códigos a las obras importadas señala el poder del sistema literario y cultural (Even-Zohar, 1978). En España se va a vivir una crisis literaria, que también es ideológica y cultural, y que responde a una expresión histórica de acontecimientos políticos y sociales que sacuden al país. La literatura, en las dos últimas décadas del siglo XIX, buscará transformarse atraída por la fuerza de un sistema literario extranjero.

En este contexto se traducen las «neurosis» de Rollinat en *La Diana*, revista que para Aguilar Piñal (1968, p. 24) y Reina López (2005, p. 409) presagia los vientos modernistas y anuncia la renovación literaria, no así para Guillermo Carnero (2007, p. 187), quien no encuentra nada que permita definirla como renovadora. Las traducciones del poeta francés por parte de Reina y Valdivia pueden hacer que la balanza se incline del lado de Aguilar Piñal y Reina López, si entendemos, en primer lugar, que Rollinat, como deja ver Darío, es un modelo para el Modernismo hispánico y, en segundo lugar y más importante aún, que en la traducción de textos parnasianos, decadentistas y simbolistas se puede rastrear el inicio de una escritura modernista.

La crítica no ha atendido a los poemas de Rollinat traducidos para *La Diana* desde este planteamiento metodológico, donde el texto traducido refleja e impone un gusto estético. La reescritura es manipulación literaria y la traducción funciona como medio para alterar el canon del sistema, puesto que puede importar nuevas formas diferentes a las dominantes (Lefevere, 1992). En palabras de Claudio Guillén:

De tal suerte se extienden los movimientos poéticos, mediante ciertos textos y autores que los lanzan o los simbolizan, a base no de originales sino de versiones logradas de creaciones extranjeras (...). Nunca meramente

pasivo, puesto que no se limita a reflejar o a reproducir, el traductor importante es uno de los motores de cambio y de la historia de la literatura (2013 [1985], p. 324).

## 1. LA REVISTA Y LOS TRADUCTORES

*La Diana* es una de las revistas literarias de finales del siglo XIX que sirvieron como medio de difusión de la literatura extranjera. Esta publicación bimensual ofrece traducciones, algunas sueltas y otras agrupadas bajo epígrafes, de textos literarios de Marcial, Jean-Jacques Rousseau, Gottlieb Konrad Pfeffel, Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Schiller, Johann Paul Friedrich Richter, E. T. A. Hoffmann, Giovanni Berchet, Justinus Kerner, Ludwig Uhland, Lord Byron, Joseph Christian von Zedlitz, Alphonse de Lamartine, Heinrich Heine, Aleksandr Pushkin, Thomas Hood, Honoré de Balzac, Victor Hugo, Léon Gozlan, Alexandre Dumas, Nathaniel Hawthorne, Samuel-Henri Berthoud, Henry Wadsworth Longfellow, Alphonse Karr, Edgar Allan Poe, Alfred de Musset, Théophile Gautier, Pitre-Chevalier (seudónimo de Pierre-Michel-François Chevalier), Charles Dickens, Félicien Mallefille, Arsène Houssaye, Jean de Falaise (seudónimo de Charles-Philippe de Chennevières-Pointel), Moritz Hartmann, Charles Baudelaire, Henri Murger, Émile Erckmann y Alexandre Chatrian, Eustace Clare Grenville Murray, Charles Monselet, Auguste Barbier, Mór Jókai, *Ignotus* (seudónimo que utilizó el periodista francés Félix Platel en sus crónicas semanales en *Le Figaro*), Aurélien Scholl, Ludovic Halévy, Giosuè Carducci, el rey Kalakaua de Hawái, Anatole France, Charles Buet, y Maurice Rollinat.

El peso de la traducción en la revista recae en Manuel Reina, como director, y Aniceto Valdivia, como traductor principal. Ambos autores reproducen en sus poemas la tradición literaria decimonónica, donde se combinan elementos nacionalistas, románticos y realistas, pero, a su vez, importan desde Francia unas nuevas tendencias poéticas que rompen estética e ideológicamente con el Romanticismo y el realismo literario del siglo XIX y que propician el Modernismo hispánico.

Aniceto Valdivia es uno de los introductores del parnasianismo en España a través de la prensa desde 1880 a 1883 (Feria, 2016, p. 62), pero, sobre todo, es un difusor de *Le Parnasse* en Cuba, haciendo de intérprete de Gautier en la «Capillita Gauteriana», donde poetas como Lola

Rodríguez de Tío se reunían en torno a la lectura del poeta francés.<sup>1</sup> Valdivia, en 1885, trajo de Francia libros de poetas parnasianos y simbolistas, como Rimbaud, Verlaine, Gautier, Leconte de Lisle, Heredia, Baudelaire, Moreás y Mallarmé, que leyó Julián del Casal (De Armas, 1981, pp. 50-51). El periodista canario Francisco González Díaz expresa magistralmente cómo Aniceto Valdivia alumbró las letras cubanas con la reescritura de la poesía francesa moderna:

Toda la producción literaria moderna, la francesa especialmente, ha sido *revelada* a Cuba por este escritor insigne; la ha dado a conocer en versiones, en glosas, en transcripciones amplias y brillantes, en alusiones y citas oportunas. Ha sido el embajador del genio de Francia en Cuba, cumpliendo una tarea de alta cultura intelectual. Al pasar por su fantasía calenturienta, cobraban nuevo brillo los pensamientos de los maestros y los artistas que presentaba a sus compatriotas. Los *americanizaba*; es decir, prestáales un nuevo encanto sin quitarles nada de su esencia intransfundible. Y si recitaba sus obras en un canto altísimo, majestuoso, arrebatador, adquiría su recitación única, secreto de su temperamento único también, la grandeza de una plegaria que hacía inclinar todas las frentes. Y ganaba con el milagro de su verbo interpretativo innumerables fieles para las religiones estéticas, innumerables discípulos para las escuelas artísticas. En el pináculo de su cátedra, sacudida por los vientos de la inspiración propia y la ajena, su cabeza resplandecía como una antorcha. Era un iluminado, un poseso de la locura del Arte, casi tan sagrada como la de la Cruz (1916, pp. 265-266).

González Díaz (1916, pp. 263-264) advierte la escritura gauteriana y la «retórica modernista» de Aniceto Valdivia, quien muestra su

---

<sup>1</sup> En una carta de Lola Rodríguez de Tío al poeta cordobés Guillermo Belmonte Müller, fechada el 12 de diciembre de 1893, la poeta puertorriqueña muestra su disposición para que el poeta cordobés, residente en España, pertenezca a la «Capillita Gauteriana», a su «Colonia griega» en Cuba, donde se lee a Gautier, haciendo de intérprete Aniceto Valdivia: «Los domingos recibo por la noche a la gente *du grand ton* y por el día a los literatos íntimos, porque desde la *una* hasta las *ocho* de la noche nos consagramos a la lectura de Gautier el gran *Flico* de quien es Valdivia intérprete admirable porque está saturado de su admirable manera. Esas horas del domingo son deliciosas. // En estos tres meses últimos del año, hémosle dado el nombre a este adorable cuartito escritorio que es donde nos reunimos los *fieles*, de *Capillita Gauteriana* y yo les respondo que Vd. si estuviera aquí sería de los *devotos asiduos* y rendiría culto a nuestras lecturas... desde luego aunque esté lejos es Vd. comprendido en el número de mi “*Colonia griega*”. // Yo tengo un no sé qué especial para hacer que amen mis amigos todo lo que yo amo, así es que su nombre ya es simpático entre los *fieles* de *La Capillita Gauteriana*» (en Ortí Belmonte, 1973, pp. 107-108).

compromiso con la renovación literaria, tal y como anota Camacho (2013, pp. 189-190), al escribir los prólogos de obras de autores modernistas: *Gemelas* (1894), de los hermanos Carlos Pío y Federico Uhrbach, y *En medio del camino* (1914), de Bonifacio Byrne. Además, un año antes de su muerte, su lírica parnasiana se deja ver en una serie de sonetos ecfrásticos que describen estatuas del mundo grecolatino: «El Laocoonte del Vaticano», «La Venus de Cnido», «El Toro-Farnesio», «Niobe», «Antinous», «La Venus de Milo», «El Apolo de Belvedere», «El “Júpiter” de Phidias», «La Victoria de Samotracia» y «El Alejandro de Lysippo». Los sonetos se publican, bajo el título «Siderales» y acompañados cada uno de fotografías de las esculturas a las que hacen referencia, en 1926 en la revista *Cervantes* de La Habana.<sup>2</sup>

En cuanto a su papel en *La Diana*, Valdivia publica traducciones para dicha revista desde 1882 a 1883. En esta fecha, tras finalizar en 1881 los estudios de Derecho en Madrid, el cubano se encuentra en España inmerso en la actividad literaria: colabora en periódicos madrileños y estrena varias obras dramáticas.<sup>3</sup> Para la revista que dirige su compañero Manuel Reina traduce un cuento de Jean-Jacques Rousseau, con el título «Una novela inédita de Juan Jacobo» (16/3/1882); los poemas «El águila del casco» (1/3/1883), «La epopeya del león» (16/7/1882) y «La luna» (22/9/1883) de Victor Hugo;<sup>4</sup> el cuento «La botina rosada» (22/8/1883) de Arsène Houssaye; el cuento «El sueño» (8/9/1883) de Ludovic Halévy; y el cuento «La sabiduría del doctor Bog» (22/10/1883) de Anatole France. Mención aparte, por la inmediatez traductora respecto a los textos originales, merecen las traducciones de poemas de Auguste Barbier: «La ralea» (16/6/1882);<sup>5</sup> «Noventa y tres» (16/2/1883); y, bajo el epígrafe «Poesías

<sup>2</sup> Esta plasticidad descriptiva, de influencia parnasiana, en el soneto la practicaron poetas modernistas como Julián del Casal en la serie «Mi museo ideal» de *Nieve* (1892), Antonio de Zayas en *Joyeles bizantinos* (1902a) y *Retratos antiguos* (1902b), Salvador Rueda en la serie «Mármoles» de *Piedras preciosas (cien sonetos)* (1900), Manuel Machado en *Apolo. Teatro pictórico* (1911), o Guillermo Belmonte Müller en *Sonetos a Italia* (1964), publicados, estos últimos, en parte en 1908 en el *Almanaque del Obispado de Córdoba* y en 1911 en el *Diario de Córdoba*.

<sup>3</sup> Para la polémica que mantuvo con *Clarín* sobre el Modernismo, véase Camacho (2013).

<sup>4</sup> En ese mismo año reúne sus traducciones del poeta francés y publica *Poemas de Victor Hugo* (1883).

<sup>5</sup> En nota a pie de página se indica: «Esta composición forma parte del tomo titulado *Yámbicos y Poemas* del malogrado poeta francés Augusto Barbier. Tenemos el honor de ser los primeros en ofrecer a nuestros lectores una muestra del volumen cuya traducción completa en versos castellanos pronto verá la luz pública» (16/6/1882, 10, p. 6). La

de A. Barbier», «Introducción», «El león», «El motín», «La popularidad» y «El ídolo» (16/3/1883). Finalmente, se destacan, por la repercusión de sus autores en la literatura modernista, las traducciones de Rollinat, que analizaré en el siguiente epígrafe, Baudelaire y Gautier. De Baudelaire, «La Fanfarlo» (16/4/1882; 1/5/1882; 16/5/1882) y, de los *Petits poèmes en prose*, «El extranjero», «El confiteor de artista», «El pastel», «El mal vidriero», «La invitación al viaje» y «Retratos de queridas» (16/8/1882; 16/9/1882).<sup>6</sup> Y de Gautier, la pieza teatral «Una lágrima del diablo. (Misterio)» (8/7/1883; 22/7/1883; 8/8/1883).

Por su parte, Manuel Reina, autor poco olvidado en las antologías modernistas, construye su poesía a través de elementos parnasianos y decadentistas. Gautier está presente desde sus *Cromos y acuarelas* (1878), poemas esteticistas donde domina el arte, el lujo y la belleza del erotismo, hasta el soneto «La musa de Teófilo Gautier», publicado en 1882 en *La Diana* y, más tarde, en *Robles de la selva sagrada* (1906). La plasticidad descriptiva de la escritura de *La vida inquieta* (1894) es advertida por Cardwell, quien afirma que «like the major decadent writers Reina, lays considerable stress upon artificiality. He chooses to describe natural effects in terms of wrought and precious metals, polished gemstones and rich tapestries and brocades rather than by means of conventional formulae» (1978, pp. xxv-xxvi), y por Hambrook, quien define el libro con el término «Decadent artificiality» (1985, p. 423). En *La vida inquieta*, Manuel Reina, en primer lugar, da voz a Poe en el poema «Última noche de Edgardo Poe», siguiendo la línea admirativa que marca Rollinat con el poema «Edgar Poe» (*Les Névroses*, 1883);<sup>7</sup> en segundo lugar, se confiesa inspirado por Baudelaire, al decir en el poema «A un poeta» que el autor de *Les Fleurs du mal* viene a visitarlo en las sombras, junto a otros poetas lúgubres; y, finalmente, traduce «Don Juan aux enfers» (*Les Fleurs du mal*, 1857), poema clave en la construcción literaria del Modernismo por varios motivos: el primero, su temprana publicación en 1889 en el *Almanaque de*

---

traducción completa se publica tres años más tarde, junto a otra obra traducida de Barbier, con el título *Yámbicos. Lázaro* (1885).

<sup>6</sup> El otro traductor de Baudelaire en *La Diana* es Eduardo Bustillo, con «Una miseria (traducción de Baudelaire)» (8/5/1883). Hambrook (1991) resalta la importancia de *La Diana* en la recepción española de Baudelaire.

<sup>7</sup> Aunque responden a significados diferentes, en ambos poemas se emplea una imagen parecida: «el ojo de un tigre», que simboliza el color del ajeno que bebe Poe (Reina, 1894, p. 151), y el «œil de Lynx», que remite a la agudeza literaria del poeta de Baltimore (Rollinat, 1883, p. 56).

la *Ilustración Española y Americana para el año 1890*; y el segundo, su inclusión en revistas modernistas de Hispanoamérica, como *Revista Azul* de México (26/4/1896), y *La Revista Cómica* de Santiago de Chile (1.<sup>a</sup> semana de febrero de 1898). Otro hecho relevante en su reescritura de las nuevas poéticas francesas, esta vez en *Poemas paganos* (1896), es la traducción en verso o el poema inspirado en el cuento en prosa «Impatience de la foule», del libro decadentista *Contes cruels* (1883), de Villiers de L'Isle-Adam.

En cuanto a la actividad traductora de Reina en *La Diana*, el poeta se ocupa exclusivamente de Rollinat. No obstante, hay que considerar su tarea como director en una revista que da protagonismo literario a la traducción.

Manuel Reina decide qué autores extranjeros se traducen en su publicación quincenal, a la vez que nutre su escritura con la influencia de dichos autores. El transvase lírico de las traducciones de *La Diana*, y en particular de las de Rollinat, hacia la creación original de Reina ya lo subrayó Aguilar Piñal: «Este amplio panorama de literatura extranjera marca un índice de preocupaciones en la renovación literaria, interesantísimo para el desarrollo posterior de la poesía de Reina, que, muy al tanto de todo como director de la revista, y aun traductor, va a sufrir la influencia de todos ellos» (1968, p. 27). Así fue, y Pardo Bazán, que comparó a Reina con Leconte de Lisle,<sup>8</sup> enlazó a Rollinat y a Reina como exponentes del tema de la muerte del poeta desde dos tipos distintos de belleza:

Porque todo poeta, si se mira bien, idea belleza, pero belleza peculiar suya, y cuanto más peculiar, mejor.

Así, por ejemplo (y es el primero que se me ocurre), el lírico francés Mauricio Rollinat también idea belleza; ¡cuán distinta de la de Reina, cuán distinta!

---

<sup>8</sup> «Había en él el espíritu de un parnasiano, de un cincelador de la rima (si no había el estatuario vigor, digno de Fidias, de un Leconte de Lisle)» («La vida contemporánea», firmado como «La Condesa de Pardo Bazán», *La Ilustración Artística*, 28/8/1916, p. 554). Esta comparación también la hizo Juan Ramón Jiménez en la «Elejía accidental por Don Manuel Reina» de 1905 («nuestro Leconte de Lisle», Jiménez, 1961, p. 36), y, más tarde, Eduardo de Ory («era Reina un gran burilador del verso, verdadero artífice de la rima, a quien hubiéramos podido llamar, de admitir comparaciones, el *Leconte de Lisle* español», [1916], p. 53).

Es la belleza de lo horrible, a veces, y otras, la de las visiones de un cerebro enfermo y un alma en pena visitada por el diablo o, al menos, por la sensación continua de la muerte.

Baste un ejemplo, su poemita *Las mariposas*. Es uno de los menos tristes de la colección titulada *Los refugios*, y las describe saliendo radiantes y dulces de los limbos de la crisálida, bebiendo perfumes en la brisa, viajando por el aire, temblando en el cáliz de la flor, perdiendo un poco del polvillo de sus alas al roce del cardo azul, semejantes a florecillas que vuelan, y alegrando los ojos con el reflejo de la pedrería que parece sembrada sobre sus alas.

Pero ¡ay!, he aquí que de pronto la mariposa llamada *Esfinge Atropos* aparece... en su coselete se ve, claramente, la figura de una calavera... y el poeta supone que repite la mariposa: «Tú serás cadáver, tú lo serás...».

Compárese este final pesimista con el bello final de un soneto de Manuel Reina, que no resisto al deseo de transcribir:

Llenó el vergel Apolo de armonía,  
y recostado en suelo floreciente,  
a la margen durmióse de una fuente  
que entre lirios y céspedes corría.  
sale entonces, callada, de la umbría  
desenroscando el cuerpo, una serpiente,  
y un de su corvo, empozoñado diente  
en el pecho del Dios de la poesía.  
Las aves que poblaban la espesura  
a la queja de Apolo dolorosa  
respondieron con gritos de pavora;  
y en la tierra, que ungió la generosa  
sangre de la traidora mordedura,  
vio la primera luz el laurel rosa.<sup>9</sup>

He aquí como la riente fantasía del poeta meridional canta el mito antiguo y le comunica el sentido moderno, delicado, lírico, sentimental (*La Ilustración Artística*, 28/8/1916, p. 554).

Por otro lado, y al igual que Valdivia, Reina no emite juicios sobre su traducción en *La Diana*, pero sí lo hace sobre la traducción poética en

---

<sup>9</sup> Este poema, titulado «El laurel rosa», se publicó el 19 de enero de 1901 en *Blanco y Negro*; el 22 de enero de 1901 en *El Defensor de Córdoba*; el 16 de octubre de 1901 en *Málaga Moderna*; y como prólogo al libro *Laureles y rosas* (1905) de Eduardo de Ory (Reina López, 2005, p. 847).

general en una reseña al libro *Poemas y fantasías* ([1883]) de Heine, traducido por José J. Herrero:

La traducción en verso es tarea por demás ingrata y difícil y en muy raras ocasiones se ve coronada por éxito brillante. Soy poco partidario de las traducciones, y especialmente de las hechas en verso. ¡Sacrifica tantas veces el traductor a las exigencias de la rima imágenes, frases y hasta pensamientos que esmaltan la obra original! En un solo caso puede admitirse la traducción en verso: siendo el autor de ella un buen escritor, que además de inspiración poética tenga conciencia literaria.

Y aun así, hay poetas tan íntimos, tan subjetivos, tan originales –como Byron, Leopardi, Musset y Heine– que nunca serán perfectamente traducidos (22/7/1883, 12, p. 16).

En primer lugar, llama la atención que alguien que se dedica a la traducción por placer (no tuvo una actividad profesional ni recibió ingresos como traductor) y para difundir la literatura extranjera diga que es poco partidario de las traducciones. Lo que manifiesta, evidentemente, su preferencia por la lectura de la obra original y, a la vez, su concepción de la traducción como actividad social y comprometida con aquel que no puede disfrutar de la lectura en la lengua original: mejor leer a través de una traducción que no leer, mejor verter la obra a la lengua meta y que llegue a más público que dejarla solo para la élite burguesa conocedora de la lengua de origen. Reina preferiría que la lectura se hiciese desde la lengua del texto original, pero al no ser siempre posible no queda más remedio que la traducción.

Asimismo, sorprende su idea de la intraducibilidad y que, por ello, sea poco partidario de las traducciones en verso, ya que la exigencia de la rima sacrifica «imágenes, frases y pensamientos» del original. Reina da preferencia al contenido en detrimento de la forma, una relación de privilegio que denuncian una serie de teóricos como Meschonnic (1973), Berman (1985), Dolezel (1990), Mattioli (1993) y Porena (2001). Al fin y al cabo, el significado también emana de la forma. Aunque el pontanés admite la traducción en verso siempre y cuando el traductor sea un «buen escritor» y disponga de «inspiración poética» y «conciencia literaria», recurriendo al tópico, tan extendido en el XIX, de que para traducir poesía se debe ser poeta: «Los poetas solo en verso pueden y deben traducirse, a condición siempre (esto por sabido debe callarse), de que sea un poeta el traductor» (Menéndez Pelayo, 1886, p. XXVIII). Reina, por supuesto, eligió

el verso para sus traducciones, opción indudable, para el mismo, si el traductor es poeta.

De Byron, Leopardi, Musset y Heine dice que «nunca serán perfectamente traducidos». Y añade que «la poesía de Heine es un corazón, y los corazones no se traducen» (22/7/1883, 12, p. 16). Precisamente, Reina tradujo a Heine en tres ocasiones: «El rey Haraldo Harfagar (traducción de Heine)» (*Andantes y alegros*, 1877), «La Diana (de Heine)» (*Cromos y acuarelas*, 1878) y «Childe-Harold (pensamiento de Heine)» (*La Ilustración Española y Americana*, 8/1/1901; *Robles de la selva sagrada*, 1906). Por tanto, la lucha de Reina con la traducción consiste en realizar dicha actividad aun sabiendo de su imposibilidad, reconociendo el texto intraducible, un motivo insuficiente para cesar en la difusión de la poesía extranjera.

La misma imperfección, intraducibilidad, destaca Reina en el trabajo de José J. Herrero, a propósito de Heine: «excelente poeta y literato ilustrísimo [...] aunque su trabajo no pueda calificarse de perfecto, resulta agradable, lo cual es un verdadero triunfo» (22/7/1883, 12, p. 16). Y confiesa que el mejor acercamiento a la traducción es la búsqueda intersubjetiva, la creación de una afinidad estética, la identificación: «en estas composiciones, el traductor se identifica con el gran poeta, y tiene momentos de elevada inspiración» (22/7/1883, 12, p. 16). Una cita que recuerda a las palabras de Menéndez Pelayo: «Cuanto más poeta sea el traductor, tanto más obligado debe creerse a una fidelidad estricta. Solo con esta condición se dignará visitarle la Musa del gran poeta traducido» (1885, s. p.).

## 2. LAS «NEUROSIS» TRADUCIDAS

La reseña al libro de Heine se publica dos meses después de que la revista recoja las traducciones de trece poemas de Rollinat realizadas por Reina y Aniceto Valdivia bajo los seudónimos Anier y Diawlia, respectivamente.<sup>10</sup> En nota a pie de página se indica la intención de las «Poesías de Mauricio Rollinat»: «Cumpliendo nuestro propósito de dar a conocer a los lectores de *La Diana* las novedades literarias extranjeras, publicamos varias composiciones de Rollinat, que son hoy en Francia

---

<sup>10</sup> En la sección «Álbum de pensamientos» (16/1/1883; 8/6/1883), donde aparecen sentencias de autores españoles y extranjeros, se incluye Manuel Reina con el seudónimo M. Anier.

objeto de apasionados ataques y exageradas defensas» (8/5/1883, 7, p. 8). Es decir, están dando a conocer un poemario clave para la estética decadentista como es *Les Névroses* (1883) en el mismo instante en que se publica y difunde en Francia. Los textos elegidos son «Les Frissons», «Les Reflets», «Ombres visiteuses», «Les Cloches», «Les Drapeaux», «À une Mystérieuse», «La Parole», «Notre-Dame la Mort», «Le Mauvais Œil», «Villanelle du soir», «La Biche», «L'Habitude» y «La Lanterne».

«Los estremecimientos» («Les Frissons») es un poema nihilista y terriblemente pesimista donde los estremecimientos ahogan a toda la sociedad: «Et tout frissone, terre et cieux, / l'homme triste et l'enfant joyeux, / et les pucelles dont les yeux / sont des étoiles» (Rollinat, 1883: 7); «Tierra, cielos, hombres, niños, / en el mundo todo tiembla; / hasta las pálidas vírgenes / cuyos ojos son estrellas» (Anier y Diawlia, 8/5/1883, 7, p. 8). Se respetan las once estrofas del original, volcando la estructura 8a, 8a, 8a, 5b, 8c, 8c, 4d en estrofas de ocho y diez versos octosílabos arromanzados. Y no se censura una atmósfera que abre las puertas del vacío y de la desesperación moral:

D'où vient que parfois, tout à coup,  
l'angoisse te serre le cou?  
Quel problème insoluble et fou  
te bouleverse,  
toi que la science a jauni,  
vieil athée âpre et racorni?  
—«C'est le frisson de l'Infini  
qui me traverse!»

¡Ah! ¿Por qué a veces la angustia  
de pronto tu cuello aprieta?  
¿Y qué problema insoluble  
a tus ojos presenta,  
viejo ateo encanecido  
bajo el árbol de la ciencia?  
—«Es el estremecimiento  
del Infinito, la eterna  
flecha aguda y ponzoñosa  
que el corazón me atraviesa».

Le strident quintessencié,  
Edgar Poe, net comme l'acier,  
dégage un frisson de sorcier  
qui vous envoûte!  
Delacroix donne à ce qu'il peuit  
un frisson d'if et de sapin,  
et la musique de Chopin  
frissonne toute.

El estridente y sublime  
Edgar Poe que flamea  
como el acero, prodiga  
en sus tóricos poemas  
vagos estremecimientos  
que nos agitan y aterran.  
Delacroix da a sus pinturas  
el temblor de la floresta  
y las notas de Chopin  
vibrantes y aladas tiemblan.

Les anémiques, les flévreux,  
et les poitrinaires cireux,  
automates cadavéreux  
a la voix trouble,  
tous attendent avec effroi  
le retour de ce frisson froid  
et monotone qui décroît  
et qui redouble.

Ils font grelotter sans répit  
la Misère au front décrépit,  
celle qui rôde et se tapit  
blafarde et maigre,  
sans gîte et n'ayant pour l'hiver  
qu'un pauvre petit châte vert  
qui se tortille comme un ver  
sous la bise aigre.

Frisson de vie et de santé,  
de jeunesse et de liberté,  
frisson d'aurore et de beauté  
sans amertume;  
et puis, frisson du mal qui mord,  
frisson du doute et du remord,  
et frisson final de la mort  
qui nous consume! (Rollinat, 1883  
pp. 9-10)

Los anémicos, los tísicos  
de faz transparente y muerta,  
autómatas cadavéricos  
de voz apagada y seca,  
aterrados y sombríos  
con ansia esperan la vuelta  
del frío estremecimiento  
que los reanima o enerva.

En las tristes buhardillas  
furioso azota sin tregua  
los descoloridos miembros  
de la lúgubre miseria.  
La miseria que en las noches  
de invierno glacial no encuentra  
lecho ni lumbre y se envuelve  
en verde chal de estameña  
cuyos girones se enroscan  
al cuerpo que se doblga,  
como una serpiente al árbol  
que la tempestad flagela.

Dulces estremecimientos  
de vida y adolescencia,  
de auroras y libertad,  
de salud y de belleza:  
después estremecimientos  
del mal que nos envenena,  
de la duda que desgarrá,  
de la machada conciencia;  
y estremecimiento último  
de la muerte, la cual llega  
triste y callada y destruye  
la miserable existencia  
(Anier y Diawlia, 8/5/1883, 7, p. 8).<sup>11</sup>

En «Los reflejos» («Les Reflets») los catorce dodecasílabos asimétricos pareados del original se convierten en veintidós endecasílabos

---

<sup>11</sup> Esta preocupación se repite en «La ola negra» de Reina, que «avanza, avanza, avanza» (1894, p. 177) y simboliza el escepticismo finisecular.

arromanzados para traducir la ensoñación y el misterio simbolista que evoca la sinestesia:

Leur fascination m'est douce et coutumière:  
 ames de la clarté, soupirs de la lumière,  
 ils imprègnent mon art de leur mysticité  
 et filtrent comme un rêve en mon esprit hanté;  
 et j'aime ces baisers de la lueur qui rôde,  
 qu'ils me viennent de l'onde ou bien de l'émeraude!  
 (Rollinat, 1883, pp. 11)

Esa fascinación es dulce y triste  
 como el anhelo de una dicha vaga;  
 temblor del lago, resplandor del cielo,  
 suspiros de la luz, claridad sacra  
 con su perfume místico me envuelven,  
 filtrándose sutiles en mi alma  
 y en mi cerebro loco donde el sueño  
 a la alucinación siempre se hermana.  
 Yo amo esos besos que la luz desprende,  
 refléjelos la onda o la esmeralda!  
 (Anier y Diawlia, 8/5/1883, 7, p. 8)

En «La visita de las sombras» («Ombres visiteuses») los alejandrinos franceses (6 + 6) y octosílabos del original pasan a endecasílabos arromanzados en la traducción. El poema presenta una figura femenina marmórea, una belleza parnasiana:

Õ mains d'ambre rosé, mains de plume et d'ouate  
 où tremble autant d'esprit que sur la lèvre moite,  
 et de rêve que dans l'œil bleu!  
 Õ mignonnettes mains, menottes à fossettes  
 qui servent à l'amour de petites pincettes  
 pour tisonner ma chair en feu  
 (Rollinat, 1883, p. 116).

En estos primeros versos de la traducción se resalta el carácter escultórico de la figura femenina introduciendo unas manos cinceladas:

¡Oh manos de ámbar rosa y blanca pluma,  
 que encerráis tantos sueños como el labio

húmedo y la pupila azul y bella!  
¡Oh cinceladas y redondas manos  
ricas de hoyuelos, que servís de pinzas  
para rasgar mi pecho y abrasarlo!  
(Anier y Diawlia, 8/5/1883, 7, p. 8)

La transgresión moral del poema pasa a la traducción. El lector asiste a un sensual desnudo, impropio para los códigos católicos burgueses:

Ö petits pieds qui vont comme le zéphyr passe,  
en laissant derrière eux le frisson de la grâce  
et le sillage du désir;  
ö jarretière noire à la boucle argentée,  
diadème lascif d'une jambe sculptée  
pour les étreintes du plaisir;

ö seins, poires de chair, dures et savoureuses,  
monts blancs où vont brouter mes caresses fiévreuses,  
cheveux d'or auxquels je me pends;  
ventre pâle où je lis un poème de spasmes,  
cuisse de marbre ardent où mes enthousiasmes  
s'enroulent comme des serpents  
(Rollinat, 1883, p. 117).

¡Oh breves pies alados como el céfiro,  
que ligeros dejáis tras nuestro<sup>12</sup> paso  
el estremecimiento de la gracia  
y del amor el fúlgido relámpago!  
¡Oh negra liga de argentado broche,  
diadema impura de esculpido mármol!  
¡Oh pierna soberana que recibes  
de la pasión los lúbricos abrazos!  
¡Oh senos, frutos blancos y sabrosos!  
¡Cabellos ondulantes y dorados  
que tanto destrencé! ¡Desnuda espalda,  
gran poema de curvas y de espantos!  
¡Turgente muslo, en donde mis caricias<sup>13</sup>  
como sierpes de fuego se enroscaron!

<sup>12</sup> «Vuestro» en *La poesía moderna francesa* (Diez-Canedo y Fortún, 1913, p. 94).

<sup>13</sup> «Turgentes muslos donde mis caricias» en *La poesía moderna francesa* (Diez-Canedo y Fortún, 1913, p. 94).

(Anier y Diawlia, 8/5/1883, 7, p. 8)

Un tratamiento de la desnudez femenina que, además, Reina utiliza en sus poemas originales<sup>14</sup> y que desmiente la consideración, defendida por Niemeyer (1992), de Reina como poeta anclado en el código vigente de la Restauración.

En «Las banderas» («Les Drapeaux») y en «Las campanas» («Les Cloches») los octosílabos franceses del original se respetan con octosílabos españoles. En ambos poemas de Rollinat la estructura métrica se compone de tres estrofas (las dos primeras de cuatro versos y la última de cinco, con rima a, b, b, a – a, b, a, b – a, b, b, a, a) que sobreviven en la traducción (en «Las banderas» todas las estrofas son quintillas, rima a, b, a, a, b – a, c, a, c, a – d, d, b, d, b, y en «Las campanas» las dos primeras son cuartetas y la última es una sextilla, todas arromanzadas). En «Las campanas» el poeta se detiene en la tradición católica de no hacer sonar las campanas desde el «Gloria» del Jueves Santo hasta el «Gloria» de Resurrección, representando este silencio en la imagen de la marcha a Roma de las campanas vagas y melancólicas: «taciturnes et symboliques / (...) / en rang, comme des capucins, / elles s'en vont, mélancoliques» (Rollinat, 1883, p. 45); «como un enjambre fantástico / (...) lúgubres y tristes / (...) / como procesión de monjes / taciturnos y enlutados» (Anier y Diawlia, 8/5/1883, 7: 8). Y en «Las banderas» se recurre al tópico de la cabellera que simboliza a la mujer fatal y su conquista amorosa de final trágico para asemejar las cabelleras a las banderas que se despliegan ante el enemigo vencido: «Les chevelures des amantes / sont de luxurieux drapeaux / toujours flottants, toujours dispos / pour célébrer les chairs pâmantes» (Rollinat, 1883, p. 82); «Las lucientes cabelleras / de las amantes queridas / son lujuriosas banderas / desplejándose guerreras / sobre las carnes vencidas» (Anier y Diawlia, 8/5/1883, 7, p. 8).

La seductora cabellera también aparece en «A una misteriosa» («À une Mystérieuse»): «J'aime tes longs cheveux et tes pâles menottes» (Rollinat, 1883: 48); «Yo amo tus largos cabellos / y tus delicadas manos» (Anier y Diawlia, 8/5/1883, 7, p. 9). Aunque la traducción se distancia de la métrica del original (el soneto en alejandrinos franceses de Rollinat se

<sup>14</sup> En «La bebedora de perlas» (*Almanaque de La Ilustración para el año de 1886*, 1885, p. 106) aparece una impassible reina oriental, de «satánica risa», recreándose ante el espejo en su desnudez, ondulando y estremeciéndose como un reptil. Además, en el poema cobra especial importancia la atracción de los cabellos.

perde en los versos octosílabos arromanzados de Reina y Valdivia), la encarnación del ideal femenino que recorre la poética simbolista permanece intacta: «Donc, tu m'as tout entier, tu me subjugues! Mais, / en toi, je ne sais pas et ne saurai jamais / ce que j'aime le mieux de l'Ange ou de la Femme!» (Rollinat, 1883, p. 48); «Pero en ti no sabré nunca, / aunque intento descifrarlo, / si es la mujer o es el ángel / lo que yo más idolatro» (Anier y Diawlia, 8/5/1883, 7, p. 9).

En «La palabra» («La Parole») se encuentra la desconfianza en el lenguaje para significar, una tensión de la poética simbolista, la lucha por darle forma a la idea, «domando el rebelde, mezquino idioma», citando a Bécquer.<sup>15</sup> Se mantiene la estructura estrófica y la recombinación de las dos rimas (de 8a, 8b, 8b, 8a – 8b, 8a, 8a, 8b – 8b, 8a, 8b, 8a, 8a se pasa a 11A, 11B, 11A, 11B – 11A, 11B, 11A, 11B – 11A, 11B, 11A, 11A, 11B):

Avec le masque du mensonge  
la parole suit son chemin,  
rampe aujourd'hui, vole demain,  
se raccourcit ou bien s'allonge.

Elle empoigne comme une main  
et se dérobe comme un songe.  
avec le masque du mensonge  
la parole suit son chemin.

Cœurs de gaze et de parchemin,  
chacun la boit comme une éponge;  
et jusqu'au fond du gouffre humain  
elle s'insinue et se plonge  
avec le masque du mensonge (Rollinat, 1883, p. 31).

Con el torpe antifaz de la mentira  
la palabra prosigue su camino;  
se arrastra, vuela, se retuerce y gira  
tendiendo en torno su vapor dañino.

Críspase cual la mano de la ira;  
se aleja como rauda torbellino.  
Con el torpe antifaz de la mentira  
la palabra prosigue su camino.

---

<sup>15</sup> Véase García Montero (2001, pp. 48-66).

En el fondo del alma ella respira;  
 y el corazón de gasa o pergamino  
 su veneno letal ansioso aspira.  
 Con el torpe antifaz de la mentira  
 la palabra prosigue su camino  
 (Anier y Diawlia, 8/5/1883, 7, p. 9).<sup>16</sup>

En «La muerte» («Notre-Dame la Mort»), que transforma las tres estrofas octosilábicas (8a, 8b, 8b, 8a – 8a, 8b, 8a, 8b – 8a, 8b, 8b, 8a, 8a) en ocho versos decasílabos impares y hexasílabos pares con rima en estos últimos, la figura fantasmagórica de la Muerte se presenta en la ensoñación y en el ambiente dionisiaco:

Nous avons beau faire semblant  
 de gambader comme de chèvres:  
 dans nos ivresses, dans nos fièvres,  
 toujours passe un spectre troublant:  
 c'est l'éternelle Dame en blanc (Rollinat, 1883, p. 384).

¡Ah! Por más que valor y entereza  
 a veces finjamos,  
 en las noches de fiebre y de orgía  
 vemos con espanto  
 un fantasma siniestro. Es la dama  
 vestida de blanco  
 (Anier y Diawlia, 8/5/1883, 7, p. 9).<sup>17</sup>

En «El ojo fatal» («Le Mauvais Œil») aflora el poeta maldito y, como en «Bénédictio» (*Les Fleurs du mal*, 1857) de Baudelaire, se expresa el

<sup>16</sup> Sin embargo, la palabra, también representa, en la poesía de la segunda mitad del siglo XIX, la omnipotencia, el poder creativo. A este respecto, véase Praz (2018 [1930]: pp. 398-400), quien recoge ejemplos de Hugo, Richépin, Mallarmé, Claudel y D'Annunzio: «Je suis la parole, je suis tout» y «O poeta, divina è la Parola: / ne la pura Bellezza il ciel ripose / ogni nostra letizia; e il Verso è tutto» dicen Richépin, en 1883, y D'Annunzio, en 1886, respectivamente (en Praz, 2018 [1930], pp. 398-399).

<sup>17</sup> La muerte en Rollinat está estrechamente relacionada con la necrofilia, un tema que recorre *Les Névroses*. Destaca el poema «La Morte embaumée», donde la voz poética se detiene en el proceso de momificación de su amada, cumpliendo el deseo de conservar la belleza de la muerta: «Et je la regardais, la très chère momie: / et ressuscitant sa beauté, / j'osais me figurer qu'elle était endormie / dans les bras de la volupté» (1883, p. 264).

castigo, la vida condenada. Otra vez con una solución que opta por encontrarse con la métrica original, manteniendo el ritmo octosilábico:

Le mauvais œil me persécute:  
un œil où le blâme reluit,  
où la haine se répercute,  
fixe et vitreux comme celui  
du condamné qu'on exécute.

Sans que jamais il se rebute,  
il me précède ou me poursuit,  
où que j'aïlle, où que mon pied bute,  
le mauvais œil!

Et je suis tellement en butte  
a cet œil jaune qui me nuit  
que je le vois même la nuit;  
et dompteur dont je suis la brute,  
dans l'ombre il me vrille et me scrute,  
le mauvais œil!  
(Rollinat, 1883, p. 321)

Fatal ojo me persigue:  
un ojo en que vibra el odio;  
ojo de guillotinado,  
fijo, terrible y vidrioso.  
Adonde quiera que voy  
me persigue fiero y hosco,  
sin dar tregua a mis angustias  
fatal ojo!

Su amarillenta mirada  
me inspecciona de tal modo,  
que hasta en la callada noche  
viene a turbar mi reposo.  
Y domador de quien soy  
dócil bruto, con encono  
me hiere y abate en las sombras  
fatal ojo!  
(Anier y Diawlia, 8/5/1883, 7, p. 9)<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> El malditismo se une a la necrofilia en el último poema de *Les Névroses* titulado «L'Épithafe»: «Quand on aura fermé ma bière / comme ma bouche et ma paupière, / que

En «Canto del crepúsculo» («Villanelle du soir») el atardecer descubre una naturaleza misteriosa y la risa cómplice e inquietante de animales y elementos naturales. Con once estrofas de cuatro versos octosílabos en las que la rima, en un juego de repetición de palabras, es a («ondulante»), b, c («ría»), d («rizadas»), cambiando, por tanto, solo la palabra del segundo verso, se consigue un acercamiento rítmico a las diecinueve estrofas de tres versos heptasílabos franceses (con rima a, b, a), más la última de cuatro versos y también de siete sílabas (con rima a, b, a, a), en las que se repiten las palabras «onduleuses» y «frileuses». Se puede apreciar la condensación estrófica de Reina y Valdivia:

Des formes gesticuleuses  
passent. –L'écho, sourdement,  
rit sous les feuilles frileuses.

Les sorcières anguleuses  
vont cueillir en ce moment  
dans les herbes onduleuses

leurs plantes miraculeuses;  
la Mort, sardoniquement,  
rit sous les feuilles frileuses  
(Rollinat, 1883, p. 135).

En las yerbas ondulantes  
gesticulosos fantasmas  
se agitan. –El eco ríe  
bajo las hojas rizadas.

En las yerbas ondulantes  
los magos buscan sus plantas;  
la muerte burlona ríe  
bajo las hojas rizadas  
(Anier y Diawlia, 8/5/1883, 7, p. 9).

---

l'on inscrit sur mapierre: / –Ci-gît le roi du mauvais sort. / Ce fou dont le cadavre dort / l'affreux sommeil de la matière, / frémit pendant sa vie entière / et ne songe qu'au cimetière. / Jour et nuit, par toute la terre, / il traîne son coeur solitaire / dans l'épouvante et le mystère, / dans l'angoisse et dans le remord. / Vive la mort! Vive la mort!» (1883, p. 387).

En otros poemas con menos carga decadentista, Reina y Valdivia conservan el sentido y apuestan por la cercanía métrica respecto al original. Así en «La corza» («La Biche») se asiste al terrible quejido de una madre corza que ha perdido a su hijo, sin respuesta entre la impasibilidad de los árboles y en una soledad alumbrada por la luna. En «El hábito» («L'Habitude») se advierte de que la libertad destruye el hábito y trae la ociosidad. Y en «La linterna» («La Lanterne») una estrella alumbraba al sacerdote que lleva el Santo Sacramento a un moribundo. La estructura métrica de los originales sigue la de «Les Cloches», «Les Drapeaux» y «Notre-Dame de la Mort» (8a, 8b, 8b, 8a – 8a, 8b, 8a, 8b – 8a, 8b, 8b, 8a, 8a), que en la traducción se resuelven en dos cuartetas y una sextilla arromanzadas («La corza»), tres cuartetas arromanzadas («El hábito»), y tres quintillas con rima a, b, a, a, b – a, b, a, b, a – a, a, b, a, b («La linterna»).

Como se puede apreciar las «Poesías de Mauricio Rollinat» tienden a la extranjerización (en el plano ideológico-cultural y métrico). Paola Masseau, que analiza brevemente la traducción «Los reflejos» en un trabajo sobre la difusión de la poesía francesa en la prensa española, afirma que este poema es «una interpretación o explicación del original, se trata de una aproximación semántico-métrica» (2007, p. 278; 2010, p. 159). Si se entiende que la traducción es «interpréter le sens d'un message et manier le langage porteur du sens dans une situation précise de communication» (Delisle, 1992, p. 22) y que «para interpretar un texto es preciso desarrollar unas competencias de análisis textual con las que se consigue desentrañar el conjunto de relaciones que los distintos enunciados establecen entre sí» (Tricás Preckler, 1994, p. 153), está clara la preocupación de Reina y Valdivia por proyectar el significado que Rollinat le otorga a sus palabras. Masseau va a más y añade que este es el tipo de versión que suele ofrecer *La Diana* (2007, p. 278; 2010, p. 159), si bien alternando entre aproximaciones (más semánticas que formales) y recreaciones poéticas, y no siendo la literalidad el objetivo de los traductores a excepción de la primera versión anónima de Victor Hugo (2007: p. 285; 2010: p. 164).

Por último, la importancia que tuvieron estas traducciones de Rollinat en la aportación simbolista-decadentista al Modernismo hispánico se refleja en que cuatro de ellas se incluyeron en *La poesía francesa moderna* (1913) de Enrique Díez-Canedo y Fernando Fortún: «Las banderas», «Las campanas», «La visita de las sombras» y «Cantos del crepúsculo», que cambia el título al plural. Además, todas las composiciones de Rollinat que

aparecen en *La poesía francesa moderna*, a excepción de «La biblioteca», traducida por E. González Martínez, son de Reina y Valdivia.

## CONCLUSIONES

La ideología del traductor, como indica Lefevere (1992), es la causante de la introducción en el sistema literario de uno u otro texto a través de la traducción y, en consecuencia, la que ocasiona la renovación literaria. La predilección de ciertos autores finiseculares por los textos parnasianos, simbolistas y decadentistas, así como su traducción y, por tanto, asimilación en el sistema literario, hace que se modifique el canon. Estos autores favorecen el cambio hacia una nueva estética, hacia una literatura modernista. Según Octavio Paz: «Al traducir, cambiamos aquello que traducimos y sobre todo nos cambiamos a nosotros mismos» (1991, p. 156). Tal y como mencionan Bassnett y Lefevere (1990), cualquier reescritura refleja una ideología y una poética que manipula la literatura de una sociedad, propiciando la evolución de dicha literatura y sociedad. La reescritura introduce nuevas formas y conceptos, expresando el poder de reforma que una cultura tiene sobre otra. Por tanto, la historia de la traducción es también la historia de la renovación literaria. Si «las traducciones son acontecimientos que atestiguan la vitalidad de una literatura emergente decidida a absorber energías ajenas para poder seguir firmemente su propio camino» (Guillén, 1998, p. 333) no podemos obviar a los autores que prenden dicha vitalidad, el inicio de un proceso que traduce e importa una nueva estética.

De este proceso participan Aniceto Valdivia y Manuel Reina, al traducir trece poemas de *Les Névroses* (1883) de Rollinat, volcando al español el nihilismo y el profundo pesimismo, la ensoñación y el misterio simbolista, la belleza escultórica que transgrede la moral católico-burguesa, la seductora cabellera, la tensión de la lógica simbolista con la palabra, y la vida condenada del poeta maldito, con una preocupación por el fondo y por la forma. He aquí algunos de los motivos que se van a integrar en las nuevas poéticas finiseculares del mundo hispánico; por tanto, algunos de los elementos constitutivos del Modernismo.

Además, la escritura compartida que desarrollan Valdivia y Reina a través de la traducción se corresponde con una característica de la escritura literaria de las dos últimas décadas del siglo XIX y de la primera del siglo XX en España e Hispanoamérica, esta es la grieta que abre entre dos conceptos que la tradición decimonónica se esforzó en unir: literatura y

nación. Traducir a dos manos indica una escritura sin fronteras, abierta y de carácter panhispánico, que cuestiona la existencia de la nacionalidad en el texto literario.

En definitiva, las traducciones de la poesía de Rollinat anuncian un tipo de escritura literaria que sustituye los códigos poéticos románticos y realistas del nacionalismo decimonónico por la modernidad del espíritu cosmopolita y la rebeldía de las corrientes estéticas francesas que se propusieron *épater le bourgeois*, abriendo así la puerta del Modernismo en el territorio hispanohablante. El estudio de la recepción de Rollinat, y de su reescritura, que ha guiado esta investigación, pone de manifiesto que las susodichas traducciones, publicadas en *La Diana*, resultaron claves en la configuración simbolista-decadentista del Modernismo, de ahí que cuatro de ellas se incluyeran en *La poesía francesa moderna* (1913) de Enrique Díez-Canedo y Fernando Fortún.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilar Piñal, Francisco (1968). *La obra poética de Manuel Reina*. Editora Nacional.
- Barbier, Auguste (1885). *Yámbicos. Lázaro* (Trad. Aniceto Valdivia). Perlado, Páez y Compañía.
- Bassnett, Susan y Lefevere, André (1990). General editor's preface. En Susan Bassnett and André Lefevere (Eds.), *Translation, History and Culture* (s. p.). Pinter.
- Baudelaire, Charles (1857). *Les Fleurs du mal*. Poulet-Malassis et de Broise.
- Belmonte Müller, Guillermo (1964). *Sonetos de Miguel Ángel y Sonetos a Italia*. Real Academia de Córdoba.
- Berman, Antoine (1985). La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain. En Antoine Berman et al. (Eds.), *Les Tours de Babel. Essais sur la traduction* (pp. 31-150). Mauvezin, Trans-Europ-Repress.

- Byrne, Bonifacio (1914). *En medio del camino*. Imprenta de Tomás González.
- Camacho, Jorge Luis (2013). El modernismo y el duelo: la polémica entre Aniceto Valdivia y Leopoldo Alas, *Clarín. Hispanic Journal*, 34, 2, pp. 167-180.
- Cardwell, Richard A. (1978). «Introduction» a Manuel Reina, *La vida inquieta* (pp. v-xxxiii). Ed. Richard A. Cardwell. University of Exeter.
- Carnero, Guillermo (2007). Manuel Reina ante el reto modernista. En María José Porro Herrera y Blas Sánchez Dueñas (Coords.), *Manuel Reina en el centenario de su muerte* (pp. 161-198). Diputación de Córdoba, pp. 161-198.
- Casal, Julián del (1892). *Nieve*. Imprenta La Moderna.
- Darío, Rubén (1906). *Opiniones*. Librería de Fernando Fe.
- De Armas, Emilio (1981). *Casal*. Letras Cubanas.
- Delisle, Jean (1992). Les manuels de traduction: essai de classification. *TTR*, V, 1, pp. 17-47. <https://doi.org/10.7202/037105ar>
- Díez-Canedo, Enrique y Fortún, Fernando (1913). *La poesía francesa moderna*. Renacimiento.
- Dolezel, Lobomír (1990). *Occidental Poetics. Tradition and Progress*. University of Nebraska Press.
- Even-Zohar, Itamar (1978). The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem. En Benjamin Hrushovski e Itamar Even-Zohar (Eds.), *Papers in Historical Poetics* (Papers on Poetics and Semiotics, 8; pp. 21-27). The Porter Institute for Poetics and Semiotics. Tel Aviv University.

- Feria, Miguel Ángel (2016). Alba del modernismo: el *Parnasse* francés en la literatura cubana. *Archivum*, 66, pp. 45-88. <https://doi.org/10.17811/arc.66.2016.45-88>
- García Montero, Luis (2001). *Gigante y extraño. Las Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer*. Tusquets.
- González Díaz, Francisco (1916). *Un canario en Cuba*. Imprenta La Prueba.
- Guillén, Claudio (1998). *Múltiples moradas. Ensayos de literatura comparada*. Tusquets.
- Guillén, Claudio (2013 [1985]): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*. Tusquets.
- Hambrook, Glyn (1985), *The influence of Charles Baudelaire in Spanish «modernismo»* [Tesis doctoral]. University of Nottingham. <http://eprints.nottingham.ac.uk/13072/>
- Hambrook, Glyn (1991). La obra de Charles Baudelaire traducida al español (1882-1910). *Estudios de investigación franco-española*, 4, pp. 99-102.
- Heine, Heinrich (1883). *Poemas y fantasías* (Trad. José J. Herrero). Librería de los sucesores de Hernando. Nombre del autor original españolizado: Enrique Heine.
- Hermans, Theo (1985). *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. Croom Helm.
- Hugo, Victor (1883). *Poemas* (Trad. Aniceto Valdivia y otros). Imprenta y Litografía de la Biblioteca Universal.
- Jiménez, Juan Ramón (1961). *La corriente infinita. Crítica y evocación*. Aguilar.
- Lafarga, Francisco y Pegenaute, Luis (2016). Hacia una poética de la traducción en la España del siglo XIX: sobre los estrechos límites entre

- creación y traducción». En Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (Eds.), *Autores traductores en la España del siglo XIX*, (pp. 1-12). Edition Reichenberger. <https://doi.org/10.3726/978-3-0351-0865-1>
- Lambert, José (1995). Literary Translation: Research Updated. En Josep Marco Borillo (Ed.), *La traducció literaria* (pp. 19-42). Universitat Jaume I.
- Lefevere, André (1992). *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. Routledge.
- Machado, Manuel (1911). *Apolo. Teatro pictórico*. V. Prieto y Compañía.
- Masseau, Paola (2007). De la revista *La Diana* al portal de creación literaria y artística *El otro mensual/eldígoras.com*. Ejemplos de recepción de poemas franceses en España. En Fernando Navarro Domínguez, Miguel Ángel Vega Cernuda, Juan A. Albaladejo Martínez, Daniel Gallego Hernández y Miguel Tolosa Igualada (Eds.), *La traducción: balance del pasado y retos del futuro* (pp. 273-286). Universidad de Alicante-Editorial Aguacilara.
- Masseau, Paola (2010). Difusión de la poesía francesa en la prensa española (1868-1898). En Marta Giné y Solange Hibbs (eds.), *Traducción y cultura. La literatura traducida en la prensa hispánica (1868-98)* (pp. 154-168). Peter Lang.
- Mattioli, Emilio (1993). *Contributi alla teoria della traduzione letteraria, Aesthetica* Prepint.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1885). Carta. En Heinrich Heine, *El cancionero* (s. p.) (Trad. Juan Antonio Pérez Bonalde). S. i.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1886). Carta-prólogo. En José Alcalá Galiano, *Poemas dramáticos de Lord Byron* (pp. XV-XXXVI). Imprenta de A. Pérez Dubrull.
- Meschonnic, Henri (1973). *Pour la poétique II*. Gallimard.

- Niemeyer, Katharina (1992). *La poesía del Premodernismo español*. CSIC.
- Ortí Belmonte, Vicente (1973). Cartas de Lola R. de Tió. En Guillermo Belmonte Müller (Ed.), *Espuma y cieno. Poesías de 1870 a 1886* (pp. 81-113). Diputación Provincial de Córdoba.
- Ory, Eduardo de (1905). *Laureles y rosas*. Librería de Fernando Fe.
- Ory, Eduardo de (1916). *Manuel Reina. Estudio biográfico seguido de numerosas poesías de este autor, no coleccionadas en sus libros*. Editorial España y América.
- Paz, Octavio (1991). *El signo y el garabato*, Barcelona (1.<sup>a</sup> ed.: México, Joaquín Mortiz, 1973). Seix Barral.
- Porena, Ida (2001). Note in margine alla traduzione poetica. En Giovanna Calabrò (Ed.), *Teoria, didattica e prassi della traduzione* (pp. 219-226). Liguori Editore.
- Praz, Mario (2018 [1930]). *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Mondadori.
- Reina, Manuel (1877). *Andantes y Alegros*. Imprenta de A. Florez y Compañía.
- Reina, Manuel (1878). *Cromos y Acuarelas (cantos de nuestra época)*. Imprenta de Fortanet.
- Reina, Manuel (1894). *La vida inquieta. Poesías*. Librería de Fernando Fe.
- Reina, Manuel (1896). *Poemas paganos*. Tipografía de los hijos de M. G. Hernández.
- Reina, Manuel (1906). *Robles de la Selva Sagrada. Poesías póstumas*. Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra.

Reina López, Santiago (2005). *Manuel Reina: Catalogación completa de su obra. Análisis de su poesía en el tránsito al Modernismo*. Diputación de Córdoba.

Rollinat, Maurice (1883). *Les Névroses*. G. Charpentier.

Rueda, Salvador (1900). *Piedras preciosas (cien sonetos)*. Imprenta y fotograbado de Enrique Rojas.

Santoyo, Julio César (1995). La traducción literaria: siete axiomas. En Carmen Valero Garcés (Ed.), *Cultura sin fronteras. Encuentros en torno a la traducción* (pp. 9-24). Universidad de Alcalá de Henares.

Tricás Preckler, Mercedes (1994). Argumentación y sentido. En Amparo Hurtado Albir (Ed.), *Estudis sobre traducció* (pp. 153-165). Universitat Jaume I.

Uhrbach, Carlos Pío y Uhrbach, Federico (1894). *Gemelas*. A. Miranda.

Villiers de L'Isle-Adam, Auguste (1883). *Contes cruels*. Calmann Lévy.

Zayas, Antonio de (1902a). *Joyeles bizantinos*. Imprenta de A. Marzo.

Zayas, Antonio de (1902b). *Retratos antiguos*. Establecimiento Tipográfico de A. Marzo.