«RÉÉCRIRE LE XVIe SIÈCLE»: POÉTICAS PARA UNA TRADUCCIÓN POÉTICA

Begoña Capllonch
Universitat Pompeu Fabra
begona.capllonch@upf.edu

Albert Jornet Somoza
Universitat Pompeu Fabra
albert.jornet@upf.edu

RESUMEN: La presente comunicación tiene por objeto abordar la problemática de la traducción poética entendida ésta como creación, es decir, como operación interpretativa y actualizadora de los valores de poeticidad del texto origen. Por consiguiente, además de discutir la antigua oposición entre una versión *ad verbum* y otra *ad sensum*, se debatirá acerca de la traducibilidad de factores tales como el metro, el ritmo o la rima, pues justamente la especificidad de la poesía radica en su literalidad, es decir, en que los parámetros formales son significantes. Nuestro estudio tomará como corpus paradigmático la traducción de la poesía de tres autores franceses renacentistas: Louise Labé, Pierre de Ronsard y Jean de Sponde; autores cada uno de los cuales ejemplifica, a su vez, la asunción de una retórica propia, por lo que también argumentaremos cómo un mismo corte sincrónico puede reclamar distintos criterios traductológicos.

Palabras clave: traductología, traducción poética, poesía francesa siglo xvi, soneto, petrarquismo.

ABSTRACT: This work aims to tackle the problem of poetic translation by conceptualising it as an act of creation, by understanding poetic translation as an interpretative act that updates the poetic values of the source text. Therefore, besides discussing the enduring opposition between *ad verbum* and *ad sensum* versions, we shall debate

the possibility and ability of translating factors such as meter, rhythm or rhyme —bearing in mind that poetry's specificity lies in its literality, i.e. in the significance of its formal parameters. Our work takes as its paradigmatic *corpus* the translation of the poetry of three French Renaissance authors: Louise Labé, Pierre de Ronsard and Jean de Sponde. Since each of them exemplifies the assumption of a rhetoric of their own, we hence postulate the need to claim for different translatologic criteria, even within such a brief period of time.

Key words: translatology, poetic translation, French 16th-century poetry, sonnet, petrarchism.

La traducción literaria es, por su propia naturaleza, un ejercicio comparatista, dado que trasladar un texto de una lengua a otra implica entrecruzar, como si de los hilos de una trama y de una urdimbre se trataran, dos tradiciones literarias y culturales distintas, teniendo en cuenta, además, que las relaciones de intertextualidad que pudo establecer el texto origen se suman al entramado de la operación traslaticia. Y tal es el caso que nos ocupa, pues si bien la poesía sentenciosa del siglo xvi francés se imbricará en la tradición bíblica y doctrinal, la amorosa, que aparecerá fuertemente imbuida por la impronta del petrarquismo (más idealista y platonicista sobre 1550 y más preciosista y mundana alrededor de 1570, con las figuras de Desportes y Jamyn) (Mathieu-Castellani 1975: 13 y ss.), retomará parte del lirismo del ideal caballeresco y feudal del Medioevo (por lo que hallaremos imágenes del código trovadoresco del amor cortés), y del erotismo de los elegiacos latinos como Catulo (que acabará derivando en un hedonismo de corte ovidiano mucho más sensual y voluptuoso).[1]

1. De hecho, el petrarquismo había actuado ya como catalizador de toda una tradición poética, pues huelga recordar el profundo conocimiento que el escritor aretino tenía de los clásicos grecolatinos. Hugo Friedrich, por ejemplo, en su *Epoche della lirica italiana. Il Cinquecento* (Milán: Mursia, 1964: 205-210), clasificó temáticamente la imaginería del *Canzoniere*, por lo que hallaríamos desde metáforas en torno a la naturaleza y a los cuatro elementos hasta el repertorio de motivos platonizantes, pasando por las imágenes de inspiración dantesca y a las muy fecundas relativas a la idea medieval de la vida como viaje o peregrinación (Manero 1990: 32 y ss.). Con todo, el influjo de Petrarca y la impronta italianista en general prevalecerán en Francia frente a cualquier otra influencia, y la misma Labé, por ejemplo, inaugura su colección de *sonnets* con uno escrito en italiano; y salvo una clara referencia a Catulo en su soneto XVIII, la mayor parte de la imaginería de la que se servirá procede de Petrarca y de la teoría neoplatónica.

Este substrato cultural, además, no emergerá de forma homogénea, puesto que cada uno de los autores que abordaremos asumirá la tradición en función de su propia idiosincrasia lingüística. Y así, la sintaxis retórica y el léxico arcaizante de Labé contrastarán con la dicción modalizada de Sponde y con la ductilidad adjetival de Ronsard, cuya innovación léxica, especialmente por composición y derivación, fue ya criticada en el *Commentaire sur Desportes* de Malherbe. Y por este motivo defenderemos aquí el concepto de traducción como creación, es decir, como *reescritura* en tanto que operación actualizadora de los valores de poeticidad del texto origen, dado que, justamente en función de esa dialógica intertextual, la originalidad de un poema no se cifrará en el contenido proposicional de las expresiones que lo constituyen, sino en la específica configuración lingüística que determinará ese contenido proposicional. Así pues, el sonido no sería aislable del sentido como tampoco el ritmo métrico, parámetros no semánticamente pertinentes salvo en correlación con la actividad mental suscitada por la aprehensión del poema, porque la forma, en definitiva, sería indiscernible de la significación poética, lo que aplicado al ámbito traductológico nos llevaría a considerar la distinción entre una traducción *ad verbum* y otra *ad sensum*. Fue Cicerón quien diferenció, en su *De optimo genere oratorum*, la traducción del intérprete, que exigiría fidelidad palabra por palabra, de la del orador, que podría ser más libre. Y también Horacio, en su *Epistula ad Pisones*, retoma la misma distinción; pero será san Jerónimo quien, en su *Epistula ad Pammachium*, se decantará —salvo para el caso de las Sagradas Escrituras— por la traducción no literal, prefiriendo no extraer el sentido de la palabra, sino el sentido del sentido: «non verbum ex verbo, sed sensum exprimere de sensu» (Vega 2004: 24). Lo que nosotros defendemos, pues, no será un único criterio de traducción, sino el que específicamente reclame cada poética. En aquellos casos en los que prime el sentido formal, nos decantaremos por la traducción *ad verbum*, es decir, derivada del significante; y en los que prime el sentido nocional, por la traducción *ad sensum*. Nos ajustaremos al criterio formalista para la poesía amorosa de Labé y Ronsard, y al conceptual, para la sentenciosa de Sponde.

1. Mimesis léxica y fonética en las traducciones de Louise Labé y Pierre de Ronsard

Consecuentemente, decidimos respetar, como formas significantes, el metro y la rima para los *Sonnets* de Labé (1555) y los de *Les Amours* de Ronsard (1552),

y en función de la mimesis fonética, optamos por la lengua catalana como lengua destino, siendo la elección de la lengua también en este caso un criterio traductológico, dado que la afinidad léxica del catalán con las lenguas galorrománicas es mucho más estrecha que con la del resto de lenguas románicas occidentales;[2] y porque precisamente los ámbitos en los que el galicismo léxico prevalece en la lengua catalana son el feudal, caballeresco, guerrero y cortesano (Ferrando / Nicolás 1993: 36), es decir, aquellos cuya terminología abunda en la poesía amorosa de nuestros autores. En cuanto a la estrofa, resultaba imprescindible mantener el soneto, que fue adoptado en Francia por Clément Marot (el primer traductor francés de Petrarca),[3] y teniendo en cuenta, además, que tanto Labé como Ronsard asumirían la peculiaridad del soneto francés que, a diferencia del italiano, ataca los tercetos con una *rime plate*, por lo que en los seis últimos versos aparecerán un dístico monorrimo y un cuarteto de rimas abrazadas (en el caso del *sonnet marotique*), o de rimas cruzadas (según la modalidad divulgada por Peletier du Mans) (Weber [1955] 1994: 235).[4] En cuanto al metro, en lugar del endecasílabo italiano, ambos autores emplearán el *décasyllabe césuré*, un verso con cesura masculina en la cuarta sílaba ya habitual en la lírica trovadoresca y perfectamente trasladable a la lengua catalana (lo usaba Ausiàs March, por ejemplo), pues cabe recordar la correspondencia que se da entre los sistemas métricos occitano, francés y catalán. Veamos, pues, un ejemplo de traducción *ad verbum* del *sonnet* XX de Labé, en donde se respetan la rima, el metro y el tono, pues mantenemos la tesitura arcaizante del texto original:

2. Según los estudios de gramática histórica, las formas del castellano y el portugués derivarían de un latín más arcaico y culto, a diferencia de las del catalán que, junto con las de occitano y el francés, procederían de un latín más tardío y popular (Ferrando / Nicolás 1993: 24). Como anotan los historiadores, «Catalunya nasqué com a marca carolíngia, la qual cosa la vinculà de bon començament a la cultura franca, i això pesà molt en la llengua i en les lletres» (*ibid*., 36).

3. Lo siguieron Peletier du Mans y Vasquin Philieul. La invención del soneto se atribuye a Giacomo da Lentini entre 1230 y 1250, y hasta 1539 no se adoptó en Francia gracias a los *Six sonnets de Pétrarque sur la mort de sa dame Laure traduictz en françois par Clément Marot* (París: Gilles Corrozet). No obstante, fue *L'Olive*, de Du Bellay, publicada en 1549, la primera colección francesa de sonetos; y meses más tarde, el poemario de Pontus de Tyard *Les erreurs amoureuses* incluirá mayoritariamente sonetos.

4. En cuanto al origen de esta especificidad francesa, parece ser que procedería de los antiguos *dizain* y *douzain*, ya que, en efecto, «on pourrait formuler l'hypothèse que l'attaque des tercets *à la française* vient de l'attaque du dizain balladique en CC»; o bien «de la rime plate en milieu de strophe [...] dans le douzain de ballade» (Goyet 1986: 34 y ss.); esto es: el *dizain* de Scève, por ejemplo (ABABB + CCDCD), y el *douzain* de Jean Bouchet (ABAABB + CCDCCD).

Predit me fut, que devoit fermement	Predit em fou que hauria fermament
Un jour aymer celui dont la figure	un jorn d'amar aquell qui la figura
Me fut descrite: et sans autre peinture	em fou descrita i, sense més pintura,
Le reconnu quand vy premierement :	quan el vaig veure el distingí al moment;
Puis le voyant aymer fatalement,	després, veient que amava fatalment,
Pitié je pris de sa triste aventure :	em compadí de sa infeliç ventura;
Et tellement je forçay ma nature,	i així forçà talment jo ma natura,
Qu'autant que lui aymay ardentement.	que tant com ell vaig estimar ardentment.
Qui n'ust pensé qu'en faveur devoit croitre	¿Qui en dons no hagués cregut que degués
Ce que le ciel et destins firent naitre ?	[créixer
Mais quand je voy si nubileus aprets,	allò que cel i auspicis feren néixer?
	Mes quan albiro uns núvols tan
	[ombrosos,
Vents si cruels et tant horrible orage :	vents tan cruels i tan hòrrid presagi,
Je croy qu'estoient les infernaus arrets,	m'adono que eren els inferns ociosos
Qui de si loin m'ourdissoient ce	els qui de lluny m'ordien el naufragi.
[naufrage.	

La afinidad lingüística entre las lenguas francesa y catalana también permitiría trasladar, en ocasiones, casi literalmente los juegos léxicos del original, como lo ilustraría el siguiente pasaje del *sonnet* XXIII de Labé en el que se retoman motivos del código del amor cortés. Como las relaciones amorosas entre el trovador y la dama reproducían el vínculo de vasallaje de la sociedad feudal, la dama se equiparaba al señor (la *domna* es la *domina*) y, el vasallo, al trovador, por lo que el verbo *servir* equivaldría a «amar»; y en los siguientes versos, la dama acusa a su amante de haberla *servido* (es decir, cortejado) como ardid para subyugarla (sexualmente), luego siempre ciñéndose al campo semántico relativo al vasallaje. Hallaremos, pues, las voces *asservir* (propiamente: «réduire à l'état d'esclavage») y *service* («les devoirs auxquels un vassal était obligé envers son seigneur»; «Attachement pour une femme que l'on courtise et que l'on sert»), y la traducción *ad verbum* permite reproducir la misma figura, pues disponemos del galicismo *asservir* y del latinismo *servici*, voz ya atestiguada en la lengua catalana a partir del siglo XI y que deriva de la forma latina *servĕtĭum*, puesto que, de hecho, la forma común *servei* no es sino la evolución popular de la voz latina. Veamos, pues, el dístico de Labé junto con los versos finales del soneto:

Donques c'estoit le but de ta malice	¿I doncs cercà aquest fi ton vil seguici
De m'asservir sous ombre de service ?	el d'asservir-me amb encobert servici?
Pardonne moy, Ami, à cette fois,	Perdona, Amic, per aquesta vegada,
Estant outree et de despit et d'ire :	estant d'ira i despit alienada:
Mais je m'assure, quelque part que tu [sois,	mes allà on siguis tinc el benefici,
Qu'autant que moy tu soufres de [martire.	que estàs com jo patint aquest suplici.

En el caso de Ronsard, la recreación de los tópicos o del repertorio mitológico no tendrán un fin temático sino retórico, por lo que el autor, mucho menos fiel a los modelos tradicionales, extraerá de los mitos y de los motivos petrarquistas sólo aquellos elementos que le permitan reelaborar la expresividad de los sentimientos mediante un tratamiento lingüístico particularmente eufónico.[5] En el soneto que abordaremos, se entrecruzan el neoplatonismo de Ficino e imágenes petrarquistas de ascendencia grecolatina: y si, según la teoría neoplatónica,[6] el amor penetra en el corazón del amante a través de los ojos de la amada (Weber [1955] 1994: 19), Ronsard hará de los ojos de la dama (*la jumelle flame*) el arquero cuyos dardos herirán al amante, como también en Petrarca hallábamos los ojos de la dama como *il saggitario* (soneto LXXXVII del *Canzoniere*), aunque, evidentemente, el arquero se identifica con el mismo Amor, según imagen ya tópica en Ovidio, Propercio o Séneca (Manero 1990:

5. En efecto, la impronta petrarquista podría derivar no de Petrarca, sino de Bembo u otros petrarquistas más o menos fieles al poeta aretino, por lo que se distinguirían el estilo propiamente *pétrarquien*, es decir, «une réécriture de Pétrarque sans intermédiaire», del *pétrarquiste* o «conforme à la *doxa* transmise par les disciples, fidèles ou infidèles, de Pétrarque» (Mathieu-Castellani 2004: 103). En este aspecto, pues, sería más fiel (o *pétrarquienne*) Labé que Ronsard. Con todo, cabe recordar que el juego intertextual no necesariamente coarta la creatividad de los poetas, pues como anotaba Du Bellay en el segundo prefacio de *L'Olive* (1550), pese a querer emular a los antiguos, no buscaba sino retratarse a sí mismo: «Voulant donques enrichir notre vulgaire d'une nouvelle, ou plutôt ancienne renouvelée poésie, je m'adonnai à l'imitation des anciens Latins et des poètes italiens [...]. Et puis je me vante d'avoir inventé ce que j'ai mot à mot traduit des autres [...]. Je ne me suis beaucoup travaillé en mes écrits de ressembler autre que moi-même» (Mathieu-Castellani 2004: 101).

6. La teoría neoplatónica del amor habría penetrado en Francia a través de *Gli Asolani* (1505) de Bembo, obra traducida al francés en 1545; del cuarto libro de *Il Cortegiano* (1528) de Castiglione, traducido al francés a partir de 1537, y de los *Dialoghi d'Amore* (1535) de Hebreo, que fueron traducidos en 1551 por Pontus de Tyard y de cuya impresión se hizo cargo Jean de Tournes, el mismo impresor de la obra de Labé.

90-91). Pero Ronsard, además, engarza el mito con la imagen de la red de oro —los cabellos rubios de la amada— en cuyos nudos queda atrapado el enamorado, en la línea fecundísima de la imaginería de las ataduras amorosas, tan caras a Petrarca, Torquato Tasso, Ariosto, o a los mismos Garcilaso y Herrera (Manero 1990: 154 y ss.). El contenido semántico, pues, no es inédito, sino la expresión, la cadencia rítmica y la reiteración léxica que intensifica el sentido. Parámetros que la traducción *ad verbum* permite emular:

Entre les rais de sa jumelle flame
Je veis Amour qui son arc desbandoit,
Et dans mon coeur le brandon espandoit,
Qui des plus froids les mouelles enflame :

Per sa bessona flama entre els seus raigs
vaig veure Amor que amb l'arc em [disparava
i dins mon cor la torxa es propagava
que encén l'entranya fins dels més [glaçats.

Puis en deux parts pres les yeux de ma [Dame,
Couvert de fleurs un reth d'or me [tendoit,
Qui tout crespu sur sa face pendoit
À flots ondez pour enlacer mon ame.

Prop dels ulls de ma dama i en dos parts,
coberta amb flors sa ret d'or em llençava,
que tota crespa per sa faç lliscava
llaçant-me el cor a onatges ondejats.

Qu'eussé-je faict ? L'Archer estoit si doux,
Si doux son feu, si doux l'or de ses nouds,
Qu'en leurs filets encore je m'oublie.

¿Què hagués fet jo? Tan dolç m'era [l'Arquer,
tan dolç el foc, tan dolç l'or de l'esquer,
que encar m'embadaleix el seu filat.

Mais cest oubly ne me travaille point,
Tant doucement le doux Archer me [poingt,
Le feu me brusle, et l'or crespe me lie.

Mes l'embadaliment ja no em solaça,
tan dolçament el dolç Arquer em tras- [passa,
m'abrasa el foc i em té l'or cresp lligat.

2. Discurso, sujeto y traducción en los *Sonnets de la mort* de Jean de Sponde

Vamos a ver, a continuación, cómo el tratamiento de la poesía no amorosa de finales del siglo xvi nos llevará a considerar otros criterios traductológicos, pues sin duda reclamará más del concepto que de la mimesis fonética.

En este caso, el primer aspecto que hay que tener en cuenta es la tradición

en que se encauza la obra religiosa de Sponde, y en concreto sus *Sonnets de la mort*[7] publicados en 1588, antes de su conversión al catolicismo. A los clásicos griegos y latinos debemos añadir nuevos elementos intertextuales que marcarán profundamente el código poético de todos los autores protestantes de finales del siglo xvi: los textos bíblicos y doctrinales, la *Institution de la religion chrestienne* de Calvino, el *Discours de la vie et de la mort*, del hugonote Philippe du Plessis-Mornay,[8] y finalmente los textos morales de raíz estoica. Además, con la progresiva infiltración de lo religioso en el terreno lírico, en unos tiempos marcados por el sangriento conflicto de las guerras de religión (1562-1598), el discurso lírico sale de la ceñida esfera de lo estético para insertarse en un intenso debate social.

De ahí proviene el segundo aspecto que debemos abordar: la originalidad del sujeto spondiano, en tanto que instancia discursiva. Se trata de la voz deliberadamente genuina de un sujeto que genera una dicción modalizada y antirretórica, y que se define precisamente por la necesidad del interlocutor (Dauvois 2000). Sponde apela a su contemporáneo (y no a un supuesto «lector ideal») dentro de la vorágine de discursos de su entorno social, y esa necesidad de la segunda persona (el omnipresente *vous*) hace irrumpir el sujeto lírico[9] (situación alocutiva). De esta condición intrínsecamente conversacional arranca la «coherencia interna de la enunciación»[10] de estos sonetos, que configura su propio y específico *ritmo*.[11] Del mismo modo, ésta determina la

7. Publicados en un volumen que recogía la prosa de sus *Méditations sur les psaumes* acompañada de un *Essay de quelques poëmes chrestiens*, dentro del cual se hallan bajo el título de «Sonnets sur le mesme subject».

8. De 1576, y con siete ediciones entre 1581 y 1585. Sobre la influencia del protestantismo en la poesía spondiana, *vid*. Richter (1973).

9. Según la lingüística del discurso de Émile Benveniste (1966), los pronombres de primera y de segunda persona forman parte de una categoría de signos cuya referencialidad es exclusivamente discursiva, es decir, refieren a una «realité de discours».

10. Concepto acuñado por Henri Meschonnic y citado por Ubaldina (1995: 20).

11. Seguimos aquí los estudios de Henri Meschonnic sobre el *ritmo* poético. El autor amplía y desarrolla este concepto entendido no sólo como la mera cadencia fonética, sino en un sentido global, como la «organisation de la subjectivité et de la spécificité d'un discours : son historicité» (Meschonnic 1999: 99), es decir, como aquello propio y exclusivo del discurso y que está ligado a la corporeidad del Texto (no sólo en el plano sonoro sino también en la gramática y la sintaxis en tanto que uso singular). Meschonnic no ha cesado de desarrollar el concepto de ritmo en su obra ensayística. *Cf*. Boase (1978: 15): «une poésie de méditation, cette poésie du déroulement et de l'enroulement de la parole qui trouve, dans les brisures et les envols de ses rythmes, sa justification».

resuelta oralidad de sus versos, que se plasma a través de la sencillez de su sintaxis, así como de expresiones de registro familiar, interrogaciones e interjecciones que redundan en el aspecto dialógico de los poemas. Todo ello configura el tono y el aliento del verso spondiano y es preciso trasladarlo al texto de llegada a través de fórmulas vivas equivalentes.

Finalmente cabe señalar el empleo del alejandrino. La cadencia y longitud de este verso lo hacen idóneo para una poesía reflexiva y apto para acoger el caudal íntimo del pensamiento del autor.[12] Adecuado, por tanto, a la «écriture de la méditation»[13] de nuestro poeta. No obstante, por su propia condición de verso heroico, el alejandrino no había sido comúnmente empleado más que para extensas composiciones,[14] así que el soneto en alejandrinos, que el propio Ronsard había popularizado en sus *Sonnets pour Hélène*, violentaba la adecuación (*decorum*) entre forma y contenido de la preceptiva clásica (*res*/*verba*). La voz personal del poeta se impone así sobre el preestablecido mundo de las formas. De ahí la necesidad de traducir los *Sonnets* respetando la métrica del texto de origen, puesto que forma parte de su personalidad y significación. Es este uso subversivo del alejandrino, junto con el marcado tono antirretórico y el empleo personal de la sintaxis, lo que nos ha llevado a proponer una traducción en verso blanco.

Veamos, pues, como ejemplo, el segundo de los *Sonnets de la mort*, esta vez traducidos al castellano:

Mais si faut-il mourir, et la vie orgueilleuse,	Pues sí; hay que morir, y la vida que,
Qui brave de la mort, sentira ses [fureurs,	[ufana, presume ante la muerte, arderá en su [furor,
Les Soleils hâleront ces journalières [fleurs,	los Soles soplarán estas volubles flores,
Et le temps crèvera ceste ampoulle [venteuse.	y el tiempo colmará este frasco de viento.

12. Ya Ronsard, en su «Préface sur *La Franciade*, touchant le poëme héroïque», reflexionaba sobre la particularidad de este verso que, según él, tiende en exceso a la prosa: «car ils sentent trop la prose tres-facile, & sont trop enervez & flaques» (Ronsard [1572] 1993: 1.161).

13. *Vid*. Sabine Lardon, *L'écriture de la méditation chez Jean de Sponde*. París: Champion, 1998.

14. Como diría Thomas Sébillet en su *Art poétique français* (1548), «[il] ne se peut proprement appliquer qu'à choses fort graves» (Aquien 1993: 43).

Ce beau flambeau qui lance une flamme
[fumeuse,
Sur le verd de la cire esteindra ses
[ardeurs,
L'huyle de ce Tableau ternira ses
[couleurs,
Et ces flots se rompront à la rive
[escumeuse.

Esta antorcha que arroja una humeante
[llama,
sobre la cera verde apagará su ardor,
se enlutará el color del óleo de este
[Cuadro,
y estas olas irán a romperse en la bruma.

J'ay veu ces clairs esclairs passer devant
[mes yeux,
Et la tonnerre encor qui gronde dans
[les Cieux,
Où d'une ou d'autre part esclattera
l'orage.

Vi esos rayos pasar ante mis propios ojos,
y su trueno también que aún murmura
[en los Cielos,
donde en alguna parte habrá una
[tempestad.

J'ay veu fondre la neige et ses torrents tarir,
Ces lyons rugissans je les ay veus sans
rage,
Vivez, hommes, vivez, mais si faut-il
mourir.

Vi fundirse la nieve, y sus ríos huir,
y sin fiereza vi a esos regios leones:
vivid, hombres, vivid, no obstante hay
[que morir.

Como ejemplo de decisión microtextual determinada por la comprehensión de la especificidad de la escritura del autor, quisiéramos explicar nuestra elección de traducción de los demostrativos de este poema (siete, en total). La forma única del adjetivo demostrativo francés «ce», «cette», «ces», cuando no está matizada por alguno de los adverbios enclíticos «-ci» o «-là», puede corresponder a cualquiera de los paradigmas españoles «este», «ese» o «aquel», que, por lo general, muestran una progresión de menor a mayor distancia con el hablante. Si tenemos en cuenta que éstos tienen la función de situar el sujeto spondiano en una fluctuación marcada por el vínculo o la concomitancia con los referentes, reivindicando así la ipseidad de la propia condición (el *hic et nunc* del locutor),[15] y si además recordamos que este sujeto está profundamente determinado por la concepción del ser humano de la teología

15. Vuelve a ser Benveniste quien analiza la función discursiva de los demostrativos como los primeros de una serie de «indicadores» que no pueden separarse del sujeto de la enunciación. Su rasgo distintivo es, según éste, «l'identification de l'objet par un indicateur d'ostension concomitant à l'instance de discours contenant l'indicateur de personne» (Benveniste 1966: 253).

calvinista, es decir, como ser fracturado por la honda e irresoluble dualidad entre la Carne y el Espíritu,[16] podemos observar cómo el soneto logra plasmar esta dicotomía a través de su estructura. Mientras que en los cuartetos la voz del sujeto habla *desde* la Carne, los tercetos, que ven aparecer el pronombre «je» y transformar un futuro en un *passé composé*, lo *desplazan* hacia una condición superior. Y es precisamente desde ahí, desde ese estadio de ascensión espiritual, desde donde acaba «hablándonos» el locutor, puesto que él mismo parece excluirse del apelativo «hommes» del último verso. Este desplazamiento sin duda aleja al sujeto de la concomitancia con lo mundano, y por eso, para dar cuenta de ello y así mantener la coherencia de la enunciación del texto, hemos propuesto traducir los demostrativos de los cuartetos por el paradigma «este» y los de los tercetos por el «ese».

Y es que cada poética, en definitiva, exigiría su específica poética traductológica tal y como lo ponen de manifiesto las voces de Labé, Ronsard y Sponde, por lo que afirmaríamos, junto con Antoine Berman (1999: 22), que «il n'y a pas la traduction (come le postule la théorie de la traduction), mais, d'une multiplicité riche et déroutante, échappant à toute typologie, les traductions, l'espace des traductions».

BIBLIOGRAFÍA

Aquien, M., *Dictionnaire de poétique*. París: L.G.F. 1993.

Benveniste, É., «La nature des pronoms», *Problèmes de linguistique générale*. Vol. 1, París: Gallimard 1966, 251-257.

Berman, A., *La traduction et la lettre ou l'auberge de lointain*. París: Seuil 1999.

Boase, A., «Introduction», en: Sponde, J. de, *Œuvres littéraires, suivies d'Écrits apologétiques avec des Juvénilia*. Ginebra: Droz 1978, 9-46.

Bruneau, C., *Petite histoire de la langue française. Vol. 1: Des origines à la Révolution.* París: Armand Colin 1969.

Dauvois, N., *Le sujet lyrique à la Renaissance*. París: PUF 2000.

Ferrando, A. / M. Nicolás, *Panorama d'història de la llengua*. Valencia: Tàndem 1993.

16. Según la cual «ce mot de Chair n'est pas pris selon le langage comun, mais est pris pour l'homme, tellement que tout ce que nous apportons du ventre de nostre mere est appelé Chair» (Richter 1973: 207). La dualidad de raíz calvinista Carne/Espíritu, Vida/Muerte, Mundo/Más Allá, está en la base del pensamiento de Sponde y se plasma de forma recurrente en los *Sonnets de la mort*, tanto a nivel estructural como conceptual, especialmente en los sonetos VII, X y XII.

Goyet, F., «Le sonnet français, vrai et faux héritier de la grande rhétorique», en: Bellenger, Y. (dir.), *Le sonnet à la Renaissance: des origines au XVIIe siècle. Actes des troisièmes journées rémoises 17-19 janvier 1986*. París: Aux Amateurs de Livres 1986, 31-41.

Labé, L., *Sonets*. Edició bilingüe, traducció de Begoña Capllonch. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra/Serveis Editorials Víctor Igual 2007.

Manero, M. P., *Imágenes petrarquistas en la lírica española del renacimiento. Repertorio*. Barcelona: PPU 1990.

Mathieu-Castellani, G., *Les thèmes amoureux dans la poésie française 1570-1600*. París: Klincksieck 1975.

— , «La parole indiscrète de Louise Labé. Imitation et subversion des modèles», *Cahiers Textuel*, 28 (2004), 99-115.

Meschonnic, H., *Poétique du traduire*. París: Verdier 1999.

Richter, M., *Jean de Sponde e la lingua poetica dei protestanti nel cinquecento*. Milán: Cisalpino-Goliardica 1973.

Ronsard, P. de, *Œuvres Complètes*. Vol. 1. Edición de Jean Céard, Daniel Ménager, Michel Simonin. París: Gallimard, col. «Bibliothèque de la Pléiade» 1993.

— , (1572) «Préface sur *La Franciade*, touchant le poëme héroïque», en: *Œuvres Complètes*. Vol. 1. Edición de Jean Céard, Daniel Ménager, Michel Simonin. París: Gallimard, col. «Bibliothèque de la Pléiade» 1993, 1.161-1.180.

Sponde, J. de, *Œuvres littéraires, suivies d'Écrits apologétiques avec des Juvénilia. Edités avec une introduction et des notes par Alan Boase; avant-propos de Marcel Raymond*. Ginebra: Droz 1978.

Ubaldina, C., «Sistema discursivo, ritmo y traducción», en: F. Lafarga / A. Ribas / M. Tricás (eds.), *La traducción. Metodología. Historia. Literatura. Ámbito hispanofrancés*. Barcelona: PPU 1995, 17-22.

Vega, M. Á. (ed.), *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Madrid: Cátedra 2004.

Weber, H., *La Création poétique au XVIe siècle en France. De Maurice Scève à Agrippa d'Aubigné*. París: Librairie Nizet 1994 [1955].

Zamaron, F., *Louise Labé. Dame de franchise*. París: Nizet 1968.