

1. TRADUCCIÓN DE LA POESÍA

El misterio poético es en realidad un misterio del lenguaje y del silencio
(Uscătescu 1967: 3).

Ambigüedades de los textos poéticos

Precisamente porque la interpretación poética no se termina jamás, la poesía tiene una vida histórica. (Vianu 1967: 125).

Tratándose de una función comunicativa poética, la traducción de un texto lírico parece ser más problemática todavía que su correspondiente en prosa, por lo que supone el riesgo de fracaso. Como el cuerpo de la poesía tiene un contenido de naturaleza emocional, su modo de articularse posee una forma peculiar en rumano, así como en español o en cualquier otro idioma, apoyándose en una tensión, un ritmo y un tono más o menos apasionados, pero específicos. No pocas veces para entender la poesía es necesaria una 'traducción' a su propio idioma. Al crearla se precisa una disposición sentimental, mas también se necesita para leerla y comprenderla.

En cambio, en el trabajo de traducción solamente se requiere mucha lectura de poesía para poder percibirla, y aun así puede resultar bastante difícil realizar una buena traducción. “La dificultad surge, en especial, cuando el texto original está basado en un juego sutil de aliteraciones y correspondencias fono-semánticas” (Torre 1994: 159), y pensamos concretamente en el caso de Eminescu. Si aceptáramos que “traducerea este creație iar nu meșteșug” (Răuță 1989: 201), es decir, que la traducción es creación y no artesanía, un quehacer literario, tendríamos que admitir mejor la hecha por un poeta.

Y eso porque este otro creador podría tener acceso no solamente a las sutilezas de la lengua, sino, asimismo, al sensible mundo de la metáfora, pudiendo de este modo salvar lo inefable de su poesía. Es importante mencionar que “el traductor, al igual que el poeta, dice Ciorănescu (1990: 12), sabe (más correctamente, siente) cuál es el vocablo que le conviene usar, la metáfora a la que la imaginación sigue siendo sensible, el sintagma que sugiere con mayor eficacia lo que las palabras no saben aclarar, o lo que no conviene aclarar”. Y añade: “Todo ello viene a significar que el traductor debe ser, ante todo, un escritor nato. Es una perogrullada que a menudo olvidamos”.

En este sentido coincide con Octavio Paz (que defiende este punto de vista), cuando dice que los traductores poetas conocen bien el acto creativo. En cambio la realidad demuestra que pocas veces estos son buenos en esa labor. Y eso porque, casi siempre, usan el poema ajeno como un punto de partida para escribir su propia poesía, piensa el conocido escritor y teórico. Entre los traductores de poesía, en nuestra tesis tenemos, principalmente, dos españoles (Rafael Alberti y Teresa León), un chileno, (Omar Lara) y un rumano (Aron Cotruş).

Intentando responder a la pregunta, ¿es posible traducir una poesía de una lengua a otra? Carlos Bousoño³⁶⁷ ve la dificultad en los procedimientos poéticos, como el ritmo, la rima y los recursos fónicos: “Diríamos que todos ellos son esencialmente traducibles, salvo los que operan desde el significante, aprecia Bousoño (1970: 338): a saber: el ritmo, la rima, y los casos de expresividad vinculada precisamente a ese ritmo o a la materia fónica de los vocablos o al dinamismo de la sintaxis”. El autor considera que “estos últimos recursos, en efecto, solo a través de una nueva labor poética transformadora serían vertibles a un lenguaje distinto”.

La respuesta de Friederich Schleirmacher³⁶⁸ a tal interrogación sigue dos vías desde hace más de un siglo. Según él, siguiendo la primera vía podríamos conducir al lector hacia la escritura rumana moldeada en castellano con la máxima fidelidad en su estructura, o podríamos coger la otra, acomodando el sentido inherente del original a las estructuras culturales de la lengua española. Por eso, primero considera que por parte de los traductores se necesita un perfecto dominio del verso, aparte de que tienen que ser hablantes de la lengua a la que se traduce, o al menos poseer una competencia igual a la de un nativo. No es menos necesario, dice, “un previo adiestramiento a la lengua poética”, para que el poema pueda ser captado por el lector español como si originalmente hubiera sido escrito en esa misma lengua y que obtenga una percepción igual a la conseguida en su día por el lector rumano. Sobre todo, al analizar la organización de los textos, tendremos en cuenta una sugerencia que nos parece muy útil (además hecha por uno de los representantes del exilio, aquí mencionado), relativa al

³⁶⁷ Apud: E. Torre 1994: 160.

³⁶⁸ Apud Torre 1994: 206-235.

modo de difusión de la poesía rumana (aunque puede ser aplicado, en nuestra opinión, asimismo, como comentario-análisis de cualquier texto traducido del rumano). Se trata de lo que propone Uscătescu: “la transposición de los textos y, a la vez, la interpretación de los mismos” (Corbea 1984: 215). Eso significa que el pensador rumano ve la necesidad de acostumbrar a los extranjeros no solamente con las traducciones sino también con un comentario de las obras. Desde luego así lo plantea respondiendo a la pregunta “¿Qué se debería hacer para que la poesía rumana sea mejor y más ampliamente conocida en el mundo?”

Desde luego, no cree que “simplemente la traducción de los textos sea suficiente en el caso concreto de la poesía rumana. Los problemas en este caso son más complicados”, ya que “la poesía rumana tiene un fondo lírico específico, una atmósfera propia, difícil de percibir en una traducción por muy buena que sea” y completa: “Como tal, cualquier tipo de transposición de los valores de nuestra poesía en el plano europeo tiene que ser acompañada de una verdadera hermenéutica”. Sin embargo, cree que “es necesario que la gente se confronte, más que con la traducción de los textos, con su interpretación”. Eso significa que “el conocimiento de las grandes realizaciones de la poesía rumana puede ser facilitado por un comentario crítico aplicado, sugestivo, al grano”, concluyendo: “ese me parece el verdadero método: la transposición de los textos y, a la vez, la interpretación de los mismos” (Corbea 1984: 215; n. t.).

Según podemos ver más adelante, en nuestra tabla, de la poesía traducida (cuya aparición señalamos en antologías, editoriales y revistas españolas) hay cinco nombres de poetas en trabajos de traducción destacables, a los que podemos añadir otros nombres que aparecen en la antología de Cotruș (1941). Y, para completar las traducciones de los poetas de lengua castellana hallados en Bucarest, hacemos referencia también a algunas apariciones en los periódicos españoles (como en el *ABC* de 17/03/1973). Mencionamos que, aparte de M. Sorescu y D. Flămând, poetas como Eminescu, Jebeleanu, G. Naum, entre otros, son populares para los hablantes de castellano, también por las versiones del chileno Omar Lara, pero solamente las traducciones de los dos primeros aquí mencionados se localizaron en España.

1. La poesía traducida y publicada en España (1939-1989)

AUTOR	TÍTULO	TRADUCTOR/ AÑO/ LUGAR/
M. EMINESCU	La lírica rumana	Aron Cotruș (Cayetano Aparicio) (Antología) Madrid, 1941
	Poemas (selección)	M ^a Gabriela Corcuera, Madrid, 1945
	Dos poemas	Manuel Batlle Vázquez, Murcia, 1958,
	Mihai Eminescu, Poesías	M.T León y R. Alberti, Barcelona, 1973
Aron COTRUȘ	A través de abismos de adversidad	(Cayetano Aparicio) Madrid: 1941
	Entre hombres en marcha: poemas	(Cayetano Aparicio) Madrid: 1945
	Rapsodia ibérica	Autotraducción, Madrid, 1946
	Rapsodia ibérica	(Autotraducción) Madrid, 1954 Biling.
Ion BARBU	Segundo juego, Arca;	D. Novceanu, Madrid, 1968
Miron Radu PARASCHIVESCU	El hortelano	
E. JEBELEANU	Memoria	
Geo DUMITRESCU	África de los recuerdos	
Ion BRAD	Fuentes y estrellas	
Nicolae LABIȘ	La muerte de la coraza	
Ion GHEORGHE	Piedras de catedral	
Ana BLANDIANA	Los ojos de las estatuas, La hierba	
Ioan ALEXANDRU	El vuelo	
Nichita STĂNESCU	Inventar una flor	
N. STANESCU	Canción para tres, El sueño y el despertar, Emoción de otoño, La quinta elegía, Relato sentimental, Segunda elegía gética, Conversación repentina	Darie Novăceanu, Barcelona, 1972
Darie NOVĂCEANU	Cartas sin enviar	D. Novăceanu, Madrid, 1968
	Estoy soñando un tigre, La doble soledad, Instrucciones para los que viajan a la luna, 33, una sombra desde el padre, Narciso ciego, Como un árbol, Y ahora hay que resucitar	D. Novăceanu, Barcelona, 1972
Horia STAMATU	Diálogos	Aurelio Rauță; Salamanca (bilingüe), 1971
Mihai BENIUC	La guerra, Un día, De la sombra	León/Alberti, Madrid, 1973
Tudor ARGHEZI	Los muertos, Duhovniceasca	Carmen Martín Gaité, Madrid, 1951
	Ven, mi dolor	D. Novăceanu, Madrid, 1968
	Mi dolor, ¿duermes?, ¿Por qué estar triste?, Abundancia, El escondite, Entre dos noches,	

	Canción muda, Osamentas perdidas, Ofensa, Ven, yo sombra,	
G. BACOVIA	Plomo, Lacustre, Paisaje de invierno, Raro, Pulvius, Agosto, Finis, Cansado, Bucólica;	
Ion BARBU	Ímpetu, Arca, Canoa, El último centauro, Ademán, Juego segundo, Timbre, El pavo real, El huevo dogmático	
Dumitru M. ION	Poemas en prosa, Incesto, Las eternas cacerías, Las cacerías de la casa, Las cacerías de los círculos	
Ion GHEORGHE	Prólogo, Primera carta esencial, Piedras de catedral	Darie Novăceanu, Barcelona, 1972
Gellu NAUM	Caparazón, Ciclo, Eclipse, Mucho mejor, La hermana del sol, El secreto del vacío y de la plenitud, La aventura del círculo, Paramos; Nadie la conocía	
Zaharia STANCU	Por las orillas, Vida, El árbol rojo, Sostenía en las manos la tierra, El polvo del sol, Esta generación de hombres, Regreso, Fauno viejo, Canción amarga, Canto	
Virgil TEODORESCU	Sustancia, El candor de los vestidos petrificados Bajo la línea de flotación de los barcos, Los círculos de madera horrorizan a los árboles, El más sordo, La concha conserva el secreto, Paseo por las orillas, La sonrisa	Jesús Pardo y Javier Villán, Madrid, 1980
Marin SORESCU	Shakespeare	D. Novăceanu, Madrid, 1968
	10 poesías	Omar Lara, Madrid, 1981
	La juventud de don Quijote, más: Divise la luz, Cerámica, Balada, El ahogado, Dos veces, Sueño, Sombra Espera, Una mujer, Estremecimiento	Omar Lara, Madrid, 1983
Ion CARAION	El hombre perfilado en el cielo, Ulises, Lluvias de agosto, Los muertos, Al mar podrido, Espacio y calma, Profesión, Vacío	Omar Lara, Madrid, 1981
Lucian BLAGA	Maese Manole	Cayetano Aparicio, Madrid, 1944-1945
L. BLAGA	El roble, Canción del origen	Darie Novăceanu, Madrid, 1968
	El roble, La alondra, Quietud, La estalactita, Milagrosa simiente, Permanecí a tu lado, Canción del origen, En el gran paso, En el trigal, Tres caras, Sueño, Epitafio para Eurídice, Autorretrato, La cuna, Melancolía, Final	Darie Novăceanu, Barcelona, 1972
	Canción para el año 2000, De Profundis, Silencio, Yo no aplasto la corola de milagros del mundo	Omar Lara, Madrid, 1982
Dinu FLĂMÂND	Estado de sitio	Omar Lara, Madrid: 1984

DE LOS CLÁSICOS: MIHAI EMINESCU

1. El contacto de Eminescu con la cultura española

Eminescu es un poeta del romanticismo tardío, pero al mismo tiempo es un verdadero clásico de la literatura europea, en lo que significa la forma y el modo de abordar los grandes temas universales. Su discurso lírico genérico y su contemporaneidad con todos los tiempos y temas son totalmente reconocidos. Se halla entre los primeros poetas europeos en cuya obra se reconoce la influencia de la filosofía de Schopenhauer en sus temas sobre la naturaleza y el amor, la mitología, la relación hombre-cosmos, la historia, la filosofía y el interés por temas de carácter social.

Eminescu se mueve en la misma atmósfera mítica romántica de Hölderlin, o de la flor azul de Novalis, o bien de la fantasía utópica de Shelley, donde la superioridad del genio solitario no encuentra vías de comunicación con el mundo terrestre, como pasa con el héroe del poema-llave de su obra, *Luceafărul*. Mitad astro y mitad titan, Hyperión/Lucifer vacila entre su condición de entidad superior, quemado por la llama del amor, como todos los mortales, quedándose al final en el espacio de su mundo de las ideas y energías primordiales, o sea, eligiendo la inmovilidad de la eternidad frente al movimiento circular de la perennidad terrestre.

Esta característica suya de genio romántico, inquieto y solitario, es la propia condición del poeta, poco comprendido por la sociedad en la que vive, sufriendo por no poder salir de sus límites, necesitando un espacio más amplio que nuestro “círculo estrecho” para manifestarse y expresar sus pensamientos. El poema puede llevar “a la comprensión de la idea que hizo sentir más dolorosa la propia soledad de nuestro poeta - gran luz mental, como ha sido la suya- en el medio de su época y su mundo” (Vianu 1967: 122). La poesía de amor y naturaleza de Eminescu es mucho más que un lamento sobre el amor incumplido o perdido, más que una frustración y sueño de un deseo ilusorio, como puede parecer a primera vista a un lector profano, o a una lectura superficial, dado que “la historia del amor en la poesía de Eminescu tiene un significado total, filosófico, que expresa en realidad una aventura espiritual única y que hace del poeta rumano uno de los más profundos románticos del mundo”.

“Por eso es preciso que las disociaciones del análisis no pasen por alto la necesidad de hacer referencia permanente a una visión sintética, visto que cada página sobre el amor representa un momento de la evolución de Eros”, apunta Zoe Dumitrescu Buşulenga (1976: XXXV). Su creación, es decir, la “poesía publicada durante la vida, poesía póstuma y prosa, convergen todas para componer, con el mosaico de los fragmentos, la imagen integral de la visión” (Ídem).

Su contacto con la literatura española se ve favorecido por varias circunstancias, que le ponen en relación con la cultura europea y algunos de sus más importantes representantes, los cuales, a su vez, conducen al poeta hacia la literatura y cultura españolas. En 1869, gracias a su talento, es admitido como estudiante de la Facultad de Filosofía y Leyes de Viena; dos años después viaja a Berlín aprovechando el gran ambiente intelectual de la época, se relaciona con importantes maestros y autores y asimila todo el proceso del romanticismo. Sus estudios en Viena y en Berlín ocasionan la asistencia al curso de lenguas románicas y la lectura de la obra de Schopenhauer, las traducciones al alemán de las obras de Calderón y Gracián y la versión rumana del conocido *Criticón*.

Algunos hablan de influencias del pensamiento español barroco y el interés del poeta por el español, dirigiendo su atención hacia la obra de Calderón (Czeglédi 1994). A través de Schopenhauer (*El mundo como voluntad y representación*) conoce a Gracián, y las traducciones de las obras de los dos grandes escritores del Siglo de Oro, en varios idiomas conocidos por el poeta, le facilitaron el contacto directo con la literatura barroca española. Otro tipo de contacto se establece más tarde a través de las traducciones de su obra, hechas tanto por los rumanos que viven en el exilio en España, como por los intelectuales españoles interesados por la cultura rumana y evidentemente por su obra. Y esto es lo que presentamos a continuación, empezando con las traducciones hacia su lengua hechas por Cayetano Aparicio, María Gabriela Corcuera y seguidas por Manuel Battle Vázquez, o la pareja León/Alberti.

2. El contacto de los intelectuales españoles con Eminescu

Parece que el contacto de los intelectuales españoles con el poeta nacional de Rumanía se produce a través de Aron Cotruş, que ayuda, por lo menos, en la aparición de una selección de sus poesías. Aparte de los trabajos de los exiliados rumanos para dar a conocer la literatura de su país, como por ejemplo la selección de A. Cotruş y la traducción de 1941 de C. Aparicio³⁶⁹, que parece ser la primera en España, un ensayo de G. Lupi³⁷⁰ le sirve a Joaquín de Entrambasaguas para redactar la *Nota preliminar* de la publicación de la selección de los poemas de Eminescu traducidos por la periodista políglota M^a Gabriela Corcuera, en 1945.

El autor habla sobre Eminescu como de un poeta “que dejó una producción extensa y variada, apenas conocida entre nosotros por carecer nuestras bibliotecas de sus libros, aun los más famosos (Entrambasaguas 1945: 5). En la misma introducción a su denominada ‘Antología’, el autor menciona la ayuda del poeta A. Cotruş y de su mujer, quienes ponen a su disposición materiales informativos y estudios sobre Eminescu, “procurando, como siempre, el mutuo conocimiento de España y Rumanía, que tanto les deben por ello” (Ídem).

Y, citando a Lupi, el autor considera también que Eminescu “fue el creador del idioma poético lírico en Rumanía”, destacando los aspectos fundamentales de su talento: “por la forma elegantísima con que expresó sus pensamientos, por la armonía inimitable que supo dar a sus versos, por la selección preciosa de los vocablos y por la riqueza de las expresiones (Entrambasaguas 1945: 7). Con todo, pasarán más de diez años hasta la siguiente aparición de una traducción del poeta nacional. Esta vez otro español, el profesor murciano Manuel Batlle Vázquez, publica sus *Dos poemas* en 1958.

³⁶⁹ Véanse algunos comentarios analíticos de estas poesías, más adelante, en este mismo volumen, apartado “El Cruce de las traducciones”.

³⁷⁰ Conocido por Cotruş cuando estaba en el Consulado de Milán como oficial de prensa, Gino Lupi se muestra no solamente como su amigo, sino como un gran amigo de Rumanía. Con la ayuda de Cotruş aprende mucho sobre la lengua, literatura y cultura rumanas y conoce al historiador Nicolae Iorga. Con el apoyo de Aron Cotruş abre el Lectorado de Lengua y Literatura Rumana de la Universidad de Milán, en 1931.

En las páginas dos y tres del número 23 (las únicas de la tirada), el rector de la Universidad de Murcia pone dichas traducciones como tales, sin el texto rumano utilizado y sin ninguna otra referencia, ni al autor, ni al traductor. A saber qué tipo de contacto favorece el encuentro de Manuel Batlle Vázquez con Eminescu. Nos preguntamos sobre las razones por las que se aproxima tanto el profesor de Derecho Civil español a la lengua y literatura rumanas. Parece que el profesor Vázquez³⁷¹, por entonces Rector de la Universidad Murciana, es un aficionado a la cultura rumana. Para comprobarlo, nada mejor que echar un vistazo al plan de estudios de los tres cursos de la especialidad de Filología Románica de aquel período, donde en el cuarto curso vemos que Manuel Batlle Vázquez hace comentarios de textos de Filología rumana³⁷². Posiblemente a él, como a muchos de los estudiosos de las dos lenguas románicas, le resulta interesante ver que los rumanos y los españoles tienen mucho más en común de lo que parece: “ser probablemente las dos naciones latinas que más se parecen, tanto en sus defectos como en sus virtudes” (Nano³⁷³ 1940: XIV).

De otro lado, podemos suponer que se trata de la fascinación del científico investigador de otros horizontes, como una condición de su gran cultura humanista, según algunos: “nos encontramos ante una personalidad compleja, un hombre inteligente y de cultura enciclopédica, claridad mental y grandes dotes pedagógicas, además de amante del derecho romano, orador notable y escritor elegante”, como lo considera Reig (2000: 240), que dice que además “tenía sólidos conocimientos de latín, griego, italiano y rumano, además de valenciano”.

³⁷¹ Manuel Batlle Vázquez, Rector de la Universidad murciana del 19 de marzo de 1944 a 1975, investigador y docente de primera fila, fue Procurador en Cortes durante el franquismo, dada su condición de Rector de la Universidad de Murcia, en la I Legislatura de las Cortes Españolas (1943-1946). Desde 1957 ha sido miembro de la Academia Alfonso X el Sabio.

³⁷² Cuarto Curso (1951-52): *Historia de la Lengua y de la Literatura española*, 1º. D. Ángel Valbuena Prat. Semántica. D. Manuel Muñoz Cortés. *Lenguas románicas: Galaico-portugués*, 2º. D. Dictinio del Castillo-Elejabeitia. *Historia de la Literaturas románicas: Portuguesas*. D. Dictinio Castillo-Elejabeitia. *Filología galaico-portuguesa*. D. Dictinio del Castillo-Elejabeitia. *Comentario de textos: Galaico Portugués*. D. Dictinio Castillo-Elejabeitia. *Lenguas románicas: Francés*, 1º. D. Carlos Clavería. *Filología rumana*. D. Manuel Batlle Vázquez.

³⁷³ Se trata del embajador rumano de entonces, que firma el prólogo del libro sobre la reina María de Rumanía como tal: *Excmo. Señor F.C. Nano, Embajador de Rumanía en España*.

De todos modos, a pesar de esta muestra de la obra de Eminescu, no tenemos constancia de que su trabajo de traducción haya sido continuado de alguna forma. Lo que sí es cierto es que el conocido profesor tiene la intención de hacer un diccionario para los dos idiomas, del que se conservan únicamente sus fichas de trabajo, pues el proyecto no llegó a finalizarse.

3. Eminescu al español

A. Las traducciones hacia su lengua.

En la Antología de la poesía rumana (publicada en 1941: 236-259, por la revista *Escorial*), aparecen las primeras poesías de Eminescu traducidas. Aunque las firma Cayetano Aparicio nos atrevimos a decir que en la labor (en mayor o menor medida) participa el poeta Aron Cotruș (especialmente porque Cayetano no llevaba más de un año aprendiendo rumano). Como presentamos ya en la primera parte de nuestra tesis en el apartado dedicado a A. Cotruș, estas son ‘Sobre las cimas’, ‘La plegaria de un dacio’ y ‘A la estrella’, las tres construidas sobre temas filosóficos. Aparecen tal cual, sin el texto rumano y sin indicarse el libro utilizado.

Publicada en el Suplemento núm. 4, de 1945, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid, la selección de ocho poesías puede ser considerada la segunda traducción de Mihai Eminescu hecha por nativos españoles. La selección incluye las poesías (tanto en rumano como en español): *Sara pe deal* (La tarde en la Colina); *Dorința* (Nostalgia), *Mai am un singur dor* (Sólo tengo un deseo), *Înger de pază* (Ángel de la guarda), *Somnoroase păsărele* (Somnolientos pajaritos), *Și dacă...:* (Y si...), *Crăiasa din povești* (La reina de los cuentos) y *Lacul:* (El lago) Los textos son vertidos al castellano por M^a. Gabriela Corcuera. Dos de las traducciones de esta selección, *Lacul* (El lago) y *Dorința* (Nostalgia), son elegidas posteriormente, en 1958, por el profesor Vázquez, de Murcia, y publicados en una separata de *Monteagudo*.

Pero, *grosso modo*, la selección de poesías de ambas traducciones ya no tiene que ver tanto con la filosofía, como con algunas expectativas correspondientes al sentimiento del amor y de la naturaleza (de hecho muy típicos de Eminescu), probablemente para ser accesible a varios tipos de lectores y distintas claves de lectura. Es verdad que una selección, aparte de que puede expresar los gustos del traductor, refleja las dificultades que no siempre se pueden superar en el caso de los intentos con otros títulos, en el camino de encontrar las mejores equivalencias en español. Igualmente puede ser condicionada por el número de páginas asignadas a la misma por el editor, así como por los gustos y la ideología de éste último.

Como se sabe, la poesía de Eminescu, especialmente la que publica en vida, se caracteriza por una prosodia, musicalidad y armonía lingüística, todas ellas llevadas casi al perfeccionismo, cosas no tan fáciles de traspasar a otro idioma, aparte de la dificultad de traducir las referencias culturales y connotaciones, que coinciden con los puntos en los que encontramos las mayores diferencias entre sus reescrituras. En esta parte de nuestro trabajo, en la búsqueda del universo poético de Eminescu en el texto traducido, intentamos seguir un proceso de deconstrucción e interpretación, que pueda permitirnos comprender los mecanismos íntimos de las traducciones por los que se ha consentido el acceso a las estructuras de profundidad del discurso lírico del gran poeta y tal vez observar el modo de resolver alguna que otra particularidad de la lengua de origen, especialmente aquellas que representan aspectos culturales.

En este sentido, tanto el nivel léxico-semántico y léxico-gramatical, así como el fonético-fonológico, ofrecen aspectos interesantes. Tratándose de poesía, nos interesan igualmente las decisiones de traducción de los estados afectivos como vivencias emocionales vinculadas al sentimiento del amor. A continuación hacemos referencia a las dos poesías traducidas por los aquí mencionados, María Gabriela Corcuera (utilizamos la abreviación de su nombre en: MGC) y Manuel Battle Vásquez (con la abreviación MBV, en su caso), comentándolas en clave comparativa³⁷⁴.

³⁷⁴ Por supuesto, en el capítulo “Cruce de las traducciones” retomamos el análisis-comentario de las dos poesías, las únicas traducidas por cuatro intelectuales, tanto rumanos como españoles, en España y en Rumanía.

B. Fidelidad como finalidad

El texto de origen. Desde el punto de vista de las creaciones de Eminescu, dos aspectos fundamentales llaman especialmente la atención: el lenguaje y el universo lírico propiamente dicho, el que la crítica rumana llama *eminescianismo*. Por medio de un sorprendente ‘arte de la palabra’, un verdadero proceso alquímico por razón del cual el poeta transforma el universo en imágenes de habla únicas, de una inimitable riqueza: “Tutte le virtualità profonde della nostra lingua, Eminescu le trasfigura in un processo tutto nuovo di decantazione, con una inimitabile ricchezza di immagini” (Uscătescu 1967: 76), lo que para la traducción puede ser una dificultad añadida, en palabras de Bogdan Ștefănescu (2000: 96): “Eminescu who, while apparently inventing a new idiom and breaking with the timid literary past, really offered an elevated translation of the tradition of anonymity” y, no menos, “The identity of his art is at once unmistakable and ambiguous, combining the local with the Oriental and the Western versions of pessimism”. Además, su obra, insuperable e irreplicable es “un monumento lingüístico pocas veces alcanzado en proceso creador alguno” (Uscătescu 1965: 11).

Es sabido que del universo eminesciano no pueden faltar los elementos de la naturaleza que un lector de su país conoce bien: *codrul, izvorul, lacul, florile de tei, vântul, trestia, luntrea*,³⁷⁵ y su amada, cuya presencia en el plano pragmático-textual es uno de los mecanismos de cohesión del texto, lo cual se refleja en ambas traducciones. Hay dos dimensiones sobre las que el poeta construye su conocido paisaje: el cosmos y la tierra, las dos imprescindibles para la vida humana. Los símbolos del primero son sus astros preferidos, la luna y las estrellas, mientras que los símbolos de la tierra son el bosque y el agua³⁷⁶.

³⁷⁵ El bosque, el manantial, el lago, las flores del tilo, el viento, la caña, el pequeño barco.

³⁷⁶ En la *Teoría de los cinco elementos*, de la Medicina Tradicional China, la madera simboliza la primavera, el comienzo de la vida, mientras que el agua se relaciona con el invierno y, en las fases que atraviesa el ser humano, al agua le corresponde la muerte. Como el amor también se relaciona con la muerte, entendemos mejor la necesidad del texto poético de crear un mundo ideal con el que se pretende emocionar al lector, buscando la belleza de la naturaleza mostrándola como tal a través de la función poética del lenguaje.

En este contexto sus poesías funcionan como secuencias del mismo momento existencial -el eterno amor- vivido con la máxima intensidad, el “Deseo” aparentando una continuación del “Lago”, desde el punto de vista del encadenamiento textual. La distinción entre las dos representaciones pictóricas la hace el discurso poético, según el mensaje y el interlocutor: el “Deseo” del poeta se dirige a su amante, invocando su presencia dentro del paisaje construido para el momento feliz de su amor, mientras que en el “Lago” el ‘yo’ poético se relaciona tanto con su amada, como con el lector, con el que comparte la pérdida de ilusión. Aquí van las traducciones de: *Dorința* (Nostalgia, MGC, 1945; Deseo, MBV, 1958) y *Lacul* (El lago, MGC, 1945; El lago, MBV, 1958) tal como aparecen (por separado), a continuación.

Nostalgia

Ven a la fuente del bosque
que tiembla sobre la arena,
donde las ramas del sauce
esconden el agua lenta.

Corre y cae sobre mi pecho;
de tu cabeza y tu cara,
quiero desprender el velo.

Te ofreceré mis rodillas...
En la soledad serena,
las flores suaves del tilo
enfloran tu cabellera.

Frente alba y pelo dorado
sobre mis brazos se acuestan
y brindan para mi boca
tu beso, cual roja presa.

Tendremos sueños felices,
mientras bate, blando, el viento;
dormidos en la armonía,
entre *extraños pensamientos*
Del bosque, y en el canto
De la solitaria fuente...

Y las flores de los tilos
caen lenta, muy lentamente.
[MGC, 1945]

Dorința

Vino-n codru la izvorul
Care *tremură* pe *prund*,
Unde prispă cea de brazde
Crengi *plecate* o ascund.

Și în brațele-mi întinge
Să alergi, pe piept să-mi cazi,
Să-ți desprind din creștet vâlul,
Să-l ridic de pe obraz.

Pe genunchii mei ședea-vei,
Vom fi singuri-singurei,
Iar în păr *înfiorate*
Or să-ți cada *flori de tei*.

Fruntea albă-n părul galben
Pe-al meu braț încet s-o culci,
Lăsînd pradă gurii mele
Ale tale buze dulci...

Vom visa un vis ferice,
Îngîna-ne-vor c-un cânt
Singuratice izvoare,
Blînda batere de vînt;

Adormind de armonia
Codrului bătut de gînduri,
Flori de tei deasupra noastră
Or să cadă rînduri-rînduri.

Deseo

Ven a la fuente del bosque
que tiembla sobre la arena
al claro de los abetos
cubierto de *ramas tiernas*.

A mis brazos extendidos
llégate, ven a mi pecho
y alzaré el suave velo
que oculta tu rostro bello.

En mi regazo sentada,
solos en la soledad,
en tu pelo *alborotado*
flores del tilo caerán.

Tez blanca y rubio cabello
recuesta sobre mi brazo,
dejando que robe besos
a tus dulcísimos labios.

Mientras soñamos felices
musitará una balada
al suave soplo del viento
la fuente solitaria.

Y *durmiendo* en la armonía
del bosque, con su misterio,
la *flor del tilo* en nosotros
lentamente irá cayendo
[MBV, 1958]

El espacio del “Deseo”, en el que entrará el lector español, será aquel del *Lago azul de los bosques/ de nenúfares cargado*. Los traductores se mueven dentro del espacio textual, siguiendo las intenciones del discurso poético del autor, que pasa del plano real al irreal, ahí donde es posible que aparezca su amada, invocada en el “Deseo”, o esperada instintivamente en “El lago”. Para construir el contexto paisajístico del “Deseo”, el poeta elige *el manantial del bosque y las flores de tila*, mientras que, para el segundo poema: *el lago, las cañas, y las flores de nenúfares*. Si el color predominante en la primera es el verde, sobre el que el amarillo del tilo se nota discretamente, más bien está ahí por sus propiedades narcóticas potenciando el sueño feliz de los amantes, en “El lago”, tal como se establece en la primera estrofa (y por repetición, en la última), la variación de colores va desde el verde del bosque, pasando por el azul del lago, hasta el amarillo de los nenúfares y el blanco de las ondas.

Éste último aparece reforzado (en la penúltima estrofa) por la luz de la luna. El cuadro poético eminesciano cobra vida con el amarillo de las flores, ya sean las del tilo o las exóticas de los nenúfares, por su naturaleza solar. Siguiendo los diseños básicos de Hatim y Mason en lo que concierne a la contra argumentación y la exposición (1990/1995: 221)³⁷⁷ se sabe que los traductores (diríamos profesionales o no) pueden intervenir en la disposición del orden del encadenamiento de elementos del original.

Entonces, si la opción de MBV es omitir, (sin perder la coherencia de la textura con *la elisión*) es decir, no mencionar explícitamente en “El lago”, el color amarillo de los nenúfares³⁷⁸ específicos del lugar, de los que Eminescu habla, la otra opción (MGC) es la de reforzar la imagen: “nenúfares de oro”, mediante una *particularización*. El texto traducido respeta la coherencia de las partes del discurso lírico en la sucesión de las mismas, aunque en la separación por estrofas, MGC interviene modificando su aspecto formal.

³⁷⁷ Apud Amparo Hurtado Albir 2011: 441.

³⁷⁸ Con el nombre científico de *Nuphar lutea*, el nenúfar amarillo (*Botellera*, *Cubiletes*, *Maravilla de río*, *Ninfa amarilla*, *Azucena de agua amarilla*, *Lampazo*), es una planta acuática, perenne, con pequeñas flores amarillas, en forma de botella y de aroma poco agradable.

Esto significa que en una segunda interpretación (Deslisle y Bastin 2006: 86) la traductora analiza minuciosamente los parámetros contextuales y referenciales en el contexto general, y la reflexión que permite interpretar los signos lingüísticos en función de la situación y el contexto con miras a descubrir la intención del autor sin por ello atribuirle intenciones gratuitas. Finalmente decide utilizar la técnica de *expansión*, descubriendo una conciliación amena entre el sentido y la forma lingüística escogida.

Fidelitas, fidelitatum... Intuitiva o conscientemente, en la poesía el material fónico se utiliza precisamente con el fin de obtener efectos estéticos específicos, explotando intencionadamente el lenguaje. Como es sabido, el ritmo existe solamente al nivel de nuestra percepción y en el caso del ritmo poético se crea y se mantiene a través de las palabras y sus acentos. Esto significa que aparte de los elementos importantes de la versificación como la rima, la pausa, el encabalgamiento y la estrofa en sí, intervienen otros dos todavía más importantes: el cómputo silábico y la colocación del acento. La versificación puede ser incompleta, en el sentido de que puede faltar, por ejemplo, la rima, pero el ritmo no puede existir sin la métrica, como tampoco la métrica sin el ritmo.

Se dice que más vale conseguir aquel ‘ritmo interior’ de una lengua y la musicalidad del texto, tratándose de la poesía, que ser fiel a lo que dice la letra de un poema. Señalamos aquí, sin entrar en muchos detalles³⁷⁹, algunos aspectos que ponen de manifiesto las preocupaciones de los traductores por la fidelidad al ritmo y a la musicalidad de la poesía eminesciana. La unidad métrica es rítmica solamente cuando forma parte de una oración en la que los acentos tónicos caen en intervalos sensiblemente iguales en duración, y esto se nota más al leerlo en voz alta. Por todo lo dicho y, en relación con ello, después de una primera lectura de los textos traducidos hacemos una transcripción de los versos en textos en prosa, sacándolos de las delimitaciones prosódicas, como se puede ver abajo, para observar el ritmo y la

³⁷⁹ Tal análisis presentamos en el trabajo “Pe urmele literaturii române dincolo de granițe (1939-1989). Un spaniol îndrăgostit de poezia eminesciană”, en el Simposio internacional: *Tradiție/ inovație – identitate/ alteritate: paradigme în evoluția limbii și culturii române*, Iași, Rumanía, 19–21 septembrie 2012.

cadencia de los sonidos en el nuevo discurso de las reescrituras, buscando las inflexiones melancólicas típicas de la poesía eminesciana. Estas tienen que resaltar, en una simple lectura, de la sucesión rítmica de los sonidos y sílabas en las palabras castellanas designadas y la distribución de los acentos. Lo intentamos con “El lago”, (aunque lo mismo se puede hacer con la otra poesía):

El lago azul de los bosques, de nenúfares cargado, ondula en círculos albos, meciendo un pequeño barco. Yo paso por sus riberas a la escucha y esperando que entre ellas, de entre las cañas surja, cayendo en mis brazos; saltando a una barquichuela y arrullados por las aguas deje su mano el timón, y las ramas se me vayan; flotando llenos de encanto bajo la luz de la luna, la brisa mueva las cañas mientras las aguas susurran. Mas no llega...y yo suspiro y sufro solo y en vano, a la orilla del lago azul, de nenúfares cargado. [MBV]

Lago azul de los bosques de nenúfares de oro: en tus ondas brillantes, la barca se estremece. Por tus riberas largas yo espero que ella surja de los cañaverales y que desmaye dulce sobre mi pecho..., entonces saltaremos, amantes de las voces del agua, sobre una barca leve, sin timón en las manos, flotando en la suave claridad de la luna. El viento entre las cañas muy dulce rumorea y suena el agua undosa. Mas no viene..., yo solo suspiro y sufro en vano junto a este lago azul, cuajado de nenúfares. [MGC]

Puesto que en las selecciones de palabras, al nivel fonético-fonológico, las inflexiones de los sonidos son distintas en cada lengua, apenas se cambian las palabras. Lógicamente se mueven los acentos y las modulaciones cambian, según se puede ver en ambos casos. Destacamos el esfuerzo de mantenerse dentro del espíritu poético eminesciano, donde encontramos esquemas rítmicos de convenciones tradicionales con versos trocaicos que se intentan mantener en la traducción, obligándose a tener en cuenta los acentos prosódicos rítmicos y la cadencia resultante por su uso en la poesía eminesciana. Hablando sobre la estructura prosódica, Nicu Caranica, otro poeta y traductor del exilio, explica que la lengua rumana no sigue el modelo de las lenguas románicas sino el del alemán. “La prosodia de nuestra poesía rumana clásica está, en lo que concierne a los acentos que forman los yambos, los dáctilos y los troqueos, muy cerca de la prosodia alemana”, dice Caranica (1989: 178). Cree que es un misterio este acercamiento, ya que la lengua es de origen latino y supone que “existen sedimentos

más profundos indoeuropeos, anteriores a la latinización del pueblo rumano. Hay que ver qué insondable es el fenómeno de la prosodia”, concluye Caranica (n.t.).

<p>El Lago Lago azul de los bosques de nenúfares de oro: en tus ondas brillantes, la barca se estremece. Por tus riberas largas yo espero que ella surja de los cañaverales y que desmaye, dulce sobre mi pecho..., entonces saltaremos, amantes de las voces del agua, sobre una barca leve, sin timón en las manos, flotando en la suave claridad de la luna. El viento entre las cañas muy dulce rumorea y suena el agua undosa. Mas no viene...yo solo suspiro y sufro en vano junto a este lago azul, cuajado de nenúfares. [MGC, 1945]</p>	<p>Lacul Lacul codrilor albastru Nuferi galbeni îl încarcă; Tresărind în cercuri albe El cutremură o barcă. Și eu trec de-a lung de maluri, Parc-ascult și parc-aștept Ea din trestii să răsără Și să-mi cadă lin pe piept; Sa sărim în luntrea mică, Îngânați de glas de ape, Și să scap din mână cârma, Și lopețile să-mi scape; Să plutim cuprinși de farmec Sub lumina blândeii lune — Vântu-n trestii lin foșnească, Unduoasa apă sune! Dar nu vine... <i>Singuratic</i> În zadar suspin și sufăr Lângă lacul cel albastru³⁸⁰ Încărcat cu flori de nufăr.</p>	<p>El lago El lago azul de los bosques de nenúfares cargado ondula en círculos albos meciendo un pequeño barco. Yo paso por sus riberas a la escucha y esperando que ella de entre las cañas surja cayendo en mis brazos; saltando a la barquichuela y arrullados por las aguas deje su mano el timón y los remos se me vayan; flotando llenos de encanto bajo la luz de la luna la brisa mueva las cañas mientras el agua susurra. Mas no llega...y yo suspiro y sufro solo y en vano a orillas del lago azul de nenúfares cargado. [MBV, 1958]</p>
---	--	---

Tal como se observa, con el Romanticismo (por indudable influencia francesa), renace el *verso alejandrino*, presente tanto en la poesía rumana como en la española³⁸¹.

³⁸⁰ En el texto rumano, sobre el que no hay ningún tipo de referencia, utilizado por M. G. Corcuera, aquí aparece una coma, que se refleja en su traducción. Desde luego, es posible que no utilice la edición de Maiorescu de 1884 (donde no está la coma) teniendo en cuenta el siguiente poema traducido (pág. 21) que es “La tarde en la colina”, que no figuraba en la edición de Maiorescu porque se publicó posteriormente, en *Convorbiri literare*: 1/07/1885 (XXX,4).

³⁸¹ El verso alejandrino (original, francés de 12, español de 14 y en rumano variable, desde 14, hasta el yámbico eminesciano de 8-7 sílabas), consta de dos hemistiquios isométricos, con cesura o pausa central que impide la realización de sinalefas entre ambos hemistiquios, haciéndose anapéstico cuando acentúa las sílabas tercera y sexta de cada hemistiquio (como, por ejemplo en la conocida *Sonatina* de Rubén Darío). Cuando acentúa las sílabas pares de cada hemistiquio, se hace ritmo yámbico, como ilustra una gran parte de la poesía de Eminescu.

Obviamente, la totalidad de sílabas de un verso es significativa únicamente en relación con el ritmo. Así encontramos, por ejemplo, sonidos en palabras que, por su repetición en sílabas alternativas, como en el sintagma *al suave soplo del viento* (MBV), crean la asociación semántica con el movimiento del viento. La presencia de la palabra, por sí misma, da más fuerza a la imagen y su contexto. Los gerundios *esperando*, *cayendo*, y *saltando, flotando* (MBV) se encuentran en una secuencia de *progresión temática*, en la que se esperan efectos sonoros de las vocales ‘e’, ‘a’, ‘o’.

Los traductores son conscientes de que el esfuerzo de mantenerse dentro del espíritu del lirismo eminesciano les puede costar un corte o un añadido de palabras a los versos. Así pues, nos llama la atención “..., entonces/ saltaremos, amantes/ de las voces del agua” (MGC) en “El lago”, como *expansión* del texto original. En sus intentos de recuperarlo parcialmente, ambos traductores prestan más atención a la musicalidad que a enmarcar las palabras seleccionadas. No obstante, las terminaciones de los versos en vocales abiertas, como en el texto de M^a G. Corcuera (-a, -e), aunque no consigue la rima, o en la traducción de M. B. Vázquez, con el mismo propósito se usan palabras terminadas en -o al final de los versos (eso significa que el español cuenta con bastantes palabras de varias sílabas con solo una vocal)³⁸². Con todo eso, tampoco se logra hacer auténtica rima en español. Aunque hablamos de elementos primordiales de la naturaleza del mundo, en la poesía de Eminescu estos componentes son individualizados metafóricamente y aparecen personificados y cargados con atributos específicos de la naturaleza rumana. El agua canta, y las aguas vibran con cualquier movimiento delicado del viento, que también susurra suavemente entre las cañas del lago azul. El antiguo bosque está profundamente ‘entregado a sus pensamientos’, *bățut de gânduri*, en palabras del autor, y es ahí donde Eminescu crea un espacio onírico para los enamorados.

³⁸² Como por ejemplo: acanalada, barrabasada, acampanada; vehemente, desentenderse, preferentemente; bochornoso, zoomorfo y odontólogo, entre varias otras, aparte de que el mismo español posee palabras “pentavocálicas” (con todas las vocales), tales como: exhaustivo, fecundación, concienzuda, auditemos, sugestionar o turbamiento.

La metáfora construida por el poeta a base de un verbo idiomático se traduce con la técnica de la *modulación*, por “entre extraños pensamientos/ del bosque” (MGC) y, respectivamente: “[d]el bosque con su misterio” (MBV), un poco distinto, con la nota personal de cada uno de los traductores. Ahora bien, en este espacio aparecen algunas de las estructuras subliminales (en palabras de Román Jakobson) de su universo poético que no han sido captadas como tales. Es el caso de las dos palabras *prund* y *prispă*, (El lago), que el español no ha podido destacar en la secuencia metafórica: “izvorul/ care tremură pe prund, / unde prispă cea de brazde/ crengi plecate o ascund”.

La imagen contenida en la expresión idiomática *a lăsa pradă*, incluida en los versos: „lăsând pradă gurii mele/ ale tale buze dulci”, el español de los traductores la hace un poco distinta, con la *modulación*: “dejando que robe besos/ a tus dulcísimos labios” (MBV), perdiendo de este modo también la oposición posesiva *mele/ tale* (mía/ tuya). No ocurre lo mismo en la otra traducción (MGC), donde se intenta mantener la oposición a nivel del sentido y parcialmente a nivel gramatical: “y brindan por *mi* boca/ *tu* beso, cual roja prensa”, aunque se pierde el encanto poético eminesciano que viene de dicha expresión idiomática.

Ahora bien, hablando de las (pocas) diferencias entre las traducciones, en palabras de Lefevere (1992/1997), diríamos que estamos frente al traductor ‘fiel’, más que ante el ‘atrevido’. Conservador desde el punto de vista ideológico y poetológico, ‘el fiel’ venera el original, e introduce notas explicativas para el lector español de la traducción, mientras que el ‘traductor atrevido’, siente menos admiración por el prestigio del original, y como tal asume los riesgos del anacronismo y desarrolla una reescritura subversiva, intentando más bien sorprender con su trabajo. Desde el punto de vista de las estilísticas comparadas, la forma específica en la que funciona cada lengua da lugar a diferentes procedimientos de traducción (aunque entre lenguas afines la traducción literal, el préstamo y el calco suelen ser muy habituales).

III. EL CRUCE DE LAS TRADUCCIONES MADRID- BUCAREST

Esta parte del trabajo existe porque existen **variantes de la traducción** de una misma obra presente en las dos culturas, por supuesto, de una forma distinta, debido a las dos lenguas en las que se puede leer. Eso significa que hay varias versiones del mismo texto, en las que los traductores pueden seguir un método de traducción distinto. Es un fenómeno que “ocurre de manera manifiesta con los textos literarios prestigiosos”, como señala Salvador Peña (1997: 33) quien considera que “una versión aparece siempre en un marco previo construido por otras versiones anteriores (o la ausencia de ellas). Esto es casi un lugar común, que no requiere argumentación, -dice él-, pero sí merece la pena resaltar que el analista puede juzgar necesario lo que llamaremos macrotraducción”. Así denomina él al espacio intertextual más inmediato de una versión dada.

Destacamos cuatro autores preocupados de divulgar la creación del gran poeta nacional. Contrastaremos los textos para que nos permitan ver y analizar cuánto se ha alterado, suprimido, añadido, modificado con respecto al original, y valorar si la traducción y el original dicen lo mismo en el plano connotativo. Consideramos oportuno presentar la versión original, aunque el lector no la entienda, en el caso de los traductores (aunque, según hemos visto, no todos lo hacen).

De esta forma se pueden ver algunos aspectos formales, como si hay rima o no, o si existe o no una cierta regularidad en la disposición de los versos. Personalmente, nos situamos a mitad de camino entre los que piensan que se pierde demasiado en la traducción y los que consideran que no acceder a otras culturas y sensibilidades y conocer a otros autores puede ser una pérdida mayor. Creemos que el traductor de poesía es necesariamente un buen conocedor de poesía, aunque los buenos traductores del género han sido a la vez importantes poetas, según lo han demostrado Octavio Paz, Giuseppe Ungaretti, Fray Luis de León, Vladimir Nabokov, Ezra Pound, Salvatore Quasimodo, como algunos ejemplos de ese perfil. Opinamos que, en cualquier caso, hay que asumir que la pérdida siempre existe. Casi siempre el poema traducido, más que “un doble poético”, es una creación nueva con su propio valor y vida propia. Hay una frase en inglés que dice *lost in translation*, lo que se pierde en la traducción, pero se

habla más bien poco de lo que se gana con una traducción. Algunos dicen que al leer una traducción constantemente les da la sensación de que no se han obedecido las reglas suficientemente. Posiblemente en esta “nostalgia del original” están implicados dos aspectos: uno es más bien ético-poético y, el otro, práctico. Eso significa que la traducción plantea el problema moral de la fidelidad del traductor, pero también el problema de referencias culturales utilizadas por parte del autor.

Ahora bien, la palabra fidelidad es una palabra cargada de ambigüedad y, como tantos otros términos que se emplean al hablar de la traducción, muchas veces se utiliza dando por supuesto su significado. No pocas veces encontramos poesías enteras, o aspectos parciales de estas, escritas en diferente registros, que sacados de un ámbito cultural concreto es difícil pensar que funcionen de la misma manera en el contexto de llegada. Es sabido que uno de los problemas de traducción que se presenta lo origina casi siempre la metáfora, a la que Newmark le da mucha importancia⁴⁴².

Admitimos que una traducción es una percepción de una obra, con lo cual ofrece una interpretación personal de la versión original. La mayoría de las traducciones poéticas plantean una demolición de la arquitectura del poema para luego ser restablecida, intentando mantener su contenido y musicalidad en otras coordenadas lingüísticas. En este sentido consideramos estas traducciones como expresión de un lenguaje y un entorno cultural de una determinada época a la que el texto original está vinculado. Por lo demás, la obra misma es el fruto de una sensibilidad que tiene que ver con la historia y la tradición literaria particulares de su lengua. Y, no menos importante, sabemos que no solamente cada traductor, sino cada texto, establece sus propias reglas para llevarlo a otro idioma, en función de su estilo, y con el cambio de estilo se puede modificar la estructura lingüística del pensamiento artístico en una escritura. En palabras de Borges, “la clave de escritura está determinada por la clave de lectura”.

⁴⁴² Partiendo de sus conceptos, es interesante ver (1) si se reproduce en castellano la misma imagen creada por el autor rumano o (2) si se reemplaza la imagen por una imagen estándar de la lengua castellana, o bien, (3) se traduce la metáfora por un símil. No obstante, es posible descubrir (4) la metáfora traducida por un símil con un sentido añadido, si no (5) convertida en un sentido concreto, o bien no encontrarla, (6) ya que se ha eliminado. Por último, (7) podemos localizar en castellano la misma metáfora presente en el texto rumano, pero reconciliada con otro sentido (Newmark 1992: 150-159).

Eminescu, otra vez...

AUTOR	AÑO	TÍTULO	LUGAR de edición	
C. APARICIO Traducciones (CA)	1941	Sobre las cimas, La plegaria de un dacio, A la estrella.	ESPAÑA	ESPAÑA
M. G. CORCUERA Traducciones (MGC)	1945	La tarde en la colina, Nostalgia, Sólo tengo un deseo, Ángel de la guarda, Somnolientos pajarillos, Ysi..., La reina de los cuentos, El lago.		
M. B. VAZQUEZ Traducciones (MBV)	1958	El lago, Deseo		
ALBERTI-LEÓN Traducciones (L/A)	1973	Adiós, Adormecidos pajarillos, Amada, Cada vez, A mis críticos, Ángel y demonio, Los aparecidos, Atardecer en la colina, Calino, Carta I, II, II, Con mañana aumentarás, Cuando los recuerdos..., Cuento de la selva, El cuento del tilo, Deja tu mundo, Deseo, Emperador y proletario, En la misma callejuela, Flor azul, Hasta la estrella, Hyperión, El lago, Kamadeva, Melancolía, Mortua est!, ¡Oh, madre...!, ¡Oh, quédate...! Oración de un dacio, ¿Por qué no vienes? ¿Por qué te agitas? La princesa de los cuentos de hadas, ¿Qué es el amor? Reencuentro, Las reflexiones del pobre Dionis, Separación, Sobre las cimas, Soledad, Sólo tengo un deseo, Sonetos, Temblor del bosque, Venus y Madonna, Yo quisiera dormirme...(Variante)	ESPAÑA	RUMANÍA

Ya sabemos por nuestra tesis que la traducción de las poesías de Eminescu publicada en 1945 no es la primera en España, dado que aparecen, según hemos visto en la primera parte de este trabajo, en la *Revista de Cultura y Letras Escorial* (Tomo 5, de octubre de 1941: 247- 250), tres traducciones⁴⁴³ -y no cuatro como hemos encontrado en algunas fuentes⁴⁴⁴- de la obra poética de Eminescu. Estas son: “Sobre las cimas”, “La plegaria de un dacio” y “A la estrella”, en la ‘Antología’ de “La lírica rumana”. Entre las poesías eminescianas de M^a G. Corcuera, (1945) figuran, entre otras, *Lacul* (El lago) y *Dorința* (Nostalgia), traducidas posteriormente también por el profesor Vázquez y por

⁴⁴³ Que se muestran únicamente en español y en éste orden, además numeradas.

⁴⁴⁴ Elena Gabriela Caprăroiu, University of California, *The Romanian connection: Alberti, Neruda, Lara*, 2007, citando a Dana Diaconu, “Eminescu in limba spaniola”, Iași 1989 (73-79), indicando que en el número 14 de la revista *Escorial*, aparecen cuatro poemas de Eminescu.

la pareja León/Alberti. Manuel Batlle Vázquez⁴⁴⁵ traduce dos poesías del mismo en **1958**, como también se ha visto ya en este trabajo.

Poesías de Eminescu, traducidas por la pareja León/Alberti, el libro publicado por la editorial Seix Barral de Barcelona en **1973**, es el primero de la serie en España, con un retraso de treinta y dos años desde el comienzo de las traducciones en este espacio ibérico (1941-1973). Únicamente desde entonces podemos decir que el público lector común español toma conciencia de la existencia del gran poeta de las letras europeas, Mihai Eminescu. A pesar de todo, la obra tiene posiblemente un grupo restringido de lectores, dado el carácter de divulgación científica de las revistas y sus suplementos (añadimos que en el mismo año, aparecen las traducciones de la pareja León y Alberti en Argentina).

Algunas consideraciones. Cuatro traductores, de los cuales dos ya conocidos en este trabajo, Cayetano Aparicio, María Gabriela Corcuera, Manuel Batlle Vázquez y la pareja León/Alberti, favorecen el encuentro de los españoles con la poesía del gran poeta rumano. Aunque son cuatro las apariciones de su obra que se editan en España, solamente tres se producen aquí. De las tres, sabemos que las traducciones de los Alberti son de segunda mano, es decir, pasando por el francés, pero al menos dos son traducciones directas⁴⁴⁶. Jakobson considera que el hecho de comparar lenguas para establecer correspondencias entre ellas es poner en ecuación su posible traducibilidad.

Hablar de las traducciones de Eminescu supone ante todo ser conscientes de la lengua de sus textos como la más alta expresión de la espiritualidad cultural rumana. El lenguaje del poeta, inconfundible e irrepitible, viene de sus palabras mayoritariamente de origen latino que le dan su particular encanto, a la vez que de otras, de los antiguos textos culturales, más del lenguaje coloquial y los neologismos. Con carácter general, desde el punto de vista de la individualidad de la lengua, algunas características de la fonética y morfología del rumano ponen en dificultad a los traductores en su intento de

⁴⁴⁵ Profesor de derecho romano, orador y escritor, buen conocedor del latín, griego, italiano y rumano, además del valenciano.

⁴⁴⁶ Porque sabemos que tanto Cayetano Aparicio, que está aprendiendo rumano, como el profesor Vázquez, que lo conoce bien, utilizan textos originales, aunque no conocemos exactamente la relación de la periodista políglota M^a G. Corcuera con el idioma o con los rumanos que viven en España.

transposición y reconstrucción de los contextos de habla mentales en el molde de otro idioma. Pensamos en los fonemas vocálicos /ă/, /î/ y los consonánticos /ș/, /ț/, /z/, /j/ así como los grupos ce/ci;/ /che;/ /chi;/ /ghe/ ghi/, importantes desde el punto de vista de las sonoridades internas en la arquitectura de las cadencias armónicas. Esto significa que, entre otros aspectos lingüísticos que influyen en la expresión y la comunicación, y como tal en la traducción, no hay que menospreciar la importancia de lo fónico y lo gráfico, aspecto que el lingüista Nida incluso enfatiza, y no menos Coșeriu (2009), que los considera instrumentos para remitir el significado.

Nos referimos también al carácter proclítico del artículo definido, así como al empleo de las formas abreviadas de ciertos pronombres, como tales o en inversiones. La poesía eminesciana construye su originalidad concreta a base de todo lo dicho. En la configuración rítmica de los poemas resultan interesantes dos aspectos esenciales: la disposición del acento y la entonación de los versos en cada idioma. La comparación de estos dos elementos en los poemas originales y las versiones españolas permite deducir de qué forma los traductores han intentado reproducir en sus textos la colocación de los acentos rumanos. Por otro lado, el acceso mediante el francés a la creación del gran poeta por parte de la pareja M^a Teresa León y Rafael Alberti⁴⁴⁷ -que ellos mismos declararon en la *Introducción* del libro (2009: 13)-, pueden explicar, en parte por lo menos, las pérdidas de algunas combinaciones léxicas eminescianas muy expresivas, como también “las sutilezas maravillosas de su música”, igual de expresivas en sus versos “, por lo que piden perdón.

Observando la traducción de una misma poesía en varias versiones españolas, dada la similitud que existe entre los sistemas métricos de los versos, tanto en los principios que rigen su funcionamiento como en los elementos lingüísticos en que se basan, nos hacen decir que las traducciones intentan captar la atmósfera romántica eminesciana, para traspasarla luego al espacio cultural español. En la presentación de las traducciones, del capítulo dedicado a la traducción de poesía ya hemos introducido al poeta nacional y dos de sus traductores españoles, de modo que en las dos primeras

⁴⁴⁷ Por supuesto, en los comentarios que siguen sobre los textos poéticos traducidos, consideramos a la pareja León/Alberti como un único traductor y no a cada uno por separado

poesías que siguen a continuación pretendemos hacer hincapié en aspectos diferentes a los anteriores. Tal como se observa, mantener el ritmo original para crear un efecto equivalente o parecido en la lengua de llegada no siempre es tan sencillo, de hecho hablamos sobre este aspecto cuando analizamos las traducciones, de modo que no vamos a insistir. Reiteramos que hace falta leer los textos en voz alta, e incluso sacarlos del formato de verso, para darse cuenta mejor de todo lo dicho. Y no menos importante nos parece el hecho de que en estos cruces de traducciones intervienen las labores indirectas (ya que se utilizan tanto los textos en rumano como los franceses y en algunos casos no se sabe/n con exactitud la/las/ fuente/s).

Traducciones directas e indirectas desde Rumanía y desde España

1. Lacul (3 traductores)

En cuanto a la poesía *Lacul*, una primera constatación es que los textos ofrecen puntos de vista muy parecidos, aunque están hechos en países distintos, por personas con diferentes experiencias de la lengua y la cultura rumanas, y además con técnicas y estrategias de traducción distintas.

Lacul codrilor albastru
 Nuferi galbeni îl încarcă;
 Tresărind în cercuri albe
 El cutremură o barcă

 Și eu trec de-a lung de
 maluri,
 Parc-ascult și parc-aștept
 Ea din trestii să răsară
 Și să-mi cadă lin pe piept;

Sa sărim în luntrea mică,
 Îngânați de glas de ape,
 Și să scap din mână cârma,
 Și lopețile să-mi scape;

 Să plutim cuprinși de farmec
 Sub lumina blândeii lune—
 Vântu-n trestii lin

foșnească,
 Unduioasa apă sune!

Dar nu vine... Singuratic
 În zadar suspin și sufăr
 Lângă lacul cel albastru
 Încărcat cu flori de nufăr

Lago azul de los bosques
de nenúfares de oro;
en tus ondas brillantes,
la barca se estremece.

Por sus riberas largas
yo espero que ella surja
de los cañaverales
y que desmaye, dulce
sobre mi pecho..., entonces
saltaremos, amantes
de las voces del agua,
sobre una barca leve,
sin timón en las manos,
flotamos en la suave
claridad de la luna.

El viento entre las cañas
muy dulce rumorea
y suena el agua undosa.

Mas no viene...yo solo
suspiro y sufro en vano
junto a este lago azul,
cuajado de nenúfares.
(MGC; 1945)

El lago azul de los bosques
de nenúfares cargado
ondula en círculos albos
meciendo un pequeño barco.

Yo paso por sus riberas
a la escucha y esperando
que ella de entre las cañas
surja cayendo en mis brazos;

saltando a la barquichuela
y arrullados por las aguas
deje su mano el timón
y los remos se me vayan;

flotando llenos de encanto
bajo la luz de la luna
la brisa mueva las cañas
mientras el agua susurra.

Mas no llega...y yo suspiro
y sufro solo y en vano
a orillas del lago azul
de nenúfares cargado.
(MBV, 1958)

El lago azul de los bosques
cargado está de nenúfares;
temblando en círculos blancos
hace zozobrar la barca.

Y yo paseo por la orilla
como si estuviera esperando
que ella surja de los juncos
y caiga dulce en mi pecho;

que saltemos a la barca,
que el agua nos balancee,
que se me escape el timón
y los remos se me escapen;

que flotemos dulcemente
bajo el claro de la luna,
que el viento gima en los juncos
y el agua ondulando cante.

Pero ella no llega... Solo,
en vano sufro y suspiro
junto al lago azul cargado
de la flor de los nenúfares.
(L/A, 1973)

En la primera estrofa, de la que se hace una traducción literal, lingüísticamente hablando, los tres utilizan casi las mismas unidades léxicas, en un orden parecido. Pero las técnicas y estrategias son distintas. Los traductores sorprenden el posible encuentro en la ribera del *lago azul*, aunque no puede ser el mismo tópico mágico eminesciano, donde lo cósmico se une con lo terrenal, ya que en las traducciones todo va más en la línea textual. María Gabriela Corcuera elige la ampliación lingüística, dirigiéndose directamente al lago personificado, y después se basa en la particularización para realzar la imagen de los nenúfares y de las ondas del lago, en las otras dos variantes. Dado que tanto el rumano como el español son, de las lenguas románicas, las de una mayor libertad sintáctica, el cambio de orden de las palabras diríamos que no se trata necesariamente de una técnica de traducción, sino más bien de una estrategia para

seguir la adecuación del texto poético en español: “El lago azul de los bosques (MBV), “el lago azul de los bosques” (L/A), “de nenúfares cargado (MBV), “cargado está de nenúfares (L/A), “ondula en círculos albos” (MBV), “temblando en círculos blancos” (L/A), “meciendo un pequeño barco” (MBV), “hace zozobrar la barca” (L/A). El mismo parecido hallamos en el final; la última estrofa se basa en la correspondencia entre el propio texto y la experiencia vivida por el poeta: tras la exclamación y la acumulación de elementos que corresponden a la intensidad de la experiencia (estrofa IV), la confesión pausada del recuerdo y su imagen petrificada, con el azul del lago y el amarillo de los nenúfares como fondo del paisaje romántico: “Mas no viene...” (MGC), “Mas no llega...” (MBV), “Pero ella no llega...” (L/A); Y yo/ suspiro y sufro en vano” (MGV) “Solo/ en vano sufro y suspiro” (L/A); “junto a este lago azul, /de nenúfares cargado” (MGC), “a orillas del lago azul/ de nenúfares cargado” (MBV), “junto al lago azul cargado/ de la flor de los nenúfares” (L/A).

Quizás convenga recordar aquí que, tanto en español como en rumano, es normal la ausencia de sujeto explícito, del ‘sintagma nominal realizado fonéticamente’. Es decir, si aparecen los pronombres sujeto ‘tú’ y ‘yo’, se da un énfasis especial a elementos que de otro modo estarían suficientemente representados por la morfología del verbo correspondiente: **él** (el lago) acuna un pequeño barco; **yo** paso a lo largo de sus riberas; **ella** desde las cañas surja, *El cutremură o barcă, si eu trec de-a lung de maluri; ea din trestii să răsară.*

Los pronombres personales resaltan del mismo modo, según resulta de los textos, pero aparte de esto, en el discurso final, dos de los traductores hacen hincapié en el yo del protagonista cuando claman: “yo solo suspiro y sufro” (MGC) y “yo suspiro y sufro...”, añadiendo el pronombre: “**yo**”, y la tercera hace hincapié en la amada: “**ella** no llega”, que Eminescu no incrementa. De todas formas, la conclusión *mas no llega*, tal como aparece en la traducción, en los versos finales de la última estrofa, podemos decir que es un ‘epifonema’ donde el ‘yo poético’ del autor se dirige a un ‘tú poético’ del lector, traductor, interprete, finalmente a todos y cada uno, con el fin de compartir la pérdida de una ilusión tan maravillosa. Hay una serie de partes de la oración concretas

(en el plano morfosintáctico, algunos sustantivos para describir el bosque, en la primera estrofa, y en el plano onírico en las siguientes), de tipo: *codrul, izvorul, lacul, luna, florile de tei, ori de nufar vântul, trestiile, barca (luntrea)*, en español: *el bosque, el manantial, la luna, las flores de tila, las flores de nenúfares, el viento, las cañas, el barco de remos*, con sus adjetivos correspondientes, bien seleccionados y colocados, en estructuras estilísticas donde funcionan generalmente como epítetos, que las traducciones captan.

Gramaticalmente hablando, la simplicidad fundamental de su verbo, que logra expresar los más diversos estados anímicos y mentales, y la musicalidad sencilla de sus versos, demuestran la madurez de su obra, que se eleva del espíritu rumano hacia la poesía universal. El poeta insiste sobre aquellos componentes que forman parte de su universo, reiterándolos en secuencias complementarias, el lago, el agua y las cañas. En esta insistencia resalta el reconocimiento de la naturaleza como parte de su vida humana, implícitamente de su vida emocional. Ocupándose de la traducción de los poemas se ha trabajado, aparte de las ideas generales, implícitamente con los sentimientos que acompañan lo expresado en las poesías, con la emoción que evocan las palabras en sus combinaciones creativas, con los símbolos y los sentimientos que se unen a ellos.

Como sabemos, el traductor puede decidir sobre la traducción de las emociones en la lengua de llegada, manteniendo las palabras, o simplemente traduciendo palabra por palabra si decide que el lector las entenderá. Asimismo, puede optar por traducirlas menos literalmente, centrándose en la función de la expresión, en la combinación de las palabras y las emociones que sus imágenes o escenas evocan. Consideramos las decisiones de los traductores un aspecto subjetivo que tiene que ver con las circunstancias, o con el contexto lingüístico de las lenguas y la existencia de normas de traducción. Los gerundios y participios eminescianos, como *tresăřind, îngânați, cuprinși* (de...), *încărcat*, en *El lago*, tienen sentido figurativo dentro de la imagen paisajística con la que el poeta da vida humana a la naturaleza, que se implica amplificando los sentimientos y las vivencias oníricas de los protagonistas.

Respecto a la estructura verbal, en el verso *Parc-ascult și parc-aștept/ Ea din trestii să răsară*, el pronombre personal de la tercera persona es, ante todo, el pronombre *de la ausencia* de la persona amada (Irimia 1979: 123): “yo espero que ella surja/ de los cañaverales” (MGC); “a la escucha y esperando/ que ella de entre las cañas/ surja” (MBV); “como estoy esperando/ que ella surja” (L/A). Las demás formas del pronombre en singular tienen que ver con la ‘representación’ de la amada, a la que el poeta busca, llama, espera, o lamenta su pérdida, en una atmósfera lírica de gran profundidad. (Irimia 1979: 122).

De la antedicha secuencia, llama la atención el juego gramatical de palabras elaborado con la técnica de la modulación: “esperando que *ella de entre* las cañas/ surja...” del profesor Vázquez, por su efecto, que “encuentra su justificación en el hecho de que hay ciertos sonidos, o combinaciones de sonidos, dice Esteban Torre (1986:51/1994:161), que son capaces de evocar determinadas representaciones, como si realmente hubiera algún vínculo natural entre el significante y el significado, entre el sonido y el sentido”. Para el mismo autor, “la identidad no se establece entre sonidos y cosas significadas sino entre ‘sonidos del lenguaje’ y ‘sonidos de las cosas significadas’” (Ídem,162).

Discurriendo sobre la misma secuencia, parece que ninguno de los traductores penetra en el sentido más profundo de la emoción intrínseca del poema, que no es nombrada sino sugerida, como vibración del alma poética. Esta emoción tan específica puede dar dificultades de traducción porque alude al aura o espíritu del poema y no simplemente a las expectativas del poeta enamorado. También es verdad que hay una diferencia esencial entre la emoción que evoca el poema y la emoción que el mismo contiene dentro de sus palabras explícitas. Encontramos relativamente poca correspondencia entre los originales y las traducciones, aunque, generalmente, en estas últimas la idea original está presente. En sus opciones de trabajo, los traductores han podido elegir entre traducir y describir las emociones y las imágenes literalmente, -en el caso de objetos o cosas más literales y comunes entre las dos lenguas y culturas-, o imitar, para llegar a la misma sensación de la combinación de las palabras vertidas al

español. En una proyección del momento de amor, que pasa al tiempo presente el cuadro visual- auditivo: “*unduoasa apă sune*” lleva en su construcción el verbo *sune*, él mismo toda una imagen en sí, que en forma parecida aparece en una de las traducciones: “y suena el agua undosa” (MGC), en otra traducida con la técnica de la elisión: “el agua susurra” (MBV) y la tercera, con la modulación, deviene: “el agua ondulando cante” (L/A) Aunque las tres personifican el agua (suena/susurra/cante), ninguna capta la intención poética que Eminescu induce con el verbo en imperativo. Desde luego, intentan tener en cuenta la alternancia del conjuntivo con el indicativo, específica para ambas poesías, en la medida en la que el español lo permite.

Al indicativo, aspecto modal de las certidumbres, le corresponden imágenes del mundo real de la naturaleza, como se puede observar en la primera estrofa de la poesía, tanto en el original como en las traducciones. Al contrario, en las secuencias sucesivas de las siguientes estrofas, con el conjuntivo se pasa al mundo de las acciones posibles pero inseguras, donde el poeta está plasmando su sueño del encuentro feliz y del cumplimiento del amor. Las formas verbales sin el morfema específico del conjuntivo traspasan la idea al imperativo -*Vîntu-n trestii lin foşnească!*, *Unduoasa apă sune!* y pasan a ser la expresión de su máxima aspiración: *él* y *ella*, la pareja ideal, en la unión cósmica, universal, acompañados de la música de los movimientos armónicos de los elementos de la naturaleza, de hecho motivo omnipresente en Eminescu.

Si miramos las traducciones en este punto, vemos que el aspecto se refleja un poco distinto en cada una de ellas, y eso significa que los traductores toman sus decisiones de una forma distinta. En la sintaxis eminesciana resaltan una serie de imágenes estilísticas, construidas a base de repeticiones y enumeraciones, que los traductores aspiran a ‘absorber’, según podemos ver en el ejemplo de la selección, a veces con la máxima fidelidad. Se nota la tentativa de recrear la atmósfera dominante de profundo silencio interrumpido por varios sonidos apenas perceptibles, como el de la “ondas brillantes” (MGC), o “círculos blancos” (los otros dos traductores) “de las voces del agua” (MGC), o simplemente por el movimiento del agua (o aguas), en el caso de los otros traductores. Es decir, la misma “agua undosa” que “rumorea” (MGC),

“susurra” (MBV), o “cante” (A/L). Los traductores pretenden cautivar el cuadro solitario del paisaje edificado en analogías del estado anímico del poeta: el suave murmullo del viento o del agua son realidades del silencio y la melancolía. Por supuesto, en sus decisiones, ellos pueden elegir entre traducir y describir las imágenes literalmente, en el caso de objetos o cosas más literales y comunes de las dos lenguas y culturas, o imitar para llegar a la misma sensación combinatoria de las palabras moldeadas para el español. Ya que estamos entre dos poesías, retomadas para analizarlas en clave comparatista, partiendo de una palabra simbólica para el paisaje poético eminesciano, presente en ambas: el bosque.

Pero ‘el bosque’ español, para *pădure, codru, crâng*, rumano, la naturaleza preferida del poeta para el cuadro romántico, cubre parcialmente el significado de la primera palabra de la serie, por no decir que se aleja de la segunda (como aquí, en las traducciones de *Dorința*, y *Lacul*, por ejemplo). “Selva”, utilizada por la pareja León y Alberti en ciertas ocasiones, es una posibilidad. Sin duda suena bien, pero Rumanía no tiene tal tipo de vegetación, como tampoco España, y es mucho menos compatible con la zona específica del entorno del poeta. Además, el crítico rumano Dumitru Irimia (1979: 102-103) considera que *codrul, izvorul, teiul*, entre otros de sus elementos, son verdaderos mitos. Eminescu logra dar la expresión lingüística de este carácter mítico utilizando la forma del singular de estos sustantivos, con el artículo enclítico (‘determinado’). Por ejemplo, señala el crítico, el sustantivo *codru*, de las veinticinco apariciones en singular, solamente en siete casos aparece sin artículo.

2. Dorința (3 traductores)

La segunda poesía que presentamos, traducida por los mismos nativos españoles, y de la misma forma: directa (MGC y MBV), e indirecta (L/A), es *Dorința*:

Vino-n codru la izvorul Care tremură pe prund, Unde prispa cea de brazde Crengi plecate o ascund.	Și în brațele-mi întinse Să alergi, pe piept să-mi cazi, Să-ți desprind din creștet vâlul, Să-l ridic de pe obraz. Pe genunchii mei șede-a-vei, Vom fi singuri-singurei,	Iar în păr <i>înflorate</i> Or să-ți cada <i>flori de tei</i> . Fruntea albă-n părul galben Pe-al meu braț încet s-o culci, Lăsînd pradă gurii mele Ale tale buze dulci...
--	---	---

Vom visa un *vis ferice*,
Ingîna-ne-vor c-un cânt
Singuratice izvoare,
Blînda batere de vînt;

Adormind de *armonia*
Codrului bătut de gînduri,
Flori de tei deasupra noastră
Or să cadă rînduri-rîndu

Nostalgia	El deseo	Deseo
Ven a la fuente del bosque que tiembla sobre la arena, Donde las tramas del sauce Esconden el agua lenta.	Ven al bosque de la fuente que tiembla entre las piedras, donde hay un gran lecho verde oculto por las ramas.	Ven a la fuente del bosque que tiembla sobre la arena al claro de los abetos cubierto de ramas tiernas.
Corre y cae sobre mi pecho; De tu cabeza y tu cara, Quiero desprender el velo.	En mis brazos bien abiertos, sobre mi pecho tiéndete, que el velo yo te alzaré para mirar tu cara.	A mis brazos extendidos llégate, ven a mi pecho y alzaré el suave velo que oculta tu rostro bello.
Te ofreceré mis rodillas... En la soledad serena, Las flores suaves del tilo <i>Enfloran</i> tu cabellera.	En mis rodillas, sentada, estaremos muy solos, y en tus cabellos, temblando, caerá la flor del tilo.	En mi regazo sentada, solos en la soledad, en tu pelo alborotado flores del tilo caerán.
Frente alba y pelo dorado Sobre mis brazos se acuestan Y brindan para mi boca Tu beso, cual roja presa.	Frente blanca, pelo rubio, reposada en mi brazo, prisioneros de mi boca serán tus labios dulces.	Tez blanca y rubio cabello recuesta sobre mi brazo, dejando que robe besos a tus dulcísimos labios.
Tendremos sueños felices, Mientras bate blando el viento; Dormidos en la armonía, Extraños pensamientos <i>Del bosque</i> , y en el canto De la solitaria fuente...	Un sueño feliz haremos, con su canto embrujando las fuentes solas, la dulce respiración del viento.	Mientras soñamos felices musitará una balada al suave soplo del viento la fuente solitaria.
Y las flores de los tilos Caen lenta, muy lentamente. (MGC)	Nos dormiré la armonía de la selva de los sueños, mientras las flores del tilo resbalarán una a una. (L/A)	Y durmiendo en <i>la armonía</i> del bosque, con su misterio, la flor del tilo en nosotros lentamente iría cayendo (MBV)

Aparte de lo destacado ya en el otro capítulo, sumamos en este otros aspectos que llaman la atención. Sin embargo, no decimos nada nuevo al señalar que, tratándose de la poesía eminesciana, penetrar en sus profundidades lingüísticas puede ser todo un reto para cualquier traductor, por eso sus méritos son aún más significativos. Nos referimos con esto a los posibles conflictos de los aspectos gramaticales específicos de la lengua rumana (como por ejemplo, los sustantivos en distintos casos de la declinación, casos que en español no existen, o a las preposiciones y conjunciones con

sus locuciones correspondientes, así como a las series adverbiales, que vienen a menudo con el verbo, dándole más significado a la expresión).

Los títulos. Según la forma en que aparece la palabra del título, ésta puede crear una ambigüedad, tanta que no sabemos si se trata de la forma sustantiva o de la forma verbal. Aunque el español no suele utilizar los sustantivos sin el artículo, tratándose de un espacio poético donde se traduce una palabra no estaría fuera de lugar esta forma, pues ésta puede ser interpretada como la primera persona del verbo en presente ‘desear’, (yo) deseo. Por cierto, en rumano no se crea esta ambigüedad, las dos formas son distintas, tratándose aquí del sustantivo con artículo definido, -el deseo- (que en rumano es femenino: *dorința*). Esto se concreta en algo bien conocido por los hablantes. No cabe duda de que “La Nostalgia” (MGC) es el sentimiento general de la poesía, que en rumano se expresa como *dor*, de ahí también la palabra del título original, *dorința*, que no es lo mismo que nostalgia.

Vemos que el poema empieza directamente por un imperativo, con el que invita a su amada en un lugar bien conocido por los dos. Así pues, el primer verso de la poesía es idéntico en las tres traducciones y el contenido de la primera estrofa sigue el original, pero el problema surge cuando aparece una palabra culta, que además es una de las palabras clave de la simbología poética del discurso eminesciano. Con ella nombramos un soportal, el espacio cubierto que en algunas casas precede a la entrada principal, *prispa*, con la que se crea una metáfora dotada de hermosura añadida, que describe el lugar puntual donde el poeta espera a su amada con tanta ansiedad. Es un espacio íntimo, escondido de las miradas indiscretas, que cada uno de los traductores imagina diferente: “donde las ramas del sauce/ esconden el agua lenta” (MGC), “al claro de los abetos/ cubierto de ramas tiernas” (MBV) o, simplemente, “donde hay un lecho verde/ oculto por las ramas” (L/A). Eminescu no especifica a qué tipo de árbol pertenecen las ramas, tal como recoge la traducción de León y Alberti, mientras que María Gabriela Corcuera introduce “el sauce”, bien como símbolo de la tristeza o de la nostalgia (dando así la imagen de una inclinación hacia abajo, hacia la tierra), mientras que Manuel Battle Vázquez opta por el abeto, árbol muy presente en la poética eminesciana (y con

eso opta por una orientación opuesta a la anteriormente mencionada, es decir, hacia el alto, hacia el cosmos). Una vez construido su cuadro mirífico especialmente preparado para el encuentro amoroso, el poeta se sitúa dentro y espera que aparezca su amada como un hada en los cuentos, de la nada. La secuencia está presentada por una de las traducciones (MGC) en tres versos -con elisión (Hurtado Albir), u omisión (Vásquez Ayora)-, mientras que por las demás se presenta en cuatro, como en el original eminesciano. Similar a la reescritura del anterior poema (El lago), otra vez la traducción de María Gabriela Corcuera se muestra más poética y más libre en su intento de mantenerse fiel al sentido del texto, utilizando el método interpretativo-comunicativo (Hurtado Albir). Utiliza como técnica, aparte de la mencionada elisión, su contraria (la expansión o modulación), cuando así lo considera.

Así pues, la penúltima estrofa tiene seis versos, dejando otros dos para la estrofa de la secuencia final, con los que enmarca la imagen de las flores del tilo cayendo sobre los cuerpos de los enamorados dormidos. Empezando con la segunda estrofa, entramos en el plano imaginativo, romántico, con su tiempo adecuado para hablar de algo potencial. La posibilidad de cumplimiento del sueño de amor eminesciano en un indefinido futuro -que en rumano se expresa mediante una serie de conjuntivos como: *să răsară, să cadă, să sărim, să scap, să- [] scape, să plutim, (să) foșnească, (să) sune-* en la escritura española aparecen traducidos por gerundios: *saltando, arrullado, flotando* (MBV), como voces de secuencias encadenadas. De los dos gerundios empleados por el poeta aparece solamente uno en la otra traducción: (L/A): “temblando”, que se recoge con la técnica de la compensación (Hurtado Albir).

La personificación metafórica que aparece en la imagen final de la poesía, *adormind de armonia codrului bătut de gânduri*, en la que se utiliza el gerundio más un complemento y un atributo: *quedándonos dormidos por la armonía del bosque caído en sus pensamientos*, presenta un aspecto un poco disímil en las traducciones, donde se conserva solamente uno de los versos, con el que se expresa más en concreto la acción del verbo por la conjunción temporal *mientras soñamos*, seguida de otro complemento modal, *felices*. “Tendremos sueños felices/ mientras bate, blando, el viento” (MGC),

“un sueño feliz haremos” (L/A), “mientras soñamos felices (MBV). Obviamente, los traductores captan bien la idea del sueño de amor como paso hacia la muerte (como veremos más adelante en la poesía *Mai am un singur dor*) acompañado de la música ‘elemental’. Todo eso sucede con la complicidad de la naturaleza, principalmente del agua: “el canto/ de la solitaria fuente...” (MGC), “con su canto embrujado/ las fuentes solas, la dulce/ respiración del viento” (L/A) o “musitará una balada/ al suave soplo de viento/ la fuente solitaria” (MBV). Cabe apuntar aquí la construcción traductora “bate, blando, el viento”, la cual, aparte de la sinestesia a partir de los sonidos iniciales de los sustantivos, contiene el verbo “bate” (MGC), que es un calco del rumano.

Desde luego, la interferencia lingüística es “el mayor riesgo del traductor”, que Valentín García Yerba (1984: 353) pone en relación con el bilingüismo⁴⁴⁸. Pero, como menciona Gideon Toury (2004), en todo este proceso hay que asumir las consecuencias cuando se trabaja con lenguas en contacto de la misma familia, por sus semejanzas: que “puede muy bien tener sus implicaciones para la proporción de transferencia ‘negativa’++ y/o ‘positiva’, dice el autor, “pero como desde el punto de vista de la psicolingüística hay un único procedimiento que dé lugar a ambos tipos de transferencia, la interferencia como tal siempre estará presente. Lo que sí puede ocurrir es que se vea con mayor o menor facilidad”. (Gideon Toury 2004: 346).

Traducir las emociones. Otro aspecto que puede llamar la atención es el modo de traducir las emociones en distintas situaciones que requieren decisiones tomadas con más sutileza sobre el campo léxico, dado que en la poesía el mensaje “se dirige más al corazón que a la razón”, en palabras de Nida y Taber (1986). Una emoción está escrita

⁴⁴⁸ A falta de datos sobre la traductora María Gabriela Corcuera y su conocimiento del rumano, nuestra hipótesis sería que recibe la ayuda del poeta y traductor rumano Aron Cotruș, el cual, suponemos, corrige e interviene en su labor. Así podríamos tener la explicación de las imágenes tan poéticas de sus traducciones (ya veremos otras, más adelante), que ninguno de los demás pueden conseguir a pesar de que, por ejemplo, algunos son poetas, como la pareja León-Alberti. Claro que por el modo indirecto de la traducción de estos, y por su desconocimiento del rumano, no se atreven a salirse de la letra del texto, y así se explica el uso del método literal de traducción, haciendo simplemente la transcodificación lingüística. Partimos en esta hipótesis del hecho de que Entreambasaguas le da las gracias a Cotruș, por ayudarle con documentación en cuanto al prefacio a estas traducciones, pareciéndonos entonces lógico que conozca el contenido de la antología, así como a la traductora, aunque no encontramos información concreta sobre todo ello.

en un poema para que el lector tenga acceso a esta emoción de alguna manera, o sugerida, como en este caso, por el mismo título (*Dorința*), divulgando el deseo amoroso. Eso supone que la emoción no siempre está escrita, sino que es inferida con las equivalencias que crea el poema en general, a través del tono y el ritmo, pues no sólo hay contextos evidentes, hay también contextos ocultos y lo que llamamos las connotaciones, que no siempre son intelectuales, a veces son afectivas (Ricoeur 2005: 16). Y, no menos importante, en la poesía de Eminescu siempre hay una disposición, configurada por elementos de la naturaleza en concordancia con las emociones humanas. Ahora bien, trabajar con la vibración poética que evocan las palabras en sus combinaciones creativas, con todos los símbolos y los estados afectivos que se unen a ellos, puede dar resultados muy distintos si la traducción es directa o, por el contrario, se hace por intermedio de otra lengua. En nuestro caso, aquí tenemos dos traducciones directas (MGC y MBV) y una indirecta (L/A).

No obstante, nos llama la atención una nota un poco artificial de la construcción del sueño amoroso y el paisaje correspondiente, sin evidencia de la parte emocional, en la traducción de Alberti y León. No olvidemos que Coșeriu (1977) piensa que, de hecho, la dicotomía entre el significado y la designación está relacionada con la traducción de las emociones, y que la dificultad consta en reproducir designaciones sentimentales del mismo sentido en la lengua de llegada para lograr el significado original. La verdad es que el traductor puede decidir sobre la traducción de las emociones en la lengua objeto manteniendo las palabras o simplemente traduciendo literalmente, si cree que el lector lo entenderá, o puede traducirlas menos literalmente, centrándose en la función de la expresión, en la combinación de las palabras y las emociones que sus imágenes evocan.

La perspectiva eminesciana del tiempo. Tal vez es poco probable que todos los traductores conozcan muy bien la perspectiva eminesciana del *Și dacă, Peste vârful, Trecut-au anii, Afara-i toamnă...*, *Floare-albastră, Pe lângă plopul fără soț, S-a dus amorul, Sara pe deal*, y sus vías expresivas.

La palabra rumana *timp*, como el español ‘tiempo’, es polisémica y, gramaticalmente hablando, va unida al modo y al aspecto, significando el tiempo lógico objetivo que se expresa por sus divisiones presente (*prezent*), pasado (*trecut*) y futuro (*viitor*). Si el tiempo español, en cualquiera de sus divisiones cronológicas, es continuo, en rumano sus valores son de *absolut* y *relativ*, aunque a veces expresan la misma idea en las dos lenguas (como por ejemplo en el uso del presente para expresar cosas futuras). El futuro rumano, que además de la forma habitual tiene el futuro anterior (que es *relativ* en rumano), también se puede utilizar con el valor modal del imperativo y, asimismo, se puede expresar con el conjuntivo.

Eminescu utiliza bastante este tiempo en todas sus formas, como tiempo de las ilusiones, donde su imaginación encuentra espacio para construir maravillosos sueños de amor romántico, como hemos visto en poemas como: *Atardecer en la colina*, *El deseo* y *El lago*, entre otros. El tiempo eminesciano es un tiempo espacial que tiende a perderse en *illo tempore*. Su tiempo es más bien una categoría filosófica y física que gramatical. Es aquel “presente eterno poético” (Popa 1989: 148), “tiempo eternizado”, como en el final de la poesía *Dorința*. “El presente eterno poético de ‘El deseo’, su actuación atemporal, es decir, ejercer su certeza “circular”, dice el crítico rumano, hablando sobre este *presente continuo eminesciano*, “se realiza por la incansable música de los movimientos de la naturaleza”, así como “por la armonía excepcional, fónica y estructural (estructura formal y sentimental) de este poema,

acabado con aquella estrofa de una hermosura única, que presenta algunas de las más intensas cargas poéticas de la lírica eminesciana, capaz de llevarnos a un sin fin en la eternidad pasada y a un sin fin en la eternidad futura, excluyendo cualquier otro tiempo y cualquier estado de ser⁴⁴⁹.

Tres son las particularidades de la expresión temporal verbal en Eminescu (Irimia 1977: 147): el carácter aleatorio de los sufijos (*-esc* y *-ez*) en el presente, el predominio de las formas populares, especialmente del futuro, y la inversión del orden

⁴⁴⁹ *Prezentul etern eminențian*, Popa 1989: 48; n. t.

en el interior de los sintagmas analíticos de algunos tiempos como el futuro y el perfecto compuesto, especialmente. Veamos todo esto y otros aspectos a continuación en las traducciones de la siguiente poesía, *Sara pe deal*, trabajos hechos por los españoles en España (MGC) y en Rumanía (L/A), tal como aparecen a continuación:

3. Sara pe deal (2 traductores)

Para definir este pasaje de última hora de la tarde, entre la tarde y la noche,

La tarde en la colina

Por la tarde, en la colina suena el cuerno con tristeza y las torres se destacan mientras corren las estrellas. El agua clara, en la fuente deshace dulce su llanto; junto a la acacia, mi amada, espera leve mi paso.

Cruza la luna en el cielo, siempre tan sagrada y clara: tus inmensos ojos buscan dentro de las hojas raras. Las estrellas nacen, húmedas de la bóveda del cielo; tu pecho, lleno de gozo; tu frente, de pensamientos.

Las nubes pasan, sus rayos se deshacen en hileras, y se alzan bajo la luna casas humildes y viejas. Cruje mezclada en el viento, la balada de la fuente y murmura en el ejido la flauta, tan suavemente...

Con los haces a la espalda, vienen los hombres cansados, y suena más fuerte el Ángelus cuando retornan del campo. La vieja campana llena con su voz toda la tarde y consumida en el ascua del deseo, mi alma arde.

De repente sobre el valle se ha disipado la aldea, mi tosco paso camina, corriendo hacia tu ribera. Toda la noche estaremos junto a la acacia florida, durante horas y horas te diré que eres mi vida.

Nuestras cabezas muy juntas uno del otro tendremos y bajo las altas copas sonriendo dormiremos de las vetustas acacias, durante la noche entera. ¿Quién por una noche así toda la vida no diera? (MGC)

Sara pe deal

Sara pe deal buciumul sună cu jale,
Turmele-l urc, stele le scapără-n cale,
Apele plâng, clar izvorând în fântâne;
Sub un salcâm, dragă, m-aștepti tu pe mine.

Luna pe cer trece-așa sfântă și clară,
Ochii tăi mari caută-n frunza cea rară,
Stelele nasc umezi pe bolta senină,
Pieptul de dor, fruntea de gânduri ți-e plină.

Nourii curg, raze-a lor șiruri despică,
Streșine vechi casele-n lună ridică,
Scârțâie-n vânt cumpăna de fântână,
Valea-i în fum, fluiera murmură-n stână.

Și osteniți oameni cu coasa-n spinare
Vin de la câmp; toaca răsună mai tare,
Clopotul vechi împlie cu glasul lui sara,
Sufletul meu arde-n iubire ca para.

Ah! în curând satul în vale-amuștește;
Ah! în curând pasul-mi spre tine grăbește:
Lângă salcâm sta-vom noi noaptea întreagă,
Ore întregi spune-ți-voi cât îmi ești dragă.

Ne-om răzîma capetele-unul de altul
Și surzând vom adormi sub înaltul,
Vechiul salcâm. - Astfel de noapte bogată,
Cine pe ea n-ar da viața lui toată?

Atardecer en la colina

El cuerno quejoso suena en la colina, suben los rebaños, brillan las estrellas, las aguas responden, gimiendo en las fuentes; bajo las acacias, querida, me esperas.

La luna atraviesa clara y santa el cielo, tus ojos contemplan el raro follaje, las estrellas húmedas nacen en lo alto, tú estás de ansias llena y de amor tu seno. Las nubes resbalan, sus rayos se estrian, Levantan las casas sus techos vetustos, la roldana al viento chirria en el pozo, el valle es de humo, las flautas murmuran.

Hombres fatigados, la hoz sobre el hombro, vuelven de los campos; la toica* resuena, la campana llena con su voz la noche, y mi alma se quema de amor en tu fuego.

¡Ah!, pronto en el valle el pueblo se duerme, ¡ah!, pronto mis pasos hacia ti me llevan. Cerca de la acacia pasaré la noche e incansablemente te diré: te quiero.

Las cabezas juntas, una contra otra, bajo la alta acacia nos dormiremos ¿Quién la vida entera no la entregaría por una tan bella, tan dichosa noche? (L/A)

aquella *seara* rumana, el español no tiene una unidad léxica específica.

De modo que atardecer sería poco, y anochecer mucho. Eminescu elige este tiempo de transición, por así llamarlo, como el mejor momento de sus sueños románticos de amor, instante que los amantes esperan con ansia e impaciencia, como en la poesía “Atardecer en la colina”, donde la naturaleza ofrece un trasfondo poético “a un amore pieno e corrisposto” (Lupi 1955: 176), un espacio maravilloso de una rara composición cromática: “El torbellino de imágenes visuales, auditivas y cinéticas rellenan el espacio entre el valle y la colina”, dice el crítico rumano Zoe Dumitrescu Buşulenga (1976: XXXVII). Es allí donde “se hallan los enamorados que habrían de encontrarse en la cima de la colina como sobre una montaña cósmica vigilada por una acacia cual un árbol de la vida, cual un *axis mundi*” (Ídem). El paisaje mirífico de esta poesía sin igual, se nos presenta como “un esencial rincón poético, pero al mismo tiempo encarna una vivencia poética de todo el universo espiritual de un pueblo” (Uscătescu 1965: 7). Es “un paisaje concreto de la tierra rumana, donde toda alma rumana logra encontrarse a sí misma y realizar sus esencias poéticas.

El poema contiene todos los componentes de este universo”, que el analista menciona a continuación: “los rumores indefinidos del atardecer, los rebaños, los amantes bajo la vieja y alta acacia, el rumor de las aguas claras que manan de la fuente, la luna ‘santa y clara’, la campana que llena con su voz todo el crepúsculo”, elementos específicos de la naturaleza eminesciana, y, además “todo pertenece a un paisaje, íntimo y vasto a la vez, paisaje en el cual se reconocerán siempre los rumanos. Paisaje de la noche fecunda, de integraciones y entregas plenas. Paisaje de plenitud del alma, dice Uscătescu, traduciendo la pregunta retórica del final de la poesía: ‘Por tan fecunda noche/ ¿Quién no cambiaría su vida entera?’ (Ibídem, 8).

El léxico español no tiene cobertura para la palabra culta *jale* y su campo semántico, por lo tanto, con el cambio por “tristeza” (MGC) y “el cuerno quejoso” (L/A), se cambia el acento sobre el estado afectivo. Como era de esperar, tenemos una traducción interpretativa-comunicativa, hecha principalmente a base de modulación

(MGC), y otra literal, palabra por palabra, que sigue más al texto como escritura (L/A) (en algunas partes incluso parece hecha con el traductor automático): “tú estás de ansia llena y de amor tu seno”. La misma secuencia aparece de modo distinto en la otra traducción: “tu pecho, lleno de gozo, tu frente de pensamientos” (MGC), y muy poética en los versos: “el agua clara, en la fuente deshace dulce su llanto”, lo que refuerza nuestra hipótesis de que interviene por allí la mano del poeta Aron Cotruș. De todos modos, no se realizará el encuentro amoroso, similar al de las susodichas poesías “El deseo” y “El lago”, a pesar de la aspiración del fuerte sentimiento de pasión compartido. No olvidemos que siempre el dúo, Él y Ella, en Eminescu representan la pareja primordial, “principio, meta y esencia, proyección ideal y aspiración hacia lo absoluto” (Bușulenga 1976: XXXVI). Desde luego, muchas veces el traductor tiene que transmitir al receptor un cuadro imaginario, parecido a algo conocido por él, pero otras veces, en cambio, el lector tiene que figurarse él mismo los elementos componentes para poder así comprenderlo. Así sucede en la secuencia *Și osteniți oameni cu coasa-n spinare/ Vin de la câmp; toaca răsună mai tare*, en la que la palabra *toaca*, que es un instrumento de madera utilizado en las iglesias ortodoxas para llamar a misa, pone en dificultad a los traductores. Ahora bien, en una de las traducciones (MGC) se reemplaza por un parecido léxico semántico, ‘equivalente acuñado’ (Hurtado Albir): *Con los haces a la espalda,/ vienen los hombres cansados,/ y suena más fuerte el Ángelus cuando retornan del campo/*. Así pues, la imagen obtenida mediante la palabra “Ángelus” la distingue de la otra traducción. El Ángelus, al ser una “oración en honor del misterio de la Encarnación” (DRAE 2009), se aleja de la idea original⁴⁵⁰.

Una nueva imagen se crea en los versos: “hombres fatigados, la hoz sobre el hombro,/ vuelven de los campos; ‘la toica’* resuena,/” (León/Alberti), donde la palabra ‘toica’ supuestamente representa un intento de transferir de la lengua de origen un término que no puede reproducir el castellano, para el que se han puesto incluso

⁴⁵⁰ Que sería una llamada a todos para reunirse en torno al símbolo espiritual que es la iglesia, después de un día entero de trabajo, cada uno por su cuenta, aunque quiere acercarse más al universo ideológico de la religión católica, característica de los receptores españoles

explicaciones y aclaraciones, al final, en las ‘Notas’ (p. 337). Allí viene explicada la palabra que, recalcamos, no existe en rumano, tal como lo escribe, diciendo que “‘toica’ es un trozo de madera o metal que se golpea para llamar a la oración”⁴⁵¹. No cabe la menor duda de que la verdadera palabra rumana *toaca*, tiene que ver con una práctica específica ritual de la religión ortodoxa, difícil de transferir en un espacio cristiano de orientación católica.

Por otro lado, si de mantener la ortografía francesa se trata, nos preguntamos cuál podría ser la razón, dado que en español se lee generalmente como se escribe, igual que en rumano. Por su intento de traducir con la técnica del préstamo lingüístico⁴⁵², en su forma original o asimilada, parece que el resultante es una transferencia negativa, más exactamente un aspecto de la *Interlengua*, la llamada *construcción creativa* (Baralo 1997: 59-70), partiendo de la palabra original *toaca* (como se puede ver en el texto de Eminescu), suponemos que pasada por el francés. De acuerdo con Coșeriu (2009: 312-313), en una traducción es importante el conocimiento elocutivo y expresivo de la lengua meta, porque la interpretación de las expresiones idiomáticas y de sus distintas restricciones depende en gran medida de este tipo de saber, debiendo tenerse esto en mente. Por otra parte, hablando de expresiones que no tienen equivalente en el idioma de llegada, Alexandru Ciorănescu cree que para un traductor poeta no constituyen un verdadero problema, dado que su don creativo le podría ayudar a superar la dificultad.

Según su opinión, el auténtico problema de una traducción se encuentra a un nivel más profundo de la poesía, provocado por la condición misma de este tipo de creación (la de discurso literario) y de su articulación como tal (Ciorănescu 1989: 187).

⁴⁵¹ No obstante, existe en rumano la palabra regional *tóică*, un sustantivo femenino, que significa algo totalmente distinto: *bătă mare*; *par*, *ciomag* (*DEX*), respectivamente “clava”, “porra”, con la que el contexto eminesciano no tiene nada que ver; sino todo lo contrario.

⁴⁵² V. G. Yerba (1984: 333-339) haciendo distinción entre préstamo y extranjerismo, habla del préstamo como ‘extranjerismo naturalizado’, considerando que la *naturalización* puede ser enriquecedora para la lengua en la que se traduce, aunque dice que entre los hispanohablantes se suele oponer resistencia al extranjerismo. “No puede compararse hoy el español con el inglés o el rumano en cuanto a la disposición acogedora de las palabras foráneas”, dice el autor, y da un ejemplo, entre otros, de cómo se resiste el español a las adaptaciones: “La unidad monetaria rumana es *leu*, plural, *lei*. ¿Se atrevería el traductor de una obra escrita en rumano a escribir en español “un *leo*” cien *leos*? Sería, sin embargo, la adaptación más natural del extranjerismo *leu/lei*, a menos que juzgase preferible traducir: *leon/leones*.”

Otra vez destacamos la traducción interpretativo–comunicativa (MGC), donde aparte de mantener el sentido de la poesía, se intenta, y parcialmente se consigue, incluso la rima: “Cruje mezclada en el viento, la balada de la fuente/y murmura en el ejido la flauta tan suavemente...; ”Toda la noche estaremos junto a la acacia florida,/ durante horas y horas te diré que eres mi vida”; “Nuestras cabezas muy juntas uno del otro tendremos/ y bajo las altas copas sonriendo dormiremos/ de las vetustas acacias, durante la noche entera./ ¿Quién por una noche así toda la vida diera?/.

4. Mai am un singur dor (2 traductores)

Las emociones en varios contextos de las traducciones tienen que ver con las metas y, no menos, con la responsabilidad y la capacidad de decisión del traductor. Es difícil pensar que pasarán a otra lengua, manteniendo su encanto en las nuevas construcciones lingüísticas, palabras con tanta carga afectiva, como *dor* y *jale*, presentes como tales o en unidades léxicas del tipo: *dureros de dulce*, *farmec dureros*, *dulce jele*, que caracterizan sentimientos y estados afectivos de lo más profundo, y que son bastante frecuentes en sus poemas, ya que el sentimiento de *dor* es muy intenso en el poeta. De hecho, Tudor Vianu (1974), uno de los críticos rumanos que comentan las obras del poeta, dice que “Eminescu adîncește și interpretează ‘dorul’ popular într-un fel care-i aparține” es decir, que Eminescu profundiza e interpreta ‘dorul’, este sentimiento, de una manera suya, propia: *Dorul* del que habla, *farmecul dureros* no se dirige ni hacia el pasado ni hacia el futuro, sino hacia la fusión con el presente entero y total”⁴⁵³. Otra vez aquí la falta de correspondencia entre los valores connotativos obliga a los traductores a modificar los recursos del texto de origen con el fin de recrear las asociaciones en español e intentar así producir un efecto similar en los receptores españoles. Pero es sabido que una traducción con formas gramaticales diferentes puede afectar a la expresión de una emoción.

⁴⁵³ Vianu 1974: 58-59; n. t.

Así pues, es importante cómo se traduce, no porque de otra forma no se comprendería el texto, sino porque no se trasladaría el mismo sentido de la emoción (como ya comentamos anteriormente).

<p>Sólo tengo un deseo Sólo tengo un deseo en la paz de la tarde: que me dejen morir a la orilla del mar.</p> <p>Sea mi sueño dulce, y esté cercano el bosque, y sobre el agua tensa, surja el sereno cielo.</p> <p>Yo no quiero guirnaldas ni sepulcros ricos; pero tejedme el lecho con las ramas recientes; y nadie tras de mí quiera llorar mi muerte junto a la cabecera...</p> <p>Quizá el otoño preste sus voces amarillas a las cadentes hojas, cuando mueren, llorando encima de las fuentes.</p> <p>Que resbale la luna entre las largas copas de los pinos, y el viento penetre sibilante.</p> <p>Sobre mí, el tilo santo Sacudirá sus ramas, y yo no andaré ya errante; me mecerán, soñando, los recuerdos de amor.</p> <p>Los luceros que surjen de ese castillo en sombra se tornarán amigos sonreirán de nuevo.</p> <p>Gemirá apasionado el canto del mar, áspero; pero yo seré tierra desde mi soledad. (MGC)</p>	<p>Mai am un singur dor</p> <p>Mai am un singur dor : În liniștea serii Să mă lăsați să mor La marginea mării; Să-mi fie somnul lin Si codrul aproape, Pe-ntinsele ape Să am un cer senin. Nu-mi trebuie flamuri, Nu voi sicriu bogat, Ci-mi împletțiți un pat Din tinere ramuri.</p> <p>Și nime-n urma mea Nu-mi plângă la creștet, Doar toamna glas să dea Frunzișului veșted. Pe când cu zgomot cad Izvoarele-ntr-una. Alunece luna Prin vârfuri lungi de brad. Pătrunză talanga Al serii rece vânt, Deasupra-mi teiul sfânt Să-și scuture creanga.</p> <p>M-or troieni cu drag Aduceri aminte. Luceferi, ce răsar Din umbră de cetini, Fiindu-mi prieteni, O să-mi zâmbească iar. Va geme de patemi Al mării aspru cânt... Ci eu voi fi pământ În singură-tate-mi.</p>	<p>Sólo tengo un deseo Sólo tengo un deseo: que en la paz de la tarde me permitáis morir a la orilla del mar; me sea dulce el sueño y el bosque esté cercano, que en la extensión del agua reine un cielo sereno. Oriflamos no quiero, ni un lujoso ataúd, hacedme sólo un lecho con las jóvenes ramas.</p> <p>Y nadie junto a mí llore en mi cabecera, nada más que el otoño hable en las hojas secas. Mientras corren las fuentes cayendo rumorosas, se deslice la luna sobre los altos pinos. Que las esquilas suenen al viento de la tarde, que sobre mí el sagrado tilo vuelque sus ramas.</p> <p>Como ya no andaré nunca más errabundo, tiernamente mi tumba cubrirán los recuerdos. Los astros, que se elevan - de la enramada en sombra, serán para mí amigos, sonriendo de nuevo. Gemirá apasionado el canto del mar áspero... y me volveré tierra en mi honda soledad. (L/A)</p>
--	--	---

El 'deseo', en la traducción de *Mai am un singur dor*, "Sólo tengo un deseo", no cubre la misma función expresiva del *dor, a saudade romena*⁴⁵⁴, cuya representatividad es mucho más amplia: "Esta palabra sirve igual para expresar la melancolía de estar separado de los suyos, la nostalgia de los felices tiempos, que ya pasaron, como el deseo ardiente de alguna cosa", dice Eliade (1943:79), y añade: "*Dor* se encuentra tanto en los versos más melancólicos como en los más apasionados". El sentido del que habla Eliade, de "apasionado", aparece en la imagen de la precedentemente comentada *Sara pe deal*: "Pieptul de dor, fruntea de gânduri ți-e plină": *Tu pecho, lleno de gozo;/ tu frente, de pensamientos* (MGC), mientras que sobre el otro aspecto, más melancólico, se construye *Mai am un singur dor*, el testamento poético eminesciano que ofrece una visión especial sobre la muerte. Esa idea se refleja en ambas traducciones, como tal; una ceñida al texto (L/A) y la otra (MGC) más sujeta al sentido. De todos modos, al tratarse de una poesía filosófica, el traductor no se aleja mucho del texto, aparte de su ya conocida predilección por cambiar el número de versos de las estrofas, con lo que acentúa de una forma distinta las partes del discurso poético, en lo que constituye su nota personal. En este sentido son menos, esta vez, las 'intervenciones'. De modo que, por ejemplo, la primera estrofa después de los primeros dos versos se diferencia solamente por el cambio de posición del pronombre relativo (con la técnica de la transposición): una sigue adoptando un tono ligeramente coloquial (MGC), por el uso de la expresión verbal "(que) me dejen (morir)" (MGC) y la otra uno más intelectual, al utilizar el verbo "(que)...me permitáis (morir)" (L/A).

En su aspiración hacia el cósmico, el poeta hace una magnífica proyección en el universo tan propicia para su 'desvanecimiento', como salida de este mundo, en un "dulce sueño". Tal como mencionamos en otros análisis y comentarios sobre el tema, el motivo Eros y Tánatos siempre aparece en la poesía eminesciana de la naturaleza (explícita o implícitamente). El amor (la pequeña muerte) y la muerte (como pasaje hacia la otra dimensión) actúan siempre dentro de los elementos del pequeño y del gran espacio con sus naturalezas elementales que producen sempiternamente un movimiento

⁴⁵⁴ Eliade, "'Dor' a saudade romena", en el diario *Accao*, 31/12/ 1942; apud Eliade 1943: 79.

armónico, la música de los elementos es en sí misma la expresión pura de la vibración cósmica. En este contexto, las luces de las estrellas, los sonidos agradables, las fragancias seductoras de la naturaleza que tanto amaba y que quiere que le acompañen más allá de la vida, aparecen también en las variantes españolas, aunque en otras combinaciones léxicas. Estamos en un espacio cósmico terrenal, donde las aguas del mar con su áspero *canto*, traducidos en los textos españoles como: “el canto del mar, áspero” (MGC) y “el canto del mar áspero” (L/A), el sonido de los manantiales con sus cadencias rítmicas, los luceros (MGC) o los astros (L/A) “amigos”, el “tilo santo” (MGC) los abetales, los “altos pinos” (L/A), todos y cada uno seguirán siéndole compañeros del gran viaje, participando en su unión astral con lo absoluto de la eternidad. De la idea de los versos: *Doar toamna glas să dea/ Frunzişului veşted/*, después de su muerte, aparece en una de las traducciones (MGC) una imagen metafórica muy poética: “Quizá el otoño preste/ sus voces amarillas/ a las cadentes hojas,/ cuando mueren, llorando/ encima de las fuentes”//, traducida con la técnica de la amplificación, mientras que la otra (L/A), más fiel a los versos originales, crea una imagen distinta: “nada más que el otoño/ hable en las hojas secas”.

En cambio, ambas se apartan de la unidad léxica rumana *a da glas, a glăsu* (‘expresarse por medio de la voz’), proveniente de *glas*, ‘voz’, utilizada más en sentido figurado, poético, sinónimo más lejano de la palabra *a rosti*, ‘hablar’, que viene de *rost*, *sens*, es decir, ‘sentido’, ‘significado’, como de hecho se utiliza en la segunda traducción. Eso significa “que si cada expresión idiomática tiene un significado fijado por el idioma, tiene también un complejo de poderes sugestivos, fijados asimismo por el idioma” (Alonso 1960: 92). Cabe mencionar aquí el hecho de que la palabra rumana *vreme* no siempre se puede sustituir por *timp* (tiempo), dado que la sinonimia no es perfecta, con lo cual en la traducción puede perder la intención del mensaje poético en cuanto a sus valores expresivos, como en la siguiente poesía, traducida por los mismos autores.

5. Crăiasa din povești (2 traductores)

El tiempo eminesciano, sobre el que hemos expresado algunas consideraciones en otro apartado, se mueve en su simultaneidad en una sucesión de instantes momentáneos, como intervalos de un eje imaginario,.

La reina de los cuentos

De las brumas albas, transparentes
ha nacido la luna argentada,
ha elevado la bruma en el campo
y extendido por cima del agua.

Sobre el césped se unieron las flores
y han roto las telas de araña;
un vestido de piedras preciosas
encubriría la noche de magia.

Y las nubes muy cerca del lago
han tejido caminos de sombras,
son madejas de luz, dispersadas
por el dulce vaivén de las olas.

Entre cañas estaba una niña,
lanza rosas corales al agua
porque surja una imagen del lago
mira así, suavemente inclinada.

En el agua círculos corren
y han formado un divino diluvio,
porque el lago ancestral se ha encantado
por un pensamiento
del santo Mercurio.

Porque brote la imagen del fondo
los rosales más tiernos arroja,
y encantados están los rosales
por un pensamiento
de la santa Venus.

Ella mira, su pelo es de oro;
en la luna, su cara un lucero,
y en sus nítidos ojos azules,
se dibujan, soñantes, los cuentos.
(MGC)

Crăiasa din povești

Neguri albe, strălucite
Naște luna argintie,
Ea le scoate peste ape,
Le întinde pe câmpie;
S-adun flori în șezătoare
De păianjen tort **să rumpă**,
Și anină-n haina nopții
Boabe mari de piatră scumpă.

Lângă lac, pe care norii
Au urzit o umbră fină,
Ruptă de mișcări de valuri
Ca de bulgări de lumină,

Dându-și trestia-ntr-o parte,
Stă copila lin plecată
Trandafiri aruncă roșii
Peste unda fermecată.

Ca să vad-un chip, se uită
Cum aleargă apa-n cercuri,
Căci vrăjtit de mult e lacul
De-un cuvânt al Sfintei Miercuri;

Ca să iasă chipu-n față,
Trandafiri aruncă tineri,
Căci vrăjiți sunt trandafirii
De-un cuvânt al Sfintei Vineri.

Ea se uită... Păru-i galben,
Fața ei lucește în lună,
Iar în ochii ei albaștri
Toate basmele s-adună.

De los cuentos de hadas

Las brumas blancas, brillantes,
hacen nacer a la luna,
surgen del fondo del agua
y se extienden por el llano.

Las flores se juntan para
romper las telas de araña,
y al vestido de la noche
le prenden piedras preciosas.

Cerca del lago las nubes
tejen una fina sombra
que se estremece al cortarse
de ondas y manchas de luz.

Abriendo paso en los juncos,
la niña dulce se inclina,
lanzando pétalos rojos
sobre las mágicas ondas,

para mirar como un rostro
fugitivo huye en el agua,
pues el lago esta encantado
al conjuro de San Miércoles.

Para que el rostro aparezca,
le tira rosas tempranas,
pues la rosa esta encantada
el conjuro de San Viernes.

Mira...A la luna relumbran
su rostro y rubios cabellos,
mientras en sus ojos claros
se juntan todos los cuentos.
(L/A)

Este mismo tiempo pasa desde el momento objetivo (de la realidad), al momento subjetivo (de la creación), "ensimismando" el tiempo personal en su universo sumamente poético. Este tiempo mismo de naturaleza lírica tiene que asumirlo el traductor para llevarlo a su lector. Si hay que presenciar un tiempo indefinido, no obstante, puede ser uno de cuento, de *érase una vez*, dado que en la organización discursiva del poema participan unidades léxicas que, en vez de aclarar el tiempo, precisamente lo hacen más confuso, como en *Crăiasa din povești*, por ejemplo, "donde la amada-hada hace aparecer, por arte de magia, en el espejo claro del lago, el perfil del hombre querido" (Buşulenga 1976: XXXVII). Dada la ambigüedad de la unidad temporal de la poesía "La reina de los cuentos" (MGC), o "De los cuentos de hadas" (L/A), los traductores se han posicionado de una manera diferente en la unidad temporal y toda su (ir)realidad.

Por eso, la imagen de la naturaleza poética en la que entrará el lector español será tal y como la pueden recoger las unidades léxicas españolas elegidas por cada uno de los traductores. Aunque las imágenes son parecidas, las técnicas siguen siendo distintas: bien palabra por palabra (L/A), bien por la modulación (MGC), en este caso con un tono más poético y con más inclinación hacia la metáfora. De todos modos ambas han tenido que pasar del arcaísmo cultural *rumpă*, al que una de las traducciones (en su intento de conservar algo de su matiz arcaico), pone el verbo español en pasado (aunque en rumano está en presente): "han roto", mientras que en la otra está en infinitivo: "romper" (L/A). Las imágenes paradisíacas (MGC) cuentan en un momento dado con una 'ampliación anticipativa', que por el añadido "mira así" anticipa el momento de la siguiente estrofa, en la que ésta la mira de verdad.

Es allí, en el agua, donde "círculos corren/y han formado un divino diluvio,/ porque el lago ancestral se ha encantado por un pensamiento del santo Mercurio". No nos pasa desapercibido el intento de conseguir la rima (aquí cruzada), según se puede observar. La otra traducción, yendo por la vía literal, tiene un tono más prosaico, incluso en la misma estrofa: "para mirar como un rostro/ fugitivo huye en el agua,/ pues el lago está encantado/ al conjuro de San Miércoles".

Cabe señalar aquí que la traducción interpretativo-comunicativa, al sentirse menos restringida, se permite la generalización. Así pues, aparece el patrón del día, concretamente el Santo Mercurio, seguido en la otra estrofa de la patrona del día de viernes, Santa Venus. De aquí surgen las diferencias entre las dos traducciones, porque en la de la pareja León y Alberti aparecen como San Miércoles y San Viernes. Lógicamente, como el día en español es masculino y no femenino, se tienen que adaptar las palabras, perdiendo casi todo el encanto, porque las dos santas rumanas son conocidos personajes de cuento, siendo esa la razón por la que aparecen aquí. En todo caso, en una de las reescrituras (MGC) se describe el paisaje mágico del lago encantado por la palabra de las hadas con los tiempos perfectos del pasado, en su intento de darle un matiz de antigüedad, mientras que en el otro caso (L/A) esto se hace desde una perspectiva temporal situada en el presente, siguiendo el texto rumano. Se puede notar que, generalmente, los contenidos del contexto referidos a la realidad extralingüística, en nuestro caso la atmósfera de cuento, tienen un valor expresivo delicado de traducir. Veamos esto aún mejor en la siguiente traducción, de la poesía “Y si...”, la última que analizamos de los mismos traductores.

6. Și dacă... (2 traductores)

Interesante poema, cuyo título se basa en dos conjunciones de distinta índole, reiteradas simétricamente en las tres estrofas, transpuesto de la misma forma en las traducciones (aunque una de ellas no respeta la forma de las estrofas), y que se construye sobre una serie de sinestesias.

Y Si...	Și dacă...	Y si
Y si los ramos rozan tus vidrios y se estremecen los viejos álamos , es que en mi alma permaneces y lentamente me acerco a ti.	Și dacă ramuri bat în geam Și se cutremur plopii, E ca în minte să te am Și-ncet să te apropii.	Y si las ramas golpean y si los álamos tiemblan , es porque dentro te guardo y dulcemente te acercas.
Y si la estrella descende al lago iluminando su hondura umbria ,	Și dacă stele bat în lac Adâncu-i luminându-l ,	Y si los astros se miran reflejándose en el lago,

es que el dolor se ha serenado
y el pensamiento olvidó sufrir.
Y si las nubes se abren gentiles
porque penetre la luz de la luna,
es que el recuerdo me lleva siempre,
siempre hacia ti.
MGC

E ca durerea mea s-o-mpac
Înseninându-mi gândul.
Și dacă norii deși se duc
De iese-n luciu luna,
E ca aminte să-mi aduc
De tine-ntodeauna.

lo hacen porque mi dolor
se calma dentro de mí.
Y si las nubes se borran
para que brille la luna,
es para que yo me acuerde
constantemente de ti.
L/A

Mediante la construcción conjuntival *Și dacă...* “Y si”, en la clausura, dado que cumple la misma función en las dos lenguas⁴⁵⁵, se da énfasis a la reflexión filosófica relacionada con el sentimiento de amor. El poeta es capaz de dialogar con la naturaleza y, más adelante en el texto, de percibir, otra vez, cómo esta naturaleza vive experiencias análogas a las suyas. Así es como el poeta expresa la invariable lógica entre las relaciones de interferencias que se establecen entre sus estados afectivos y las correspondencias con los distintos elementos de la naturaleza, principalmente del mundo cósmico: la naturaleza en sí, los astros y las nubes. Algunos especialistas, como Walter Porzig⁴⁵⁶ encuentran entre las modalidades expresivas de un texto, además de la onomatopeya, la metáfora sonora, el gesto sonoro y el simbolismo fonético.

La imagen: *ramuri bat în geam*, traducida como: “las ramas rozan (tus vidrios)” y “las ramas golpean”, y la otra construcción poética eminesciana: “se cutremur plopii”, traducida como “se estremecen los viejos álamos” y “los álamos tiemblan”, utilizan metáforas sonoras con las que se produce una impresión parecida a la que se ocasiona al ver o percibir los fenómenos expresados. El simbolismo fonético con sonoridades ondulatorias, el espacio abierto, el ritmo melancólico y el silencio pausado entre las ideas, ofrecen una visión filosófica breve y profunda sobre el amor, ‘governador’ de la vida material y espiritual que intenta captar las traducciones, aunque sin conseguirlo. En este tipo de discurso secuencial la métrica y la rima son muy importantes, más incluso diríamos que la forma de las tres cuartetas, que puede llamar la atención por el paralelismo de las asociaciones de ideas en una simetría cerrada.

⁴⁵⁵ Véase también: Coșeriu 1977: 190.

⁴⁵⁶ Apud: García Yebra 1984: 276 y sig.

Entendemos que se alude al movimiento circular de la vida, donde el amor es una de sus fases, sin embargo importante porque contiene en sí la vida y la muerte, la esperanza de reiniciar cada vez, el ciclo de la existencia. En “el acomodo de un molde lingüístico a otro” (Lucena 1997: 416), por perder la sucesión de las sílabas acentuadas y no acentuadas de las palabras rumanas, según la rima y el ritmo propios, se ha perdido el efecto eufónico, pero no así los principales puntos referenciales de apoyo en la naturaleza que la poesía de Eminescu propone. En este sentido, mirando los elementos de apoyo para la ‘bóveda’ de la eternidad: *ramuri*, *stele*, *norii*, los traductores proponen: “las ramas” (MGC) “las ramas” (L/A); “la estrella” (MGC) ”los astros” (L/A); y “las nubes” en ambas traducciones.

“El cómputo silábico y la distribución acentual son, en última instancia, los dos pilares sobre los que se asienta la estructura rítmica del verso”, dice Torre (1994: 167), añadiendo que “por lo que respecta al número de sílabas, hay que tener en cuenta la existencia de diversos fenómenos fonéticos”, identificando entre ellos a “los que se derivan del encuentro de vocales entre palabras (sinalefa, dialefa), o en el cuerpo de la misma palabra (sinéresis, diéresis), con resultados que difieren de unas lenguas a otras”. A esto también contribuye el *simbolismo fonético*, o fónico, como lo llama Yerba (1984: 278), teniendo en cuenta su función, en palabras que “no constituyen onomatopeyas ni meros gestos sonoros, aunque sean éstos (...) el último fundamento de tal simbolismo”.

Considerando “evidente que la presencia, sobre todo repetida, de la vocal *i* en palabras que significan algo pequeño, fino, delgado o delicado refuerza estos significados y ayuda a percibirlos por el oído en el lenguaje hablado, por el oído interior y hasta por la vista en el lenguaje escrito”, el mismo Yerba (1984: 278) añade que “esto se debe a que el sonido ‘i’ es el más agudo y penetrante de la lengua, y la letra que lo representa la más pequeña del alfabeto, y no sólo del alfabeto latino”. Por tener un valor estilístico importante, se supone que los traductores, como todos los lectores competentes, saben descubrir y valorar el simbolismo fónico de las palabras (como podemos ver en otra parte de este trabajo, hablando sobre la poesía de Eminescu).

Pero donde más valor estilístico tiene es en grupos de varias palabras (especialmente verbos), sintagmas o unidades léxicas, donde se presenta en series repetitivas, el conocido fenómeno de *aliteración*. Su valor expresivo llama la atención por el ímpetu y el poder de las imágenes, aparte de reforzar la musicalidad del poema, que por la presencia de los ya mencionados fonemas /ã/, /î /, ș/, ț/, de las palabras rumanas —empezando por el título—, junto con las formas abreviadas del pronombre, obstaculizan la transferencia del mismo simbolismo léxico al español. Sin duda alguna, la poesía *Și dacă* presenta bastantes aspectos de la expresividad sonora, aparte de la rima (alternante), empezando por la sucesión de *c-v-c-v-c-v* presente en el título y repetida al principio de cada estrofa.

No pasa desapercibida la presencia de la combinación sonora de la consonante /*m*/ cuando se pronuncia junto con las vocales rumanas, a, e, u, o, ă al nivel de cada estrofa (casi cada verso), como en una especie de “mantra” poético. Eso no se refleja tanto en la traducción, aunque en ambas reescrituras se ve la voluntad de mantenerse dentro del cuadro lírico eminesciano. Como era de esperar, es más literal la traducción de la pareja española (L/A), mientras que la otra (MGC), es más interpretativa y más evidente la aproximación al original, mirando también la métrica (constantemente 8, más dos casos, en las últimas estrofas, con 7 sílabas), más cercana a la eminesciana (que constantemente alterna las 7-8 sílabas).

Aparte del ritmo trocaico de los versos, la musicalidad viene dada por las cadencias del corpus de las palabras en sí, con su personalidad sonora (por su estructura vocal-consonántica única). Evidentemente, sus tonos y timbres específicos se cambian al pasar de un molde lingüístico a otro. Ahora bien, en una traducción más poética de la metáfora eminesciana se pueden encontrar imágenes como ésta: “es que el dolor se ha serenado/ y el pensamiento ha dejado de sufrir” (MGC), que es totalmente distinta de la otra: “lo hacen porque mi dolor se calma dentro de mí”, correspondiendo a la eminesciana: *e ca durerea mea s-o-mpac/ înseninându-mi gândul*. Por ende, no es fácil de captar y traducir el sentido de una poesía cuyo lenguaje es manejado por el escritor con tal precisión y lógica, que no transgrede los límites del rol encomendado a dichos

elementos de ser medios expresivos y no un fin en si mismos. Y esto se puede ver también en la siguiente poesía que analizamos, *Peste vîrfuri*. Esta vez coincide en la traducción con la pareja española R. Alberti y Teresa León, y la de Cayetano Aparicio.

7. Peste vîrfuri (2 traductores)

<p>Sobre las cimas</p> <p>Sobre las cimas pasa la luna y agita <i>dulcemente</i> su fronda el bosque; entre las ramas del aliso suenan el cuerno melancólicamente.</p> <p>Más lejos, más lejos, más despacio, aún más despacio, endulzando mi corazón inconsolable con angustia de muerte.</p> <p>¿Por qué callas, cuando encantado vuelvo mi corazón hacia ti? ¿Jamás sonarás para mí, dulce cuerno? (CA)</p>	<p>Peste vîrfuri trece lună, Codru-și bate frunza lin, Dintre ramuri de arin Melancolic codrul sună.</p> <p>Mai departe, mai departe, Mai încet, tot mai încet, Sufletu-mi nemîngîiet Îndulcind cu dor de moarte.</p> <p>De ce taci cînd fermecată Inima-mi spre tine-ntorn? Mai suna-vei dulce corn, Pentru mine vreodată?</p>	<p>Sobre las cimas</p> <p>La luna pasa las cimas, el bosque agita sus hojas, entre las ramas del aliso <i>resuena</i> un cuerno de caza.</p> <p>Más lejos, siempre más lejos, más dulce, siempre más dulce, a mi alma inconsolable calma <i>sus ansias</i> de muerte.</p> <p>¿Por qué te callas <i>ahora</i>, cuando hacia ti vuelvo el alma? Dulce cuerno, ¿sonarás, pero nunca para mí? (L/A)</p>
---	---	--

Este es un caso de traducción cruzada, a una distancia de dos países y treinta y dos años, hecha por poetas⁴⁵⁷. Hablamos de una traducción directa en el caso de Cayetano Aparicio, y de una indirecta en el caso de la pareja española, así como una traducción hacia su lengua. A simple vista se destaca el espíritu eminesciano existente en la traducción de Cayetano Aparicio, empezando con la apertura de los versos y terminando con la oración interrogativa del verso final⁴⁵⁸. El traductor entiende que la

⁴⁵⁷ Cayetano Aparicio (el traductor de Aron Cotruș) está entre los colaboradores de la revista de Pablo Neruda *Caballo verde*. junto con otros de los mejores escritores de aquel entonces, entre ellos los españoles: Pablo Neruda (director), Manuel Altolaguirre (editor), Vicente Aleixandre, Federico García Lorca, Miguel Hernández, Jorge Guillén, Rafael Alberti, Arturo Serrano Plaja, Leopoldo Panero y Luis Cernuda. Los números 5 y 6 de la revista, programados para el 19 /07/1936, no se publican, ya que ese día da comienzo la Guerra Civil.

⁴⁵⁸ Ahora bien, es posible que estas traducciones estén supervisadas por el conocida poeta rumano Aron Cotruș (como muchas otras). Para afirmarlo nos basamos en una carta (23/05/'41) que Aron Cotruș, (Agregado de Prensa en Madrid), escribe al escritor Liviu Rebreanu (redactor jefe de la revista rumana *Viața* y director del Teatro Nacional de Bucarest), pidiendo la autorización para Cayetano Aparicio con el fin de traducirle su novela *Pădurea spânzurașilor*, especificando que “el señor Aparicio **está**

idea del autor va hacia el Eros y el Thánatos, o el amor y la muerte, un tema universal que a él, como a otros grandes filósofos y escritores, le preocupa. El cuerno al que se refiere el poeta sí que es un instrumento, pero no necesariamente de caza⁴⁵⁹, como lo individualizan Alberti y León. La poesía se construye a base de las resonancias de las emociones que siente el poeta por su amada, a la que reconoce como su “otra mitad”. Este fuerte amor se asocia en su mente con la idea de la muerte porque, una vez acabada su búsqueda, se ha terminado el ciclo vital, lo que provoca la aparición de Thánatos, o la muerte, que se vincula a la mujer y al amor.

Esa conciencia de la muerte es el origen de la angustia del poeta, pero es al mismo tiempo lo que da sentido a su vida, llegando a ver la muerte simplemente como un pasaje, y a sí mismo como a ‘un pasajero itinerante’, por decirlo así, en este mundo. Una de las reescrituras mantiene la expresión de esta idea según el ritmo y la sintaxis establecidas por el poeta rumano: “entre las ramas del aliso/ suena el cuerno melancólicamente.// Más lejos, más lejos, /más despacio, aún más despacio,/ endulzando mi corazón inconsolable/con angustia de muerte” (CA).

La palabra “resuena” de la otra traducción (L/A) amplifica el sonido, le da dinamismo, pero es más prosaica, mientras que aquí se elabora progresivamente con la reiteración de las palabras, se extiende dispersándose poco a poco, en concordancia con la intención del poeta. La melancolía se refleja poéticamente en inquietud, pero las representaciones sintácticas del paisaje están en correspondencia con este sentimiento al que se asocia también la quietud de la naturaleza, lo cual indica esta tristeza angustiada (como en la traducción de CA). Mientras que Aparicio habla del sonido del cuerno que viene “endulzando mi corazón inconsolable con angustia de muerte”, Alberti elige

aprendiendo rumano desde hace casi un año y ha llegado a traducir del rumano los textos más difíciles”. Además añade que, para evitar posibles errores, **él mismo va a colaborar con el señor Aparicio en la traducción** de la novela (Ruja 2005: 154; n. t.). Hacemos la observación de que el nombre del poeta español se recoge equivocado (Gaetano) en el libro de correspondencia de Aron Cotruș (posiblemente se trate de un error de impresión).

⁴⁵⁹ Sino que era utilizado como medio de comunicación entre pueblos en aquellos tiempos. Su sonido fuerte de mucha vibración se puede escuchar a larga distancia, y las personas solían llamarse uno a otro utilizando este instrumento ancestral, de una cima montañosa a otra. Es allí donde se amplifica el sonido tan especial de este instrumento arcaico uniéndose con la vibración cósmica de los elementos.

construir la secuencia a base de la palabra ansia: “a mi alma inconsolable/ calma sus ansias de muerte?”. Las preguntas finales eminescianas no suponen un ‘aquí y ahora’ explícito, porque son retóricas, pero en una de las traducciones se nota un intento de concretar la meditación poética con la presencia de la amada a su lado: “¿Por qué te callas ahora,/ cuando hacia ti vuelvo el alma?” (L/A). Al fin y al cabo, el texto no es sino una meditación poética sobre el destino humano en general, y particularmente sobre el suyo personal, donde Eros y Thánatos, ‘axis mundi’ de su vida, son también el propio centro de su ser. Su vida, como toda vida humana, recorre el largo camino desde y hacia ese centro, y este momento poético preciso, en el que el poeta se encuentra “sobre las cimas”, es la expresión metafórica de esta búsqueda del centro de su ser. El presente lírico sirve para que el lector mismo participe en la creación junto con el poeta (Irimia 1977: 155) y para dar la impresión de tiempo lineal, que se disuelve en la eternidad.

No obstante, las poesías filosóficas *La steaua* y *Rugaciunea unui dac* (traducidas por los mismos autores), ponen de relieve aún más la capacidad creativa y la profundidad del pensamiento eminesciano, tanto como la dificultad de seguirlo en palabras de otra lengua sin alejarse de su ritmo poético o del pensamiento metafísico que quiere transmitir por razón de sus versos. Lo que el poeta percibe y concibe, como realidad de su mente, eligiendo determinadas palabras para comunicarse con sus lectores, los traductores intentan descubrirlo con su mente y transponerlo con palabras encontradas en el léxico español, de tal forma que todo parezca muy real y creíble (y no artificial o falso) para su público. La diferencia entre las traducciones, como vemos, reside en ser más fiel, y/o más transparente.

En su declaración de intenciones, la pareja León-Alberti reconocen que se quedan en los límites del texto, cuanto más cercanos, mejor. Con la fidelidad, la traducción ofrece de la manera más precisa el significado del texto de origen, sin añadir ni suprimir, sin intensificar ni atenuar parte/s del significado y, evidentemente, sin distorsiones. Así pues, el método interpretativo comunicativo que elige Cayetano Aparicio ofrece una visión más transparente, se acerca más a la forma de pensar

concreta de Eminescu, aunque se alarga en algunas secuencias con la amplificación lingüística. Evidentemente, todos entienden la esencia filosófica de los poemas eminescianos y saben reexpresarlo para el lector español, cada uno a su manera. Es obvio que la selección de palabras y sintagmas operativos se hace desde una perspectiva de la lengua materna de cada uno de los poetas traductores. Esta selección es la que produce también diferencias entre las dos variantes, haciendo que cada una suene de modo distinto.

8. La steaua... (2 traductores)

A la estrella	La steaua	Hasta la estrella...
A la estrella que ahora ha surgido hay un camino tan largo, que miles de años le han sido precisos a su luz para alcanzarnos.	La steaua care-a răsărit E-o cale-atît de lungă, Că mii de ani i-au trebuit Luminii să ne-ajungă.	Hasta la estrella que asoma hay un camino muy largo, que millares de años puso en enviarnos su luz.
Quizás desde hace mucho se ha extinguido en el camino, en lejanías azules, y su rayo apenas si ahora brilla para nuestros ojos.	Poate de mult s-a stins în drum În depărtări albastre, Iar raza ei abia acum Luci vederii noastre.	Puede que se haya apagado en el azul hace tiempo, pues apenas luce el rastro de su luz a nuestros ojos.
La imagen de la estrella que ha muerto lentamente sube al cielo; existía cuando no se veía, hoy la vemos y no existe.	Icoana stelei ce-a murit Încet pe cer se suie: Era pe cînd nu s-a zărit, Azi o vedem, și nu e.	Imagen de estrella muerta, dulcemente sube al cielo: vivía y no la veíamos, hoy que está muerta, la vemos.
Así como nuestro deseo pareció en la noche profunda, y la luz del extinguido amor nos persigue aún. (CA)	Tot astfel cînd al nostru dor Pieri în noapte-adîncă, Lumina stinsului amor Ne urmărește încă.	Así cuando nuestro ardor muere en la noche profunda, La luz del amor se extingue Y nos sigue persiguiendo. (L/A)

En *La steaua*, el pensamiento filosófico, que se refiere a la teoría de la relatividad, que Eminescu versifica, ha sido absorbido igual por los dos poetas traductores. Lo que no se siente tan parecido en las dos variantes es el aire lírico, que uno de ellos capta mejor: “La imagen de la estrella que ha muerto/ lentamente sube al cielo:/ existía cuando no se veía,/ hoy la vemos y no existe” (CA).

A diferencia de ella, está la otra traducción (L/A), más artificial: “Imagen de la estrella muerta,/ dulcemente sube al cielo: vivía y no la veíamos,/ hoy que está muerta, la vemos”. Aun así, el final, que concentra la esencia filosófica de la relatividad, no es muy diferente entre ellas: “Así cuando nuestro ardor/ muere en la noche profunda,/ la luz del amor se extingue/ y nos sigue persiguiendo” (L/A) y: “Así como nuestro deseo/ pareció en la noche profunda,/ y la luz del extinguido amor/nos persigue aún” (CA). Sin embargo, a nivel del lenguaje, como generalmente en la poesía de Eminescu, es significativa, “la amplia extensión de los fenómenos de sinonimia y polisemia; relacionados con éstos, los sentidos de la estructura interna de la unidad léxica en familias, constelaciones y campos semánticos, se desarrollan desde la perspectiva de la unidad *ser humano-naturaleza-cosmos*” (Irimia 1979: 453; n. t), lo que pone en dificultad, aún más, la labor de los traductores.

9. *Rugăciunea unui dac* (2 traductores)

En cambio *Rugăciunea unui dac*, que no está tan impregnada de lirismo y en la que el pensamiento filosófico ocupa el lugar central, la pareja española se mantiene más cerca del original. El otro traductor (CA), que no parece que tenga la intención de respetar los límites del texto eminesciano, cae, con la amplificación, en la interpretación excesiva. Alarga, a veces demasiado, su texto, en el intento de encontrar el significado lógico y poético que podría trasladarse a otra lengua mediante determinadas construcciones léxicas. Hacemos una vez más en este trabajo el ejercicio de desmontar la estructura versificada y salir de las obligaciones de la organización combinatoria poética propiamente dicha. Tratándose de una creación filosófica, añadimos la unidad léxica del texto original y suponemos el ejercicio de leer los textos en voz alta:

La plegaria de un dacio: Cuando no existía la muerte, ni nada inmortal, ni el hueso de la luz dispensador de vida, entonces no había hoy, ni ayer, ni siempre, puesto que uno era todo y todo era uno; cuando la tierra, el cielo, el aire, el mundo entero aún no existían, entonces existías Tú solo, de manera que me pregunto a mi mismo: ¿quién es el dios ante el cual abatimos nuestros corazones? El sólo ha sido Dios antes de que hubiera dioses, y del vacío y de las aguas ha dado fuerzas a la

chispa, él da a los dioses alma y al mundo felicidad, y es *fuelle de salvación para los hombres*: ¡Arriba vuestros corazones! ¡Ofrecedle un canto, *es la muerte de la muerte y la resurrección de la vida*! (CA)

Oración de un dacio: Cuando aún no existían ni muertos ni inmortales y manantial no había *ni almendra de la luz*, ni nacido mañana, ni hoy ni luego ni siempre, porque todas las cosas eran tan sólo una; cuando la tierra, el cielo, el aire y este mundo aún no existían, entonces Tú eras solo, por eso me pregunto: ¿A qué Dios entregamos, humilde, el corazón? Él sólo ya existía primero que otros dioses y del profundo océano dio las fuerzas al rayo, a los dioses el alma, a los hombres la dicha, y es para los humanos *manantial de salud*. ¡Levantad vuestro coro! ¡Glorificadle en cantos al que es fin de la muerte, resurrección y vida! (L/A)

Rugăciunea unui dac: Pe când nu era moarte, nimic nemuritor, Nici sâmburul lumini de viață dătător, Nu era azi, nici mâine, nici ieri, nici totdeauna, Căci **unul erau** toate și totul **era una**; Pe când pământul, cerul, văzduhul, **lumea toată** Erau din rândul celor ce n-au fost niciodată, Pe-atunci **erai Tu singur, încât mă-ntreb în sine-mi**: Au cine-i zeul cărui plecăm a noastre **inemi**? El singur zeu stătut-au nainte de-a fi zeii Și **din noian de ape puteri au dat scânteii**, El zeilor dă suflet și lumii fericire, El este-al omenimei izvor de mântuire: Sus inimile voastre! **Cântare aduceți-i**. El este moartea morții și învierea vieții!

La plegaria de un dacio.

Cuando no existía la muerte, ni nada inmortal,
ni el hueso de la luz dispensador de vida,
entonces no había hoy, ni ayer, ni siempre,
puesto que uno era todo y todo era uno;
cuando la tierra, el cielo, el aire, el mundo entero
eran de los que no han existido nunca,
entonces existías Tú solo, de manera que me pregunto a mi mismo:
¿quién es el dios ante el cual abatimos nuestros corazones?

El sólo ha sido Dios antes que hubiera dioses,
y del vacío y de las aguas ha dado fuerzas a la chispa,
él da a los dioses alma y al mundo felicidad,
y es fuente de salvación para los hombres:
¡Arriba vuestros corazones! ¡Ofercedle un canto,
es la muerte de la muerte y la resurrección de la vida!

El me ha dado estos ojos que ven a la luz del día,
y ha hendido mi corazón con los encantos de la piedad,
en el rumor del viento oigo sus pasos,
oigo su tierno verso en la voz llevada por el canto,
y, a pesar de esto, mendigo algo más:
¡que permita mi entrada en el reposo eterno!

Oración de un dacio

Cuando aún no existían ni muertos ni inmortales
ni manantial había ni almendra de la luz,
ni nacido mañana, ni hoy ni luego ni siempre,
porque todas las cosas eran tan sólo una;
cuando la tierra, el cielo, el aire y este mundo
estaban en el número de lo que no existía,
entonces Tú eras solo, por eso me pregunto:
¿A qué Dios entregamos, humilde, el corazón?

Él sólo ya existía primero que otros dioses
y del profundo océano dio las fuerzas al rayo,
a los dioses el alma, a los hombres la dicha,
y es para los humanos manantial de salud.
¡Levantad vuestro coro! ¡Glorificadle en cantos
al que es fin de la muerte, resurrección y vida!

Para que la luz viera, Él me ha dado los ojos
y me ha llenado el alma de la suma piedad.
Puedo escuchar su paso entre el clamor del viento
y en una voz que canta reconocer su voz.
Mas siempre le mendigo algo de añadidura:
¡Que me permita entrar en el reposo eterno!

El maldiga a cualquiera que se apiade de mi,
bendiga al que me oprime,
y escuche cualquier boca que de mi quiera reirse,
el dé fuerzas al brazo que está para matarme,
y haga el primero entre los hombres
a aquel que me robe la piedra en el golpe que apoyo mi
cabeza.

Perseguido por todo el mundo, pase a través de mis años,
hasta que sienta que mi vista esté seca de lágrimas,
que en cualquier hombre del mundo tenga un enemigo,
que tanto tormento y dolor endurezcan mi sentimiento,
de manera que pueda maldecir a mi madre que tanto amo.
Cuando el odio más cruel me parezca amor...
Podré olvidar mi dolor y podré morir.

Si muero extranjero y sacrilego, entonces
arrojen mi cadáver indigno a la calle.
Y a aquel, Señor, que azuce a los perros,
para que devoren mi corazón, dadle una hermosa corona,
y de aquel que me apedree en la cara,
¡ten piedad, Señor, y dadle la vida eterna!

Solo así, Padre, podré darte las gracias
de que me hayas dado la felicidad de vivir en el mundo.
No abato mi frente, mis rodillas, para pedir tus dádivas,
quisiera que cedieras al odio y las maldiciones,
para sentir que perece mi soplo bajo tu soplo
y que en el vacío eterno desaparezco sin huellas. (249) (CA)

Que maldiga a quien piense tener piedad de mí,
que bendiga clemente a quien me está oprimiendo,
que escuche complacido a quien de mí se burle
y dé fuerzas al brazo que querría matarme,
permitiendo que triunfe sobre todos los otros
el malvado que quite hasta el pan de mi boca.

Rechazado por todos atravieso los años,
hasta que ya sin lágrimas vea secos mis ojos.
Cuando todos los hombres se yergan enemigos,
cuando yo no consiga casi reconocermé,

cuando los sufrimientos mi bondad petrifiquen
y llegue a maldecir la madre que he adorado,
cuando la ira cruel me parezca el amor...
el dolor olvidando, ya me podré morir.

este indigno cadáver tiradlo en la calleja,
y yo te ruego, Padre, desde el premio más alto
a quien mande a los perros rasgar mi corazón.
Y si alguien me apedrea golpeándome el rostro,
¡dale la vida eterna, Señor, tenle piedad!

Sólo de esta manera, Padre, te daré gracias
por la dicha que tuve de vivir en el mundo.
Para pedirte bienes no doblé la rodilla,
para la maldición quisiera conmoverte
y sentir que a tu soplo mi aliento se evapora
y en la extinción eterna me diluyo sin rastro. (L/A)

El poema es un monólogo de un dacio hacia su dios, Zamolxis, dios de la vida y de la muerte, conocido también como dios de los grandes misterios. Vemos al hombre que quiere desaparecer totalmente de la vida, e incluso destruir su cuerpo hecho polvo (que sea tirado en la calle a los perros, dice). Él es el representante de la humanidad rebelde, que tiene el coraje de enfrentarse al sumo dios de los dacios, quien le dio la vida -que ya no necesita- y a quien se dirige renegando. Identificable con el poeta mismo, el dacio del poema es el prototipo del pensador revolucionario. La tristeza como sentimiento general de la poesía tiene su origen en las lecturas de Schopenhauer (que llevan al poeta al nihilismo, a las que se añaden las angustias, el pesimismo y la atracción por la nada, por el no ser, de las influencias védicas y kantianas). No menos

importancia tienen los influjos de la mitología dacia, así como del antiguo Egipto o de Escandinavia que se intuyen en sus versos. En la selección vemos que la imagen cosmogónica del principio del mundo, Eminescu la crea a partir de una serie de oposiciones duales como elementos específicos de la perspectiva humana, donde no falta el tiempo con sus dimensiones. Aparte de todo lo dicho, las traducciones captan siguiendo de una forma parecida el poema de Eminescu, una con un toque más poético (CA) y la otra más prosaica (L/A), marcando la personalidad traductora de cada uno de ellos. Al hablar de *lumea toată* (todo el mundo), en oposición pronominal *totul/ unu*⁴⁶⁰, Eminescu incluye el juego de la oposición del género: “*unul erau toate și totul era una*”, que ninguno traduce como tal, de modo que o bien se utiliza solamente el masculino: “uno era todo y todo era uno” (CA), o únicamente el femenino: “todas las cosas eran sólo una” (L/A).

Ya vemos que el imperativo afirmativo eminesciano, con órdenes claras, se refleja en una de las traducciones mediante una construcción más cercana al original: “es la muerte de la muerte y la resurrección de la vida” (CA), sutilmente diferente de la otra: “es el fin de la muerte, resurrección y vida” (L/A). Señalamos a lo largo de los textos un instrumento analítico románico, la conjunción ‘*que*’, introductora en rumano de oraciones atributivas y en español de completivas y atributivas.

Esto se observa más en la cuarta estrofa, donde aparece cuatro veces (la mitad del total está aquí). Si en una de las traducciones se ve su uso parsimonioso (L/A), aparte de que el español usa la misma fórmula para expresar el conjuntivo rumano, en la otra (CA) notamos su presencia más del doble que en el original. Por ende, se traspasa al lector de la lengua de llegada toda una concepción de vida y la frustración del dacio verbalizada dura y fuertemente. Las combinaciones de palabras construyen una imagen universalmente legítima, aunque expresada por cada uno de los traductores a su modo.

⁴⁶⁰ El crítico de la obra eminesciana e investigador Dumitru Irimia (1979: 111) hablando del gran uso del numeral cardinal *unu/ una* en la obra del poeta, señala su uso como sustantivo relacionado con la condición de unidad, totalidad, para sugerir la ausencia total de cualquier diferenciación en el momento anterior a la génesis, *unul erau toate și totul era una*, o por dar a entender la existencia de un principio único soberano, como resultado de la influencia de su forma de pensar, heredera de la filosofía budista y de Schopenhauer.

No obstante, el lector español puede percibir los matices del discurso poético-filosófico. De todas formas, leyendo ambas traducciones, se da uno cuenta del mensaje ideológico del poeta, pero también puede entender dónde están las dificultades de la traducción, una vez que los traductores se han decidido por la fidelidad, uno más al sentido (CA) y otro más a la forma (L/A). Aquí, como en las anteriores traducciones, la fidelidad puede suponer un camino hacia una 'literalidad' o una 'poeticidad' asumida por parte de los traductores. Obviamente, "la fidelidad a la forma de la expresión del poema original exige también, sin duda, conservar rigurosamente el número de sus versos", dice Torre (1994: 206). El autor considera que en determinados casos "la elección del tipo de metro, en relación con el ritmo total del poema que se traduce, podría obligar a introducir algunos cambios", con los que él está de acuerdo, con la condición de que "estos guarden una estricta proporción de equivalencia con las pautas del poema original y no pongan arbitrariedad y desorden donde había estructura y precisión".

Así pues, se aprecia que el poema que Eminescu organiza en estrofas de ocho versos (la primera y la quinta) y el resto de seis versos, en las reescrituras cambia a partir de la quinta estrofa, sin que esto influya en su sentido. Las representaciones y sustituciones, a las que los traductores recurren como procedimientos para transferir los contenidos filosóficos en este caso, son mecanismos que ponen en movimiento el sistema lingüístico de dos culturas, que uno de los dos poetas conoce muy bien, en cambio el otro no. De modo que, en el caso de la pareja española, en la ecuación interfiere la tercera lengua, que es el francés.

Eso significa que no solamente los poetas hacen de mediadores culturales, sino que las lenguas -próximas, además-, son un instrumento de mediación entre la cultura rumana y la española. Acabamos esta parte del trabajo con un comentario sobre una traducción de la pareja María Teresa León y Rafael Alberti, ocasionado por una intervención crítica de un investigador rumano de la obra de Eminescu, Tudor Vianu, sobre la poesía *Lasă-ți lumea* (que solamente ellos traducen). Encontramos aquí claras puntadas sobre lo que significa traducir indirectamente un texto, además de confiar demasiado en los diccionarios, por desconocimiento del idioma.

10.....partiendo de una traducción indirecta: *Lasă-ți lumea...*

El crítico literario rumano Tudor Vianu (1967: 116-126) hace algunas *Observaciones sobre las metáforas poéticas* partiendo de una cuarteta eminesciana, *Lasă-ți lumea...* en traducción de la pareja León/Alberti (Deja tu mundo), para hablar sobre esta figura estilística como “estructura semántica profunda e ilimitada”, en palabras del crítico. “Lo que más nos conmueve al examinar los versos de Eminescu, en su valoración poética, no es, pues, la derivación ‘figurada’, sino su regresión a lo ‘propio’”, considera Vianu, ya que “únicamente comprendiendo cómo la luz de la Luna ‘recubre’ y al mismo tiempo ‘penetra’ el lago, alcanzamos de una manera intuitiva el admirable cuadro enmarcado en la estrofa del gran poeta rumano”. Es más: basta detenernos ante ellos para ver como los llamados sentidos ‘figurados’ recubren la imagen concreta, plena de vigor, de las palabras de la poesía, dice el crítico. No obstante “la fantasía del lector realiza el acto de penetración hasta el sentido propio concreto, tocando así el plano profundo de la metáfora comprendida en el poema de Eminescu” (Ibidem,121). Esto significa que, indudablemente, dichos traductores se encuentran frente a “il fine cesellatore del verso che ha saputo scoprire il segreto dell’armonia della sua lingua e in brevi strofe racchiude la serenità luminosa della natura, della bellezza e dell’amore” (Lupi 1955: 171).

Lasă-ți lumea

Iată lacul. Luna plină,
Poleindu-l, îl străbate;
El, aprins de-a ei lumină,
Simte-a lui singurătate.

Deja tu mundo

Aquí está el lago. La Luna
puliéndolo, lo penetra;
él, inflamado de luz, siente más su soledad
(L/A)

Aunque hay más palabras en sentido figurado, dos verbos y un adjetivo son los elementos importantes en esta metáfora para Vianu, quien explica su sentido en el contexto poético del autor. Se trata de *a polei* (pulir), *a străbate*, que en Eminescu quiere decir: ‘iluminar el agua hasta el fondo’, el adjetivo *aprints* (encendido), que en estos versos puede ser tomado en uno u otro de los dos sentidos figurados, ‘resplandeciente’ o ‘apasionado’, “inflamado por una pasión dominante”, en palabras

del crítico rumano, según el cual “el poema revela algo más que el mito de la luz y del agua, del amor y de su abrazo, que no rescata a éste último de su soledad”. Explicando los sentidos de las palabras, con la ayuda de los diccionarios, Vianu advierte que: “el diccionario clasifica el sentido de las palabras en ‘propio’ y ‘figurado’, mas a este último lo define con otras palabras tomadas en su acepción propia”, y “si nos dejáramos guiar por la definición de los diccionarios, nos faltaría muchas veces la comprensión adecuada de los textos poéticos” (Vianu 1967: 121).

Decíamos que la traducción capta parcialmente la expresión del sentido metafórico del discurso poético, como en otros casos, pero no “el vigor artístico” de Eminescu. Y esto porque “el poeta está acudiendo, de manera que sin grave exageración llamaríamos constante, al poder evocador de la materia verbal poseída por el sistema fónico de las consonantes y las vocales”, en palabras de Bousoño (1966: 596), quien añade que “ese sistema, sobra decirlo, es inseparable del idioma concreto desde el que se habla”. De acuerdo con las consideraciones que se vienen realizando, a manera de colofón, los aspectos muy generales que presentamos aquí están pensados para un lector al que, conociendo las dos lenguas, simplemente le pueden llamar la atención algunas interpretaciones en las traducciones del texto rumano, o la falta de transposición de algunas imágenes, a las que el lector rumano está acostumbrado. De todas formas, si de la traducción literal hablamos, vemos que ésta es posible entre lenguas afines tipológicamente, y cuando es posible “suele ser la mejor, y por tanto no es necesario, ni siquiera conveniente, recurrir a otra” (Yerba 1984: 407).

Traducibilidad y particularidades de las reescrituras

A lo largo de los planteamientos hechos, se ve que entre las traducciones que nos interesan y con las que trabajamos (como subrayamos, las publicadas en España), se encuentran las directas, las indirectas y las inversas. Entre ellas, las del profesor Vázquez y las de Cayetano Aparicio son directas, como también suponemos (sin poder afirmarlo rotundamente) lo son las reescrituras de la periodista M^a. Gabriela Corcuera.

En lo que concierne a las traducciones hechas en Bucarest, ya sabemos que en el prólogo del libro traducido, la pareja M^a Teresa León y Rafael Alberti (1973) confiesan que su interés por Eminescu se despierta porque se dan cuenta de que “su poesía hace puente con los demás grandes poetas románticos del mundo”, y en cuanto a la labor propiamente dicha, “nuestras traducciones están hechas apoyándonos en una excelente traducción filológica francesa, más el original rumano, más los diccionarios, más los amigos”, dicen ellos, “más nuestra buena voluntad en captar, podríamos decir al vuelo, cuanto tan gran poeta dejó en patrimonio a todos los pueblos del mundo”.

No obstante, a pesar de todo, en su declaración de intenciones, ponen de manifiesto su aspiración de dar a conocer las obras del poeta nacional rumano en el gran mundo hispánico: “Pensamos que siempre sería mejor equivocarnos humildemente que dejar a los posibles lectores de lengua española sin conocer la poesía de Eminescu” (1973: 13). No hay que olvidar que, al fin y al cabo, su labor obedece a un régimen totalitario, que no se preocupa por el traductor como agente social sino todo lo contrario, reprime esta identidad (Pym 2012: 17) conforme con algunas teorías como las marxistas, por ejemplo, basadas en la identidad social del traductor. Indudablemente, dada la situación, no siempre se da el caso de que al traductor le guste lo que está traduciendo, sino que “ejerce un oficio mecánico”.

En tal caso, “los daños que produce esta concepción son a veces sorprendentes”, dice Alejandro Ciorănescu hablando de las traducciones del poeta nacional: “se ha encargado a dos grandes poetas, Pablo Neruda y Rafael Alberti, dos traducciones al español de los poemas de un gran poeta rumano, Mihai Eminescu”. Consecuencia: “los dos han ejecutado su encargo; pero el resultado es tan inepto poéticamente que no permite vislumbrar los méritos del poeta rumano, ni los de sus traductores” (Ciorănescu 1990: 10). En cualquier caso, con todos los errores que pueda contener una traducción cualquiera, los teóricos de la traducción están de acuerdo en que siempre será mejor que una traducción impuesta. Algunos presentan también los argumentos de los traductores: “a juzgar por las palabras de Neruda, estas traducciones realizadas en parte a petición de los escritores rumanos en un momento determinado de la política cultural no excluían

un criterio valorativo por parte del traductor”, poniendo de relieve las circunstancias: “el estímulo ideológico y el apoyo económico no conducen a la idea de que a Alberí -León y a Neruda no les interese la literatura rumana aunque hayan traducido poesía escrita desde las premisas del realismo socialista” (Căprăroiu 2007: 44). Sea como fuere, con referencia a todo lo visto, de acuerdo con Coșeriu (1985: 239) opinamos que “la 'mejor traducción absoluta de un texto cualquiera simplemente no existe: sólo puede existir la mejor traducción de tal texto para tales y cuales destinatarios, para tales y cuales fines y en tal y cual situación histórica”. Obviamente, las traducciones aquí presentes (y no solamente estas, sino las posteriores, después del 89), son la prueba de que Eminescu llega al público de habla castellana, con todas las dificultades que presenta la complejidad de su léxico, donde: “la asociación de algunas categorías léxicas diversas, tanto en el aspecto temporal como en el espacio geográfico y semántico, construye sustancialmente el perfil complejo del lenguaje poético eminesciano” (Irimia 1979: 453).

Cabe mencionar adicionalmente que llama la atención la cronología y el número de las traducciones de la poesía de Eminescu, que no parece ser un desconocido para el público español⁴⁶¹. Esto significa que, *grosso modo*, responde al proceso de la traducción, salvo en los aspectos particulares (que hemos señalado ya aquí), vinculados a su sintaxis, al ritmo, a la rima y a su musicalidad específica. Pero estos recursos son precisamente los más usados por el poeta, y son inseparables de su estilo inconfundible, con lo cual, en palabras de Carlos Bousoño (1966: 597) se “anula la posibilidad de una translación lingüística directa que se nos ofrezca como fiel”, ya que, “sólo oblicuamente, cuando el traductor es un verdadero poeta a su modo, y por medio de una recreación que considero ardua, puede ser vencida, al menos notablemente, la gigantesca dificultad”. Sin embargo, la poesía eminesciana sigue siendo un aspecto representativo de la cultura rumana.

⁴⁶¹ Aunque a veces notamos tal descuido por la ortografía de su nombre en algunos textos públicos: Por ejemplo, en la “Crónica de Barcelona”, Joaquín Montaner, el corresponsal del periódico, nombra cinco veces al poeta nacional, escribiéndolo dos veces de forma incorrecta (*ABC*, 3/07/1955: 62).

Hablando de su talento y sus virtudes, algunos le comparan ya desde 1941 con Bécquer. Idea que retoma Joaquín de Entrambasaguas: “ambos se distinguen por su dulzura y elegancia al tratar los temas de la naturaleza y el amor; es común en los dos un mundo legendario y nacional, que interpretan con el más hondo y puro lirismo” (Entrambasaguas 1945: 6-7). Por otro lado, en la actualidad, un escritor español interesado por la cultura y la literatura rumanas, comenta que no hay un poeta tan español que reúna las circunstancias y las características que hacen de Eminescu el poeta rumano por excelencia. Según el mismo, es un escritor de una gran profundidad “que se sumerge en los grandes temas clásicos al mismo nivel que Yeats, que profundiza como Whitman, trágico igual que Byron en su obra y bibliografía, refinado y elegante como Coleridge. Eminescu es, poética y biográficamente, el espíritu de Rumanía”⁴⁶²

⁴⁶² “Interviu cu scriitorul spaniol Martín Cid, despre ultima sa carte: *Eminescu și cele 7 păcate capitale*” por Eva Defeses, en *Timpul*, octubre 2009: 12 -13 (n. t.).