

## ALGUNAS OBSERVACIONES ACERCA DE LA TRADUCCIÓN DE GÓNGORA

VICTORIA LUMINIȚA VLEJA  
Universidad del Oeste de Timișoara

### Resumen

El artículo estudia la presencia de Góngora en la literatura rumana, para centrarse en el estudio de la traducción del poeta cordobés, tomando como campo de análisis algunos sonetos suyos. Es, además, una breve incursión en el mundo de las «lecturas paralelas» configurado por las traducciones existentes en dos lenguas románicas. Compara, en este sentido, algunas traducciones de Góngora al rumano y al francés, consideradas al mismo tiempo producción y reproducción de texto poético.

*Palabras clave:* Traducción, traductor, poesía, soneto, equivalencia, gongorino, rumano, francés.

### Abstract

The aim of this paper is to identify the presence of Góngora in Romanian literature, focusing on the study of the translation of the poet from Córdoba, analysing some of his sonnets. It is also a short journey through the world of «parallel reading», made up of the existing translations in two Romance languages. Thus, some translations of Góngora into Romanian and French are compared, and considered to be productions and reproductions, at the same time, of the poetic text.

*Keywords:* Translation, translator, poetry, sonnet, equivalence, Góngora, Romanian, French.

Motto: Chiar și atunci când scriu stihuri originale  
nu fac decât să talmăcesc.  
Așa găsesc că e cu cale.  
Numai astfel stihul are un temei  
să se-mplinească și să fie floare.  
Traduc întotdeauna. Traduc  
în limba românească

un cântec pe care inima mea  
mi-l spune îngânat, suav, în limba ei.  
(Lucian Blaga, *Stihuitorul*)

(Aun cuando escribo versos originales sólo traduzco. Considero que es lo natural. Sólo así el verso tiene motivo para cumplirse y ser flor. Siempre traduzco. Traduzco al rumano un canto que mi corazón me cuenta en voz baja, suavemente, en su lengua.)

(Lucian Blaga, *El versista*)

### 1. Góngora traducido al rumano

Desde 1651, fecha en que el primer traductor de Góngora, Thomas Stanley (1625-1678) realizaba una versión en inglés, aunque incompleta, de la *Soledad Primera*, las lenguas receptoras (francés, alemán, italiano, checo, ruso, etc.) han seguido aumentando, y el número de sus traductores ha superado al de las decenas.

Entretanto, se formuló muchas veces la pregunta, retórica, si la poesía podría ser traducida. Algunos, más escépticos, contestaron que la traducción de la poesía es una utopía. Otros, más tolerantes, dijeron que la traducción es un acto de amor. Ortega y Gasset hablaba de una paradoja, a la que él llamaba «la miseria y el esplendor de la traducción».

Lo que es seguro es que la poesía tiene el mayor grado de dificultad. La poesía es, por definición, intraducible, como decía Jakobson, que sugería una solución —la transposición creadora<sup>1</sup>. La misma opinión tenía el poeta rumano Tudor Arghezi, alrededor de 1944, cuando se refería a las traducciones de Mihai Eminescu: «El candado de la lengua no se puede abrir con las llaves extranjeras... La poesía no se puede traducir. La poesía pertenece a la lengua más que la prosa, el alma secreta de la lengua: el juego de irisaciones del interior de la poesía vuelve los vocabularios estériles».

Cada gran poeta tiene su propia clave, a la cual los traductores sólo tienen acceso tras varias lecturas. Góngora, como poeta nacional, es difícil, si no imposible traducir. Sin embargo, al llegar a las esencias de su lengua, llegamos al verdadero poeta. El gran público, en cambio, no puede conocer la obra gongorina sino que a través de las traducciones.

Hasta en 1982, cuando el poeta y filólogo Darie Novăceanu, discípulo de Dámaso Alonso, lograba la primera equiparación rumana de los poemas

<sup>1</sup> Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Minuit, Paris, 1963, pág. 86. George Steiner, *După Babel. Aspecte ale limbii și traducerii*, București, Univers, 1983.

gongorinas, publicados en una edición bilingüe<sup>2</sup> acompañada por comentarios competentes, del tono «dámaso-alonsiano», Góngora casi faltaba en el diálogo rumano con la poesía universal. El poeta rumano era consciente de que teníamos que empezar a comunicarnos con todas las culturas del mundo y, para que el diálogo fuese concreto, teníamos que conocer al máximo aquellas culturas, especialmente su poesía.

Pero la convicción de que las virtudes de la poesía rumana, entre las cuales su capacidad de recepción y asimilación eran ilimitadas, había empezado a esbozarse mucho antes, desde 1919, cuando la primera aparición de don Luis en variante rumana fue facilitada por Antonian Nour, que publicaba en la revista *Viața Nouă (Vida Nueva)* n° 12, año XIV, pág. 141 la traducción de un soneto de amor, *En el cristal de tu divina mano*, fechado en 1609. Pero la traducción «pecaba» por lo que A. Nour «cosechaba» más «el aire» que las palabras de Góngora, construyendo al lado, como los ingleses, un objeto personal.

En el cristal de tu divina mano  
de amor bebí el dulcísimo veneno,  
néctar ardiente que me abrasa el seno,  
y templar con la ausencia pensé en vano.  
.....  
¡Cuándo será aquel día que por yerro  
¡oh, serafín! desates, bien nacido,  
con manos de cristal nudos de hierro?

En los cuartetos, el alejamiento al texto era menos fastidioso; no obstante la traducción del último cuarteto, muy gongorino, no respetaba su línea principal:

Dar tot aștept și-n gândurile mele  
se-nfiripează tainic o credință:  
să pot trăi iubit în umilință.

Nicolae Iorga ya había elaborado su *Historia de las literaturas románicas en su desarrollo y sus relaciones*, obra que ocupaba casi 1.500 páginas. Sigue sorprendiendo por su inmensa cantidad de informaciones y opiniones, en la que Góngora tiene dedicado el capítulo *La Poesía lírica española del siglo XVII*. Junto a informaciones que se referían a la biografía y obra del poeta, Iorga, lector instruido, ofrecía muchas observaciones, citas e intentos de equivalencia, sin pretensiones, pero bastante exactas<sup>3</sup>. El sabio rumano se detiene ante

<sup>2</sup> Darie Novăceanu, *Luis de Góngora y Argote. Polifem și Galateea*, București, Editura Univers, 1982.

<sup>3</sup> Con referencia a las fuentes de las cuales disponía Iorga, Darie Novăceanu nos ofrece algunas informaciones: „Nu putea să aibă pe atunci la dispoziție o ediție bine pusă la punct din

los *romances*, considerando que tienen su origen en los medievales, ante la perfección formal de los sonetos, de los cuales traduce dos, pero sin comentar en ningún modo *Polifemo* o *Soledades*. De un *romance* fechado en 1591 en Millé, con el título *Castillo de San Cervantes*, dos versos son memorables:

Que es verdugo de murallas  
y de bellezas el tiempo.

Traducidos *mot à mot* al rumano:

Că e călău al zidurilor  
și-al frumuseții timpul.

La traducción de Iorga:

Că vremea este încercare  
La ziduri și la frumuseță.

El siguiente comentarista importante de don Luis en la literatura rumana es Mihail Rudeanu quien, en el artículo conmemorativo *Tricentenarul morții lui Góngora* (*El tricentenario de la muerte de Góngora*) de la revista *Flamura* (*Oriflama*) n° 5-6, mayo-junio 1927, págs. 226-227, captaba ecos de la *Revista de Occidente*<sup>4</sup>, pero no intentaba hacer traducciones de la obra del poeta español. Así que la segunda traductora de don Luis al rumano es, hasta que surja una prueba contraria, Olga Caba, quien era, sin embargo, de formación inglesa. Ella publicaba en 1942 en *Revista Fundațiilor* (*La revista de las Fundaciones*), Bucarest, año IX, n° 12, diciembre, págs. 584-585, la traducción de dos sonetos, de los cuales el primero, con el título *Inscripción para el sepulcro de Dominico Greco*, es un magnífico soneto funeral barroco, muestra de la admiración que Góngora sentía por el gran pintor, muerto el 7 de abril de 1614:

Esta en forma elegante, oh peregrino  
de pórvido luciente dura llave  
el pincel niega al mundo más süave  
que dió espíritu a leño, vida a lino.

---

opera lui Góngora (cea a lui Foulché-Delbosc apare un an mai târziu, în 1921, la New York), dar Iorga știa să găsească, mai ales, cărți bune și parcurgând paginile dedicate lui Góngora, dincolo de posibilele surse italienești și franțuzești, am bănuiala că a folosit o ediție foarte veche, probabil pe cea din 1654 (*Todas las obras de don Luis de Góngora, en varios poemas* întocmită de Gonzalo de Hozes y Cordova) din care Biblioteca Academiei Române deține un exemplar foarte bine păstrat“ (Darie Novăceanu, *op. cit.*, pág. 724).

<sup>4</sup> Es aún capital para la revivificación de Góngora por la Generación del 27, que se llama así por el homenaje que hace al poeta cordobés en el Ateneo de Sevilla. Queda una foto famosa.

Su nombre, aún de mayor aliento dino  
que en los clarines de la Fama cabe,  
el campo ilustra de ese mármol grave:  
venéralo, y prosigue tu camino.

Yace el Griego. Heredó Naturaleza  
arte, y el Arte estudio. Iris, colores,  
Febo, luces si no sombras, Morfeo.

Tanta urna, a pesar de su dureza  
lágrimas beba, y cuantos suda olores  
corteza funeral de árbol sabeo.

La traducción de Olga Caba:

Acest sicriu măreț, de marmură albastră,  
Închide, dură cheie, o pensulă vrăjită,  
Ce într-o lume nouă, de-acuma părăsită,  
Sufla un duh în lemn, turna în pînză viață.

Și numele sonor, în pașnică amiază,  
Să-ncapă neputînd în goarneau de faimă,  
S-a revărsat în jur în adiere caldă.  
Cinstește-l, pelerine, și drumul țî-l urmează.

Zace marele Greco. A moștenit natura  
Artă și arta știință, întinsul curcubeu  
Culori, lumină Phoebus și umbre vagi Morfeu.

Bea lacrimi calde urna. Din măduva ființei  
transpiră piatra după parfum suav de roze  
cortegiu funerar al pomului științei.

La segunda traducción, la de un soneto de amor (*Cuál del Ganges marfil, o cuál de Paro*), otra «joya poética» gongorina, no es tan lograda, a causa de su estructura inicial que fue desafortunadamente dislocada:

Ce fildeș scump din Indii, sau din Paros  
Marmură albă, mohorât abanos,  
Ce chilimbar roșcat sau aur strălucitor.  
Ce limpede argint, cristal prea sclipitor,

Ce perlă netezită, safir oriental,  
Rubin aprins cu ochi de jar fierbinte...

.....

Pero el primer estudio verdaderamente importante para el hispanismo rumano, titulado *Gongorismul (El gongorismo)* fue publicado por el crítico

George Călinescu en el semanal «literario artístico social» *Lumea (El Mundo)*, Bucarest, año 1, n° 6/octubre 1945, pág. 28. Junto con el paralelo *Marino și Góngora (Marino y Góngora)*, publicado en el *Jurnalul literar (El Diario literario)*, Bucarest, n° 3/1948, págs. 1-15, constituirá material para la segunda edición de su importante obra *Impresii asupra literaturii spaniole (Impresiones sobre la literatura española)* de 1965. La primera edición fue publicada en 1946.

En este trabajo Călinescu demuestra su gran poder de penetración de los textos y la facilidad con la cual los descifraba, aunque reconociendo la dificultad de la lectura («En *Soledades* hay criptografías imposibles que irritan y desesperan») y concluye: «brevemente, Góngora es un poeta de clave».

Como modelo de traducción de Călinescu ofrecemos un *romance*, *Cuatro o seis desnudos hombros*, escrito por Góngora en 1614 y respecto al cual Karl Vossler señalaba, entre los primeros, que presentaba similitudes con *Soledades* en casi cada estrofa:

Cuatro o seis desnudos hombros  
de dos escollos o tres  
hurtan poco sitio al mar,  
y mucho agradable en él.

Cuánto lo sienten las ondas  
batido lo dice el pie,  
que pólvora de las piedras  
la agua repetida es.

Modestamente sublime,  
ciñe la cumbre un laurel,  
coronando de esperanzas  
al piloto que lo ve.

Verdes rayos de una palma,  
si no luciente, cortés,  
Norte frondoso, conducen  
el derrotado bajel.

.....

Călinescu traduce los primeros dieciséis versos palabra por palabra, «como espécimen gongorino», según dice él, versos que analiza después:

Patru sau șase goi umeri  
de două stînci ori trei,  
fură puțin spațiu mării  
și mult agrement.

Cum le simt undele  
bătut spune piciorul,  
căci pulbere a pietrelor,  
apa repetată este.

Modest de sublimă  
încinge culmea un dafin,  
încununînd cu speranță  
pe pilotul care-l vede.

Verzi raze ale unui palmier,  
dacă nu lucitor, omenos,  
Nord frunzos, călăuzesc  
sfărîmata barcă.

## 2. *La traducción poética: ¿fidelidad o infidelidad?*

En el caso del poeta español, la respuesta a la pregunta de si son los poetas los mejores traductores es afirmativa, en lo que nos concierne, si pensamos en las variantes que tenemos en rumano gracias a Darie Novăceanu o Dumitru Radulian. Ello nos da ocasión para volver a constatar que no hay recetas ni normas generales.

En el problema de la restitución del sentido, el acento recae sobre la producción de los efectos similares con el original, aunque se utilizan medios diferentes. La literalidad no significa necesariamente fidelidad en el sentido creador. Para traducir a Góngora e interpretar su mundo se han violentado muchas veces los moldes de la lengua de llegada. La misión del traductor de poesía es, tal como la de Ulyses, llena de empeño. Circe representa aquí las tentaciones del arte. Claro está que el ideal de cualquier traductor de poesía es, tal como observaba Andrei Ionescu, «lindar con el dominio de la magia»<sup>5</sup>. Se escrutan nuevos horizontes; ciencia, arte y magia son igualmente necesarios en la labor de la traducción. Y el arte significando necesidad de expresión, llegamos a otra esencia, típicamente española, «hacer de la necesidad virtud».

Por otra parte, del elaborado campo de la traducción no puede faltar la idea de cultura y civilización. Las civilizaciones se definen también por una mentalidad propia. En cada civilización hay rasgos primordiales de comportamiento colectivo, de actitudes mentales, de gestos y de ritos. La civilización occidental tiene sus raíces en el cristianismo, lo que ha generado cierto tipo de espiritualidad. En el lenguaje corriente se sue-

<sup>5</sup> Conferencia de literatura española pronunciada en la fecha de 29.11.1996 en la Universidad «Ovidius» de Constantza.

len emplear los términos *civilización* y *cultura* como sinónimos, aunque se ha operado desde tiempo atrás su diferenciación, designándose con el primero el progreso científico y material, y con el segundo, su florecimiento espiritual, que facilita las relaciones humanas. Refiriéndose a este aspecto, George Uscătescu decía en su *Ontologia de la cultura*: „Unele terminologii, dependente de mentalități culturale naționale specifice, continuă să confunde, în mare parte domeniile la care se referă cele două concepte, *cultură* și *civilizație*“. Aceste concepte pot fi reduse, în ultimă instanță, la această succintă definiție pe care ne-o oferă Thomas Mann: „Cultura echivalează cu o autentică spiritualitate. Civilizația implică mecanizare“. Cele peste 160 de definiții ale conceptului de cultură „încearcă să cuprindă totalitatea activităților omului, activități ce reflectă integrarea personalității dinamice a acestuia într-un ansamblu social și politic, economic și religios, de asemenea dinamic“. Malraux era foarte sceptic în acest sens: „În profunzime, fiecare civilizație este impenetrabilă pentru celelalte“<sup>6</sup>.

La lengua de cada pueblo es la depositaria y el vehículo de toda su cultura espiritual. Ella es el espejo en el cual se encuentran las caras de todas las edades culturales de la humanidad. La palabra pronunciada o escrita es creadora de imágenes y sentidos, lo que muestra tanto el acercamiento del hombre a la realidad circundante, como las vueltas o los desvíos de los hombres en la difícil tentativa de asimilación del universo. Por eso ocurre a veces que los sentidos de algunas palabras actuales no pueden ser descifrados en todas sus determinaciones, sino sólo apelando a las mentalidades de las épocas en que fueron concebidos. Así, al analizar el léxico gongorino, nos damos cuenta de que esta causa representa una de las fuentes de la oscuridad. No será superflua la insistencia sobre estos problemas, teniendo en cuenta sobre todo que el léxico sufre mutaciones y matizaciones semánticas notables. Oscura, incluso opaca en la estructura de algunos neologismos, gracias a las mutaciones fonético-semánticas intervenidas, la influencia latina es fácilmente perceptible en un gran número de neologismos derivados o compuestos.

---

<sup>6</sup> En su libro, *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984, Berman define la traducción como experiencia humana fundamental, como proceso en que se consume «nuestra relación con el Otro», una prueba de la alteridad. En el acto de la traducción, la reacción natural hacia lo foráneo y la diferencia es, según Berman, la resistencia. Cualquier cultura tiene una tendencia etnocéntrica, es suficiente a sí misma y tiende a someter otras culturas. La traducción es la prueba más elocuente de esta resistencia. «Es tiempo que meditemos —dice Berman— en este estatuto reprimido de la traducción y en el conjunto de “resistencias” que ésta manifiesta. Eso lo podríamos formular así: toda cultura se resiste a la traducción, aunque necesita esencialmente la traducción...» (*op. cit.*, pág. 16).



Los creadores de literatura perciben, en general, la traducción como un acto eminentemente frustrante.

«Traducir de una lengua a otra equivale a la contemplación del revés de una tapicería flamenca», decía Cervantes. Se trata, después, de una serie de «sacrificios», como los llamaba Dámaso Alonso tras haber realizado la versión explicativa en prosa de las *Soledades*. El exegeta español tenía en cuenta el hecho de que la traducción debía ser realizada, en la medida de lo posible, con el mínimo de pérdidas. «Ese hechizo, que para un entendedor constituye el encanto de la poesía, puede antojarse a otra combinación diabólica o abracadabra. Mas, dado su innegable carácter laberíntico, surge la oportunidad de no aventurarse por él sin guía experto. Así han nacido esas versiones de las *Soledades*, que, sin quitarnos la soledad, traen la precisa compañía»<sup>7</sup>.

La traducción de poesía es una actividad posible y muy necesaria que los traductores y los teóricos de la traducción invistieron con virtudes creadoras. Aunque los principios de la traducción pueden ser atribuidos a la lingüística, su realización sigue más bien la naturaleza de un arte, en el cual la aptitud personal de sentir las posibilidades artísticas de las dos lenguas es de la mayor importancia. Traducir significa crear.

La opción por definir lo poético en términos de estructura lingüística específica, basada en la solidaridad entre un significante y un significado, supone la opción de la fidelidad con respecto a esta estructura, es decir, con respecto a una forma y un contenido percibidos en su unidad indivisible. Éste es el motivo por el cual se sostiene que sólo el traductor poeta puede traducir, auténticamente, poesía. Parece que los requerimientos capitales de la traducción poética son los de ser poeta (hablar la lengua de la poesía universal) y de conocer la lengua en la cual se ha creado la respectiva poesía, en su espíritu profundo y sutil. Desde el punto de vista lingüístico, se trata de requerimientos objetivos. Otro requerimiento, subjetivo esta vez, pero no menos importante, es la afinidad entre el traductor y el autor.

Trataremos de evidenciar en qué medida tres versiones románicas de un soneto gongorino, fechado en 1584, de las cuales dos son en rumano y una en francés, consiguen una lectura de su *significación*<sup>8</sup>. Se trata de un soneto parecido en tema, atmósfera y construcción al que escribió Góngora en 1609, *En el cristal de tu divina mano*.

<sup>7</sup> Antonio Marichalar, *Luis de Góngora. Antología*, Madrid, Espasa, 1999, pág. 19.

<sup>8</sup> Término empleado por Henri Meschonnic, *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, 1973, pág. 287.

El texto original<sup>9</sup>:

La dulce boca que a gustar convida...

La dulce boca que a gustar convida  
un humor entre perlas destilado,  
y a no envidiar aquel licor sagrado  
que a Júpiter ministra el garzón de Ida,

amantes, no toquéis si queréis vida;  
porque entre un labio y otro colorado,  
Amor está, de su veneno armado,  
cual entre flor y flor sierpe escondida.

No os engañen las rosas, que a la Aurora  
diréis que aljofaradas y olorosas,  
se le cayeron del purpúreo seno;

manzanas son de Tántalo, y no rosas,  
que después huyen del que incitan hora,  
y sólo del amor queda el veneno.

La versión de Darie Novăceanu<sup>10</sup>:

Dulceața gurii, miere distilată  
între șirag de perle sclipitoare,  
de nu rîvniți la cupa cu licoare  
lui Jupiter de Ganimed turnată,

amanților, de viața vi-i dragă, niciodată  
n-o sărutați, căci Amor întotdeauna are  
otravă între buze, ca șarpele în floare  
și viața de otravă cade fulgerată.

Nu vă lăsați ispitei, nu vă încredeți firii;  
din sînul Aurorii, scînteind sub rouă,  
nu pentru voi se-upleacă trandafirii.

Sunt merele lui Tantal, nu trandafiri, și după  
ce-au ispitit, departe-s și vă rămîne vouă  
din flacăra iubirii, otrava doar în cupă.

<sup>9</sup> Darie Novăceanu, *Luis de Góngora y Argote. Polifem și Galatea*, București, Editura Univers, 1982, pág. 328.

<sup>10</sup> *Ibidem*, pág. 329.

La versión de Dumitru Radulian<sup>11</sup>:

Frumoasa gură care ispitește...

Frumoasa gură care ispitește  
să guști din sfînta perlelor licoare,  
să n-o rîvniți, chiar băutura care  
lui Zeus Ganimede i-o slujește,

n-atingă cel ce viața și-o iubește  
duios, căci între-a buzelor culoare  
iubirea stă și e otrăvitoare,  
ca șarpele ce printre flori pîndește.

Nu v-amăgiți cu trandafiri, părere  
c-ar fi doar nestemate-nmiresmate,  
că zorii purpurii le-ar fi stăpîne.

Nu-a trandafiri, ci-ale lui Tantal mere;  
fug cînd dorințele-s întăritate,  
din dragoste, otrava doar rămîne.

La versión de Lucien-Paul Thomas<sup>12</sup>:

Sonnet

La bouche caressante invitant à goûter  
Une humeur distillée entre des perles fines;  
A ne pas envier cette liqueur sacrée  
Que verse à Jupiter l'éphèbe de l'Ida,

Amants, n'y touchez pas si vous aimez la vie,  
Car entre lèvre et lèvre purpurine,  
Amour se dissimule, armé de son venin,  
Comme entre fleur et fleur un serpent qui se cache.

Fuyez l'illusion des roses qui paraissent,  
Couvertes de rosée et lourdes de parfums,  
Avoir glissé du sein de l'Aurore empourprée!

---

<sup>11</sup> Dumitru Radulian, *Sonetul spaniol în Secolul de Aur*, Cluj, Editura Dacia, 1982, pág. 111. Aparecen algunas discordancias entre la versión española citada aquí y la de Darie Novăceanu. La más importante, del verso 8, parece que se debe a una omisión: «cual entre flor sierpe escondida»/«cual entre flor y flor sierpe escondida». La versión correcta es la segunda, que encontramos tanto en D. Novăceanu como en Lucien-Paul Thomas («comme entre fleur et fleur un serpent qui se cache»).

<sup>12</sup> *Don Luis de Góngora y Argote*, introduction, traduction et notes par Lucien-Paul Thomas, Paris, La Renaissance du Livre, 1931, pág. 78.

Ce sont fruits de Tantale et non gerbes de roses;  
 Enjôleurs à présent, bientôt ils se dérobent,  
 Et seulement d'Amour subsiste le venin.

Una primera observación sería que la versión más «semántica» es la de Darie Novăceanu, quien se propone una fidelidad absoluta en cuanto al sentido léxico, y la más «comunicativa» es la de Dumitru Radulian, quien busca, primeramente, efectos poéticos similares a los del original. Los dos poetas han restituido de forma diferente la musicalidad única de este soneto. D. Radulian ha tratado de permanecer fiel a su letra, mientras que Darie Novăceanu la acordó discretamente a su propio registro poético en el cual *miere distilată și scânteind sub rouă* sustituyen «un humor entre perlas destilado» y «aljofaradas y olorosas». El traductor, discípulo de Dámaso Alonso y una personalidad poética destacable, se acerca al sentido léxico, a la forma sutil de las palabras, a su espíritu. «La infidelidad» con respecto al sentido de Radulian viene de una visión personal acerca de lo poético y no de diferencias lingüísticas insuperables, el español y el rumano siendo lenguas afines. «La infidelidad»<sup>13</sup> de D. Novăceanu hacia la forma viene de una «superación» del yo poético frente al yo gongorino.

La traducción de Lucien-Paul Thomas sigue la transposición de la sugestión sonora, poniendo el acento sobre la exactitud léxica, pero con el sacrificio del desvío de la «arquitectura» original, sacrificio que le quita mucha luz. La lectura pone de relieve una discreta línea melódica asegurada por el ritmo, las repeticiones de palabras (*lèvre, fleur, roses, venin, Amour*). Frente a las versiones rumanas, la francesa pierde un elemento que tiene de su musicalidad y produce cierta frustración, porque no sigue las rimas del poema original (ABBA, ABBA, CDE, DCE). En cambio, encontramos ABBA, ABBA, CDE, DCE en la versión de Darie Novăceanu y el alejandrino (practicado apenas a finales del siglo XIX), y en D. Radulian ABBA, ABBA, CDE, CDE y la medida clásica endecasílabo. Acerca de Lucien-Paul Thomas podemos decir que insiste en guardar la medida clásica, pero no podemos hablar de rima clásica. La equiparación francesa es muy exacta, pero pierde la gracia y la simetría de

<sup>13</sup> En su estudio *Les belles infidèles*, en Cahiers du Sud, Paris, 1955, Georges Mounin analiza un problema capital de la traductología, la fidelidad. Entre la fidelidad al texto original, a la lengua base, y la fidelidad a la lengua receptora, se prefiere la segunda, «la bella infiel». Este tipo de traducción, que tuvo mucho éxito en Francia desde el siglo XVII hasta finales del siglo XIX, cuando Ménage la llamó así, es definida por Mounin a través de una metáfora: «verres transparents» (lentes transparentes). «La transparencia» se refiere al hecho de que el texto traducido crea la ilusión de escribir el original directamente en la lengua de la traducción. La otra metáfora, «verres colorés» (lentes colorados), corresponde a la traducción fiel, literal. «El color» es dado por la sustancia específica del original (semántica, morfológica, sintáctica), mantenida en la lengua de la traducción (*op. cit.*, pág. 21).

ideas del original, que hace que los versos sean fácilmente retenidos en la memoria y que sean percibidos como un verdadero refrán: «*porque entre un labio y otro colorado/ Amor está, de su veneno armado*».

Las versiones en rumano consiguen reproducir de una forma casi natural la musicalidad del poema original, intentando «traducir» el efecto que tuvo sobre los autores mismos.

Estamos ante un soneto y tres versiones en las que la forma es significativa, en las cuales los sonidos y aun su equivalente gráfico, las letras, se convierten en sentido. Las podemos leer como tres poemas acertados en rumano y en francés que confirman la opinión de los traductores que un poema bien traducido es otro poema. Entre estas tres versiones podemos establecer una gradación de la fidelidad con respecto al sentido. Para ilustrar esta afirmación reproducimos la primera estrofa con sus tres versiones (notamos con 1 la versión de Lucien-Paul Thomas, con 2 la versión de Dumitru Radulian y con 3 la versión de Darie Novăceanu), según el orden de su fidelidad al contenido:

*La dulce boca que a gustar convida*

La bouche caressante invitant à goûter (1)

Frumoasa gură care ispitește (2)

Dulceața gurii, miere distilată (3)

*un humor entre perlas destilado,*

Une humeur distillée entre des perle fines; (1)

să guști din sfînta perlelor licoare, (2)

între șirag de perle sclipitoare, (3)

*y a no envidiar aquel licor sagrado*

A ne pas envier cette liqueur sacrée (1)

să n-o rîvniți, chiar băutura care (2)

de nu rîvniți la cupa cu licoare (3)

*que a Júpiter ministra el garzón de Ida,*

Que verse à Jupiter l'éphèbe de l'Ida, (1)

lui Zeus Ganimede i-o slujește, (2)

lui Jupiter de Ganimed turnată, (3)

Al poner en contexto las versiones originales y las tres variantes (costumbre barroca) construimos una miscelánea que puede hacernos pensar en el soneto *Las tablas de el bajel despedazadas* elaborado por Góngora en cuatro lenguas. La polifonía obtenida en este caso, aunque muy parecida, tiene sin embargo otro efecto, el de repetición en otro plano, de eco del contenido obtenido por la traducción simultánea.

En los poemas gongorinos todo se vuelve significativo: la disposición de las palabras, la rima empleada, el metro, la estrofa, la selección de ciertas

palabras que tienen ciertas connotaciones. Esta caracterización de la poesía como superposición de unidades significativas absolutamente única es un efecto del principio de la equivalencia y del paralelismo, de origen jakobsoniano. A veces, la intención del poeta es la de producir efectos como la opacidad, la ambigüedad, que lleva a varias intepretaciones. Eso explica por qué la subjetividad dio lugar también en el caso de las traducciones presentes a variantes a partir del original. Fortunato Israël definía la traducción literaria como un *acercamiento*: „Între original și obiectul tradus nu poate exista o relație de identitate, ci mai degrabă de echivalență funcțională și de mesaj, ceea ce presupune existența atât a invariantelor cât și a variantelor. Cu condiția de a-l situa în această perspectivă, Genette are dreptate când afirmă: traducătorul literar face tot timpul «altceva», pentru că efectuează o transgresare a literei, o deplasare, o distanțare, cu alte cuvinte o apropiere»<sup>14</sup>.

El modelo, la opción de traducción propuesta por D. Novăceanu es al mismo tiempo producción y reproducción de texto poético. Este cumple con éxito los requerimientos de la traducción poética, antes mencionados, ser poeta (hablar la lengua de la poesía universal) y conocer la lengua en la cual fue creada la respectiva poesía.

Es sabido que las grandes traducciones son el resultado de unos encuentros fascinantes, en tiempo y espacio, entre creadores congeniales y al mismo tiempo el resultado de la capacidad de vivir en el interior de una personalidad poética. Algunos traductólogos hablaban incluso de una «quema», de una desaparición, una destrucción del original para permitir su reaparición, su renacimiento, en una forma nueva, en la traducción<sup>15</sup>.

Salcedo Coronel, siempre bien informado, notaba acerca de este soneto que era una imitación expresa y absolutamente superior de un soneto de Torquato Tasso<sup>16</sup>, diciendo que Góngora había ido casi palabra tras palabra sobre su estructura. Darie Novăceanu se estaba preguntando si había hecho bien, considerando que no era una traducción, sino un soneto suyo, y es también él quien contesta: „A făcut foarte bine: a creat, cum spune Verlaine, un alt obiect, pornind de la unul existent»<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> Fortunato Israël, «Traduction littéraire: l'appropriation du texte», en *Actes du Colloque International ESIT*, 1990, Didier Erudition, 1991, pág. 18.

<sup>15</sup> Véase Ioan Kohn, *Virtuțile compensatorii ale limbii române în traducere*, Timișoara, Editura Facla, 1983, pág. 179. La Escuela de la Manipulación y su representante Toury opinan que lo esencial no es calcar el original, sino producir un nuevo original, que sustituya a éste; se llega hasta el límite extremo de la aproximación de la cual hablaba Fortunato Israël y en la cual la traducción se hace otra obra, eso es un texto autónomo con estatuto de original.

<sup>16</sup> *Apud* D. Novăceanu, *op. cit.*, pág. 584.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

Podemos concluir, al final de esta breve incursión en el mundo de las «lecturas paralelas» configurado por las traducciones que tenemos de Góngora, que el soneto gongorino es «leído» por los tres traductores en variantes fieles, tal como el autor mismo fue fiel al modelo italiano de Torquato Tasso. La asimilación fértil de las influencias italianas y la nivelación del terreno lingüístico son evidentes e importantes, aunque parece que Góngora tenía sólo 24 años cuando escribió el soneto. Dominan la emoción el rigor clásico del soneto, «barroquizado» por la temprana presencia del *desengaño* considerado típico del siglo XVII y el deseo de asombrar, maravillar la mirada y la mente. El intelectualismo es dueño de lo sensorial. Por su belleza y su fidelidad las variantes denotan, en igual medida, un piadoso respeto por Góngora y una aventura intelectual con riesgos asumidos.

La adjetivación abundante (*dulce boca, licor sagrado, labio colorado, purpúreo seno, rosas olorosas*), las metáforas audaces (*humor entre perlas destilado, manzanas de Tántalo*) al servicio de la finalidad descriptiva tan acertada del texto original son respetadas por los traductores, en el sentido de que se obtienen los mismos efectos sensoriales (color y olor) interpretados en un teclado aristocrático.

Con respecto a la pregunta «¿Qué es lo que traducimos, forma o contenido, letra o sentido?», Meschonnic decía: «Hoy en día ya no oponemos lo bello a lo exacto. Más bien visamos lo bello a través de lo exacto»<sup>18</sup>. Es lo que constatamos, de hecho, al final, cuando podemos leer las tres traducciones como tres poemas acertados, confirmando una observación de la Escuela de la Manipulación, según la cual «un poema bien traducido es otro poema».

Al volver al soneto cuyo primer verso es *En el cristal de tu divina mano*, nos parece interesante precisar que éste vuelve a aparecer bajo la forma *en los cristales de su bella mano*, en un terceto de otro soneto, fechado en 1620, soneto en cuya perfección barroca don Luis trabajó como un verdadero joyero, fino conocedor de las piedras preciosas. En la literatura rumana, Alexandru Macedonski, también un buen conocedor, hubiera podido ofrecernos una equiparación a su medida si hubiera sabido la lengua de Góngora.

De una dama que, quitándose una sortija,  
se picó con un alfiler

Prisión del nácar era articulado  
de mi firmeza un émulo luciente  
un diamante, ingeniosamente  
en oro también él aprisionado.

<sup>18</sup> Henri Meschonnic, *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, 1973, pág. 363.

Clori, pues, que su dedo apremiado  
de metal aun precioso no consiente,  
gallarda, un día, sobre impaciente,  
lo redimió del vínculo dorado.

Más, ¡ay!, que insidioso latón breve  
en los cristales de su bella mano  
sacrílego divina sangre bebe:

púrpura ilustró menos indiano  
marfil; invidiosa sobre nieve,  
claveles deshojó la Aurora en vano.

La versión de Lucien-Paul Thomas:

Sonnet (1)  
1620

Prison de nacre était articulée,  
De ma constance, lumineux émule,  
Un diamant, par art ingénieux,  
Également, dans l'or, emprisonné.

Or, Chloris, qui ne consent que son doigt  
Soit de métal même précieux contraint,  
Audacieuse, un jour, et impatiente,  
Le rédima de son lien doré.

Mais hélas! Insidieux laiton menu,  
Dans les cristaux de sa main magnifique,  
En sacrilège, boit un sang divin.

Moins fit la pourpre étinceler l'ivoire  
Indien, et c'est en vain que, sur la neige,  
L'Aube, envieuse, effeuilla des oeilletons.

La versión de Dumitru Radulian:

Cum s-a înțepat o doamnă scoțându-și inelul

Lucea-a sidefului strînsă-nchisoare,  
cătând peste țaria-mi biruință,  
un diamant, prins și-el cu iscusință,  
tot în a aurului apăsare.

Clori, fiindcă nici chiar la scumpe-odoare  
să-i strîngă-un deget nu dă-ngăduință,  
nerăbdătoare și cu ușurință  
l-a mîntuit din aur și a lui strînsoare.



Dar, iată, alpacaua, mișelește,  
 chiar în cleștarul mîinii ei frumoase,  
 bea sîngele cel sfînt, nelegiuîtă.

Sub purpură, mai tare nu se-albește  
 nici fildeșul; pe nea, invidioase,  
 zorii-au lăsat garoafa desfrunzită.

Lucien-Paul Thomas admite que no todas las particularidades gongorinas, las audacias sintácticas, que constituyen una de las causas esenciales de la dificultad poética y, en última instancia, una de las fuentes de la originalidad, pueden ser asimiladas en francés. Él se esforzó por acomodarse lo más exactamente posible el sentido y la forma, realizando versiones rítmicas cada vez que la naturaleza del texto se lo permitía «sans porter atteinte à la fidélité». Con respecto a sus variantes para *Soledades* y *Polifemo*, el traductor francés decía: «Nous avons accepté, pour ces poèmes, un mouvement de la phrase qui s'écarte souvent de la tradition française comme celui des *Solitudes* et du *Polyphème* s'écartait de la tradition espagnole. Mais ce mouvement, qui sépare des mots habitués à marcher côte à côte, qui réunit des idées étonnées de se trouver ensemble, ne répond pas seulement à une volonté de latinisation, qui n'est parfois qu'un prétexte à des libertés: c'est une *syntaxe psychologique et plastique*, qui cherche à se rendre indépendante des instruments grammaticaux, en faisant jaillir, dans un rythme imprévu des vocables, dans un contact inusité des pensées et des images, des étincelles qui sont refusées à la servitude de l'ordre enchaîné et traditionnel»<sup>19</sup>.

El rigor clásico del soneto, «barroquizado» por la mención de metales y piedras preciosas, orienta la lectura y la traducción hacia los colores específicos de Góngora (oro, rojo, blanco) en la descripción de la belleza femenina que, en un espléndido soneto, escrito en 1582, cuando tenía sólo 21 años, asemejaba a un templo, en una imagen sacro-profana. El topoi mujer-templo se vuelve hoy lugar común, por repetición, pero la intensidad con la cual la mujer descrita en los sonetos gongorinos eclipsa la naturaleza no queda igualada:

De pura honestidad templo sagrado,  
 cuyo bello cimientó y gentil muro,  
 de blanco nácar y alabastro duro  
 fué por divina mano fabricado;

<sup>19</sup> *Don Luis de Góngora y Argote*, introduction, traduction et notes par Lucien-Paul Thomas, Paris, La Renaissance du Livre, 1931, pág. 47.

pequeña puerta de coral preciado,  
claras lumbreras de mirar seguro,  
que a la esmeralda fina el verde puro  
habéis para viriles usurpado;

soberbio techo, cuyas cimbrias de oro,  
al claro sol, en cuanto en torno gira,  
ornan de luz, coronan de belleza;

ídolo bello, a quien humilde adoro,  
oye piadoso al que por ti suspira,  
tus himnos canta y tus virtudes reza.

El marfil, el alabastro, el coral, la esmeralda, el oro, junto con los colores específicos, participan en la creación de un retrato de origen petrarquista, al cual se añaden otros dos, Torquato y Bernardo Tasso. Este soneto es importante para conocer el arte poético de Góngora, gracias a su inmensa luz que emanan casi todos los versos:

La traducción de Darie Novăceanu:

Templu divin al cinstei nentine,  
cu dulci alcătuiți și primitoare  
zidiri din fildeș și-alabastru care  
de-o mină sfântă fost-au ridicare;

cu ușă mică din coral și clare  
ferestre-adânci cu patimă lucrare  
din verde de smarald, să frîngă toate  
privir'le bărbătești, fără-ndurare;

acoperiș superb cu mlădiere  
din aur pur, născând în jur lumină  
amiezile solare să-ncunune;

idol frumos, ai milă de cel ce în tăcere  
și umilit în fața ta suspină,  
virtutea-ți preamărind în rugăciune.

Podemos concluir que los problemas originados por la traducción de Góngora en lenguas románicas son bastante variados, pero las clases de dificultades más importantes con las cuales se confronta el traductor rumano o francés son de orden práctico. Es cierto que la traducción moderna de poesía tiende a identificar lo textual con el reflejo del alma del poeta y de aquí se derivan con frecuencia adecuaciones artísticas que presentan la unicidad del texto como objeto de lectura independiente o intertextual.

### 3. Bibliografie

- ALONSO, Dámaso, *La lengua poética de Góngora*, Madrid, CSIC, 1950.
- ALONSO, Dámaso, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1955.
- ARGHEZI, Tudor, *Cuvinte potrivite/Palabras adecuadas*, București, Minerva, 1977.
- EMINESCU, Mihai, *Poezii/Poesías* (traducción al español y notas por Valeriu Georgiadi; prólogo por Zoe Dumitrescu-Bușulenga), București, Curtea Veche, 1999.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, María Isabel, *Los clásicos de los Siglos de Oro y la inspiración poética*, Valencia, Pre-Textos, 2003.
- MOUNIN, Georges, *Los problemas teóricos de la traducción*, Madrid, Gredos, 1971.
- NOVĂCEANU, Darie, *Luis de Góngora y Argote. Polifem și Galateea*, București, Editura Univers, 1982.
- RADULIAN, Dumitru, *Sonetul spaniol în Secolul de Aur*, Editura Dacia, 1982.
- RICO, Francisco, *Historia y crítica de la literatura española, Siglo de Oro: Barroco*, Madrid, Crítica, 1983.
- THOMAS, Lucien-Paul, *Góngora*, Paris, La Renaissance du Livre, 1931.
- VLEJA, Luminița, «**La mirada de los modernos a Góngora**», en *Caiet de semiotică*, 15 (2004), Timișoara, Editura Universității de Vest, págs. 251-261.