

La voz de Louise Labé, en el contrapunto de sus traducciones

BEGOÑA CAPLLONCH
Universitat Pompeu Fabra
begona.capllonch@upf.edu

Resumé

Le propos de cet article est d'examiner les différentes traductions en espagnol des sonnets de Louise Labé. Notre recherche se déploie autour de deux axes principaux. Le premier, les difficultés relatives à la compréhension et l'interprétation d'un texte de 1555 qui, tout en étant représentatif de l'école poétique de Lyon, n'en est pas moins caractéristique du courant pétrarquiste français. Le deuxième, la pertinence traductologique de la thèse de Mireille Huchon questionnant l'existence auctoriale de Louise Labé, "créature de papier" ou fiction élaborée par un groupe de poètes autour de Maurice Scève. Cette hypothèse met en évidence la nécessité de distinguer entre le sujet lyrique (catégorie d'ordre textuel) et le sujet historique réel.

Mots-clés

Louise Labé, traduction poétique, poésie française du XVI^e siècle, pétrarquisme, Mireille Huchon.

Abstract

The purpose of this study is to examine the different Spanish translations of the sonnets by Louise Labé. As such, the study takes into account, on the one hand, the difficulties in understanding and interpreting a text from 1555 which is representative of the Lyonnais school of poetry and, at the same time, albeit with certain nuances, also belongs to the French Petrarchan current; and secondly, the thesis defended by Mireille Huchon concerning the authorship of the work attributed to Labé, because of the potential importance for the translation task. Huchon defends that, in fact, it was not Labé who wrote the texts, but a cénacle of poets led by Maurice Scève. This question demonstrates the need to distinguish between the lyric subject present in the text and the historic subject who actually composed it.

Key-words

Louise Labé, Poetic translation, French's 16th century Poetry, Petrarchism, Mireille Huchon.

1. La voz de Louise Labé: del dilema de la identidad a la cuestión del género

Pese a que la traducción al español de la poesía francesa del siglo XVI sigue aún hoy siendo relativamente escasa (y sobre todo respecto de la atención que han recibido los autores galos de los siglos XIX y XX), lo cierto es que la obra de Louise Labé ha sido objeto de no pocas versiones desde que en 1956 viese la luz la traducción al castellano, por parte de la poetisa de origen genovés Ester de Andreis, de los veinticuatro sonetos y las tres elegías que se conocen del corpus de la autora. Ciertamente, la autoría de ese corpus está hoy en entredicho tras la publicación del estudio de Mireille Huchon *Louise Labé. Une créature de papier* (2006), en el que se argumenta que en verdad no fue la auténtica Labé quien compuso los textos que se le atribuyen, sino que estos son el fruto de “une opération collective élaborée dans l’atelier Jean de Tournes, par des auteurs pour la plupart très liés aux réalisations de cet imprimeur” (Huchon, 2006: 272); una muy audaz superchería que, supuestamente orquestada por Maurice Scève y otros autores de la escuela de Lyon como Claude de Taillemont, se habría llevado a cabo con el objeto de emular el *laudare Laura* de Petrarca mediante un equiparable, e igualmente parónimo, *louer Louise*, pues la adscripción de la obra a la tradición petrarquista es, en efecto, notoria (especialmente, los sonetos). No obstante, en estas páginas seguiremos refiriéndonos a Labé como si se tratara de la *autora* de ese corpus por cuanto es la figura que tradicionalmente lo asume, y con independencia de quién fuese la persona —o grupo de personas— que en realidad la encarnase. De hecho, en lo que concierne a la creación lírica y a la tarea de traducción, lo que tiene pertinencia no es el individuo histórico que escribió la obra, sino el sujeto poético que la autentica; esa voz que emana del texto y que, evidentemente, es consubstancial a la creación misma, por lo que no tiene por qué coincidir con la verdadera expresión del autor o autora. La distancia entre ambos sujetos, además, pone ya de manifiesto la naturaleza siempre ficcional del discurso lírico en tanto que genuino acto de *poiesis*, lo que si bien no impide que un autor pueda ahondar en su propia individualidad identificándose así con el sujeto lírico de sus textos (lo que precisamente primó la estética de tradición romántica), a su vez lo exime de hacerlo liberándolo de cualquier compromiso biográfico-confesional¹. Huelga señalar, por otra parte, que no es la veracidad el criterio que hace plausible una obra, puesto que la verdad o mentira que exprese el contenido proposicional de sus constituyentes lingüísticos respecto de la realidad extralingüística no es mensurable en términos estrictamente literarios. Lo que determina su credibilidad, en suma, radica en la adecuación entre la actitud, el tono y el registro del sujeto lírico —que no del individuo histórico— con relación a lo que expresa, y siempre en función del modo en que lo hace, pues más allá de la verificabilidad, la eficacia del discurso poético se cifra en la autenticidad artística que manifiesta. En consecuencia, y aunque la históricamente documentada *belle cordière* no fuese en verdad la autora empírica de las *Euvres de Louise Labé Lionnoize*

¹ Sobre la ficcionalidad del género lírico y la relación entre la *poiesis* aristotélica y el concepto de ficción, *vid.* el artículo de José María Pozuelo “Lírica y ficción” (1997).

que se publicaron en Lyon en 1555, lo que importa es la plausibilidad con la que se escucha la instancia del sujeto lírico que las acredita; una instancia que se revela aquí como una voz de género femenino y con todas las atribuciones que le corresponden y las connotaciones que hace pertinentes, pero sin que necesariamente debamos conferirle los rasgos biográficos —y los que de ellos puedan deducirse— que se testimonian de la ciudadana lionesa Louise Labé.

Así pues, y además de la mencionada traducción de Andreis, las versiones en castellano de la obra de Labé publicadas en España de las que hasta hoy tenemos constancia son, por orden cronológico y sin contar las que figuran en antologías colectivas, las siguientes: en 1976, Caridad Martínez se ocupó de traducir la obra completa; en 1988, Agustín Cerezales Laforet vertió el *Débat de Folie et d'Amour*; en 1997, vieron la luz la traducción de los sonetos por parte de María Negroni, y la de los sonetos y elegías a cargo de Ricardo Redoli Morales; en 2007, apareció otra versión del *Débat de Folie et d'Amour* de la mano de Lourdes Rensoli Laliga, y ya en 2011, Aurora Luque publicó una nueva traducción de los sonetos y las elegías. Asimismo, Labé ha sido también traducida a otras lenguas peninsulares como la catalana: en 2005, Àngels Gardella tradujo nueve sonetos, y en 2011, simultáneamente a la edición de Luque, vio la luz nuestra traducción al catalán de los veinticuatro sonetos². En conjunto, un nada desdeñable número de versiones, publicadas todas en edición bilingüe, salvo la de Andreis y las dos específicas del *Débat de Folie et d'Amour*.

Indudablemente, la brevedad, coherencia y compacidad de la producción de Labé, publicada además de forma conjunta en la edición *princeps* de 1555 (con la liminar epístola dedicatoria a Clémence de Bourges y los veinticuatro poemas anónimos en homenaje a la autora que cerraban la edición), ha facilitado a los traductores el acceso a la obra; y que el texto apenas presente dificultades de orden ecdótico (pues las escasas variantes entre los reducidos testimonios que se conocen se ciñen prácticamente a cuestiones ortográficas), no ha hecho sino propiciar la tarea de traducción; pero parece innegable que el interés que ha suscitado la obra se debe, por lo menos en parte, al hecho de que es precisamente una mujer la voz que acredita el discurso (e insistimos que con independencia de que el sujeto empírico fuese un hombre o incluso un colectivo), ya que ello le confiere excepcionalidad. Y que siete de las nueve traducciones arriba mencionadas hayan sido llevadas a cabo también por mujeres (algunas de las cuales se han ocupado o también traducido a otras escritoras) no hace sino suscribir este argumento³. Con todo, la cuestión del género no sería razón suficiente como para suscitar la

2 Una versión preliminar algo más arcaizante se publicó ya en 2007, aunque en edición no venal, bajo el patrocinio del hoy extinguido grupo de investigación en *Història de la Creació Literària* (CREALIT) del Departamento de Humanidades de la Universitat Pompeu Fabra.

3 Ester de Andreis fue también traductora de Elizabeth Barret y de Katherine Mansfield; María Negroni, estudiosa de Alejandra Pizarnik, tradujo asimismo a Valentine Penrose; y Aurora Luque ha vertido a Safo, Renée Vivien, Jenny Mastoraki y María Lainá, además de colaborar en la realización de la edición de la dramaturga María Rosa de Gálvez, y de la poetisa Mercedes Matamoros. En 2007, Luque fue galardonada, precisamente, con el premio “Meridiana” del Instituto Andaluz de la Mujer, en reconocimiento a su labor de recuperación de escritoras olvidadas. Por su parte, la traductora catalana Àngels Gardella se ha ocupado también de la poesía de las *trobairitz*.

realización de traducciones, pues de la obra de Pernette du Guillet, por ejemplo, contemporánea de Labé y de quien Huchon también sospecha una impostura, no tenemos constancia de versiones españolas⁴; pero de ahí la conveniencia de que una obra disponga de una cierta tradición traductora, pues que haya sido ya vertida promueve la publicación de nuevas versiones que de algún modo suscriben o rebaten las precedentes; y cabe no olvidar que la aparición, en 1918, de la traducción al alemán de los sonetos de Labé por parte de Rilke no hizo sino dar relevancia a la —hoy supuesta— poetisa de Lyon⁵. Dista mucho de nuestro propósito ahondar en este asunto, pues el objeto de este artículo es el de examinar los criterios que han dictado la elaboración de las diferentes traducciones al castellano que se han llevado a cabo de los sonetos de Labé. Sin embargo, es evidente que la cuestión del género ha interferido tanto en la recepción como en la interpretación —y, por supuesto, en la traducción— de los poemas, así que en modo alguno debería menoscabarse⁶. Además, en el código amoroso que subyacía en la corriente petrarquista a la que la obra de Labé se adscribe, la figura de la dama, considerablemente tipificada, debía mostrar una serie de características que la producción de Labé ya subvierte por el simple hecho de ser la voz femenina, en lugar de la del amante masculino, quien toma la palabra, por lo que ya desde el origen mismo de su propia expresión, nos hallamos ante una obra poética cuya marca de género ha convertido en singular.

El código amoroso de la tradición petrarquista, empañado por la filosofía neoplatónica y por el concepto de la *donna angelicata* de los *stilnovisti*, le confería a la figura de la dama,

4 Tanto Labé como Du Guillet aparecen en las *Memoires de l'histoire de Lyon* (1573) de Guillaume Paradin, pero a diferencia de la *belle cordière*, ningún documento oficial atestigua la existencia civil de Pernette du Guillet, de cuya vida nos informa el prefacio de Antoine du Moulin que encabezó la supuestamente póstuma edición de sus *Rymes* (que vieron la luz en 1545, también por la imprenta de Jean de Tournes). A principios del siglo XX se asoció la figura de Du Guillet a la de Scève (quien firma dos de los epitafios que concluían la edición de las *Rymes*), y según Huchon, tanto Labé como Du Guillet, así como la misteriosa figura de Jeanne Flore, vinculadas todas a Scève, se inscribirían “dans ce qui deviendra une grande tradition française, celle de ces autrices supposées, objet de prédilection des écrivains mâles qui ont donné plumes aux Bilitis, Clotilde de Surville, Clémence Isaure, Clara Gazul, Louise Lalanne” (Huchon, 2006: 274-275).

5 Rilke tradujo a otras voces femeninas como parte de un proyecto poético-espiritual por el que se identificaba con el modo en que, a su juicio, la mujer vivía la entrega amorosa y, consecuentemente, la expresaba mediante la creación lírica. Así pues, también vertió a su lengua los *Sonnets from the Portuguese* de Elizabeth Barrett Browning, las *Lettres portugaises* de la monja Mariana Alcoforado, y algunos poemas de Gaspara Stampa.

6 Antes de que la tesis de Huchon pusiera en duda la autoría de Labé, no pocos fueron los estudios que examinaron su obra en tanto que fruto, precisamente, de una mujer; pero en virtud de que la voz lírica encarna igualmente a un sujeto de género femenino, la mayor parte de esos estudios sigue aún hoy teniendo validez. De entre ellos, destacaríamos los siguientes: *Louise Labé: Renaissance Poet and Feminist*, de Keith Cameron (1990); *The Subject of Desire: Petrarchan Poetics and the Female Voice in Louise Labé*, de Deborah Lesko Baker (1996); y muy especialmente, *Louise Labé lyonnaise ou la Renaissance au féminin*, de François Rigolot (2000). Asimismo, cabría añadir la compilación de trabajos que recogió el volumen colectivo *Louise Labé 2005*, editado por Béatrice Alonso y Élianne Viennot (2004), que precisamente conmemoraba los cuatro siglos y medio desde la aparición, en 1555, de las obras de la poetisa. Como es lógico, el estudio de Huchon levantó una intensa controversia cuyos ecos se divulgaron tanto en la prensa como en publicaciones científicas, y prácticamente todos estos testimonios (o sus referencias, en caso de que los textos no sean de libre acceso) se recogen en la página web del debate que, a propósito del caso, abrió la Société Internationale pour l'Étude des Femmes de l'Ancien Régime (SIEFAR): <http://www.siefar.org/debats/louise-labe.html>.

cuya belleza era signo de bondad, la capacidad de acrecentar las virtudes del poeta; quien, lejos de perseguir la satisfacción de su deseo, se complacía en el sentimiento mismo por más que este le resultara doloroso por la imposibilidad de culminarlo mediante la unión carnal. En este contexto de roles poéticos —que no de hechos verídicos, como decíamos—, la dama siempre era, en consecuencia, la destinataria de los versos y el estímulo que los propiciaba, pero no el sujeto actuante que expresaba las vicisitudes del sentimiento amoroso como en la producción de Labé. Cabría recular hasta la poesía provenzal para hallar voces femeninas de esta naturaleza, aunque el código amoroso subyacente fuese entonces distinto, y fuesen muy distintas también sus formas de expresión, pues el petrarquismo al que tan afín se muestra la retórica de Labé forjó, por una parte, toda una imaginería que se identificaba con un modo de sentir y de actuar; y por otra, el hecho mismo de construir, mediante un orgánico poemario, los avatares de una historia amorosa que suponían, de hecho, la verbalización de un acto de introspección del sujeto amante, luego la plasmación de una especie de autobiografía espiritual marcada indefectiblemente por esa experiencia amorosa. La expresión del amor en la poesía trovadoresca, por el contrario, reproducía el modelo de vasallaje de la sociedad feudal, por lo que el enamorado pasaba a ser el siervo de la desdeñosa dama, que se mostraba entonces superior e inalcanzable de acuerdo con su ensalzado estatus jerárquico. No obstante, en la poesía que se documenta de las *trobairitz* de Occitania, es también una mujer quien actúa como sujeto lírico, y a diferencia de lo que ocurría en las composiciones de los trovadores masculinos, la expresión del sentimiento, e incluso del deseo, adopta una inusitada naturalidad: la dama le reclama o le reprocha a su amante una actitud o comportamiento de forma directa y resuelta, luego muy lejos de calcar, o por el contrario de invertir, el código del amor cortés que fundamentaba ese vínculo de vasallaje del enamorado respecto de la dama. De igual modo en la obra de Labé la expresión amorosa corre a cargo del sujeto femenino, así que asistiremos también a sus quejas y requiebros en primera persona; pero el tono no es el de efusivo arrojito que desprenden las voces de las *trobairitz*, pues en su caso, el sujeto lírico imita la actitud del poeta masculino de la tradición petrarquista, que se sirve de la historia amorosa para mostrar una disposición de ánimo en cierto modo condicionada por una forma de expresión y por un específico repertorio de imágenes. Unos topos a los que precisamente la obra de Labé dota de personalidad por ser la figura de la dama quien los refiere, y a través de unos poemas que se advierten perfectamente anclados en una doble perspectiva temporal: la de la experiencia amorosa a la que remiten, y la del momento en que esta se relata y que será permanentemente reactualizado por cada lector; y es esa dualidad temporal, que no hace sino intensificar el dolor expresado por los versos, lo que le confiere al poemario de Labé la credibilidad artística que evidencia⁷.

7 Bellenger cifra precisamente el valor poético de la obra de Labé en este engranaje temporal que propicia, desde un presente, tanto la introspección del sujeto como su proyección: “L’affaire amoureuse, si éprouvante qu’elle ait été, est présentee par anticipation comme révolue, comme une histoire passé, du point de vue des futures lectrices. [...] Rien que de banal, si ce n’est qu’ici encore l’amante décrit le caractère poignant de sa passion

Con todo, el concepto de *imitatio* que alienta los versos de Labé respecto del petrarquismo (filiación que el poemario exhibe al aparecer en italiano el soneto inicial) no es ya el de una imitación de tipo ciceroniano, sino plenamente humanística; es decir, una imitación libre en la senda de lo que Bembo había postulado en su *De imitatione*, y por la que los poetas, lejos de copiar servilmente, se inspirarían en sus modelos para desarrollar su propio estilo. Por lo tanto, un tipo de imitación que se concebiría, más bien, “comme le point de rencontre de deux personnalités (l’une déjà constituée, l’autre en voie de formation), qui donnera un résultat nouveau et autonome” (Sibona, 1983: 712). De ahí que el poemario de Labé suponga también una recreación respecto del modelo petrarquista, dado que los poemas expresan una actitud frente al amor mucho menos contemplativa que la de los versos del aretino (piénsese, por ejemplo, en el soneto XVI, o en el XCVIII que se inspira en el poema V de Catulo), y de la que se infiere la fática experiencia amorosa de la figura del amado al que los sonetos se dirigen. En el *Canzoniere* de Petrarca, en cambio, es manifiesto que los sentimientos del sujeto nunca se resuelven en actos, ni participa de ellos —ni de otros— la figura de la dama, pues precisamente esa suspensión de las emociones justifica tanto la disposición de ánimo y el desarrollo psicológico de la voz lírica, como las celebradas virtudes de su amada Laura. Sin embargo, ya en la Italia postpetrarquista, el neoplatonismo había cedido al naturalismo como muestran tratados como el de Mario Equicola *De natura de amore* (1525), por lo que, aunque justo en ese momento se estuvieran traduciendo y divulgando en Francia las obras paradigmáticas del neoplatonismo (como los comentarios a Platón de Ficino o los *Dialoghi d’Amore* de Hebreo), lo cierto es que en lo que concierne a la expresión amorosa, la poesía francesa, y sobre todo de la mano de autores como Ronsard, destilará muy pronto un acusado sensualismo⁸. En cualquier caso, la Francia del XVI estaba empapándose entonces de la corriente italianista: se traducían las obras de Dante, Ariosto y Boccaccio, y muchos autores celebraban a sus respectivas damas como Petrarca a Laura (Du Bellay a Olive, Ronsard a Cassandre, Baïf a Méline...); pero Lyon había sido, gracias a Scève —quien además creía haber descubierto la tumba de la propia Laura en Aviñón—, especialmente permeable al petrarquismo por sus estrechos vínculos con la sociedad florentina —precisamente el foco del platonismo ficiniano— propiciados por la supremacía cultural y comercial que ostentaba entonces la ciudad del Ródano, por lo que la voz de la obra de Labé difícilmente hubiera podido sustraerse a esa tradición poética que a su vez recreaba al invertir el rol de los amantes. Además, aunque el humanismo había ya dignificado a la mujer⁹, precisamente Lyon se

comme aggravé par le temps, un temps amoureux impitoyable qui ne laisse pas de répit et qui ne se termine jamais” (Bellenger, 1988: 89).

- 8 Cabría recordar, por ejemplo, el *essai* de la Condesa de Día *Estat ai en greu cossirier*, una de las composiciones más explícitas y apasionadas que se conocen de una voz femenina, en la que el sujeto lírico le reclama a su amante —al que distingue de su marido— una concreta actitud sexual. Sobre estas cuestiones, *vid.* el estudio de Nydia G. B. de Fernández Pereiro *Originalidad y sinceridad en la poesía de amor trovadoresca* (1968).
- 9 Aunque el modelo retórico de la querrela sobre la mujer seguía latente, recuérdese que en uno de los tratados más importantes del humanismo, en *Il Cortegiano* (1538) de Baldassarre Castiglione, se defienden, aunque siempre al amparo del neoplatonismo, las virtudes naturales del género femenino (además de otras como su

congratulaba de sus damas cultivadas, tal y como se documenta en el capítulo dedicado a las escritoras del *Fort inexpugnable de l'honneur du Sexe Femenin* (1555) de François de Billon, donde las lionesas se sitúan incluso ante las parisinas; y es a esas damas de Lyon a quienes el sujeto lírico del último de los sonetos de Labé se dirige solicitando indulgencia, y a las que se dirige también su tercera elegía; unas destinatarias que participan del escenario que la obra de Labé crea y que propician que su voz reverbera coherentemente, por lo que no afecta a la tarea traductora que los versos provengan de la cordelera, o bien de la imaginación de un cenáculo de poetas: ya procedan de la ficción del proscenio, o de la realidad de las gradas, se escuchan en consonancia con el marco histórico y literario que convocan. Nos hallamos, pues, ante un corpus poético singular, aunque no por ello disonante respecto de la tradición que entonces imperaba, ni del lugar ni época en el que vio la luz; contexto que le confiere, por lo tanto, parte de su sentido. Por consiguiente, a todas estas cuestiones, junto con las específicas de la lengua y de la forma poética, deberá responder la tarea de traducción, que forzosamente abstrae la obra de su tiempo, de su circunstancia y de la idiosincrasia de su lengua original.

2. La traducción de los sonetos, entre la literalidad y la sensorialidad

Deteniéndonos ya en las traducciones y, en concreto, en la de los sonetos, en todas las versiones españolas, salvo en la realizada por Caridad Martínez, la atención a la forma poética es el aspecto predominante, dado que además de reproducir la estructura del soneto original (que en castellano se articula en versos endecasilábicos), todas optan por trasladar también la rima (que es consonante en las versiones de Andreis, Redoli y Negroni, y sigue un patrón constante de asonancias en la de Luque). La edición de Martínez, sin embargo, que es también la más completa y no sólo por haber traducido toda la obra de Labé, sino porque incorpora un amplio estudio con diferentes apartados que sitúan e iluminan la producción de la autora¹⁰, lo que persigue es la literalidad del contenido proposicional del texto, por lo que los

habilidad para cantar y tañer instrumentos musicales). En 1537 se había publicado ya en París la primera traducción francesa del libro, que se atribuye a Jacques Colin d'Auxerre.

10 Además de una "Cronología" con los datos más relevantes del panorama histórico y cultural que se enmarcan entre 1494 y 1567, la edición de Martínez incluye una amplia "Introducción" en la que nos da cuenta de la figura y de la poética de la autora en su contexto, a la que sigue una sección de "Juicios sobre Louise Labé" y un apartado de "Bibliografía". En cuanto a la traducción de Redoli, incluye un breve "Prólogo" de J. Ignacio Velázquez en torno a la poetisa, una "Introducción" del propio Redoli sobre la circunstancia de su edición, y ya un breve estudio sobre la "Vida y obra" de la poetisa, al que sigue un apartado dedicado a la tarea de traducción; y el volumen se cierra con dos apéndices en los que aparecen, por orden alfabético, las palabras de rima de los sonetos (del original francés y de la traducción castellana), y un apartado final de bibliografía. Por su parte, Negroni añade a su traducción de los sonetos una breve introducción ("Louise Labé: la poeta en su salón"), donde ofrece algunos datos biográficos de la autora y algunas de sus características estilísticas. Y la traducción de Luque, a la que también precede una breve "Introducción" de la traductora a propósito de la poetisa, se cierra con una sección de "Testimonios" donde Luque traduce algunos de los juicios dedicados a Labé, y un apartado que se intitula "Del diario de la traductora" en el que nos hace partícipes de algunas de las consideraciones que acompañaron su tarea de traducción. El "Diario" concluye en el momento en que, en un hotel de Croacia en mayo de 2006, un ejemplar de *Le Monde* le desvela la noticia de la tesis de Huchon en la que se pone en

sonetos no se vierten mediante una análoga configuración métrico-estrófica, sino siguiendo estrictamente su sentido línea a línea. Por otra parte, las traducciones que han optado por la fidelidad a la forma poética (especialmente, las de Andreis, Redoli y Negroni) buscaban sobre todo la traslación del espíritu de la voz lírica y hasta una casi identificación con el sujeto poético que la encarna¹¹, por lo que constatamos que ha sido la finalidad de cada traducción lo que ha dictado los criterios para llevarla a cabo: en el caso de Martínez, la literalidad ha ido en detrimento de la mimesis formal (lo que no significa que el resultado carezca de estructura, sino que se ha optado por no reproducirla en la lengua de destino por cuanto no sería posible hacerlo sin incorporar ciertos cambios); y en el resto de traducciones, la búsqueda de una equivalencia que podríamos denominar *artística* ha comportado la traslación de la forma poética, lo que, inevitablemente, implica incluir matizaciones —aunque no necesariamente invenciones, aunque a veces se hallen— en el contenido proposicional de los versos.

Ciertamente, la reproducción de la forma poética y, en especial, del parámetro de la rima es una cuestión controvertida, pues *a priori* se presupone que la traducción se apartará del sentido original para ajustarse a las nuevas rimas de la lengua de destino. No obstante, ese alto grado de invención que se atribuye a las traducciones rimadas debería puntualizarse, pues cabe tener en cuenta muchos factores. En primer lugar, la consanguinidad entre las lenguas que en este caso se correlacionan (que se asemejan sobre todo en lo que concierne a la estructura morfológica y al léxico) propicia la aparición de formas similares y, en algún caso, hasta idénticas, aunque también existe el peligro de que entrañen diferentes significados. Con todo, la sistematicidad de las desinencias verbales y buena parte del léxico de común ascendencia latina favorece que la adopción de la rima consonante resulte plausible, aunque en muchos casos eso implica que deba reorganizarse el contenido semántico del verso (lo que sería admisible a menos que supusiese una alteración en el sentido o la anulación de algún recurso retórico-fonético esencial para el poema). No olvidemos que precisamente la tradición poética a la que Labé se adscribe patentiza una identificación entre ciertos recursos retórico-formales y la expresión del sentido, pues habíamos ya precisado la importancia de la imagería petrarquista (que asimila y sublima, como sabemos, tanto elementos de la tradición clásica como de la lírica provenzal y de los *stilnovisti*) para vehicular un modo de sentir que es el que caracteriza la actitud del sujeto lírico. No estamos hablando, pues, de la consabida interdependencia entre forma y contenido poéticos, sino de la pertinencia signifi-

entredicho la autoría de Labé (noticia que Luque recibe entre la incredulidad y la ironía). Cierra el volumen el correspondiente apartado de “Bibliografía citada”.

11 Tal y como De Andreis precisó en una entrevista concedida al poeta Àlex Susanna, la “traducción debe revelar sobre todo el espíritu del escritor que se traduce, su manera de saber ver, de expresar lo que dice, lo que siente” (Susanna, 1982: 44); y como apunta Redoli en los preliminares de su traducción, el traductor debe, a su juicio, identificarse “no sólo con el texto que traduce, sino también con los más profundos sentimientos que su autor haya podido experimentar en el momento de crear su obra” (Redoli Morales, 1997: 41). De hecho, ambas declaraciones parecen contradecir el concepto de sujeto lírico por cuanto lo identifican con el sujeto histórico, pero el sentido puede entenderse de igual modo si en ambos casos lo asociamos a la voz poética; a la voz que fue creada, en efecto, por un individuo de carne y hueso.

cativa de unos patrones de expresión acuñados por Petrarca y cuyas infinitas aplicaciones, a modo de variantes paramétricas, no sólo tienen sentido en la específica creación en la que se explicitan, sino también respecto de su modelo por más que lo recreen o subviertan. Como argumentó Sibona (1983), es precisamente el relieve que asume en la obra de Labé el verbo (y, en menor medida, el sustantivo) en lugar del adjetivo (que es en el *Canzoniere* de Petrarca la categoría que suele resemantizar las oraciones, y muy frecuentemente se articula en forma de binomios de opuestos) uno de los rasgos que dan personalidad a su producción, pero siempre en el contexto de sentido del petrarquismo, y en función del propio Petrarca¹². Asimismo, cabe recordar que la forma poética que se reproduce en este caso tiene también mucho arraigo en la lengua castellana y a través de la misma tradición, pues la corriente petrarquista penetró y pervivió en la poesía española del Siglo de Oro con mucha intensidad; y por último, cabría añadir que la brevedad del cancionero de Labé hace factible la tarea de la mimesis formal, dado que si se tratara de un corpus más extenso, la inevitable reiteración de rimas repercutiría negativamente en la percepción de los poemas.

En cualquier caso, los dos tipos de traducción que se han llevado a cabo de los sonetos de Labé, que son perfectamente coherentes con sus respectivos propósitos, se hacen eco de los dos grandes criterios que han marcado la historia de la traducción: por un lado, el del sentido literal, que comúnmente se asociaba a una traslación palabra por palabra; y por otro, el del sentido sensorial o sensitivo que implica una mayor libertad pero también un acercamiento más próximo a los valores connotados por el texto. San Jerónimo, en su *Epistula ad Pammachium*, distingue con mucha claridad ambas posturas, pues alega que salvo para la traducción de la Biblia, por la que opta por una versión literal, para interpretar a los autores griegos prefiere la traducción sensorial, es decir, no extrayendo el sentido de cada palabra, sino del que estas, en su conjunto, expresan: “non verbum ex verbo, sed sensum exprimere de sensu” (Vega, 2004: 24). La actualización moderna de este doble criterio la postularon Charles Taber y Eugène Nida, quienes, decantándose por una traducción de sentido (o contextual) en lugar de una traducción literal palabra por palabra (e incluso para las Sagradas Escrituras), defendieron que el traductor “doit viser à l'équivalence et non à l'identité” (Taber & Nida, 1968: 12). Lo argumentaron del siguiente modo:

La priorité de la conformité au contexte sur la concordance mot à mot repose essentiellement sur deux faits linguistiques: (1) chaque langue recouvre l'ensemble de l'expérience d'une société par un système de symboles verbaux, c'est-à-dire par des mots qui désignent les divers aspects de cette expérience; et (2) chaque langue diffère de toutes les autres dans sa manière de classifier au moyen des mots les divers aspects de l'expérience (Taber & Nida, 1968: 19).

12 Así, mientras que los verbos en Petrarca, como bien expresa Sibona, pocas veces desempeñan un rol verdaderamente activo, por lo que “sont utilisés comme des expressions très générales, non actualisées et projetées vers le virtual” (Sibona, 1983: 724), en Labé, en cambio, suelen aparecer en presente de indicativo haciendo así revivir el pasado y comprometiendo el futuro, lo que incide en esa doble temporalidad de la que hablábamos a propósito de sus sonetos, y que les confiere credibilidad emocional.

Nada parece, pues, más razonable, pero cabría puntualizar que una traducción literal no tiene por qué seguir el artificioso procedimiento del “palabra por palabra”, puesto que la significación cognitiva (o denotativa) no debe inferirse nunca de los elementos verbales de manera independiente, a menos que estos aparezcan ya de forma autónoma como en el caso de un diccionario o de un glosario, donde no se definen propiamente los sentidos, sino los términos que los atesoran. Además, ciertos tipos de equivalencia requieren, precisamente, de cierta identidad formal, pues como argumentó Eco, en el lenguaje poético hay elementos no estrictamente lingüísticos —aunque estos los impliquen— que tienen pertinencia significativa, como la rima y los diferentes efectos fonosimbólicos. Por tanto, perseguir sólo la *reversibilità letterale* (Eco, 2003: 257) podría no ser suficiente en el caso de las creaciones líricas, salvo que el propósito del traductor fuese, justamente, el de abstraer el contenido proposicional de la obra de su contexto fonético y prosódico. Lo que plantea Eco, pues, es que cabría buscar una equivalencia funcional respecto del texto base, es decir, tratar de “produrre lo stesso effetto a cui mirava l’originale” (Eco, 2003: 80); y en el caso de una producción como la de Labé que tan claramente se adhiere a la corriente petrarquista (y donde tanto lo que sigue la tradición como lo que la subvierte cobra sentido precisamente en función de esa tradición), esa búsqueda del efecto estético podría ensayarse mediante una mimesis formal, por lo que a veces el criterio de la equivalencia no se resuelve sino en la indagación de lo idéntico.

Huelga apuntar, sin embargo, que perseguir una identidad formal entraña muchas dificultades, pues como señalaba Caridad Martínez (cuya traducción, como decíamos, no sigue el criterio de la equivalencia artística sino el de la literalidad), si bien la forma poética engloba todo el sentido del texto, lo que es evidente es que es distinta en función de la lengua, y de ahí “el riesgo que corre toda traducción de embrollar las pistas, ya sea borrándolas, ya sea creando nuevas” (Martínez, 2001: 264). En su caso, pues, optó por considerar la producción de Labé en tanto que obra *ya clásica* —y, en consecuencia, no sujeta a los avatares de ninguna estética en particular—, y en tanto que unidad autónoma e interdependiente, por lo que decidió atender a lo que denominó “las correspondencias” entre los signos, ya que si bien toda obra

alarga sus hilos *fuera* (al lenguaje y referencias del autor, por una parte, y a los del lector por otra), éstos están trabados *dentro* mediante una cohesión particular que globaliza su función y les confiere su propio sentido. Es esta cohesión la que permite hablar de “correspondencias”, esas resonancias no explícitas que la afinidad entre signos crea (Martínez, 2001: 264).

Así pues, las traducciones de Labé mostrarían los dos enfoques traductológicos tradicionales, el literal y el sensorial, aunque de un modo renovado: la versión de Martínez habría apostado por la literalidad para evitar interpolaciones, pero superando el escollo de las antiguas traducciones “palabra por palabra”, y atendiendo a las correspondencias sónicas que

la propia obra habría creado en tanto que corpus unitario y autosuficiente; y las traducciones firmadas por De Andreis, Redoli, Negroni y Luque, en cambio (a las que añadiríamos las catalanas de Àngels Gardella y la nuestra¹³), habrían optado por el sentido sensorial buscando el mismo efecto estético que el de la obra base; y fundamentándose, consecuentemente, en la forma poética por cuanto esta es indisoluble de la tradición petrarquista que el poemario exhibe, y en tanto que dota de valores afectivos el significado cognitivo de los versos.

Esta traducción sensorial, pues, que se adscribiría a los supuestos defendidos por Eco, entroncaría con la idea de la traducción como recreación defendida, entre otros, por Etkind (1982), pues si el sentido poético dimana de una formalización lingüística que indefectiblemente se ve alterada por el cambio de lengua que implica el ejercicio de la traducción, esta no puede resolverse sino en una recreación que preserve, en la medida de lo posible, la *poeticidad* del texto original. En realidad, esta tesis derivaría de la propia teoría de la función poética formulada por Jakobson y concebida en el seno del formalismo, pues como defendió el lingüista ruso, incluso los rasgos no semánticamente pertinentes como los fonéticos adquieren sentido en la composición poética; motivo por el que juzgó que, en este campo, la traducción debería entenderse como “transposición creadora” (Jakobson, 1984: 77). De hecho, ya Valéry había afirmado que la sonoridad en poesía es consubstancial al sentido, al sentenciar en “Rhumbs” (1934) que el poema es una “hésitation prolongée entre le sons et le sens” (Valéry, 1996: 265); y precisamente su artículo sobre su traducción de Virgilio, *Variations sur les Bucoliques* (1944), glosa este adagio al defender que la creación poética no radica en la expresión de un pensamiento, sino en el efecto de resonancia que conlleva la configuración lingüística que lo encarna, puesto que esta no se anula, a diferencia de lo que ocurre en el lenguaje ordinario, tras el acto de comprensión (López García, 1996: 467). En consecuencia, la traducción no se concebiría sino como un ejercicio de (re)creación, pues si el traductor persigue el mismo efecto estético que el original pero mediante expresiones distintas (las de la lengua de destino), dispone de una cierta libertad por cuanto debe elegir entre distintas posibilidades de equivalencia; planteamiento cuyo corolario nos conduciría a entender la propia creación como un acto de traducción, pues todo autor debe transponer a su lengua la *inaprensible substancia* de la que surgirá el poema. Y esta fue, precisamente, la cuestión que la poetisa Marina Tsvétaiéva le planteó a Valéry —y a otros traductores como a Rilke— años antes de que este comenzara su versión de las *Bucólicas* (Etkind, 1982: 254); y el mismo argumento defendería Octavio Paz para legitimar la traducción como acto de (re) creación¹⁴.

13 En efecto, también nosotros optamos por una traducción más sensorial que literal, buscando la máxima equivalencia estética y tanto en lo que concierne a la estructura y rima del soneto como a la forma lingüística, pues empleamos galicismos deliberados y voces arcaicas que en catalán coincidían con las del *français moyen*; un enfoque que no siempre podría juzgarse idóneo, y que, desde luego, no siempre resultó óptimo.

14 Así lo expresó con rotundidad el poeta mexicano: “Cada texto es único y, simultáneamente, es la traducción de otro texto. Ningún texto es enteramente original porque el lenguaje mismo, en su esencia, es ya una traducción: primero, del mundo no-verbal y, después, porque cada signo y cada frase es la traducción de otro signo y de otra

Por este motivo, todas las traducciones sensoriales de Labé son muy distintas entre sí, pues aun compartiendo el mismo criterio, difícilmente podría interpretarse, y con idénticos resultados, un efecto estético; un valor que aunque deriva de la lengua, la trasciende, ya que incluso desde una perspectiva puramente léxica, las unidades lingüísticas son como franjas regulables de espectros cromáticos siempre susceptibles de modificarse conceptual y afectivamente en función del material textual que las integre, y de las variables contextuales que ellas mismas impliquen. Lo que Crespo (1990: 620) denominaba “el aura semántica” de los vocablos.

3. Concordancias y disonancias en un pasaje del soneto XII

Algunos pasajes de los sonetos de Labé, como ya evidenció la edición crítica de Giudici (1981), plantean aún dificultades de interpretación; y ante este hecho, tanto las traducciones literales como las sensoriales deben proponer una respuesta. Tal es, por ejemplo, el caso del segundo cuarteto del soneto XII, cuyas formas verbales del v. 8 siguen hoy suscitando controversia. Aunque nos detendremos únicamente en el mencionado cuarteto, reproducimos a continuación el soneto íntegro para que se advierta en su completitud significativa:

Lut, compaignon de ma calamité,
De mes soupîrs témoin irréprochable,
De mes ennuis controlleur véritable,
Tu as souvent avec moy lamenté :

Et tant le pleur piteus t’a molesté,
Que commençant quelque son delectable,
Tu le rendois tout soudein lamentable,
Feignant le ton que plein avoit chanté.

Et si te veus efforcer au contraire,
Tu te destens et si me contreins taire :
Mais me voyant tendrement soupîrer,

Donnat faveur à ma tant triste plainte :
En mes ennuis me plaie suis contreinte,
Et d’un dous mal douce fin esperer.

Huelga señalar que el poema nos sitúa en un lugar común tanto de la poesía como de la vida cotidiana del momento. El laúd, asimilable a la lira de Orfeo o Apolo, y tradicionalmente asociado a la creación lírica, era también el idóneo cómplice e interlocutor del enamorado, pues era a veces el depositario de sus secretos sentimientos, o incluso su indiscreto álter ego por cuanto con su música desvelaría los afectos que este podría tratar de ocultar. Por otra

frase. Pero este razonamiento puede invertirse sin perder validez: todos los textos son originales porque cada traducción es distinta. Cada traducción es, hasta cierto punto, una invención, y así constituye un texto único” (Paz, 1971: 9).

parte, y aunque la presencia de este instrumento en la poesía de los contemporáneos de Labé es manifiesta¹⁵, las asociaciones entre las cuerdas del laúd y el sobrenombre de *cordelera* de la poetisa han servido también para argumentar la tesis de Huchon acerca de la entidad ficticia de Labé como escritora, porque la mención del instrumento en sus sonetos es patente¹⁶. No obstante, cabe no olvidar que el laúd era, de hecho, el instrumento de cuerda pinzada más común de la Europa del siglo XVI, y tanto en el ámbito doméstico como en el cortesano. Y ya desde el siglo XV y, sobre todo, en el XVI, la forma prototípica de la canción era, precisamente, la de la *chanson* polifónica francesa, que aunque por lo común estaba escrita para diversas voces (piénsese en las partituras que acompañaron la primera edición de *Les Amours* de Ronsard, donde diez de los sonetos fueron musicados a cuatro voces), eran frecuentes los arreglos para voz solista y acompañamiento de laúd, así que la escena que recrea el soneto es perfectamente acorde con su tiempo y para con su tradición poética.

El segundo cuarteto del soneto, sin embargo, presenta dificultades de interpretación, aunque *a priori* la idea fundamental parece clara: que el sonido (o canto), agradable inicialmente, torna lastimoso. La cuestión es quién actúa como agente de ese cambio, y en qué términos lo hace. Parte del conflicto se focaliza en la forma *avoit chanté* (v. 8), pues aunque el lector interpreta que es el laúd el que lleva a cabo ese cambio de registro, como la voz poética lo refiere mediante un *Tu* (v. 7) por cuanto se trata de la entidad a la que se dirige, lo que se advierte es una discordancia entre sujeto y verbo. Pese a que las primeras ediciones leen *avoit chanté* y no se consignan variantes, ya Giudici, en los comentarios de su edición crítica, juzgaba que el verso no habría sido bien entendido, por lo que proponía que en lugar de “*avoit on pourrait en effet lire avois qui serait plus cohérent*” (Giudici, 1981: 181), siendo ese *Tu* referido al laúd con quien concordaría la forma verbal; y la misma corrección sugirieron en nota las ediciones de Labé de Charpentier (1983) y de Rigolot (1986). No obstante, y como bien apuntó Martínez matizando su traducción de 1976, si en verdad se trataba de un error del texto, y debía leerse entonces *avois*, resultaba difícil de creer que tal error le hubiese pasado inadvertido a Jean de Tournes, impresor “asesorado por humanistas de la talla de Peletier, cuya reforma ortográfica acogió, como muestra precisamente la obra de Louise Labé, de un indudable refinamiento tipográfico” (Martínez, 2001: 268). Como resuelve la

15 Comúnmente se menciona el soneto de Tyard “Luth, seur tesmoing et fidele confort” (*Erreurs amoureuses* II, XXIII), publicado en 1551 y con el que el poema de Labé presenta evidentes similitudes, y el *dizain* CCCXLC de la *Délie* de Scève: “Luth résonnant, et le doux son des cordes”. Con todo, cabría tener también en cuenta otro de los sonetos de Tyard, “Leut, qui un temps pour des-aigrir ma peine” (*Erreurs amoureuses* II, XXIV), y la composición “Chant a son leut” que el autor añadió a su *Livre de vers liriques* pese a que inicialmente perteneció a la *Continuation des erreurs*, y en donde el laúd es el símbolo de la propia inspiración del poeta.

16 Por otra parte, es curioso observar que el laúd adopta una función distinta según se asocie al amado o a la voz femenina que asume el discurso: en los sonetos X y XXI, el laúd se emplea para ensalzar las virtudes de la figura masculina, que sabría tañerlo con virtuosismo. Y en los sonetos II, XII y XIV, donde se asocia al sujeto lírico femenino, el instrumento desempeña el papel de cómplice, acompañando y dando voz al abatimiento de la dama. De ahí que Tetel hable de *le “lutisme”* de Labé, y que recuerde la transición que lleva de las cuerdas del instrumento a las emociones que el sujeto expresa, pues el laúd “ne vaut que par le rapport qu’il établit avec la main, main qui le fait résonner, qui écrit, et par rapport avec la voix” (Tetel, 1988: 952-953).

traductora, no había, en efecto, ningún error textual, ya que el sujeto de *avoit* sería el *son delectable* del v. 6, por lo que la correspondencia entre el sujeto y la forma verbal no muestra ninguna incongruencia.

Con todo, el pasaje seguiría planteando dificultades, y ya de tipo musicológico, con relación a los términos *feignant* y *plein*, pues aunque las ediciones modernas indican que *ton plein* se refiere a una tonalidad mayor, ni se esclarece el sentido por completo ni hay unanimidad en lo tocante al concepto designado por la voz *tono*. En aquel momento eran ya conocidos los modos mayor y menor (que se correspondían, respectivamente, con el modo eclesiástico Jónico y con el Eólico), pero hasta el siglo XVII no podemos hablar de una verdadera progresión de los modos eclesiásticos medievales hacia el sistema tonal mayor-menor, que no se desarrolló, propiamente, sino hasta el afianzamiento de la afinación temperada. El *ton plein* que se menciona en el texto, por consiguiente, no podría referirse a una tonalidad mayor tal y como hoy la conocemos, sino, más bien, al modo mayor tal y como entonces se concebía. No podríamos, pues, considerar ese cambio de tono como si se tratase de una modulación armónica convencional, aunque como los antiguos modos podían transportarse y construirse a partir de cualquier sonido, factiblemente ese *son delectable* del entonces modo mayor (o *cantus durus*) podría haber sido transportado y devenir *lamentable*. Sin embargo, es el verbo *feindre* el que nos da la pista de lo que tal vez con exactitud está indicándonos el verso. Uno de los significados actuales de *feindre* se refiere al hecho de alterar una nota con un bemol o un sostenido, es decir, bajándola o subiéndola un semitono; y aunque entonces la palabra no tenía esa acepción tan específica, su sentido derivaría de la etimología del verbo mismo, de la forma del latín clásico *fingere*, cuyo alcance semántico, muy poco intenso, entrañaba múltiples significados. En el período del *français moyen*, uno de los sentidos que se atestiguan, y que podría muy bien adecuarse al contexto del soneto, sería el de “Modifier en déguisant” (DMF), por lo que distintos verbos en castellano podrían resultar más o menos equivalentes, como *tergiversar* o *falsear*. No obstante, y como ya advirtió Bonniffet (1990: 256), a lo que nos remite el verbo *feindre* es a un concepto de la teoría musical de la Edad Media que aún pervivía en tiempos de Labé: al de la denominada *musica ficta*, una expresión cuyo adjetivo remite también a *fingere* y tenía aquí el sentido literal de *falsa* o *fingida*, porque se trataba de la música que derivaba de las notas que quedaban fuera del sistema hexacordal establecido por Guido d’Arezzo. Desde el siglo XI, la música se fundamentaba en los hexacordos, que eran series de seis notas con una distancia fija entre ellas: dos tonos entre las primeras y las últimas, y un semitono central. Pero ya a partir del siglo XIII se introducían cromatismos en las mencionadas series para evitar los intervalos duros, por lo que esas notas alteradas eran *ficticias* por cuanto no pertenecían a la serie original. A veces los músicos las interpretaban alteradas sin necesidad de que hubiese indicación alguna, pero también eran frecuentes los signos en la partitura para señalar que esa nota en cuestión debía modificarse (y de ahí los *hexacordos ficta*). Parece plausible, pues, juzgar que el *feindre* de Labé nos remite a esa

peculiaridad interpretativa, por lo que ese *ton plein* que habría tornado *falso* el laúd sería en realidad una nota *ficta*, dado que el sonido de uno de los tonos de la serie hexacordal habría sido reducido a semitono produciéndose así una impresión sensorial que, psicológicamente, se asocia a la melancolía, ya que cuanto menos espacio media entre los intervalos, menos diáfano se advierte el sonido y más connotaciones relativas a la pesadumbre le atribuimos. En consecuencia, aquí habrían confluído diferentes factores que dificultaban la comprensión del texto, puesto que las palabras y el sentido que emanan se correlaciona, por una parte, con un aspecto concreto de la teoría musical del siglo XVI; y por otra, con la misma tradición de la transmisión textual, pues la consideración de Giudici respecto del posible error habría promovido una actitud de suspicacia frente al texto.

Resolver el significado del pasaje, sin embargo, no facilita necesariamente la traducción, ya que ni podemos trasladar la teoría musical que los versos implican, ni modernizarla sin tergiversar su sentido cayendo en flagrante anacronismo. Las diferentes propuestas, pues, o bien sortean el escollo, o bien optan por reducir la información tratando de expresar el sentido último del pasaje, y que no es otro, como decíamos, que el de ese cambio de tesitura (en el doble sentido de disposición de ánimo, y de altura musical de la voz o del instrumento) de lo deleitable a lo lastimoso.

De entre las traducciones no literales, la de Andreis es la que más se aparta del original, pues interpreta que el laúd trata de animar la voz lírica tomando la iniciativa de cantar con ella, por más que luego el sonido vuelva a su origen quejoso:

porque mi llanto te apenó, ligero
quisiste un canto comenzar conmigo,
mas, triste se volvía y enemigo,
e imitaba la queja, el son primero.

[Trad. Andreis, vv. 5-8]

El problema, pues, es que la traductora juzga que el laúd es el sujeto de la forma verbal *commençant* (v. 6) cuando en realidad encarna al *Tu* del siguiente verso, y asocia el sustantivo *plein* (v. 8) con el significado de la voz *plainte*, por lo que, para que el pasaje tenga sentido, debe incorporar algunas voces inexistentes en el original que, a nuestro parecer, no son deducibles del contexto (como el vocablo *conmigo*), ajustar semánticamente otras por la rima (de *lamentable* a *enemigo*), y forzar el sentido de *feindre*, aunque en su empleo como transitivo podía tener el significado de “Imiter, contrefaire” (*DMF*). Asimismo, la traslación de la forma poética le obliga a reorganizar la información, por lo que el espinoso sintagma *avoit chanté* desaparece. En un primer momento, el lector podría creer que el verbo ha sido substituido por la presencia de su sujeto real *son*, pero enseguida advierte que no se identifica con el *son delectable* más arriba mencionado, sino con uno quejoso que por fuerza debe referirse al llanto que profería el sujeto lírico en el v. 5, por cuanto se define como el “primero”.

En cualquier caso, lo que parece que ha marcado la dirección de la adaptación de Andreis es presuponer que el laúd trataría de cambiar el ánimo del sujeto lírico en lugar de traducir en música sus verdaderos afectos, lo que, de hecho, entraría en contradicción con lo que planteaba el soneto desde el inicio: que el instrumento musical es, precisamente, el testigo más fiel de su sentir.

Las otras tres traducciones no literales, firmadas por Redoli, Negroni y Luque, proponen soluciones distintas:

Molesto por un llanto lastimero,
al comenzar, feliz, un canto amable
lo volvías, al pronto, lamentable
fingiendo el tono del cantar primero.

[Trad. Redoli, vv. 5-8]

tanto te fatigó la queja mía
que al entonar yo un aire más festivo
lo volvías quejoso, repentino,
cambiando el tono que gozar fingía.

[Trad. Luque, vv. 5-8]

y tanto el llanto urgía tu medida,
que apenas en la boca un canto ardiente,
lo tornabas endecha de repente,
tono mayor trocado en amargura.

[Trad. Negroni, vv. 5-8]

Para cumplir con el cómputo silábico y ajustar la rima, las tres versiones efectúan algunas modificaciones y añaden información no existente en el original, aunque es en el v. 8 donde más difieren, como enseguida veremos. En lo que concierne al v. 5, sorprende que Redoli haya empleado el artículo indeterminado para referirse al *llanto*, por lo que tal vez haya querido enfatizar que se trataba de *un* llanto específico y precisamente distinto de otros (es decir, el causado por esa cuita amorosa en concreto), y no para atribuirle indeterminación; y en el extremo contrario, Luque enfatiza la atribución de la queja al sujeto con el posesivo *mía*, aunque deducimos que lo ha hecho para ajustar la rima; y de ahí que haya tenido también que cambiar, para concordar con el posesivo, el sustantivo masculino *llanto* por el femenino *queja*. No obstante, es Negroni la más osada al incorporar el verbo *urgir* y la voz *mesura* (aquí sin duda para lograr la rima consonante, aunque tampoco la voz de rima *amargura* del v. 8 se halla en el original), lo que distorsiona un tanto el sentido, pues aunque el laúd sea quien calibra auténticamente el dolor del sujeto lírico, el apremio de la urgencia, y la marcialidad con la que se expresa el reclamo de esa exacta reciprocidad entre las emociones y la música del laúd mediante la voz *mesura* (que no se refiere aquí a la templanza, sino a su milimetrada correspondencia), le resta naturalidad a la relación que media entre ambos. En cuanto al v. 6, Redoli y Luque añaden términos más o menos afines al original: para evitar *deleitabile*, más estridente que el natural *deleitoso*, Redoli ha preferido la voz *amable*, por lo que ha necesitado añadir un término al verso (la voz *feliz*) para cumplir con el endecasílabo; y Luque ha optado por voces más específicas del contexto musical: *entonar* y *aire* (término este último

que muy pertinentemente se refiere a la canción a una voz, aunque el adjetivo *festivo* que le atribuye tal vez resulte algo excesivo al vincularse más al regocijo que al deleite que expresa el original, y que se relaciona con el placer del ánimo). De nuevo, Negroni incorpora información muy alejada del texto base: añade *boca* y predica que el canto es *ardiente*, luego tiñéndolo de una pasión que en ningún caso se explicita ni se infiere; pero lo que más sorprende es la voz *endecha*, muy intensa semánticamente por su especificidad, y en tanto que remite a una composición de asunto luctuoso que, a nuestro juicio, difiere mucho del sentido original y del contexto, porque resulta del todo ajena a la tradición a la que el poema se adscribe. Pero ignoramos si se trata de un efecto deliberado por parte de la traductora.

El v. 8, en fin, es el que suscita la dificultad interpretativa. Redoli emplea, al igual que De Andreis, el adjetivo *primero* para que pueda identificarse ese *cantar* con el del *son delectable* del v. 6 que él mismo había traducido ya como *canto*, por lo que, de este modo, el sintagma problemático *avoit chanté* se resuelve al substituir la idea del sonido que había cantado por el sustantivo *canto* directamente; y asimismo, el traductor omite el problemático *plein*, y traduce *feignant* por el plausible *fingiendo*, por lo que el resultado es bastante equilibrado por cuanto la voz *tono* tanto podría remitir al modo musical como al carácter de inflexión de la voz (aunque no a la reducción de un intervalo de dos semitonos, como parece que el original indica, y que juzgamos prácticamente intraducible en un verso; y de ahí que siempre apostemos por las ediciones bilingües y las traducciones anotadas, lo que no siempre depende, como huelga señalar, del traductor). En cuanto a Negroni, decide trasladar *ton plein* por *tono mayor* como aconsejaban interpretar las ediciones de Rigolot y Charpentier, aunque la expresión, como decíamos, es ambigua, dado que el modo mayor de entonces no equivale a la tonalidad mayor tal y como empezó a desarrollarse en el siglo XVI. Y asimismo, la traductora añade la voz *amargura* para diferenciar el carácter del nuevo sonido respecto del previo deleitoso, sorteando así la forma *avoit chanté*. Por último, convierte el gerundio *feignant* en la forma de participio *trocado*, lo que le permite evitar cualquier referencia a un sujeto verbal actuante.

Por su parte, Luque nos ofrece una interpretación distinta, atribuyendo al tono la acción de *fingir*, pero igualmente asignando al laúd la competencia de cambiar de tono, luego desdoblado la forma *feignant* en dos verbos parejos, *fingir* y *cambiar*, y con dos sujetos distintos. El sentido, además, también se modifica, pues lo que aquí se expresa es que el sonido deleitable del v. 6 (que ella traduce como *más festivo*) era en realidad fingido, y que el laúd lo cambia para tornarlo, suponemos, a su naturaleza originalmente melancólica. En cualquier caso, el original nos informa solamente de que el sonido (del v. 6) había cantado en *ton plein*, y de que el laúd lo torna quejoso mediante el gerundio de *feindre*, por lo que, a nuestro parecer, ese *goce fingido* que propone Luque es excesivo; y no porque no pudiera pensarse que en verdad el sonido deleitable era fingido por parte de la voz lírica, sino porque el sujeto que lleva a cabo aquí la acción es el laúd, y porque el verbo *gozar*

que la traductora incluye tiene, a nuestro juicio, muy intensas connotaciones que se alejan de la naturaleza semántica del poema, pues se trata de un verbo muy presente en la mística española (aunque tal vez por este motivo Luque lo añadió: por su profundo arraigo en la tradición lírica hispánica).

Las distintas versiones, en definitiva, nos ofrecen legítimas propuestas que nos acercan de diversos modos a este difícil pasaje, y nos facilitan su comprensión aun cuando podamos diferir de las soluciones por las que optan. Nuestra traducción al catalán de este soneto, de hecho, ni es satisfactoria ni puede ofrecer mejores perspectivas. En la primera versión de 2007, tradujimos en negativo el v. 8, es decir, como si el laúd, para pasar del sonido *delectable* al lastimoso, fingiese que este nunca en verdad sonó con deleite, sino ya quejoso: “fingint que haguera en to queixós cantat” (‘fingiendo que hubiera en tono quejoso cantado’); una interpretación que ni es suficientemente diáfana, ni responde con fidelidad a lo que expresa el texto. Y en la segunda versión de 2011, tratando de aproximarnos más a la letra (que no necesariamente al sentido), juzgamos más adecuado incluir el concepto del *tono mayor*, que, como hemos repetido insistentemente, no se correspondería con la teoría musical del momento, por lo que, tratando de no complicar el pasaje, habríamos incurrido en el anacronismo: “fingint que en to major no hagués cantat” (‘fingiendo que en tono mayor no hubiera cantado’). Además, también erramos en la elección de las formas verbales: la presencia del subjuntivo tanto en la primera versión como en la segunda enrarece el significado de los versos, pues el carácter hipotético del subjuntivo convierte en difuso lo que el texto original refiere en firme indicativo, que es el modo que enuncia como real aquello que se expresa.

Como apuntábamos, pues, el problema continúa irresuelto. Mencionar la palabra *tono* ya provoca un conflicto por el distinto sentido que tenía respecto del término actual; y tampoco traducir *feindre* por *fingir* parece adecuado ni para con el contexto musical, ni por las connotaciones que en la actualidad se le atribuyen al verbo. Con todo, si en verdad lo referido por el pasaje radica en la inclusión de un cromatismo en uno de los tonos de la escala hexacordal (es decir, en la ejecución de una *nota ficta*, lo que, en este contexto, supondría la proyección de un sonido de carácter melancólico por la reducción de la distancia intertonal), la traducción del v. 8 podría ser la siguiente: “disminuyendo el intervalo que [el *son* del v. 6] había cantado”; una propuesta, sin embargo, que resulta excesivamente técnica y hasta pretenciosa, por lo que le restaría a la escena la intimidad con la que se expresa la actitud cómplice —que no obvia ni previsible— entre el sujeto lírico y su laúd; cuyo sonido, que se escuchaba entonces como un arpegio en sordina según la técnica del estilo *brisé* característica de los instrumentos de cuerda pinzada, es el que empaña todo el soneto y le confiere, en definitiva, su último —y acaso intraducible— sentido.

4. Conclusiones

Lo que postularíamos, en suma, es que en una traducción no hay *a priori* un criterio idóneo, porque no hay tampoco resultados no falibles; y cuanto más profundo es el hiato que distancia una creación de su adaptación, más dificultades aparecen por más que se disponga de más datos. En el caso de la obra de Labé, la personalidad de su voz lírica nos obliga, paradójicamente, a sumirnos en las múltiples voces de la tradición poética a las que remite y de las que difiere; y que son, de hecho, las que en verdad definen su tesitura, más allá de la persona histórica que escribió los versos, pues los detalles biográficos de un autor, por más que de innegable interés, no competen al sujeto lírico de sus composiciones, que es al que debe atender la tarea traductora. De ahí que cada versión no suponga sino un contrapunto a esa voz lírica henchida de armónicos, pues lejos de reducirla a la categoría de persona, cabe preservar su entidad textual y su dimensión *poiética*.

Por otra parte, y considerando las diferentes traducciones de los sonetos de Labé, dos tipos de propuestas son las que se han llevado a cabo: la literal y la sensorial; dos criterios que ofrecen resultados muy distintos, pues si bien la traducción literal ahonda en la lengua que revierte en un efecto estético, la sensorial se centra en el efecto estético que de la lengua emana pero cuyo alcance no determina cabalmente, dado que, como apuntaba Eco, el contenido proposicional de un poema no satura su sentido, en virtud de que ciertos elementos no lingüísticos —como la rima— también lo conforman. La búsqueda de la equivalencia artística entre el original y su traducción, pues, podría ser asimilable a la de los planteamientos que esbozó, a principios del siglo XX, Yen Fu y, más adelante, Fu Lei o Lin Yiliang, a propósito de la traducción entre el chino y las lenguas europeas, pues resolvieron que debía buscarse un parecido espiritual entre el texto de partida y el de llegada. Aunque la postura de estos autores —que apelaban, por ejemplo, a la experiencia y a la imaginación del traductor, así como a la importancia de su concepto de la vida (López García, 1996: 577)— se justificaría tanto por la naturaleza del chino como lengua sintética frente a las lenguas analíticas, como por las diferencias de orden cultural y, sobre todo, psicológico entre el texto de partida y el de llegada, lo cierto es que incluso en la traducción entre lenguas próximas también sería pertinente esa afinidad espiritual para con el texto fuente, lo que si bien en términos teóricos no es definible, tampoco sería vinculable a un tipo de práctica concreta, porque ni cabría faltar a la literalidad, ni obviar el efecto estético. En nuestro caso, y a propósito de un pasaje conflictivo del segundo cuarteto del soneto XII de Labé, nos hemos centrado en las versiones no literales por cuanto apostaban, precisamente, por esa equivalencia estética con el original; pero como hemos constatado, reproducir las características formales del texto base para suscitar un parecido efecto estético conlleva incurrir en modificaciones de grado diverso, pues solamente en el poema fuente lo literal lingüístico se halla en perfecta correspondencia con lo sensorial semiótico. De ahí que este tipo de traducción sensitiva, que está fundamentado

en el criterio de la equivalencia funcional, reclame una auténtica labor de recreación, puesto que lo que se intenta trasladar no es solamente el contenido de los versos, sino su *poeticidad*.

Así pues, si toda composición poética presenta, mediante una específica configuración idiomática, un contenido intelectual, sensitivo y emocional que, consiguientemente, resulta del todo indisoluble de esa formalización lingüística con la que se expresa —y que, en algunos casos, hasta la propicia, como el código de la tradición petrarquista que la obra de Labé reformula—, es indudable que el mero hecho de traducirla implica ya modificarla; pero buscando recursos análogos en la lengua de destino y, en definitiva, *recreando* la composición, esa concordancia entre los dos textos puede llegar a ser, ya que no monocorde, por lo menos no disonante. De cualquier modo, la única forma de ir aproximando armónicos radica en la práctica misma de la traducción, pues cuantas más versiones se realizan de un texto, más posibilidades hay de que se escuchen todos sus matices y de que vayan afinándose las inevitables discordancias, pues como ocurría con aquellas notas *factas* que fluían naturalmente de un hexacordo aun no estando escritas, también los versos entrañan resonancias poéticas que las palabras sombrean.

Referencias bibliográficas

- ALONSO, Béatrice & Élianne VIENNOT (éds.). 2004. *Louise Labé 2005*. Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- BELLENGER, Ivonne. 1988. "Les jeux du temps et de l'amour dans la poésie de Louise Labé" in POSSENTI, Antonio & Giulia MASTRANGELO (eds.). *Il Rinascimento a Lione, atti del congresso internazionale (Macerato, 6-11 Maggio 1985)*, vol. 1. Roma, Edizioni dell'Ateneo, 83-97.
- BONNIFFET, Pierre. 1990. "Leuth-persona ou lut-personnage (M. Scève et L. Labé n'entendent pas le luth de la même façon)" in DEMERSON, Guy (éd.). *Louise Labé, les voix du lyrisme*. Paris, Université de Saint-Etienne, CNRS, 243-263.
- CAMERON, Keith. 1990. *Louise Labé: Renaissance Poet and Feminist*. New York, Berg.
- CHARPENTIER, Françoise (éd.). 1983. *Louise Labé. Œuvres poétiques précédées des Rymes de Pernelle du Guillet avec un choix de Blasons du Corps féminin*. Paris, Gallimard.
- CRESPO, Ángel. 1990. "La *Commedia* de Dante: problemas y métodos de traducción" in DANTE Alighieri. *Comedia*, trad. de Ángel Crespo. Barcelona, Planeta, 597-620.
- DMF: *Dictionnaire du Moyen Français (1330-1500)*. 2012. Nancy, Laboratorio ATILF del CNRS/Université de Lorraine [consultado el 29/03/2014] <<http://www.atilf.fr/dmf/>>.
- ECO, Umberto. 2003. *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano, Bompiani.
- ETKIND, Efim. 1982. *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*. Lausanne, L'Âge d'Homme.
- FERNÁNDEZ PEREIRO, Nydia G. B. 1968. *Originalidad y sinceridad en la poesía de amor trovadoresca*. La Plata, Instituto de Filología.
- GIUDICI, Enzo (éd.). 1981. *Louise Labé. Œuvres complètes*. Genève, Droz.
- HUCHON, Mireille. 2006. *Louise Labé. Une créature de papier*. Droz, Genève.
- JAKOBSON, Roman. 1984. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, Ariel.
- LABÉ, Louise. 1956. *Cancionero*. Versión castellana y prólogo de Ester de Andreis. Madrid, Rialp.
- LABÉ, Louise. 1976. *Œuvres. Obras*. Introducción, cronología, bibliografía, notas y traducción inédita de Caridad Martínez. Barcelona, Bosch.

- LABÉ, Louise. 1988. *Debate de locura y amor*. Traducción y ofrecimiento de Agustín Cerezas Laforet. Madrid, Hiperión.
- LABÉ, Louise. 1997. *Sonetos*. Introducción y versiones de María Negroni. Barcelona, Lumen.
- LABÉ, Louise. 1997. *Una traducción poética: Sonnets & Élégies de Louise Labé*. Edición, traducción y notas de Ricardo Redoli Morales. Bibliografía histórica y literaria de C. García Rueda y Ricardo Redoli Morales. Granada, Comares.
- LABÉ, Louise. 2005. *Nou sonets de Louise Labé*. Traducción de Àngels Gardella con dibujos de Joan Antoni Poch. Girona, Colección *Senhal* n.º 89.
- LABÉ, Louise. 2007. *Debate de locura y amor*. Traducción, introducción y notas de Lourdes Rensoli Laliga. Madrid, AdamaRamada.
- LABÉ, Louise. 2007. *Sonets*. Traducción de Begoña Capllonch. Barcelona, Cátedra Unesco de Cultura Iberoamericana/Universitat Pompeu Fabra.
- LABÉ, Louise. 2011. *Sonetos y elegías*. Edición, introducción, traducción en verso y notas de Aurora Luque. Barcelona, Acantilado.
- LABÉ, Louise. 2011. *Sonets*. Presentación y traducción en verso de Begoña Capllonch. Barcelona, Quaderns Crema.
- LESKO BAKER, Deborah. 1996. *The Subject of Desire: Petrarchan Poetics and the Female Voice in Louise Labé*. Indiana, Purdue University Press.
- LÓPEZ GARCÍA, Dámaso (ed.). 1996. *Teorías de la traducción. Antología de textos*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- MARTÍNEZ, Caridad. 2001. "Traducir a Louise Labé" in LAFARGA, Francisco & Antonio DOMÍNGUEZ (eds.). *Los clásicos franceses en la España del siglo XX. Estudios de traducción y recepción*. Barcelona, PPU, 263-272.
- PAZ, Octavio. 1971. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona, Tusquets.
- POZUELO, José María. 1997. "Lírica y ficción" in Antonio GARRIDO DOMÍNGUEZ (comp.). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, Arco/Libros, 241-268.
- REDOLI MORALES, Ricardo. 1997. "La traducción" in LABÉ, Louise. *Una traducción poética: Sonnets & Élégies de Louise Labé*. Edición, traducción y notas de Ricardo Redoli Morales. Granada, Comares, 39-52.
- RIGOLOT, François (éd.). 1986. *Louise Labé. Œuvres complètes*. Paris, Flammarion.
- RIGOLOT, François. 2000. *Louise Labé lyonnaise ou la Renaissance au féminin*. Paris, Honoré Champion.
- SIBONA, Chiara. 1983. "Création-imitation. Un essai sur la poétique de Louise Labe", *Annali Istituto Universitario Orientale, Sezione Romanza*, n.º 25, 709-729.
- SUSANNA, Alex. 1982. "Ester de Andreis, la lúcida soledad" in *La Vanguardia*, 9 de diciembre, 44.
- TABER, Charles R. & Eugène A. NIDA. 1968. *La traduction: théorie et méthode, avec références particulières à la traduction de la Bible*. New York, Alliance Biblique Universelle.
- TETEL, Marcel. 1988. "Le Luth et la lyre de l'école lyonnaise" in POSSENTI, Antonio & Giulia MASTRANGELO (eds.). *Il Rinascimento a Lione, atti del congresso internazionale (Macerato, 6-11 Maggio 1985), vol. II*. Roma, Edizioni dell'Ateneo, 949-962.
- VALÉRY, Paul. 1996. *Tel Quel*. Paris, Gallimard.
- VEGA, Miguel Ángel (ed.). 2004. *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Madrid, Cátedra.