

TOMO I

H O M E N A J E

*Luis Jaime Cisneros*

## Capítulo 31



Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Pontificia Universidad Católica del Perú  
FONDO EDITORIAL 2002

Homenaje Luis Jaime Cisneros  
Tomo I

Editor: Eduardo Hopkins Rodríguez

Diseño de carátula: Giselle Scheuch

Copyright © 2002 por Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica  
del Perú. Plaza Francia 1164, Lima  
Telefax: 330-7405. Teléfonos: 330-7410, 330-7411  
E-mail: feditor@pucp.edu.pe

Obra Completa rústica:  
9972-42-473-1  
Tomo I: 9972-42-474-X  
D.L. 1501052002 2422

Obra Completa tapa dura:  
9972-42-476-6  
Tomo I: 9972-42-477-4  
D.L. 1501052002 2421

Primera edición: julio de 2002

Derechos reservados, prohibida la reproducción de este libro por cualquier  
medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

# Eugenio Montale y Jorge Guillén: traducciones recíprocas

Elvezio Canonica  
*Universidad de Friburgo, Suíza*

## Introducción

EN ESTE TRABAJO me propongo investigar una forma peculiar de la traducción poética, en la cual los traductores son los propios poetas que realizan versiones recíprocas de algunos de sus poemas. No pretendo en absoluto agotar todos los aspectos que un análisis detallado de la traducción poética implicaría, tarea que en parte ha sido llevada a cabo, en lo que concierne a las traducciones del poeta italiano, en un espléndido trabajo de Loreto Busquets, al que me remito.<sup>1</sup> Quisiera, por mi parte, concentrarme esencialmente en los aspectos fónicos y rítmicos para demostrar cómo la traducción entre dos lenguas afines, a pesar de ser «naturalmente» literal, puede ser muy lograda, máxime cuando los traductores son dos de los más importantes poetas del siglo XX europeo.

Como ha observado Joaquín Arce, autor de uno de los principales trabajos sobre estas traducciones, «pocas veces se habrá dado en la historia literaria un tan curioso paralelo, una tan inmediata acción de reciprocidad entre dos poetas rigurosamente coetáneos, que han cumplido una función muy afín y se han traducido mutuamente, hasta con un número equivalente de poemas».<sup>2</sup>

En efecto, el italiano Eugenio Montale y el español Jorge Guillén pertenecen a la misma generación, puesto que median solo 3 años entre el nacimiento del español (1893) y el del italiano (1896). Mantuvieron contactos amistosos: Guillén vivió durante una temporada en Italia, especialmente en Florencia, donde coincidió con Montale, al

---

<sup>1</sup> BUSQUETS MENSA, María de Loreto. *Eugenio Montale y la cultura hispánica*. Roma: Bulzoni, 1986, pp. 110-120.

<sup>2</sup> ARCE, Joaquín. «Guillén traducido por Montale, Montale traducido por Guillén». En: ARCE, Joaquín. *Literaturas italiana y española frente a frente*. Madrid: Espasa-Calpe, 1982, pp. 345-353.

que define como «nuestro ilustre amigo»;<sup>3</sup> además, al casarse en segundas nupcias, en 1961, con una italiana, Irene Mochi Sismondi, «romana de padres toscanos»,<sup>4</sup> la realidad italiana se convirtió para él en un entorno familiar. No se olvide, además, que parte de su obra se publicó en Italia en versión original.<sup>5</sup> Por su parte, el poeta italiano menciona en varias ocasiones a su colega y amigo español. En una *Prosa* de 1969,<sup>6</sup> presenta al público italiano la edición de *Aire nuestro* y afirma que cuando en 1928 se publicó el primer libro de Guillén (la primera edición madrileña de *Cántico*), ya conocía su «*splendida traduzione*» del famoso poema *Cimitière marin* de Paul Valéry, que se había publicado en la *Revista de Occidente*.<sup>7</sup>

Es notable que sea precisamente la traducción poética el primer elemento de contacto entre los dos poetas que más tarde iban a traducirse uno a otro. Al lado de estas circunstancias históricas y biográficas hay también razones propiamente literarias que los acomunan: ambos han formado parte de los precursores de dos corrientes poéticas afines, la de la «poesía pura» en España y la del *Ermetismo* en Italia. Estas correspondencias se reflejan en sus traducciones recíprocas: casi todos los textos elegidos por uno y por otro poeta pertenecen a libros prácticamente contemporáneos: Montale traduce seis composiciones de *Cántico* de Guillén (1928), mientras que Guillén vierte al español cuatro poemas del primer libro montaliano, *Ossi di seppia*, de 1925, y uno del tercero, *La bufera e altro*, de 1956. Si consideramos que Guillén realiza dos versiones de un mismo poema de Montale, suman también seis los poemas traducidos por Guillén.

En cuanto a la fecha de elaboración de estas traducciones, en el caso de Montale parece ser muy temprana y coincide con la publica-

<sup>3</sup> GUILLÉN, Jorge. *Obra en prosa*. Ed. FRANCISCO J. DÍAZ DE CASTRO. Barcelona: Tusquets, 1999, p.518.

<sup>4</sup> *Ib.*, l. cit.

<sup>5</sup> Sobre la relación de Guillén con Italia véase el discurso pronunciado por el propio Guillén con ocasión de la publicación de una antología italiana de su obra editada por Oreste Macrí (GUILLÉN, Jorge. *Antología*. Ed. de Oreste MACRÍ. Florencia: Sansoni, 1972), ahora recogido en su *Obra en prosa*, con el título «Jorge Guillén habla de Italia a los italianos», fechado en Cambridge, 13-15 de agosto de 1972 (ob. cit., pp. 729-731). Véase también la breve nota de PAOLI, Roberto. «Jorge Guillén ante Italia». *Revista de Occidente*, 1974, n.º 130.

<sup>6</sup> MONTALE, Eugenio. *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*. Ed. Giorgio ZAMPA. Milano: Mondadori, 1996, tomo 2, pp. 2924-2925.

<sup>7</sup> Ahora en GUILLÉN, Jorge. *Aire nuestro. Cántico. Clamor. Homenaje*. Milán: All'Insegna del Pesce d'Oro, 1968, p. 1494.

ción de la primera edición de *Cántico* (1928), puesto que se remontan a los años 1928-1929. Se publicaron primero por separado en 1931, y luego se reunieron, junto con otras versiones poéticas, en el *Quaderno di traduzioni*, de 1948, en el que, al lado de una mayoría de poetas anglosajones, aparece otra traducción de un autor ibérico: el *Cant espiritual* del catalán Joan Maragall. Pero el interés de Montale por la cultura y la literatura hispánicas es mucho más amplio, y abarca toda su larga existencia (muere en 1981, a los 85 años).

El citado libro de Loreto Busquets estudia detenidamente dicho interés y nos muestra cómo Montale tradujo a otros autores de lengua española, desde el propio Cervantes (tres entremeses: *El viejo celoso*, *La guarda cuidadosa* y *El retablo de las maravillas*), hasta Ramón Gómez de la Serna, cuyo *Disparate* vierte Montale con el título de *Frottole*, pasando por Gustavo Adolfo Bécquer, del cual traduce la leyenda «El rayo de luna». Por último, quiero mencionar que la pasión montaliana por la música, y en especial por la ópera (no olvidemos que empezó una carrera de barítono), llevaron a un gran compositor italiano, Goffredo Petrassi, a valerse de la traducción montaliana del entremés cervantino *El viejo celoso* como libreto para su ópera en un acto *Il Cordovano*. Asimismo, Montale es el principal responsable del estreno de la ópera del compositor argentino Juan José Castro, *Proserpina y el extranjero* —basada en la pieza teatral de igual título del escritor argentino Omar del Carlo—, cuyo libreto tradujo y que se estrenó el 17 de marzo de 1952 en La Scala de Milán. Por último, *last but not least*, cabe mencionar la versión montaliana de *L'Atlántida* de Mossén Jacint Verdaguer, que sirvió de libreto para la ópera de Manuel de Falla que lleva el mismo título, cuyo estreno mundial tuvo lugar en La Scala de Milán el 18 de junio de 1962.

El interés que muestra Jorge Guillén por la literatura italiana es quizás menor cuantitativamente, pero no cualitativamente. En la sección «Variaciones» de la cuarta parte de *Homenaje*, publicado en 1967 como tercera parte de su obra poética completa que lleva el título de *Aire nuestro*, encontramos al lado de las versiones de los poemas de Montale, algunas otras traducciones de poetas italianos, desde el renacentista Torquato Tasso, del cual traduce tres poemas, al romántico Giacomo Leopardi (un poema) y al contemporáneo Romano Bilenchi, más conocido como prosista (una composición).

## Montale traduce a Guillén<sup>8</sup>

Empezando por las traducciones llevadas a cabo por el poeta italiano, se constata, de una manera general, que estas son muy adherentes al texto poético del español. En efecto, encontramos siempre el mismo número de versos y, en lo posible, el mismo tipo de verso. Claro que esta segunda condición no se cumple siempre, puesto que, por ejemplo, los alejandrinos de Guillén se traducen como endecasílabos, aunque en un par de casos Montale intenta reproducir el verso original, componiendo unos alejandrinos italianos, como en estos versos de «Árbol del otoño» («Albero autunnale»)

v. 6: molicie de lo último, se ensimisma el otoño.

v. 6: *languore della fine, l'autunno s'immedesima.*

En este caso es notable el mantenimiento del mismo período rítmico en el primer hemistiquio (acentos de 2da y 6ta) y de una cláusula esdrújula («último: *s'immedesima*»).

v. 10: con follaje incesante busca a su dios el árbol.

v. 10: *con incessanti foglie va l'albero al suo dio.*

En esta ocasión, Montale consigue mantener no solo el ritmo del verso original en el primer hemistiquio, sino también conservar el mismo léxico común, gracias a la traducción literal. El único medio que utiliza es la inversión sintáctica: «follaje incesante»: «*incessanti foglie*»; «busca a su dios el árbol»: «*va l'albero al suo dio*». En este último ejemplo, sin embargo, creo que la interpretación montaliana está equivocada, y no simplemente amortiguada, como observa Busquets.<sup>9</sup> De hecho, el sujeto de esta oración sigue siendo «la hoja», que tras su caída del árbol es llevada por la corriente «agua abajo», y entre el «follaje incesante [...] busca a su dios», o sea «el árbol». Montale, sin embargo, lo interpreta, en mi opinión desacertadamente, como si «el árbol» fuera el sujeto de la oración, al traducir: «*va l'albero al suo dio*». Un indicio de esta mala interpretación lo tenemos en la versión del sintagma «agua abajo» en «*sott'acqua*», que deja traslucir una confu-

<sup>8</sup> Los textos completos de los poemas estudiados se encuentran en el apéndice, al final del artículo.

<sup>9</sup> BUSQUETS MENSA, María de Loreto, ob. cit., p. 118.

sión con «debajo del agua». Otro cambio sustancial que observamos en esta versión montaliana está en la sustitución del v. 3: «cae. Cae» por «discende». Se trata, como afirma Busquets, de una atenuación del significado,<sup>10</sup> que, sin embargo, pasa por alto el importante valor figurativo que este verbo desempeña en el texto original, donde la caída de la hoja queda expresada visualmente por el espacio blanco producido por el cambio de estrofa, que simboliza la distancia que recorre la hoja entre el árbol y la tierra. En otras palabras, los dos significantes «cae. Cae» ocupan el lugar de la hoja caída. Conocemos la importancia de estos valores visuales en toda la poesía del 27, y en especial en la de Gerardo Diego. Indudablemente, en este caso, el mantenimiento de la versión literal hubiera permitido la conservación de dicho efecto figurativo, que queda parcialmente oculto con la solución montaliana: «discende», significante que figurativamente tendría que ocupar un espacio intermedio entre las dos estrofas.

En otro caso, un alejandrino algo irregular se vierte en un *senario doppio*, verso introducido por Manzoni en la poesía italiana a imitación del verso español de arte mayor o de Juan de Mena. Véase estos versos de «Rama del otoño» («Ramo d'autunno»).

v. 4: mundo terso, mente monda, guante en mano al aire.

v. 4: *Mondo e mente limpidi, guanto in mano all'aria.*

Es notable que Montale, frente a la irregularidad del verso español, opte aquí por un verso regular de procedencia hispánica, en el cual el final esdrújulo del primer hemistiquio es como el sello de importación. A nivel fónico es, asimismo, significativo que el poeta italiano mantenga la aliteración en la bilabial *m* en la misma proporción que en el original, a pesar de tener que suprimir una palabra (el adjetivo *tersa*). El adjetivo que lo reemplaza *limpidi*, contiene precisamente la *m* de *monda*, de manera que la aliteración se mantiene perfectamente equilibrada en las tres emes. Para quedarnos en el aspecto fónico, hay que notar la búsqueda por parte del traductor de términos expresivamente equivalentes. Es el caso, siempre en «Rama del otoño» de: «cruje: *scricchia*», también equivalentes en cuanto al significado. Un poco distinto es el caso de «*affilano*» (v. 5), frente al también posible «*aguzzano*», que sería traducción literal. Aquí interviene

---

<sup>10</sup> Ib., l. cit.

el criterio subjetivo del poeta, que siente como más expresiva una solución frente a otra. Asimismo, Montale mantiene la aliteración en el v. 3 («*Agile albero*»), aunque practicando una inversión sintáctica con respecto al verso original («Árbol ágil»). Quizás la explicación radica en el encuentro vocálico, que le parece más suave entre la *e* y la *a* que entre la *o* y la *a* de la solución literal (*Albero agile*). Para terminar con el aspecto fónico, notemos la recuperación de una rima asonante entre los vv. 8-9, gracias a la traducción de «sierras» con «*montagne*», que forma *assonanza* en *a-e* con «*focolare*», mientras que en el original la rima asonante es *e-a*.

Pasando ahora al tratamiento de la rima, constatamos que Montale renuncia por lo general a reproducir la rima asonante que se encuentra en tres de los seis poemas que traduce. En «Advenimiento», sin embargo, trata de compensar la rima a través de otros procedimientos de intensificación del tejido fónico. En la primera estrofa, las palabras-rima «*dolce: ucelli*» presentan los mismos sonidos palatales y líquidos; en la segunda, «*piccoli*» y «*mattinano*» se acentúan en una *i* que resalta aun más por encontrarse en términos esdrújulos; además, en «*senza*» y «*grazia*» es bien sensible la repetición fónica. La tercera, «*attende*» y «*pensiero*» contiene el mismo grupo *en*, mientras que en la última estrofa tenemos la misma rima asonante que en el original («*tempo: leggero*»), y casi la misma asonancia rica en «*mano: anni*». Esta composición ofrece todavía otras perlas fónicas.

En la cuarta estrofa trata Guillén el tema clásico del canto del ruiseñor, que va tradicionalmente acompañado por una intensificación del material sonoro. En este caso, me atrevo a decir que la traducción vence al original. En efecto, en Guillén, el único procedimiento para hacer hincapié en la materia fónica consiste en la reduplicación del sustantivo: «arrebol, arrebol». En cambio, Montale va mucho más allá y nos ofrece dos versos espléndidos. En el primero, «*porpora, ancora porpora*», no solo se acerca fónicamente y semánticamente a «arrebol» sino que, frente a la simple reduplicación del original, logra repetir cinco veces la sílaba *or*.

El segundo ofrece una aliteración muy acusada de dos grupos consonánticos geminados particularmente expresivos, la *z* y la *r*: «*tra l'azzurro e le brezze*». Casi el mismo resultado nos proporciona la confrontación de las dos segundas estrofas, donde también Guillén presenta el tema del canto de las avejillas. Aquí también, su solución para encontrar una remotivación del signo lingüístico consiste en la armonía imitativa. Concretamente escoge un verbo que procede de

una onomatopeya (*piar*) y lo triplica en el mismo verso: «Pían y pían, pían». Montale acoge esta solución, pues el mismo verbo existe en italiano, pero mucho más discretamente va salpicando su estrofa de ecos verbales. La sílaba inicial de «*piano*» reproduce la de «*piccoli*» —que sustituye el diminutivo *avecillas*, también posible en el italiano *uccellini*— mientras que la *i* tónica se vuelve a repercutir en «*mattinano*». Además, ya hemos observado la casi-rima entre «*senza*» y «*grazia*».

Queda por considerar la única composición que presenta una rima consonante, «El cisne». Guillén afronta un tema predilecto por los modernistas, hasta que el poeta mexicano Enrique González Martínez le torciera definitivamente el cuello. Montale, fiel a su principio de adherencia, nos ofrece el *tour de force* de componer un poema con el mismo esquema métrico, es decir, cinco estrofas formadas por dos heptasílabos y dos endecasílabos con rima consonante, la única que en italiano tiene el derecho de llamarse «rima». Sin embargo, Montale ha tenido que renunciar, en parte, a la disposición alternada, que consigue plenamente solo en una estrofa, la tercera. La primera estrofa también se acerca al esquema métrico del original, pero presenta en los versos pares en vez de una rima consonante, una asonancia, «*neve: vede*», reforzada por la aliteración de la *v*, ya sensible en «*virtuoso*».

En este caso, Montale enfatiza el plano metafórico, creando una metáfora *in absentia*, la «*neve*», de raigambre petrarquesca. En cuanto a la versión de «tenor» por «*virtuoso*», me pregunto si no se funda en un feliz malentendido. En efecto, en el poema de Guillén, *tenor* tiene, más bien, el significado de paradigma, prototipo o, según la definición del DRAE: «constitución u orden firme y estable de una cosa». Montale, apasionado conocedor del mundo de la ópera, ha pensado en la acepción musical de *tenor*, que casi siempre es un virtuoso. Además, el contexto musical está presente en el sustantivo *armonía*, que Montale conserva, interpretando el adjetivo *insegura* como un predicado verbal del cisne, «*che non vede*». Las alusiones de tipo musical se intensifican a partir de la segunda estrofa, donde la superioridad de Guillén me parece incontestable, sobre todo en el tercer verso, espléndido por ritmo y sustancia verbal:

v. 7: Picos sin presas recoge la brisa.

El perfecto ritmo dactílico se enriquece con una aliteración en la *p* (picos-presas), y con una paronomasia entre «presas» y «brisa», tér-

mino en el que descuella la *i* tónica que restablece el equilibrio con la *i* tónica inicial de *picos*.

La tercera estrofa presenta la primera tentativa del cisne para soltar su canto. Montale se muestra sensible a este contexto canoro y construye los dos primeros versos con abundante aliteración de la *v*; a ello obedece sin duda la versión de «Esbelto» por «*disinvolto*». La oración relativa «*che ha risolto*» que introduce Montale se debe a la rima. En efecto, Montale necesita una rima en *-olto*, y si hubiera mantenido la traducción literal habría tenido que acordar el participio con el sustantivo *soledad*, lo que no se hace en español, obteniendo

«*s'è risolta*».

En la cuarta estrofa, lo más llamativo está en la metáfora del «fanal», que alude a la luz de la vida que se está apagando a través del canto, y que al mismo tiempo contiene una paronomasia implícita con el sustantivo *final*, con clara alusión a la expresión musical «acorde final». Montale funde admirablemente estos dos planos, visual y acústico, mediante la sinestesia: «*il fanale / dell'accordo*», manteniendo, gracias a la traducción literal la misma ambigüedad que surge de la asociación musical implícita. La segunda parte, en cambio, es perfectamente literal.

La última estrofa describe al cisne ya muerto que está contemplando el alma que acaba de salir de su cuerpo. Montale se muestra como el más sensible a este contexto lóbrego, a través de la rima consonante «*lume: fume*» que contiene la *u*, la vocal tradicionalmente más oscura. Además, esta misma vocal se repite en «*sua*» y «*muta*», adjetivo que forma paronomasia con «*remota*» que a su vez rima con «*immota*». En el original solo tenemos dos veces la *u* en posición tónica en «*curso*» y en «*muda*». Es notable, además, la repetición de la *m*, más acusada en la traducción. No solo en el tercer verso, en que Montale mantiene la aliteración de la *m*, sino también en los demás, en cada verso hay por lo menos una *m*, posible recuerdo de la palabra muerte, tema de esta estrofa final.

## Guillén traduce a Montale

Pasamos ahora a estudiar el trabajo que realiza Jorge Guillén sobre los textos de Montale. De una manera general, se puede afirmar que el poeta español se muestra tan adherente a los poemas del italiano como este se mostraba a los suyos. Solo en un par de ocasiones no coincide el número de versos: en la segunda versión de «*Merigiare*», por la elec-

ción del eneasílabo. En la traducción de «Scirocco» (v. 18) y en la de «L'anguilla» (v. 14), un verso montaliano es partido en dos versos. Por lo general, también la rima es respetada. De los cinco poemas que Guillén escoge, tres presentan la rima consonante regular; los otros dos tienen rimas consonantes irregulares. Solo dos de los poemas traducidos no presentan rimas consonantes. De esta confrontación emerge el fondo más tradicional del español con respecto al italiano, puesto que Montale había elegido solo un poema con rima consonante.

En cuanto al tipo de verso, Guillén trata de reproducir en lo posible el metro utilizado por Montale, pero a veces introduce cambios. En «Siroco», por ejemplo, transforma un dodecasílabo en un alejandrino, devolviéndole la cortesía al poeta italiano, que había aplicado el mismo procedimiento, al revés, a un alejandrino del español. En este caso específico, además, el alejandrino es expresamente buscado por Guillén a través de una redistribución de los dos versos, que pasan a tres:

v. 18: *e sfugge al mare da le braccia d'alghe.*

v. 19: *che spalanca ampie gole e abbranca rocce.*

v. 18: Y elude el mar.

v. 19: Que con los brazos de algas abre gargantas amplias.

v. 20: Y se agarra a las rocas.

Se habrá notado la reproducción de la misma aliteración en la *a*, la vocal más abierta, cuya abertura es pertinente con el contexto de las «amplias gargantas». En este mismo poema hay otro verso fónicamente muy rebuscado a través de una sucesión de paronomasias que llega casi al balbuceo:

v. 14: *oh alide ali dell'aria.*

Si observamos la traducción de Guillén, notaremos que ha querido reproducir los mismos fenómenos fónicos:

v. 14: Alas, áridas alas de los aires.

La aliteración es aun más acusada en Guillén, por la repetición de «alas», que permite mantener la doble sílaba inicial *al* de «*alide ali*». Sin embargo, es menos intenso el efecto de balbuceo del verso montaliano, que se debía a la repetición de las mismas sílabas yuxtapuestas: «*alide ali de*».

Las tres estrofas de «Portami il girasole» se componen de versos que van de la 11 a la 13 sílabas, con rima consonante, cruzada y abrazada. Guillén mantiene el mismo esquema métrico en la disposición de las rimas consonantes, pero transforma los versos en alejandrinos, casi todos regulares, con cesura fuerte:

v. 1: *Portami il girasole ch'io lo trapianti.*

v. 1: Tráeme el girasol para que lo trasplante.

Guillén muestra mayor libertad también en la sintaxis. La frase que constituye la primera estrofa del original se desdobra en la versión traducida. Ello se debe, en gran parte, al empleo del término *salino* como sustantivo, que obliga a Guillén a buscar una perífrasis: «sal y arcilla». Otro cambio significativo en esta primera estrofa es el del sustantivo *giorno* al adjetivo *diurno*, además, aplicado al sustantivo *ansiedad*, que carecía de calificativos en el original. En la segunda estrofa, en cambio, el amplio respiro del alejandrino permite al poeta español evitar la brusca y atrevida interrupción de la frase en la mitad del tercer verso, que en su versión se termina más clásicamente a final de verso. La tercera estrofa mantiene, en cambio, la misma estructura sintáctica del original. Es notable la reduplicación del imperativo: «Tráeme, tráeme», que quizás busca restablecer la redundancia del pronombre personal *tu* del original.

Los mismos fenómenos se repiten en las dos estrofas de *Forse un mattino andando in un'aria di vetro*; aquí también Guillén vierte todos los versos italianos en perfectos alejandrinos, pero renuncia a la rima consonante. El punto más llamativo en esta traducción está en la versión del sintagma «*dietro di me*» en «dentro de mi ser» (vv. 3-4). En este caso, Guillén se decide por una interpretación más existencialista que la de Montale, el cual habla del vacío que el hombre percibe al darse la vuelta y que deja detrás de sí. Se trata del envés de la realidad, de lo que se esconde detrás de las cosas, de las apariencias, de «*l'inganno consueto*». Es el tema barroco del desengaño. Guillén, en cambio, al interiorizar esta sensación de vacío dentro del ser humano, cambia la perspectiva filosófica, transformándola en una actitud de pesimismo metafísico, propia del Existencialismo.

La versión del famoso poema montaliano titulado «L'anguilla», es quizás la más fiel de las cinco, tanto en la métrica como en la sintaxis. Asoaman de vez en cuando, los acostumbrados alejandrinos y, como en el original, el poema se compone de una única frase, cuyo punto

final coincide con el final de la composición. A nivel léxico, Guillén se mantiene lo más fiel posible al léxico común a las dos lenguas, como cuando opta por «fusta» para traducir «*frusta*» (v. 15), o «tronco» por «*bronco*» (v. 25). En este último caso, se trata de una solución genial de Guillén, porque le permite salvar a la vez el significado y casi el entero significante. En efecto, *bronco* tiene en las dos lenguas significados bien distintos, mientras que *tronco* se acerca notablemente no solo al significante sino también al significado del italiano *bronco*. En efecto, *tronco* en su acepción de conducto principal del que salen o al que concurren otros menores (tronco arterial), es próximo al significado de *bronco* (en español, «bronquio»). Interesante es también la tentativa de Guillén para mantener cierta equivalencia en la armonía imitativa en la que se funda el estupendo v. 12:

*ne accende il guizzo in pozze d'acquamorta.*

Enciende su desliz en pozas pantanosas.

Frente a la imposibilidad de devolver el sonido de la z italiana, Guillén opta por una aliteración de la interdental.

Quiero terminar con una confrontación de las dos versiones que Guillén hizo de uno de los más famosos poemas de Montale: «*Meriggiare pallido e assorto*». La primera versión mantiene la misma trabazón métrica y sintáctica, con algunos cambios de metro, y sobre todo sin rimas consonantes, que son regulares en el original. La segunda, en cambio, está formada por cinco estrofas de cuatro eneasílabos con rima consonante en los versos pares. El eneasílabo es un verso que está presente en el original, aunque no mayoritariamente. Guillén quiso, pues, poner a prueba dos concepciones, hasta cierto punto opuestas de la traducción poética, una más fiel a la letra y la otra más al metro. Es, por lo tanto, legítimo preguntarse cuál de las dos versiones es la más lograda. Anticipo de antemano que para mí es la primera, pero con esto no pretendo convencer a nadie de que la segunda no vale.

Si tomamos la primera estrofa de la segunda versión y la comparamos con los cuatro primeros versos de la primera versión, notamos cómo la inversión de «sestear pálido» en «pálido sestear» destruye el ritmo originario («*meriggiare pallido*»). Más grave es la pérdida en el cuarto verso, donde se echa de menos tanto la bimembración del original como la equivalencia fónica, ambas admirablemente conseguidas en la primera versión:

v. 4: *schiocchi di merli, frusci di serpi.*

v. 4: chasquidos de mirlos, crujidos de sierpes.

v. 4: chasquidos de mirlo y serpiente.

Si observamos el tratamiento de los infinitivos, que son uno de los recursos estilísticos más importantes del poema de Montale, encaminado a producir el efecto atemporal que permea toda la composición, llegamos a la misma conclusión. En efecto, Montale los dispone de forma muy calibrada, nunca mecánica. Así, los cuatro primeros (*meriggiare, ascoltare, spiar* y *osservare*) ocupan la primera posición en el verso. Este paralelismo se viene abajo para los dos primeros, en la segunda versión de Guillén, donde además el tercero, *espiar*, ocupa abusivamente el primer verso de la estrofa, mientras que en el original se encuentra en el segundo verso, para variar. En cuanto al cuarto, *osservare*, pasa del literal *observar* de la primera versión al más genérico, *sentir*, de la segunda: el hecho de que se trate de una pérdida lo confirma su reemplazo, forzoso, cuando aparece el italiano *sentire*, que se vierte con dos infinitivos, *sentir* y *saber*, en los que el segundo es algo redundante. El quinto infinitivo, *palpitare*, se echa de menos en las dos versiones, prefiriendo Guillén el sustantivo *latido* al también posible, incluso métricamente, *latir*. La segunda versión ofrece un infinitivo suplementario, tanto respecto de la primera versión como de texto original. Se trata de «el vivir», que traduce «*tutta la vita*». Guillén ha captado la importancia de los infinitivos en el texto de Montale, pero en la segunda versión me parece que recarga excesivamente su uso, mientras que en la primera versión, más literal, era más fiel al equilibrio del original. Hay un pasaje, sin embargo, en el que creo que en la segunda versión se gana algo. Se trata de la evocación fónica de las cigarras, que en el original es bastante evidente por las aliteraciones:

v. 11: *mentre si levano tremuli scricchi.*

v. 12: *di cicale dai calvi picchi.*

v. 11: Mientras se alzan, chirriantes, trémolos.

v. 12: de cigarras en calvos picos.

v. 11: Mientras en los calvos picachos.

v. 12: cigarras yerguen sus chirridos.

La variación de «picos» en «picachos» es un acierto, porque permite recuperar la aliteración de la sílaba *ca* presente en el original (*cicale* [...] *calvi*) y crear otra nueva con la *ch* de *chirridos*. Por otra parte, la desaparición de *trémolos* es una pérdida, puesto que desaparece el grupo *tr*, importante factor eufónico del texto original. Para terminar con esta confrontación, creo que es más acertada la consonancia final de la primera versión entre «botella» y «muralla», porque reproduce la vacilación del texto original entre las sonoridades *-aglia*, *-iglia*, *-[0150] aglio*.

En conclusión, creo que la segunda versión es un buen ejercicio de virtuosismo técnico, pero su perfecta regularidad no conviene a un poema que está continuamente jugando con las formas tradicionales, no tanto para negarlas sino para que se perciban mejor las innovaciones, como ocurre, por ejemplo, con las rimas, a veces pareadas y a veces alternantes, o con las rimas parciales como «*veccia: intrecciano*», «*abbaglia: meraviglia: travaglio*».

## Conclusión

Se ha dicho que la traducción literaria, y en especial la poética, es siempre una recreación, en la que el texto de partida es solo un estímulo para construir un objeto poético autónomo. Esta afirmación encuentra su plena vigencia cuando los traductores son al mismo tiempo poetas en sus lenguas respectivas, y el presente trabajo nos lo viene a confirmar de una forma contundente. Lo milagroso es que esto ocurra precisamente mediante una traducción literal, que se ajusta no solo al significado, sino también en parte al significante del texto original, puesto que se trata de dos lenguas de estructura muy similar, como el español y el italiano. Creemos que, precisamente por tratarse de dos lenguas afines, la traducción literal le permite al traductor-poeta concentrarse mayormente en el tejido fónico de su propia lengua. De hecho, la semejanza entre significantes y significados es un estímulo para encontrar soluciones innovadoras dentro de un mismo sistema fónico-rítmico. En otras palabras, es como si el traductor-poeta estuviese componiendo el mismo poema que traduce, utilizando otras posibilidades expresivas que le son sugeridas por otro código parecido al suyo, de tal forma que los poemas de Guillén tienen existencia propia en italiano gracias a Montale y, al revés, los de Montale la tienen en español como si se hubieran compuesto por primera vez

en esa lengua. En este sentido, podemos concluir con las palabras de Joaquín Arce, cuando afirma que: «Los experimentos de Guillén/Montale y Montale/Guillén nos servirán de modelos ejemplares de literal humildad lírica»: <sup>11</sup> humildad que produce calidad.

## Apéndice<sup>12</sup>

### 1. Poemas de Guillén traducidos por Montale

El cisne		<i>Il cigno</i>	
El cisne, puro entre el aire y la onda, tenor de la blancura, zambulle el pico difícil y sonda la armonía insegura.		<i>Puro il cigno sospeso tra cielo e onda, virtuoso della neve, immerge il becco apriccioso e sonda l'armonia che non vede.</i>	
¡Gárrulas aguas! ¡Inútil pesquisa de músico relieve; Picos sin presas recoge la brisa que va tras lo más leve.	5	<i>Garrule acque! Inutile rovello per un músico accento! I becchi senza presa accoglie il vento che scherza col fuscello!</i>	5
Quiere después con la voz el Esbelto desarrollar su curva. 10 ¡Ay, discordante aprendiz, se ha resuelto la soledad en turba!	10	<i>Vuole poi con la voce il disinvolto sviluppar la sua curva. 10 Ah l'incauto apprendista che ha risolto solitudine in turba!</i>	10
Pero... ¡Callados los blancos; se extrema su acorde: su fanal. Todo el plumaje dibuja un sistema 15 de silencio fatal.	15	<i>Forse... Cedono i bianchi! Già il fanale dell'accordo si strema. Tutto il piumaggio disegna un sistema 15 di silenzio fatale.</i>	15
Y el cisne, fiel a través de una calma de curso transparente, contempla muda y remota su alma: deidad de la corriente. 20	20	<i>Ed il cigno fedele, di tra il lume della corrente immota guarda l'anima sua muta e remota: divinità del fiume. 20</i>	20

<sup>11</sup> ARCE, Joaquín, art. cit., pp. 346-347.

<sup>12</sup> Los textos de Montale proceden de: MONTALE, Eugenio. *L'opera in versi*. Ed. Rosanna BETTARINI y Gianfranco CONTINI. Turín: Einaudi, 1980, pp. 745-750. Los de Guillén de, GUILLÉN, Jorge. *Aire nuestro. Cántico. Clamor. Homenaje*. Milán: All'Insegna del Pesce d'Oro, 1968, pp. 1542-1547.

## Presagio

Eres ya la fragancia de tu sino.  
 Tu vida no vivida, pura, late  
 dentro de mí, tictac de ningún tiempo.

¿Qué importa que el ajeno sol no alumbre  
 jamás estas figuras, sí creadas, 5  
 soñadas no, por nuestros dos orgullos!

No importa. Son así más verdaderas  
 que el semblante de luces verosímiles  
 en escorzos de azar y compromiso.

Toda tú convertida en tu presagio, 10  
 ¡Oh, pero sin misterio! Te sostiene  
 la unidad invasora y absoluta.

¿Qué fue de aquella enorme, tan informe,  
 pululación en negro de lo hondo,  
 bajo las soledades estrelladas? 15

Las estrellas insignes, las estrellas  
 no miran nuestra noche sin arcanos.  
 Muy tranquilo se está lo tan oscuro.

La oscura eternidad ¡oh! no es un monstruo  
 celeste. Nuestras almas invisibles 20  
 conquistan su presencia entre las cosas.

## Presagio

*In te si fa profumo anche il destino.  
 Batte la vita tua non mai vissuta  
 dentro di me, tic tac di nessun tempo.*

*Che fa se il sole estraneo non illumina  
 queste figure da noi non sognate, 5  
 create sì, dal nostro doppio orgoglio?*

*Non conta. Così sono più veraci  
 che parvenze di luci verosimili<sup>13</sup>  
 negli scorci dell'obbligo e del caso.*

*Tutta tu convertita nel presagio 10  
 tuo, ma senza mistero!: un'irrompente  
 verità di assoluto ti sostiene.*

*Che fu di quell'enorme e così informe  
 pullulare di oscuro dal profondo,  
 sotto le solitudini stellate? 15*

*Le stelle insigni di lassù non guardano  
 la nostra notte che non ha segreti.  
 Resta tranquillo quel profondo buio.*

*L'oscura eternità non è già un drago  
 celeste! Le nostre anime conquistano 20  
 non viste una presenza tra le cose.*

<sup>13</sup> En: MONTALE, Eugenio. *Quaderno di traduzioni*, Milán, 1948, lee «inverosimili».

**Advenimiento***Avvenimento*

¡Oh luna! ¡Cuánto abril!  
 ¡Qué vasto y dulce el aire!  
 Todo lo que perdí  
 volverá con las aves.

*O luna! Quanto aprile!  
 O aria vasta e dolce!  
 Tutto che già perdei  
 tornerà con gli uccelli.*

Sí, con lasavecillas  
 que en coro de alborada  
 pían y pían, pían  
 sin designio de gracia.

5 *Tornerà con i piccoli  
 uccelli che mattinano  
 e piano in coro senza  
 desiderio di grazia.* 5

La luna está muy cerca,  
 quieta en el aire nuestro.  
 El que yo fui me espera  
 bajo mis pensamientos.

10 *È prossima la luna,  
 ferma nell'aria nostra.  
 Quello che fui m'attende  
 di sotto ai miei pensieri.* 10

Cantará el ruiseñor  
 en la cima del ansia  
 ¡Arrebol, arrebol  
 entre el cielo y las auras!

15 *Canterà il rosignolo  
 sul vertice dell'ansia.  
 Porpora, ancora porpora  
 tra l'azzurro e le brezze!* 15

¿Y se perdió aquel tiempo  
 que yo perdí? La mano  
 dispone, dios ligero,  
 de esta luna sin año.

20 *S'è perduto quel tempo  
 che smarrii? La mia mano  
 dispone, dio leggero,  
 di una luna senz'anni.* 20

**Los jardines***I giardini*

Tiempo en profundidad: está en jardines.  
 Mira cómo se posa. Ya se ahonda.  
 Ya es tuyo su interior. ¡Qué transparencia  
 de muchas tardes, para siempre juntas!  
 Sí, tu niñez: ya fábula de fuentes.

*Tempo in profondo; scende sui giardini,  
 guarda come si posa. Ora s'affonda,  
 è tua l'anima sua. Che trasparenza  
 di sere unite insieme per l'eterno!  
 La tua infanzia, sì, favola di fonti...*

**Rama del otoño**

Cruje Otoño.  
Las laderas de sombras se derrumban en torno.

Árbol ágil,  
mundo terso, mente monda, guante en mano al aire.

¡Cómo aguzan 5  
su pormenor tranquilo las nuevas nervaduras!

Chimenea:  
exáltame en resumen lejanías de sierras.

...Sí, se enarca,  
extremo estío, la orografía de la brasa. 10

**Árbol del otoño**

Ya madura  
la hoja para su tranquila caída justa,

Cae. Cae  
dentro del cielo, verdor perenne, del estanque.

En reposo, 5  
molice de lo último, se ensimisma el otoño.

Dulcemente  
a la pureza de lo frío la hoja cede.

Agua abajo,  
con follaje incesante busca a su dios el árbol.

10

**Ramo d'autunno**

*Scricchia Autunno.*  
*I declivi dell'ombre attorno cadono.*

*Agile albero...*  
*Mondo e mente limpidi, guanto in mano all'aria.*

*Come affilano 5*  
*calme il disegno nuove nervature!*

*Focolare*  
*dammi in breve distanze di montagne.*

*...E s'inarca,*  
*tarda estate, un'orografia di brase. 10*

**Albero autunnale**

*Già matura*  
*la foglia pel sereno suo distacco*

*discende*  
*nel cielo sempre verde dello stagno.*

*In calmo 5*  
*languore della fine, l'autunno s'immedesima.*

*Dolcissima*  
*la foglia s'abbandona al puro gelo.*

*Sott'acqua*  
*con incessanti foglie va l'albero al suo dio. 10*

## 2. Poemas de Montale traducidos por Guillén

### *L'anguilla*

L'anguilla, la sirena  
dei mari freddi che lascia il Baltico  
per giungere ai nostri mari,  
ai nostri estuari, ai fiumi  
*che risale in profondo, sotto la piena avversa,*

5

di ramo in ramo e poi  
di capello in capello, assottigliati,  
sempre più addentro, sempre più nel cuore  
del macigno, filtrando  
*tra gorielli di melma finché un giorno* 10  
un luce scoccata dai castagni  
ne accende il guizzo in pozze d'acquamorta,  
nei fossi che declinano

dai balzi d'Appennino alla Romagna;  
*l'anguilla, torcia, frusta,* 15

freccia d'Amore in terra  
che solo i nostri botri o i disseccati  
ruscelli pirenaici riconducono  
a paradisi di fecondazione;  
*l'anima verde che cerca* 20

vita là dove solo  
morde l'arsura e la desolazione,  
la scintilla che dice  
tutto comincia quando tutto pare  
*incarbonirsi, bronco seppellito;* 25

*l'iride breve, gemella*  
di quella che incastonano i tuoi cigli  
e fai brillare intatta in mezzo ai figli  
dell'uomo, immersi nel tuo fango, puoi tu  
*non crederla sorella?* 30

### *La anguila*

La anguila, la sirena  
de los mares que, fríos, deja el Báltico  
para llegar a nuestros mares,  
a nuestros estuarios, a los ríos  
que remonta, profunda, bajo adversas crecidas,

5

de ramal en ramal, sutilizados  
de cabello en cabello,  
siempre más hacia dentro, más hacia el corazón  
de la peña, filtrándose  
entre bolsas de cieno hasta que un día 10  
una luz arrojada por castaños  
enciende su desliz en pozas pantanosas,  
en zanjas que descienden

por las pendientes de los Apeninos  
a la Romaña, 15

la anguila, antorcha, fusta,  
flecha de Amor en tierra  
que solamente los barrancos nuestros  
o arroyos pirenaicos—desecados—conducen  
a paraísos de fecundaciones, 20

el alma verde que rebusca vida  
donde muerde el bochorno  
y la desolación,  
la centella que dice:  
todo principia cuando ya parece 25

carbonizarse, tronco sepultado,  
breve el iris, mellizo  
del tuyo, del que engarzan tus pestañas,  
y haces brillar, intacto, en medio de los hijos  
del hombre, sumergidos en tu lodo, 30  
la anguila, ¿puedes no crearla hermana?

## Tráeme el girasol

Portami il girasole ch'io lo trapianti  
nel mio terreno bruciato dal salino,  
e mostri tutto il giorno agli azzurri specchianti  
*del cielo l'ansietà del suo volto giallino.*

*Tendono alla chiarezza le cose oscure,*  
si esauriscono i corpi in un fluire  
di tinte: queste in musiche. Svanire  
*è dunque la ventura delle venture.*

Portami tu la pianta che conduce  
*dove sorgono bionde trasparenze*  
e vapora la vita quale essenza;  
*portami il girasole impazzito di luce.*

Tráeme el girasol para que lo trasplante  
a ese terreno mío quemado: sal y arcilla.  
Él mostrará a los cielos de azul espejeante  
la diurna ansiedad de su faz amarilla.

5 Tienden a claridad las cosas más oscuras. 5  
Se consumen los cuerpos en una fluidez  
de tintas que se agotan en música a su vez.  
Desvanecerse es la ventura de las venturas.

10 Tráeme, tráeme la planta que nos guía  
al lugar donde surge la rubia transparencia, 10  
y se evapora ya la vida como esencia.  
Tráeme el girasol loco de luz y día.

## Sciocco

O rabido ventare di sciocco  
che l'arsiccio terreno gialloverde  
*bruci;*  
e su nel cielo pieno  
*di smorte luci*  
trapassa qualche biocco  
di nuvola, e si perde.  
Ore perplesse, brividi  
d'una vita che fugge  
*come acqua tra le dita;*  
inafferrati eventi,  
luci-ombre, commovimenti  
delle cose malferme della terra;  
oh alide ali dell'aria  
*ora son io*  
l'agave che s'abbarbica al crepaccio  
dello scoglio  
e sfugge al mare da le braccia d'alghie  
che spalanca ampie gole  
e abbranca rocce;

## Siroco

Ceñudo ventear de aquel siroco  
que al torrado terreno gualdaverde  
requema,  
y arriba, en pleno cielo  
5 de luces mortecinas,  
traspasa algún vellón  
de nubes y se pierde...  
Horas perplejas, estremecimientos  
de una vida que huye  
10 como entre dedos agua,  
sucesos inasidos,  
luces-sombras, mociones  
de cosas inestables de la tierra.  
Alas, áridas alas de los aires:  
15 yo soy ahora agave,  
el agave que arraiga en la hendidura  
de los escollos,  
y elude el mar  
que con los brazos de algas abre gargantas amplias  
y se agarra a las rocas.

*e nel fermento* 20  
 d'ogni essenza, coi miei racchiusi bocci  
 che non sanno più esplodere oggi sento  
 la mia immobilità come un tormento.

En el fermento  
 de cada esencia, con los capullos cerrados  
 que estallar ya no saben, hoy yo siento  
 esta inmovilidad como un tormento.

### Quizá temprano

Forse un mattino andando con un aria di vetro,  
 arida, rivolgendomi, vedrò compirsi il miracolo:  
 il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro  
 di me, con un terrore di ubriaco.

Quizá temprano yendo por un aire de vidrio,  
 al volver la cabeza se cumplirá el milagro.  
 Yo veré a mis espaldas la nada misma y dentro  
 de mí ser el vacío con terror de borracho.

*Poi come s'uno schermo, s'accamperanno di gitto* 5  
 alberi case colli per l'inganno consueto.  
 Ma sarà troppo tardi; ed io me n'andrò zitto  
 tra gli uomini che non si voltano, col mio segreto.

Después, como en pantallas, acamparán de bulto  
 colinas, frondas, casas para el usual engaño,  
 ay, demasiado tarde. Callado entre los hombres  
 que no vuelven el rostro, me iré con mi secreto.

### Sestear

Merigiare pallido e assorto  
 presso un rovente muro d'orto,  
 ascoltare tra i pruni e gli sterpi  
 schiocchi di merli, frusci di serpi.

Sestear pálido y absorto  
 junto a un muro ardiente de huerto,  
 escuchar entre zarzas y hojarascas  
 chasquidos de mirlos, crujidos de sierpes.

*Nelle crepe del suolo o su la vecchia* 5  
 spiar le file di rosse formiche  
 ch'ora si rompono ed ora s'interrecciano  
 a sommo di minuscole biche.

En las grietas del suelo o sobre arvejas  
 acechar las filas de rojas hormigas,  
 que ya se rompen o ya se entrelazan  
 en las cimas de chicas gavillas.

Osservare tra frondi il palpitar  
 lontano di scaglie di mare 10  
 mentre si levano tramuli scricchi  
 di cicale dai calvi picchi.

Observar entre frondas un latido  
 remoto de escamas de mar  
 mientras se alzan, chirriantes, trémolos  
 de cigarras en calvos picos.

E andando nel sole che abbaglia  
 sentire con triste meraviglia  
 com'è tutta la vita e il suo travaglio 15

Y andando en el sol que deslumbra  
 sentir ya con triste estupor  
 cómo la vida entera y sus trabajos

in questo seguitare una muraglia  
*che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia.*

está en ese seguir una muralla  
con cascos puntiagudos de botella.

## II

Pálido sestear absorto  
junto a un huerto y su cerca ardiente,  
oír entre zarzas y arbustos  
chasquidos de mirlo y serpiente.

Espiar en grietas de tierra  
las filas rojizas de hormigas,  
que se enlazan y desenlazan  
sobre montículos de espigas.

Entre follajes por el mar  
sentir escamosos latidos  
mientras en los calvos picachos  
cigarras yerguen sus chirridos.

Y bajo aquel sol deslumbrante  
sentir y saber con asombro  
como una triste maravilla  
de pesadumbre sobre el hombro

que todo el vivir y su apuro  
se nos ofrece y hace mella  
en este avanzar junto a un muro  
que aguza cascos de botella.

## Bibliografía

ARCE, Joaquín

- 1982 «Guillén traducido por Montale, Montale traducido por Guillén». En: ARCE, Joaquín. *Literaturas italiana y española frente a frente*. Madrid: Espasa-Calpe.

BUSQUETS MENSA, María de Loreto

- 1986 *Eugenio Montale y la cultura hispánica*, Roma: Bulzoni.

GUILLÉN, Jorge

- 1999 *Obra en prosa*. Ed. FRANCISCO J. DÍAZ DE CASTRO. Barcelona: Tusquets.
- 1968 *Aire nuestro. Cántico. Clamor. Homenaje*. Milán: All'insegna del Pesce d'oro.

MONTALE, Eugenio

- 1980 *L'opera in versi*. Ed. ROSANNA BETTARINI y GIANFRANCO CONTINI. Torino: Einaudi.
- 1948 *Quaderno di traduzioni*, Milán.
- 1996 *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*. Ed. GIORGIO ZAMPA. 2 Tomos. Milán: Mondadori.

PAOLI, Roberto

- 1974 «Jorge Guillén ante Italia». *Revista de Occidente*, n.º 130.