

UN ANÁLISIS TRASLATIVO DEL CANZONIERE DE PETRARCA: ÁNGEL CRESPO Y EL SONETO XXXV

JOSÉ LUIS AJA¹

RESUMEN: La traducción del texto poético, que ha sido considerada con frecuencia como una empresa destinada al fracaso, sólo es comprensible en claves hermenéuticas. Para abordar la traducción de un poema es preciso superar, en primer lugar, los obstáculos formales impuestos por la rima y por la medida del verso, así como las dificultades retóricas y estilísticas propias del género. A continuación es necesario abordar, desde las herramientas de la semántica, los elementos connotativos y denotativos del mensaje, que condicionan buena parte de las decisiones. Otro objetivo irrenunciable para lograr un resultado traslativo satisfactorio es, por último, identificar las redes simbólicas de significado que dan forma al universo metapoético del autor a lo largo de toda su obra.

PALABRAS CLAVE: traducción de la poesía, traducción y hermenéutica, traducción y equivalencia, semántica del discurso poético, teoría del canon y proceso traslativo, literatura italiana.

A translation analysis of Canzoniere de Petrarca: Ángel Crespo and the sonet XXXV

ABSTRACT: Often described as a fruitless endeavour, the translation of poetry can only really be understood within the realms of hermeneutics. Major formal obstacles such as rhyme and metre as much as the difficulties of style and rhetoric that are innate in this genre have to be confronted when translating poetry. Many of the decisions taken during translation are conditioned by the connotation and denotation contained in the message and can only be successfully overcome by the use of semantic constructs. Finally, an awareness of the textures of symbolism and meaning which configure the metapoetical universe of the poet and his work is essential, if a satisfactory translation is to be created.

KEY WORDS: poetry translation, translation and hermeneutics, translation and equivalence, semantics of poetic discourse, Hispanic literary canons and translation process, Italian literature.

¹ Profesor de la Facultad de Ciencias Humanas y Sociales. Departamento de Traducción e Interpretación. E-mail: joseluisaja@hotmail.com.

1. LA TRADUCCIÓN DEL TEXTO POÉTICO. ENTRE INTRADUCIBILIDAD Y HERMENÉUTICA

La traducción del texto poético siempre se ha visto amenazada por el principal enemigo de la traducción: la sospecha de la intraducibilidad o, siguiendo la terminología propuesta por Jean-René Ladmiral, por la objeción prejudicial (Ladmiral, 1994: 85-89). Cuando el traductor aborda la traducción de un poema se encuentra ante una encrucijada que, en realidad, sólo refleja la eterna dicotomía entre el fondo y la forma: la traducción de un poema, ¿debe reproducir los aspectos formales, es decir, la métrica y el ritmo, o debe decantarse por el contenido?

Este dilema aparece recogido en numerosas reflexiones históricas sobre la traducción. Dryden, en el siglo XVII, asociaba la traducción versificada a la traducción literal, palabra por palabra y verso a verso, empresa que consideraba abocada al fracaso (Dryden, 1996: 88-89). Algo similar podemos decir de Anne Dacier, que, a caballo entre los siglos XVII y XVIII, es un claro testimonio de una corriente estética de la traducción que Georges Mounin bautizó como «Belles Infidèles». Dacier reflexionó, durante el mismo periodo histórico, en torno a la intraducibilidad de las formas poéticas. Dacier consideraba que, en el caso de la *Iliada*, sólo se podía transmitir la elegancia y plenitud del griego homérico mediante la traducción en prosa (Dacier, 2004: 167-169).

El debate en torno a la equivalencia traslativa resulta especialmente vano cuando nos enfrentamos al texto poético, ante el que siempre se escuchan voces que defienden la siguiente afirmación: «para traducir poesía hay que ser un poeta»². La creación va siempre unida tanto a la poesía como al acto traslativo y, en este caso, la interrelación entre los tres conceptos resulta particularmente fecunda y compleja de determinar. Por esta razón, entendemos que la naturaleza hermenéutica inherente a todo proceso traslativo cobra en la traducción poética una particular importancia en virtud, sobre todo, de ese carácter subjetivo propio del género. El proceso de recreación hermenéutica puede resultar más o menos complejo en función de las dificultades que encierre la reproducción de ese «otro» encerrado en el original y que el traductor debe traer a la lengua meta. Todo ese proceso, que Steiner califica

² Esta es una premisa indispensable en opinión de Ángel Crespo, para quien la dificultad de la traducción poética no está marcada por los problemas lingüísticos, sino por su propia especificidad (Lafarga y Pegenaute, 2009: 271). De hecho, Ángel Crespo no diferenciaba su trabajo como traductor de su producción poética y sus propias versiones de Petrarca y de Dante son consideradas por la crítica como una cumbre de la lírica (Ruiz Casanova, 2000: 500).

de violento (Steiner, 1992: 303-305), resulta particularmente azaroso a la hora de reproducir un texto poético, pues el traductor tendrá que hacer frente a una serie de dificultades que son, sobre todo, de naturaleza lingüística y formal, así como a un elemento subjetivo casi siempre inherente al género: el universo poético del autor.

Con respecto a las dificultades de naturaleza lingüística son numerosos los testimonios que hablan de un «genio de la lengua»³ que estaría marcado por la realidad propia de cada idioma. Esta dificultad, que cuenta con testimonios ya recogidos por Schopenhauer o Humboldt, se ve parcialmente reflejada, en el campo de la lingüística, por los fundamentos de la Escuela de Copenhague, en parte desmontados por la traductología contemporánea, y por el propio hecho empírico de la traducción. Es obvio que nuestro conocimiento del mundo está claramente marcado por la realidad lingüística, pero también es cierto que la solución a esta virtual dificultad traslativa está en los recursos que cada lengua ofrece.

A faculty of speaking a given language implies a faculty of talking about this language. [...] All cognitive experience and its classification is conveyable in any existing language. Whenever there is a deficiency, terminology may be qualified and amplified by loan-words or loan, translation, neologisms or semantic shifts, and finally, by circumlocutions (Jakobson, 2000: 115).

Las dificultades formales resultan particularmente relevantes a la hora de trasladar a otra lengua un texto poético. La preocupación por el contenido lleva, tal y como vimos al hablar de Anne Dacier, a apostar por una traducción en prosa, práctica habitual en el caso de la poesía épica o de textos clásicos. El *skopos* del texto cobra especial importancia en estos casos. La traducción de un poema destinado a convertirse en un texto de lectura en el marco de la enseñanza media o en el marco de una edición bilingüe dará, tal vez, mayor importancia a la función informativa que a la función poética.

Por el contrario, el respeto hacia los elementos formales de un poema implica reproducir, hasta donde sea posible, el metro, la rima y el ritmo del original, así como las figuras estilísticas presentes en el texto. La dificultad que plantea esta exigencia arroja un resultado final en el que la relación entre el original y el texto se transforma radicalmente: es frecuente, en estos casos, hablar de adaptación o de recreación poética.

³ El concepto *génie de la langue*, recurrente en textos y estudios históricos sobre la traducción, ha sido adoptado por diversos autores franceses y canadienses para definir la diferente configuración léxica y morfosintáctica de las lenguas. Véase una definición de «génie de la langue» en el glosario que aparece en Delisle (1999, CDRom).

Sin embargo, una traducción destinada a transmitir todos los elementos comunicativos del original deberá dar mayor importancia al universo poético de su autor, es decir, al valor pragmático del poema, ya que

Poetry does not only function in terms of semantic content and aesthetic form, often is it intended to arouse sentiment and to produce emotional effect. This pragmatic dimension of a poem is perhaps the most difficult to account for in translation (Connolly, 2001: 172).

Es en esta dimensión pragmática donde el plano referencial del texto original se desarrolla en su plenitud, gracias, sobre todo, a la recreación, por parte del traductor, del sistema simbólico que sirve de armazón al poema.

2. ÁNGEL CRESPO Y LA TRADUCCIÓN DEL CANZONIERE DE PETRARCA. LAS TRES DIMENSIONES DE LA TRADUCCIÓN POÉTICA

Ángel Crespo, profesor universitario y gran conocedor de la tradición literaria común que une a las lenguas románicas, publicó una traducción integral del *Canzoniere* de Petrarca en 1983, que al año siguiente fue galardonada con el Premio Nacional de Traducción. Esta versión bilingüe, que cuenta con introducción y notas del traductor, fue publicada por la editorial Bruguera y ha sido reeditada posteriormente (Espasa-Calpe, 1988; Alianza Editorial, 2004). La traducción de Crespo respeta el formato de la obra, que constituye un modelo de arquitectura anímica y sentimental. En el *Canzoniere*, los argumentos utilizados y el tipo de composición elegido para cada situación, así como su correspondiente ordenamiento —en el que Petrarca trabajó a lo largo de toda su vida— obedecen a una compleja red de interrelaciones motivadas por acontecimientos históricos y momentos vitales. Ningún elemento formal de la obra es casual, de ahí la importancia de transmitir, en el texto traducido, este complejo entramado en toda su dimensión⁴.

Ángel Crespo hace frente a las tres dificultades propias del género anteriormente mencionadas, pues tal y como veremos en nuestro análisis del soneto XXXV del *Canzoniere*, logra superar las dificultades lingüísticas y formales del poema, así como recrear el universo poético de Petrarca.

⁴ Véanse, al respecto, M. SANTAGATA (1975), «Connessioni intertestuali nel 'Canzoniere' del Petrarca», en *Strumenti Critici*, 26, 80-112, así como A. CRESPO (2008), «Introducción» al *Cancionero* de Petrarca, Madrid: Alianza, donde afirma: «El Cancionero es el producto orgánico de una experiencia largamente meditada» (Crespo, 2008: 97).

Con respecto a las dificultades lingüísticas inherentes al proceso traslativo diremos que Ángel Crespo, debido a su formación y trayectoria intelectual⁵, es un excelente conocedor de la lengua de Petrarca. Este conocimiento viene respaldado por toda una vida dedicada al estudio de la literatura medieval italiana, que culminó con la traducción del «Infierno» y del «Purgatorio» de la *Divina Commedia* y con la traducción del *Canzoniere* de Petrarca. Claro testimonio de este conocimiento es la publicación, en 1999, del ensayo *Dante y su obra*, que apareció en la editorial Acantilado. Por otro lado, el tono logrado en esta traducción del *Canzoniere* demuestra, además, un profundo conocimiento de la tradición lírica castellana de influencia petrarquista. De hecho, el propio Ángel Crespo afirma lo siguiente:

En lo que al lenguaje se refiere, a ningún lector se le escapará que el empleado por nosotros trata de aproximarse —sin incurrir en arcaísmos— a los grandes líricos castellanos de los siglos XVI y XVII, en muchos de los cuales la presencia de Petrarca es, por supuesto, manifiesta (Crespo, 2008: 134).

Algo similar podríamos decir en torno a los procedimientos formales del soneto, que Ángel Crespo, avezado traductor poético, comprende en toda su dimensión. Esta experiencia resulta fundamental a la hora de hacer frente a las dificultades métricas de esta traducción, pues para Ángel Crespo la reproducción del ritmo, de la métrica y de la rima son objetivos irrenunciables en la traducción poética (véanse, al respecto, Ruiz Casanova, 2000: 501; Crespo, 2008: 134; Lafarga y Pegenaute, 2009: 271)

Crespo está familiarizado con la dimensión alegórico-simbólica que se oculta tras el universo lírico de Petrarca. Entendemos, además, que la traducción de libros como *El oficio de vivir*, de Cesare Pavese, o el *Libro del desasosiego* de Fernando Pessoa, obras a caballo entre el diario íntimo, la recopilación de aforismos y el testamento estético, le han permitido analizar de cerca la compleja red ideológica, lingüística e icónica que compone el microcosmos íntimo del poeta. También es necesario destacar aquí que su propia trayectoria poética constituye un valor añadido en la interpretación del *Canzoniere*. La constatación de este hecho nos fuerza a preguntarnos, de nuevo, si el hecho de ser poeta se convierte en una competencia traductora más, imprescindible para abordar con éxito la traducción del texto poético.

⁵ Véase la cronología sobre Ángel Crespo que aparece en el Instituto Cervantes (<http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/crespo/cronologia.htm>) [última consulta: 22/05/2014].

3. ANÁLISIS DEL SONETO XXXV

XXXV

Solo e pensoso i più deserti campi
vo mesurando a passi tardi e lenti,
e gli occhi porto per fuggire intenti
ove vestigio human l'arena stampi.

Altro schermo non trovo che mi scampi
dal manifesto accorger de le genti,
perché negli atti d'alegrezza spenti
di fuor si legge com'io dentro avampi;

sì ch'io mi credo omai che monti e piagge
et fiumi et selve sappian di che tempre
sia la mia vita, ch'è celata altrui.

Ma pur sì aspre vie né sì selvagge
cercar non so, ch'Amor non venga sempre
ragionando con meco, et io co lui.

XXXV

Voy midiendo —abstraído, el paso tardo—,
los campos más desiertos, lentamente;
por si he de huir, mi vista es diligente:
que ante una huella humana me acobardo.

No sé hallar más defensa ni resguardo
del claro darse cuenta de la gente,
porque en el comportarme tristemente
desde fuera se ve por dentro ardo:

tanto, que creo ya que monte y río
ribera y selva saben el talante
de mi vida, pues no hay otro testigo.

Mas camino tan áspero y bravío
no hallo en que amor no sea mi
[acompañante
yo con él razonando y él conmigo.

Traducción de Ángel Crespo (1988)

Resulta evidente, tras valorar en su conjunto el soneto traducido, que Pedro Crespo logra una fusión entre lengua y forma que permite mantener intacta la función pragmático-intencional del soneto en italiano. Dicha fusión debe entenderse desde un triple enfoque: métrico, retórico y semántico-simbólico.

3.1. ASPECTOS MÉTRICOS DE LA TRADUCCIÓN

Desde el punto de vista métrico, Crespo ha mantenido la medida del endecasílabo en los catorce versos del soneto, así como la rima consonante ABBA en los cuartetos y CDE en los tercetos. Resulta prácticamente idéntica la secuencia rítmica del verso en ambas versiones, que en el caso de la traducción española mantiene el ritmo átona/tónica del original. Veamos, por ejemplo, el desglose rítmico del primer verso del soneto:

Só//lo e pen//só//so i //piú //de//sér//ti //cámpi
Vóy //mí//dién // do —abs //traí //do, el pá//so tárd—

La reproducción de esta cadencia rítmica a lo largo del soneto, así como la articulación de la rima consonante, se han llevado a cabo por medio de varias estrategias traslativas, que podemos identificar, según el lenguaje de

Vinay y Dalbernet (1977: 50-52), con la transposición y con la modulación, o bien con las estrategias sintácticas y semánticas propuestas por Chesterman (Chesterman, 1997: 94-107).

Las estrategias sintácticas seguidas permiten a Crespo reorganizar la estructura oracional por medio de una serie de transformaciones morfológicas: «lenti» = «lentamente» (adjetivo → adverbio); «che mi scampi» → «resguardo» (oración de relativo → sustantivo). Estas transformaciones, claros casos de transposición, también afectan a otras unidades superiores de tipo sintagmático o sintáctico, lo que conlleva una reorganización interna de los versos. Analizamos, en ese sentido, el caso más significativo, que se encuentra en los dos primeros versos del soneto:

Solo e pensoso i più deserti campi // vo misurando a passi tardi e lenti → Voy
midiendo —abstraído, el paso tardo— // los campos más desiertos lentamente

Tal y como podemos comprobar, «I più deserti campi» pasan, en la versión de Crespo, al segundo verso.

Todos estas estrategias sintácticas, identificables también con las taxonomías G3, G5, G6 y G7 propuestas por Chesterman (Chesterman, 1997: 95-98), no son elecciones personales del traductor, sino que están claramente marcadas por las necesidades rítmicas y versificación.

3.2. ASPECTOS RETÓRICOS DE LA TRADUCCIÓN

Analizamos, a continuación, los elementos retóricos del poema. En esta fase valoraremos el tratamiento de las figuras estilísticas que, con frecuencia, se consideran como uno de los principales obstáculos que encierra la traducción poética. La reproducción del sentido figurado y del componente analógico que subyace tras la figura estilística tropieza con las diferencias culturales entre la lengua de partida y la lengua de llegada, así como con la naturaleza léxica y semántica de los dos idiomas (Newmark, 1988: 109). Las posibilidades que se le ofrecen al traductor son, obviamente, la reproducción de la figura estilística o su exclusión, así como varias soluciones intermedias que pasarían por un traslado parcial de los componentes rítmico-acústicos, de los componentes léxicos, de los componentes semánticos o de los componentes referenciales. Es posible mantener el formato de la figura estilística utilizando otros términos y, por supuesto, es posible recurrir a otra estrategia expresiva cuando la reproducción de la figura estilística resulta imposible (Chesterman, 1997: 105-107).

Crespo no ha mantenido en su traducción la metáfora que aparece en el primer cuarteto (v. 4):

Ove vestigio human l'arena stampi // que ante una huella humana me acobardo

La imagen de la huella humana sobre la arena constituye una renuncia, si bien Crespo logra en español un verso pleno, que mantiene a la perfección tanto el ritmo átona/tónica del original como la rima del soneto.

Algo similar sucede en el segundo cuarteto, concretamente en los vv. 7-8:

perché negli atti d'alegrezza spenti // di fuor si legge com'io dentro avampi; →
porque en el comportarme tristemente // desde fuera se ve por dentro ardo

La versión española no mantiene la antítesis «spenti» vs. «avvampare», es decir, «apagado» vs. «fuego», aunque sí mantiene la referencia al sufrimiento amoroso, al fuego interior, recurrente a lo largo del *Canzoniere* (véase, entre otros muchos ejemplos, LXXI, vv. 27-28: «Oh, se in questa temenza // non temprasse l'arsura che m'incende»; «Si el temor, con frecuencia // no templara la llama que me enciende»; o CXXII, vv.1-2: «Dicesette anni à già rivolto il cielo // poi che m'prima arsi, et già mai non mi spensi»; («Diecisiete años ha girado el cielo // desde que ardo, y jamás me he apagado»).

3.3. ASPECTOS SEMÁNTICO-SIMBÓLICOS DE LA TRADUCCIÓN

En esta fase del análisis es importante describir el funcionamiento del plano semántico en el proceso traslativo. Buena parte de los cambios estructurales y sintácticos, que más arriba identificábamos con estrategias de transposición, venían marcados por exigencias rítmicas y métricas. Dichas exigencias afectan también al plano semántico, pues el traductor recurre a la modulación (Vinay y Dalbernet, 1977: 52) o a una serie de estrategias semánticas (Chesterman, 1997: 101-107), tales como «occhi» → «vista», «schermo» → «defensa», «piaggia» → «río»//«ribera», «atti d'alegrezza spenti» → «comportarme tristemente», «Ove vestigio human l'arena stampi» → «que ante una huella humana me acobardo». Ángel Crespo ha recurrido al plano referencial implícito en estos términos para lograr una traducción satisfactoria desde el punto de vista formal y que no transforme sustancialmente el mensaje. Es un ejemplo que muestra con claridad las dinámicas de comportamiento de la retrotransformación⁶. No obstante, el *Canzoniere*

⁶ La táctica desarrollada por Crespo, vinculada a la sinonimia (p.e., «occhi»→ «mirada») o a la antonimia («atti d'alegrezza spenti» vs. «comportarme tristemente»), pone en marcha un mecanismo de asociación basado en las redes isotópicas de las que hablaba Nida (1964: 70-119), en las que resulta evidente la importancia del plano referencial en el proceso traslativo. Sobre las constelaciones del significado y

de Petrarca puede ser entendido como un paisaje sentimental del poeta organizado según un tejido de interrelaciones y referencias internas, por lo que estas transformaciones pueden tener, sin duda, alguna, consecuencias en las redes simbólicas de significación que componen el universo poético del *Canzoniere*.

Por cuestiones de espacio no es posible analizar en profundidad la dimensión traslativa de estos cambios en todos los contextos arriba mencionados. Debido a ello, nos detendremos solamente en el tratamiento traslativo del verso «si ch'io mi credo omai che monti e piagge», pues entendemos que el paso «piagge» → «ribera», marcado por necesidades formales como las arriba analizadas, entraña, aparentemente, un cambio sustancial a la hora de configurar el universo poético de Petrarca en la lengua de destino. De hecho, si tenemos en cuenta la definición de «piaggia» que aportan los repertorios lexicográficos consultados⁷, resulta patente cierta oscilación semántica en la traducción. Para valorar el alcance de dicha oscilación, hemos rastreado los restantes contextos en que aparece «piaggia» a lo largo del *Canzoniere* y hemos comprobado que se utiliza en 16 ocasiones. Ángel Crespo ha optado por traducir el término como «campo» en la mayor parte de los casos (8 en total), mientras que en otros no ha sido traducido, siempre por razones de métrica (3 ocasiones), o bien se ha optado por otro término («prado», 2 ocasiones; «suelo», 1 ocasión; «cuesta», 2 ocasiones), fluctuación debida también a las necesidades impuestas por la versificación.

«Ribera» es, al igual que «suelo», una traducción que, desde el punto de vista semántico, se separa de «campo» o «prado» —prácticamente sinónimos—, así como de la opción «cuesta», claramente vinculada a «piaggia» («declive», «pendiente», «ladera»). Resulta obvio, en cualquier caso, que la repercusión última de esta decisión traslativa requiere un estudio más amplio que el puramente léxico o semántico, por lo que nos disponemos, a continuación, a un análisis de su significado contextual.

Los términos «campi», «monti», «piagge», «fiumi», «selve», «aspre vie» que aparecen en este soneto XXXV forman una enumeración cuya finalidad es la descripción del paisaje. Resulta indudable que, en este sentido, «piaggia» es un componente que forma parte de una red de significación isotópica, que debe ser tenida en cuenta en el momento de traducir para poder aportar al texto en lengua meta las claves necesarias de decodificación. Entendemos por isotopía

las redes de conexión entre sememas véase asimismo, desde la perspectiva que ofrece el estructuralismo francés, Greimas (1966: 43-54).

⁷ «Piaggia»: «1. Luogo in pendio. Declivio che scende verso il mare un corso d'acqua» (Garzanti, 1968). «1. Terreno in pendio. 2: lett. o región: spiaggia. 3 (poet.): campagna» (Devoto-Oli, 1995).

La permanence d'une base classématique hiérarchisée, qui permet, grâce à l'ouverture des paradigmes qui sont les catégories classématiques, les variations des unités de manifestation (Greimas, 1966: 96).

Greimas reconoce, en la plasmación de los tejidos isotópicos, diferentes planos de significación, tal y como sucede en el caso que nos ocupa:

Par conséquent, ce qui compte objectivement, pour l'analyse du contenu, c'est la nécessité de reconnaître l'existence, dans certains cas, de plusieurs plans isotopes dans un même discours (Greimas, 1966: 97).

Tenemos, por tanto, un primer plano de significación de «piaggia»: configura la isotopía del paisaje. A lo largo de los 16 contextos analizados, «piaggia» aparece varias veces en enumeraciones similares a la del soneto XXXV, tal y como puede deducirse de los siguientes ejemplos:

CLXXVII

Mille **piagge** in un giorno et mille rivi
mostrato m'à per la famosa Ardena
Amor, ch'a' suoi le piante e i cori impenna
per fargli al terzo ciel volando ir vivi.

Mil arroyos y **cuestas** en un día
Mostróme Amor por la famosa Ardena
Que los pies y corazón de plumas llena
Para ir a tercer cielo a quienes guía.

CCLXXXVIII

Non è sterpo né sasso in questi monti,
non ramo o fronda verde in queste **piagge**,
non fiore in queste valli o foglia d'erba

No hay piedra en estos montes verdecientes
No en estos **campos** rama ni follaje
No flor en estos valles, ni hoja o hierba

Retomemos de nuevo la *Sémantique structurale* de Greimas y detengámonos en el capítulo que dedica a la definición de isotopía, concretamente en un apartado donde se estudia la ambivalencia simbólica en literatura. En él se describe, a propósito de un ejemplo tomado de Baudelaire, una isotopía frecuente en la tradición poética que puede aplicarse claramente al ejemplo que nos ocupa:

Cette conjonction syncrétique des termes normalement disjoints, érigée en procédé rhétorique, caractérise parfois certains genres littéraires. Ainsi, Baudelaire [...] ne fait que conjindre, en établissant l'équivalence, les deux termes de la catégorie classématique (contenu) extérieur vs (contenu) intérieur (Greimas 1966: 97).

La contraposición exterior ↔ interior señalada por Greimas resulta patente en el soneto XXXV, pues la descripción de una naturaleza idílica —codificada en claves que se remontan a la tradición clásica del *locus amoenus* y de la tradición lírica siciliana o provenzal— constituye el elemento referencial exterior que Petrarca contrapone a su estado anímico, claro elemento referencial interior. Llegamos así a la segunda isotopía que aparece ligada al término «piaggia»: la relación exterior ↔ interior; en la que la enumeración de elementos paisajísticos sirve al poeta para describir el escenario de su soledad. La naturaleza es el lugar de la reflexión y de la expresión del sentimiento amoroso. Tal y como veíamos en el soneto XXXV, objeto de nuestro análisis, el monte, el río y la selva son testimonio del fuego interno, es decir, de la soledad y del sufrimiento amoroso («di fuor si legge com'io dentro avampi», «desde fuera se ve que por dentro ardo»)⁸. Veamos ahora otro ejemplo en el que, al igual que sucede en este soneto XXXV cuya traducción estamos analizando, confluyen ambas isotopías en torno al elemento «piaggia»: la enumeración de los componentes que configuran el paisaje (exterior) y la expresión del sentimiento amoroso (interior):

CXXIX

Di penser in penser, di monte in monte
 mi guida Amor, ch'ogni segnato calle
 provo contrario a la tranquilla vita.
 Se 'n solitaria **piaggia**, o rivo, o fonte,
 se 'nfra duo poggi siede ombrosa valle,
 ivi s'acqueta l'alma sbigottita;

De monte en monte voy, de pensamiento
 En pensamiento, por Amor guiado,
 Y cuantas rutas sé turban mi vida.
 Si en **cuesta**, arroyo y fuente hallo aislamiento,
 O en un valle entre lomas sombreado,
 Allí se aquieta el ánima afligida;

⁸ La asociación de sufrimiento amoroso al fuego es un recurso simbólico de tradición clásica muy frecuente a lo largo del *Canzoniere* y que crea otra interesante isotopía amor ↔ fuego que merecería un estudio detallado en esta traducción de Ángel Crespo. Pondremos aquí un ejemplo paralelo al estado anímico descrito en el soneto XXXV: «Oh se questa temenza // non temprasse l'arsura che m'incende, // beato venir men! ché 'n lor presenza // m'è più caro il morir che 'l viver senza», que en la versión de Crespo se convierte en «Si el temor, con frecuencia, // no templara la llama que me enciende, // ¡feliz desfallecer!, que en su presencia // más prefiero morir que su carencia» (LXXI, vv. 27-30). Véanse, al respecto, las palabras del propio Crespo (Crespo, 2008: 111).

4. CONCLUSIONES

El análisis de las dos isotopías que envuelven la significación de «piaggia» ha puesto de manifiesto la banalidad del plano estrictamente semántico con el que abordábamos al principio el análisis traslativo de las oscilaciones de significado entre «campo», «prado», «cuesta», «ribera». Estos términos que, en apariencia, no mantienen una relación de sinonimia, desarrollan su función significante a partir de su valor isotópico, por lo que se convierten en sinónimos en virtud de su valor contextual. Resulta manifiesta, en la traducción de Ángel Crespo, la importancia de una dimensión macrotextual, que permita un enfoque global capaz de llevarnos a entender el engarce del soneto en el corpus del *Canzoniere*.

Entendemos, con Gilbert Durand, que el hilo conductor que interrelaciona el universo simbólico y los contenidos de la imaginación crean una red fenomenológica universal (Durand, 1982: 37). Dicha red supera, en el caso de un universo poético como el de Petrarca, el entramado de significación semántica y semiológica que Greimas atribuyó al lenguaje y a la lingüística, por lo que un conocimiento profundo de dicho universo poético pasa por una codificación simbólica y mítica que es de naturaleza metatextual. Junto a la tradición:

Lo imaginario no es nada más que ese trayecto en el que la representación del objeto se deja asimilar y modelar por los imperativos pulsionales del sujeto, y en el que recíprocamente, como ha mostrado Piaget, las representaciones subjetivas se explican por las acomodaciones anteriores del sujeto al medio objetivo (Durand, 1982: 38).

Un mundo poético, por tanto, no sólo se construye a través de referencias lingüísticas, sino de elementos que permiten unir elementos aparentemente inconciliables cuyos lazos de unión a veces se encuentran en el psiquismo humano. Durand describe con precisión los mecanismos mediante los cuales se forman las isotopías presentes en un universo poético o narrativo:

También encontramos ese carácter de semanticidad que está en la base de todo símbolo y que hace que la convergencia juegue más sobre la materialidad de elementos semejantes que sobre una simple sintaxis. Los símbolos constelan, porque son desarrollos de un mismo tema arquetípico, porque son variaciones sobre un arquetipo (Durand, 1982: 38).

El símbolo, por tanto, se movería en el plano del sustantivo, mientras que la identificación de las constelaciones de significado que se ocultan tras este soneto XXXV son ideas, arquetipos, procesos de sustantificación. El arquetipo se mueve en un plano similar al mito, que «no es nunca una

notación que se traduce o se descifra, es presencia semántica y, formado por símbolos, contiene comprensivamente su propio sentido» (Durand, 1982: 340). Durand define esta red referencial con la metáfora del eco, donde cada palabra remite a sentidos o significados acumulativos.

Terminaremos estas reflexiones sobre la traducción del soneto XXXV de Petrarca a manos de Ángel Crespo con un ejemplo final, que denota la asimilación, por parte del traductor, de todas las isotopías y arquetipos arriba mencionados:

CLXI
 O fronde, honor de le famose fronti,
 o sola insegna al gemino valore!
 O faticosa vita, o dolce errore,
 che mi fate ir cercando **piagge** et monti!

¡Oh fronda, honor de las famosas frentes
 Oh del valor gemelo único honor!
 ¡Oh fatigada vida, oh dulce error
Que me empujáis tan lejos de las gentes!

Ángel Crespo demuestra en este contexto su profundo conocimiento de las redes de significación que componen el *Canzoniere* al fusionar la isotopía «piaggia» = enumeración // configuración del paisaje exterior, con la isotopía «piaggia» = paisaje interior // expresión de los sentimientos. El término «piaggia» no se traduce literalmente, sino que se vincula a un elemento de significación asociado, «soledad», «expresión del sufrimiento». Nuestro traductor parece establecer, con el verso «que me empujáis tan lejos de las gentes», una referencia interna que alude a su propia traducción: en concreto, a los versos 5 y 6 de este soneto XXXV que estamos analizando, es decir, «No sé hallar más defensa ni resguardo // del claro darse cuenta de la gente», donde, tal y como hemos estudiado en el epígrafe anterior, confluyen más adelante ambas isotopías (enumeración y configuración del paisaje exterior // soledad y expresión de los sentimientos). Para el poeta no existe, por tanto, más dulce consuelo para el sufrimiento amoroso que el aislamiento en la inmensidad de la naturaleza. La traducción poética, según una indicación del propio Ángel Crespo que tiene no pocos vínculos con el con la concepción hermenéutica del proceso traslativo, es un «trasunto» (Lafarga y Pegenaute, 2009: 271): el traductor, por tanto, construye un juego de espejos paralelo al del poeta y, de este modo, permite al lector español la recreación de su mismo universo poético mediante el eco simbólico de las palabras.

5. BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

Para el estudio del soneto XXXV y de las demás composiciones precedentes del *Canzoniere* que aparecen citadas en el presente artículo hemos utilizado las siguientes fuentes primarias:

- PETRARCA, F. (1964), *Canzoniere*, a cura di Giancarlo Contini, Torino: Einaudi.
 PETRARCA, F. (2008), *Cancionero*, edición, traducción y notas de Ángel Crespo, Madrid: Alianza.

FUENTES SECUNDARIAS

- CHESTERMAN, A. (1997), *Memes of Translation*, Amsterdam: Benjamins, 87-116.
 CONNOLLY, D. (2001), «Poetry Translation», en BAKER, M. (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London: Routledge, 170-176.
 CRESPO, A. (2008), «Introducción» a Petrarca, F., *Cancionero*, edición, traducción y notas de Ángel Crespo, Madrid: Alianza.
 DACIER, A. (2004), «Prefacio a la traducción de la *Iliada*», en VEGA, M. A., *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Madrid: Cátedra.
 DELISLE, (1999), *Histoire de la traduction*, CDRom, Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa.
 DEVOTO, G. y OLI, G. C. (1995), *Il dizionario della lingua italiana*, Firenze: Le Monnier.
 DRYDEN, J. (1996), «Del prefacio a la traducción de las *Epístolas* de Ovidio», en LÓPEZ GARCÍA, D., *Teorías de la traducción. Antología de textos*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 88-104.
 DURAND, G. (1982), *Estructuras antropológicas de lo imaginario*, trad. de Mauro Armíño, Madrid: Taurus.
 GREIMAS, A. J. (1964), *Sémantique structurale*, Paris: Larousse.
 JAKOBSON, R. [1959] (2000), «On Linguistics Aspects of Translation», en VENUTI, L. (ed.), *The Translation Studies Reader*, London and New York: Routledge, 112-118.
 LADMIRAL, J. R. (1994), *Traduire: théorèmes pour la traduction*, Paris: Gallimard.
 LAFARGA, F. y PEGENAUTE, L. (eds.) (2009), *Diccionario histórico de la traducción en España*, Madrid: Taurus.
 NEWMARK, P. (1988), *A Textbook of Translation*, New York, London: Prentice Hall.
 NIDA, E. (1964), *Toward a Science of Translating*, Leiden: Brill.
 RUIZ CASANOVA, J. F. (2000), *Aproximación a una historia de la traducción en España*, Madrid: Cátedra.
 SANTAGATA, M. (1975), «Connessioni intertestuali nel 'Canzoniere' del Petrarca», en *Strumenti Critici*, 26, 80-112.
 STEINER, G. [1975] (1980), *Después de Babel*, trad. de Adolfo Castañón y Aurelio Major, Madrid: Fondo de Cultura Económica.
 VINAY, J. P. y DARBELNET, J. (1977), *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Chomeday, Laval (Québec): Editions Beauchemin.
 Recursos on line
 «Cronología de Ángel Crespo», en (<http://cvc.cervantes.es/literatura/escriitores/crespo/cronologia.htm>) [última consulta: 22/05/2014].