



Armonía y diafonía en la traducción al inglés de *El arpa y la sombra*¹

Rossana Álvarez

rosalva@mdp.edu.ar

Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina

Resumen:

Este trabajo analiza la última novela de Alejo Carpentier, *El arpa y la sombra* (1979) y su traducción al inglés por Thomas y Carol Christensen (*The Harp and the Shadow*, 1990). Se pone de relieve que esta novela está atravesada por la traducción de diferentes maneras. Por un lado, Carpentier, al referirse a la historia de Cristóbal Colón, alude a las dificultades de los conquistadores que intentaron narrar el nuevo mundo, una operación de traducción de carácter primigenio. Por otro lado, el autor intenta desmitificar la figura de Colón y para ello recurre a intertextos, como los diarios de Colón y la Biblia, ‘traduciéndolos’ y haciendo un uso irónico de los mismos para poner al descubierto los mecanismos por los cuales un texto puede ser manipulado para un cierto fin. Al mismo tiempo, se hace referencia al esquema musical de sinfonía que Carpentier quiso darle a la novela. La musicalidad no solo se percibe a nivel de la estructura sino también del ritmo de la prosa. El aspecto sonoro es algo ineludible a tener en cuenta en la traducción de esta novela y el análisis del mismo será el eje central de este trabajo. La propuesta es, entonces, repasar los momentos musicales que dan el marco a esta novela para así cotejarlos con lo que se produce en la traducción al inglés.

Palabras clave: Carpentier, traducción, musicalidad, ritmo, intertextualidad.

Harmony and dissonance in the English translation of *El arpa y la sombra*

Abstract:

This paper is a comparative analysis of Alejo Carpentier's last novel, *El arpa y la sombra* (1979), and its English translation, *The Harp and the Shadow* (1990), by Thomas and Carol Christensen. The issue of translation is relevant to this novel in several ways. On one hand, Carpentier, choosing Christopher Columbus as the main character, alludes to the difficulties met by the conquistadors when they tried to put the new world into words, a novel and challenging translation procedure. On the other hand, the author tries to demythologize Columbus through the use of intertexts like his diaries and the Bible, “translating” and using them in an ironic way to reveal the mechanisms through which a text can be manipulated. At the same time, the underlying musical structure (a symphony) on which Carpentier modeled his novel is also analyzed. Musicality is perceived not only at the structural level, but also in the rhythm of the prose. The aspect of sound quality should be taken into account in the translation

¹ Este trabajo es parte de un análisis de traducciones de Carpentier al inglés y se inserta en mi proyecto de tesis de maestría sobre la musicalidad en las traducciones al inglés de Alejo Carpentier y Luis Rafael Sánchez.

of this novel; its analysis is the core of this paper. The aim is to review the “musical moments” that provide a framework to this novel so as to compare and contrast them with the English translation.

Keywords: Carpentier, translation, musicality, rhythm, intertextuality.

Harmonie et diaphonie dans la traduction en anglais de *El arpa y la sombra*

Résumé :

Ce travail analyse le dernier roman d'Alejo Carpentier, *El arpa y la sombra* (1979) et sa traduction en anglais par Thomas et Carol Christensen (*The Harp and the Shadow*, 1990).

On y met en relief que ce roman est sillonné par la traduction de différentes façons. D'un côté, en abordant l'histoire de Christophe Colomb, Carpentier fait allusion aux difficultés des conquérants qui tentèrent le récit du nouveau monde, opération de traduction à caractère primitif. D'un autre côté, l'auteur essaie de démystifier la personnalité de Colomb et il fait donc appel à des intertextes comme les journaux de Colomb et la Bible, « les traduisant » et faisant d'eux un usage ironique pour dévoiler les mécanismes qui permettent qu'un texte puisse être manipulé avec un but déterminé.

En même temps, on y fait référence au schéma musical de symphonie que Carpentier a voulu donner au roman. Et la musicalité en est perçue non seulement au niveau de la structure mais aussi du rythme de la prose. L'aspect sonore est à considérer inéluctablement lors de la traduction de ce roman et son analyse sera l'axe central de ce travail. L'enjeu consiste alors à revoir les moments musicaux encadrant ce roman, afin de les confronter avec ce qui est produit dans la traduction en anglais.

Mots-clés : Carpentier, traduction, musicalité, rythme, intertextualité.

1. Introducción

La novela *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier está atravesada por la traducción de varias maneras. Esta observación no es pertinente sólo a esta novela; los cruces con la traducción también están presentes, de un modo u otro, en gran parte de la novelística latinoamericana. Este hecho responde a las particularidades de la historia de Latinoamérica, surcada por varias colonizaciones con sus consecuentes choques culturales. Los malentendidos lingüísticos están en la raíz de nuestra historia, así como también las interpretaciones erróneas de diversas expresiones culturales autóctonas.

El presente trabajo analizará algunas cuestiones referentes a la sonoridad del lenguaje en una traducción al inglés de la última novela de Alejo Carpentier. Dentro de los aspectos que se cotejan están los motivos musicales, la sonoridad de ciertos pasajes, y los efectos de la repetición de sonidos, con sus alusiones y sus contrastes. La novela fue publicada en 1979 y su traducción al inglés, titulada *The Harp and the Shadow*, fue realizada por Thomas y Carol Christensen y publicada por Mercury House en 1990.

En sus ensayos, Carpentier hace referencia a las dificultades léxicas de los conquistadores al intentar narrar el nuevo mundo, que no era equiparable a las experiencias cotidianas que ellos traían consigo. Esta dificultad, en cierto modo, se

traslada a los novelistas latinoamericanos que intentan dar cuenta de Latinoamérica². En este sentido, el novelista también se transforma en un cronista que debe buscar un nuevo vocabulario para traducir esa realidad. Es por ello que afirma que “para entender, interpretar este nuevo mundo hacía falta un vocabulario nuevo al hombre, pero además – porque sin el uno no existe el otro – una óptica nueva” (Carpentier, 1981, p. 131).

2. Intertextos

En el caso de la novela que nos ocupa, el autor se encarga de desmitificar la figura de Colón, es decir, de revisar una imagen creada por las palabras. Para ello recurre a varios intertextos que toma como punto de partida y a los que hace alusión a lo largo de toda la novela para poner en evidencia, con ironía, los mecanismos por los cuales un texto puede ser manipulado con un cierto fin. Si bien los textos que utiliza el autor, en su mayoría, están en su propia lengua –el español–, se vuelve claro que su interpretación no es unívoca. Hay una cuestión de “traducción” dentro de la misma lengua.

Uno de los intertextos utilizados por Carpentier en esta novela son los diarios de Colón. En ellos se ve cómo el almirante percibe la realidad americana y cómo manipula su visión de la misma a fin de justificar su empresa. Hay que considerar que los destinatarios del diario que Colón escribía día a día eran los reyes de España, y que mucho de lo que se enfatiza en él es de carácter persuasivo.

Vemos, así, una profusión de miradas. Colón mirando al nuevo mundo, Carpentier mirando cómo Colón miraba al nuevo mundo, el lector/traductor mirando cómo Carpentier mira a Colón mirando al nuevo mundo. Como dice George Steiner (1980), cada acto de comunicación es un acto de traducción, pero en este caso, cada mirada provoca una pequeña o gran distorsión. Por un lado, entonces, están las distorsiones en la visión que Colón efectúa voluntaria o involuntariamente, llevado por la promoción de su empresa o por su supuesta incapacidad, lingüística y cultural, para interpretar y reproducir esta nueva realidad³. Por otro lado, podemos notar distorsiones en la visión del novelista que, no obligado a reproducir fielmente la historia, intenta desmitificar la imagen de Colón manipulando sus dichos con ironía⁴. Finalmente, hay que considerar las distorsiones en la mirada de los traductores, que, ajenos a una experiencia cultural latinoamericana con respecto a la conquista de

² Carpentier, en uno de sus ensayos, considera que los novelistas de América Latina son “los testigos, cronistas e intérpretes de nuestra gran realidad latinoamericana” (Carpentier, 1990, p. 193).

³ Colón narrador, utilizando el recurso de la “humildad”, dice: “Un retórico, acaso, que manejara el castellano con mayor soltura que yo; un poeta, acaso, usando de símiles y metáforas, hubiesen ido más allá, logrando describir lo que no podía yo describir [...]” (Carpentier, 2008, p. 284).

⁴ Arias Careaga (2008), en su “Estudio preliminar”, cita a Velayos Zurdo al respecto: “En *El arpa y la sombra* es quizás donde se hace más patente que a Carpentier no le interesa tanto la estricta verdad histórica, sino ‘las cosas... como debieron o pudieron haber sucedido’, según sus propias palabras. Cobra aquí especial relieve el propósito desmitificador del novelista” (p. 39).

América, no siempre logran con éxito seguir los pasos de Carpentier en su recreación de la figura del almirante. En todo caso, esa mirada del traductor de la novela de Carpentier es tan extranjera como la de Colón, construida desde la diferencia.

3. Música en la novela

Si pensamos en la obra literaria en sí, es innegable que la versión en otra lengua es una nueva creación a la que no se puede exigir fidelidad en todos sus aspectos a la obra que le dio origen. Pero considerando el hecho de que Carpentier a menudo modela su escritura sobre la música, las distorsiones pueden provocar una disonancia. Dado que la estructura de las novelas, según Carpentier⁵, está basada en la de una sinfonía, y las sinfonías son obras que respetan una armonía, algo que en esta novela se percibe no sólo a nivel estructural sino también en los sonidos y el ritmo que representan a cada sección, los desajustes de una traducción podrían resultar en una diafonía, con sonidos o elementos inarmónicos.

La estructura de esta novela, al igual que otras de Carpentier como *El acoso* (1956) y *La consagración de la primavera* (1978), está guiada por formas musicales. En este caso, se acerca a la estructura musical de una sonata, con tres movimientos (*allegro*, *andante*, *allegro*) que equivaldrían a las tres partes en que está dividida la novela⁶. Asimismo, ciertos motivos musicales se repiten a lo largo de la novela y, entre otros efectos, hacen que el lector no pierda de vista el rol central de la música como eje estructurador. Un ejemplo es el arpa, instrumento mencionado en el título, que continúa como título de la primera parte y al que se refiere el epígrafe que inaugura la misma como un instrumento de celebración. Mediante este instrumento, y no sin ironía, el autor nos sumerge en la atmósfera de alabanza al almirante que está pronto, pero que no llega, a alcanzar la beatificación.

La profusión de motivos musicales enhebra un entramado que refuerza la estructura de la obra y que, por la propia resonancia de las palabras empleadas, musicaliza el relato recreando la atmósfera de los diferentes momentos históricos sobre los que se proyecta la figura de Colón. El lenguaje de esta novela posee una riqueza sonora y “traduce” de alguna manera un espíritu de época. La propuesta es, entonces, repasar esos momentos musicales que dan el marco a la novela analizando sus aspectos sonoros y sus efectos para así cotejarlos con lo que se produce en la traducción al inglés.

⁵ “Me parece que cualquier novela puede construirse en *allegro andante* que puede ser el *flashback*, que puede ser el regreso atrás, el *scherzo* que es una aceleración del ritmo, un *allegro final* y un *finale maestoso*. He ahí las grandes novelas. En realidad dependen todas de una estructura de sinfonía” (Carpentier y López Lemus, 1985, p. 198).

⁶ Carpentier se refiere así a la relación entre música y literatura: “Un defecto que tienen muchos escritores es no conocer bastante las estructuras musicales, porque las estructuras musicales por su lógica, por su manera de ordenar el pensamiento, por su manera de ordenar el material sonoro, se relacionan mucho con las estructuras que pudieran ser literarias” (Carpentier y López Lemus, 1985, p. 197).

Para analizar el lenguaje empleado por Carpentier en los pasajes seleccionados será de utilidad basarse en ciertas reglas de la poesía, ya que observaremos que el sentido, en varias ocasiones, va de la mano del sonido de las frases. Si bien la novela está escrita en prosa, es sabido que la misma puede hacer uso de rima interna y emplear la musicalidad de las palabras para imprimir un cierto ritmo en el texto y crear determinados efectos. La repetición y el paralelismo, en todas sus formas, pueden marcar ese ritmo que acerca a la literatura con la música. Así, el contenido del texto también puede percibirse en su forma o, visto de otro modo, la forma exhalar ese contenido. Como señala Terry Eagleton (2007), estos aspectos son inseparables e ineludibles en gran parte de la crítica literaria, que intenta comprender lo que se dice a través de cómo se lo dice. Es decir, se interpreta lo semántico (lo que significa) en términos de lo no-semántico (sonido, ritmo, estructura, tipografía, etc.). Esto se vuelve más notorio en escrituras como las de Carpentier, quien considera que el novelista latinoamericano, en su calidad de intérprete y cronista de su entorno, necesita de un estilo barroco para describir un mundo barroco: “el qué y el cómo en este caso se compaginan ante una realidad barroca” (Carpentier, 1990a, p. 190).

Este barroquismo del lenguaje se hace palpable, en gran parte, en el uso de ciertos recursos propios de la poesía. Esta “textura”, esencial en el lenguaje poético, consiste según Eagleton (2007) en el modo en que “un poema entrelaza sus diversos sonidos en patrones palpables” (p. 120, la traducción es mía). Así, los sonidos producen diferentes efectos y son capaces de poner en escena un cierto estado o atmósfera que se quiere representar en el texto. Por ejemplo, las palabras polisílabas tienden a hacer que un verso o una oración se mueva rápidamente, mientras que las palabras monosílabas pueden hacer más lento el movimiento del verso. La aliteración, es decir la repetición de la misma consonante en palabras o sílabas cercanas, puede por su parte dramatizar ciertos estados y poner versos/frases en contraste, así como unir palabras dispares con efectos cómicos o irónicos. Otros recursos son la asonancia, es decir la repetición en diferentes palabras de un mismo sonido vocálico, y la consonancia, la repetición de un patrón de consonantes con diferentes vocales en el medio. A nivel estructural, hay recursos como el paralelismo, la anáfora, el polisíndeton, el asíndeton, el quiasmo y el hipébaton, que pueden establecer patrones o un cierto ritmo, así como también romper el ritmo buscando un cierto efecto o creando contrastes.

4. Cotejo del texto original y su traducción al inglés

Al comparar el texto de la novela original con su traducción surgen, ineludiblemente, cuestiones ligadas a la musicalidad. Siguiendo la teoría de la eufonía lírica que expone Kenneth Burke en “On Musicality in Verse: As Illustrated by Some Lines of Coleridge”, podemos ver que además de la musicalidad creada por recursos como la asonancia, la consonancia y la aliteración, hay otras formas subyacentes de estructura consonántica que se basan en patrones de consonantes que se establecen por su relación interna y etimológica. Así, él señala la repetición en una variación de cognados (n-d-t-δ-θ / m-b-p-f / g-x-k / dʒ-tʃ), una identidad de sonidos que está cercana a la aliteración por lo que

la llama “*concealed alliteration*”, y percibe otros procedimientos como el aumento (ej. *cristalerías-concierto*), la disminución (ej. *vicario-bronces*), y el quiasmo (ej. paso de *carruaje* o *ruidos de artesanía*). Estos patrones establecidos en un verso evocan sonidos placenteros que crean una atmósfera determinada.

La primera sección de la novela, “El arpa”, empieza en el centro del Vaticano y la narración acompaña al papa Pío IX mientras se aleja del altar mayor y de los sonidos del Tedeum. El texto describe cómo las llamas de las lámparas se estremecían “entre sus *cristalerías* puestas a *vibrar* de *concierto* con los *triumfales* acentos del Tedeum *cantado* por las fornidas voces de la *cantoía* pontifical” (Carpentier, 2008, p. 183, el resaltado es mío). Puede verse que el uso de los grupos consonánticos /tr/, /kr/ y /br/ junto con la aliteración de la /k/ y la sucesión de /r/ le otorga a esta descripción una resonancia especial que acompaña al contenido de estas líneas. De este modo, no sólo se relata la acción, sino que también se “muestra” cómo suenan los acordes del Tedeum. En la traducción al inglés de estas líneas “with its eighty-seven candles, which had flickered more than once that morning, the glass holders vibrating as the swelling voices of the pontifical choir sang out a triumphant Te Deum; [...]” (Carpentier, 1990b, p. 3) por las propias características de la fonética de esta lengua, se pierde la sonoridad de la /r/ que es central en el original y, además, se suaviza la línea que es muy vibrante en español con la repetición del sonido /s/, por lo que si bien se relata lo mismo no se “muestra” la potencia de las voces que entonan el Tedeum. En esta comparación se puede observar que la evocación de un canto en latín pierde su textura al pasar de una lengua latina a una sajona en la que los sonidos son muy diferentes.

Más adelante, cuando el Papa se retira a sus aposentos, se contrapone el silencio de las “estancias pontificales” con los ruidos urbanos: “paso de carruaje o ruidos de artesanía”. Éstos no sólo no llegan a oídos del pontífice, sino que contrastan por su mundanidad con la solemnidad de la música que suena en la iglesia. El efecto de ese aislamiento es la agudización de su sentido del oído que puede verse en su habilidad para identificar a qué iglesia pertenecen las campanadas que escucha. Así, el narrador explica que “cuando aquí llegaba el eco de alguna campana lejana, sonaba como música evocadora de una Roma tan distante que parecía cosa de otro mundo. El *Vicario* del Señor solía identificar algunos *bronces* por los *timbres* que le traía la *brisa*” y muestra su destreza calificando sus particularidades como “leve, de repique *apretado*”, o “majestuoso y pausado”, o “cálido y *grave*” (p. 185, el resaltado es mío). Nuevamente, se nota una significativa profusión de los grupos consonánticos /br/, /kr/ y /tr/ en combinación con el sonido /k/. En la primera parte del párrafo, los sonidos sibilantes representan el silencio mientras que la /r/ doble intensifica los sonidos de la calle. La versión en inglés es la siguiente:

Because all the windows facing the Court of Saint Damasus – except his, of course – had been walled up to prevent indiscreet glances from prying into the pontiff’s private domain, an absolute silence reigned there: the place was so free from the sounds of urban activity, the passage of carriages and the noises of workmen, that when the echo of some faraway bell drifted in, it sounded like distant music evoking an otherworldly Rome. The Vicar of the Lord could identify some bells by their sounds,

borne to him on the breeze. This light one, reverberating in a narrow range, was from the baroque Church of Jesus; that nearer one, majestic and deliberate, was from Santa Maria Maggiore; another one, solemn and intense, was from Santa Maria sopra Minerva ... (pp. 4 y 5).

En la traducción de este pasaje pueden notarse los sonidos sibilantes que caracterizan al silencio de los aposentos, aunque se acompañan con la aliteración de la /p/ y del grupo consonántico /pr/ que, de algún modo, compensa la fuerza del sonido de la /r/ doble, inexistente en inglés. Se repite, al igual que en español, el sonido /k/ que también intensifica la sonoridad de la frase e intenta representar los ruidos de la calle. En cuanto a la calificación de los sonidos de las campanas, en la traducción al inglés ocurre algo similar a lo que venimos señalando. Así, aunque el traductor utilice palabras con la consonante *r*, la lectura de la frase no logra evocar los mismos sonidos que en español. La resonante frase “de repique apretado, era de la barroca iglesia de Gesù” se transforma en “reverberating in a narrow range, was from the baroque Church of Jesus”, una expresión que respeta la repetición de la *r* pero que no lo traduce en sonidos, ya que la lectura de una y de otra frase produce efectos diferentes⁷. Esta diferencia se da no solo por la ausencia en inglés de la fuerza de la /r/ doble sino también por el efecto de corte (como el repique) que provocan los sonidos /p/ y /k/ en el original, favoreciendo la división en sílabas de la expresión “re-pi-quea-pre-ta-do”. Esto último no se observa en la traducción ya que la expresión “*reverberating in a narrow range*” fluye sin hacer pausas, es decir, sin “repicar”.

Como puede observarse en esta sección, Mastai Ferreti enhebra sus recuerdos mediante sonidos. Por ejemplo, la evocación de las niñas chilenas que entonan villancicos le trae a la memoria a sus hermanas cantando con sus voces “frescas y alborotosas” y haciendo rondas al son de la campana (p. 187). Y es otra voz, en este caso encarnada en una campanada, la que lo trae a la realidad de su inmediatez: “la gran voz de Santa María sopra Minerva lo apartó de evocaciones acaso demasiado frívolas para un día en que [...] habría de resolverse a tomar una importante determinación” (p. 187). Más adelante, la incipiente caída económica de su familia se hace presente –en sus recuerdos– a través de las notas faltantes en el piano que tocan sus hermanas (p. 192). También recupera la picardía infantil asociada con un *intermezzo* que cantaba a coro con una de ellas (p. 208) cuando recuerda a unas señoritas chilenas que muestran cierto escrúpulo por hacerle escuchar el mismo a causa de su argumento atrevido. En dos ocasiones, el sumo pontífice cita en su relato versos de algunos villancicos escuchados en su visita a Chile. En ambos casos se trata de cuartetos con rima ABCB, pero dicha rima no es respetada en la traducción al inglés. En uno de los casos dice: “Uno, de melodía muy popular, le encantó por su fresca aunque rípiosa candidez: Señora Doña María, / yo vengo desde muy lejos, / y a su niñito le traigo / un parcito de conejos” (p. 208). El narrador hace referencia justamente al carácter “rípioso” de los versos, algo que puede verse en la versión original pero no en el inglés, donde además se los considera como de una “tonta ingenuidad”: “One of these carols, quite a popular melody, enchanted him with its fresh if rather foolish ingenuousness: Señora Doña María / I have come from far away / To

⁷ El sonido /r/ en la versión en inglés podría sonar similar al del español si es leído por un escocés.

bring your little one/ Some bunnies” (p. 22). El equivalente inglés de los villancicos navideños son los *Christmas carols*, que, en su mayoría, presentan una rima regular, por lo que, de haberse mantenido la rima, también hubieran sido “ripiosos”.

En la sección “La mano”, el narrador es el almirante Cristóbal Colón en su lecho de muerte. A diferencia del narrador de la sección anterior, Colón no usa como hilo conductor la música sino el arte literario y los relatos de hazañas. Así, cuando se mencionan las arpas no son las arpas laudatorias de la iglesia sino las arpas que acompañan el relato de hazañas: “Esta noche vibran en mi mente las cuerdas del arpa de los escaldas narradores de hazañas, como vibraban en el viento las cuerdas de esa alta arpa que era la nave de los argonautas” (p. 244). Colón se lleva mejor con las palabras, con las letras, con las lenguas, que con la música y los sonidos. Y es así, mediante las palabras, que logrará manipular los motivos y los hechos (su “tinglado de maravillas” y las cartas a los reyes). El narrador muestra su fascinación por “las sagas –que [...] nos conservan grandes y fidedignas verdades tras del zalamero artificio del decir juglaresco o la floreada retórica de la clerecía—” (p. 244). La combinación de ‘verdad’ y ‘artificio’ es clave en la manipulación de los hechos y de la historia que Carpentier intenta mostrar en la figura de Colón como protagonista de esta novela. Y Colón narrador admite reiteradamente su atracción por este artificio, como cuando dice “empecé –aprendiz de mago prodigioso– a sustituir el oro y la carne por Palabras. Grandes, hermosas, enjundiosas, jugosas, ricas palabras, llevadas en brillante cortejo de Sabios, Doctores, Profetas y Filósofos” (p. 318). Y, paradójicamente, son las palabras las que se le “atragantan” al momento de la confesión, aunque admite que aun en este momento postrero sabe manipularlas: “Aún es tiempo de detener el verbo. Que mi confesión se reduzca a lo que quiero revelar. Diga Jasón –como en la tragedia de *Medea*– lo que de su historia le conviene contar, en idioma de buen poeta dramático, idioma de jaculatoria y coraza, muchos gemidos para mayor indulgencia, y nada más...” (p. 330).

Aunque, como se señaló anteriormente, el almirante no tiene como hilo conductor de su relato a la música, hay pasajes de “La mano” que son marcadamente sonoros. Veamos, entonces, un ejemplo para cotejar en la traducción los efectos producidos por los sonidos:

Broncas, mugientes, tenidas en larga nota caída de la cofa, casi lúgubres, suenan las trompas de la nave que boga despacio, en tal cendal de neblina que del castillo de popa no se le divisa la proa. El mar, en derredor, parece un lago de agua plomiza, cuyas quietas olas se dibujan en diminutas crestas que ablandan el filo sin nervarse de espumas. Lanza su aviso el vigía y no le responden. Vuelve a preguntar, y su interrogación se pierde en el mecido silencio de una bruma que se me cierra a veinte varas de los ojos, dejándome a solas – a solas entre fantasmas y marineros – con mi tensa espera. Porque la emoción de lo anunciado, la ansiedad de ver, me tienen asomado a las bordas desde que sonó la campana de la sexta (p. 233).

La selección del extracto está motivada por su fuerza y resonancia. En esta sección, el almirante Colón se prepara para confesarse y, en un repaso de su vida, recuerda detalles de su llegada a América. En el original podemos notar diversos sonidos aliterantes combinados en la primera oración, como las partículas /br/ /pr/ y /tr/ en “broncas”,

“lúgubres”, “trompas” y “proa”. La potencia de estos sonidos va acompañada de consonantes velares como *g*, tanto en su pronunciación sonora /*g*/ en “lúgubres” y “boga”, como en la sorda /*x*/ en “mugientes”, y /*k*/ en “caída”, “cofa” y “castillo”. Todos estos sonidos ponen en escena la descripción de cómo “suenan las trompas de la nave”. Además, el ritmo del párrafo combina cortas pausas marcadas por comas y movimientos más largos con mayor complejidad sintáctica. En la primera y la segunda oración podemos observar dos movimientos cortos (“Broncas, mugientes”, y “El mar, en derredor”) seguidos de otro más largo (“tenidas en larga nota caída de la cofa” y “parece un lago de agua plomiza”) que bien pueden intentar reproducir el sonido de la trompa del barco. Además, si observamos la construcción sintáctica de la primera oración, veremos que el sujeto se posterga y que toman protagonismo, por su ubicación y su sonoridad, los adjetivos que califican a “las trompas”: broncas, mugientes, lúgubres, con una nota larga y caída. Así, el sonido llega antes de descubrir el instrumento que lo emite. En la traducción que nos ocupa, este pasaje está reproducido de la siguiente manera:

The hoarse, echoing, drawn-out notes of the trumpets descend cheerlessly from the top of the smaller mast of the slow-moving ship, lost in billows of fog so thick that from the sterncastle you can't make out the prow. The sea, extending unbroken in all directions, looks like a lake of lead, with calm ripples describing diminutive crests that flatten out without ever breaking into whitecaps. The watch shout out his call, but no one answers. Again the questioning cry is raised and then lost in the lulling silence of the cloud that close in upon me, twenty varas away, and I am left alone – alone with a sailor's phantoms – in tense anticipation. Because of the emotion raised by the watch's cry, because of my anxiety to see, I press myself against the gunwales as soon as the sextant's bell sounds (p. 45).

La selección de palabras es acertada por su sonoridad, ya que se escogen sonidos largos como /*o:*/ en “*hoarse*” y “*drawn*” y diptongos como /*əu*/ en “*echoing*” y “*notes*” y /*au*/ en “*out*” que encarnan los sonidos emitidos por las trompas. Además, también se utilizan sonidos glotales y velares como /*h*/ y /*k*/ presentes en el original. Sin embargo, los cortos movimientos presentes en las enumeraciones de palabras y calificativos, separadas por comas en el original, no se perciben en la versión en inglés. Si bien esto se logra al comienzo, “*The hoarse, echoing,*” no se puede mantener en la segunda oración ya que el segundo movimiento se alarga, pasando de “(E)l mar, en derredor”, a “(T)he sea, extending unbroken in all directions,” lo que multiplica los acentos y deja de seguir el sonido de las trompas. Algo similar ocurre con el sujeto postergado que mencionábamos al describir la primera oración en español, sujeto que aparece en el quinto movimiento de la oración. En la versión en inglés no sólo se pierde esta combinación de movimientos cortos y largos, sino que el sujeto (“*the trumpets*”) se devela en el tercer movimiento, antes de ubicarlas en la cofa y de calificarlas de “*cheerless(ly)*”. Esta palabra, además, no llega a transmitir lo que significa y connota la palabra “lúgubre”, además de contener sonidos, como /*tʃ*/ o /*i:*/ que no se asocian a la tristeza, a pesar de la partícula “*less*” que indica falta de algo. La palabra “*mournful*”, en cambio, hubiera aportado el sonido largo /*o:*/ y las consonantes nasales /*m*/ y /*n*/, que evocan en cierto modo la resonancia de las trompas.

Otro pasaje interesante por su contenido y también por su sonoridad y retórica es aquél en el que el almirante admite en su relato que sus ideas previas del nuevo territorio no concuerdan con lo visto en América. Dice:

(E)n tal caso... Se me barajan, se me revuelven, se me trastruecan, desdibujan y redibujan, todos los mapas conocidos. Mejor olvidar los mapas, pues se me hacen, de pronto, petulantes y engrédidos con su jactanciosa pretensión de abarcarlo todo. Mejor me vuelvo hacia los poetas que, a veces, en bien medidos versos, pronunciaron verdaderas profecías (p. 243).

Es significativa la variedad de verbos compuestos que utiliza para describir lo que ocurre con sus ideas del mundo basadas en los mapas existentes hasta el momento. Además, los sonidos que repite en estas líneas dan esa idea de confusión que sólo puede resolverse —a decir del narrador— recurriendo a la poesía. La repetición, la profusión de comas, la enumeración, muestran, junto a la fuerza de los sonidos /r/ y /x/, lo radical del contraste entre las ideas preestablecidas (con su “jactanciosa pretensión”) y la realidad americana que se sale del molde. Al observar la traducción de este pasaje, se pueden reconocer recursos similares que provocan un efecto afín al original.

In that case... I rearrange, rotate, turn upside down, sketch and redraw all the known maps. Better to forget the maps, since they quickly make me irritated, annoyed by their arrogant pretension that they contain everything. It would be better to turn to the poets who sometimes made accurate prophesies in the best metered verse (p. 52).

Se utiliza la enumeración, la repetición de comas y del sonido /r/, así como también las palabras compuestas como “*rearrange*” y “*redraw*” que denotan un reacomodamiento o una revisión. Sin embargo, en la versión en inglés hay un uso activo de los verbos. Parece ser Colón el que activamente reacomoda, rota, da vuelta, esboza y redibuja los mapas. En español, en cambio, con el uso del verbo pronominal acompañado de dativo, se pone al narrador en una posición involuntaria y, por lo tanto, más pasiva —al menos en esta instancia— ya que son los mapas los que, contra su voluntad, se trastocan.

Hay ciertos pasajes en “La mano” que, mediante la música y los sonidos, enlazan esta sección con “El arpa”. De este modo, aunque los narradores son diferentes, se esboza un cierto paralelismo. En una ocasión, Colón relata el avistamiento de tierra americana relacionándolo con el Tedeum que comienza la novela. Así, el grito de “¡Tierra!” de Rodrigo de Triana suena en sus oídos como la música del Tedeum. La traducción en inglés utilizada para este pasaje es el verbo “*sing out*”, que significa gritar en voz alta pero que contiene el verbo “*sing*” que significa “cantar”. De este modo, se adelanta la comparación del grito con la música del Tedeum, mientras que en el original se utiliza la expresión “lanzar un grito”, algo que posterga la analogía musical. Al acercarse más a tierra, el almirante observa la ausencia de edificaciones e iglesias y reflexiona: “No hay iglesias. No escucharé, todavía, el temido son de una campana fundida en bronce del bueno... Grato ruido de los remos nuestros moviendo un agua maravillosamente quieta y transparente [...]” (p. 278). Es notable la manera en que Colón narrador califica los diferentes sonidos. Mientras el son de la campana es “temido”, el ruido de los remos es “grato”. Se advierte, entonces, no solo que el almirante prefiere los “ruidos” de su

profesión, ya que se mueve con soltura por el agua, sino que teme los sonidos asociados con las iglesias y el catolicismo. La diferencia entre la evocación de las campanadas que realizaba el narrador Pío IX al comienzo de la novela y el temor de esta campanada provoca una cierta ironía. Aquél que “teme” a la Iglesia –en un guiño al origen judío de Colón y en alusión a la expulsión de los judíos en España– está por ser canonizado por ella.

Más adelante, este contraste entre los sonidos asociados con lo religioso y los ruidos más mundanos se hace presente una vez más en una significativa frase: “... Ahora suenan unas esquilas, quedamente, en la tenue llovizna que moja los techos de la ciudad donde se cobija mi sombra, protagonista de mi propio ocaso. Pasa en la calle un valiente rebaño. Y el confesor no llega” (p. 280). Las esquilas son campanadas o tañidos de cencerros que generalmente se utilizaban en las procesiones o para convocar a los fieles a una celebración religiosa. Sin embargo, en este extracto, se posterga la revelación del origen del sonido, que en este caso no está asociado a la religión, sino que es un simple rebaño que, paradójicamente, es más valiente que el confesor en atreverse a la “tenue llovizna”. La sencillez de las ovejas, lo tenue de la llovizna, el sonido quedo de las esquilas, todo acompaña a “la sombra” del almirante en su ocaso, lejos de toda pompa. Pero su recuerdo lo lleva, inevitablemente, a sus momentos de gloria al volver a Europa:

Con albricias y alegrías, estandartes y campanas, cumplidos de altura y admiración en balcones, músicas de órgano, trompetas de heraldos, bullicio de Corpus, estrépito de albogues, zamponas y chirimías, me recibió la sin par Sevilla, tal príncipe vencedor tras de larga guerra, en la magnificencia de sus luces de abril (p. 297).

La enumeración y el polisíndeton son recursos que en este ejemplo logran remarcar con lentitud la proliferación de festejos en torno a la llegada de Colón a Sevilla, algo que sintácticamente queda postergado, así como la comparación del mismo con un príncipe vencedor que vuelve de una guerra. El efecto es, además, dar protagonismo a todos los sonidos laudatorios que provienen de diversas fuentes: el pueblo, la iglesia y los heraldos. En la versión en inglés, la oración está literalmente invertida, por lo que no se sumerge al lector en los sonidos para luego ver de dónde provienen, sino que se introduce la escena de una manera mucho más explicativa y menos poética.

Under a brilliant April sun, the peerless city of Seville welcomed me like a conquering prince returned from the grandest victory, with joy and jubilation, with banners and bells, with compliments showering down and tributes from the balconies, with the music of organs and the trumpets of heralds, the bustle of a Corpus Christi procession, and the noise of flutes and bagpipes and oboes (p. 98).

Así, se comienza con ubicar la escena temporal y espacialmente para ir luego a la comparación con el príncipe que vuelve de una batalla y terminar con las expresiones de júbilo y sus sonidos. Sin duda se reproducen los recursos de enumeración y polisíndeton, pero su fuerza se pierde al ubicarlos en último lugar en la oración.

La novela finaliza con la breve sección “La sombra”, en la que el espíritu de Colón, denominado “el Invisible”, es testigo de los alegatos a favor y en contra de su beatificación. Prevalen las citas que Carpentier toma de fuentes como Julio Verne, Bartolomé de Las Casas, Rossely de Lorgues, León Bloy y de algunas obras literarias como *La Divina Comedia* de Dante Alighieri y la tragedia *Medea* de Séneca. La palabra, en forma de diálogo, domina la sección y la música es relegada solamente a dos referencias. La primera está en boca del “abogado del diablo” que desprecia con ironía las palabras del Postulador en defensa de Colón y su concubinato con Beatriz diciendo: “¿No sería bueno tener unos violines para acompañar esta enternecedora romanza?” (p. 354). El uso del término romanza enfatiza el carácter sentimental no sólo de la relación entre Colón y Beatriz sino también de las palabras del postulador José Baldi a favor del almirante. El adjetivo “enternecedor” está utilizado irónicamente y este guiño está acompañado por los violines, que musicalizan la romanza y que aluden a la falsedad de las palabras, a su carácter de construcción, de artificio. La segunda instancia musical, que concluye la novela, es cuando el “Invisible” antes de diluirse en el aire recita los versos premonitorios de *Medea* que lo identifican con Tifis y su descenso al “reino de las sombras oscuras”. En ese momento, “empezaban a sonar claras campanas en aquel mediodía romano” (p. 365). La claridad del sonido de las campanas anuncia, de algún modo, el fin del engaño en torno a la figura de Colón, que se hace “transparente” y se pierde en el aire. Ya no es el “temido” son de las campanas fundidas en bronce del bueno que Colón siente como amenazante al llegar a América, sino claras campanadas que terminan con la fabulación de la historia del almirante.

Carpentier pone en boca del “Invisible” los versos de *Medea* en los que Tifis entrega el comando de la nave a otro, recibe humilde sepultura y desciende al “reino de las sombras oscuras”. Las alusiones y citas a esta obra teatral son profusas en esta novela, tanto por parte de Colón narrador como de Carpentier⁸. Recordemos que en “La mano” Colón evoca el sonido del arpa de los narradores de hazañas cuando, abriendo el libro de las tragedias de Séneca, recita y traduce los versos finales del coro de *Medea*. Cabe aclarar que Colón admite que traduce esos versos según su entender y en un castellano un tanto torpe. Aún así, es notable el agregado –no presente en el original (al menos no en los versos citados en latín)– del “nuevo marino” y de su comparación con Tifis, guía de Jasón. Sin duda, Colón narrador manipula la traducción para posicionarse dentro de esa profecía. Duarte Mimoso Ruiz (1981) observa que “(e)l problema de la “transparencia” lingüística, ideológica, del discurso y del personaje de Colón están así íntimamente vinculados. La cuestión de la traducción —traición, ocultación y fábula— se encuentra enfocada en la figura del mismo Colón [...]” (p. 186).

Algunos de estos aspectos pueden verse también en la versión en inglés que analizamos. La traducción de estos pasajes finales de la novela muestra, asimismo, una distorsión. Los versos de *Medea* que el personaje Colón cita en castellano hablan del final de Tifis, quien muere “lejos de los predios paternos, / no recibiendo sino una humilde sepultura”

⁸ Duarte Mimoso Ruiz (1981) hace un riguroso análisis de las alusiones a *Medea* en su artículo “Última Thule y las alusiones a la *Medea* de Séneca en *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier”.

y baja “al reino de las sombras oscuras” (p. 365). El narrador indica que esos versos “parecían aludir a su propio destino”, refiriéndose a Colón. Además, teniendo en cuenta la analogía que este personaje hace entre él mismo y Tifis, se produce un contraste entre las “sombras oscuras” a las que Tifis desciende con su muerte y la “transparencia” en la que se diluye el espíritu de Colón. Esta discrepancia no se percibe en la traducción al inglés, ya que se reproduce una traducción de estos versos de Séneca que no menciona a las “sombras”: “On a foreign shore, far from his native land he died; and now within a common tomb, ’midst unknown ghosts, he lies at rest ...”⁹ (pp. 158 y159). El descenso a las “sombras oscuras” no puede equipararse con el final de esta cita, “descansa en paz” (la traducción es mía), aunque el detalle de estar rodeado de “espíritus desconocidos” no asegure mucho ese descanso. La ausencia de la palabra “sombra” también hace que se pierda la alusión al título del libro y al de esta última sección.

5. Conclusión

Al comienzo de este trabajo sobre *El arpa y la sombra* hacíamos referencia a las distorsiones que se van produciendo en la mirada “puesta en abismo”: la de Colón, la de Carpentier, la del traductor. Cada uno de estos actores va ajustando su visión y utilizando un lenguaje particular para dar cuenta –de la manera más conveniente a sus fines— de una experiencia que le resulta ajena, en una operatoria análoga a la traducción. Dado que la novela, según Carpentier, se modela sobre una estructura musical, equiparábamos a algunas de estas distorsiones en la traducción con diafonías.

El análisis de las secciones “El arpa” y “La mano” se centró en su dominante musical y literaria, respectivamente. Los fragmentos elegidos por sus alusiones musicales o por su sonoridad muestran, en su cotejo con la traducción al inglés de Thomas y Carol Christensen, ciertas alteraciones en los sonidos que intentan reproducir. De este modo, el lector de esta versión percibe lo expresado por Carpentier a través de la dimensión semántica, lo que da la sensación de “ver” la escena, pero no a través del oído. Hay pasajes del texto original donde se percibe una marcada “textura”, con repeticiones de grupos consonánticos, uso de asonancia y aliteración. Estos recursos, además de otros

⁹ Esta traducción citada, de Frank Justus Miller, es la que aparece en *World Drama*, una antología seleccionada por Barrett H. Clark y publicada por Dover Publications Inc. en 1933 con una reedición de 1960. Es la única traducción hallada de *Medea* al inglés que, además de no mencionar la palabra “sombra”, traduciéndola como “ghosts”, le agrega “he lies at rest...”, algo no presente ni en la cita en español usada por Carpentier ni en el original en latín. La traducción reproducida en esa antología está tomada de *The Tragedies of Seneca*, University of Chicago Press, 1907. Sin embargo, hay otra publicación con una traducción de *Medea* también de Frank Justus Miller en *Seneca. Tragedies*, Loeb Classical Library Volumes, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1917, en la que hay una versión diferente, ya que dice: “In a paltry tomb he lies midst unfamiliar shades”. Son varios los traductores que optan por traducir “umbras” por “shades”. En su traducción de 1899 Ella Isabel HARRIS usa esa palabra diciendo “he lies with nameless shades” y Moses Hadas, en su traducción para The Library of Liberal Arts de 1956, lo traduce como “alien shades”. La palabra “ghosts” también está usada en la traducción de A. J. Boyle en *Seneca. Medea*, editada por Oxford University Press en 2014 y en la de Frederick Ahl en *Seneca. Medea*, Masters of Latin Literature, Cornell University Press, 1986. La opción “shade”, si bien no es la misma palabra que “shadow” al menos comparte ciertos fonemas, y sería preferible, en este caso, a la palabra “ghosts”.

señalados en este análisis, aportan un elemento sonoro ineludible que, en la complejidad de la tarea de traducción de un texto barroco, sumada a las diferencias fonéticas entre una lengua y otra, no siempre puede recuperarse con éxito en la versión en inglés.

Con respecto a las referencias literarias, las citas de *Medea*, principalmente las de la sección “La sombra”, son un ejemplo emblemático de las distorsiones en la traducción. Colón lee en los versos de esa tragedia lo que quiere leer, y así lo reproduce. Carpentier toma las traducciones que le convienen para sus fines. Y, por último, el traductor, al citar una traducción que omite la palabra “sombra” provoca otro giro al final de la novela, en el capítulo que justamente lleva ese nombre. La estructura musical de la obra también está marcada por motivos que se repiten y que forman un entramado que le confiere al texto un cierto ritmo que, en ocasiones, se ve alterado en la traducción. En este ejemplo, la sombra que nos persigue desde el título de la obra nos abandona al final al dejar prevalecer la atmósfera diáfana y la claridad del son de las campanas, una transparencia que, en el original, está ensombrecida por el peso de la tragedia griega y sus “sombras oscuras”.

Referencias

- Ahl, F. (1986). *Seneca: Medea. Translated and with an Introduction*. Ithaca: Cornell University Press.
- Arias Careaga, R. (2008). Estudio preliminar. En A. Carpentier, *El arpa y la sombra* (pp. 5-69). Madrid: Ediciones Akal.
- Burke, K. (octubre, 1940). On Musicality in Verse: As Illustrated by Some Lines of Coleridge. *Poetry*, 57 (1), 31-40. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/20582307>
- Carpentier, A. (2008). *El arpa y la sombra*. Madrid: Ediciones Akal.
- Carpentier, A. (1981). *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. Madrid: Siglo XXI.
- Carpentier, A. (1990). *Obras Completas, vol. 13, Ensayos*. México: Siglo XXI.
- Carpentier, A. (1990). *The Harp and the Shadow*. Thomas y Carol Christensen (Trad.). San Francisco: Mercury House.
- Carpentier, A. y López Lemus, V. (1985). *Entrevistas*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Clark, B. H. (1960). *World Drama: an Anthology*. New York: Dover.
- Eagleton, T. (2007). *How to Read a Poem*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Hadas, M. (1956). *Seneca's Medea*. ("Library of Liberal Arts," 55.) New York.
- Miller, F. J. (1907). *The Tragedies of Seneca*. University of Chicago Press.
- Ruiz, D. M. (1981). Última Thule y las alusiones a la *Medea* de Séneca en *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier. En *Anales de Literatura Hispanoamericana IX*. 10, 179-188.
- Seneca, L.A. (1917). *Seneca's Tragedies*. II vols. The Loeb Classical Library. Ed: by Frank Justus Miller.
- Seneca, L.A. (2014). *Seneca: Medea: Edited with Introduction, Translation, and Commentary*. Oxford University Press.

Seneca, L.A. & Harris, E.I. (1899). *Two Tragedies of Seneca, Medea and The Daughters of Troy*. Boston: Houghton, Mifflin & Company.

Steiner, G. (1980). *Después de Babel*. México: Fondo de Cultura Económica.