



**UNA REFLEXIÓN TEÓRICA SOBRE EL
FENÓMENO RETRADUCTOR**

ANÁLISIS PRÁCTICO DE LA OBRA POÉTICA
OSSI DI SEPPIA DE EUGENIO MONTALE

SARAH PELUSI Y JAVIER ORTIZ GARCÍA

10 monographs

P U V
UNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

**UNA REFLEXIÓN TEÓRICA
SOBRE EL FENÓMENO RETRADUCTOR**

ANÁLISIS PRÁCTICO DE LA OBRA POÉTICA
OSSI DI SEPPIA DE EUGENIO MONTALE

INSTITUT UNIVERSITARI DE LLENGÜES MODERNES APLICADES DE LA COMUNITAT VALENCIANA (IULMA)

IULMA MONOGRAPHS

General Editors:

Diana González Pastor (Universitat de València, España)

Ana Belén Cabrejas Peñuelas (Universitat de València, España)

Editorial board:

Cesáreo Calvo Rigual (Universitat de València, España)

Miguel Fuster Márquez (Universitat de València, España)

Herbert Holzinger (Universitat de València, España)

Julia Pinilla Martínez (Universitat de València, España)

Julia Sanmartín Sáez (Universitat de València, España)

Scientific board:

Marta Albelda Marco (Universitat de València, España)

Mohammed Barrada (Universidad de Fez, Marruecos)

Begoña Bellés Fortuño (Universitat Jaume I, España)

Patricia Bou Franch (Universitat de València, España)

María Vittoria Calvi (Universidad de Milán, Italia)

Juan José Calvo García de Leonardo (Universitat de València, España)

Pascual Cantos (Universidad de Murcia, España)

Pilar Garcés-Conejos Blitvich (UNC Charlotte, EE. UU)

Abdelwahab El Imrani (Universidad Abdelmalék Essâadi, Marruecos)

Isabel García Izquierdo (Universitat Jaume I, España)

Pedro Gras (Universitat de Barcelona, España)

Ramón González (Universidad de Navarra, España)

Carla Marella (Universidad de Turín, Italia)

Ignasi Navarro i Ferrando (Universitat Jaume I, España)

Christiane Nord (Universidad de Magdeburgo, Alemania)

Françoise Olmo (Universidad Politécnica de Valencia, España)

Barry Pennock Speck (Universitat de València, España)

Salvador Pons Bordería (Universitat de València, España)

Ferrán Robles Bataller (Universitat de València, España)

Françoise Salager-Meyer (Universidad de Mérida, Venezuela)

José Santaemilia Ruiz (Universitat de València, España)

Carsten Sinner (Universität Leipzig, Alemania)

Francisco Yus (Universidad de Alicante, España)

Chelo Vargas (Universidad de Alicante, España)

Steve Walsh (University of Newcastle, Reino Unido)

**UNA REFLEXIÓN TEÓRICA
SOBRE EL FENÓMENO RETRADUCTOR**

ANÁLISIS PRÁCTICO DE LA OBRA POÉTICA
OSSI DI SEPPIA DE EUGENIO MONTALE

Sarah Pelusi y Javier Ortiz García

Publicacions de la Universitat de València (PUV) is the publishing house of the Universitat de València (UV). We share the UV's mission to promote the dissemination and communication of scientific ideas, academic work and culture in the broadest sense.

This publication may not be reproduced, in whole or in part, or recorded in, or transmitted by any information retrieval system, in any form or by any means, whether photomechanical, photochemical, electronic, photocopying or otherwise, without the prior permission of the publisher. Please contact CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) if you need to photocopy or scan any part of this work.

PUV has no responsibility for the persistence or accuracy of URLs for external or third-party internet websites referred to in this publication and does not guarantee that any content on such websites is, or will remain, accurate or appropriate.



© Sarah Pelusi y Javier Ortiz García, 2025
© This edition: Universitat de València, 2025

Publicacions de la Universitat de València
<http://puv.uv.es>
publicacions@uv.es

Layout & cover design: Publicacions de la Universitat de València

ISSN: 2605-4469
ISBN: 978-84-1118-595-0 (paperback)
ISBN: 978-84-1118-596-7 (PDF)
DOI: <https://doi.org/10.7203/PUV-OA-9788411185967>

Legal Deposit: V-2049-2025
Printed in Spain

CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	19
Los estudios retraductológicos hasta nuestros días.....	20
Nuevos retos de los estudios retraductológicos	22
Eugenio Montale y <i>Ossi di seppia</i> (1925)	28
Ediciones de <i>Ossi di seppia</i> en castellano	28
CAPÍTULO 1. ¿QUÉ ES RETRADUCCIÓN?	31
1.1 El concepto de retraducción	31
1.2 Qué es retraducción en cada una de las obras consultadas.....	35
1.2.1 Traducciones de José María Alonso Gamo y Eugenio de Nora (1948)	36
1.2.2 Traducciones de José María Alonso Gamo (1949)	36
1.2.3 Traducciones de Vintilă Horia y Jesús López Pacheco (1959).....	36
1.2.4 Traducciones de Jorge Guillén (1967)	36
1.2.5 Traducciones de Horacio Armani (1971, 1973, 1976, 1990 y 1994)	37
1.2.6 Traducciones de Francisco Ferrer Lerín (1973).....	38
1.2.7 Traducciones de Joaquín Arce (1982).....	38
1.2.8 Traducciones de Carlos Frabetti (1983).....	39
1.2.9 Traducciones de Ángel Crespo (1994).....	39
1.2.10 Traducciones recopiladas por Rosario Scrimieri (1996).....	39

1.2.11 Traducciones de Carlos Frabetti (2000)	40
1.2.12 Traducciones de José Ángel Valente (2002)	41
1.2.13 Traducciones de Javier Sologuren y Carlos Germán Belli (2002)	41
1.2.14 Traducciones de Fabio Morábito (2006)	41
1.2.15 Traducciones de Pedro Pablo Rosso (2008).....	42
1.3 Los poemas más retraducidos de <i>Ossi di seppia</i> , la “Teoría de las cometas” y la creciente fortuna de <i>Ossi di seppia</i>	43
1.4 Montale en lengua castellana.....	49
CAPÍTULO 2. ¿QUIÉN TRADUCE <i>OSSI DI SEPPIA</i> AL CASTELLANO?	51
CAPÍTULO 3. ¿CUÁNDO APARECEN LAS RETRADUCCIONES DE <i>OSSI DI SEPPIA</i> AL CASTELLANO?	59
3.1 Contexto histórico de la obra original: <i>Ossi di seppia</i> , Turín, 1925	62
3.2 La llegada al castellano de las retraducciones de <i>Ossi di seppia</i> . Desde 1948 hasta nuestros días y su contexto histórico	63
3.3 El contexto de cada una de las retraducciones de <i>Ossi di seppia</i> al castellano	65
3.4 Unas breves conclusiones acerca del cuándo aparecen las retraducciones de Montale en lengua castellana	72
CAPÍTULO 4. ¿DÓNDE APARECEN LAS RETRADUCCIONES DE <i>OSSI DI SEPPIA</i> AL CASTELLANO?	73
4.1 Análisis del elemento espacial en el contexto de publicación, génesis y recepción de las retraducciones de <i>Ossi di seppia</i> ..	73
4.2 Breves conclusiones acerca de la cuestión de dónde aparecen las retraducciones de <i>Ossi di seppia</i> al castellano	76
CAPÍTULO 5. ¿POR QUÉ SE RETRADUCE Y CÓMO SE RETRADUCE <i>OSSI DI SEPPIA</i>?	79
5.1 Las motivaciones de las retraducciones.....	79
5.2 ¿Cómo se retraduce?.....	84

5.3 Un método específico para el análisis crítico de las traducciones y las etapas de análisis.....	87
CAPÍTULO 6. ANÁLISIS CRÍTICO DE NUEVEPOEMAS SELECCIONADOS DE <i>OSSI DI SEPPIA</i> Y DE SUS TRADUCCIONES Y RETRADUCCIONES ACTIVAS	
6.1 Análisis de “Meriggiare pallido e assorto”	91
6.1.1 Primera etapa.....	91
6.1.2 Segunda etapa.....	94
6.1.3 Tercera etapa	113
6.2 Análisis de “Cigola la carrucola del pozzo”	116
6.2.1 Primera etapa.....	116
6.2.2 Segunda etapa.....	119
6.2.3 Tercera etapa	132
6.3 Análisis de “Forse un mattino andando in un’aria di vetro” .	134
6.3.1 Primera etapa.....	134
6.3.2 Segunda etapa.....	137
6.3.3 Tercera etapa	148
6.4 Análisis de “In limine”	150
6.4.1 Primera etapa.....	151
6.4.2 Segunda etapa.....	153
6.4.3 Tercera etapa	166
6.5 Análisis de “I limoni”	172
6.5.1 Primera etapa.....	173
6.5.2 Segunda etapa.....	176
6.5.3 Tercera etapa	201
6.6 Análisis de “Corno inglese”	203
6.6.1 Primera etapa	204
6.6.2 Segunda etapa.....	207
6.6.3 Tercera etapa	216
6.7 Análisis de “Falsetto”	220
6.7.1 Primera etapa	221

6.7.2	Segunda etapa.....	224
6.7.3	Tercera etapa	239
6.8	Análisis de “Non chiederci la parola”	243
6.8.1	Primera etapa.....	244
6.8.2	Segunda etapa.....	246
6.8.3	Tercera etapa	254
6.9	Análisis de “Spesso il male di vivere”	258
6.9.1	Primera etapa.....	258
6.9.2	Segunda etapa.....	261
6.9.3	Tercera etapa	266
	CONCLUSIONES	269
	REFERENCIAS.....	275
	ANEXOS	285
1.	INTRODUCCIÓN.....	285
2.	OBRAS CONSULTADAS	285
3.	ÍNDICES DE LOS POEMAS RECOPIADOS.....	287
4.	LOS POEMAS DE <i>OSSI DI SEPPIA</i> Y SUS (RE)TRADUCCIONES.....	291
4.1	Las traducciones de “Meriggiare pallido e assorto”... 291	
4.2	Las traducciones de “Cigola la carrucola del pozzo”. 294	
4.3	Las traducciones de “Forse un mattino andando in un’aria di vetro”	296
4.4	Las traducciones de “In limine”	298
4.5	Las traducciones de “I limoni”	301
4.6	Las traducciones de: “Corno inglese”	306
4.7	Las traducciones de “Falsetto”	308
4.8	Las traducciones de “Non chiederci la parola...”	313
4.9	Las traducciones de “Spesso il male di vivere ho incontrato”	315

NOTA DE LOS AUTORES

Sarah Pelusi es doctora en Ciencias y Filosofía del Lenguaje (UAM), intérprete de conferencias y docente de interpretación de conferencias en el Máster de Formación Permanente en Interpretación de Conferencias de la Universidad de La Laguna y del Departamento de Filología Extranjera, Traducción e Interpretación de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid.

Javier Ortiz García es profesor titular acreditado catedrático del Departamento de Filología Inglesa de la Universidad Autónoma de Madrid.

PRÓLOGO (LA POLEA)

Una reflexión teórica sobre el fenómeno retraductor. Análisis práctico de la obra poética Ossi di seppia de Eugenio Montale, de Sarah Pelusi y Javier Ortiz García, conforma una obra poliédrica, mezcla de diversos planos y disciplinas. Un trabajo de esta naturaleza certifica así que los estudios de traducción no constituyen un compartimento estanco. Muestra la necesidad de acudir a otros campos del conocimiento como la filología, la pragmática, la crítica literaria o los estudios de recepción –por nombrar solo algunos de los que directamente afectan a este ensayo– para poder ofrecer una visión global del texto traducido.

Con la retraducción como hilo conductor, Sarah Pelusi y Javier Ortiz García parten del poemario *Ossi di seppia* de Montale para tratar temas siempre de actualidad: la caducidad de las traducciones, la traducción poética, la voz autorial de quien traduce, el mercado literario, la recepción. Pelusi y Ortiz García acercan la lupa al proceso traductor para revelar no solo lo que se ve detrás de la lente, sino también lo que no se alcanza a ver, pero interfiere en el proceso: lo que hace que una traducción exista, se publique, se difunda, se popularice o, todo lo contrario, quede en el olvido.

Cuando se cumplen exactamente cien años de la publicación de la primera edición de *Ossi di seppia* de Eugenio Montale en 1925, la pertinencia de esta monografía parece más acertada que nunca, con permiso de Enrique Vila-Matas, quien en *Para acabar con los números redondos* se mostraba escéptico hacia el prestigio de las fechas exactas y reivindicaba celebrar el día o el año que viniera al caso de los libros que le gustaban. Creo que, en realidad, la efeméride obedece a una casualidad, porque este libro es el resultado de un proceso investigador iniciado hace tiempo, en el que se entrelazan felizmente las trayectorias de Sarah Pelusi y Javier Ortiz García. Pero, al contrario que Vila-Matas, pienso que los números redondos tienen a veces su utilidad y, por ejemplo, sirven para hacernos recordar una fecha señalada, para intensificar un homenaje, como el que en estas páginas se realiza al ganador del premio Nobel de 1975 (otro número redondo: cincuenta años han pasado).

Al igual que Montale experimentaba con el lenguaje, sacando de su ensimismamiento, podría decirse, a la lengua poética tradicional; de manera semejante las traducciones suponen siempre una experimentación que se mueve entre al menos dos lenguas: la de llegada y la (o las) del texto de partida. Y, en el caso de las retraducciones, resulta fundamental añadir un elemento más: el de la nómina de traducciones que han antecedido a una traducción, en la propia lengua hacia la que se trabaja o en otras. El nivel de familiaridad o extrañeza o novedad o repetición presente en el texto original, ¿hasta qué punto se traslada a las traducciones? ¿Se va interpretando el texto original de la misma forma conforme van pasando los años? ¿Es posible leer a Montale hoy como se hacía hace un siglo? Estas y otras preguntas tienen cabida en estas páginas, y revelan cómo las retraducciones dejan impronta en las traducciones que las siguen, cómo hacen mella en quienes leen y releen y citan. La literatura no es estática, se va adaptando a épocas, contextos y realidades sociales, va respondiendo al deseo de conocimiento y de disfrute, y las retraducciones (o su ausencia) confirman la actualidad o perdurabilidad de una obra, su presencia en el tejido sentimental de una determinada generación.

La retraducción, sus implicaciones y su sentido, es abordada en estas páginas desde un enfoque teórico, necesario para establecer las bases en las que fundamentar el análisis, y, sobre todo, desde un enfoque práctico. Tras un exhaustivo repaso a las ediciones en castellano de Montale, tanto en la península como fuera de ella, Sarah Pelusi y Javier Ortiz García abordan de forma contextualizada y pormenorizada la retraducción al castellano de nueve de los poemas más famosos de *Ossi di sepiá*, en un análisis minucioso a nivel tanto métrico como exegético que, egoístamente, por la dedicación que supone, es un placer encontrar ya realizado. Las reflexiones que plantea este análisis muestran cómo la traducción, sobre todo la poética, supone una forma particular de mirar y leer el texto original, y cómo las sucesivas decisiones tomadas a lo largo del proceso de traducción buscan poner en primer plano determinados elementos del poema. Pelusi y Ortiz García se detienen en explicar las consecuencias de decisiones que afectan a las elecciones métricas, sintácticas y léxicas que quien traduce va realizando. La dialéctica forma-sentido adquiere protagonismo para hacernos ver que separar los dos elementos es un sinsentido. La materialidad de las palabras, su evocación, no puede disociarse del plano rítmico ni conceptual.

Este ensayo, además, contiene dos regalos. El primero es un apéndice con las versiones castellanas de los poemas analizados, apéndice que constituye toda una invitación a seguir trabajando sobre el tema, a comparar, a comprender, a conocer, igual que lo hacen Sarah Pelusi y Javier Ortiz García. El segundo es que leyendo estas páginas entran ganas de volver a Montale, uno de esos poetas fundamentales que, no se sabe bien por qué, no está hoy día “de moda”, tal y como lamentan la autora y el autor del libro, quienes destacan la ausencia de traducciones recientes del poeta. La primera vez que me topé con Montale (en una antología de poetas del siglo XX que regalaba un periódico italiano) me desconcertó y capturó el esplendor de sus descripciones, que iban más allá de lo literal para convertirse en una meditación, una llamada al afinamiento sensorial, al fulgor. Con Montale aprendí una de esas palabras (he de decir, en honor a la verdad, que no la he usado mucho) que recuerdas exactamente cómo llegaron a ti, y te evocan una historia, un momento concreto: *carrucola*, “polea”: que el pozo de Montale no se seque, y tengamos más Montale traducido, más Montale en estudios como este.

ESTHER MORILLAS
Catedrática de Traducción italiano/español
Universidad de Málaga

PREFACIO

La obra que el lector tiene en sus manos tiene su origen en una investigación doctoral comenzada hace ya años y que se inscribe en el marco de los estudios sobre retraducción. Sin embargo, su propósito no se limita al análisis teórico de este fenómeno tan poco estudiado. Además de examinar las distintas versiones de *Ossi di seppia* en español, este trabajo busca acercar al lector a la poesía de su autor, Eugenio Montale, poeta hermético italiano y premio Nobel de Literatura en el año 1975, ofreciendo una reflexión sobre los desafíos y las posibilidades literarias que implica la retraducción de su obra.

Este libro nace de la colaboración entre Sarah Pelusi y Javier Ortiz García, quienes han combinado sus perspectivas y enfoques teóricos y prácticos para ofrecer un estudio riguroso y accesible sobre la retraducción, en general, y sobre las de esta obra de Montale, en particular. Asimismo, el volumen cuenta con un elocuente prólogo de Esther Morillas García, cuya lectura enmarca y enriquece el recorrido que aquí se presenta.

El concepto de retraducción ha sido ampliamente debatido en los estudios de traducción y literatura comparada. Lejos de ser una mera actualización de versiones previas, cada nueva traducción de un texto implica una reinterpretación que responde a cambios lingüísticos, estéticos y culturales. En este trabajo, siguiendo esa premisa reinterpretativa, se analizan diferentes versiones de *Ossi di seppia* en español para comprender cómo han dialogado con la obra original y con su propio contexto de recepción.

Más allá del ámbito académico, este libro está dirigido a lectores interesados en la poesía de Montale y en los procesos de traducción literaria. Esperamos que esta obra no solo aporte a la investigación sobre retraducción y traductología nuevas perspectivas, sino que también invite a reflexionar sobre el innegable papel que la traducción juega en la transmisión de la literatura y en su constante transformación a lo largo del tiempo.

Sarah Pelusi
Javier Ortiz García

INTRODUCCIÓN

El secreto de la perfección de un texto o de la pretensión de su autor de tender hacia la belleza que perdura en el tiempo se ha materializado en la historia de la literatura a través del incesante trabajo de *labor limae* que escritores, lectores, correctores, editores y traductores realizan sobre lo que han escrito, leído, releído y traducido, para que ello resulte lo más parecido a la idea que estos tienen del texto perfecto, el de las “grandes traductions” (Berman, 1990) y el más adecuado para su público.

Según el siglo en el que se traduce una obra literaria, la crítica ha ido viendo cómo las razones, las veleidades y la manera de traducir y de retraducir evolucionan y cambian, creando incluso un entramado de correspondencias e interacciones entre obra, lector y traductor que van afectando a la obra, a su retraducción y a su influencia en la cultura que recibe esta. Dice Lawrence Venuti al respecto:

Translation is an inscription of the foreign text with intelligibilities and interests that are fundamentally domestic, even when the translator maintains a strict semantic equivalence with the foreign text and incorporates aspects of the foreign-language cultural context where that text first emerged. Retranslations constitute a special case because the values they create are likely to be doubly domestic, determined not only by the domestic values which the translator inscribes in the foreign text, but also by the values inscribed in a previous version (Venuti, 2004, p. 25).

Se escribe, se lee, se corrige y se rescribe. La literatura no entiende de cansancio, de cristalización o paradas, y menos aún la traducción.

El objetivo de este trabajo es el de establecer, a través del análisis de las retraducciones al castellano de *Ossi di seppia* (1920-1928) del poeta italiano y premio Nobel de Literatura Eugenio Montale, qué lugar ocupan las versiones retraducidas de sus poemas, y cuáles son las características que justifican cada aparición de una nueva retraducción de la obra a través de la observación directa de una selección de retraducciones de los poemas de *Ossi di seppia* aparecidas entre 1948 y 2008, así como la aplicación del principio de las propuestas de Alvstad y Assis (2015), el de las seis cuestiones básicas del enfoque “Five W’s and One H”. Este

trabajo nace para compartir, con el lector, las respuestas que se han tratado de dar a las cuestiones qué, quién, dónde, cuándo, por qué y cómo aparece la retraducción de una obra previamente ya traducida al mismo idioma.

LOS ESTUDIOS RETRADUCTOLÓGICOS HASTA NUESTROS DÍAS

La retraducción es un fenómeno que empieza a ser estudiado a partir de la última década del siglo pasado, y a ser dotado, gracias al interés de los primeros teóricos que se ocupan de su observación (Berman, 1990; Bensimon, 1990; Gambier, 1994; Chestermann, 2000, entre otros), de una identidad propia, es decir, una identidad distinta a la de las otras disciplinas como la traducción, la literatura, la filología o la literatura comparada, en las que se habían movido, hasta entonces, los teóricos que se habían querido ocupar de traducción literaria y de textos canónicos.

En 1990, como se irá exponiendo más en profundidad más adelante, en el *excursus* teórico elaborado sobre el concepto de retraducción, a partir del célebre artículo “La retraduction comme espace de la traduction”, que Antoine Berman (1990) publica en el número cuatro de la revista *Palimpseste*, y a partir de la introducción a aquel, escrita por otro traductólogo francés, Paul Bensimon (1990), se ponen las bases para conceptualizar el fenómeno retraductor.

Posteriormente, a partir de la definición de retraducción de Berman (1990), en la que la retraducción es entendida “comme espace de la traduction. Par «espace», il faut entendre ici espace d’accomplissement” (Berman, 1990, p. 1); énfasis del autor en el original), es decir, un espacio en el que el traductor, movido por la insatisfacción que le provocan versiones existentes de una traducción y por el supuesto envejecimiento imparable y paulatino de la lengua de las traducciones frente a la lengua del original, que quedaría enmarcada por un halo de eternidad, quiere conseguir la traducción perfecta a través de una nueva versión. Se desarrollan otras teorías recogidas bajo el nombre de *Retranslation Hypothesis* (RH por su sigla en inglés) (Chestermann, 2000), y que excluyen la mayoría de aquellos aspectos polifacéticos de la retraducción, que nosotros consideramos en este estudio y que enumeramos, más adelante, a lo largo de esta introducción.

En el análisis de los motivos que mueven las retraducciones recopiladas en el corpus objeto de la investigación, se ha considerado cualquier factor contextual que pudiera ser relacionado con las retraducciones estudiadas: las exigencias editoriales originadas por un cambio en la cultura meta que hubieran podido favorecer la mejor recepción del autor y de sus poemas; las veleidades de algunos profesionales que, aun no dedicándose principalmente a la traducción, por intereses personales, como su estrecha relación con Italia y su cultura, realizan algunas de las retraducciones de la obra –es el caso de diplomáticos, abogados e incluso médicos, que retradujeron *Ossi di seppia* al castellano–; el interés de generaciones de poetas, como los poetas de la española generación del 27, que quisieron difundir la obra de un autor, ya muy conocido internacionalmente, pero muy poco en el mundo de habla castellana, como fue Montale entre los años cuarenta y sesenta del siglo pasado; la explosión de interés por el autor y su obra, debida a eventos estrechamente ligados a su persona, como, por ejemplo, en el caso de Montale, relacionados con la obtención del premio Nobel de Literatura en 1975; la necesidad, tanto académica como editorial, de crear retraducciones destinadas a un público especializado, con versiones destinadas a profundizar en el estudio crítico del poeta y de su obra en lengua castellana.

Entre los factores, tanto internos como externos, relacionados con la retraducción de *Ossi di seppia* al castellano, y siempre con el intento de satisfacer las cuestiones del enfoque “Five W’s and One H” de Alvstad y Assis (2015), aplicadas a las retraducciones objeto del corpus, se han analizado los siguientes aspectos fundamentales de las versiones de *Ossi di seppia* al castellano: qué es lo que consideramos o no podemos considerar retraducción entre las obras recopiladas, y por lo tanto qué poemas incluir en el corpus del análisis; quién retraduce la obra, es decir, los retraductores de las diferentes versiones, con el fin de destacar la importancia de estos, de sus influencias y de sus motivaciones en la génesis de las diferentes retraducciones; así como las circunstancias en las que aparecen las diferentes versiones y las exigencias editoriales de cada periodo analizado. Sucesivamente, a través de la creación y aplicación de un modelo *ad hoc*, desarrollado para realizar un análisis detallado de las obras del corpus en el que se comparan los poemas del original con las primeras traducciones, y posteriormente estas últimas con las retraducciones sucesivas, se quiere demostrar, a través de la comparación de los elementos salientes de cada

retraducción: cómo evolucionan las distintas versiones al castellano de la obra a lo largo de las seis décadas en las que aparecen publicadas; cuáles son las contaminaciones e interrelaciones que existen entre las diferentes retraducciones y entre los autores de dichas retraducciones; y, por último, cómo este entramado de influencias e interrelaciones entre versiones no respeta, necesariamente, la secuencia diacrónica propuesta por los primeros teóricos de la retraducción (Berman y Bensimon, 1990; Gambier, 1994), para no caer, así, en la trampa del envejecimiento paulatino e inevitable de la traducción como resultado sincrónico, que excluye cualquier posibilidad de validez de una determinada traducción después de un periodo de tiempo y que se basa también, exclusivamente, en el concepto de perfección de las traducciones sucesivas, con respecto de las primeras traducciones, asumiendo como universal la tendencia de cada traducción a la *grande traduction* (Berman, 1990) y la permanente insatisfacción del traductor para con sus versiones.

Este estudio pretende demostrar, finalmente, que la retraducción es un fenómeno necesario y polifacético, que existe en cuanto aparecen motivos de múltiple naturaleza que ocasionan, justifican, alientan y permiten su existencia y perpetuación como fenómeno que subsiste en estrecha y necesaria relación con el propio fenómeno de la creación literaria.

NUEVOS RETOS DE LOS ESTUDIOS RETRADUCTOLÓGICOS

A pesar de que la retraducción es un fenómeno que existe desde que hay traducciones, “n’est pas un phénomène nouveau”, afirma Isabelle Collombat (2004, p. 13), tras un exhaustivo análisis bibliográfico de literatura especializada podemos afirmar que el concepto de retraducción no ha sido extensivamente explorado en traductología y que aún contamos con pocos estudios que hayan analizado este ámbito a partir de evidencias empíricas sistemáticas.

Collombat vaticinaba que el siglo XXI sería “l’âge de la traduction” (2004, p. 1), pero, si revisamos los estudios de crítica literaria sobre esta, constatamos que no abundan las publicaciones investigadoras sobre este tema, como afirma Ortiz García:

Que los estudios sobre la retraducción, ya sean teóricos o prácticos, son, además de escasos, muy recientes dentro de la disciplina de los estudios de traducción lo confirma un mero cotejo a la relativamente escasa bibliografía disponible sobre el tema y el hecho significativo de que en la *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, editada por Mona Baker en 1998, obra entonces de referencia en cuanto a lo que debería incluirse en los emergentes estudios de traducción, no aparece ni una sola referencia, ni directa ni indirecta, a la retraducción (Ortiz García, 2021, p. 2).

A partir de la segunda edición de la obra que menciona Ortiz, publicada en el año 2011, y analizando la recientemente ampliada tercera edición aparecida en 2020, vemos cómo la traductología, desde los primeros años noventa, abre sus puertas a este fenómeno, y no solo se encuentra una entrada específica dedicada a la retraducción –“the term retranslation denotes either the act of translating a work that has previously been translated into the same language, or the result of such an act, i.e. the retranslated text itself” (Gürçağlar, 2020, p. 484)–, sino también un número significativo de entradas bibliográficas, además de varias referencias cruzadas con otras áreas de estudio. Tradicionalmente, el fenómeno retraductor afecta sobre todo a textos canónicos y en concreto literarios, aunque los estudios más recientes no apartan de sus análisis textos que pertenecen a otros ámbitos. En el ámbito literario, la retraducción es considerada un fenómeno positivo que da lugar a un amplio espectro de interpretaciones del texto fuente y, a pesar de ello y de tratarse de un fenómeno muy común, los estudios dedicados a la retraducción son escasos (Susam-Sarajeva, 2003); igualmente, hay una cierta escasez de pensamiento crítico relacionado con este fenómeno (Deane-Cox, 2014, p. 1). Sin embargo, a partir de principios del siglo XXI ya se ha hecho mención de la tercera edición de la *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* y del espacio que la voz compilada por Şehnaz Tahir Gürçağlar dedica a la retraducción y a la bibliografía relacionada con el fenómeno, y aparecen numerosos estudios sobre retraducción:

Desde 2004 se han publicado al menos siete monográficos sobre la retraducción (Zaro y Ruiz Noguera, 2007; Kahn y Seth, 2010; Monti, 2011; Curtois, 2014; Dean-Cox, 2014; Cadera y Walsh, 2017; Albachten y Gürçağlar, 2018) y al menos tres revistas de traducción han dedicado

un número completo a la retraducción (*Palimpsestes*, 2004, p. 15; *Target*, 2015, p. 27(1); *Cadernos de tradução*, 2019, p. 31(4) (Ortiz García, 2021)¹.

En el número 4 de la revista *Palimpsestes*, publicado en 1990, Antoine Berman se refirió a la retraducción como al *espacio* de la traducción: “Par «espace», il faut entendre ici espace d’accomplissement. Dans ce domaine d’essentiel inaccomplissement qui caractérise la traduction, c’est seulement aux retraductions qu’il incombe d’atteindre – de temps en temps – l’accompli” (Berman, 1990, p. 1).

Traducir y volver a traducir, o retraducir un texto, es, por ello, un trabajo perpetuo e intrínseco al propio hecho literario y creativo, y existe en cuanto existe ese espacio en el que cumplir la aspiración del escritor, traductor o editor de producir una versión que mejor se acerque a su ideal de perfección o de adecuación al público, en tanto que este último también evoluciona y se ve afectado por el paso del tiempo y por otras cuestiones contextuales históricas, culturales o sociológicas.

Yves Gambier, en 1994, habla de la retraducción como un fenómeno marcado por la historia y que conjuga las dimensiones sociocultural y diacrónica. Existe, según afirma Gambier, una retraducción porque ya ha habido una primera traducción considerada como puente cultural hacia el idioma de llegada y que, por lo tanto, facilita el trabajo del retraductor, que puede acercarse mejor a la fuente, sin tener que abrir el camino a cierto autor o ideología en el público del idioma-cultura de llegada (Gambier, 2004, p. 415).

Las traducciones, en efecto, parecen envejecer, de ahí su dimensión ineludiblemente diacrónica, mientras que los originales sí se cristalizan en el tiempo, adquiriendo un halo de eternidad. Así lo explica Antoine Berman (1990) en la revista *Palimpsestes*:

D’ordinaire, on cherche le fondement de la nécessité des retraductions dans un phénomène lui-même assez mystérieux : alors que les originaux restent éternellement jeunes (quel que soit le degré d’intérêt que nous

¹ En abril de 2023 se publica en Ginebra (Suiza), en el número 35 de la revista *Parallèles*, un compendio de artículos sobre retraducción que comprende una introducción de Peeters y Van Pouckes (2023) sobre los orígenes de los estudios de retraducción y otros ocho artículos dedicados a la retraducción desde múltiples enfoques de investigación.

leur portons, leur proximité ou leur éloignement culturel), les traductions, elles, “vieillissent” (Berman, 1990, p. 1).

Tanto en la experiencia propia como en la ajena reconoceremos esta labor e identificaremos su necesidad como hecho en sí, determinado por causas que se han intentado sistematizar, sobre todo a partir de los años noventa del siglo pasado, gracias a los primeros estudios sobre la retraducción (Berman y Bensimon, 1990).

Hablando básicamente sobre la retraducción literaria, Berman afirma que la traducción es un acto “incompleto” y que solo puede evolucionar a través de traducciones sucesivas. El éxito de una traducción está en acercarse al texto fuente (ST) y representar el encuentro entre el traductor y el idioma del original. Todas las traducciones están marcadas con un “fracaso” inherente, que se manifiesta sobre todo en el primer intento de traducción y cree que las retraducciones prestan más atención a la letra y al estilo del ST, y mantienen una distancia cultural entre la traducción y su fuente, enfatizando la alteridad del original (Berman, 1990).

En palabras de Bensimon (1990):

Il existe des différences essentielles entre les premières traductions, qui sont des introductions, et les retraductions. La première traduction procède souvent – a souvent procédé – à une naturalisation de l’œuvre étrangère ; elle tend à réduire l’altérité de cette œuvre afin de mieux l’intégrer à une culture autre (Bensimon, 1990, pp. 9-10).

Esto implica que la primera traducción es una introducción que servirá para reducir la distancia entre el original y el público destinatario de la obra traducida.

A partir de esta hipótesis, que omite la complejidad de las causas que pueden motivar una retraducción y que pueden ser de varios tipos, desde académicas, personales, económicas o editoriales, se desarrollan estudios más recientes que no dan por descontada la superioridad de las retraducciones con respecto a la primera traducción o traducciones anteriores, y que contemplan otros escenarios genésicos del proceso retraductor.

Koskinen y Paloposki (2010, p. 294) ofrecen su versión de la definición de retraducción:

[r]etranslation (as a product) denotes a second or later translation of a single source text into the same target language. Retranslation (as a process) is thus prototypically a phenomenon that occurs over a period of time, but in practice, simultaneous or near-simultaneous translations also exist, making it sometimes hard or impossible to classify one as a first translation and the other as a second translation (citado en Ortiz García, 2021).

Según este (nuevo) concepto de retraducción, se rompe con la correspondencia entre aparición en orden cronológico y calidad en el resultado de las retraducciones, para dar lugar a otros tipos de cuestiones.

¿Qué sucede si hay traducciones que se repiten en el mismo espacio temporal o son simultáneas? ¿Cuáles son las razones que han movido el acto retraductor o lo han podido obstaculizar, o retrasar? ¿Qué otros factores contextuales intervienen en el proceso retraductor? La oleada universal de retraducciones que caracteriza el inicio del siglo XXI, la “vague universelle” a la que se refería Collombat (2004), adquiere un sentido renovado: los estudios son más conscientes, responden a exigencias precisas, inherentes al oficio del traductor y marcadas por un conocimiento lúcido de las que son las diferentes maneras de traducir (Collombat, 2004, p. 13).

Esta investigación se centra en el espacio que trasciende las teorías que identifican la retraducción como mera necesidad para alcanzar la perfección de la versión traducida, asumiendo el papel de la repetición de la tarea traductora como perfeccionadora y motivada, principalmente, por la caducidad del texto traducido. A partir del análisis de algunas definiciones traductológicas sobre el concepto de retraducción, que con seguridad nos ayudan a acotar el concepto de vías interpretativas que se analiza más adelante, se ha trazado una línea investigativa que comprende tanto los factores contextuales internos como los externos relacionados con la retraducción de la obra objeto del corpus de análisis, vinculados, a su vez, con nuevas preguntas sobre su traducción. Para estructurar con eficacia la investigación sobre las posibles causas de la retraducción objeto de esta monografía, se ha decidido seguir la lógica de las seis cuestiones básicas del enfoque “Five W’s and One H”: qué, dónde, cuándo, quién, por qué y cómo. Dicho enfoque, desarrollado en 2005 por Alvstad y Assis, se publica en un estudio que tiene como objeto el análisis de la retraducción, un modelo de análisis traductológico centrado en la satisfacción de las

seis cuestiones básicas del enfoque “Five W’s and One H”. Esta técnica les permite, así, analizar variables textuales y contextuales, tanto desde un punto de vista interno como externo, aplicables al análisis crítico de las retraducciones que se quiere estudiar.

La técnica retórica de las 5 W y una H tiene sus orígenes en la tradición retórica antigua: se empleaba mucho antes de poder incluso imaginar la repercusión que el análisis de datos tendría en la actualidad y tiene sus raíces en la identificación de los *loci argumentorum*.

Las modalidades correctas sobre cómo argumentar hechos y circunstancias fueron objeto de reflexión y estudio desde tiempos antiguos, cuando no era ni siquiera previsible la influencia que, en mundo globalizado, podría haber asumido la difusión de noticias y su poder para orientar vastas capas de opinión pública. Los primeros en tratar el asunto como método científico fueron los retóricos griegos del siglo II antes de Cristo: llegaron a la identificación de siete preguntas preliminares que el cronista de la época debería haberse planteado al informar sobre un hecho: *Quis* [¿quién?], *Quid* [¿qué?], *Cur* [¿por qué?], *Quomodo* [¿cómo?], *Ubi* [¿dónde?], *Quando* [¿cuándo?] y *Quibus auxiliis* [¿por qué medio?]. La extraordinaria modernidad del sistema teórico es bastante evidente y también asombra la curiosa asonancia con las preguntas que utilizamos hoy en día para investigar temas de múltiples ámbitos (Caracciolo, 2012, p. 95). Tras una búsqueda de estudios llevados a cabo en esta línea, se han encontrado ejemplos procedentes de ámbitos muy heterogéneos. Es el caso, por mencionar algunos de ellos, del estudio de Wallace y Rogers (2010) en el ámbito médico sobre las implicaciones del espectro autístico en la infancia, *Intervening in infancy: Implications for autism spectrum disorders*, o del estudio *Parallel and Distributed Simulation: Five W’s (and One H)* de Gabriele D’Angelo (2011), sobre la simulación paralela y distribuida en sistemas, en el ámbito informático al servicio de las ciencias de la comunicación, o, para permanecer en el ámbito traductológico, el estudio sobre las retraducciones de *Moby Dick* al español *Qué, quién, dónde, cuándo, por qué y cómo: las retraducciones de Moby-Dick en España*, de Javier Ortiz García (2011).

EUGENIO MONTALE Y *OSSI DI SEPPIA* (1925)

La elección de este poeta de máxima envergadura e indiscutida autoridad en el panorama poético italiano del siglo XX se debe a la magnitud de su aportación lírica, coronada en 1975 por el premio Nobel de Literatura. Además de ser nombrado doctor *honoris causa* por la Universidad de Milán en 1961, por la Universidad de Cambridge en 1967, por La Sapienza de Roma y por la Universidad de Basilea, ambas en 1974, Eugenio Montale también gana el prestigioso Premio Internacional Feltrinelli, otorgado por la Academia Nacional de los Linceos en 1962, y en 1967 es nombrado senador vitalicio por el entonces presidente de la República Italiana Giuseppe Saragat (Ioli, 2015).

Ossi di seppia, la primera recopilación de poemas publicados por el autor y perteneciente al primer periodo de su poética, se caracteriza por la búsqueda de un lenguaje propio y de una incipiente reflexión existencial. Es elegida para este análisis —además de por su indiscutible calidad literaria— por contar con el mayor número de registros correspondientes a traducciones en castellano de una obra de Montale, ocho registros en el catálogo de la Biblioteca Nacional Española, más otros dieciséis encontrados en otros catálogos y publicaciones, en un periodo que va desde la primera aparición en 1948 hasta la última publicación en 2008.

EDICIONES DE *OSSI DI SEPPIA* EN CASTELLANO

La primera edición de las traducciones de *Ossi di seppia* de Eugenio Montale, por José María Alonso Gamo y Eugenio de Nora, apareció publicada en el número 36 de la *Revista Española*, revista de poesía y crítica (León, 1948)².

La segunda de las ediciones analizadas de *Ossi di seppia* y traducida por José María Alonso Gamo, esta vez en solitario, apareció en Madrid, en la revista *Escorial* en 1949³.

² Es posible consultar el facsímil de este ejemplar en la Hemeroteca Municipal, en el número 9 de la calle Conde Duque de Madrid.

³ Este ejemplar pertenece a la colección permanente de la BNE.

A continuación, en orden de publicación, siguen las versiones de Vintilă Horia y Jesús López Pacheco en *Poesía italiana contemporánea*, Ediciones Guadarrama, SL, Madrid, 1959; la de 1967; la de Jorge Guillén: *Aire nuestro. Cántico, Clamor, Homenaje y otros poemas, final*, Barcelona, Tusquets, 2008; la de Horacio Armani: *Los Poetas*, colección dirigida por Aldo Pellegrini, publicada por Compañía General Fabril Editora, SA, Buenos Aires⁴, 1971, y *Poetas italianos del siglo XX*, Buenos Aires, Ediciones Librerías Fausto, 1973. En este último año también aparece en Madrid *Huesos de Sepia, Eugenio Montale*⁵, traducción de Francisco Ferrer Lerín, en Alberto Corazón Editor. En 1976, en la revista *Fablas: revista de poesía y crítica*, número 67, pp. 10-15, junio 1976, aparece “Eugenio Montale, Tres poemas”, Gran Canaria, traducido por Horacio Armani. En la década de los ochenta, se publica en 1982 *Los poetas. Eugenio Montale*⁶, traducción de Joaquín Arce, Madrid, Edición Júcar, y Eugenio Montale: *Huesos de sepia y otros poemas*⁷, traducción de Carlos Frabetti, Barcelona, Orbis, SA, 1983. En la siguiente década del siglo pasado verán la luz otras cuatro ediciones de *Ossi di seppia* (1925) traducidas al castellano: en 1990, la de Horacio Armani, *El vacío que nos invade*, Buenos Aires (Argentina), Grupo Editor Latinoamericano S.R.L.; en 1994, la de Ángel Crespo, *Eugenio Montale*⁸, Barcelona, Círculo de lectores; en 1996, la de Rosario Scrimieri (ed.), *37 poemas de Eugenio Montale traducidos por 37 poetas españoles en el centenario de su nacimiento*⁹, Madrid, Hiperión; y en el mismo año, la de R. Scrimieri (ed.), *Eugenio Montale que nació hace cien años. [Homenaje en conmemoración del*

⁴ Ejemplar disponible para consulta a través del servicio de préstamo interbibliotecario de la Biblioteca de Humanidades de la Universidad Autónoma de Madrid, con solicitud cursada a la Agencia Española de cooperación internacional, y disponible en: <https://aacid.on.worldcat.org/oclc/1067251929>.

⁵ Véase nota 3.

⁶ Véase nota 3.

⁷ Íbid.

⁸ Ejemplar disponible para consulta a través del servicio de préstamo interbibliotecario de la Biblioteca de Humanidades de la Universidad Autónoma de Madrid, con solicitud cursada a la Agencia Española de cooperación internacional, y disponible en: <https://aacid.on.worldcat.org/oclc/25930403>.

⁹ Véase nota 3.

*centenario del nacimiento de Eugenio Montale (1986-1996)*¹⁰, Madrid, Universidad Complutense / Mondadori Spa.

En la década de los 2000, se publican: *Eugenio Montale –Huesos de sepia*¹¹, prólogo de Alfredo Gargiulo, traducción de Carlos Frabetti, Tarragona, Igitur, 2000; en 2002, la versión de José Ángel Valente, a cargo de Claudio Rodríguez Fer, *Cuaderno de versiones*, Barcelona¹², Galaxia Gutenberg, y ese mismo año, también la versión de Javier Sologuren y Carlos Germán Belli: *Poesía italiana del siglo XX Eugenio Montale (1896-1978)*¹³, Antioquía, Editorial Universidad de Antioquía (Perú); *Eugenio Montale, obras. Poesía completa*¹⁴, traducción de Fabio Morábito, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2006; y, por último, *Eugenio Montale: Una mañana, tal vez*¹⁵, traducción de Pedro Pablo Rosso, Santiago (Chile), Ediciones Universidad Católica de Chile, 2008.

¹⁰ Íbid.

¹¹ Íbid.

¹² El poema “Incontro”, que aparece traducido por José Ángel Valente en esta edición de *Cuaderno de Versiones* de 2002, fue publicado en el doble número 74-75 de la revista *Índice de Artes y Letras*, en 1954. Al tratarse de un ejemplar de conservación de la BNE, de difícil acceso y depositado en la sede de la BNE de Alcalá de Henares, se ha preferido consultar, para su análisis, la versión de 2002, fiel a la primera publicación de 1954.

¹³ Ejemplar disponible para consulta a través del servicio de préstamo interbibliotecario de la Biblioteca de Humanidades de la Universidad Autónoma de Madrid, con solicitud cursada a la Agencia Española de cooperación internacional, y disponible en: <https://aacid.on.worldcat.org/oclc/916383861>.

¹⁴ Véase nota 3.

¹⁵ Íbid.

CAPÍTULO 1. ¿QUÉ ES RETRADUCCIÓN?

1.1 EL CONCEPTO DE RETRADUCCIÓN

La pregunta “¿Qué es retraducción?” se puede abordar desde diferentes puntos de vista. Existen, de hecho, versiones de una obra en otro idioma que constituyen revisiones de una primera traducción; otras son reediciones sin cambios sustanciales en el texto meta; algunas son segundas traducciones de un texto que tiene influencia sobre estas; otras son traducciones de un texto ya traducido, pero no tienen ninguna relación de tipo asimilativo o contrastivo con la primera traducción; y existen autotraducciones, es decir, traducciones realizadas por el mismo autor en momentos diferentes de su carrera como traductor o por exigencias contextuales diversas. Es fácil toparse, por lo tanto, con una casuística bastante extensa de lo que podría considerarse retraducción. Koskinen y Paloposki tratan de arrojar algo de luz sobre esta disyuntiva:

There are multiple causes for retranslating, revising, reprinting and other kinds of recycling texts, and any case study is therefore likely to reveal a web of multiple causation. It is thus not surprising that two recent contributions attempting to grasp the phenomenon beyond individual cases use the adjective ‘rhizomatic’ with respect to the manifold influences behind retranslations (Brownlie, 2006, p. 155; Brisset, 2004, p. 48). Even though research on retranslation has been active during the first decade of the 21st century, we still need extensive basic research before we can truly understand this complex phenomenon. In particular, research needs to extend beyond isolated case studies, and we also need to obtain comparable synchronic and diachronic data (Brisset, 2004, p. 63). However, considering the difficulties in classification, and the related need for close textual analysis of large sets of data, this is not an easy task (Koskinen y Paloposki, 2010, p. 294).

Para poder esclarecer esta primera incógnita que plantea nuestro trabajo, se ha de identificar lo que es retraducción, y para ello vamos a

consultar algunas definiciones traductológicas que con seguridad nos ayudarán a acotar el concepto.

En palabras de Gambier (1994, p. 413), la retraducción “serait une nouvelle traduction, dans une même langue, d’un texte déjà traduit, en entier ou en partie”, y por lo tanto, según Bueno Maia, Hanna P. y Assis Rosa (2018, p. 80), “it thus shows overlaps or close relations to indirect translation and also to revision, reedition, reprint, adaptation, or back-translation”.

La retraducción puede ser, a la vez, producto y proceso, es decir, que una retraducción puede ser la traducción de una traducción, o tratarse de una traducción al idioma meta, hecha a partir de un texto previamente traducido, una o más veces, por la misma persona o por otras. Koskinen y Paloposki (2010) ofrecen una nítida definición de lo que es retraducción bien como producto, es decir una segunda o posterior traducción de un texto fuente al mismo idioma meta; bien como proceso, cuando hablamos, por ejemplo, de traducciones que ocurren a lo largo de un periodo de tiempo, pero que resultan ser prácticamente simultáneas, y que son difíciles de clasificar como segundas traducciones.

Retranslation (as a product) denotes a second or later translation of a single source text into the same target language. Retranslation (as a process) is thus prototypically a phenomenon that occurs over a period of time, but in practice, simultaneous or near-simultaneous translations also exist, making it sometimes hard or impossible to classify one as a first translation and the other as a second translation (Koskinen y Paloposki, 2010, p. 294).

La retraducción, tal y como nos sugieren los recientes estudios arriba mencionados, es, por lo tanto, proceso y producto en el que intervienen múltiples factores que van más allá de las cuestiones relativas a la necesidad de renovar el lenguaje, por envejecido u obsoleto, como en la teoría propuesta por Berman (1990) y que Chesterman clasifica en su hipótesis de la retraducción (RH, en su sigla en inglés), según la cual “first translations tend to be more target-oriented than subsequent, more recent translations. Retranslations, the hypothesis claims, get closer to the source text, resulting in a more accomplished target text”.

Peeters y Van Poucke (2023) también elaboran su concepto de retraducción a partir de la superación de las fronteras de la RH propuesta por

Chesterman (2000), considerada una teoría demasiado restrictiva de un fenómeno, como es el de la retraducción, que se presta a análisis que no pretenden medirlo, sino entender sus múltiples exigencias y motivaciones. En sus palabras:

The retranslation hypothesis creates a tangent perspective on retranslation that really does not say much about it, except that the complexity of a cultural praxis cannot be grasped by a simple “hypothesis” that claims to ‘measure’ this practice in terms of ‘closeness’ to the source text, or a “universal” or general tendency allegedly present in every single translation effort. The point here is not to know whether the hypothesis holds or not for particular cases; the point is that the hypothesis in itself is insufficient to really say anything about retranslation, and therefore creates a heuristic perspective on retranslation that in itself is invalid (Peeters y Van Poucke, 2023, p. 8).

La retraducción literaria es la tipología preferida por los teóricos de la retraducción, quienes, tradicionalmente, centran sus análisis sobre todo en textos canónicos y, en concreto, literarios, aunque los estudios más recientes no descartan el análisis de textos pertenecientes a otros ámbitos; algún ejemplo de corpus de análisis en el ámbito traductológico no literario podría ser el acervo de la UE, o de otras instituciones internacionales que prevén la traducción y la retraducción de sus corpus jurídicos, a medida que estos se van actualizando, ampliando, o se ensancha el abanico de idiomas meta a los que traducirlos. Volviendo al ámbito literario, la retraducción es considerada un fenómeno positivo que da lugar a un amplio espectro de interpretaciones del texto fuente y, a pesar de ello, como ya se ha mencionado anteriormente en este trabajo, y de tratarse de un fenómeno muy común, los estudios dedicados a la retraducción son escasos (Susam-Sarajeva, 2003).

Esta investigación se centra en la retraducción de poesía, uno de los géneros pertenecientes a la esfera literaria que no ha gozado de las mismas atenciones a la hora de investigar sus causas o motivaciones, en comparación con otros géneros literarios. Esto puede deberse, quizás, al hecho de que la poesía, en nuestra época, es un género de nicho que atrae a menos lectores que otros géneros, a pesar de que, en las últimas décadas, y gracias al auge de algunos estilos musicales como el *hip hop* o el *rap* que utilizan, a menudo, textos poéticos para sus canciones, y gracias a las posibilidades de difusión proporcionadas por las redes

sociales, son muchos los poetas que consiguen tener un público cada vez más amplio. Es bastante improbable además que oigamos hablar de *best-sellers* cuando hablamos de poesía, aun así, se trata de un género ampliamente traducido y retraducido, y su menor atractivo comercial, en comparación con otros géneros, como puede ser la novela, por ejemplo, no justifica la falta de estudios relacionados con su retraducción. Así lo constatan, también, Peeters y Van Poucke (2023), quienes, en su artículo “Retranslation, thirty-odd years after Berman” (2023), ponen de relieve algunas diferencias entre géneros literarios, que deben tenerse en cuenta a la hora de investigar las motivaciones del fenómeno retraductor:

Research in retranslation studies has shown that not every literary genre experiences the same degree of ageing. For sacred and some classical literary texts, it is sometimes taken for granted that translations should not (over)modernise, thus de-historicise the register of the text; instead, historicisms and even archaic language use are more easily tolerated than in other genres (Rodríguez, 1990; Collombat, 2004). Virtually the same goes for the translation of poetry, which arguably has more to do with different possible interpretations than with changes in linguistic or translational norms (Peeters y Van Poucke, 2023, p. 4).

Hay factores contextuales, tanto externos como internos, que dificultan la labor investigadora cuando se trata de analizar las retraducciones de una obra poética. Desde un punto de vista contextual externo, el número de retraducciones de un texto literario está intrínsecamente relacionado con su éxito editorial y viceversa, y esto, en algunos casos, se traduce en la dificultad de encontrar un número de retraducciones de una obra poética que nos permita realizar una investigación satisfactoria, basada en la comparación objetiva de las diferentes versiones. Desde un punto de vista interno a las obras, la naturaleza del texto poético permite cierta versatilidad a la hora de su traducción y publicación, como podemos apreciar en las traducciones analizadas en esta investigación: escasas veces el poemario *Ossi di seppia* es traducido integralmente, en muchos casos solo se traducen poemas seleccionados del poemario y se recopilan en antologías de poemas del mismo autor, o de autores del mismo periodo. Este último factor ha tenido una gran influencia en nuestro trabajo, no tanto en la recopilación, sino en la clasificación y determinación de lo que sí es retraducción y de lo que no lo es. Teniendo en cuenta estas

limitaciones, tanto externas como internas, se ha decidido diferenciar en las obras objeto del corpus las que son primeras traducciones de las retraducciones sucesivas, y en algunos casos autorretraducciones realizadas por el mismo autor en diferentes años y, a su vez, diferenciar estas últimas de las simples reediciones.

1.2 QUÉ ES RETRADUCCIÓN EN CADA UNA DE LAS OBRAS CONSULTADAS

Habitualmente solo se traducen poemas sueltos del poemario. Este hecho ha motivado que se determine lo que es retraducción en los niveles de cada poema. En cada una de las obras consultadas se establece una distinción entre lo que es y lo que no es retraducción para que sea más exacta. Como resultado de esta labor de diferenciación minuciosa y para guiar mejor al lector, se han analizado cada uno de los poemas presentes en todas las ediciones publicadas al castellano de *Ossi di seppia*, y se ha especificado la naturaleza de cada uno de los poemas en sus correspondientes versiones al castellano.

Esta lista nos ayuda a identificar cuáles son primeras traducciones; cuáles retraducciones y, entre ellas, las autorretraducciones, es decir, aquellas hechas por el mismo autor; y, por último, cuáles son simples reediciones, la publicación de una misma traducción sin alteraciones, por el mismo autor en ediciones diferentes. Una vez identificadas las retraducciones, incluidas las autorretraducciones (Frabetti y Guillén), de acuerdo con la conceptualización establecida arriba, destacamos las retraducciones activas de *Ossi di seppia* y avanzamos hacia la selección de los poemas de *Ossi di seppia* en castellano para el análisis crítico realizado para esta investigación.

A continuación, se procede a detallar la naturaleza de cada uno de los poemas pertenecientes a *Ossi di seppia* en su historial de traducciones al castellano. Para mayor facilidad, los resultados están ordenados por autor y por año de publicación.

1.2.1 Traducciones de José María Alonso Gamo y Eugenio de Nora (1948)

En “Dos poemas de Eugenio Montale” (1948), de José María Alonso Gamo y Eugenio de Nora, en el número 36 de *Espadaña*, se encuentran dos primeras traducciones, “Felicidad lograda” y “Mediterráneo”. Se trata de traducciones pasivas, es decir, que no serán tomadas en consideración para nuestro análisis crítico. De aquí en adelante, para los fines de enumeración e identificación de las traducciones que utilizar en nuestro análisis, nos referimos a traducciones “activas” y “pasivas”, según la ya mencionada diferenciación que hace Anthony Pym en su *Method in Translation History* (1998).

1.2.2 Traducciones de José María Alonso Gamo (1949)

Las traducciones de José María Alonso Gamo, en “*Ossi di seppia*”, *Escorial*, Madrid, 1949, son: una reedición, “Felicidad lograda”, y ocho primeras traducciones, es decir, todas consideradas pasivas según los parámetros prefijados para el estudio: “In limine”, “Los limones”, “Casi una fantasía”, “Falsetto”, “Pasar el mediodía, claro, absorto”, “Gloria del extendido mediodía”, “Llega a veces de pronto”, “Si al menos pudiese apresar”.

1.2.3 Traducciones de Vintilă Horia y Jesús López Pacheco (1959)

En la versión de 1959, por los traductores Vintilă Horia y Jesús López Pacheco, *Poesía italiana contemporánea*, Madrid, Ediciones Guadarrama, SL, hay una retraducción, “Felicidad lograda”, y dos primeras traducciones, “Corno inglés” y “Muchas veces he visto el dolor de vivir”, las tres consideradas traducciones pasivas.

1.2.4 Traducciones de Jorge Guillén (1967)

En la versión de Jorge Guillén, *Aire nuestro. Cántico, Clamor, Homenaje y otros poemas, final*, Barcelona, Tusquets, 2008, se encuentran tres pri-

meras traducciones, “Siroco”, “Quizás temprano” y “Tráeme el girasol”, consideradas pasivas, y dos retraducciones, “Sestear I” y “Sestear II”, que consideramos traducciones activas.

1.2.5 Traducciones de Horacio Armani (1971, 1973, 1976, 1990 y 1994)

En la traducción de Horacio Armani de 1971, *Los Poetas*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, SA, se detectan siete primeras traducciones “Arsenio”, “Crisálidas”, “Encuentro”, “Riberas”, “No nos pidas la palabra”, “Pienso de nuevo en tu sonrisa” y “Antiguo estoy embriagado por la voz”, y cinco retraducciones activas, “Los limones”, “Sestear pálido y absorto”, “La pena de vivir”, “Felicidad lograda” y “Tal vez una mañana”.

En la antología de Horacio Armani, *Poetas italianos del siglo XX*, Buenos Aires, Ediciones Librerías Fausto, 1973, se encuentran dos reediciones, por lo tanto, traducciones pasivas: “La pena de vivir” y “Arsenio”.

La versión de “Arsenio” publicada en *Eugenio Montale, Tres poemas*, por Horacio Armani, en el número 67 de *Fablas: revista de poesía y crítica*, Gran Canaria, en 1976, es una reedición, es decir, se trata de una retraducción pasiva.

En 1990, en *El vacío que nos invade*, Buenos Aires (Argentina), Grupo Editor Latinoamericano S.R.L, de Horacio Armani, se hallan nueve reediciones, a saber: “Los limones”, “No nos pidas la palabra”, “Sestear pálido y absorto”, “La pena de vivir”, “Felicidad lograda, caminamos”, “Tal vez una mañana”, “Arsenio”, “Crisálidas” y “Riberas”, y ocho retraducciones activas: “Corno inglés”, “Viento y banderas”, “Recuerdo tu sonrisa”, “Conozco la hora en que el rostro”, “Valmorbia, discurrían en tu fondo”, “Débil sistro en el viento”, “Chirría la roldana” y “Casa sobre el mar”.

En *Antología de poesía italiana contemporánea* (1994), de Horacio Armani, publicada en Torremolinos (Málaga), Litoral/Unesco, se encuentran cuatro reediciones: “La pena de vivir”, “Arsenio”, “No nos pidas la palabra” y “Felicidad lograda, caminamos”.

1.2.6 Traducciones de Francisco Ferrer Lerín (1973)

En 1973, en la traducción de Francisco Ferrer Lerín, *Huesos de Sepia*, Madrid, Alberto Corazón Editor, se hallan las siguientes primeras traducciones: “Café en Rapallo”, “Epigrama”, “Sarcófagos”, “Dónde van las rizadas doncellas”, “Ahora sea tu paso más cauto”, “El fuego que chisporrotea”, “Mas dónde buscar la tumba”, “Viento y banderas”, “Arista tendida en el muro”, “No te refugies en la sombra”, “Rememoro tu sonrisa, y es para mí como el agua límpida”, “Mi vida, no te pido rasgos fijos”, “Lo que de mí supiste”, “Portovenere”, “Conozco a la hora en la que el más impasible rostro”, “El cañaveral apunta sus brotes”, “Valmorbía bajo la brisa discurrían”, “Tentaba vuestra mano el teclado”, “La farándula de los chiquillos sobre el arenal”, “Débil sistro al viento”, “Chirría la garrucha del pozo”, “Aborda en la chamuscada orilla”, “Abubilla, alegre ave calumniada”, “Sobre el griseo muro”, “A torbellinos se abate”, “Descendiendo una vez los abruptos riscos”, “He descansado a veces en las grutas”, “Llega a veces, repentina”, “No sabemos cuál elegiremos”, “Habría querido sentirme áspero y esencial”, “Podrías al menos forzar”, “Disipa si lo deseas”, “Solanas y umbrías”, “Fin de la infancia”, “La agave en el escollo”, “Tramontana”, “Maestral”, “Estanque”, “Égloga”, “Flujos”, “Cerro”, “Tornasol”, “Casa en el mar”, “Los muertos”, “Delta”; y las retraducciones activas: “In limine”, “Los limones”, “Cuerno inglés”, “Casi una fantasía”, “Falsete”, “No nos pidas la palabra que escudriñe por cada lado”, “Sestear pálido y absorto”, “A menudo he hallado el dolor de vivir”, “Felicidad lograda, por ti”, “Gloria del vasto mediodía”, “Antiguo ebrio estoy por la voz”, “Siroco”, “Arsenio”, “Tráeme el girasol para que yo lo trasplante”, “Quizás una mañana caminando en un aire de vidrio”, “Crisálidas”, “Encuentro” y “Riberas”.

1.2.7 Traducciones de Joaquín Arce (1982)

En 1982, Joaquín Arce publica *Los poetas. Eugenio Montale*, Madrid, Edición Júcar. En esta versión se encuentran ocho retraducciones activas al castellano de *Ossi di seppia*: “In limine”, “Falsete”, “No nos pidas la palabra que escuadre en cada lado”, “Sestear pálido y absorto”, “Tráeme el girasol que lo trasplante”, “Mal de vivir frecuentemente he hallado”,

“Chirría sobre el pozo la polea” y “Hubiera querido sentirme áspero y esencial”.

1.2.8 Traducciones de Carlos Frabetti (1983)

Carlos Frabetti publica, en 1983, las siguientes retraducciones activas en *Huesos de sepia y otros poemas*, Barcelona, Orbis, SA: “In limine”, “Los limones”, “Cuerno inglés”, “Casi una fantasía”, “Falsete”, “Café en Rapallo”, “Epigrama”, “Sarcófagos”, “Dónde van las rizadas doncellas”, “Ahora sea tu paso más cauto”, “El fuego que chisporrotea”, “Mas dónde buscar la tumba”, “Viento y banderas”, “Arista saliente del muro”, “No nos pidas la palabra que examine por cada lado”, “Sestear pálido y absorto”, “No te refugies en la sombra”, “Recuerdo tu sonrisa, y es para mí agua límpida”, “Vida mía, no te pido rasgos fijos”, “Tráeme el girasol para que lo trasplante”, “A menudo he hallado el mal de vivir”, “Lo que de mí supiste”, “Portovenere”, “Conozco la hora en que la cara más impasible”, “En vórtice se abate”, “Antiguo”, “Estoy ebrio por la voz”, “Llega a veces, repentina”, “Hubiera querido sentirme áspero y esencial”, “Disipa tú si quieres”, “Solanas y sombras”, “Fin de la infancia” y “Riberas”.

1.2.9 Traducciones de Ángel Crespo (1994)

En la versión de Ángel Crespo, *Poetas italianos contemporáneos* (1994), Barcelona, Círculo de lectores, aparecen cinco retraducciones activas de *Ossi di seppia*: “Los limones”, “Falsete”, “No nos pidas la palabra”, “Chirría la polea del pozo”, “Crisálidas” y “Orillas”.

1.2.10 Traducciones recopiladas por Rosario Scrimieri (1996)

En 37 poemas de Eugenio Montale traducidos por 37 poetas españoles en el centenario de su nacimiento (1996), Madrid, Hiperión, aparecen siete retraducciones activas: “Corno inglés”, “Sestear pálido y absorto”, “Felicidad hallada, caminamos”, “Tal vez una mañana caminando por un

aire de vidrio”, “Chirría sobre el pozo la garrucha”, “Abubilla, festivo pájaro calumniado” y “Antiguo, estoy enamorado de la voz”.

En otra publicación del mismo año, *Eugenio Montale que nació hace cien años. [Homenaje en conmemoración del centenario del nacimiento de Eugenio Montale (1986-1996)]*, prólogo de R. Scrimieri, Madrid, Universidad Complutense y Mondadori Spa, aparecen ocho reediciones: “Corno inglés”, “Sestear pálido y absorto”, “Tráeme el girasol que lo trasplante”, “Felicidad hallada, caminamos”, “Tal vez una mañana caminando por un aire de vidrio”, “Chirría sobre el pozo la garrucha”, “Abubilla, festivo pájaro calumniado” y “Antiguo estoy enamorado de la voz”.

1.2.11 Traducciones de Carlos Frabetti (2000)

En Eugenio Montale, *Huesos de sepia*, traducida por Carlos Frabetti y con prólogo de Alfredo Gargiulo, Tarragona, Igitur, 2000, aparecen las catorce autorretraducciones, consideradas retraducciones activas para los fines del análisis crítico de este trabajo: “In limine”, “Café en Rappallo”, “Ahora sea tu paso más cauto”, “Mas dónde buscar la tumba”, “Arista saliente del muro”, “Sestear pálido y absorto”, “No te refugies en la sombra”, “Recuerdo tu sonrisa, y es para mí agua límpida”, “Abubilla, alegre pájaro calumniado”, “En vórtice se abate”, “Llega a veces, repentina”, “Hubiera querido sentirme áspero y esencial”, “Disipa tú si quieres”, “Fin de la infancia”. Además, en esta versión se hallan las siguientes treinta y una retraducciones activas: “Minstrels”, “Gloria del vasto mediodía”, “Felicidad lograda, se camina”, “El cañaveral apunta sus brotes”, “Tal vez una mañana yendo por un aire de vidrio”, “Valmorbia corrían por tu fondo”, “Tentaba vuestra mano el teclado”, “Farándula de los niños sobre el arenal”, “Débil sistro al viento”, “Chirría la garrucha del pozo”, “Aborda en la chamuscada orilla”, “Sobre el muro garabateado”, “Bajando algunas veces”, “Me he detenido a veces en las grutas”, “Nosotros no sabemos qué mañana”, “Pudiera yo al menos costreñir”, “El ágave en el escollo”, “Siroco”, “Tramontana”, “Maestral”, “Estanque”, “Égloga”, “Flujos”, “Cerro”, “Arsenio”, “Crisálidas”, “Jaspe”, “Casa junto al mar”, “Los muertos”, “Delta” y “Encuentro”; y las siguientes veinticuatro reediciones, consideradas retraducciones pasivas: “Los limones”, “Cuerno inglés”, “Casi una fantasía”, “Falsete”, “Café en

Rapallo”, “Epigrama”, “Sarcófagos”, “Dónde van las rizadas doncellas”, “El fuego que chisporrotea”, “Mas dónde buscar la tumba”, “Viento y banderas”, “No nos pidas la palabra que examine por cada lado”, “Sestear pálido y absorto”, “Vida mía, no te pido rasgos fijos”, “Tráeme el girasol para que lo trasplante”, “A menudo he hallado el mal de vivir”, “Lo que de mí supiste”, “Portovenere”, “Conozco la hora en que la cara más impasible”, “Mediterráneo”, “Antiguo”, “Estoy ebrio por la voz”, “Llega a veces, repentina” y “Riberas”.

1.2.12 Traducciones de José Ángel Valente (2002)

En *Cuaderno de versiones* de José Ángel Valente, Barcelona¹, Galaxia Gutenberg, 2002, se encuentra la retraducción activa de “Encuentro”.

1.2.13 Traducciones de Javier Sologuren y Carlos Germán Belli (2002)

En Javier Sologuren y Carlos Germán Belli, *Poesía italiana del siglo XX Eugenio Montale (1896-1978)*, Antioquía (Perú), Editorial Universidad de Antioquía, 2002, aparecen las retraducciones, consideradas pasivas para los fines de este estudio, como se va a explicar más adelante, de los cuatro poemas montalianos “Los limones”, “Sestear pálido y absorto”, “Felicità raggiunta” y “Arsenio”.

1.2.14 Traducciones de Fabio Morábito (2006)

En 2006, en *Eugenio Montale. Poesía completa* de Fabio Morábito, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, aparecen las setenta y cuatro retraducciones activas “In limine”, “Los limones”, “Corno inglés”,

¹ El poema aparece publicado por primera vez en 1954, a los pocos días de la llegada del poeta genovés a Madrid, con ocasión de sus dos conferencias en el Instituto de Cultura Italiano de la capital (Rodríguez Fer, 2002, p. 37). En el análisis se tendrá en cuenta la fecha de realización de la retraducción, 1954.

“Casi una fantasía”, “Falsete”, “Ministrels”², “Poemas para Camillo Sbarbaro”, “Café en Rapallo”, “Epigrama”, “Sarcófagos”, “Adónde van pisando tan ligero”, “Ahora sea tu paso más cauto”, “El fuego que crepita en el hogar”, “Pero ¿dónde buscar las tumbas?”, “Viento y banderas”, “Leve rama que asoma del muro”, “No nos pidas la palabra que de par en par exhiba”, “Sestear pasmado, absorto”, “No te refugies en la sombra”, “Recuerdo tu sonrisa, y es para mí un agua límpida”, “Vida mía, no te pido rasgos fijos”, “Tráeme el girasol para que lo trasplante”, “A menudo la pena de vivir he encontrado”, “Lo que de mí pudisteis ver”, “Allá emerge el tritón”, “Conozco la hora en que el rostro más imposable”, “Gloria del dilatado mediodía”, “Felicidad hallada, por ti vamos”, “El cañaveral apunta sus altos brotes”, “Tal vez una mañana yendo en un aire de vidrio”, “En tu fondo, Valmorbia, discurrían”, “Tanteaban vuestros dedos el teclado”, “En la orilla pedregosa el corro de los niños”, “Débil sistro en el viento”, “Rechina la polea del pozo”, “Fondea en la orilla tórrida”, “Abubilla, ave risueña que calumnian”, “Sobre el muro grabado de signos”, “Se abate en remolinos”, “Antiguo me embriaga”, “He descansado a veces en las grutas”, “Llega a veces pronto una hora”, “Cómo saber qué oscuro o grato”, “¡ Ah, ser escueto y esencial”, “¡Si pudiera al menos costreñir”, “Disipa tú si quieres”, “Mediodía y sombras”, “Fin de la infancia”, “La agave en el escollo”, “Siroco”, “Tramontana”, “Maestral”, “Fuente”, “Égloga”, “Flujos”, “Cuesta”, “Arsenio”, “Crisálida”, “Tornasol”, “Casa en la playa”, “Los muertos”, “Delta”, “Encuentro” y “Riberas”.

1.2.15 Traducciones de Pedro Pablo Rosso (2008)

Por último, en la versión de Pedro Pablo Rosso de 2008, *Una mañana, tal vez*, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, aparecen diez retraducciones consideradas pasivas para el análisis crítico de este trabajo, desarrollado más adelante: “Los limones”, “Corno inglés”, “No nos pidas palabras”, “Descanso meridiano”, “Tráeme el girasol”, “El mal

² “Ministrels” es un poema que aparece en la edición bilingüe de Carlos Frabetti *Huesos de sepia*, Tarragona, Igitur, 2000.

de vivir”, “Despunta en el cañar”, “Una mañana, tal vez”, “Arsenio” y “Casa en la costa”.

Una vez identificadas cuáles son las retraducciones activas de los poemas de *Ossi di seppia*, se señalan cuáles son los poemas más retraducidos en las cinco décadas en las que aparecen las retraducciones activas recogidas anteriormente mencionadas (desde la década de los cincuenta hasta la primera del siglo XXI). Después se toman en consideración aquellos que tengan al menos cinco retraducciones activas al castellano.

1.3 LOS POEMAS MÁS RETRADUCIDOS DE *OSSI DI SEPPIA*, LA “TEORÍA DE LAS COMETAS” Y LA CRECIENTE FORTUNA DE *OSSI DI SEPPIA*

Los nueve poemas escogidos para el análisis empírico sobre el que se basa el estudio que se ha realizado para este libro son los poemas que presentan más de cinco retraducciones activas en su historia retraslativa y se encuentran recogidos a continuación, en la tabla 1.

Tabla 1. Frecuencia de aparición de las retraducciones activas de todos los poemas de *Ossi di seppia* al castellano

TÍTULOS	Retraducciones activas	N.º poemas
“Merigiare pallido e assorto”	9 ³	1
“Cigola la carrucola del pozzo”	6	1
“Forse un mattino andando in un’aria di vetro”, “In limine”, “I limoni”, “Corno inglese”, “Falsetto”, “Non chiederci la parola”, “Spesso il male di vivere ho incontrato”	5	7
Total		9

³ En el capítulo V de *Aire Nuestro* (1967), de Jorge Guillén, se publican dos versiones de la misma traducción, “Sestear I” y “Sestear II”, por lo que para este estudio contamos con nueve retraducciones activas de este poema, aunque las publicaciones en las que han aparecido sean ocho.

Fuertemente ligada a la frecuencia de aparición de las retraducciones activas de *Ossi di seppia* en castellano, se encuentra nuestra convicción de que la obra montaliana ha sido poco retraducida a este idioma, a pesar de su gran aportación literaria en el panorama poético europeo y mundial. Dicha convicción, madurada a lo largo de esta investigación, es compartida por más intelectuales, entre los que se encuentra el argentino Horacio Armani. En 1971, con motivo de la aparición de la primera traducción de algunos de los poemas de *Ossi di seppia* al castellano en la colección *Los Poetas*, una compilación de traducciones de poetas italianos del siglo XX, dirigida por Aldo Pellegrini, poeta, dramaturgo y ensayista, también argentino, Horacio Armani afirma que “la obra de Eugenio Montale, uno de los mayores poetas contemporáneos, ha sido muy poco difundida en español, es uno de esos hechos inexplicables que tan a menudo sirven para denunciar el dudoso mercado de prestigios que oscurece el mundo de la literatura” (Armani, 1971, p. 9).

El incipit del prólogo a esta primera antología de traducciones dedicada a la obra de Montale es muy conocido en el ámbito de la crítica de Montale en castellano y ha sido usado en muchas ocasiones para describir la escasa fortuna de la recepción de su obra en el mundo hispánico. Cada paratexto, como el prólogo a la colección de Armani (1971) que tuvimos la suerte de poder analizar en esta investigación, es un indicio complementario sobre el contexto de cada retraducción, su génesis y difusión, y también sobre la situación histórica, social y cultural de recepción de toda una obra en un entorno meta. ¿Cuándo empieza a considerarse el trabajo de Montale una obra “cometa” según la definición acuñada en el proyecto de la Göttingen University y que remarca la importancia de la identificación de obras que son retraducidas y de sus colas, o sea, retraducciones o series de retraducciones, que serán clave para la comprensión del proceso retraductor?

Según Frank (2004), una obra se puede considerar “cometa” cuando considerada como texto fuente llega a ser objeto de múltiples retraducciones, las cuales, consecuentemente, pasan a ser llamadas “colas” de estas cometas.

The Göttingen project has stressed the importance of identifying source texts that have been made subject to multiple retranslation. They are called “comets” and their successive retranslations form the comet’s “tail” (Kometenschweif), and such comet’s tails or retranslation series

are central for the purpose of analysing voice in retranslation (Frank y Schultze, 2004, p. 72, citado en Alvstad y Assis Rosa, 2015, p. 8, énfasis en el original).

En el artículo de Kujamäki (2001), “Finnish comets in German skies”, se realiza un estudio sobre las diferentes traducciones alemanas, “comet’s tails”, de la novela finlandesa *Seitsemän veljestä* (*Siete hermanos*) (1873), de Aleksis Kivi. Se trata de ocho traducciones diferentes realizadas por seis traductores y cuya publicación abarca todo el siglo XX. Este libro está presentado como un caso excepcional en la historia de la traducción finlandés-alemana, debido, entre otras razones, a su alto número de retraducciones, no siempre justificadas por el elevado volumen de ventas, y que responde a exigencias relacionadas con el contexto de la obra y de sus retraducciones, proporcionando un material atractivo para el historiador de la traducción interesado en la dinámica histórica de la traducción literaria. En palabras de Kujamäki: “This article sketches briefly the different profiles of these translations, points out the multiplicity of potential translation modes and goes on to explore the reasons for three translators’ actual choices by focusing on the socio-political situation of the translation event with its time-bound normative conditions” (Kujamäki, 2001, p. 1).

Esta línea de análisis que propone Kujamäki en su artículo, es decir, la investigación que trasciende la necesidad de realizar una nueva traducción porque la traducción anterior haya envejecido o porque se trate de una traducción incompleta, o errónea, es la que aplicamos a la retraducción de nuestra obra *Ossi di seppia* al castellano.

Existen factores que influyen en las retraducciones de *Seitsemän veljestä* que encontramos también en nuestro estudio, como los préstamos entre retraducciones o la omisión deliberada en la utilización de algunas soluciones traslativas ya empleadas por parte de retraductores anteriores que invierten la lógica por la que la traducción va perfeccionándose a medida que van apareciendo más “colas de cometas”, o que prevén que las primeras traducciones no pueden tener la calidad suficiente para aspirar a ser unas “grandes traducciones”, por decirlo con palabras de Berman (1990). Según explica Kujamäki en su artículo, la retraducción de la obra objeto de su estudio responde a unas motivaciones más complejas que la simple necesidad de realizar una versión más fiel y completa con respecto a las versiones previas:

Retranslation of Kivi's novel has been motivated by factors other than the need for a more faithful or complete translation than the earlier ones. The relationship between the different versions is, of course, much more complex than this. In fact, the response of later translations to their predecessors has in this comet's tail the same features that have been mentioned by Frank (1990, p. 54) on the basis of the corpus of the Sonderforschungsbereich in Göttingen, for example borrowings (best observed in the reproduction of earlier "mistakes"), deliberate avoidance of earlier solutions, and the like. Rather, the motivation for retranslation has grown in the particular social situation and environment which impose on the translation act functions and modalities other than those that defined the earlier translation. And this is, in sum, what I wanted to show with these notes from one Finnish-German case study, namely, that translations deviate from the original not because the translators have failed to do better but because they have worked as they saw fit in the context of time-bound normative conditions (Kujamäki, 2001, p. 65).

En 1948, año de la primera traducción de dos de sus poemas al castellano, *Ossi di seppia* es una obra que todavía no puede considerarse "cometa", sus traducciones son fruto de una voluntad de difusión que nace en la generación de poetas de inicio del siglo XX y más adelante, gracias a eventos estrechamente ligados con la biografía de Montale, como la obtención del premio Nobel en 1975. Debido al interés mostrado por un número cada vez mayor de intelectuales hacia su obra, *Ossi di seppia* sí empieza a poder considerarse una "obra/cometa", cuyas "retraducciones/colas" llegan hasta nuestros días, con las retraducciones más recientes recopiladas en nuestro corpus, como la traducción de Fabio Morábito (2006) o la última, en 2008, de Pedro Pablo Rosso.

En 1973, en el mismo año en el que Ferrer Lerín publica en Madrid su *Huesos de Sepia*, Horacio Armani publica, en Buenos Aires, una antología de poesía italiana, *Poetas italianos del siglo XX*, una recopilación de obras poéticas traducidas por él al castellano y que abarca todas las corrientes del panorama poético italiano del siglo XX y sus mayores exponentes, con una sección dedicada a los herméticos, entre los que se encuentra Montale⁴.

⁴ La antología *Poetas italianos del siglo XX* (Armani, 1973) incluye a los siguientes poetas: Gian Pietro Lucini, Filippo Tommaso Marinetti, Ardengo Soffici, Umberto Saba,

En el año 1976, un año después de que a Montale le entreguen el premio Nobel, en el número 67 de la revista *Fablas: revista de poesía y crítica* aparecen tres poemas de Montale traducidos por Armani. En 1990 publica en Buenos Aires, en Editorial Latinoamericana, otra selección de poemas de Montale; se trata de *El vacío que nos invade. Antología poética*.

Cuatro años después, en 1994, esta vez en España, por Litoral/Unesco, en Torremolinos (Málaga), aparece otra antología de Armani dedicada a los poetas italianos del siglo XX, *Antología de poesía italiana contemporánea*.

Los años 1975, cuando obtiene Nobel, y 1981, cuando fallece, son los que marcan definitivamente el interés por su poética en el mundo hispánico, en especial tras su muerte, cuando aumenta el interés por sus obras y las retraducciones de sus poemas.

Alrededor de 1982, año de publicación de *Eugenio Montale*, en la colección *Los poetas* de Júcar, Arce afirma que ya se tiene más conocimiento de la vida del poeta y, además, en las décadas de los años setenta y ochenta, hay un creciente interés hacia la figura de Montale que crece vertiginosamente en España (Arce, 1982, p. 8).

Siguiendo la estela de retraducciones de *Ossi di seppia* inaugurada por Ferrer Lerín (1973) y Arce (1982), y todavía cabalgando la ola editorial resultante de los eventos biográficos montalianos ya reseñados, Carlos Frabetti publica su retraducción de *Ossi di seppia*, en 1983.

Tras diecisiete años desde su primera retraducción, Frabetti retraduce una nueva versión de *Ossi di seppia* (2000), ampliando el número de traducciones del poemario al castellano, esta vez acompañando su retraducción con el prólogo de Alfredo Gargiulo, que el crítico napolitano compuso para la segunda edición del original *Ossi di seppia* (1928).

Con la retraducción de los poemas “Los limones”, “Falsete”, “No nos pidas la palabra”, “Chirría la polea del pozo”, “Crisálidas” y “Orillas”, el poeta ciudadrealeño contribuye a la introducción de *Ossi di seppia* en el mundo hispánico, y lo hace, en 1994, con un capítulo dedicado a

Guido Gozzano, Corrado Govoni, Clemente Rebora, Aldo Palazzeschi, Dino Campana, Arturo Onofri, Sergio Corazzini, Vincenzo Cardarelli, Camillo Sbarbaro, Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale, Carlo Betocchi, Segio Solmi, Salvatore Quasimodo, Sandro Penna, Libero De Libero, Leonardo Sinisgalli, Cesare Pavese, Alfonso Gatto, Vittorio Sereni, Mario Luzi, Pier Paolo Pasolini, Alfredo Giuliani, Elio Pagliarani y Edoardo Sanguineti.

la recopilación y traducción de poemas de Montale, en el marco de su extensa antología de traducciones al castellano de poesía italiana, *Poetas italianos contemporáneos* (1994).

De declarada intención académica, conmemorativa y dictadas por la voluntad de creación de un espacio conjunto entre mundo académico y literario, así son las retraduccionen de esta selección de poesías de Eugenio Montale *37 poemas de Eugenio Montale*, publicada por Hiperión en Madrid en 1996, año del centenario del nacimiento del poeta. Este proyecto tiene el mérito de acercar al lector español a un autor cuya obra ni siquiera había sido íntegramente traducida, hecho que tuvo que esperar diez años más.

Las retraduccionen arriba mencionadas, acompañadas por el prólogo de Rosario Scrimieri, aparecen también, en ese año, en *Eugenio Montale que nació hace 100 años*, una edición con dibujos de Alberto Corazón, publicada en Madrid en 1996 por la Universidad Complutense y la editorial Mondadori.

En 2002, Claudio Rodríguez Fer compila y publica, en Galaxia Gutenberg, *Cuaderno de Versiones* de José Ángel Valente, quien es considerado por este editor “el poeta más importante de la segunda mitad del siglo XX” (Rodríguez Fer, 2002). La primera versión de un poema montaliano de José Ángel Valente, según nos indica Rodríguez Fer en su introducción a *Cuaderno de Versiones*, se publica ya en abril de 1954, y se trata del poema “Incontro”, que aparece a los pocos días de la llegada del poeta genovés a Madrid, con ocasión de sus dos conferencias en el Instituto de Cultura Italiano de la capital. El poema traducido se reproduce en el doble número 74-75 de la revista *Índice de Artes y Letras*, acompañado de una presentación del invitado italiano Eugenio Montale, bajo el nombre “Versión y glosa de Eugenio Montale”. Es lógico deducir, como dice el propio Valente, que la retraduccion de este primer poema se debe a la visita de Montale a Madrid.

Por ello es preciso asociar la iniciativa de esta traducción a la visita de Montale a Madrid, enmarcándola entre el periodismo cultural y la labor literaria; se presta así la debida atención en los medios a un extraordinario poeta poco conocido en España, ofreciendo una nota que trazara el perfil poético del autor y un poema traducido para el lector español. La escasa difusión de esta figura italiana en nuestro panorama literario del momento, en comparación con otras geografías, es vinculada por Valente

con las escasas traducciones existentes en España, como hace saber en la “glosa” antepuesta al texto traducido:

Su obra poética, por otra parte, ha trascendido hace tiempo las fronteras de su país y ha colocado su nombre entre los más representativos del panorama poético europeo. Tal vez, a pesar de todo ello, la figura del poeta italiano no resulte demasiado familiar para el lector español. La labor de traducción que Oreste Macri respecto a nuestra poesía actual no ha encontrado todavía paralelo entre nosotros (Valente, 2002, p. 105, citado por Valenciano Cerezo, 2022, p. 275) (Valenciano Cerezo, 2022, pp. 274-275).

2006 es el año en el que a Fabio Morábito se le encarga la traducción de la obra completa de Eugenio Montale. La canonización de Montale en España culminó gracias al volumen, coordinado por Rosario Scrimeri, *37 poemas de Eugenio Montale traducidos por 37 poetas españoles* (1996). Posteriormente, han ido apareciendo con cierta regularidad traducciones íntegras de distintos poemarios de Montale: *Diario póstumo*, versión de M.^a Ángeles Cabré (1999), la ya mencionada nueva versión de *Huesos de sepia*, de Carlos Frabetti (2000); *Satura*, traducido por M.^a Ángeles Cabré (2000); *La tormenta y otros poemas*, de Juana Ruiz (2003); y *Las ocasiones*, de Carlos Vitale (2005), que ya había traducido una selección de líricas tardías de Montale, *La forma del mundo* (1990). Teniendo en cuenta todo el interés que suscita la obra de Montale a partir de 1996, la retraducción de Morábito (2006) es el resultado de una evolución casi natural de un proceso retraductor y de acercamiento a una poética determinada que culmina con la traducción completa, en edición bilingüe, de toda su obra.

1.4 MONTALE EN LENGUA CASTELLANA

Tras el análisis del contexto de *Ossi di seppia* (1925) y de cada una de sus traducciones al castellano aparecidas a lo largo de sesenta años (1948-2008), se puede afirmar que el hermético italiano llegó con gran retraso al mundo hispánico, si lo comparamos con su llegada a países vecinos como Inglaterra o Francia, entre otros. Las distintas retraducciones, en la mayoría de casos, están marcadas por acontecimientos clave de la

biografía del autor: desde la publicación de obras que despiertan internacionalmente el interés hacia Montale, véase por ejemplo la publicación de *Quaderno di traduzioni* (1948), hasta el centenario de su nacimiento, que fue, por ejemplo, junto a su fallecimiento en 1981, motivo de homenaje y acercamiento a su poética.

Las traducciones de Armani (1971 y 1973) y Ferrer Lerín (1973) coinciden con la publicación en Italia de otras dos obras del poeta, *Satura* (1971) y *Diario del '71 y del '72* (1973). No solo a medida que Montale va publicando más obras crece el conocimiento que se tiene de su poética, algo oscura y muy hermética, considerada por muchos difícil de traducir, sino que además la obtención en 1975 del premio Nobel de Literatura abre la veda para que las editoriales impulsen más proyectos de retraducción, dada la notoriedad adquirida por el poeta tras el premio. Arce y Frabetti publican, respectivamente, sus versiones de *Ossi di seppia* en 1982 y en 1983, justo después de la muerte del poeta en 1981.

La verdadera coronación del poeta y de su *Ossi di seppia* en el ámbito hispánico son las retraducciones recopiladas por la profesora Scrimieri con ocasión del centenario del nacimiento de Montale: *Eugenio Montale que nació hace cien años* (1996) y *37 poemas de Eugenio Montale traducidos por 37 poetas españoles en el centenario de su nacimiento* (1996), obras seguidas, diez años más tarde, por la traducción de la obra completa de Montale a cargo de Fabio Morábito (2006).

CAPÍTULO 2. ¿QUIÉN TRADUCE *OSSI DI SEPPIA* AL CASTELLANO?

En este capítulo se aborda la cuestión de quién realiza las traducciones objeto de análisis, es decir, de los traductores de las diferentes versiones de *Ossi di seppia* al castellano.

La cuestión de quién retraduce una obra puede enfocarse de distintas maneras. En primer lugar, es posible que la traducción haya sido realizada por uno o más traductores, de modo que, en este capítulo, se irán identificando las diferentes autorías que firman las publicaciones recopiladas con el fin de observar los cambios de tendencia en el tipo de acercamiento a la retraducción poética: a veces se encuentran colaboraciones entre traductores o académicos; otras serán miembros de talleres especializados los que se encarguen del trabajo; e incluso, gracias al más reciente fenómeno del *online crowdsourcing*, un tipo de colaboración abierta a un grupo numeroso de personas, nos podemos encontrar retraducciones de difícil catalogación (Gambier, 2011, en Alvstad y Assis, 2015).

En segundo lugar, en este capítulo tenemos en cuenta el fenómeno de las autotraducciones, aquellas retraducciones que un traductor realiza a partir de una traducción propia, ya llevada a cabo con anterioridad, de la misma obra y a la misma lengua de llegada. Este fenómeno puede estar motivado por diferentes razones: el afán de perfeccionar un trabajo efectuado previamente; nuevas exigencias editoriales o de mercado; la voluntad de mejorar una traducción ya realizada a la luz de nuevos estudios críticos sobre el original, o vida y poética del autor; y, por último, el deseo de volver a traducir su propia traducción tras la aparición de versiones de otros traductores que generen en el autor de la primera versión esa urgencia o necesidad.

La casuística de este planteamiento general puede ser variada, como comprobamos en los casos de los retraductores de *Ossi di seppia* al castellano, aunque, como explicaremos más adelante, se ha encontrado un hilo conductor que une a quienes decidieron traducir esta obra, y en la mayoría de los casos es su relación con Italia, por un lado, y la sorprendente escasa difusión del poeta italiano en idioma castellano, por otro lado.

Cuál es la dedicación real del retraductor en relación con la profesión es una de las cuestiones que nos interesa esclarecer, especialmente a la luz de todos los estudios analizados que definen la retraducción como un desafío o mejora de versiones precedentes (Berman, 1990, Gambier, 1994, Pym, 1998, Venuti, 2004).

Cuando pensamos en el trabajo de un traductor tendemos a imaginar que las personas a las que se les encomienda una tarea de traducción, poética, en nuestro caso, tienen las competencias adecuadas para realizar la encomienda traslativa que les es encargada, a pesar de ser, como se muestra en este estudio, autores con perfiles personales y profesionales muy distintos entre ellos. Todos los retraductores de una obra, según Venuti (2004), excepto algunos casos en los que el traductor se interesa especialmente por el texto extranjero y traduce sin contar con traducciones previas y conocer siquiera su existencia, comparten la intencionalidad de sus traducciones, ya que sus versiones están especialmente pensadas para marcar una diferencia con las otras versiones. Dice Venuti:

Of course, retranslations may be inspired primarily by the foreign text and produced without any awareness of a preexisting translation. The cases to be considered here, however, possess this crucial awareness and justify themselves by establishing their differences from one or more previous versions (Venuti, 2004, p. 25).

En los casos más conocidos de nuestro estudio, los retraductores son poetas consagrados en la cultura meta; en otros, se hallan diplomáticos, académicos, incluso procedentes de disciplinas no literarias, como Pablo Pedro Rosso (2008), catedrático de Medicina, o personas que, por su trayectoria vital o profesional, tuvieron una relación estrecha con Italia que de una manera u otra estuvieron más expuestos a su influencia literaria.

La retraducción trabaja con textos ya introducidos en la lengua meta, “la retraduction serait une nouvelle traduction, dans une même langue, d’un texte déjà traduit, en entier ou en partie” (Gambier, 1994), y es un proceso que no abarca solo el texto de origen y el texto de llegada, sino que va más allá de la simple relación entre un escritor y su traductor. Para los análisis de las retraducciones –y de cualquier traducción–, podríamos añadir que resulta importante tener en cuenta todos aquellos elementos del contexto que giran alrededor de quién traduce y de para quién se traduce la obra. Con el fin de esclarecer todas las cuestiones sobre el sujeto que

realiza las retraduccionen recopiladas en el corpus de este estudio, se identificará a los autores de todas las (re)traducciones de *Ossi di seppia* al castellano recopiladas, independientemente de si se trata, como ya se ha visto en el capítulo anterior, de retraduccionen activas, pasivas, de primeras traducciones o de reediciones, y procederemos a analizar todo su entorno editorial, académico o cultural.

En la tabla 2, de abajo, se detallan los datos relativos a los traductores de las obras recopiladas, de qué tipo de autoría se trata y su año de publicación.

Tabla 2. Datos procedentes de los traductores y retraductores de *Ossi di seppia*, tipo de autoría, año de publicación

<i>Traductores de Ossi di seppia al castellano</i>	<i>Traducción individual o cotraducción</i>	<i>Año de publicación</i>
J. M. Alonso Gamu y E. de Nora	Cotraducción	1948
J. M. Alonso Gamu	T. individual	1949
V. Horia y J. López Pacheco	Cotraducción	1959
J. Guillén	T. individual	1967
H. Armani	T. individual	1971 / 1973 / 1976 / 1990 / 1994
F. Ferrer Lerín	T. individual	1973
J. Arce	T. individual	1982
C. Frabetti	T. individual	1983/2000
Á. Crespo	T. individual	1994
Jenaro Talens, Luis Antonio de Villena, Jorge Justo Padrón, Jesús Munárriz, Javier del Prado, Leopoldo Alas, Antonio Prieto	T. individual (publicación conjunta)	1996
J. Á. Valente	T. individual	2002
J. Sologuren y C. Germán Belli	Cotraducción	2006
F. Morábito	T. individual	2006
P. P. Rosso	T. individual	2008

De las diecinueve traducciones, íntegras o parciales, que aparecen de *Ossi di seppia* al castellano solo tres son en régimen de coautoría (José María Alonso Gamó y Eugenio de Nora en 1948; Vintilă Horia y Jesús López Pacheco en 1959; Javier Solonguren y Carlos Germán Belli en 2006). Todas las demás publicaciones, incluida la publicación de *37 poemas de Eugenio Montale traducidos por 37 poetas españoles en el centenario de su nacimiento* (1996), gestada en un contexto académico y con prólogo de Rosario Scrimieri para un segmento receptor especializado, son traducciones realizadas por un solo traductor.

De los dieciséis autores analizados, todos, menos Padro Pedro Rosso, son poetas o escritores. Es interesante entrar en el detalle de los perfiles profesionales de cada uno para hallar patrones que se repiten, ver de qué manera algunas profesiones favorecen e influyen al fenómeno retraductor en nuestro estudio.

En la tabla 3, a continuación, resumimos las profesiones de los traductores cuyas biografías acabamos de mencionar y detallamos cuál es su vinculación con Italia, con su literatura y con la figura del poeta Eugenio Montale.

Tabla 3. Los traductores, sus profesiones y el vínculo con Italia

<i>Autor</i>	<i>Profesión</i>	<i>Relación con Italia</i>
José María Alonso Gamó	Abogado, diplomático, escritor, ensayista, poeta y traductor.	Ayudante del agregado militar de España en Roma (1941-1943) sucesivamente, pero ya posterior a sus traducciones de 1948 y 1949, fue secretario y consejero cultural de la embajada de España en Roma (1960-1966).
Eugenio de Nora	Catedrático, poeta, crítico literario y profesor.	Estudios de Filología Románica.
Vintilă Horia	Poeta, novelista, ensayista y traductor.	Entre 1945 y 1948 residió en Italia.
Jesús López Pacheco	Poeta, novelista, dramaturgo, traductor y profesor.	En Italia aparece <i>Pongo la mano sobre España</i> (1961), que sería prohibido en España, y al año siguiente fue finalista del Premio Omegna. Durante la década de 1960 realiza numerosos viajes por Italia.

<i>Autor</i>	<i>Profesión</i>	<i>Relación con Italia</i>
Jorge Guillén Álvarez	Poeta, crítico literario y traductor del movimiento poético de la generación del 27.	Relación de amistad con Montale. Estrecha relación con Italia, donde viaja con frecuencia y donde en 1958 conoce a su futura esposa, la escritora italiana Irene Mochi-Sismondi.
Horacio Armani	Poeta, crítico literario, antólogo y traductor.	Estudió un posgrado de poesía italiana y otro de literatura italiana en Roma; renombrado traductor de poesía italiana. En 1991 obtuvo el Premio Internacional Eugenio Montale al mejor divulgador de poesía italiana en el extranjero, otorgado por el Centro Internacional Eugenio Montale de Roma. En 1977 el Gobierno de Italia le otorgó el grado de caballero oficial y después, en 1986, el de comendador de la Gran Cruz de la Orden al Mérito de la República Italiana.
Francisco Ferrer Lerín	Filólogo, poeta, escritor y ornitólogo.	No hay evidente relación con el país, y sí con el hermetismo de la poesía de Montale.
Joaquín Arce	Catedrático, poeta, escritor, filósofo.	Ilustre italianista, director del departamento de Lengua y Literatura Italiana de la Universidad Complutense de Madrid, vicepresidente de la Asociación Internacional de Italianistas y presidente de la de España, Ufficiale al Mérito de la República de Italia.
Carlos Frabetti	Escritor, matemático, guionista y traductor.	Nacido en Bolonia (Italia).
Ángel Crespo	Poeta, profesor, ensayista, traductor y crítico de arte.	Estudios de literatura comparada. Destacan sus traducciones de la <i>Divina Comedia</i> de Dante.

<i>Autor</i>	<i>Profesión</i>	<i>Relación con Italia</i>
a) Jenaro Talens, b) Luis Antonio de Villena, c) Jorge Justo Padrón, d) Jesús Munárriz Peralta, e) Javier del Prado, f) Leopoldo Alas, g) Antonio Prieto	Pléyade de renombrados poetas seleccionados por la italianista Rosario Scrimieri.	Rosario Scrimieri es profesora del departamento de Filología Italiana de la Universidad Complutense de Madrid, especialista en poesía italiana medieval y contemporánea.
José Ángel Valente Docasar	Abogado, filólogo románico, poeta, ensayista y traductor.	Aparte de la realización de estudios románicos, no hay evidente relación con Italia.
Javier Sologuren	Poeta de la generación del 50 peruana, profesor universitario, ensayista, traductor, antólogo y editor.	No hay evidente relación con el país, sí profunda admiración hacia sus poetas y el hermetismo de Montale, con el que comparte una poética esencial. En 1954 vivió dos meses en Roma.
Carlos Germán Belli	Poeta de la generación del 50, traductor y periodista.	Influencia de sus ancestros italianos (abuelo paterno) y admiración por Petrarca y su poética.
F. Morábito	Poeta, ensayista, novelista y narrador.	De padres italianos, vivió parte de la infancia y adolescencia, hasta los quince años, en Italia. Becario del INBA, en narrativa, 1984; del FONCA, 1989; de la Sapienza, Roma, 1980; de la Universidad de Pavia, 1993.
P. P. Rosso	Médico pediatra, académico.	De origen ligur, nació en Spotorno, Savona, Italia. Emigrado a Chile con su familia, siguió educándose en la Scuola Italiana de Valparaíso y en la de Santiago de Chile. Obtiene el título de Cavaliere al merito della Repubblica Italiana (2005).

Tradicionalmente, el solo hecho de que la poesía esté tan estrechamente ligada a un espacio estético con valores propios, difíciles de compartir si no se pertenece a dicha esfera, ha sido uno de los mayores motivos

por los que la traducción poética ha sido realizada, casi siempre, por poetas. Según afirma Doce (2007), “los buenos traductores de poesía que no son también poetas, éditos o inéditos, se cuentan con los dedos de una mano”. A esta creencia tenemos que añadirle la tradición que tienen los poetas, sobre todo desde las vanguardias europeas en adelante, de traducir a sus contemporáneos e introducirlos en su cultura a través de sus traducciones, labor que, por ejemplo, en España, culmina con las traducciones que realizan los poetas de la generación del 27. En nuestro caso se han analizado las traducciones de *Ossi di seppia* de Alonso Gamo y De Nora (1948 y 1949) y la de Guillén (1967), los tres exponentes de relieve de dicha generación poética.

Algunos de los traductores antes mencionados son poetas ya conocidos por sus propias obras en el contexto de la lengua meta en el periodo en el que se les encarga la traducción de *Ossi di seppia*. Sin embargo, es interesante ver cómo también muchos de ellos comparten la profesión de abogado o de diplomático, oficios que, junto con la necesaria destreza lingüística, les han permitido viajar sin dificultades, incluso cuando en Europa no fue siempre fácil hacerlo a causa de los conflictos que azotaron el continente a lo largo del siglo pasado, así como profundizar en la cultura de los países en los que se encontraban destinados.

Los autores analizados también comparten, en muchos casos, grandes perfiles académicos, siendo muchos de ellos profesores de importantes universidades españolas e internacionales y galardonados con los más altos reconocimientos, tanto de sus países como de la República italiana por su labor de divulgación poética o, en el caso de Pablo Pedro Rosso, científica.

La traducción es una profesión muy antigua, sin embargo, su reconocimiento como tal es bastante reciente, y la traducción literaria, en particular, siempre se ha movido en una encrucijada de diversas disciplinas, como por ejemplo la filología, la literatura comparada o la lingüística. Por eso, también, los traductores de *Ossi di seppia*, sobre todo en épocas menos recientes, también se dedicaban a otras profesiones y no, exclusivamente, a la traducción.

Hoy en día, sin embargo, las cosas han cambiado mucho, como observa Doce en *Poesía en traducción* (2007, pp. 14-15); sobre todo en el ámbito del reconocimiento social y académico, ha sido muy útil la “creación de Escuelas de traductores e intérpretes (con planes de estudios filológicos), de asociaciones colegiales y/o profesionales y de corrientes

teóricas como los *Translation Studies* [...]”, todas ellas “facetas de un mismo fenómeno: el viaje de la traducción y sus practicantes hacia la visibilidad social” (Doce, 2007, pp. 14-15).

CAPÍTULO 3. ¿CUÁNDO APARECEN LAS RETRADUCCIONES DE *OSSI DI SEPPIA* AL CASTELLANO?

Con el fin de esclarecer con detalle cuándo aparecen las retraduccionés de *Ossi di seppia*, en este apartado se analiza su recepción en castellano y algunos factores relacionados con el contexto temporal de la obra y de sus retraduccionés.

A menudo, la cuestión de cuándo aparecen las retraduccionés de una obra se considera uno de los factores determinantes para catalogar este fenómeno, tanto en términos de distancia temporal entre el original y su primera traducción como en la distancia temporal entre la primera traducción y sus sucesivas retraduccionés. Vanderschelden (2000), retomando la metáfora acuñada por Demanuelli (1987), divide las retraduccionés entre *hot translations* y *cold translations*, es decir, entre aquellas primeras traducciones realizadas en caliente, justo tras la publicación del original, y sus retraduccionés, realizadas en frío, con más distancia temporal desde el original y en las que se pueden usar, para su realización, traducciones previas:

The notion of “first translation” is associated with “défaillance” (deficiency), in other words a relative failure of the first attempt at translating a text due to anti-translating forces and a resistance to the translation process. Claude Demanuelli makes a similar distinction between first translation and retranslation, using the metaphor of “hot” and “cold” translations [...] (Demanuelli, 1987, citado en Vanderschelden, 2000, p. 9).

Ossi di seppia, quizá en respuesta a las influencias y limitaciones contextuales y sincrónicas del periodo en el que aparece por primera vez en Turín en 1925, carece de traducciones al castellano inmediatas (*hot translations*); habrá que esperar hasta veinte años más para la primera traducción de una selección de poemas de la obra; no es hasta 1973, cuarenta y ocho años después, que aparece su primera traducción integral.

Otra preocupación investigadora de los teóricos de la retraducción ha sido la periodicidad con la que aparecen las retraduccionés de una

determinada obra, que podría ayudarnos a clasificar las retraducciones. De hecho, esa periodicidad convendría tenerse en cuenta, como afirma Ortiz García, quien dice que “parece que en algunos periodos determinados de una cultura de llegada la aparición de retraducciones es más factible que en otros” (Ortiz García, 2011, p. 5). Si estudiamos la retraducción de la misma obra al mismo idioma y en la misma cultura, es importante tener en cuenta, además, el momento histórico en el que aparece cada una de esas retraducciones. Cadera, por ejemplo, es bien clara a la hora de establecer este parámetro dentro de los estudios generales de retraducción: “Starting from the point of view that retranslations exist because of multiple and variable causes, the reasons for specific retranslations have to be analysed in each historical, cultural and social context” (Cadera, 2016).

En nuestro caso, el interés por Montale, como se ha visto tras el análisis de las apariciones de las distintas versiones, aumenta exponencialmente desde la obtención del premio Nobel, en el año 1975, y tras su muerte, en 1981.

No se identifica un claro patrón de periodicidad en la aparición de las retraducciones de *Ossi di seppia*, pero sí se encuentran dos factores históricos esenciales que probablemente llegaron a propiciar el retraso en la retraducción de esta obra. Sin ánimo de ahondar en este aspecto, sí que es relevante afirmar que tanto la situación italiana en los primeros años veinte de 1900 y la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) como la Guerra Civil española (1936-1939) y la dictadura hasta los años de la Transición no propiciaban las mejores condiciones sociales ni culturales para la divulgación literaria.

Estrechamente ligadas a la aparición de las retraducciones de *Ossi di seppia* y a todo el trabajo de análisis expuesto más adelante en este libro se encuentran tanto la biografía como la bibliografía de Eugenio Montale. A continuación, se enumeran algunos hitos importantes de la vida y bibliografía de Eugenio Montale, además de las fechas de publicación de las diferentes traducciones de *Ossi di seppia*. De esta forma, se trata de encontrar correlaciones temporales entre los eventos más sobresalientes de la vida del autor, los años en los que publica sus obras y el interés que suscitó en el panorama literario desde la primera aparición de una traducción de *Ossi di seppia* hasta la última retraducción de la obra, en 2008.

La biografía de Eugenio Montale por fechas, desde su año de nacimiento, 1896, hasta el año de su partida, 1981:

- 1896: Eugenio Montale nace el 12 de octubre de 1896 en Génova.
- 1915: Termina el instituto comercial. Empieza su formación literaria y lingüística como autodidacta.
- 1920: Es licenciado del ejército tras haber sido enviado al frente tres años antes.
- 1925: El 15 de junio de 1925 se publica en Turín *Ossi di seppia*.
- 1927: Se muda a Florencia y empieza a trabajar para la editorial Bemporad.
- 1929: Dirige el Gabinete científico literario Vieusseux, del que será expulsado en 1938 por antifascismo.
- 1948: Se muda a Milán, donde empieza a colaborar con *Il Corriere della Sera*.
- 1967: Es nombrado senador vitalicio.
- 1975: Gana el premio Nobel de Literatura.
- 1981: El 12 de septiembre de 1981 muere en Milán.

La bibliografía completa de E. Montale y las fechas de publicación de todas sus obras en vida:

- 1925: *Ossi di seppia*
- 1939: *Le occasioni*
- 1943: *Finisterre*
- 1948: *Quaderno di traduzioni*
- 1956: *La bufera e altro*
- 1956: *Farfalla di Dinard*
- 1966: *Xenia*
- 1966: *Auto da fè*
- 1969: *Fuori di casa*
- 1971: *Satura*

Para los objetivos de este estudio y para proporcionarle al lector la posibilidad de comparar visualmente las fechas arriba mencionadas y las fechas de aparición de las traducciones al castellano, es pertinente publicar un resumen de todas las traducciones aparecidas en castellano, su año de publicación y sus relativos autores.

Traducciones de *Ossi di seppia*, año y autores:

- 1948: José María Alonso Gamo y E. de Nora
- 1949: José María Alonso Gamo
- 1959: Vintilă Horia y Jesús López Pacheco
- 1967: Jorge Guillén
- 1971: Horacio Armani
- 1973: Horacio Armani
- 1973: Francisco Ferrer Lerín
- 1976: H. Armani
- 1982: Joaquín Arce
- 1983: Carlos Frabetti
- 1990: H. Armani
- 1994: Ángel Crespo
- 1994: H. Armani
- 1996: Jenaro Talens, Luis Antonio de Villena, Justo Jorge Padrón, Jesús Munárriz, Javier del Prado, Leopoldo Alas, Antonio Prieto¹
- 2000: Carlos Frabetti
- 2002: Javier Sologuren y Carlos Germán Belli
- 2002: José Ángel Valente
- 2006: Fabio Morábito
- 2008: Pedro Pablo Rosso

3.1 CONTEXTO HISTÓRICO DE LA OBRA ORIGINAL:

OSSI DI SEPPIA, TURÍN, 1925

La colección poética *Ossi di seppia* de Eugenio Montale se publica el 15 de junio de 1925 en Turín, y es Piero Gobetti, periodista antifascista italiano, quien lo hace. Italia se encuentra en plena dictadura fascista, empezada con la marcha sobre Roma en 1922 y consolidada con la supresión de la democracia, tras el asesinato de Giacomo Matteotti, diputado socialista que había denunciado al régimen por supuestas irregularidades

¹ Los autores mencionados son los autores de los poemas pertenecientes a *Ossi di seppia* aparecidos en *37 poemas de Eugenio Montale traducidos por 37 poetas españoles en el centenario de su nacimiento* (1996).

en las últimas elecciones de 1924. El 3 de enero de 1925, Mussolini se declara dictador y asume la responsabilidad de la oleada de violencia que había sacudido a Italia hasta ese momento. Es el año de la supresión de las libertades personales con la promulgación de las *leyes fascistas*: se disuelven todos los partidos políticos y los sindicatos no fascistas; se elimina la libertad de prensa, de reunión y de expresión; se restablece la pena de muerte para una serie de delitos de carácter puramente político; y se crea el “Tribunal Especial”, con el poder de enviar al exilio a cualquier disidente o *persona non grata* para el régimen con un simple expediente administrativo.

Eugenio Montale firma, en el mismo año en el que aparece *Ossi di seppia*, el *Manifiesto de los intelectuales antifascistas*, redactado por Benedetto Croce. Se publica el día de los trabajadores, en oposición al *Manifiesto de los intelectuales fascistas* publicado por Giovanni Gentile, el día de Navidad del mismo año en Roma. La condición existencial de Montale no era en modo alguno compatible con la retórica fascista (Turi, 1980; Taquini, 2009). Cabe recordar, además, que en 1938 el régimen fascista retiró a Montale de la dirección de la biblioteca del gabinete científico-literario Viesseux de Florencia, ya que el poeta no era miembro del partido fascista. Durante la Segunda Guerra Mundial, Montale también participó en la guerra de liberación y en 1945 se unió al Partido de Acción, un partido nacido en 1942, de impronta liberal socialista y republicana (Arce, 1982, pp. 14-15).

3.2 LA LLEGADA AL CASTELLANO DE LAS RETRADUCCIONES DE *OSSI DI SEPPIA*. DESDE 1948 HASTA NUESTROS DÍAS Y SU CONTEXTO HISTÓRICO

La primera traducción de Montale al castellano, publicada en España, con fecha de 1948, aparece más de veinte años más tarde que las primeras publicaciones italianas de los originales, pero también más tarde que las traducciones de *Ossi di Seppia* en otros países vecinos. Coincide con la publicación en Italia de *Quaderno di traduzioni* (1948), traducciones de Montale a partir de versos de poetas angloamericanos como Shakespeare y Blake, Dickinson y Melville, Joyce y Eliot, griegos como Kavafis, el franco-lituano Milosz e incluso españoles, entre ellos, Maragall y Guillén. Un último capítulo lo compone la versión latina, creada por Fernando

Bandini, de *La bufera* del propio Montale, quien, por lo tanto, aparece en el *Quaderno* no solo como traductor, sino también como autor traducido. Prevalece, entre los autores traducidos por Montale en esta obra, “una larga maggioranza quindi di autori di lingua inglese” (Testi, 2021, p. 1).

Creemos que dedicar una parte de esta investigación a mencionar la difusión de las retraducciones de *Ossi di seppia*, en otras culturas meta, sobre todo europeas, por la cercanía geográfica a España y el entramado de influencias intelectuales y literarias en las que se vio envuelto Eugenio Montale a lo largo de toda su vida, siendo tanto poeta como traductor de rango internacional, resulta muy enriquecedor para nuestro estudio sobre retraducción. Como sugieren Alvstad y Assis Rosa en su propuesta, “studying how a given source text generates several retranslation series in different cultures and for different languages may provide further insights not only into each culture but also into the most predominant textual and contextual features of retranslation” (2015, p. 12).

En el mundo anglófono, por ejemplo, la poesía de Montale empieza a ser conocida en Inglaterra con la misma rapidez con la que se va conociendo en Italia (Pepe, 2014, p. 90); tanto es así que entre la primera aparición de *Ossi di seppia* en 1925 en Turín y la primera traducción de la lírica “Arsenio”, por Mario Praz, en Inglaterra, tan solo transcurren tres años. La lírica fue, en efecto, publicada en 1928 en la renombrada revista *Criterion* dirigida por T. S. Eliot (Pepe, 2014, p. 91). A partir de la traducción de Praz de la lírica “Arsenio” empieza un periodo de recepción favorable de la lírica montaliana en Inglaterra, que se confirma con la publicación del artículo *Modern Italian Poetry* (Praz, 1934) en la revista de más amplia difusión *Times Literary Supplement*, en el que Montale está descrito como el autor que produjo “the greatest impression” entre los poetas italianos de la primera posguerra (Praz, 1934, citado en Pepe, 2014, p. 92). En 1930, habían aparecido en la revista inglesa *This Quarter*, publicada en París, otras traducciones de dos poemas de *Ossi di seppia*: “Ripenso il tuo sorriso ed è per me un’acqua limpida”, traducida por Samuel Putnam, y “Delta”, traducida por Samuel Beckett. “Después de las traducciones de Putnam y Beckett (1930), habrá que esperar el final de la Segunda guerra mundial, para encontrar otros canales de penetración de la lírica montaliana en el mundo anglófono” (Pepe, 2014, p. 93), entre los que destaca la figura de Inma Brandeis, dantista estadounidense afincada en Italia, amante y musa del poeta genovés, inspiradora del personaje

femenino Clizia y destinataria de muchas líricas del poeta, sobre todo en la recopilación poética *Le occasioni* (1939).

Análogamente, en Francia, De Paulis-Dalembert indica que las primeras traducciones de Montale, concretamente de algunos poemas de *Ossi di seppia*, “remontent à l’année de la deuxième édition italienne des *Os de seiche* (Ribet, 1928), il s’agit d’abord et avant tout d’une initiative italo-belge, tout comme la première traduction plus ou moins organique de poèmes écrits jusqu’en 1946 est due à l’initiative italo-suisse” (De Paulis-Dalembert, 2000, p. 123).

En el país galo, así como en España, habrá que esperar más de treinta años para que se inaugure un periodo de traducciones de la obra de Montale más prolífico que el inicial, que va desde 1928 hasta 1966, gracias a traducciones que coinciden con momentos clave en la biografía del autor: su obtención de la Legión de Honor en 1960, la primera traducción integral de las tres primeras recopilaciones de sus poemas (*Ossi di seppia*, *Le occasioni* y *La tormenta e altre poesie*) publicadas por Gallimard, en ocasión de su septuagésimo aniversario, en 1966, o de su fallecimiento, en 1981.

Se analiza a continuación el contexto de cada una de las retraducciones de *Ossi di seppia* al castellano tras haber esbozado la difusión en el ámbito internacional de la obra retraducida a otros idiomas, queriendo profundizar en el contexto histórico en el que aparecen cada una de las retraducciones recopiladas en esta investigación.

3.3 EL CONTEXTO DE CADA UNA DE LAS RETRADUCCIONES DE *OSSI DI SEPPIA* AL CASTELLANO

Las primeras traducciones de *Ossi di seppia* aparecen en la revista *España* en León, en 1948, de la mano de José María Alonso Gamo y Eugenio De Nora, y se trata de los poemas “Felicidad lograda” y “Mediterráneo”. Un año más tarde que la publicación en *España*, en 1949, y a cargo de José María Alonso Gamo, aparecen en la revista *Escorial* de poesía, en Madrid, dieciséis poemas del autor italiano, doce de los cuales pertenecen a *Ossi di seppia*.

Es sorprendente que pasaran más de veinte años entre la primera publicación del original de *Ossi di seppia* en Italia en 1925 y la aparición de estas primeras traducciones en España. El decalaje asombra aún más

si recordamos que Eugenio Montale fue un poeta y traductor de amplia divulgación internacional, gracias a sus labores como traductor, crítico literario y periodista; y gracias también a su formación políglota emprendió viajes y estrechó amistades en toda Europa, manteniendo, además, una densa correspondencia con autores contemporáneos como T. S. Eliot y Valéry Larbaud o el poeta español Jorge Guillén.

Muñiz Muñiz, en el año 2000, en un intento de esclarecer la cronología de la correspondencia entre Montale y Guillén y la cronología de las traducciones recíprocas de sus respectivas poesías, esboza la hipótesis por la que Guillén conoce, ya a principios de los años treinta, las traducciones de su amigo Eugenio Montale, y además de ello se encuentra traduciendo, a lo largo de más de treinta años, las poesías de su análogo italiano a medida que estas van siendo publicadas en Italia. Guillén, sin embargo, no decide publicar sus traducciones de Montale hasta 1966, sin dar explicaciones sobre ello, ni siquiera cuando, en 1955, entrevistado por Joaquín Arce, se le brinda la oportunidad de aclarar la relación existente entre los Montale y él, y de hablar sobre sus respectivas traducciones:

Complica ulteriormente le cose la testimonianza di Joaquín Arce secondo il quale, interrogato Guillén nel 1955 sulle traduzioni di Montale, avrebbe risposto con segni di evidente sorpresa di ignorarne l'esistenza e di aver ricambiato a sua volta nella piú assoluta segretezza: ¿Qué me dice usted? ¿Sabe, querido amigo, que yo también he traducido años atrás algunas de las poesías del profesor Montale y no se lo he comentado a nadie? (Muñiz Muñiz, 2020, p. 651).

Poesía italiana contemporánea. Antología, publicado por Guadarrama de Madrid en 1959 junto a los textos originales a cargo de los traductores Vintilă Horia y Jesús López Pacheco, puede ser considerado un caso aislado en la recepción de Montale en castellano, que no hallará continuidad ni en España ni en otros países hispanohablantes hasta bastantes años más tarde. Hasta 1956 tan solo se habían publicado muestras esporádicas de la traducción de Montale al castellano, y es esta antología el primer trabajo en el que aparece, por primera vez, una sección apreciable dedicada al poeta, acompañada por una nota sobre el autor (Camps Olivé, 2003, p. 1). Los propios Horia y López Pacheco años más tarde publican dos poemas de Montale traducidos, “Due nel crepuscolo” y “Giorno e notte”, ambos pertenecientes al poemario *La bufera e altro*, en la revista *Informacio-*

nes de las artes y las letras (1973). En 1959, Eugenio Montale ya había publicado *Ossi di seppia* (1925), *Le occasioni* (1939), *Finisterre* (1943), *Quaderno di traduzioni* (1948), *La bufera e altro* (1956) y *Farfalla di Dinard* (1956). En 1973, año en el que aparecen estas dos traducciones aquí reseñadas, Montale había publicado toda su obra².

En España también, al igual que en Francia, el año 1966 es una fecha significativa en la recepción de la obra montaliana, pues es el año en el que Jorge Guillén decide publicar sus traducciones de las poesías de Montale, con ocasión del septuagésimo cumpleaños de su amigo poeta, aunque solo cuatro de los poemas pertenecientes a *Ossi di seppia* ven la luz en su *Aire nuestro*: “Sestear”³, “Tráeme el girasol”, “Siroco” y “Quizás temprano”, junto a “La Anguila”, perteneciente a *La bufera e altro*. Aparecerán en 1967, en Milán, publicadas por la editorial Scheiwiller.

Las retraducciones de *Ossi di seppia* de Guillén datan de 1967, aunque para su consulta se ha usado la edición crítica a cargo de Óscar Barrero que apareció publicada por Tusquets en 2008 y luego, por Fábula, en 2010.

La tercera serie de *Aire Nuestro*, *Homenaje* (Scheiwiller, Milán, 1967), con el subtítulo *Reunión de vidas*, contiene 613 poemas agrupados en cinco partes (como *Cántico*) tituladas: 1. *Al margen*, 2. *Atenciones*, 3. *El centro*, 4. *Alrededor* y 5. *Variaciones*. Los poemas analizados para este trabajo pertenecen a la cuarta parte de *Homenaje*, *Alrededor*.

Habrá que esperar hasta 1973 para una traducción integral de *Ossi di seppia* en castellano, año en el que, por primera vez, Francisco Ferrer Lerín publica en la importante colección de poesía Visor de la editorial Alberto Corazón, de Madrid, su traducción del poemario de Montale. Hasta ese momento todos los acercamientos a su obra habían sido fragmentarios. No se sabe con exactitud por qué Ferrer Lerín escoge 1973 para esta versión del poemario, pero sí podemos afirmar con certeza que su reedición, en 1975, se produce con ocasión de la obtención del premio Nobel de Literatura. Una vez más, una fecha relacionada con la biografía

² Nos referimos aquí a toda la obra de Eugenio Montale publicada en vida. *Diario póstumo* fue publicado en 1996, con ocasión del centenario de su nacimiento, y contiene líricas atribuidas al autor.

³ “Merigiare pallido e assorto” será traducido con dos versiones al castellano, publicadas simultáneamente en *Aire nuestro* (1967), y ambas retraducciones, “Sestear” y “Sestear II”, serán objeto de nuestro análisis crítico de retraducciones.

del autor, es decir, lo que aparenta ser una exigencia editorial motiva un hecho retraductor. Aunque en este caso se trate solo de una reedición, es interesante ver cómo la actividad del traductor también se ve afectada por agentes externos, voces contextuales que nacen en el contexto del traductor o de la obra retraducida, pero que no son parte, en el sentido más estricto, del texto traducido (Alvstad y Assis, 2015, p. 4).

En 1971 aparece la primera traducción de algunos de los poemas de *Ossi di seppia* al castellano del argentino Horacio Armani en la colección *Los Poetas*, una compilación de traducciones de poetas italianos del siglo XX, dirigida por Aldo Pellegrini, poeta, dramaturgo y ensayista, también argentino.

En 1973, en el mismo año en el que Ferrer Lerín publica en Madrid su *Huesos de Sepia*, Horacio Armani publica, en Buenos Aires, una antología de poesía italiana, *Poetas italianos del siglo XX*, una recopilación de obras poéticas traducidas por él al castellano y que abarca todas las corrientes del panorama poético italiano del siglo XX y sus mayores exponentes, con una sección dedicada a los herméticos, entre los cuales se encuentra Montale⁴.

En el año 1976, un año después de que a Montale le entreguen el premio Nobel, en el número 67 de la revista *Fablas: revista de poesía y crítica* aparecen tres poemas de Montale traducidos por Armani. En 1990 publica en Buenos Aires, con la Editorial Latinoamericana, otra selección de poemas de Montale; se trata de *El vacío que nos invade. Antología poética*.

Cuatro años después, en 1994, esta vez en España, por Litoral/Unesco, en Torremolinos (Málaga), aparece otra antología de Armani dedicada a los poetas italianos del siglo XX, *Antología de poesía italiana contemporánea*.

Los años 1975, cuando obtiene el Nobel, y 1981, año de su fallecimiento, son los que marcan definitivamente el interés por su poética en el

⁴ La antología *Poetas italianos del siglo XX* (Armani, 1973) incluye a los siguientes poetas: Gian Pietro Lucini, Filippo Tommaso Marinetti, Ardengo Soffici, Umberto Saba, Guido Gozzano, Corrado Govoni, Clemente Rebora, Aldo Palazzeschi, Dino Campana, Arturo Onofri, Sergio Corazzini, Vincenzo Cardarelli, Camillo Sbarbaro, Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale, Carlo Betocchi, Segio Solmi, Salvatore Quasimodo, Sandro Penna, Libero De Libero, Leonardo Sinisgalli, Cesare Pavese, Alfonso Gatto, Vittorio Sereni, Mario Luzi, Pier Paolo Pasolini, Alfredo Giuliani, Elio Pagliarani y Edoardo Sanguineti.

mundo hispánico y especialmente tras su muerte, que es cuando aumenta el interés por sus obras y las retraducciones de sus poemas.

Alrededor de 1982, año de la publicación *Eugenio Montale*, en la colección Los poetas de Júcar, Arce afirma que ya se tiene más conocimiento de la vida del poeta, y en las décadas de los años setenta y ochenta hay una explosión de interés hacia la figura de Montale que crece vertiginosamente en España (Arce, 1982, p. 8).

Siguiendo la estela de retraducciones de *Ossi di seppia* inaugurada por Ferrer Lerín (1973) y Arce (1982), y todavía cabalgando la ola editorial resultante de los eventos biográficos montalianos ya reseñados, Carlos Frabetti publica su retraducción de *Ossi di seppia*, en 1983.

Tras diecisiete años desde su primera retraducción, Frabetti retraduce una nueva versión de *Ossi di seppia* (2000), ampliando el número de traducciones del poemario al castellano, esta vez acompañando su retraducción con el prólogo de Alfredo Gargiulo, que el crítico napolitano compuso para la segunda edición del original *Ossi di seppia* (1928).

Con la retraducción de los poemas “Los limones”, “Falsete”, “No nos pidas la palabra”, “Chirría la polea del pozo”, “Crisálidas” y “Orillas”, el poeta ciudadrealeño contribuye a la introducción de *Ossi di seppia* en el mundo hispánico, y lo hace, en 1994, con un capítulo dedicado a la recopilación y traducción de poemas de Montale, en el marco de su extensa antología de traducciones al castellano de poesía italiana, *Poetas italianos contemporáneos* (1994).

De declarada intención académica, conmemorativa y dictadas por la voluntad de creación de un espacio conjunto entre mundo académico y literario, así son las retraducciones de esta selección de poesías de Eugenio Montale *37 poemas de Eugenio Montale* publicada por Hiperión en Madrid en 1996, año del centenario del nacimiento del poeta.

Este proyecto tiene el mérito de acercar al lector español a un autor cuya obra ni siquiera había sido íntegramente traducida, hecho que tuvo que esperar diez años más.

Las mismas retraducciones arriba mencionadas y acompañadas por el prólogo de Rosario Scrimieri aparecen también en ese año en *Eugenio Montale que nació hace 100 años*, una edición con dibujos de Alberto Corazón, publicada en Madrid en 1996 por la Universidad Complutense y la editorial Mondadori.

En 2002, Claudio Rodríguez Fer compila y publica, en Galaxia Gutenberg, el *Cuaderno de Versiones* de José Ángel Valente, quien

es considerado por este editor “el poeta más importante de la segunda mitad del siglo XX” (Rodríguez Fer, 2002). La primera versión de un poema montaliano de José Ángel Valente, según nos indica Rodríguez Fer en su introducción a *Cuaderno de Versiones*, se publica ya en abril de 1954, y se trata del poema “Incontro”, que aparece a los pocos días de la llegada del poeta genovés a Madrid, con ocasión de sus dos conferencias en el Instituto de Cultura Italiano de la capital. El poema traducido se reproduce en el doble número 74-75 de la revista *Índice de Artes y Letras*, acompañado de una presentación del invitado italiano, Eugenio Montale, bajo el nombre “Versión y glosa de Eugenio Montale”. Es lógico deducir, como dice el propio Valente, que la retraducción de este primer poema se debe a la visita de Montale a Madrid.

Por ello es preciso asociar la iniciativa de esta traducción a la visita de Montale a Madrid, enmarcándola primeramente entre el periodismo cultural y la labor literaria; se presta así la debida atención en los medios a un extraordinario poeta poco conocido en España ofreciendo una nota que trazara el perfil poético del autor y un poema traducido para el lector español. La escasa difusión de esta figura italiana en nuestro panorama literario del momento, en comparación con otras geografías, es vinculada por Valente con las escasas traducciones existentes en España, como hace saber en la “glosa” antepuesta al texto traducido: Su obra poética, por otra parte, ha trascendido hace tiempo las fronteras de su país y ha colocado su nombre entre los más representativos del panorama poético europeo. Tal vez, a pesar de todo ello, la figura del poeta italiano no resulte demasiado familiar para el lector español. La labor de traducción que Oreste Macrì respecto a nuestra poesía actual no ha encontrado todavía paralelo entre nosotros (Valente, 2002, p. 105, citado por Valenciano Cerezo, 2022, p. 275).

La antología *Poesía italiana del siglo XX*, publicada en Antioquía (Perú) por la Editorial de la Universidad de Antioquía en 2002, es una edición auspiciada por el rectorado de la Pontificia Universidad Católica del Perú y, aparentemente, no coincide con ninguna fecha señalada en la biografía montaliana. Se trata de una versión posterior a toda traducción de *Ossi di seppia* al castellano, publicada fuera de España hasta ese momento (Armani 1971, 1973, 1976, 1990), y anterior a la última, publicada en Santiago de Chile en 2008.

2006 es el año en el que a Fabio Morábito se le encarga la traducción de la obra completa de Eugenio Montale. La canonización de Montale en España culminó gracias al volumen coordinado por Rosario Scrimeri *37 poemas de Eugenio Montale traducidos por 37 poetas españoles* (1996). Posteriormente, han ido apareciendo con cierta regularidad traducciones íntegras de distintos poemarios de Montale: *Diario póstumo* en versión de M.^a Ángeles Cabré (1999), la ya mencionada nueva versión de *Huesos de sepia* de Carlo Frabetti (2000), *Satura*, traducido por M.^a Ángeles Cabré (2000), *La tormenta y otros poemas* de Juana Ruiz (2003) y *Las ocasiones* de Carlos Vitale (2005), que ya había traducido una selección de líricas tardías de Montale, *La forma del mundo* (1990). Teniendo en cuenta todo el interés que suscita la obra de Montale a partir de 1996, la retraducción de Morábito (2006) es el resultado de una evolución casi natural de un proceso retraductor y de acercamiento a una poética determinada que culmina con la traducción completa, en edición bilingüe, de toda su obra.

La última y más reciente de las retraducciones de *Ossi di seppia* aparece en 2008, publicada por la Universidad Pontificia de Santiago de Chile. Pedro Pablo Rosso, su autor, explica en la introducción de *Una mañana, tal vez* (2008) que la motivación subyacente para la realización de su retraducción fue la intención de acercar a Eugenio Montale al lector hispanohablante. Merece la pena mencionar en este punto del análisis, acerca de cuándo aparecen las retraducciones de *Ossi di seppia*, que la publicación de Rosso ve la luz después de 2006, año de la traducción integral de la obra de Montale por Morábito (2006), y lo hace casi en contraposición a ella y a su carácter enfocado a un segmento de público demasiado especializado, un sector en el que no encuentra sitio el lector menos académico. Así lo afirma en su prólogo: “Pese a los méritos de este notable esfuerzo editorial⁵, es muy posible que por su extensión y envergadura –superior a mil páginas– los lectores se circunscriban a círculos especializados” (Rosso, 2008, p. 24). Aun tratándose de un producto literario completamente diferente, podría decirse que esta versión de *Ossi di seppia*, excluida del análisis crítico por no ser considerada una

⁵ Pedro Pablo Rosso (2008) se refiere, en la cita, a la traducción de la obra completa de Eugenio Montale de Fabio Morábito en 2006.

retraducción activa de la obra, nace, en cierto modo, de la contraposición a la anterior retraducción de 2006.

3.4 UNAS BREVES CONCLUSIONES ACERCA DEL CUÁNDO APARECEN LAS RETRADUCCIONES DE MONTALE EN LENGUA CASTELLANA

Tras el análisis del contexto de *Ossi di seppia* (1925) y de cada una de sus traducciones al castellano aparecidas a lo largo de sesenta años (1948-2008), podemos afirmar que el hermético italiano llegó con gran retraso al mundo hispánico, con respecto a su llegada a otros países vecinos como Inglaterra o Francia, entre otros. Las distintas retraducciones, en la mayoría de los casos, están marcadas por acontecimientos clave de la biografía del autor: desde la publicación de obras que despiertan internacionalmente el interés hacia Montale, véase, por ejemplo, la publicación de *Quaderno di traduzioni* (1948), hasta el centenario de su nacimiento, que fue, por ejemplo, junto a su fallecimiento en 1981, motivo de homenaje y acercamiento a su poética.

Las traducciones de Armani (1971 y 1973) y Ferrer Lerín (1973) coinciden con la publicación en Italia de otras dos obras del poeta, *Satura* (1971) y *Diario del '71 y del '72* (1973). No solo a medida que Montale va publicando más obras crece el conocimiento que se tiene de su poética, algo oscura y muy hermética, considerada por muchos difícil de traducir, sino que además la obtención del premio Nobel de Literatura en 1975 abre la veda para que las editoriales impulsen más proyectos de retraducción, dada la notoriedad adquirida por el poeta tras el premio. Arce y Frabetti publican respectivamente sus versiones de *Ossi di seppia* en 1982 y 1983, justo después de la muerte del poeta en 1981.

La verdadera coronación del poeta y de su *Ossi di seppia* en el ámbito hispánico son las retraducciones recopiladas por la profesora Scrimieri con ocasión del centenario del nacimiento de Montale: *Eugenio Montale que nació hace cien años* (1996) y *37 poemas de Eugenio Montale traducidos por 37 poetas españoles en el centenario de su nacimiento* (1996), obras seguidas, diez años más tarde, por la traducción de la obra completa de Montale a cargo de Fabio Morábito (2006).

CAPÍTULO 4. ¿DÓNDE APARECEN LAS RETRADUCCIONES DE *OSSI DI SEPPIA* AL CASTELLANO?

4.1 ANÁLISIS DEL ELEMENTO ESPACIAL EN EL CONTEXTO DE PUBLICACIÓN, GÉNESIS Y RECEPCIÓN DE LAS RETRADUCCIONES DE *OSSI DI SEPPIA*

Dónde aparecen las retraduccionen de una obra puede ayudar a catalogar los productos de este fenómeno y a esclarecer el entramado contextual que está detrás de la aparición de cada versión. Se ha descrito en apartados anteriores el concepto de retraducción y cuáles son nuestros objetivos a la hora de analizar este fenómeno: el estudio de las retraduccionen “activas” (Pym, 1998) de *Ossi di seppia* al castellano, puesto que pretendemos, desde la observación empírica de dichas versiones, extraer datos aplicables al fenómeno retraductor universal.

Entre los factores contextuales sincrónicos que Pym (1998) aplica a las diferentes versiones de una obra para diferenciar entre retraduccionen “activas” y “pasivas” se encuentra, por ejemplo, el público meta o la variante lingüística utilizada que casi siempre, en nuestro caso, coincide con la zona geográfica de publicación de la versión analizada.

Periodical retranlations of texts like the Bible would appear to be quite a different phenomenon, at least when they have relatively wide expanses of time or geography between them and would seem to be responding to long-term processes of linguistic or cultural change in the target community. A similar logic would apply to retranlations separated by synchronic boundaries (geopolitical or dialectological) where there is likely to be little active rivalry between different versions and knowledge of one version does not conflict with knowledge of another. These might be called “passive retranlations”, at least to the extent that they have relatively little disturbing influence on each other. However, retranlations sharing virtually the same cultural location or generation must respond to something else [...] (Pym, 1998, p. 82).

El español es uno de los idiomas más difundidos en el mundo, se habla en España, en buena parte de América, Filipinas, Guinea Ecuatorial y en muchos otros lugares del mundo. Se trata de un idioma meta que podría haber dado lugar a muchas traducciones y retraducciones en muchos países del mundo. Sin embargo, siguiendo en la línea de la escasa fortuna de la difusión de Montale en castellano, *Ossi di seppia*, así como también toda la obra del poeta italiano, no fue muy retraducido en el mundo hispánico fuera de la península ibérica. La mayoría de las publicaciones de *Ossi di seppia* en castellano han aparecido en España, aunque cuatro de las versiones recogidas en nuestro corpus trascendieron los límites de este país y se publicaron en Argentina, Perú y Chile.

Es pertinente mencionar, llegados a este punto, que no solo hay una diferencia entre las traducciones aparecidas en España y las que aparecieron en los países de lengua española arriba mencionados, sino también cierta variedad en lo que se refiere a la nacionalidad de los diferentes autores, y no siempre el lugar de procedencia del autor y el lugar de publicación de la retraducción coinciden. En la siguiente tabla (tabla 4), se observa cómo Horacio Armani, argentino, publica en 1994 su retraducción en España; al igual que lo harían Fabio Morábito, italomexicano, en el año 2006, o Frabetti, de nacionalidad italiana, en 1983 y en 2000; e incluso la casuística, como podemos observar a continuación, es más extensa y variada.

Tabla 4. Países de las retraducciones de *Ossi di seppia*, sus autores y publicaciones

<i>Traducciones de Ossi di seppia: año y autores</i>	<i>Nacionalidad del autor</i>	<i>País de publicación</i>
1948: José María Alonso Gamo y E. de Nora	Española	España
1949: José María Alonso Gamo	Española	España
1959: Vintilă Horia y Jesús López Pacheco	Rumana/española	España
1967: Jorge Guillén	Española	España
1971: Horacio Armani	Argentina	Argentina
1973: Horacio Armani	Argentina	Argentina
1973: Francisco Ferrer Lerín	Española	España

<i>Traducciones de Ossi di seppia: año y autores</i>	<i>Nacionalidad del autor</i>	<i>País de publicación</i>
1976: H. Armani	Argentina	España
1982: Joaquín Arce	Española	España
1983: Carlos Frabetti	Italiana	España
1990: H. Armani	Argentina	Argentina
1994: Ángel Crespo	Española	España
1994: H. Armani	Argentina	España
1996: Jenaro Talens, Luis Antonio de Villena, Justo Jorge Padrón, Jesús Munárriz, Javier del Prado, Leopoldo Alas, Antonio Prieto	Española	España
2000: Carlos Frabetti	Italiana	España
2002: Javier Sologuren y Carlos Germán Belli	Peruana	Perú
2002: José Ángel Valente	Española	España
2006: Fabio Morábito	Italomexicana	España
2008: Pedro Pablo Rosso	Italochilena	Chile

Pym nos marca las pautas del estudio en este aspecto: “There is no universal reason to make our field a slave to political borders. The borders between cultures are not marked prior to a translation but are manifested in the very act of translating” (Pym, 1998, p. 105). Por lo tanto, no queremos que las áreas geográficas marquen, *a priori*, ninguna diferencia y sean un factor distintivo en la identificación de qué es o de lo que no es retraducción.

Algunas retraducciones de *Ossi di seppia* aparecidas en Argentina, por ejemplo las de Armani, quien publicó tanto en Argentina como en España (1990 y 1994), sí son consideradas retraducciones “activas” e incluidas en el corpus del análisis crítico de este estudio; otras, como por ejemplo la de Pedro Pablo Rosso (poeta de nacionalidad italo chilena), publicada en Chile (2008), se consideran, por razones que trascienden el área geográfica de publicación, retraducciones “pasivas”, y son excluidas del corpus de análisis crítico, dado que consideramos que carecen de aquellas características útiles para su comparación con otras

retraducciones que nos puedan descubrir datos relevantes para nuestro trabajo sobre retraducción. Se consideran “pasivas” aquellas versiones que no han sido generadas ni coexisten en un mismo sistema meta con otras retraducciones similares, ni están en competición con ellas por tener al mismo público meta, o que no se mueven en un mismo mercado editorial. Rosso (2008), en el prólogo que acompaña su retraducción, se distancia de su inmediato predecesor en la historia de las retraducciones de *Ossi di seppia*, Morábito (2006), exponiendo que su versión de 2008 responde más a las exigencias de un aficionado que quiere acercar los versos de Montale al lector, sin grandes pretensiones: “la edición de la presente antología [...] sólo pretende levantar la barrera del idioma para todos quienes se interesan en conocer o repasar con deleite la obra del gran poeta” (Rosso, 2008, p. 24).

4.2 BREVES CONCLUSIONES ACERCA DE LA CUESTIÓN DE DÓNDE APARECEN LAS RETRADUCCIONES DE *OSSI DI SEPPIA* AL CASTELLANO

Las diferencias lingüísticas entre las diferentes zonas de habla hispana no son objeto de este estudio por motivos evidentes, pues ese enfoque nos llevaría a desviarnos del enfoque general sobre retraducción; sin embargo, merece la pena mencionar que sí constituyen, junto a otros factores sincrónicos, motivo para considerar que dos versiones de la obra traducidas al mismo idioma pero con diferencias estrictamente vinculadas con las áreas geográficas en las que se produjeron hacen que no haya competencia ninguna entre ellas y puedan coexistir sin tener relación, ni positiva, ni negativa, la una con la otra. Un ejemplo de ello lo constituyen las versiones de Solonguren y Germán Belli (2002) y la de Pedro Pablo Rosso (2008), consideradas retraducciones “pasivas” también por motivos vinculados con las áreas geográficas de aparición (Perú y Chile), aunque no exclusivamente por ellos, como ya se menciona en el párrafo anterior.

En el apartado 2.2 del capítulo dedicado a quién retraduce *Ossi di seppia* al castellano, ya se hizo hincapié en el hecho de que según se deduce de sus biografías muchos de los traductores de Montale fueron grandes estudiosos de Italia y de su literatura y que, en su mayoría, tuvieron trabajos que les permitieron, incluso cuando era difícil desplazarse

por un mundo entre guerras¹, poder viajar e imbuirse de la cultura y del arte del país al que viajaban o en el que estaban destinados.

De esta manera, también desde un punto de vista espacial, el perfil del traductor, en su conjunto, con sus viajes, relaciones, correspondencia y estudios, más que su mera procedencia o el país de publicación de su versión, puede considerarse un factor contextual importante en lo que afecta al proceso de retraducción.

¹ Montale publica *Ossi di seppia* en 1925, año en el que el mundo está marcado por el final de la Primera Guerra Mundial, en 1918, y el comienzo de la Segunda Guerra Mundial, en 1939, y con España de camino a iniciar una guerra civil en 1936.

CAPÍTULO 5. ¿POR QUÉ SE RETRADUCE Y CÓMO SE RETRADUCE *OSSI DI SEPPIA*?

5.1 LAS MOTIVACIONES DE LAS RETRADUCCIONES

“Quelles sont les raisons qui nous poussent à retraduire, à refaire ce qui a été déjà fait, lorsqu’on est loin d’avoir tout traduit ?” (Collombat, 2004). A esta cuestión, propuesta por Collombat en *Le XXI^e siècle : l’âge de la retraduction*, en 2004, podemos responder. Se constata, llegados a este punto de la investigación, que las motivaciones del proceso de la retraducción se encuentran en múltiples factores que intervienen en el propio proceso y que no siempre se encuentran explícitas en toda aquella información que los traductores, editores, académicos y críticos literarios nos hacen llegar a través de sus prólogos, introducciones, epílogos, notas y artículos, es decir, paratextos publicados juntos a las diferentes retraducciones, o relacionados con ellas. Así lo recalcan Alvstad y Assis (2015), quienes comparten la visión polifacética del enfoque del estudio sobre retraducción que se ha aplicado, y que no dejan atrás ninguno de los aspectos, explícitos e implícitos subyacentes, relacionados con las motivaciones retraductoras:

The reason *why* retranslation are made include those which are publicized in all sorts of paratexts – promotional materials, editorial comments, introductions, notes, afterwards, reviews, and the like – but also certain underlying motivations which are not usually referred to in such paratexts. Both types of reasons are frequently mentioned in the research literature on retranslation, since motivation appears to be the most widely studied variable (Alvstad y Assis, 2015, p. 14, énfasis en el original).

Como resultado de los análisis realizados sobre todas las versiones publicadas en castellano de *Ossi di seppia* en los que se ha observado tanto el perfil del traductor como su entorno editorial, geográfico, político e histórico, se ha comprobado que los agentes fácticos relativos al contexto de una retraducción pueden ser temporales, espaciales, socioculturales y tanto sincrónicos como diacrónicos. Todos ellos contribuyen a componer el puzzle de las motivaciones de las retraducciones y que muchos teóricos

han intentado reconstruir para entender mejor este fenómeno (Berman, 1990, Bensimon, 1990, Collombat, 2004, Monti, 2011, Venuti, 2012; Alvstad y Assis, 2015).

La cuestión de por qué se retraduce es sin duda la variable que más se ha estudiado, empezando por Berman (1990), quien afirmaba que el motivo por el que existen las retraduccion es, entre otros factores, que estas envejecen. El traductólogo francés afirmaba que mientras que el original permanece eterno, siempre válido a los ojos de sus lectores, sus retraduccion se quedan obsoletas con el tiempo.

D'ordinaire, on cherche le fondement de la nécessité des retraductions dans un phénomène lui-même assez mystérieux : alors que les originaux restent éternellement jeunes (quel que soit le degré d'intérêt que nous leur portons, leur proximité ou leur éloignement culturel), les traductions, elles, "vieillissent" (Berman, 1990, p. 1, énfasis en el original).

Así lo recalca Monti (2011), añadiendo, quizá, aún más fuerza a las afirmaciones de Berman (1990): "[les] textes « originaux » prennent des rides qui les rendent encore plus charmants, les imperfections dues à l'âge des traductions ont une propension toute particulière à les rendre grotesques" (Monti, 2011, p. 16).

La insatisfacción generada por las versiones que envejecen con el paso del tiempo es una de las motivaciones de las retraduccion: se trata en algunos casos de versiones grotescas (Monti, 2011), cuya lengua está pasada de moda y cuyo público y sus características se han quedado anclados en el pasado, ya no son versiones aceptables ni para el retraductor ni para el lector actual. "Évidemment il y a plusieurs raisons possibles; cependant, l'une des plus fréquentes est l'insatisfaction vis-à-vis des traductions existantes, ce qui, à son tour, peut être justifié de plusieurs façons" (Monti, 2011, p. 14).

Un traductor que escoge el camino de la retraduccion o un editor que ve la posibilidad de dar una nueva oportunidad de salida a una obra a través de una retraduccion tiene que estar necesariamente motivado por razones que le hagan creer que está llevando a cabo o encargando un trabajo cuyo resultado será mejor que el del traductor precedente.

La retraduction sera donc déterminée, dans ce cas, par la volonté de restaurer l'intégralité du texte. L'histoire de l'Europe au XXe siècle nous offre plusieurs exemples de censure idéologico-politique, ou encore de

cette censure morale qui édulcore, voire efface, dans les traductions, les éléments contraires à la morale dominante (Monti, 2011, p. 15).

Puede darse el caso de traductores que consideren que la traducción que quieren mejorar es una traducción incompleta que presenta omisiones, errores, o que ha podido ser el resultado de distorsiones externas, debidas, por ejemplo, a episodios de censura, bastante comunes en la traducción literaria del siglo pasado.

Quizá el desinterés por la obra de Montale en España haya podido estar motivado por la censura del periodo histórico en el que se publicaron sus poemas, aunque no hay prueba de ello en ninguno de los paratextos analizados y, por lo tanto, se trata de un tema que trasciende los límites de esta investigación. Sin embargo, sí se puede afirmar que, gracias a esos paratextos y a la información que nos hacen llegar a partir de los años setenta y ochenta del siglo pasado, tanto la poca presencia de traducciones de la obra en el mundo hispánico como la ausencia de versiones satisfactorias para la renovada sensibilidad hacia la poética de Montale motivaron la publicación de numerosas retraducciones incluidas en el análisis de este trabajo: Horacio Armani (1971, 1990), Francisco Ferrer Lerín (1973), Joaquín Arce (1982), Carlos Frabetti (1983) y *37 poemas de Eugenio Montale traducidos por 37 poetas españoles en el centenario de su nacimiento* (1996).

Venuti (2012) estudia también la cuestión de las motivaciones de las retraducciones y destaca cuatro factores determinantes. Para empezar, habla del envejecimiento típico de las versiones anteriores (Berman, 1990; Bensimon, 1990; Collombat, 2004; Monti, 2011, entre otros) que suele mover al retraductor, o de su insatisfacción frente a lo incompleto de versiones anteriores y la misión de publicar una retraducción que complete y complemente las traducciones anteriores.

Here the choice of the text for retranslation is premised on an interpretation that differs from that inscribed in a previous version, which is shown to be no longer acceptable because it has come to be judged as insufficient in some sense, perhaps erroneous, lacking linguistic correctness (Venuti, 2012, p. 26).

El segundo núcleo contiene razones puramente comerciales, como aquellas dictadas por el mercado editorial; piénsese por ejemplo en la

elección de un editor a la hora de encargar una retraducción en vez de afrontar unos elevados costes por la compra de derechos de una traducción ya existente.

Seguidamente, Venuti (2012) propone aquellas razones que nacen de la voluntad de aportar una visión crítica diferente a la obra que facilite una nueva lectura del texto original. Como muestra de esta motivación se cita a David Luke, el germanista inglés que se dedicó a corregir desde 1970, y gracias a una renovada visión crítica sobre Thomas Mann y de su obra, las traducciones al inglés de Helen Lowe Porter, quien había introducido, en las primeras décadas del siglo XX, las grandes novelas del escritor alemán para el público estadounidense y británico (Venuti, 2012, p. 27).

El último núcleo de motivaciones hallado por Venuti, que encaja en buena medida con nuestro estudio sobre la retraducción de Montale al castellano, es la motivación por el cambio de estatus artístico y literario de una obra que pasa de ser marginal a canónica en la cultura de llegada. Montale pasa de ser un escritor prácticamente desconocido en el panorama poético hispánico a la obtención del premio Nobel de Literatura. La autora que Venuti menciona como ejemplo de este cuarto factor es la italiana Grazia Deledda, premio Nobel de Literatura en 1926, quien, ya traducida al inglés, había pasado prácticamente desapercibida en el mercado literario anglosajón hasta que en la década de los ochenta se retradujeron sus obras ya disponibles en inglés y se tradujeron las inéditas, tomando su obra un nuevo impulso al amparo del profundo desarrollo de sus personajes femeninos (Ortiz García, 2020, p. 335).

Retomando lo que Toury afirma en 1995, cuando dice que “any translator is called upon to make an overall choice between two extreme orientations: heavy leaning on the assumed original (adequacy, in our terminology), and sweeping adherence to norms which originate and act in the target culture itself, thus determining the translation’s acceptability” (Toury, 1995, p. 79), podemos formular que el propio retraductor, gracias a la distancia otorgada por el pasar del tiempo, y a mejores herramientas interpretativas o incluso a la profesionalización del oficio de la traducción, puede tener la oportunidad de acercarse más a la “adequacy” del original y desnudarse de todas aquellas imposiciones socioculturales que fueron necesarias en el pasado para introducir la obra en un determinado sistema lingüístico y cultural meta. Así lo explica, también, Gambier:

À la suite de Berman (1986 et 1990), on peut prétendre qu’une première traduction a toujours tendance à être plutôt assimilatrice, à réduire l’altérité au nom d’impératifs culturels, éditoriaux : on fait des coupures, on réarrange l’original au nom d’une certaine lisibilité, elle-même critère de vente. La retraduction dans ces conditions consisterait en un retour au texte-source (Gambier, 1994, p. 414).

La traducción, en definitiva, es un proceso que está sujeto tanto a la temporalidad como a la insatisfacción: “traduire est une activité soumise au temps, et une activité qui possède une temporalité propre: celle de la caducité et de l’inachèvement” (Berman, 1990, p. 1). En nuestra opinión, también se trata de un proceso en el que interviene el perfeccionismo innato propio de la tarea del traductor poético. Este esconde muchas veces su insatisfacción para con las traducciones anteriores a su versión tras la intención de dar una perspectiva renovada al texto, porque está convencido de que algunos aspectos de la obra no han sido considerados, adecuadamente, para su traducción. Pensemos, por ejemplo, en las retraducciones que nacen en el ámbito académico, como es el caso de *37 poemas de Eugenio Montale traducidos por 37 poetas españoles en el centenario de su nacimiento* (1996), promovido por el Departamento de Filología Italiana de la Universidad Complutense de Madrid: una retraducción con el claro intento, ampliamente explicado en el prólogo de la obra, de crear una retraducción que sea lo suficientemente adecuada para lectores especializados.

Ce n’est pas seulement la langue qui change, mais également les moyens mis à disposition des traducteurs : l’amélioration des outils lexicographiques et de recherche offre aux traducteurs contemporains des ressources incomparables par rapport aux moyens de travail des “anciens” (énfasis del autor) (Monti, 2011, p. 18).

En casos específicos, las herramientas que el traductor posee, como por ejemplo las herramientas informáticas que le permiten consultar fácil y rápidamente extensas bases de datos, diccionarios y enciclopedias, o comparar en poco tiempo versiones anteriores u otras opciones traslativas digitalizadas y depositadas *online*, han cambiado. Gracias a ellas, el retraductor puede llegar a tener un renovado y mejor conocimiento del autor, tanto de su poética como de su biografía.

Algunos retraductores abrazan la misión de la corrección de una traducción, es decir, se lanzan a recuperar la integridad del texto original a raíz de las nuevas herramientas de las que disponen.

Las razones de proponer una nueva retraducción, por tanto, pueden ser variadas. Con el fin de esclarecer cuáles han sido las que han motivado a traductores de todo el mundo hispanohablante —pertenecientes a la esfera tanto literaria como internacional, lingüística y académica, a lo largo de casi un siglo— a traducir la misma obra del poeta italiano Eugenio Montale al castellano, y tras la recopilación y catalogación de nuestro corpus de análisis, y el minucioso análisis de toda variable relativa al contexto de cada retraducción, daremos paso al análisis crítico de los poemas de *Ossi di seppia*. Para que el análisis sea más eficaz y nos proporcione mejores resultados a la hora de comparar las distintas versiones, se analizarán los poemas que cuentan con un mayor número de retraducciones activas al castellano. Para ello tenemos que ir más allá de los factores contextuales, es decir, *quién*, *dónde* y *cuándo* se tradujo una obra, e identificar las entretelas que han motivado estas retraducciones; se buscará *cómo* se han realizado las retraducciones activas seleccionadas y, a través de la observación y la comparación, según proceda de las diferentes versiones, trataremos de encontrar patrones que nos descubran el *porqué* del hecho retraductor.

5.2 ¿CÓMO SE RETRADUCE?

E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra transmutare, sanza rompere tutta sua dolcezza e armonia. E questa è la cagione per che Omero non si mutò di greco in latino, come l'altre scritture che avemo da loro. E questa è la cagione per che li versi del Salterio sono sanza dolcezza di musica e d'armonia; ché essi furono transmutati d'ebreo in greco e di greco in latino, e ne la prima transmutazione tutta quella dolcezza venne meno¹ (Dante, *Convivio*, 1304-1307, I, 8, pp. 14-16).

¹ Por lo tanto, todos deben saber que nada armonizado según las reglas de la poesía puede traducirse de su lengua materna a otra sin destruir toda su dulzura y armonía. Esta es la razón por la cual Homero no ha sido traducido del griego al latín como lo han sido otros escritos suyos que tenemos. Y esta es la razón por la cual los versos del *Salterio*

Dante Alighieri, quien no fue buen profeta de su fortuna y de aquello que habría de ser la traducción de su obra, tenía las ideas claras en relación con la traducción poética. Según él, el mero hecho de querer trasladar lo que las reglas del mosaico poético habían ligado con lazos armónicos rompería esos lazos, y en la traducción se habrían perdido toda la musicalidad y la armonía del original. Sin embargo, a pesar del resultado más o menos armónico que se consiguiera obtener, el hecho retraductor afecta a la mayoría de las obras literarias más importantes de la historia y a su recepción en diferentes culturas de llegada. Resulta pertinente para la investigación descubrir cómo se realiza una retraducción, desde el punto de vista tanto del editor/retraductor como del lector/público. “The question of how texts are retranslated maybe addressed in terms of internal and external features [...] but also in terms of how they are presented to the reader/viewer” (Alvstad y Assis Rosa, 2015, p. 16). Por esta razón, resulta muy interesante no solo haber analizado los paratextos arriba mencionados, notas y prólogos de los traductores o editores que acompañan las retraducciones, sino también verificar, a través del análisis comparativo de las retraducciones recopiladas entre ellas y con respecto al original, si las afirmaciones de los traductores sobre las versiones anteriores se corresponden con lo que realmente luego han producido en sus traducciones.

For the purpose of identifying the status of a retranslation, such paratextual labels and statements must be scrutinized, but, importantly, they should also be checked against the reality of textual-linguistic regularities such as maybe observed by a systematic comparative analysis of the retranslation with previous translations. It is well known that what (re) translators and the other agents involved *say* they do in (re)translation does not always correspond to what they actually *do*, and it is interesting to find out the contextual constraints that may have been influential in this regard (Alvstad y Assis Rosa, 2015, p. 17).

El análisis de las versiones recopiladas, la distancia entre ellas y el original, además de la manera de percibir las diferencias entre una

carecen de la dulzura de la música y la armonía; porque fueron traducidas del hebreo al griego y del griego al latín, y en la primera traducción se perdió toda su dulzura. (Traducción de la autora).

traducción y la siguiente, son esclarecedoras a la hora de encontrar patrones que nos ayuden a entender las dinámicas que están detrás del proceso retraductor, como afirmaba Gambier:

La retraduction travaille sur des textes déjà introduits en langue-culture d'arrivée. La relation que le traducteur établit avec ces premières versions mériterait une double analyse, fondée sur les écrits eux-mêmes et sur les opinions des traducteurs, des éditeurs, des lecteurs – de manière à saisir jusqu'où il y a détachement par rapport à la première traduction et comment les différences d'une traduction à la suivante sont perçues (Gambier, 1994, p. 414).

Para poder analizar los “écrits eux-mêmes” (Gambier, 1994), se han seleccionado nueve poemas pertenecientes a *Ossi di seppia*, con sus relativas cincuenta traducciones activas al castellano. Los poemas seleccionados son los que cuentan con más de cinco retraducciones activas:

- “Merigiare pallido e assorto”, con nueve retraducciones activas;
- “Forse un mattino andando in un'aria di vetro”, “Cigola la carrucola del pozzo”, con seis retraducciones activas;
- “In limine”, “I limoni”, “Corno inglese”, “Falsetto”, “Non chiederci la parola”, “Spesso il male di vivere ho incontrato”, con cinco retraducciones activas.

Después de haber establecido cuáles son los parámetros empleados para la selección de lo que va a formar el corpus de estudio, resulta fundamental determinar cuáles son los puntos esenciales del análisis centrado en las diferentes traducciones recopiladas en el corpus.

El conjunto de obras de este análisis es un corpus extenso con nueve poemas originales, sus primeras traducciones y cincuenta retraducciones activas, para un total de nueve mil doscientas cuarenta y nueve palabras. Esto ha llevado a la decisión de crear un método *ad hoc* para su análisis que permita centrarnos en los aspectos clave para esta investigación, sin dejar de lado ninguno de los rasgos pertinentes para los objetivos generales que se han propuesto.

5.3 UN MÉTODO ESPECÍFICO PARA EL ANÁLISIS CRÍTICO DE LAS TRADUCCIONES Y LAS ETAPAS DE ANÁLISIS

Establecemos como base de nuestra reflexión que cuando hablamos de traducción tienen un papel importante tanto las posibles equivalencias como las personas implicadas y el contexto en el que se realiza la traducción. Se ha observado hasta ahora el corpus recopilado desde el punto de vista de la obra en su conjunto, interna y externamente.

Al tiempo que se ha ido entrando más en detalle en el análisis de las obras tomadas en consideración para este trabajo, se ha realizado un estudio biográfico y profesional de los retraductores, junto a sus prólogos y notas a la traducción, puesto que el traductor tiene un rol importante como mediador en el complejo proceso de los intercambios culturales, y también tiene influencia en el prisma bajo el cual obra y autor traducidos son aceptados en el imaginario de la cultura del idioma meta.

Nos enfrentamos en consecuencia a la cuestión de determinar en qué elementos centrarnos, qué debe ser considerado adecuado y clave para los fines de la investigación y cómo garantizar la integridad y la coherencia en los resultados de su análisis. Podemos entender el análisis traductológico como análisis puro, como crítica de la traducción y como valoración (cualitativa) de la traducción, y según nuestros objetivos observaremos nuestro corpus bajo diferentes lupas, a pesar de constatar que, en muchas publicaciones especializadas, existe una confusión entre estos conceptos y que algunos traductólogos los consideran obviamente como sinónimos (Molchan, 2016, p. 3).

La mayor dificultad a la que nos enfrentamos cuando definimos un método para la evaluación de las traducciones poéticas del corpus reside en el hecho de que, a diferencia de los textos no literarios, “no es posible determinar unívocamente el contenido mismo del concepto «calidad de una traducción literaria», ya que se trata de una categoría estética difícil de medir” (Molchan, 2016, p. 3, énfasis en el original).

Al tratarse de un texto poético, el marco interpretativo puede parecer subjetivo, aunque la mayoría de los traductores de los textos analizados comparten en muchos casos tanto el objetivo final como las preocupaciones acerca del resultado de su trabajo, bien en sus prólogos, bien en las notas a sus traducciones.

Una vez analizada una serie de modelos planteados por distintos teóricos de la traducción (Berman, 1990; Venuti, 2008; Hewson, 2011;

Armstrong, 2007; Coldiron, 1996; Fuchs, 2002; Paloposki, 2005), con el fin de encontrar una base sólida para el análisis traductológico de nuestro corpus, se ha desarrollado un método propio que seguir y que mejor se ajuste a las exigencias.

Este análisis se divide en tres etapas que nos guían en el cotejo de las diferentes versiones y en su comparación con el original: en primer lugar, una etapa preliminar, en la que principalmente recopilamos toda la información acerca del poema original del corpus y de su estructura, desde los datos relativos a su composición hasta sus características métricas y estructurales.

En la segunda etapa se profundiza en los detalles de las retraducciones, siguiendo los parámetros poéticos propios del original, es decir, unos parámetros estilísticos, sintácticos y lexicales que hallamos en el análisis preliminar del poema original y que vamos a especificar, más adelante, para ver cómo los retraductores resuelven los problemas dictados por dichos parámetros.

Se analizan las diferentes publicaciones, incluidas las primeras traducciones y los detalles de las unidades más fragmentadas de los poemas retraducidos (versos y sílabas), en busca de similitudes o diferencias entre el original y las retraducciones, de la distancia con el original, del respeto de la musicalidad, del ritmo original y, finalmente, de si tras la traducción se conserva la experiencia sensitiva que el lector experimenta leyendo el original. Para poder entrar en detalle, se han descrito los parámetros estéticos propios del original y los hemos dividido en tres grupos para facilitar su observación en las retraducciones objeto del corpus de análisis.

Además, se enumeran todos los parámetros poéticos propios del original que se hallaron en la etapa preliminar del análisis en la que se analiza el poema original. Dichos parámetros estilísticos, sintácticos y lexicales serán, posteriormente, encontrados en las retraducciones activas seleccionadas para el análisis.

En el nivel estilístico hallamos los siguientes parámetros: la palabra áspera, esencial, lirismo antidannunziano², a menudo técnico, uso de palabras raras de ascendencia literaria, especialmente de Dante Alighieri, uso de vocablos específicos, sobre todo relacionados con el mundo del

² Montale se distancia de la tradición lírica tradicional, sobre todo de la poética de Gabriele D'Annunzio (1863-1938).

mar, objetos nombrados y cosas que trascienden su significado, pues representan el *mal de vivir*.

En el nivel sintáctico se encuentran grandes estructuras, parataxis, métrica tradicional con rimas inesperadas, rimas en medio del verso, sonidos ásperos y uso frecuente del imperativo “como respuesta a una naturaleza violenta e inhumana” (Macri, 1936, pp. 705-717).

En los parámetros del nivel lexical se halla un léxico concreto, seco, marino, gnómico, exacto, misterioso, hermético.

En la tercera y última etapa de análisis, procedemos a proporcionar las bases para formular nuestras conclusiones a partir de unas hipótesis sobre cada poema analizado, verificadas en el corpus de retraducciones y que nos servirán para las conclusiones de esta investigación sobre retraducción.

Una vez analizados los poemas bajo el prisma de los indicadores detallados en la etapa anterior, desarrollamos una explicación de las soluciones interpretativas de los retraductores a partir de las cuales formulamos una hipótesis para hallar nuestras conclusiones acerca de cómo esto ha podido influir en las distintas retraducciones, aparecidas a partir de la primera traducción de *Ossi di seppia* al castellano. Para concluir el análisis crítico, verificamos las hipótesis en las distintas retraducciones, para poder así contestar, eficaz y completamente, a la cuestión de partida que ha abierto el análisis: *cómo* se han retraducido las versiones de *Ossi di seppia* pertenecientes a nuestro corpus, y de qué modo los diferentes tipos de retraducciones analizadas pueden aclarar los motivos del hecho retraductor, su *porqué*, partiendo de la obra de Eugenio Montale traducida al castellano, e identificar patrones aplicables a escala universal en el ámbito de la retraducción poética.

CAPÍTULO 6. ANÁLISIS CRÍTICO DE NUEVE POEMAS SELECCIONADOS DE *OSSI DI SEPPIA* Y DE SUS TRADUCCIONES Y RETRADUCCIONES ACTIVAS

6.1 ANÁLISIS DE “MERIGGIARE PALLIDO E ASSORTO”

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

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

Osservare tra frondi il palpitare
lontano di scaglie di mare
mentre si levano tremuli scricchi
di cicale dai calvi picchi.

E andando nel sole che abbaglia
sentire con triste meraviglia
com'è tutta la vita e il suo travaglio
in questo seguitare una muraglia
che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia.

6.1.1 Primera etapa

Este poema, quizás el más antiguo del libro (Cataldi y D'Amély, 2003), es con mucha probabilidad de 1916 y el segundo de la sección que da nombre al poemario entero, *Ossi di seppia*. En *Intenzioni. Interviste immaginarie* (1946), Montale afirma haber compuesto originariamente el fragmento “tout entier à sa proie attaché: Meriggiare pallido e assorto”,

modificado posteriormente, alrededor de 1922, según explica el propio Montale (1946): “che modificai piú tardi nella strofa finale”. La presa era, según afirma el autor, su paisaje, el paisaje del mediodía de Liguria, su región, con las huertas con vistas al mar y los particulares menudos que absorben la atención del lector: el trabajo de unas hormigas, el ruido de unas serpientes entre las zarzas, las olas lejanas, un muro coronado de trozos de vidrio de botella.

La métrica del poema se desarrolla sobre cuatro estrofas: las tres primeras son de cuatro versos y de cinco la última. Están compuestas por ocho endecasílabos, cuatro decasílabos y cinco eneasílabos, con rimas AABB, CDCD, EEFF, GHGGH. Las rimas presentan las siguientes particularidades: C es una rima hipermetra, el tipo de rima que se da cuando una de las palabras en rima conforma un verso hipermetro, es decir, con una sílaba –sobrante– que pasa al verso siguiente, “veccia” en el verso (de aquí en adelante, v.) 5, e “intrecciano” en el v. 7. G es “imperfetta”, es decir, que tiene identidad parcial “abbaglia” en el v. 13, “travaglio” en el v. 15, “muraglia” en el v. 16. G y H son consonantes debido a la repetición del sonido “gli” al final de los vv. 13-17.

Fonéticamente, el juego de las aliteraciones, por ejemplo el uso repetido de la letra “i”, u otros usos repetidos de letras como el de las de consonantes dobles en “meriggiare pallido e assorto”, “presso”, “schiocchi”, “scricchi” y “picchi”, o de la “r” junto con la “o” en “assorto”, “rovente”, “muro” y “orto”, así como de los grupos consonánticos “st”, “sc” y “sch” en “sterpi”, “schiocchi”, “frusci” o “scricchi”, está enfocado en la búsqueda de sonidos ásperos. Las particularidades del paisaje representado en el poema no llegan a cohesionarse para dar un significado universal como conjunto: la experiencia del individuo se limita al sujeto, a su experiencia, a las barreras que cierran el poema. Las percepciones sensoriales son magnificadas y el malestar del yo está objetivado en elementos de la naturaleza y de la realidad: una característica predominante en *Ossi di seppia*.

Entre las figuras retóricas presentes en el poema destacan: la paronomasia “sterpi/serpi”, vv. 3/4; la onomatopeya: “schiocchi e frusci” en el v. 4, “scricchi” en el v. 11; el encabalgamiento en los vv. 9/10 y 10/11; el oxímoron “triste meraviglia” en el v. 14; un zeugma en el v. 15 “com’è tutta la vita e il suo travaglio”; la analogía “minuscole biche” –entre los montículos de tierra hechos por las hormigas y los montones de gavillas de trigo– y “calvi picchi” –entre montes yermos y cabezas de hombres

calvos–; la metáfora “cocci aguzzi di bottiglia” que representan las dificultades de la vida.

El tema del mal de vivir, dominante en *Ossi di seppia* y central en “Merigiare pallido e assorto”, representa una inversión del canon clásico del *Alcyone* (1903) de Gabriele D’Annunzio: la relación con la naturaleza ya no es una celebración, sino sinónimo de distancias, incomunicabilidad y rechazo. Con respecto a la naturaleza del mediodía, Montale siente inquietud, no experimenta ninguna serenidad. Su condición y la de todo ser humano es de cautiverio, soledad y abandono, de la que es imposible librarse: el mar está lejos y es inalcanzable, la tierra está circunscrita por un muro infranqueable, lleno de cristales de botella.

A continuación, se realiza el análisis de las estrofas para determinar lo que se considera interesante realzar en este análisis del original, para encontrar las debidas correspondencias más adelante en la retraducciones activas del poema.

PRIMERA ESTROFA
En los vv. 1-4, “Merigiare”, es decir, pasar, transcurrir el mediodía, es un infinitivo atemporal que hace referencia al sujeto. Le siguen otros cinco infinitivos acrónicos: “ascoltare”, “spiar”, “osservare”, “sentire”, “seguitare”. El uso de esta forma verbal despoja al poema de todo tipo de subjetividad.
SEGUNDA ESTROFA
En los vv. 5- 8, la “veccia” es una vegetación baja y salvaje, la <i>vicia sativa</i> o también llamada arveja, veza o alverja en castellano. “A sommo di minuscole biche”, encima de minúsculos montículos, hace referencias a un dantismo: aquí Montale usa la rima “formiche” y “biche” empleada antes por Dante en <i>La Divina Comedia</i> (Inf. XXIX, 64-66): “si ristorar di seme di formiche; ch’era a veder per quella oscura valle, languir li spirti per diverse biche”.
TERCERA ESTROFA
En los vv. 9-12, “Tra frondi”: mirar entre árboles y matorrales. “Palpitare”: verbo que se refiere al movimiento vital de las olas, a menudo usado en la tradición poética italiana; D’Annunzio, por ejemplo, lo usa en “L’onda” (<i>Alcyone</i> , 1903). La de las “scaglie di mare” es una figura ya usada por Montale para referirse al mar como un pez gigante; la encontramos en <i>Quaderno genovese</i> (1917): “un mare che si dibatte sulla riva fangosa e trema e splende in tutte le scaglie como un pesce gigantesco”. “Tremuli scricchi” son los crujidos de las cigarras; la palabra “scricchio” aparece en el diccionario Treccani con la siguiente definición: “scricchio s. m. [der. di scricchiare], non com. – Rumore di cosa che scricchiola; più genericam., rumore secco e crepitante: <i>tremuli scricchi Di cicale</i> (Montale)”.

CUARTA ESTROFA

En los vv. 13-17, “andando”. Tras los infinitivos acrónicos de las estrofas anteriores, encontramos este gerundio, que nos da la sensación de movimiento, casi despistado, algo perdido. En el v. 15, el autor vuelve a los infinitivos atemporales con “seguitare”, es decir, caminar a lo largo del muro, un muro en cuya cima se encuentran clavados unos “cocci aguzzi di bottiglia”, un detalle realístico que hace pensar en la imposibilidad de superar la barrera, un muro que es metáfora del aislamiento existencial del individuo. Los verbos en modo indicativo, sin embargo, son usados para hacer referencia a la realidad externa, que va más allá de su objetividad, son puramente descriptivos. El adjetivo se coloca antes del sustantivo, para resaltar su cualidad: “rovente muro” (v.1), “tremuli scricchi” (v. 11), “calvi picchi” (v. 12).

6.1.2 Segunda etapa

La primera traducción al castellano que se encuentra de este poema es de José María Alonso Gamo. Se publicó en 1949 en la recopilación *Ossi di seppia*, en la revista *Escorial*, en Madrid. Las sucesivas retraducciones activas de “Merigiare pallido e assorto” (tabla 1) son las siguientes:

Tabla 1

1	“Sestear I”, Jorge Guillén, 1967
2	“Sestear II”, Jorge Guillén, 1967
3	“Sestear pálido y absorto”, Horacio Armani, 1971
4	“Sestear pálido y absorto”, Francisco Ferrer Lerín, 1973
5	“Sestear pálido y absorto”, Joaquín Arce, 1982
6	“Sestear pálido y absorto”, Carlos Frabetti, 1983
7	“Sestear pálido y absorto”, Luis Antonio de Villena, 1996
8	“Sestear pálido y absorto”, Carlos Frabetti, 2000
9	“Sestear pasmado, absorto”, Fabio Morábito, 2006

1. y 2. Las primeras dos retraducciones activas de este poema son de Jorge Guillén (1967).

Se trata de un tipo de retraducción muy peculiar, puesto que las dos versiones aparecen publicadas en la misma edición de *Aire nuestro*.

Cántico, Clamor, Homenaje y otros poemas, final (2008). Se trata de dos versiones, simultáneas, de una retraducción activa del poema y profundamente diferentes la una de la otra. Se podrían definir una retraducción y una autotraducción, pero al desconocer el orden en el que el poeta realizó las dos versiones, además de otros datos acerca de su realización, se ha decidido tratarlas en este estudio como dos retraducciones activas, muy distintas entre sí, realizadas y publicadas simultáneamente en la misma edición.

La primera versión, cuyo título es “Sestear”, mantiene la misma métrica y sintáctica del original, con algunos cambios de metro, y sobre todo sin rimas consonantes. La segunda, “Sestear II”, en cambio, está formada por cinco estrofas de cuatro eneasílabos con rima consonante en los versos pares. Guillén (1967) quiso poner a prueba dos concepciones opuestas de la traducción poética, una más fiel a la letra y otra más al metro.

3. La tercera retraducción del poema es de Horacio Armani y fue publicada en 1971. El primer verso se mantiene invariado, “Sestear pálido y absorto”. Horacio Armani lo hereda de Jorge Guillén (1967) y ya desde el primer verso sabemos que Armani (1971) tiene en cuenta, para su retraducción, las retraducciones de su predecesor. El mismo verso había sido traducido por Alonso Gamo (1949) como “Pasar el mediodía, claro, absorto”, en su intento, conseguido, de usar endecasílabos a lo largo de toda la traducción. Puede que, al ser el primer traductor de Montale al castellano, Alonso Gamo prefiriera usar el endecasílabo, sin seguir a Montale en versos de métrica diferente (decasílabos y eneasílabos) y arriesgarse con una métrica poco habitual en castellano.

En la versión de Armani (1971), allí donde la elección del traductor de acercarse a la musicalidad del original lo permite, es respetada la métrica del original. Esta lucha del traductor de Montale al castellano por adaptarse al verso de este poeta sin sacrificar la musicalidad de las rimas internas, de las aliteraciones, se halla en todas las retraducciones del poema.

4. Ferrer Lerín realiza la cuarta retraducción de “Meriggiare pallido e assorto” en 1973: a diferencia de la mayoría de los poemas de su publicación de *Ossi di seppia*, que son primeras traducciones, “Sestear pálido y absorto” es una retraducción, puesto que, en el año 1973, el poema ya cuenta con otras tres traducciones anteriores al castellano y, por lo que se manifiesta ya desde el primer verso, retoma en el v. 1 la retraducción de Guillén (1967), “Sestear pálido y absorto”. Esta retraducción carece de

notas al pie de página que nos guíen en la comprensión de las elecciones traslativas del traductor. Hay un claro intento de reproducir la musicalidad del original gracias a las repetidas aliteraciones: “absorto/junto/huerto/gamonitos”, vv. 1/2/3; “rumores/serpientes”, v. 4; “arveja/rojas”, vv. 5/6; “trémulos/repiqueteo”, v. 11; “maravillado/muralla/botella”, vv. 14/16/17.

5. La quinta retraducción activa de este poema es de Joaquín Arce (1983). En el prólogo de esta versión el traductor realiza un comentario crítico, una presentación del entramado simbólico de Montale que considera necesaria al ser este, junto con la condensación del verso herméutico, uno de los mayores retos de esta traducción. Arce, al igual que había hecho Armani en 1973, quien habló del uso del verso libre y de la peculiaridad de la puntuación de la poesía italiana del siglo XX, también señala la peculiaridad de la “personal métrica montaliana” y del verso utilizado en *Ossi di seppia*. El uso del endecasílabo, típicamente italiano, y el uso del heptasílabo, el verso libre y la falta de respeto de la rima, que no sigue ninguna norma específica, además del denso entramado simbólico expresado por “preciosismos formales que se reiteran a lo largo del libro” (Arce, 1982, p. 38), nos dan una idea de las dificultades a la que se enfrenta el traductor en esta retraducción. Arce resuelve en esta retraducción el verso de Montale con una serie de versos mayores con rimas internas y, cuando es posible, asonantes.

6. y 8. Frabetti traduce el poema tanto en 1983 (sexta retraducción; tabla 1) como en 2000 (octava retraducción; tabla 1), y en su segunda versión aporta unas pequeñas variaciones: el v. 3, “escuchar entre los ciruelos y los gamonitos”, tomado de la retraducción de Ferrer Lerín (1973), se traduce en la versión de 2000 como “escuchar entre los ciruelos y los rastrojos”. Con la distancia temporal, Frabetti se atreve con la introducción del término “rastrojos”, que no había sido utilizado anteriormente. En el v. 15, el zeugma del original “com’è tutta la vita e il suo travaglio”, traducido literalmente en 1983 como “cómo es toda la vida y su fatiga”, se traduce, en la retraducción de 2000, como “que está toda la vida y su fatiga”. Morábito, en 2006, volverá a acercarse, un poco más, al original “com’è tutta la vita e il suo travaglio”, con la traducción “cómo es toda la vida y sus penurias”.

7. La séptima retraducción activa de nuestro corpus es de Luis Antonio de Villena (1996) y es parte de la obra polifónica *37 poemas de Eugenio Montale traducidos por 37 poetas españoles en el centenario de su nacimiento*, dirigida por Rosario Scrimieri y promovida por el departa-

tamento de Filología Italiana de la Universidad Complutense de Madrid. Se trata de una retraducción cuidada que demuestra, como veremos en múltiples ejemplos en el análisis a continuación, ser fruto de un profundo conocimiento de la obra de Montale y de las retraducciones anteriores.

9. La versión de Morábito (2006) es la novena y la más reciente retraducción de “Meriggiare pallido e assorto” al castellano. En “Nota sobre la traducción”, el epílogo de la versión de *Ossi di seppia* de Morábito, están reunidas algunas reflexiones sobre las dificultades de la traducción, empezando por la preocupación, común hasta ahora en todos prólogos y notas de las retraducciones analizados, por conservar musicalidad y ritmo en la traducción de los poemas de Montale. La sonoridad de sus versos, de las rimas internas y de las rimas distantes es tan especial en este poeta que, según Morábito, sería inútil cualquier intento de no conservarla, pues se perdería mucho de lo que el propio Montale, gran traductor de obras poéticas, intentó siempre conservar, en detrimento, incluso, de la fidelidad del sentido (Morábito, 2006, p. 1019). Morábito utiliza siempre en esta retraducción versos de arte mayor y cuando es posible se ciñe al original, sobre todo cuando Montale utiliza los decasílabos o falsos endecasílabos en español. Siempre acaba por sobrar una sílaba y es muy complicado respetar el verso original. Por tanto, las estrofas de decasílabos y novenarios acaban estando formadas casi por completo por endecasílabos.

A continuación, se presenta un análisis detallado de las estrofas de las retraducciones activas del poema y de sus versos para hallar las correspondencias de aquellos elementos que se ha decidido destacar previamente en el análisis del original y que nos va a proporcionar indicios acerca de cómo han sido realizadas las retraducciones del poema.

PRIMERA ESTROFA (RETRADUCCIONES)

En el v. 1: Como ya hemos mencionado al principio de este análisis, desde la primera retraducción activa, realizada por Guillén en 1967, el v. 1 “Meriggiare pallido e assorto” se había traducido como “Sestear pálido y absorto”, exceptuando el “Pálido sestear absorto” de la segunda versión de Guillén (1967), que usaba los mismos vocablos, pero distribuidos en un orden diferente. En la retraducción de Morábito de 2006, por primera vez en la historia de este poema, y después de treinta y nueve años y ocho retraducciones al castellano, este verso se traduce como “Sestear

pasmado, absorto”, una traducción nueva, con cesura al final del verso para proporcionarle más fuerza. Sin embargo, el título con el que conocemos, tradicionalmente, este poema en castellano es “Sestear pálido y absorto”, a pesar de que su última retraducción es de 2006. Esto puede deberse a dos factores: por un lado, este poema es uno de los más famosos de la obra de Montale. Y al ser muy célebre y ampliamente estudiado tanto en Italia como en el extranjero y debido a los rasgos que los idiomas castellano e italiano comparten, su título original se impone a cualquier intento de alejarse de la traducción literal. Por otro lado, es posible que, dado que es uno de los más famosos poemas de Montale, la traducción de su título “Sestear pálido y absorto” haya pasado por una especie de proceso de canonización, al permanecer inalterada a lo largo de treinta y nueve años y nueve retraducciones, y que cualquier otra traducción no encuentre espacio en el imaginario del lector de Montale en castellano.

En el v. 2: El verso “presso un rovente muro d’orto” es uno de los puntos clave de las retraducciones del poema. La palabra “muro” se encuentra abriendo y cerrando el poema: por un lado, es metáfora del aislamiento del hombre frente a la naturaleza que le produce desasosiego, es decir que representa el tema principal del poema; por otro lado, al estar en final de verso, un verso con rima consonante en el original, “assorto/orto” de los vv. 1-2, representa el primer reto para los traductores de la obra. En Gamo (1949) se traduce como “Pasar el mediodía, claro, absorto, junto al muro caliente de algún huerto”. Vemos cómo, en esta primera traducción, se mantienen asonancia y métrica; el autor no se aleja, en la medida de lo posible, del original.

1. “Sestear”, Jorge Guillén, 1967: “Sestear pálido y absorto / Junto a un muro ardiente de huerto”. Se mantiene la rima y la palabra “muro”; también se usa la palabra “huerto”, heredando los términos de la primera traducción de Alonso Gamo. El adjetivo escogido para traducir “rovente” es “ardiente”. Se omite el artículo delante de “huerto”, al igual que en el original.

2. “Sestear II”, Jorge Guillén, 1967: “Pálido sestear absorto / junto a un huerto y su cerca ardiente”. En este poema Guillén introduce la palabra “cerca”, pero mantiene “huerto” y “ardiente” de su versión anterior. “Huerto” es ahora “un huerto”.

3. “Sestear pálido y absorto”, Horacio Armani, 1971: “Sestear pálido y absorto / junto al muro ardiente de un huerto”. Armani se decide por

mantener tanto “muro ardiente” como “huerto”. Se mantiene asimismo el artículo “un” para “huerto”.

4. “Sestear pálido y absorto”, Francisco Ferrer Lerín, 1973: “Sestear pálido y absorto / junto a la cálida tapia del huerto”. Ferrer Lerín introduce la palabra “tapia” y conserva “huerto”, modifica aquí el adjetivo y se decide por “cálida”, adjetivo menos certero que propuestas anteriores, en lo que se refiere al significado. Usa el artículo definido “del huerto”. Montale había omitido el artículo.

5. “Sestear pálido y absorto”, Joaquín Arce, 1982: “Sestear pálido y absorto / junto a un huerto de muro candente”. Arce mantiene “muro” y “un huerto” (este último ya presente en la versión “Sestear II” de Guillén, 1967) e introduce la palabra “candente” para traducir “rovente”.

6. “Sestear pálido y absorto”, Carlos Frabetti, 1983: “Sestear pálido y absorto / junto a la candente tapia del huerto”. Frabetti hereda “tapia” y el artículo definido referido a “huerto” de Ferrer Lerín (1973), además reproduce “candente” de Arce.

7. “Sestear pálido y absorto”, Luis Antonio de Villena, 1996: “Sestear pálido y absorto / junto a la ardiente tapia de un huerto”. Villena (1996) retoma “ardiente” de Guillén (1967) y Armani (1971) y “tapia” de Ferrer Lerín (1973) y de Frabetti (1983).

8. “Sestear pálido y absorto”, Carlos Frabetti, 2000: “Sestear pálido y absorto / junto a la candente tapia del huerto”. No aporta modificaciones en su retraducción de 1983.

9. “Sestear pasmado, absorto”, Fabio Morábito, 2006: “SESTEAR pasmado, absorto, junto a la ardiente tapia de una huerta”. En esta última versión se usan las mayúsculas en principio de verso; y no solo se modifica la traducción del título y del v. 1 y se emplea una cesura en el mismo verso, sino que además se emplea la palabra “huerta”. Se mantienen las palabras “ardiente”, heredada de Guillén (1967), Armani (1971) y Villena (1996). Según el *DRAE*, “huerto” tiene el siguiente significado: “Terreno de corta extensión, generalmente cercado, en que se cultivan verduras, legumbres y árboles frutales”. También según el *DRAE*, “huerta” tiene los siguientes significados: “1. f. Terreno de mayor extensión que el huerto, en que se cultivan verduras, legumbres y árboles frutales. 2. f. Tierra de regadío”. Aparentemente, la elección del retraductor es un puro cambio debido a la aliteración de la letra “a” en su versión: v. 2, “junto a la ardiente tapia de una huerta”.

En los vv. 3 y 4: “ascoltare tra i pruni e gli sterpi / schiocchi di merli, frusci di serpi”. Resultan muy interesantes, en estos dos versos, la paronomasia “sterpi/serpi” y la onomatopeya “schiocchi e frusci”.

1. “Sestear”, Jorge Guillén, 1967: “Escuchar entre zarzas y hojarascas / Chasquidos de mirlos, crujidos de sierpes”. La primera traducción de estos versos (Alonso Gamo: 1949) había sido “escuchar entre zarzas y ciruelos / silbos de mirlos, roces de serpientes”. Retoma “zarzas”, pero no conserva la paronomasia del original. Introduce “chasquido”, que a través de siete retraducciones (exceptuando la de Arce de 1982) llega hasta la versión más reciente de Morábito (2006). Menos suerte tendrá “crujidos”, que solo se utilizará en esta retraducción.

2. “Sestear II”, Jorge Guillén, 1967: “Oír entre zarzas y arbustos / Chasquidos de mirlo y serpiente”. Retoma “zarzas” de las versiones precedentes, pero no conserva la paronomasia del original. Vuelve a usar “chasquidos” y, por exigencias métricas del eneasílabo, omite la onomatopeya.

3. “Sestear pálido y absorto”, Horacio Armani, 1971: “Escuchar entre espinos y zarzas / chasquidos de mirlos, susurros de víboras”. Armani retoma “zarzas”, no respeta la paronomasia, introduce “espinos”, propone nuevamente los “chasquidos de mirlos” y usa “susurro de víboras”, fórmula que no permanece en otras retraducciones.

4. “Sestear pálido y absorto”, Francisco Ferrer Lerín, 1973: “escuchar entre ciruelos y gamonitos / chasquidos de mirlos, rumores de serpientes”. Ferrer Lerín usa “ciruelos”, “gamonitos” y “rumores” por primera vez. “Serpientes” retoma “serpiente” de “Sestear II” (Guillén, 1967). “Chasquidos de mirlos” vuelve a aparecer en esta retraducción.

5. “Sestear pálido y absorto”, Joaquín Arce, 1982: “escuchar entre espinos y zarzas / silbidos de mirlos, roces de serpientes”. Retoma “espinos” de Armani (1971); es la quinta vez que se usa la palabra “zarza” para traducir “pruni”.

6. “Sestear pálido y absorto”, Carlos Frabetti, 1983: “escuchar entre los ciruelos y los gamonitos / chasquidos de mirlos, rumor de sierpes”. En esta retraducción Frabetti se acerca más al original, aun sacrificando la paronomasia, y traduce “pruni” por “ciruelos” y “sterpi” por “gamonitos”, elección esta última que retoma diez años más tarde, de la versión de Ferrer Lerín (1973).

7. “Sestear pálido y absorto”, Luis Antonio de Villena, 1996: “Escuchar entre endrinos y zarzas / chasquidos de mirlos, rumores de ofidio”. Villena

utiliza, nuevamente, “zarza”, que, por su asperidad como vocablo, muy cercano a la musicalidad buscada por Montale, ha resistido a lo largo de cinco retraducciones anteriores, exceptuando las versiones de Ferrer Lerín (1973) y Carlos Frabetti (1983). Propone nuevamente “chasquidos”, usado en todas las retraducciones, exceptuando la de Arce (1982).

8. “Sestear pálido y absorto”, Carlos Frabetti, 2000: “escuchar entre los ciruelos y los rastrojos / chasquidos de mirlos, rumor de sierpes”. En esta retraducción, Frabetti vuelve a utilizar “ciruelos”, manteniendo cierta cercanía con el sentido literal del original “pruni” y con su versión de 1983 y la de Ferrer Lerín (1973). La modificación aportada en su segunda retraducción, respecto a la primera de 1983, es la traducción de “sterpi” por “rastrojos”, que compromete métrica y rimas del original.

9. “Sestear pasmado, absorto”, Fabio Morábito, 2006: “escuchar entre zarzas y arbustos / chasquidos de mirlos, serpear de culebras”: consigue respetar la paronomasia “zarzas/culebras” y resuelve las onomatopeyas “schiocchi” con “chasquidos” y “frusci” con el verbo onomatopéyico “serpear”.

SEGUNDA ESTROFA (RETRADUCCIONES)

En el v. 5: El término “veccia” del v. 5 es una de las palabras que más problemas ha dado a lo largo de todas las traducciones de este poema. El problema reside en que la rima del v. 5, en el original, es una rima hipermetra, la sílaba que sobra en el v. 5 pasa al v. 6 y rima con “intreciano” en el v. 7: “Nelle crepe del suolo o su la veccia / spiar le file di rosse formiche/ ch’ora si rompono ed ora s’intrecciano”. En la primera traducción de Alonso Gamo, el v. 5 se traduce de la siguiente manera: “En las grietas del suelo, entre algarrobos”. La complicadísima rima hipermetra de Montale no será nunca respetada en las retraducciones en castellano; sí se observa mucho cuidado en la selección de la palabra para la traducción de “veccia”, un término insólito y que es parte de esos detalles menudos en los que se fija el poeta a lo largo de todo el poema.

1. “Sestear I”, Jorge Guillén, 1967: “En las grietas del suelo o sobre arvejas”. En esta versión Guillén parece haber retomado la primera traducción de Alonso Gamo, “En las grietas del suelo”, aunque la literalidad de esta traducción puede hacer pensar también que se trata de una coincidencia. “Arvejas” es la traducción de “veccia”, que tanto en

singular como en plural será más usada en todas las retraducciones de “Meriggiare pallido e assorto”.

2. “Sestear II”, Jorge Guillén, 1967: “Espiar en grietas de tierra”. La segunda retraducción de Guillén es fruto de un puro ejercicio métrico, de ahí la omisión de la traducción de la palabra “veccia”.

3. “Sestear pálido y absorto”, Horacio Armani, 1971: “En las grietas del suelo o en la algarroba”. “Algarroba” puede referirse a la primera traducción del poema (Alonso Gamo, 1949), en la que se usa el término “algarrobo”. “En las grietas del suelo” permanece.

4. “Sestear pálido y absorto”, Francisco Ferrer Lerín, 1973: “En las grietas del suelo o sobre la arveja”. “En las grietas del suelo” permanece y “arveja” permanece desde la traducción de Guillén (1967), pero esta vez es usada en su forma singular.

5. “Sestear pálido y absorto”, Joaquín Arce, 1982: “En las grietas del suelo o en las arvejas”. “En las grietas del suelo” permanece y se vuelve a proponer “arvejas” en plural como en Guillén (1967).

6. “Sestear pálido y absorto”, Carlos Frabetti, 1983: “En las grietas del suelo o sobre la arveja”. Se repite “En las grietas del suelo” como en todas las retraducciones anteriores, exceptuando la de Guillén “Sestear II” (1967). “Arveja” se usa en singular, como en Ferrer Lerín.

7. “Sestear pálido y absorto”, Luis Antonio de Villena, 1996: “En las grietas del suelo o la algarroba”. Se repite “En las grietas del suelo” como en todas las retraducciones anteriores, exceptuando la de Guillén “Sestear II” (1967). “Algarroba” es usado tanto por Alonso Gamo (1949) como por Armani (1971).

8. “Sestear pálido y absorto”, Carlos Frabetti, 2000: “En las grietas del suelo o sobre la arveja”. “En las grietas del suelo”, como en todas las retraducciones anteriores, exceptuando la de Guillén “Sestear II” (1967). “Arveja” se usa en singular, como en Ferrer Lerín y en la retraducción anterior (1983), del propio Frabetti.

9. “Sestear pasmado, absorto”, Fabio Morábito, 2006: “En las grietas del suelo o en la arveja”. “En las grietas del suelo”, como en todas las retraducciones anteriores, exceptuando la de Guillén “Sestear II” (1967), y finalmente también en esta última retraducción, se elige el término “arveja” en su forma singular, así como lo habían usado Ferrer Lerín (1973) y Frabetti (1983 y 2000).

En los vv. 6 y 8: Se encuentra en estos versos la célebre rima de procedencia dantesca, “formiche/biche”. “Nelle crepe del suolo o su la vecchia / spiar le file di rosse formiche / ch’ora si rompono ed ora s’intrecciano / a sommo di minuscole biche”.

Como ya hemos mencionado en la primera etapa del análisis de este poema, la rima fue utilizada por Dante en *La Divina Comedia* (Infierno XXIX, 64-66): “si ristorar di seme di formiche; ch’era a veder per quella oscura valle, languir li spirti per diverse biche”. Se trata, por lo tanto, de una rima muy complicada de resolver, incluso Ángel Crespo, en su célebre versión de esta obra (1973), no traduce esta rima al castellano, sino que decide buscar la rima en otras partes del verso, con el siguiente resultado: “de hormigas restauróse en la simiente; / que era de ver en el oscuro tajo, / en montones, tanta alma esmoreciente”. Alonso Gamo, en su primera traducción de 1949, propone: “En las grietas del suelo, entre algarrobos / espigar las hormigas coloradas, / cuyas filas se rompen o entrelazan, / a modo de minúsculas gavillas”, manteniendo una rima asonante entre “hormigas coloradas”, en el v. 6, y “minúsculas gavillas”, en el v. 8.

1. “Sestear I”, Jorge Guillén, 1967: “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”. Guillén mantiene la rima consonante “rojas hormigas / chicas gavillas”. “Gavillas” se hereda de la versión de Alonso Gamo (1949).

2. “Sestear II”, Jorge Guillén, 1967: “Espigar en grietas de tierra / Las filas rojizas de hormigas, / Que se enlazan y desenlazan / Sobre montículos de espigas”. En esta segunda retraducción, el adjetivo “rojizas” se refiere a las filas y no a las hormigas, y “minuscole biche” son “montículos de espigas”, sin el adjetivo “minuscole”.

3. “Sestear pálido y absorto”, Horacio Armani, 1971: “En las grietas del suelo o en la algarroba / espigar las filas de rojas hormigas / que se rompen o se entrecruzan / en la cima de minúsculas parvas”. Vuelven las “rojas hormigas” de “Sestear” de Guillén (1967) y aparece el término “parva”, como traducción de “biche”.

4. “Sestear pálido y absorto”, Francisco Ferrer Lerín, 1973: “En las grietas del suelo o sobre la arveja / espigar la hilera de rojas hormigas / que ora se rompe ora se enlaza / sobre minúsculos montones de tierra”. Vuelven las “rojas hormigas” de Guillén (1967) y de Armani (1971). “Minuscole biche” es resuelto con “minúsculos montones”, y “montones”

es la traducción que Ángel Crespo (1973) adopta en el mismo año en el que aparece esta retraducción de Ferrer Lerín, para el célebre verso del *Infierno* de Dante Alighieri, arriba mencionado.

5. “Sestear pálido y absorto”, Joaquín Arce, 1982: “En las grietas del suelo o en las arvejas / espiar las hileras de rojas hormigas / que o se rompen o se entrecruzan / sobre montículos de espigas”. “Rojas hormigas” permanece sin modificaciones como en Guillén (1967), Armani (1971) y Ferrer Lerín (1973), y vuelve la palabra “montículos” utilizada en “Sestear II” por Jorge Guillén (1967).

6. “Sestear pálido y absorto”, Carlos Frabetti, 1983: “En las grietas del suelo o sobre la arveja / espiar las filas de rojas hormigas / que ora se rompen ora se trenzan / sobre minúsculos montículos”. “Rojas hormigas” permanece sin modificaciones como en Guillén (1967), Armani (1971), Ferrer Lerín (1973) y Arce (1982), y se propone nuevamente “montículos”, traducción utilizada ya en “Sestear II” por Jorge Guillén (1967) y por Arce (1982).

7. “Sestear pálido y absorto”, Luis Antonio de Villena, 1996: “En las grietas del suelo o la algarroba / acechar las hileras de rojas hormigas / que se entrecruzan o quiebran / en la cima de minúsculas gavillas”. “Rojas hormigas” permanece sin modificaciones como en Guillén (1967), Armani (1971), Ferrer Lerín (1973), Arce (1982) y Frabetti (1983); “gavillas” se hereda de la versión de Alonso Gamo (1949) y de la retraducción “Sestear” de Guillén (1967).

8. “Sestear pálido y absorto”, Carlos Frabetti, 2000: “En las grietas del suelo o sobre la arveja / espiar las filas de rojas hormigas / que ora se rompen ora se trenzan / sobre minúsculos montículos”. “Rojas hormigas” permanece sin modificaciones como en Guillén (1967), Armani (1971), Ferrer Lerín (1973), Arce (1982), Frabetti (1983) y Villena (1996), y “montículos” es una traducción utilizada ya en “Sestear II” por Jorge Guillén (1967), por Arce (1982) y el propio Frabetti (1983).

9. “Sestear pasmado, absorto”, Fabio Morábito, 2006: “En las grietas del suelo o en la arveja / espiar las filas de rojas hormigas / que ora se rompen y ora se trenzan / encima de minúsculas parvas”. “Rojas hormigas” permanece sin modificaciones como en Guillén (1967), Armani (1971), Ferrer Lerín (1973), Arce (1982), Frabetti (1983 y 2000) y Villena (1996). Vuelven las “minúsculas parvas” de Horacio Armani (1971).

TERCERA ESTROFA (RETRADUCCIONES)

En el v. 9 aparece la expresión “tra frondi” cuyo significado sería “entre hojas, ramas, ramitas”. La palabra “frondi” es una variante poética que ya fue utilizada en la tradición poética italiana. Ugo Foscolo, por ejemplo, la usa en *I Sepolcri* (1807), “chi la scure Asterrà pio dalle devote frondi” (“quien piadoso guardará el hacha de las frondas sagradas”). Además, en esta estrofa, también en el v. 9 encontramos otra figura poética que encuentra su origen en la poesía de la tradición italiana y es “palpitare”, verbo que se refiere al movimiento de las olas, usado por Foscolo en “L’onda” (*Alcyone*, 1903). En la primera traducción de Alonso Gamo (1949), el verso “Osservare tra frondi il palpitare” se traduce como “Otear entre frondas el latido”, manteniendo “frondas”, traducción muy ceñida al italiano “frondi” y sustituyendo el verbo “palpitare” por el sustantivo “el latido”.

1. “Sestear I”, Jorge Guillén, 1967: “Observar entre frondas un latido” se acerca más al original con “observar”, y hereda de Alonso Gamo “frondas” y “latido”.

2. “Sestear II”, Jorge Guillén, 1967: “Entre follajes por el mar”, aquí Guillén, en su esfuerzo de virtuosismo métrico, deja este verso sin el verbo “osservare”, y sin objeto el verbo “palpitare”.

3. “Sestear pálido y absorto”, Horacio Armani, 1971: “Observar entre ramajes el palpitar”. Armani mantiene el verbo “observar” y traduce “frondi” por “ramajes”. Introduce “palpitar” por “palpitare”.

4. “Sestear pálido y absorto”, Francisco Ferrer Lerín, 1973: “Observar entre frondosidades el palpitar”. Se mantiene “observar” como en Guillén (1967) y Armani (1971). Se mantiene “palpitar”, como en Armani (1971). Introduce la traducción “frondosidades”.

5. “Sestear pálido y absorto”, Joaquín Arce, 1982: “Observar entre frondas el lejano”. Arce propone “observar”, como Guillén (1967), Armani (1971) y Ferrer Lerín (1973), pero omite el objeto de la acción, trasladándolo al verso siguiente, al v. 10, “palpitar de escamas de la mar”, donde mantiene “palpitar” como Armani (1971) y Ferrer Lerín (1973).

6. “Sestear pálido y absorto”, Carlos Frabetti, 1983: “Observar entre frondas el palpitar”. Frabetti propone “observar” como Guillén (1967), Armani (1971), Ferrer Lerín (1973) y Arce (1982), y “frondas” como

Alonso Gamo (1949), Guillén (1967) y Arce (1982). Se mantiene “palpitar” como en Armani (1971), Ferrer Lerín (1973) y Arce (1982).

7. “Sestear pálido y absorto”, Luis Antonio de Villena, 1996: “Observar entre las frondas el lejano”. Propone “observar” como Guillén (1967), Armani (1971), Ferrer Lerín (1973) y Arce (1982), y utiliza la misma solución traslativa que Arce, llevando el objeto del verbo “observar” al verso siguiente, v. 10, “palpitar de briznas marinas”.

8. “Sestear pálido y absorto”, Carlos Frabetti, 2000: “Observar entre frondas el palpitar”. Frabetti mantiene, sin modificaciones, la traducción de este verso con respecto a su retraducción de 1983.

9. “Sestear pasmado, absorto”, Fabio Morábito, 2006: “Entre frondas mirar el lejano”. La propuesta de Morábito es fruto de un profundo conocimiento de las retraducciones anteriores: es casi idéntica a la propuesta de Arce (1982) “Observar entre frondas el lejano / palpitar de escamas de la mar”, solo que en el v. 10 Morábito omite el artículo “la” refiriéndose al mar, para un más moderno “palpitar de escamas de mar” y mucho más cercano al original “scaglie di mare”.

El v. 10: En algunas retraducciones, el verso “lontano di scaglie di mare”, como ya, en parte, se ha tenido que explicar en los ejemplos anteriores del v. 9, ha acogido el verbo “palpitare”, perteneciente al verso anterior (Arce, 1982; Villena, 1996; Morábito, 2006). En este verso se encuentra la potente figura poética “Scaglie di mare”, que no solo reduce la mirada que el individuo intenta abrir hacia el mar a una realidad claustrofóbica y fragmentada, como son las escamas de ese mar/pez del poema, sino que además es parte del léxico marino que impregna todo el poemario *Ossi di seppia*, desde su título hasta los detalles más menudos.

En la primera traducción de Alonso Gamo (1949), el verso se traduce como “lejano de la mar llena de escamas”.

1. “Sestear”, Jorge Guillén, 1967: “Remoto de escamas de mar”. Guillén se aleja de la primera traducción de Alonso Gamo (1949) y opta por un más escueto y más ceñido al original “remoto”, seguido por “de escamas de mar”.

2. “Sestear II”, Jorge Guillén, 1967: “Sentir escamosos latidos”. En esta retraducción del poema, Guillén se ciñe estrictamente a su ejercicio métrico, abandonando la senda de la sintaxis del original y cambiando la naturaleza de los elementos del verso.

3. “Sestear pálido y absorto”, Horacio Armani, 1971: “lejano de escamas de mar”. Una propuesta, la de Armani, que presenta por un lado el adjetivo “lejano” que había usado Alonso Gamo (1949), seguido por “de escamas de mar”, ya usado en la primera retraducción “Sestear” de Guillén (1967).

4. “Sestear pálido y absorto”, Francisco Ferrer Lerín, 1973: “lejano de la espuma del mar”. Se repite el adjetivo “lejano” ya usado por Alonso Gamo (1949) y Armani (1971), y se introduce la traducción alternativa, más libre, “espuma de mar”.

5. “Sestear pálido y absorto”, Joaquín Arce, 1982: “palpitar de escamas de la mar”. Arce traslada “palpitar” al v. 10 y propone, volviendo a confirmar su conocimiento de las traducciones anteriores a su versión, “escamas de la mar”, que ya había usado Alonso Gamo (1949).

6. “Sestear pálido y absorto”, Carlos Frabetti, 1983: “lejano de escamas de mar”. Se repite el adjetivo “lejano” ya usado por Alonso Gamo (1949), Armani (1971) y Ferrer Lerín (1973), seguido por “de escamas de mar”, ya usado en la primera retraducción “Sestear” de Guillén (1967) y Armani (1971).

7. “Sestear pálido y absorto”, Luis Antonio de Villena, 1996: se utiliza la misma solución traslativa que usó Arce (1982), llevando el objeto del verbo “observar” al verso siguiente, v. 10, “palpitar de briznas marinas”. Por primera vez se usa “briznas marinas”.

8. “Sestear pálido y absorto”, Carlos Frabetti, 2000: “lejano de escamas de mar”. No hay modificaciones con respecto a la retraducción de 1983.

9. “Sestear pasmado, absorto”, Fabio Morábito, 2006: “Entre frondas mirar el lejano”. La propuesta de Morábito, como ya hemos mencionado en el análisis del v. 9, es fruto de un profundo conocimiento de las retraducciones anteriores: es casi idéntica a la propuesta de Arce (1982): “Observar entre frondas el lejano / palpitar de escamas de la mar”, solo que en el v. 10 Morábito omite el artículo “la” refiriéndose al mar, para dar paso a un más moderno y mucho más cercano al original “scaglie di mare”, “palpitar de escamas de mar”.

En los vv. 11 y 12: Se encuentran en estos versos dos figuras retóricas que, al representar otro reto en la traducción del poema, pueden ser útiles para los objetivos de este análisis. Se trata de la onomatopeya, “scricchi”, referida a los crujidos de las cigarras, en el v. 11, y de la analogía “calvi/picchi”, entre los montes yermos y las cabezas de hombres calvos.

La versión original de los dos versos para analizar es la siguiente: “mentre si levano tremuli scricchi / di cicale dai calvi picchi”. La primera traducción de Alonso Gamo (1949) propone esta versión: “mientras, trémulos, se alzan chicharreos / de las cigarras de pelados picos”.

1. “Sestear”, Jorge Guillén, 1967: “Mientras se alzan, chirriantes, trémolos / De cigarras en los calvos picos”. “Scricchi” se intenta reproducir aquí con “chirriantes”, alejándose de la traducción de Alonso Gamo (1949). “Calvos picos”, al igual que el “pelados picos” de Alonso Gamo (1949), mantiene la analogía “calvi/picchi”.

2. “Sestear II”, Jorge Guillén, 1967: “Mientras en los calvos picachos / Cigarras yerguen sus chirridos”. Los versos se encuentran invertidos con respecto al original y a la retraducción anterior del mismo autor; se altera el orden semántico de las componentes del verso.

3. “Sestear pálido y absorto”, Horacio Armani, 1971: “mientras se elevan trémulos chillidos / de cigarras desde calvos montes”. De las traducciones analizadas hasta ahora, la retraducción de estos versos de Armani es la que más se ciñe al original. La onomatopeya está conservada con “chillidos” y la analogía con “calvos montes”.

4. “Sestear pálido y absorto”, Francisco Ferrer Lerín, 1973: “mientras se elevan trémulos repiqueteos / de cigarras de los calvos picos”. Es introducido, por primera vez, el término “repiqueteos”. Esta retraducción se aleja de las otras retraducciones y del original.

5. “Sestear pálido y absorto”, Joaquín Arce, 1982: “mientras se elevan trémulos chirridos/ de cigarras en calvos picachos”. Arce vuelve a la onomatopeya de “chirridos” presentes en “Sestear II” de Guillén (1967) y mantiene la analogía con “calvos picachos”.

6. “Sestear pálido y absorto”, Carlos Frabetti, 1983: “mientras se elevan trémulos crujidos / de cigarras desde los calvos picos”. Frabetti usa “crujidos” para ceñirse al original “scricchi” y propone la analogía “calvos picos” ya presente en Guillén (1967) y Ferrer Lerín (1973).

7. “Sestear pálido y absorto”, Luis Antonio de Villena, 1996: “mientras se elevan trémulos chasquidos / de cigarras desde pelados picos”. En esta retraducción, se introduce la palabra “chasquidos” para la onomatopeya del sonido de las cigarras, y se vuelve a proponer el “pelados picos” de la primera traducción de Alonso Gamo (1949).

8. “Sestear pálido y absorto”, Carlos Frabetti, 2000: “mientras se elevan trémulos crujidos / de cigarras desde los calvos picos”. No aporta modificaciones a su precedentemente analizada versión de 1983.

9. “Sestear pasmado, absorto”, Fabio Morábito, 2006: “mientras se eleva de picudas rocas / un trémulo chirrido de cigarras”. Morábito renueva profundamente el verso: hay una inversión de elementos entre el v. 11 y el v. 12; las picudas rocas se encuentran aquí en el v. 11 y el “chirrido de cigarras” en el v. 12; además, elimina la rima “scricchi/picchi” y la sustituye por “rocas/cigarras”. El plural “scricchi” está traducido con el singular “chirrido”. La traducción se hace más cercana y moderna para el lector contemporáneo.

CUARTA ESTROFA (RETRADUCCIONES)

En los vv. 14, 15: Se encuentran el oxímoron “triste/meraviglia” y el zeugma “com’è tutta la vita e il suo travaglio”, ambas figuras retóricas, como ya se ha visto en precedentes casos, representan un reto a la hora de la traducción, porque ponen al traductor ante una elección todavía más compleja que la de una traducción de un verso sin particularidades de este tipo. En la primera traducción, la de Alonso Gamo (1949), el verso se traduce de la siguiente manera: “sentir maravillados tristemente / como toda la vida y su trabajo”, lo cual implica haber mantenido la forma del oxímoron “maravillados tristemente”, pero con la adjetivación de “meraviglia” y la pérdida de la posibilidad de reproducir la rima consonante “meraviglia/bottiglia” (vv. 14 y 17). El zeugma del v. 15 no se reproduce en el mismo verso, sino en el siguiente v. 16, con el verbo “está” en tercera persona singular para el sujeto, plural, “toda la vida y su trabajo”.

1. “Sestear”, Jorge Guillén, 1967: “Sentir ya con triste estupor / Cómo la vida entera y sus trabajos”. “Triste estupor” es la fórmula que escoge Guillén en esta retraducción del poema, opción que no contempla reproducir la sonoridad del original con las rimas imperfectas de “abbaglia / travaglio / muraglia” (vv. 13, 15 y 16), ni la consonante “meraviglia/bottiglia” (vv. 14 y 17). Al igual que en la versión de Alonso Gamo (1949), el verbo del zeugma del v. 15 se encuentra en el v. 16, con el verbo “está” en tercera persona singular para el sujeto, plural, “cómo la vida entera y sus trabajos”.

2. “Sestear II”, Jorge Guillén, 1967: “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 / Que aguza cascós de botella. // En este avanzar junto a un muro”. En esta estrofa, Jorge Guillén alarga la cantidad de versos utilizando

cinco cuartetos con el resultado de que a esta retraducción le sobran tres versos, si la comparamos con el original y también con todas las otras retraducciones. Tanto el oxímoron “triste meraviglia” del v. 14 como el zeugma de los versos siguientes se respetan, pero, métricamente, no se encuentra una correspondencia entre los versos del original y los de esta retraducción.

3. “Sestear pálido y absorto”, Horacio Armani, 1971: Con los versos “sentir con triste maravilla / cómo es la vida entera y su penuria”, Armani no solo reproduce el oxímoron “triste maravilla” que hará rimar con “muralla” (v. 16) y con “botella” (v. 17), sino que, además, reproduce en el v. 15 el zeugma “cómo es la vida entera y su penuria”.

4. “Sestear pálido y absorto”, Francisco Ferrer Lerín, 1973: En los versos “sentir tristemente maravillado / cómo es la vida y su pesar”, Ferrer Lerín, por un lado, propone de nuevo la forma de oxímoron adverbial cercana a la de la primera traducción de Alonso Gamo “maravillados tristemente”; por otro lado, está influenciado por el original y por Armani (1971) cuando retraduce el zeugma del v. 15 con “cómo es la vida y su pesar”.

5. “Sestear pálido y absorto”, Joaquín Arce, 1982: En la retraducción “sentir con tristeza y asombro / cómo la vida entera y sus trabajos”, Arce (1982) no traduce el oxímoron y sacrifica las rimas “abbaglia / travaglio / muraglia” (vv. 13, 15 y 16) y “meraviglia/bottiglia” (vv. 14 y 17). Se reproduce el zeugma del v. 15 como en versiones precedentes, dejando que el verbo, en tercera persona singular, “está” aparezca en el verso siguiente.

6. “Sestear pálido y absorto”, Carlos Frabetti, 1983: En estos versos, “sentir tristemente maravillado / cómo es toda la vida y su fatiga”, Frabetti (1983) propone la forma de oxímoron adverbial que ya había propuesto Ferrer Lerín (1973), muy cercana a la primera traducción de Alonso Gamo (1949) “maravillados tristemente”. El v. 15, “cómo es toda la vida y su fatiga”, es muy parecido al original y sigue el esquema del original de Alonso Gamo (1949), Armani (1971) y Ferrer Lerín (1973).

7. “Sestear pálido y absorto”, Luis Antonio de Villena, 1996: Villena traduce estos dos versos como “sentir con triste maravilla / que la vida toda y su fatiga está”. El oxímoron “triste maravilla” se mantiene, el v. 15 reproduce el zeugma y da un giro al verso, manteniendo el verbo dentro de aquel y usando, por primera vez, la conjunción “que” en lu-

gar de “como”, utilizada desde la primera traducción hasta ahora y que también aparecía en el original.

8. “Sestear pálido y absorto”, Carlos Frabetti, 2000: Si comparamos esta retraducción (2000), con su anterior retraducción (1983), vemos que Frabetti aporta un cambio en el v. 15 en el adverbio con el que se introduce el zeugma: en vez de “cómo es toda la vida y su fatiga”, introduce “que está toda la vida y su fatiga”, una traducción que tiene en cuenta la retraducción anterior de Villena (1996) y usa la conjunción “que” en lugar de “como”, presente en el original.

9. “Sestear pasmado, absorto”, Fabio Morábito, 2006: “Sentir con triste maravilla / cómo es toda la vida y sus penurias”. Morábito mantiene el oxímoron “triste maravilla” y toma como ejemplo la retraducción de Armani (1971), tanto el v. 14, “sentir con triste maravilla”, como el v. 15, con el término “penurias” ya usado por Armani (1971) en singular. En el v. 15, además, vuelve a usar “cómo” acentuado, usado ya por Guillén (1967), Armani (1971), Ferrer Lerín (1973) y Frabetti (1983).

En los vv. 16 y 17: En los dos endecasílabos finales del poema: “in questo seguitare una muraglia / che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia”, se encuentra la potente figura de la “muraglia”, adornada con “cocci aguzzi di bottiglia”, que limita la condición del ser humano a una de soledad y cautiverio: el mar está lejos e inalcanzable, la tierra circunscrita por un muro infranqueable. El juego musical busca, en estos versos, las aliteraciones ásperas con las dobles “cc” y “zz” y la repetición de la letra “i”. Alonso Gamo (1949), en la primera versión del poema, traduce estos versos como “es este ir adosados a una tapia / de bardas con cascotes de botellas”, manteniendo inalterada la métrica del endecasílabo (en realidad, la mantiene a lo largo de toda su traducción), usando la palabra “tapia” para “muraglia” y manteniendo la aspereza sonora gracias a la repetición de “as” en las rimas, imperfectas e internas, “bardas”, “cascotes” y “botellas”.

1. “Sestear”, Jorge Guillén, 1967: “Está en ese seguir una muralla / Con cascots puntiagudos de botella”. Guillén (1967) retrasa la posición del verbo del verso anterior y lo coloca en el comienzo del v. 16, “está”. Mantiene la rima consonante “muralla/botella”, busca la aliteración en “seguir” y “puntiagudos”.

2. “Sestear II”, Jorge Guillén, 1967: “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 / Que aguza cascos de botella. // En este avanzar junto a un muro". En esta estrofa, como hemos mencionado en el análisis de los vv. 14 y 15, Guillén alarga la cantidad de versos, utilizando cinco cuartetos con el resultado de que a esta retraducción le sobran tres versos, si la comparamos con el original y también con todas las otras retraducciones activas del corpus. En esta retraducción, Guillén (1967) puede hacer rimar "mella", en el v. 18, con "botella", en el v. 20, y usa "muro" para "muraglia".

3. "Sestear pálido y absorto", Horacio Armani, 1971: En los versos de la retraducción de Armani (1971), "en este andar bordeando una muralla / que encima tiene trozos filosos de botella", se mantiene la rima "muralla/botella", al igual que en Guillén (1967), mientras que se habla de "trozos filosos" para los "cocci aguzzi", en un intento de ceñirse a un lenguaje ordinario, juego bastante común en Montale, siempre esencial, incluso cuando expresa sentimientos complejos, como la imposibilidad del yo de alcanzar el mar, la libertad, de sentir armonía con la naturaleza que le rodea.

4. "Sestear pálido y absorto", Francisco Ferrer Lerín, 1973: En los versos de Ferrer Lerín (1973), "en este recorrer una muralla / coronada de agudos pedazos de botella", se mantiene la rima "muralla/botella", al igual que en Guillén (1967) y Armani (1971), y se introduce la palabra "pedazos" para "cocci". Ya Armani (1971) había usado una palabra común, "trozos", para "cocci".

5. "Sestear pálido y absorto", Joaquín Arce, 1982: En esta retraducción, "está en este seguir una alta tapia / con cascos puntiagudos de botella", vuelve el término "tapia" utilizado por Alonso Gamo (1949), se mantiene el endecasílabo del original, se pierde la rima con "botella" y se conservan los "cascos puntiagudos", ya introducidos por Guillén (1967).

6. "Sestear pálido y absorto", Carlos Frabetti, 1983: En esta retraducción, "en este recorrer una muralla / coronada de trozos de botella", se mantiene la rima "muralla/botella", como en Guillén (1967) y Ferrer Lerín (1973); el v. 16 coincide completamente con el de la retraducción de Ferrer Lerín (1973), "en este recorrer una muralla"; y retoma la palabra "trozos" ya usada por Armani (1971) para "cocci". Ferrer Lerín (1973) también había introducido la palabra común "pedazos" para referirse a "cocci".

7. "Sestear pálido y absorto", Luis Antonio de Villena, 1996: "en este recorrer un muro / coronado por pinchos filosos de botella". Tras

el experimento de retraducción “Sestear II” de Guillén (1967), vuelve a aparecer el término “muro”. Se mantiene aquí cierta asperidad en los sonidos con las aliteraciones de “os”, en “pinchos filosos”. “Filosos” es un préstamo de la retraducción de Armani (1971), quien había hablado de “trozos filosos”.

8. “Sestear pálido y aborto”, Carlos Frabetti, 2000: En la retraducción de estos versos, “en este recorrido una muralla / coronada de trozos de botella”, Frabetti no aporta modificaciones desde su anterior retraducción.

9. “Sestear pasmado, aborto”, Fabio Morábito, 2006: Los versos, endecasílabos como en el original, “en este andar bordeando una muralla / que luce agudos trozos de botella”, nos confirman una vez más que Morábito (2006) tiene muy presente la retraducción de Armani (1971); el v. 16, de hecho, es idéntico al de la retraducción de Armani. La rima “muralla/botella” se mantiene como en Guillén (1967), Ferrer Lerín (1973), Guillén (1967), Armani (1971) y Frabetti (1983/2000), y se ciñe al original “muraglia/bottiglia”. La sonoridad es conservada con la alternancia de las interdentales fricativas sordas y sonora “luce/agudos/trozos”.

6.1.3 Tercera etapa

Este poema de *Ossi di seppia* es el que cuenta con más retraducciones activas en la historia del poema, nueve retraducciones activas (desde 1967 hasta 2006) y una primera traducción (1949). Desde su primera aparición en castellano hasta nuestros días ha pasado por siete retraductores y diez publicaciones en diferentes periodos históricos del mundo hispanoparlante, y esto lo convierte en una rica fuente de indicios acerca de cómo ha podido ser su proceso retraductológico.

Observamos que todos los retraductores de este poema tienen conocimiento de sus predecesores. Esto puede deberse, en parte, al hecho de que la retraducción poética no deja de ser un nicho exclusivo de la traducción literaria, lo que haría que el interés de los traductores que se acercan a ese tipo de literatura sea motivador para entrar más en detalle a la hora de conocer versiones preexistentes de la traducción que van a realizar, y también por la escasa fortuna que el poeta italiano tuvo en España, sobre todo antes de obtener el premio Nobel de Literatura (1975) y a partir de

su fallecimiento (1981), lo que limita el número de traducciones existentes de la obra.

En este poema se ha observado cierta regularidad en los préstamos a partir de traducciones anteriores. Morábito (2006), por ejemplo, que es el último retraductor del poema, suele tener como referente a Armani (1971), y lo demuestra en varias ocasiones. En la cuarta estrofa, Morábito (2006) mantiene el oximoron “triste maravilla” de Armani (1971), y tanto en el v. 14, “sentir con triste maravilla”, como en el v. 15, con el término “penurias” ya usado por Armani en singular (1971), retoma un verso entero de la traducción de Armani (1971), “en este andar bordeando una muralla”, v. 16; en el v. 8 propone “minúsculas parvas” de Horacio Armani (1971).

Si se observan las soluciones interpretativas de las dificultades encontradas en el original, tenemos la clave para establecer causas en la historia de la retraducción del poema. Jorge Guillén (1967), por ejemplo, es el gran referente tanto de Arce (1982) como de Armani (1971) y, en consecuencia, de Morábito (2006), quien en la mayoría de las ocasiones mira hacia estas dos retraducciones para su propia retraducción.

Guillén (1967), por su parte, en ambas retraducciones mira a Alonso Gamo (1949), su único referente, pero lo hace desde una perspectiva de profundo conocimiento de la poética de su amigo Montale, y se nota cómo sus soluciones traslativas permanecen, en muchos casos, insuperables hasta nuestros días: “Sestear pálido y absorto”, v. 1; “zarzas” y “chasquidos de mirlos”, v. 3; “ardiente”, v. 2; “arvejas”, v. 5; y “rojas hormigas”, que permanece sin modificaciones desde Guillén (1967) a través de las retraducciones de Armani (1971), Ferrer Lerín (1973), Arce (1982), Frabetti (1983 y 2000) y Villena (1996) hasta llegar a Morábito (2006), por citar algunos ejemplos detallados en las tablas anteriores.

Si ya el cambio en el v. 1, desde la tradicional traducción “Sestear pálido y absorto” a “Sestear pasmado, absorto”, nos lo había dejado bastante claro, el v. 2 también ofrece la oportunidad de encontrar, en este poema, la voluntad del traductor de aportar novedad a las traducciones, a medida que van pasando los años: el término “huerto”, que había permanecido inmutado desde hacía nueve versiones anteriores, en la de Morábito (2006) se traduce como “huerta”, y de paso, como ya hemos mencionado en las tablas de análisis arriba, proporciona sonoridad renovada al verso gracias a la aliteración de la letra “a” “junto a la ardiente tapia de una huerta”.

En general, en el análisis de las retraducciones de este poema se observa que el enfoque para solucionar los retos que ofrece la poesía de Montale implica asentarse sobre la primera traducción disponible en castellano. Esto se da sobre todo en Guillén (1967), quien no tenía más predecesores que Alonso Gamo (1949). La primera traducción al castellano es un terreno desde el que partir para poderse alejar o acercar, según el mayor o menor entendimiento del original, y según también la capacidad que tenga el retraductor de solucionar ciertas trabas métricas, lexicales y musicales. Una vez que Guillén publica su primera retraducción en 1967, junto a su segunda retraducción, ese experimento métrico del que ya se ha hablado y que, gracias a esas libertades que se permite le da la posibilidad de crear preciosas figuras poéticas que también serán heredadas en las versiones posteriores, hallamos una serie de ocasiones en las que detectamos un vaivén de ciertas soluciones interpretativas que surgen a lo largo de las diez versiones a lo largo de los años, apareciendo en versiones posteriores a medida que pasa el tiempo.

Pongamos como ejemplo de ese vaivén de soluciones interpretativas de una retraducción a otra el v. 10, “lontano di scaglie di mare”, de la tercera estrofa del poema. “Scaglie di mare” es una figura poética muy potente, se refiere al mar y pertenece al imaginario marino de Montale, que él mismo afirma haber usado en otras ocasiones, como en *Quaderno genovese* (1917). Alonso Gamo (1949), quien recordamos opta por mantener el endecasílabo a lo largo de toda su retraducción, quita algo de fuerza a la figura usada por Montale con la solución traslativa “lejano de la mar llena de escamas”. “Escamas de mar”, tal y como lo traduce Guillén en “Sestear” (1967), es la solución interpretativa que menos prejuicios tiene a la hora de presentarse al lector, por parecerse más al escueto original, y presenta menos pretensiones métricas, porque se ha visto que, exceptuando a Alonso Gamo (1949), nadie consigue mantener el mismo verso a lo largo de su retraducción ni mantener la misma métrica del original, y representa una solución traslativa que, aunque pasa por algún intento de ser modificada a lo largo de los años, como por Ferrer Lerín (1973), quien propone “espuma del mar”, o por Villena (1996), quien propone “briznas marinas”, se mantiene inalterada hasta nuestros días, con la versión de Morábito (2006) “escamas de mar”.

6.2 ANÁLISIS DE “CIGOLA LA CARRUCOLA DEL POZZO”

Cigola la carrucola del pozzo,
 l'acqua sale alla luce e vi si fonde.
 Trema un ricordo nel ricolmo secchio,
 nel puro cerchio un'immagine ride.
 Accosto il volto a evanescenti labbri:
 si deforma il passato, si fa vecchio,
 appartiene ad un altro...
 Ah che già stride
 la ruota, ti ridona all'atro fondo,
 visione, una distanza ci divide.

6.2.1 Primera etapa

Este poema fue compuesto probablemente alrededor de 1924 y representa uno de los poemas más célebres de *Ossi di seppia*, además de ser uno de los más analizados dada su temática centrada en el recuerdo y el pasado, así como por la presencia de elementos que son muy cautivadores desde el punto de vista de las reminiscencias literarias de los lectores: el espejo, el pozo, el círculo, la alteridad, la luz y las tinieblas.

Es posible incluso que este poema dé pie a interpretaciones mitológicas gracias a los parecidos con el mito de Eurídice, cuya imagen llega a desaparecer justo antes de llegar a la superficie al final de su viaje desde el inframundo de la mano de su esposo Orfeo; o con el de Narciso, quien enamorado de su propio reflejo se ahoga intentando alcanzarlo, tirándose a las aguas de un arroyo.

Desde lo más profundo de un pozo con el cubo lleno aparece la imagen fugaz de un recuerdo: un rostro se disuelve de inmediato ante el intento del poeta de establecer un contacto con él. Es la metáfora de un pasado que puede entreverse fugazmente, pero nunca tocar con la mano. El eje vertical del pozo alude a la linealidad del tiempo, con su oscura huella de un pasado perdido, y alude a los mecanismos de la memoria que proponen de manera epifánica e intermitente los objetos enterrados en la profundidad de lo indefinido (Cataldi y D'Amély, 2003, p. 107).

Hay una alternancia entre la linealidad del tiempo con la cuerda que baja hacia la profundidad y la circularidad del pozo del “puro cerchio”

del cubo en el que aparecen las imágenes fugaces de la garrucha, ella misma redonda y que chirría, y de la rueda, elementos que devuelven la realidad a su sitio: el pasado se queda intangible y una distancia separa ese rostro fugaz, perteneciente a la esfera del recuerdo, ya ajeno, del poeta, atrapado en el presente.

Métricamente, el poema se presenta como una única estrofa, con una fractura en el v. 8, y está enteramente compuesto por endecasílabos en los que se van alternando varias rimas: imperfectas, como “fonde/fondo”, en los vv. 2 y 8, y consonantes, como “secchio/vecchio”, en los vv. 3 y 6, o como “ride/stride/divide” en los vv. 4, 8, 10; así como versos sueltos como el final del v. 1, “pozzo”, o el del v. 5, “labbri”. El clímax amoroso de “ride/stride/divide” es descendente: primero ese amor o su imagen se ríe, luego chirría (“stride”) la polea, que en la segunda parte del poema hace que el cubo descienda hacia el fondo del pozo, y finalmente una distancia “divide”, aparta, al poeta del recuerdo de su amor.

El poeta confía la ilusión de poder escapar del “mal de vivir” a la memoria, que emerge como un cubo lleno de agua saliendo de un pozo, a la vana posibilidad de traer de vuelta un rostro querido desde el pasado. De hecho, le parece que los contornos de un rostro querido perteneciente al pasado se perfilan en la superficie del agua contenida en el cubo. Sin embargo, al acercar el rostro a la superficie del agua, la imagen se ondula y desaparece, absorbida de inmediato por un pasado que rápidamente se deforma y que se percibe muy diferente del recuerdo feliz que se tenía poco antes. El recuerdo pertenece ya a otro yo del poeta, a un pasado que no se puede recuperar, como también sugiere la ruptura entre los vv. 7 y 8, que expresa incluso, visualmente, la distancia entre el pasado y la imposibilidad de revivirlo en el presente. La onomatopeya “cigola” del v. 1, con su sonido estridente, representa efectivamente el cansancio del cubo que sube del fondo del pozo y que, mediante la técnica del correlativo objetivo, evoca la memoria. La recuperación de la memoria, momento feliz que se identifica con la forma perfecta del “puro cerchio” en el v. 4, es sin embargo algo efímera (así lo sugieren los “evanescenti labbri” del v. 5), y se disuelve por completo en los versos finales, “la ruota, ti ridona all’atro fondo”, en el v. 9, con la caída del balde al pozo y, por tanto, con la imagen desapareciendo para siempre en el pasado.

A continuación, se presenta el estudio de las estrofas. Este proceso servirá para determinar lo que consideramos interesante realzar en esta

aproximación a la obra original, con el objetivo de encontrar las debidas correspondencias en el análisis de las retraducciones activas del poema.

ESTROFA ÚNICA

En los vv. 1-4: “Cigola la carrucola del pozzo” es el íncipit de este poema, una anástrofe, una onomatopeya y una rima interna, para reproducir con el énfasis puesto en “cigola” el sonido de la imagen de la memoria que tiene cierta dificultad para salir del pozo del pasado. Gracias al correlativo objetivo, Montale se refiere a la memoria, describiendo el movimiento de la “carrucola” moviéndose para extraer el cubo del pozo. Estos primeros versos tienen muchas referencias a la poesía italiana, sobre todo a Giovanni Pascoli en *Canti di Castelvecchio* (1903), “non piange nel salir grondando / l’acqua tra l’aspro cigolio del pozzo”, o a Gabriele D’Annunzio en *Notturmo* (1916), “Odo stridere la carrucola del pozzo...”, y a *Il Fuoco* (1900), “Si appressò al pozzo [...] quel profondo specchio interiore che l’urto delle secchie non turbava più, quel breve cerchio sotterraneo che rifletteva il cielo divino. Si chinò sulla sponda, vide la sua faccia” (Cataldi y D’Amély, 2003). En el v. 2, “vi si fonde” se refiere a la luz que, entrando en el agua del cubo, hace que esta se vuelva parecida a ella. En el v. 3, “trema” se refiere a lo efímero y fugaz que es el recuerdo, que por esa razón tiembla, pero también porque está entregado a una superficie trémula como la del agua; por eso el poeta utiliza la anástrofe, para dar más importancia al verbo. En el v. 4 encontramos el “puro cerchio”: se trata de la superficie del agua, dibujada por el cubo, que es redondo y una figura además cargada de gran significado poético: es puro por la claridad del agua, pero también por la pureza del recuerdo del poeta.

En los vv. 5- 10: Empieza con un verso libre esta parte de la estrofa, “accosto il volto a evanescenti labbri” (v. 5). El poeta acerca los labios a la imagen, que le sonríe desde el agua, casi para hacerla suya con un beso. “Evanescenti/labbri” es una yuxtaposición interesante, porque pone en relación un elemento etéreo, “evanescenti”, con el más carnal “labbri”. El polisíndeton del v. 6, “si deforma il passato, si fa vecchio”, marca el ritmo de los tres momentos que alejan el recuerdo, quizás, de una amante de juventud del poeta: la imagen pasada “si deforma”, el recuerdo “si fa vecchio”, hasta ser perdido por completo y pertenecerle “appartiene ad un altro...”, del v. 7. La fractura del v. 8 da comienzo a

otra parte del poema; con “stride” va bajando el clímax, que culminará en el v. 10, “ride/stride/divide”. Los vv. 8 y 9 proponen la *variatio* del v. 1, es decir, que “stride la ruota” es otra forma de repetir el chirrido de “cigola la carrucola”, solo que esta vez la onomatopeya no reproduce un sonido cargado de esperanza, hacia el cielo, hacia la memoria, sino todo lo contrario, el recuerdo baja hacia el fondo del pozo, hasta que una distancia, ahora también física, lo separa del autor. El v. 10, que representa el final del poema, es el cierre, desesperanzador: el recuerdo ha desaparecido en la profundidad del pozo y la “immagine” que había aparecido, brevemente, en el “ricolmo secchio”, en el v. 3, ya ha dejado de estar con el poeta, para no volver nunca más.

6.2.2 Segunda etapa

La primera traducción al castellano de este poema es de Francisco Ferrer Lerín, “Chirría la garrucha del pozo”, y fue publicado en *Eugenio Montale, Huesos de Sepia*, por Alberto Corazón Editor (Madrid), en 1973. Se trata de una versión en versos mayores, exceptuando el v. 7, que es un pentasílabo, porque reproduce la fractura del original.

Las retraducciones activas sucesivas de “Cigola la carrucola del pozzo” (tabla 2) son las siguientes:

Tabla 2

1	“Chirría sobre el pozo la polea”, Joaquín Arce, 1982
2	“Chirría la roldana”, Horacio Armani, 1990
3	“Chirría la polea del pozo”, Ángel Crespo, 1994
4	“Chirría sobre el pozo la garrucha”, Javier del Prado, 1996
5	“Chirría la garrucha del pozo”, Carlos Frabetti, 2000
6	“Rechina la polea del pozo”, Fabio Morábito, 2006

1. La primera retraducción activa de este poema es de Joaquín Arce y fue publicada en 1982 en Madrid, en la colección Los poetas, en *Eugenio Montale*, Edición Júcar, un año después de que Eugenio Montale falleciera en Milán en 1981. Arce respeta la métrica del poema, compone

su retraducción en endecasílabos y respeta en su versión la fractura en el v. 7, “Ah que ya rechina”. La diferencia más evidente, cuando se compara esta versión con la anterior de Ferrer Lerín (1973), se encuentra ya en el v. 1, que da el título al poema. Lo que en Ferrer Lerín se traduce como “Chirría la garrucha del pozo” en Arce se traduce como “Chirría sobre el pozo la polea”, introduciendo por primera vez el término “polea” para la traducción de “carrucola”. Ese término será traducido, sucesivamente, como “roldana” en Armani (1990), volverá a ser “garrucha” en las retraducciones tanto de Del Prado (1996) como de Ferrer Lerín (1973) y permanecerá, hasta nuestros días, como “polea” tanto en la versión de Crespo (1994) como en la de Morábito (2006).

2. La segunda retraducción activa es de Armani (1990). Se publicó en la antología dedicada a la obra de Montale *El vacío que nos invade*, en Buenos Aires en 1990. Está compuesta en versos mayores, en su mayoría endecasílabos, y mantiene la fractura en el v. 7, que separa el verso en dos hemistiquios. Armani (1990) introduce una palabra que no volverá a usarse en las sucesivas retraducciones de este poema, “roldana”, para traducir “carrucola”, y sacrifica la rima interna “cigola/carrucola”, que de todos modos no se ha podido mantener en ninguna retraducción al castellano, debido a la ausencia en las retraducciones del uso de verbos onomatopéyicos que rimen con los términos “garrucha/roldana/polea”. También, de los cinco retraductores, Armani (1990) es el único que para “secchio”, en lugar de “cubo”, usa la traducción “balde”. Según el *Diccionario de la Real Academia Española*, “roldana” es sinónimo de “garrucha/polea”, y “balde” de “cubo”; quizás, su uso en Armani (1990) se deba más a un regionalismo que a una voluntad de diferenciarse de las retraducciones anteriores, puesto que, a diferencia de otras publicaciones para el mercado español, esta se hizo para el público argentino.

3. La tercera retraducción aparece de la mano de Ángel Crespo (1994). En la extensa introducción a su antología, *Poetas italianos contemporáneos* (1994), Montale es representado como uno de los poetas más oscuros y difíciles de traducir y comprender, debido no solo a una mitología personal inexplicable sin la llave interpretativa que el propio autor no entrega a su lector, sino también por una oscuridad, sobre todo en las primeras obras, que parece más bien ocultación (Crespo, 1994, p. 34). A pesar de ello, Crespo consigue una versión libre del corsé de la métrica montaliana, presente sobre todo en Ferrer Lerín (1973), y reproduce sonoridades del original que permanecen hasta nuestros días:

como el v. 1 “Chirría la polea del pozo” y el v. 2 “l’acqua sale alla luce e vi si fonde”, donde soluciona la traducción del adverbio italiano de lugar “vi” con “con ella”, retraducción retomada por Frabetti (2000), y parcialmente por Morábito, “con la luz” (2006).

4. La cuarta retraducción activa del poema “Cigola la carrucola del pozzo” es de Javier del Prado y fue publicada en la antología *37 poemas de Eugenio Montale*, cuya edición fue curada por la profesora Rosario Scrimieri, del Departamento de Filología Italiana de la Universidad Complutense de Madrid, y publicada por Hiperión, en Madrid, en 1996, año del centenario del nacimiento del poeta. En su retraducción, compuesta por endecasílabos, como hemos mencionado anteriormente, Del Prado vuelve a usar “garrucha” para traducir “carrucola”, al igual que hizo Ferrer Lerín (1973), reproduciendo la sensación sonora del original, gracias a las aliteraciones “a/u/a” y a la doble “r”. El verso inicial delata el conocimiento del autor de la primera versión de Ferrer Lerín (1973), y también de la de Arce (1982), de la que, en efecto, retoma la fórmula “sobre el pozo”.

5. La quinta retraducción activa del poema de este análisis es de Carlos Frabetti (2000) y pertenece a la segunda antología que este autor dedica a Montale, una versión ampliada con respecto a la primera publicada en 1983, y acompañada del prólogo del crítico napolitano Alfredo Gargiulo a la segunda edición del original *Ossi di seppia* (1916), publicado en Turín por la editorial Ribet. Desde el primer verso se aprecia cómo Frabetti, en una retraducción, más libre que las anteriores, se acerca más a la musicalidad del original con su propuesta “Chirría la garrucha del pozo”, que denota no solo el conocimiento de las versiones anteriores, sino cierta libertad para acercarse más al sentido del original “Cigola la carrucola del pozzo”.

6. La sexta y última retraducción de “Cigola la carrucola del pozzo” es de Fabio Morábito, encargado de traducir, en 2006, por primera vez en la historia de las traducciones de Montale en castellano, toda la obra poética del poeta genovés. El primer verso de esta versión es “Rechina la polea del pozo”. Por un lado, se trata de un conjunto de ocurrencias traslativas heredadas de versiones anteriores, como “polea”, de Arce (1982) y Crespo (1994), y “del pozo”, de Ferrer Lerín (1973), Armani (1990), Crespo (1994) y Frabetti (2000); por otro lado, demuestra todo el cuerpo del poema traducido por Morábito (2006). Analizado más adelante y más detalladamente, se trata de una versión que resulta novedosa con

respecto a las anteriores, en el sentido de que incluso aquellos elementos heredados de versiones anteriores están dispuestos de manera distinta en esta versión. Piénsese como ejemplo en el verbo “rechinar”, que es *variatio* de “chirriar” y que en todas las versiones anteriores había sido utilizado en la segunda parte del poema, en el verso octavo, en la retraducción de “Ah che già stride”; mientras que en la retraducción de Morábito (2006) abre el poema en el v. 1 y será *variatio* de otro verbo, completamente nuevo, “crujir”, en “Ah, cómo cruje” (v. 8), refiriéndose a la polea que aleja el cubo/recuerdo del rostro del poeta, devolviéndolo al fondo del pozo/olvido.

A continuación, se elabora un análisis detallado de las estrofas de las retraducciones activas del poema y de sus versos, para hallar así las correspondencias de aquellos elementos que se ha decidido destacar previamente en el análisis del original. Esto va a proporcionar indicios acerca de cómo han sido realizadas las retraducciones del poema.

ESTROFA ÚNICA (RETRADUCCIONES)

En el v. 1: Como ya se mencionó al principio de este análisis, este verso es el que da el título al poema, “Cigola la carrucola del pozzo”, uno de los más importantes para nuestro análisis porque contiene la anástrofe inicial que hace que el verbo encabece el verso, y todo el poema, además de la figura retórica que se repite en todas las retraducciones analizadas, la onomatopeya “cigola”, que Ferrer Lerín (1973) traduce como “chirría” en su primer verso “Chirría la garrucha del pozo”. El verbo “chirría” se repite en Arce (1982), Armani (1990), Crespo (1994), Del Prado (1996) y Frabetti (2000). “Carrucola”, siempre en el v. 1, es otra palabra interesante para nuestro estudio, primero porque está cargada de sonido y es la imagen evocativa del poema, segundo porque la evolución de su traducción también nos puede dar indicios interesantes acerca de la historia de las retraducciones del poema. Ferrer Lerín (1973) traduce esta palabra como “garrucha”, traducción literal que además respeta la sensación del original, incluso con una sílaba menos y sin verbo con el que rimar. “Garrucha” contiene las vocales “a/u/a”, además de la doble “r” como el término del original, “carrucola”. Esta traducción será retomada por Del Prado (1996) y por Frabetti (2000). “Del pozo”, en Ferrer Lerín (1973), Armani (1990), Crespo (1994), Frabetti (2000) y Morábito

(2006), y “sobre el pozo”, en Arce (1982) y Del Prado (1996), se alternan como traducción para “del pozzo”.

1. “Chirría sobre el pozo la polea”, Joaquín Arce, 1982: El primer verso de la primera retraducción del poema es “Chirría sobre el pozo la polea”. Arce (1982) usa “chirría” para “cigola”, traducción que ya aparece en Ferrer Lerín (1973). Además, usa por primera vez la palabra “polea” para “carrucola”, retraducción presente también en Crespo (1994) y Morábito (2006). “Sobre el pozo” será retomado también en Del Prado (1996).

2. “Chirría la roldana”, Horacio Armani, 1990: En esta retraducción del v. 1, “Chirría la roldana del pozo”, Armani (1990) es el único que se sale de la senda marcada por los demás retraductores en la traducción de “carrucola” como “roldana”. Según lo que se ha detallado ya en la introducción de este capítulo, el *Diccionario de la Real Academia Española* sugiere que tanto “polea” como “garrucha” y “roldana” son sinónimos, siendo la roldana el elemento concreto por donde pasa la cuerda en una polea/garrucha. Quizás el uso de esta acepción se deba, en Armani (1971), a un uso regional de la palabra, habiéndose publicado la antología en la que se recoge su retraducción, *El vacío que nos invade*, en Argentina.

3. “Chirría la polea del pozo”, Ángel Crespo, 1994: En el v. 1, “Chirría la polea del pozo”, Crespo (1994) retoma “chirría” de Ferrer Lerín (1973), Arce (1982) y Armani (1990), y traduce “carrucola” como “polea”, como ya lo había hecho Arce (1982). “Del pozo” ya se había usado en Ferrer Lerín (1973) y Armani (1990).

4. “Chirría sobre el pozo la garrucha”, Javier del Prado, 1996: El verso “Chirría sobre el pozo la garrucha” retoma el verbo onomatopéyico “chirría”, ya presente en Ferrer Lerín (1973), Arce (1982) y Crespo (1994). Se usa, además, el término “garrucha” como en Ferrer Lerín (1973). “Del pozo” ya se ha usado en Ferrer Lerín (1973), Armani (1990) y Crespo (1994).

5. “Chirría la garrucha del pozo”, Carlos Frabetti, 2000: En “Chirría la garrucha del pozo” observamos que Frabetti retoma la onomatopeya “chirría”, presente en Ferrer Lerín (1973), Arce (1982), Crespo (1994) y Del Prado (1996). De Ferrer Lerín (1973) y Del Prado (1996) retoma, además, la palabra “garrucha”, que ya no vuelve a usarse en Morábito (2006). La traducción “del pozo” ya había sido usada en Ferrer Lerín (1973), Armani (1990), Crespo (1994) y Del Prado (1996).

6. “Rechina la polea del pozo”, Fabio Morábito, 2006: El verso “Rechina la polea del pozo” llama la atención desde su incipit “rechina” para

“cigola”, que desde la primera traducción de Ferrer Lerín (1973) había permanecido invariado con la traducción “chirría” en Arce (1982), Armani (1990), Crespo (1994), Del Prado (1996) y Frabetti (2000). “Rechina” será *variatio* de “chirría” en la traducción del v. 7, traducción del verbo “stride” en las retraducciones de Arce (1982), Armani (1990) Crespo (1994), Del Prado (1996) y Frabetti (2000).

En el v. 2: “Vi si fonde”. La traducción del adverbio italiano de lugar “vi”, presente en este verso y la que más fortuna ha tenido en las retraducciones del poema, es ofrecida por Crespo (1994), es decir, “con ella”. Esta retraducción, retomada por Frabetti con “con ella” (2000) y parcialmente por Morábito (2006) con “con la luz”, había sido traducido como “allí” en Ferrer Lerín (1973), como “en que” en Arce (1982) y como “donde” en Del Prado (1996). La primera traducción de este verso es de Ferrer Lerín: “el agua sube a la luz y allí se funde”.

1. “Chirría sobre el pozo la polea”, Joaquín Arce, 1982: “sube el agua a la luz en que se funde”. Arce soluciona la traducción de “vi” con “en que”.

2. “Chirría la roldana”, Horacio Armani, 1990: “sube el agua a la luz y allí se funde”. Armani retoma la traducción de Ferrer Lerín (1973) “allí”.

3. “Chirría la polea del pozo”, Ángel Crespo, 1994: “sube el agua a la luz y se funde con ella”. Esta es una retraducción que tendrá eco en las retraducciones de Frabetti con “con ella” (2000) y, parcialmente, en Morábito (2006), con “con la luz”.

4. “Chirría sobre el pozo la garrucha”, Javier del Prado, 1996: “sube el agua a la luz, donde se funde”. No heredada de ningún retraductor anterior, no será tampoco heredada como fórmula en ninguna retraducción posterior.

5. “Chirría la garrucha del pozo”, Carlos Frabetti, 2000: “agua sube a la luz y con ella se funde”. Frabetti recupera “con ella” de Crespo (1994).

6. “Rechina la polea del pozo”, Fabio Morábito, 2006: La versión de Morábito retoma parcialmente la solución de Crespo (1994) y Frabetti (2000), y se queda como “sube el agua a la luz y con la luz se funde”.

En el v. 3: “Trema un ricordo nel ricolmo secchio”. Otra anástrofe abre el v. 3, para resaltar el verbo “tiembla”. En la primera traducción de este verso, ofrecida por Ferrer Lerín (1973), la traducción es “Tiembla un recuerdo en el colmado cubo”. La traducción del verbo “trema”, cargado de enorme significado poético, por el temblor de la superficie

del agua a la que se ha entregado el recuerdo del rostro de la amada, permanece inmutable desde su primera versión en Ferrer Lerín (1973) hasta Morábito (2006): “tiembla”.

1. “Chirría sobre el pozo la polea”, Joaquín Arce, 1982: “Tiembla un recuerdo en el colmado cubo”. Retoma la primera traducción de Ferrer Lerín (1973).

2. “Chirría la roldana”, Horacio Armani, 1990: “Tiembla un recuerdo en el colmado balde”. El verbo “tiembla” permanece desde la primera traducción hasta la última retraducción de Morábito (2006). Lo que sí parece interesante es el uso de “balde” para traducir “secchio” donde todas las demás versiones usan “cubo”. Al consultar el *Diccionario de la lengua española*, comprobamos que “balde” es sinónimo de cubo, y podemos justificar su uso en Armani (1990), porque se trata de una retraducción para el mercado argentino, de hecho, la antología poética *El vacío que nos invade* fue publicada en Buenos Aires en 1990.

3. “Chirría la polea del pozo”, Ángel Crespo, 1994: “Tiembla un recuerdo en el colmado cubo”. No hay modificaciones sustanciales en esta versión, que retoma las anteriores, exceptuando la de Armani (1990), y usa tanto “tiembla” como “colmado cubo” de Ferrer Lerín (1973) y Arce (1982).

4. “Chirría sobre el pozo la garrucha”, Javier del Prado, 1996: “Tiembla un recuerdo en el colmado cubo”. Del Prado repite el verso, heredado de sus predecesores Ferrer Lerín (1973), Arce (1982) y Crespo (1994).

5. “Chirría la garrucha del pozo”, Carlos Frabetti, 2000: “Tiembla un recuerdo en el colmado cubo”. Como en la retraducción anterior, Frabetti repite el verso entero heredado de Ferrer Lerín (1973), Arce (1982), Crespo (1994) y Del Prado (1996).

6. “Rechina la polea del pozo”, Fabio Morábito, 2006: “Tiembla un recuerdo en el colmado cubo”. El verso se repite inmutable (exceptuando la versión de Armani, como ya hemos mencionado a la hora de analizar este verso) desde Ferrer Lerín (1973) hasta esta última retraducción.

En el v. 4: Encontramos el “puro cerchio”, figura cargada de simbolismo lírico. De hecho, por un lado, se encuentra la pureza del recuerdo del poeta; por otro, se halla el círculo, que es punto extendido, la síntesis de la perfección, lo inacabado y celestial. Ferrer Lerín (1973) lo traduce como “puro cerco”, en esta versión del verso: “en el puro cerco una imagen ríe”. Su versión reproduce casi exactamente la musicalidad del

original y será retomada, aunque en la fórmula invertida como “cerco puro” de Arce (1982). Armani (1990) es el que usa la traducción directa de “cerchio”, “círculo”, en su versión “puro círculo”, que permanece también en Frabetti (2000) y Morábito (2006).

1. “Chirría sobre el pozo la polea”, Joaquín Arce, 1982: “ríe una imagen en el cerco puro”. Aquí, Arce retoma el “puro cerco” de Ferrer Lerín, que tanto se parece al “puro cerchio” del original.

2. “Chirría la roldana”, Horacio Armani, 1990: “ríe una imagen en el puro círculo”. Esta es la versión de Armani, que abre la veda a la traducción “puro círculo”, que tendrá más seguidores en las siguientes retraducciones.

3. “Chirría la polea del pozo”, Ángel Crespo, 1994: “ríe una imagen en el claro círculo”. Crespo (1994) se inclina por “claro círculo”; permanece el término “círculo” usado ya por Armani (1990), pero “puro” es aquí traducido como “claro”, haciendo referencia a la luminosidad del agua en la superficie del cubo.

4. “Chirría sobre el pozo la garrucha”, Javier del Prado, 1996: “ríe, en el nítido tondo, una imagen”. En esta versión, la traducción para “puro cerchio” es “nítido tondo”, y se trata de una solución traslativa que no tendrá fortuna en retraducciones sucesivas.

5. “Chirría la garrucha del pozo”, Carlos Frabetti, 2000: Frabetti, en “en el puro círculo una imagen ríe”, altera el orden de los elementos heredados de “ríe una imagen en el puro círculo” de Armani (1990), orden que ya había sido alterado por Del Prado (1996) en la versión publicada anteriormente a esta.

6. “Rechina la polea del pozo”, Fabio Morábito, 2006: “en el puro círculo una imagen ríe” es la versión más reciente del verso, por Morábito (2006), y está retomada íntegramente de Frabetti (2000).

En el v. 5: “Accosto il volto a evanescenti labbri”. Tras la primera traducción “Contiguo el rostro de evanescentes labios”, de Ferrer Lerín (1973), que no traduce el movimiento de acercamiento del poeta a los labios del rostro reflejado, perteneciente al recuerdo, por lo que son “evanescenti labbri”, hay unanimidad en las retraducciones sucesivas. Hasta la retraducción de Morábito (2006), la traducción para “accosto” es “acerco”, que si bien respeta su significado en lo que se refiere al movimiento hacia el objeto en cuestión, pierde toda la sonoridad original de la doble “cc” y del grupo consonántico “st” que caracterizan la voz

verbal “accosto”. Exceptuando la versión de Crespo (1994), “La cara acerco”, todas las demás retraducciones usan la traducción “rostro” para “volto”. La yuxtaposición de la palabra “labbri”, sugerente y carnal en el original, es traducida como “evanescentes labios” en casi todas las versiones, desde la primera traducción de Ferrer Lerín (1973) hasta las de Armani (1990), Crespo (1994), Frabetti (2000) y Morábito (2006). Arce (1982) propone “Acerco el rostro a labios que se esfuman”, y Del Prado (1996), en su versión, “Acerco el rostro a bordes que se borran”, hace referencia a las pinceladas del recuerdo o a los bordes del círculo que se borran velozmente.

1. “Chirría sobre el pozo la polea”, Joaquín Arce, 1982: “Acerco el rostro a labios que se esfuman” es la versión que pone las bases para todas las sucesivas retraducciones de este verso, gracias al uso del verbo “acerco”. Se diferencia de la de Ferrer Lerín (1973), quien había sacrificado con su versión “Contiguo el rostro de evanescentes labios” el movimiento del verbo del original “accosto”, al utilizar el adjetivo “contiguo”. “Labios que se esfuman”, sin embargo, es una traducción de “evanescenti labbri” que no encontrará seguidores en las retraducciones sucesivas.

2. “Chirría la roldana”, Horacio Armani, 1990: “Acerco el rostro a evanescentes labios” es la versión que repite “acerco”, verbo que, como ya hemos mencionado anteriormente, permanece sin modificaciones hasta la última retraducción de este poema, en Morábito (2006), e introduce por primera vez “evanescentes labios”, traducción presente en casi todas las versiones, empezando por la primera traducción de Ferrer Lerín (1973), y también en las sucesivas de Crespo (1994), Frabetti (2000) y Morábito (2006).

3. “Chirría la polea del pozo”, Ángel Crespo, 1994: “La cara acerco a evanescentes labios” aporta una ligera modificación en el orden de los elementos del verso, que empieza por el verbo “accosto” en el original, y aquí por el objeto directo, que en esta versión no es “rostro” como en Ferrer Lerín (1973), Arce (1982) y Armani (1990), sino “cara”. Permanecen los “evanescentes labios”, presentes también en Ferrer Lerín (1973, 1994), Frabetti (2000) y Morábito (2006).

4. “Chirría sobre el pozo la garrucha”, Javier del Prado, 1996: La versión de Del Prado (1996) es “Acerco el rostro a bordes que se borran”. Permanecen “acerco” y “rostro”, pero “evanescenti labbri” se traduce aquí como “bordes que se borran”, perdiendo el juego de la yuxtaposición de contrastes carnal/efímero del original.

5. “Chirría la garrucha del pozo”, Carlos Frabetti, 2000: “Acerco el rostro a evanescentes labios” reproduce exactamente el verso traducido por Armani (1990).

6. “Rechina la polea del pozo”, Fabio Morábito, 2006: “Acerco el rostro a evanescentes labios” hereda el verso de las retraducciones anteriores de Armani (1990) y de Frabetti (2000).

En el v. 6: El polisíndeton “si deforma il passato, si fa vecchio” es respetado en las siguientes versiones: en la primera traducción, de Ferrer Lerín (1973), “se deforma el pasado, se hace viejo”, versión que se hereda en Armani (1990), Frabetti (2000) y en Morábito (2006); en Arce (1982) tiene incluso eco en el v. 5, con la forma reflexiva del verbo “esfumarse” en “Acerco el rostro a labios que se esfuman”, para luego empezar en el v. 6 con “se deforma el pasado, se hace viejo”. En Del Prado (1996) hay una correspondencia entre el v. 5, “se borran”, y el v. 6, “se arruga y envejece”.

1. “Chirría sobre el pozo la polea”, Joaquín Arce, 1982: “se deforma el pasado, se hace viejo”. Recalca la forma del polisíndeton del original y es igual que la traducción ya presente en Ferrer Lerín (1973). Se repite la partícula “se” en el v. 6, e incluso se repite en el verso anterior, en el v. 5, siendo pronombre reflexivo de otro verbo, “se esfuman”.

2. “Chirría la roldana”, Horacio Armani, 1990: “se deforma el pasado, se hace viejo” es retomada de Ferrer Lerín (1973) y Arce (1982).

3. “Chirría la polea del pozo”, Ángel Crespo, 1994: En el verso “se deforma el pasado, y envejece”, Crespo elimina la repetición de “se”, que en esta retraducción ya no marca el ritmo de los tres momentos que alejan el recuerdo del poeta. Pero añade una coma en mitad del verso para destacar los momentos de la acción.

4. “Chirría sobre el pozo la garrucha”, Javier del Prado, 1996: En la versión de Del Prado (1996), “se arruga y envejece”, se mantiene la fórmula ya adoptada por Crespo (1994) de no repetir dos veces “se”, y se elige separar con la conjunción “y” los momentos que marcan la acción.

5. “Chirría la garrucha del pozo”, Carlos Frabetti, 2000: “se deforma el pasado, se hace viejo” es heredado aquí de las versiones anteriores de Ferrer Lerín (1973), Arce (1982) y Armani (1990).

6. “Rechina la polea del pozo”, Fabio Morábito, 2006: “se deforma el pasado, se hace viejo” es heredado de las versiones anteriores de Ferrer Lerín (1973), Arce (1982), Armani (1990) y Frabetti (2000).

En el v. 8: “Ah che già stride” es el verso que contiene una fractura, en el original, respetada en todas las versiones analizadas. La peculiaridad hallada en las retraducciones no es tanto la métrica del verso, que respeta siempre la fractura del original, como la traducción y retraducción del verbo “stride”. Este verbo se caracteriza por dos aspectos importantes en el poema: es onomatopeya del ruido provocado por la polea del pozo y, por lo tanto, es también *variatio* de “cigola”. En la primera traducción de Ferrer Lerín (1973), “¡Ay que ya chilla”, encontramos “chilla” como *variatio* de “chirría”. Ya se ha adelantado en el análisis del v. 1 que la traducción de “cigola” como “chirría”, a partir de Arce (1982), permanece en todas las demás retraducciones, hasta Frabetti (2000). La traducción de “stride”, *variatio* de “cigola”, es “rechina” desde la versión de Arce (1982) hasta la de Frabetti (2000), exceptuando la retraducción de Ferrer Lerín (1973), quien, como ya hemos comentado, usa “chilla”. La retraducción que modifica el uso de estas dos onomatopeyas es la de Morábito (2006), quien en su versión utiliza “rechina”, usado para “stride” en casi todas las retraducciones anteriores desde Arce (1982) para “cigola”, e introduce “cruje” en el v. 8, como *variatio* de “rechina”, que en su versión se encuentra en el v. 1. Desde el punto de vista del sonido, quizás “cruje” evoca otro tipo de ruido, menos agudo, más sordo, pero desde el punto de vista de la conservación de la sensación áspera del original “stride” Morábito consigue mantener “scabro ed essenziale”, así como Montale lo hubiese querido.

1. “Chirría sobre el pozo la polea”, Joaquín Arce, 1982: “Ah que ya rechina”. Arce usa “rechina” como *variatio* de “chirría” (v. 1). E introduce el verbo “rechinar”, que como veremos más adelante será utilizado en todas las retraducciones sucesivas; en la de Morábito se usará para la traducción de “cigola” (v. 1).

2. “Chirría la roldana”, Horacio Armani, 1990: “Ah, ya rechina”. La variación con respecto a la retraducción anterior es mínima. Armani (1990) suprime la conjunción “que” de la versión de Arce (1982): “Ah que ya rechina”.

3. “Chirría la polea del pozo”, Ángel Crespo, 1994: “Ah, ya rechina”. Crespo (1994) retoma la traducción de su predecesor, Armani (1990).

4. “Chirría sobre el pozo la garrucha”, Javier del Prado, 1996: “¡Ya rechina” sigue manteniendo el verbo “rechina”, como traducción de “stride”, y añade énfasis al verso gracias al uso del punto de exclamación “¡”, que sustituye el “Ah” del original.

5. “Chirría la garrucha del pozo”, Carlos Frabetti, 2000: “Ah, que ya rechina” es la traducción del v. 8 de Frabetti (2000), quien decide retomar la retraducción de este verso propuesta por Arce (1982), añadiendo una pausa mediante una coma tras el “Ah” inicial.

6. “Rechina la polea del pozo”, Fabio Morábito, 2006: “Ah, cómo cruje” es la última retraducción de este verso y la más reciente. Y se ha hablado ampliamente de la elección de los verbos onomatopéyico de los vv. 1 y 8, es decir, de las traducciones de “cigola” y de “stride”, *variatio* del mismo verbo que se refiere al ruido de la “carrucola del pozzo”. Morábito hereda “rechina” de las retraducciones anteriores, usado para traducir “stride” desde Arce (1982) hasta Frabetti (2000), y traduce “stride” como “cruje”, un verbo que, si bien omite en parte la nota aguda que oímos al escuchar tanto “chirría” como “rechina”, mantiene una fonética áspera y esencial típica de *Ossi di seppia* y de la poética de Montale en general.

En el v. 9: El término “ruota”, *variatio* de “carrucola” en el verso “la ruota, ti ridona all’atro fondo”, es también objeto de un vaivén de soluciones traslativas entre una retraducción y otra. En el apartado dedicado al v. 1 se ha hablado de las diferentes retraducciones de “carrucola”, y los términos que intervienen en la traducción de su *variatio* son “rueda”, calco del italiano “ruota”, y “garrucha”, usado en Crespo (1994), quien había traducido “carrucola” como “polea”. En su primera traducción, Ferrer Lerín propone “la rueda!, te devuelve al sombrío fondo”, usando “rueda” como traducción de “ruota”.

1. “Chirría sobre el pozo la polea”, Joaquín Arce, 1982: “la rueda, te devuelve al fondo negro”. Como se aprecia en esta retraducción de Arce, desaparece la interjección presente en Ferrer Lerín y se mantiene “rueda” para “ruota”. El fondo “sombrio”, “atro fondo” del original, se vuelve, en esta versión, el “fondo negro”.

2. “Chirría la roldana”, Horacio Armani, 1990: “la rueda, te devuelve al negro fondo”. Permanece aquí “rueda” para “ruota”, desde Ferrer Lerín (1973) y Arce (1982), y el “atro fondo” se retraduce como “negro fondo”, anástrofe que recalca la inversión de adjetivo y sustantivo, presente en el original. Se mantienen los términos usados por Arce, “negro” y “fondo”, si bien con distinto orden.

3. “Chirría la polea del pozo”, Ángel Crespo, 1994: “la garrucha, te vuelve al negro fondo”. En esta retraducción reaparece el término “garrucha” como *variatio* de “rueda”, usado por primera vez en Ferrer Lerín

(1973) para referirse a la “carrucola”, así como en Del Prado (1996) y Frabetti (2000). Crespo (1994) había traducido “carrucola” como “polea”. Se mantiene la anástrofe “negro fondo”, heredada de Armani (1990).

4. “Chirría sobre el pozo la garrucha”, Javier del Prado, 1996: “la rueda; te devuelve al fondo lóbrego”. Usa “rueda” como en versiones anteriores (Ferrer Lerín, 1973; Arce, 1982; Armani, 1990). Desaparece la anástrofe “atro fondo” y aparece “fondo lóbrego”, con verso proparoxítono gracias al acento de “lóbrego”, con consecuente respeto del endecasílabo original. “Atro” comparte con “lóbrego” tanto la infrecuencia (“nero”, por ejemplo, habría sido mucho más usual) como la repetición de sonidos consonánticos ásperos como “tr” y “br”.

5. “Chirría la garrucha del pozo”, Carlos Frabetti, 2000: “la rueda, te devuelve al otro fondo”. En esta versión se mantiene “rueda”, como en Ferrer Lerín (1973), Arce (1982), Armani (1990) y Del Prado (1996). “Ridona” es traducido como “devuelve”; había sido “devuelve” desde Ferrer Lerín (1973) en adelante, con la sola excepción de Crespo (1994), quien había usado “vuelve”. “Otro fondo” recalca el original, sacrificando la cromaticidad de la imagen, pero traduciendo plenamente la musicalidad con la correspondencia, casi perfecta, entre “atro” y “otro”.

6. “Rechina la polea del pozo”, Fabio Morábito, 2006: “la rueda, te devuelve al negro fondo”. Morábito (2006), como ya hemos demostrado en otras ocasiones, reproduce la retraducción de Armani (1990), con el que parece estar de acuerdo en muchas de las ocurrencias traslativas de este poemario.

En el v. 10: El último verso, “visione, una distanza ci divide”, es el verso del cierre del clímax amoroso descendiente del poema, “ride/stride/divide”. La imagen del rostro de la amada “ride” (v. 4) en la imagen reflejada en el agua del cubo que sale a la superficie; la rueda “stride” (v. 8) y aleja el recuerdo hacia el fondo del pozo, donde una distancia “divide” (v. 10) al poeta de su recuerdo amoroso. La traducción de este último verso en Ferrer Lerín (1973) es “visión, una distancia nos divide”; aquí se mantienen métrica y sonoridad del verso, con la suerte de que la tercera persona del singular “divide” coincide en ambos idiomas. “Nos divide”, como es comprensible, es la versión que más se usará a lo largo de tres retraducciones sucesivas, en las de Armani (1990), Frabetti (2000) y Morábito (2006). Las demás versiones son “nos separa” de Arce (1982), heredada en Crespo (1994), y “nos rompe”, de Del Prado (1996).

1. “Chirría sobre el pozo la polea”, Joaquín Arce, 1982: “visión, una distancia nos separa”. En esta versión de Arce se mantiene el endecasílabo del original, las pausas en el verso son respetadas y “nos separa” sacrifica la rima con “ride/stride”, que, en todo caso, en su versión, es imposible de mantener por la elección de “ríe/rechina”. De haberse mantenido el “nos divide” de Ferrer Lerín, se habría salvado la sonoridad con la repetición de “i” y “e”.

2. “Chirría la roldana”, Horacio Armani, 1990: “visión, una distancia nos divide” reproduce el verso de la primera traducción de Ferrer Lerín (1973), en el que se salva la musicalidad de la tríada “ride/stride/divide”, acciones que marcan, como hemos mencionado en la introducción del verso, los tres momentos del clímax amoroso descendiente del poema.

3. “Chirría la polea del pozo”, Ángel Crespo, 1994: “visión, una distancia nos separa”. Crespo (1994) retoma la retraducción de Arce (1982).

4. “Chirría sobre el pozo la garrucha”, Javier del Prado, 1996: “visión: una distancia que nos rompe!”. En esta retraducción se cierra la interjección iniciada en el verso anterior y se altera la puntuación interna del verso con los dos puntos que siguen a la palabra “visión”, otra manera de reproducir la pausa que Montale crea con una coma. Usa por primera vez el verbo “romper” para traducir “ci divide”.

5. “Chirría la garrucha del pozo”, Carlos Frabetti, 2000: “visión, una distancia nos divide”. Se repite aquí la traducción del verso de Ferrer Lerín (1973) ya heredada en la retraducción de Armani (1990).

6. “Rechina la polea del pozo”, Fabio Morábito, 2006: “visión, una distancia nos divide”. Se repite aquí la traducción del verso de Ferrer Lerín (1973) ya heredada en la retraducción del Armani (1990) y Frabetti (2000).

6.2.3 Tercera etapa

Este poema de *Ossi di seppia* es el segundo con más retraducciones activas en la historia del poema, seis retraducciones activas (1982 a 2006) y una primera traducción (1973). Desde su primera aparición en castellano, ha pasado por seis retraductores hasta nuestros días, y esto, así como pasa con los demás poemas analizados en este trabajo, lo convierte en una rica fuente de indicios acerca de cómo ha podido ser su proceso retraductológico.

La primera traducción que tenemos de este poema es de Ferrer Lerín y fue publicada en 1973. La mayoría de las ocurrencias traslativas presentes en esta primera traducción serán retomadas posteriormente en las retraducciones del poema. Todos los retraductores analizados tienen conocimiento de las versiones publicadas anteriormente a su trabajo. Esto es evidente en la permanencia, a lo largo de las siete versiones, de algunas soluciones traslativas a los problemas planteados por este poema de Montale. Piénsese en el verbo “chirría” del v. 1, por ejemplo, que desde Ferrer Lerín (1973) llega hasta la penúltima versión, la de Frabetti (2000). O en “Polea” para “carrucola”, que desde Arce (1982) llega hasta nuestros días a través de Crespo (1994) y Morábito (2006). Por su parte, “Garrucha”, otro de los términos que más suerte tuvo, gracias a su musicalidad tan parecida a “carrucola”, también aparece en muchas ocasiones a lo largo de las retraducciones del poema: Ferrer Lerín (1973), Del Prado (1996) y Frabetti (2000). Crespo (1994) la emplea para la *variatio* de “carrucola”, “ruota”, en el v. 9.

En este poema se ha observado cierta regularidad en los préstamos a partir de traducciones anteriores: acabamos de mencionar algunos de los más evidentes, como los del v. 1, “chirría” por “cigola”, desde Ferrer Lerín (1973), Arce (1982), Armani (1990), Crespo (1994) y Frabetti (2000); “garrucha”, en Ferrer Lerín (1973), Del Prado (1996) y Frabetti (2000), en el v. 1, y en Crespo (1994) en el v. 8; “polea”, en Arce (1982), Crespo (1994) y Morábito (2006); “colmado cubo” del v. 3 para “ricolmo secchio”, en Ferrer Lerín (1973), Arce (1982), Crespo (1994), Del Prado (1996), Frabetti (2000) y Morábito (2006); “evanescentes labios” del v. 5, fórmula que permanece casi inmutada desde Ferrer Lerín (1973), pasando por Armani (1990), Crespo (1994), Frabetti (2000) y Morábito (2006).

En general, en el análisis de las retraducciones de este poema, observamos, al igual que con el poema del corpus anteriormente analizado, que el enfoque para solucionar los retos que ofrece la poesía de Montale parte de la primera traducción disponible en castellano; esto se da sobre todo en Arce (1982), quien tiene como referente para esta traducción la primera versión de Ferrer Lerín (1973). El conocimiento que tiene Arce (1982) de Montale –ya no solo gracias a sus estudios dedicados a los poetas italianos del siglo XX y a la poesía de ese país en general, sino también gracias al conocimiento que ya, en 1982, se tiene del poeta y de su primera obra *Ossi di seppia*– hace que las soluciones que propone

Arce y que se alejan de la primera traducción de Ferrer Lerín (1973) sean versiones que se han vuelto casi canónicas y que se retoman sin modificaciones en traducciones posteriores. Vamos a mencionar aquí algunos ejemplos de primeras ocurrencias introducidas por Arce (1982) en la retraducción de este poema: la palabra “polea” para “carrucola”, retraducción presente también en Crespo (1994) y Morábito (2006). “Sobre el pozo” será retomado también en Del Prado (1996); “Acercó el rostro a labios que se esfuman” es la versión que pone las bases para todas las sucesivas retraducciones de este verso, gracias al uso del verbo “acercó”.

6.3 ANÁLISIS DE “FORSE UN MATTINO ANDANDO IN UN’ARIA DI VETRO”

Forse un mattino andando in 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.
 Poi come s’uno schermo, s’accamperanno di gitto
 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.

6.3.1 Primera etapa

Este poema fue compuesto en 1923 y su tema principal, el descubrimiento de la nada, sin dejar de ser muy típico en Montale, es un tema compartido por otros muchos autores contemporáneos y recorre toda la cultura europea entre los siglos XIX y XX. La realidad, ahora asfixiante, desprovista de valores y dominada por el mal de vivir, es lo que sorprende al poeta en ese instante en el que se cumple el “miracolo” de la revelación de la nada.

Italo Calvino, en *Lecture Montaliane* (1977), hace una lectura de este poema en la que halla un espacio indefinido –que podría ser cualquier lugar–, como es la atmósfera que desencadena el milagro, o más bien, según la etimología latina, el acontecimiento al que mirar con asombro. Este poema es, según Calvino, un “Osso di seppia” que se diferencia de los demás no solo porque se trata de un poema narrativo, sino porque no

contiene objetos, emblemas naturales, de un paisaje determinado, como lo han sido siempre los paisajes de Liguria típicos en *Ossi di seppia*, “è una poesia di immaginazione e di pensiero astratti, come raramente in Montale” (Calvino, 1977, p. 120).

Por un lado, como se ha comprobado varias veces en *Ossi di seppia*, está presente el tema de la aridez, evocado por la frialdad de “un’aria di vetro” y por el adjetivo “arida”. El término “vuoto” del v. 3 también se relaciona con el tema principal del poema. El vacío está “dietro”, pero nada impide pensar que también se encuentre dentro del poeta, después de darse cuenta de la crudeza de la realidad; el poeta juega, aquí, con los términos “dietro/dentro”, que son casi homógrafos en italiano.

El aire se convierte en el componente fundamental del poema, es el elemento que genera concreción, determinación y posteriormente suspensión, sensación de nada y vacío.

El “terrore di ubriaco” del v. 4 que el poeta siente frente al “nulla”, al pasado vacío, es parte del estado de conciencia alterada de sí mismo: descubrir la verdad de las cosas es traumático y el poeta queda atónito. Mirar hacia atrás le diferencia de los optimistas, que no reflexionan sobre su pasado y se obstinan a mirar hacia adelante, “gli uomini che non si voltano”.

Desde el principio, como en el mito de la caverna, el hombre ha vivido parcialmente en la oscuridad acerca de lo que está detrás de él; nunca puede saber concretamente lo que está detrás de él porque sus ojos miran en dirección completamente opuesta. Montale trata de reinterpretar el mito de la caverna: el poeta, que de repente tiene la visión de la nada, que sabe y que mira hacia atrás, será como el prisionero que se escapa de la caverna, adquiere conocimiento, pero sentirá compasión por sus compañeros en la cueva y decide no hablar, no compartir su experiencia, en los versos de cierre, vv. 7 y 8, “ed io me n’andrò zitto / tra gli uomini che non si voltano, col mio segreto”.

La imagen del v. 5, “s’uno schermo”, muestra que este poema pertenece a la era cinematográfica: reaparecen de repente, como en una pantalla de cine, “alberi case colli”; la realidad es solo una imagen proyectada y no tiene consistencia en sí misma (Calvino, 1977).

En los últimos versos se describe brevemente el destino del poeta-filósofo que, volviendo entre los hombres, evitará expresarse sobre su descubrimiento, consciente de que nadie le creerá.

Métricamente, el poema se divide en dos cuartetos de rimas alternadas según el esquema ABAB y CDCD (A y D son casi rimas y B es hipermetro entre “miracolo” y “ubriaco”), y Montale utiliza varios metros: tres alejandrinos (vv. 1, 6 y 7), dos endecasílabos (vv. 3 y 4), dos versos dobles (el v. 2 es heptasílabo + octosílabo, ambos proparoxítonos, y el v. 5 es heptasílabo + octosílabo llanos, ambos paroxítonos), un eneasílabo esdrújulo y un pentasílabo –este último verso ha tenido varias interpretaciones, siendo esta la más correcta, según Cataldi y D’Amély (2003, p. 95)–.

Vamos a realizar ahora el análisis de las estrofas y a determinar lo que consideramos interesante realzar en este análisis del original, para encontrar las debidas correspondencias, más adelante, en el análisis de las retraducciones activas del poema.

PRIMERA ESTROFA

En los vv. 1-4: La idea del “nulla” y su repentino descubrimiento marca todo el cuarteto. En Cataldi y D’Amély (2003) hay una clara referencia al capítulo XIX de *El adolescente* de Fiódor Dostoyevski (1975), en el que se describe una situación análoga a la del poeta, en la que el protagonista, obsesionado con la idea de la nada, giraba rápidamente la mirada para ver si sorprendía el “vacío” allá donde no se encontraba él. “Forse un mattino” ha sido una de las fórmulas más retraducidas del poema. “Aria di vetro”, en el v. 1, es una de las imágenes de más fragilidad y evanescencia de este poema, tan poco narrativo, y más imaginativa de Montale. “Rivolgendomi”, en el v. 2, es aquí darse la vuelta, casi para verificar su propia existencia. En el v. 2 se encuentra “miracolo”, de naturaleza dura y presagio del horror, y que además de ser un elemento cargado de lirismo es también rima hipermetra de “ubriaco” en el v. 4. En el v. 4, “terrore di ubriaco” también representa un reto para los traductores de este poema; se trata del terror que experimentan, como les pasa a los borrachos, aquellos que han perdido toda referencia en su vida.

En los vv. 5-8: Sorprendida por el gesto de darse la vuelta tan repentinamente, la realidad ha desvelado su inexistencia, es decir, “il nulla / il vuoto” del cuarteto anterior; y en este cuarteto se vuelve a organizar, como proyectada sobre una pantalla. “Poi come s’uno schermo”, “Di gitto”, en el v. 5, es una variación de “di getto”, es decir, “de golpe”, de manera repentina. El asíndeton del v. 6, “alberi case colli per l’inganno

consueto”, es imagen del revoltijo casi al azar de elementos con los que la realidad vuelve a aparecer para el “inganno consueto”. En el v. 7, la expresión “Ma sarà troppo tardi” expresa toda la decepción del yo, porque el sujeto ya sabrá la verdad de la realidad, la nada ya se habrá revelado al poeta, quien siempre en el v. 7 “me ne andrò zitto”, porque no podrá revelar su secreto a nadie. Menos a los que “non si voltano” del v. 8, es decir, aquellos hombres que no comparten o no pueden compartir su misma experiencia y el saber de su condición.

6.3.2 Segunda etapa

La primera traducción al castellano de este poema es de Jorge Guillén (1967), “Quizá temprano”. El título de este poema, que en Montale coincide con el v. 1, pero que en las retraducciones analizada, a veces, coincide solo parcialmente con el verso, es uno de los que más variaciones ha tenido a lo largo de la historia de las retraducciones de *Ossi di seppia*.

Las sucesivas retraducciones activas de “Forse un mattino andando in un’aria di vetro” (tabla 3) son las siguientes:

Tabla 3

1	“Tal vez una mañana...”, Horacio Armani, 1971
2	“Quizás una mañana caminando en un aire de vidrio”, Francisco Ferrer Lerín, 1973
3	“Tal vez una mañana caminando por un aire de vidrio”, Jesús Munárriz, 1996
4	“Tal vez una mañana yendo por un aire de vidrio”, Carlos Frabetti, 2000
5	“Tal vez una mañana yendo en un aire de vidrio”, Fabio Morábito, 2006

1. La primera retraducción activa de este poema es de Armani (1971), uno de los referentes de la traducción de Montale en el panorama del español. Tanto es así que la mayoría de las traducciones de Armani que se ha estado analizando en esta investigación permanecen inalteradas hasta nuestros días, como ya se ha podido ver en el análisis de los dos poemas de *Ossi di seppia* anteriores a este. La traducción del título, como en Guillén (1967), es más corta que el v. 1 del poema, que en el

original se retoma íntegramente para dar título al poema. La métrica, complicadísima en el original, es respetada en algunos casos, como en el v. 2, donde coincide el verso doble (7 + 8 sílabas) o el encabalgamiento del final del v. 2, en “il miracolo”.

2. La segunda retraducción de este análisis es de Ferrer Lerín (1973), uno de los traductores con más retraducciones activas de los poemas de la primera obra montaliana. En su versión, el título que tanto Guillén (1967) como Armani (1971) habían acertado vuelve a coincidir con el primer verso del poema, así como sucede en el original “Forse un mattino andando in un’aria di vetro”.

3. En 1996, se publica la tercera retraducción activa de este poema, en la colección de traducciones al castellano promovida por el Departamento de Filología Italiana de la Universidad Complutense de Madrid, *37 poemas de Eugenio Montale traducidos por 37 poetas españoles en el centenario de su nacimiento*. Jesús Munárriz (1996) es el encargado de retraducir este poema de Montale al castellano y lo hace con una retraducción de dos cuartetos en versos mayores.

4. La cuarta retraducción activa de este análisis es de Frabetti, quien, en 2000, en su versión ampliada de traducciones de *Ossi di seppia*, incluye la retraducción de “Forse un mattino andando in un’aria di vetro”, retomando, como sus predecesores Ferrer Lerín (1973) y Munárriz (1996), el v. 1 completo como título del poema.

5. La quinta, y cronológicamente más reciente retraducción activa de este poema, es de Morábito (2006), y se publicó con el título “Tal vez una mañana yendo en un aire de vidrio”, en el marco de *Eugenio Montale. Poesía completa* (2006). El título de esta versión es heredado de la versión anterior de Frabetti (2000), al que le es imposible reproducir, como a sus predecesores, las complicadas rimas, los versos. Aunque el retraductor sí pone cierta atención en reproducir el ritmo del original, por ejemplo, respetando el encabalgamiento del v. 2, o la puntuación del original en cesura de verso, como en el v. 7, alejandrino, con punto y coma después de la séptima sílaba o respetando el asíndeton del v. 6, con “árboles casas montes”, figura retórica que se conserva solo a partir de la segunda retraducción activa de Ferrer Lerín (1973), y también en Munárriz (1996) y Frabetti (2000).

A continuación, presentamos un análisis detallado de las estrofas de las retraducciones activas del poema y de sus versos para poder hallar las correspondencias de aquellos elementos que se han decidido destacar

previamente en el análisis del original y que nos va a proporcionar indicios acerca de cómo han sido realizadas las retraducciones del poema.

PRIMERA ESTROFA (RETRADUCCIONES)

En el v. 1: “Forse un mattino andando in un’aria di vetro”. Este es el verso que abre el poema “Forse un mattino andando in un’aria di vetro”, y ya por su posición de apertura está cargado de gran importancia en la composición. Recuerda, además, como se ha mencionado en el análisis del original, la situación en la que se encuentra el personaje de *El adolescente* de Fiódor Dostoyevski (1975), quien obsesionado por la idea de la “nada” hace un gesto rápido, que recuerda el “rivolgendomi” de Montale en el v. 2, para hallar el vacío que teme encontrar desplazando la mirada hacia otro sitio. Se trata del verso que da el título al poema y ha pasado por una traducción y otras cinco retraducciones activas. Vamos a detallar, a continuación, todas las fases de su proceso de retraducción hasta nuestros días. La primera traducción de este verso es de Guillén (1967): “Quizá temprano yendo por un aire de vidrio”, y el traductor no usa el verso entero para traducir el título del poema, sino que lo traduce con “Quizá temprano”. “Andando” es el verbo que marca la acción del verso y también ha sido traducido de manera diferente a lo largo de las retraducciones del poema; dos son los verbos elegidos y que se han ido alternando a lo largo de las versiones: “yendo”, desde Guillén (1967), heredado luego en Frabetti (2000) y Morábito (2006); y “caminando”, que reproduce casi exactamente el original “caminando”, que ha sido usado en Armani (1971) y Ferrer Lerín (1973) y conservado hasta la versión de Munárriz (1996). En la versión de Guillén (1967), se usa “por un aire” para traducir “in un’aria”. “Aria di vetro”, figura árida, evanescente y frágil que da sentido al escenario imaginario y trasparente, y que precede el vacío de los versos siguientes, se mantiene sin alteraciones desde Guillén (1967) hasta Morábito (2006), con la propuesta unánime de “aire de vidrio”, en la que, en ninguna ocasión, se consigue reproducir el juego del original de “dietro/dentro”, casi homógrafos en italiano.

1. “Tal vez una mañana...”, Horacio Armani, 1971: “Tal vez una mañana caminando bajo un aire / de vidrio]”. Armani, al igual que su predecesor Guillén (1967), traduce el título del poema con una parte del v. 1, es decir con “Tal vez una mañana”. La tabulación del v. 1 se alarga gráficamente hasta el renglón sucesivo y por eso, al introducir el poema

en la tabla para su análisis, se ha introducido el correspondiente corchete para reproducir su tabulación original, “de vidrio]”. En esta retraducción Armani modifica la traducción del adverbio “forse”, que había sido “quizá” en Guillén (1967), y lo traduce como “tal vez”, traducción que se mantendrá, sin alteraciones, hasta la versión de Morábito (2006), pasando por Munárriz (1996), Frabetti (2000) y exceptuando a Ferrer Lerín (1973), quien vuelve a usar el “quizá” de Guillén, pero en su forma más moderna, “quizás”. Además, Armani traduce “in un’aria” como “bajo un aire”, traducción que no se volverá a ver en ninguna otra versión.

2. “Quizás una mañana caminando en un aire de vidrio”, Francisco Ferrer Lerín, 1973: En esta versión Ferrer Lerín retoma el adverbio “quizá”, ya utilizado por Guillén (1967), y escoge, para su retraducción, su forma más moderna, “quizás”. Según el *Diccionario panhispánico de dudas* de la Real Academia de la Lengua, “las dos formas, *quizá* y *quizás*, son válidas e intercambiables en todos los contextos. *Quizá* es la forma originaria y más cercana a la etimología: del antiguo *quičab(e)*, alteración de *qui sab(e)* ‘quién sabe’”. La elección de la traducción del verbo “andando” del original es “caminando”. “Caminando/yendo/andando” tienen significados parecidos, son verbos que indican movimiento en general y específicamente: “andar” y “caminar” es traducción literal de “camminare” e “ir” es traducción literal de “andare”; esta podría ser la razón de aparecer ahora una solución traslativa, ahora otra, a lo largo de todas las retraducciones del poema. En esta retraducción, el título retoma el v. 1 de manera integral y no parcial, como había sido el caso de la primera traducción de Guillén (1967), “Quizá temprano”, y de Armani (1971), “Tal vez una mañana...”. En esta retraducción, “in un’aria” se traduce como “en un aire”, fórmula que retomará, en su versión, Morábito (2006).

3. “Tal vez una mañana caminando por un aire de vidrio”, Jesús Munárriz, 1996: Munárriz (1996) mantiene la elección de “tal vez” para abrir el poema y de “caminando”, ambas soluciones traslativas introducidas por Armani (1971). Además, mantiene la elección de traducir el título integralmente, como ya en Ferrer Lerín (1973), y continúa con “aire de vidrio”, presente en todas las versiones, hasta la más reciente retraducción de Morábito (2006). “Por un aire” es la fórmula heredada de Guillén; se utiliza en esta versión de Munárriz y aparece también en Frabetti (2000).

4. “Tal vez una mañana yendo por un aire de vidrio”, Carlos Frabetti, 2000: Frabetti (2000) traduce el título integralmente, así como ya lo habían hecho Armani (1971) y Munárriz (1996); propone el adverbio

“tal vez”, ya presente en Armani (1971) y Munárriz (1996); y utiliza “yendo” como traducción del original “andando”, que había sido usado en la primera traducción de Guillén (1967). Como hemos mencionado arriba, en el análisis de la versión de Munárriz, “por un aire” se hereda de Guillén (1967) y Frabetti (2000).

5. “Tal vez una mañana yendo en un aire de vidrio”, Fabio Morábito, 2006: La quinta y más reciente retraducción de este poema propone una mezcla de soluciones traslativas, ya heredadas en la retraducción del v. 1 por Frabetti (2000), “tal vez una mañana yendo por un aire de vidrio”, que vuelve a aparecer igual, sin ninguna modificación, en Morábito. Se hereda “tal vez” de Armani (1971), Munárriz (1996) y Frabetti (2000), y “yendo” de Guillén (1967) y Frabetti (2000). La solución traslativa adoptada por Morábito (2006) retoma “en un aire” de la versión de Ferrer Lerín (1973).

En el v. 2: “arida, rivolgendomi, vedrò compirsi il miracolo”. En este verso hay tres puntos interesantes desde el punto de vista traductológico para nuestro análisis de las retraducciones. El primero está representado por el término “arida”, refiriéndose a “aria”, que en la primera versión es omitido por Guillén (1967), pero que quedará traducido como “árido” (el aire) desde la primera retraducción activa, de Armani (1971), hasta la quinta, de Morábito (2006). Lo segundo que cabe destacar en este verso es el verbo “rivolgendomi”, que está cargado de dramatismo lírico, al ser el gesto que desencadena la revelación de la nada en el poeta. En la primera traducción de este verso de Guillén (1967), “Al volver la cabeza se cumplirá el milagro”, el verbo es traducido con el infinitivo nominal “al volver la cabeza”. Más adelante, Munárriz (1996) usará otro infinitivo nominal, “al darme vuelta”, pero en general primará, entre todas las retraducciones, la traducción de Armani (1971) “volviéndome”, que será heredada por Ferrer Lerín (1973), Frabetti (2000) y Morábito (2006). Por último, la última palabra del verso, “miracolo”, en la versión original es muy importante, entre otras cosas, porque constituye una rima hipermetra junto a “ubriaco”, del v. 4. En español esta rima no se respetará y se usará, en todas las versiones analizadas, la traducción “milagro”.

1. “Tal vez una mañana...”, Horacio Armani, 1971: En la propuesta de Armani (1971), “árido, volviéndome, veré hacerse el milagro:”, se introduce por primera vez la traducción “árido” para “arida” del original, adjetivo omitido en la primera versión de Guillén (1967). Esta traducción,

“árido”, se mantendrá en todas las retraducciones sucesivas: Ferrer Lerín (1973), Munárriz (1996), Frabetti (2000) y Morábito (2006). “Volviéndome” es otra de las traducciones de Armani (1971) que se utiliza a lo largo de traducciones sucesivas, todas menos en la de Munárriz (1996), quien propone “al darme vuelta”, y permanecerá inmutable hasta la última retraducción de Morábito (2006). El final del verso mantiene la puntuación del original, la rima hipermetra “miracolo/ubriaco” se pierde.

2. “Quizás una mañana caminando en un aire de vidrio”, Francisco Ferrer Lerín, 1973: “árido, veré, volviéndome, cumplirse el milagro:”. En esta versión, como ya se ha adelantado arriba, “árido” se mantendrá en esta y en todas las retraducciones sucesivas: Munárriz (1996), Frabetti (2000) y Morábito (2006). “Volviéndome” es otra de las traducciones de Armani (1971) que se utilizan a lo largo de versiones sucesivas, como en esta de Ferrer Lerín (1973). Hay una inversión de posición de los elementos del verso en esta retraducción. Ferrer Lerín (1973) adelanta el verbo “veré”, alterando el ritmo interno del verso, y lo antepone a “volviéndome”. El milagro vuelve a “cumplirse” y no a “hacerse”, como en la versión de Armani (1971). El verbo “cumplir”, ya usado en Guillén (1967), será el favorito de otros retraductores: se hereda, de hecho, en las versiones de Frabetti (2000) y Morábito (2006). Al final del verso el traductor mantiene la puntuación del original, la rima hipermetra “miracolo/ubriaco” se pierde.

3. “Tal vez una mañana caminando por un aire de vidrio”, Jesús Munárriz, 1996: “árido, al darme vuelta, contemplaré el milagro:”. En esta versión, se mantiene “árido”; el autor decide usar un infinitivo nominal para resolver la traducción de “rivolgendomi”, “al darme vuelta”. “Contemplaré” es usado por primera vez en esta versión, es un verbo que incluye el sentido procedente de la etimología latina de “miracolo”, es decir, “mirar con estupor”. Se aleja de la primera traducción, en la que Guillén (1967) decide omitir el verbo y traduce “Al volver la cabeza se cumplirá el milagro”, dejando el verbo “veré” para el siguiente verso. También se aleja de todas las demás retraducciones, en las que siempre se usa “veré” en el v. 2. El final del verso mantiene la puntuación del original, la rima hipermetra “miracolo/ubriaco” se pierde.

4. “Tal vez una mañana yendo por un aire de vidrio”, Carlos Frabetti, 2000: “árido, veré, volviéndome, cumplirse el milagro:”. En esta versión se mantiene “árido” y la alteración de la posición de “veré” y “volviéndome”, como ya se había detectado en Ferrer Lerín (1973). Frabetti

propone, nuevamente, “volviéndome”, traducción de Armani (1971) ya presente en Ferrer Lerín (1973). Reaparece el verbo “cumplir”, usado en Guillén (1967) y Ferrer Lerín (1973). En el final del verso, Frabetti sustituye los dos puntos por un punto y coma.

5. “Tal vez una mañana yendo en un aire de vidrio”, Fabio Morábito, 2006: “árido, volviéndome, veré cumplirse el milagro:”. Esta versión, la retraducción más reciente de las cinco analizadas, es un conjunto de soluciones traslativas heredadas de versiones precedentes. “Árido”, como ya hemos mencionado anteriormente, permanece inalterado desde Armani (1971), Ferrer Lerín (1973), Munárriz (1996) y Frabetti (2000). También la estructura “árido, volviéndome, veré” es heredada, aquí, de Armani (1971), gran referente de Morábito (2006). El verbo “cumplirse” aparece, heredado de versiones anteriores, en Guillén (1967), Ferrer Lerín (1973) y Frabetti (2000). El final del verso mantiene la puntuación del original, la rima hipermetra “miracolo/ubriaco” se pierde.

En los vv. 3 y 4: “il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro / di me, con un terrore da ubriaco” son los versos donde aparece el horror del descubrimiento de la nada, el “nulla”; el poeta se encuentra frente al vacío “dietro” (“dentro”) de él y responde atónito, como poseído por un “terrore di ubriaco”. En la primera versión de Guillén (1967), “Yo veré a mis espaldas la nada misma y dentro / de mí ser el vacío con terror de borracho”, el traductor, para reproducir la sonoridad de “dietro” y consciente del juego “dietro”-“dentro” de Montale, traduce “il vuoto dietro” con “la nada misma y dentro”. El “terrore da ubriaco”, en el v. 4, se traduce en esta primera versión como “terror de borracho”.

1. “Tal vez una mañana...”, Horacio Armani, 1971: “la nada a mis espaldas, el vacío detrás / de mí, con terror de borracho”. Estos versos de Armani (1971) transpiran desconcierto y recalcan la estructura del original, respetando pausas y encabalgamiento entre los vv. 3 y 4. Armani traduce “il vuoto dietro” como “el vacío detrás”. El “terrore da ubriaco”, en el v. 4, se traduce en esta retraducción como “terror de borracho”, igual que en Guillén (1967).

2. “Quizás una mañana caminando en un aire de vidrio”, Francisco Ferrer Lerín, 1973: “la nada a mis espaldas, el vacío detrás / de mí, con un terror de borracho”, reproduce integralmente la retraducción de Armani (1971).

3. “Tal vez una mañana caminando por un aire de vidrio”, Jesús Munárriz, 1996: “la nada a mis espaldas, el vacío detrás / de mí, con terror de borracho” hereda la retraducción de Armani (1971), ya usada en Ferrer Lerín (1973).

4. “Tal vez una mañana yendo por un aire de vidrio”, Carlos Frabetti, 2000: “la nada a mis espaldas, el vacío detrás / de mí, con terror de borracho” hereda la retraducción de Armani (1971), ya usada en Ferrer Lerín (1973) y Munárriz (1996).

5. “Tal vez una mañana yendo en un aire de vidrio”, Fabio Morábito, 2006: “la nada a mis espaldas, el vacío atrás de mí, / con un terror de borracho”. En esta última retraducción casi todos los elementos de estos dos versos permanecen inalterados respecto a las últimas cuatro retraducciones, con un solo cambio: “detrás” es en esta versión “atrás”, perdiendo así cualquier relación con el juego “dentro”-”dietro” del original.

SEGUNDA ESTROFA (RETRADUCCIONES)

En los vv. 5 y 6: “Poi, come s’uno schermo, / s’accamperanno di gitto / alberi, case, colli per l’inganno consueto”. En estos versos, la realidad, que al final del cuarteto anterior desaparece, dando paso al vacío, se recompone. Se recompone sobre “schermo”, una pantalla, que da dimensión cinematográfica al poema (Calvino, 1977). “Accamparsi di gitto” da una idea de la rapidez y del desorden con el que se recompone la imagen de la realidad, y este desorden prosigue en el v. 6 con el asíndeton “alberi, case, colli”. El “inganno consueto” es la amarga conclusión del poeta/hombre que sabe, conoce la verdad y es consciente de que la realidad se ha compuesto solo para seguir con la farsa del día a día, el “inganno consueto”. En Guillén (1967), la primera traducción que tenemos de este poema, estos dos versos se traducen como a continuación: “Después, como en pantallas, acamparán de bulto / Colinas, frondas, casas para el usual engaño”. La traducción de “poi” como “después” será usada en Ferrer Lerín (1973), Frabetti (2000) y Morábito (2006). “En pantallas” no tendrá tanta suerte y no se heredará en ninguna de las versiones posteriores. Llama la atención el término “frondas”, que recuerda la traducción de “frondi” que hizo Guillén en el v. 9 de “Meriggiare pallido e assorto”. El “inganno consueto” es, en esta versión, “el usual engaño”, y volverá a serlo, pero con el orden de los elementos invertido, “engaño usual”, en

Ferrer Lerín (1973) y Frabetti (2000). “Di gitto”, el adverbio de modo del v. 5, es omitido en esta traducción.

1. “Tal vez una mañana...”, Horacio Armani, 1971: “Luego, como en una pantalla, se detendrán de / pronto] / colinas, casas, árboles para el común engaño”. El v. 5, al igual que los vv. 2 y 8, en Armani (1971) sobrepasan gráficamente el renglón tipográfico y se indican con un corchete detrás de las palabras sobrantes en un aparte. La traducción de “poi” de Armani es “luego”, retraducción que se hereda en Munárriz (1996). Al igual que muchas otras soluciones traslativas de Armani en sus retraducciones de *Ossi di seppia*, “como en una pantalla”, se quedará sin ninguna modificación, hasta la última de las retraducciones de este poema, es decir, que aparecerá en Ferrer Lerín (1973), Munárriz (1996), Frabetti (2000) y, finalmente, en Morábito (2006). Armani suprime el asíndeton, al igual que había hecho Guillén (1967), añadiendo unas comas entre “colinas, casas, árboles”. La locución adverbial “di gitto”, en esta versión, se traduce como “de pronto”. El “inganno consueto” es ahora “común engaño”.

2. “Quizás una mañana caminando en un aire de vidrio”, Francisco Ferrer Lerín, 1973: “Después como en una pantalla, se mostrarán de golpe / árboles casas colinas por el engaño usual”. En esta versión de los versos, por Ferrer Lerín (1973), encontramos el adverbio “Después” para traducir “poi”, ya usado en 1967. “Di gitto” ya no es “de pronto” como en Armani (1971), aquí se traduce como “de golpe”. El asíndeton del v. 6 se respeta, ya no hay comas entre las palabras de esta retraducción que recalca más que sus versiones anteriores el original. El “inganno consueto” es, en esta versión, “engaño usual”, que retoma el “usual engaño” de la primera traducción de Guillén (1967).

3. “Tal vez una mañana caminando por un aire de vidrio”, Jesús Munárriz, 1996: “Luego, como en una pantalla, acamparán de golpe / árboles casas lomas en su habitual engaño”. En estos versos de Munárriz (1996) volvemos a ver el adverbio “luego” al principio del v. 5, y reaparece el verbo “acamparán”, más cercano al italiano “s’accamperanno”, que había sido usado en Guillén (1967). Se mantiene el ritmo del original respetando el asíndeton del v. 6, en el que aparece, por primera y única vez en la historia de la retraducción de este poema, el término “lomas” para “colli”, e “inganno consueto” es, ahora, “habitual engaño”.

4. “Tal vez una mañana yendo por un aire de vidrio”, Carlos Frabetti, 2000: “Después, como en una pantalla aparecerán de golpe / árboles casas

colinas para el engaño usual”. En el v. 5 vuelve a aparecer la traducción “después” para “poi”, como en Guillén (1967) y Ferrer Lerín (1973). Se hereda el asíndeton “árboles casas colinas” de Ferrer Lerín; los términos, con otro orden y separados por comas, habían sido usados por Armani (1971) como “colinas, casas, árboles”. El “inganno consueto” es, en esta versión, “engaño usual”, por lo que se retoma el “usual engaño” de la primera traducción de Guillén (1967) y de Ferrer Lerín (1973).

5. “Tal vez una mañana yendo en un aire de vidrio”, Fabio Morábito, 2006: “Después resurgirán completos, como en una pantalla, / árboles casas montes para el engaño de siempre”. Más cercana, casi familiar, con su “engaño de siempre”, nos resulta la versión de Morábito (2006), dando prueba quizás de que cuanto más distancia temporal exista mayor libertad formal hay para acercarse al significado más profundo del original, y también como demostración de que el lenguaje nos parece más cercano, porque es más moderno. La elección del verbo “resurgir”, de ecos religiosos, es usado aquí por primera vez para “accamparsi”. En vez de la retraducción “colinas” de Armani (1971) o Ferrer Lerín (1973), en el v. 5 Morábito traduce “colli” como “montes”, buscando la asonancia con árboles y no con “casas”.

En los vv. 7 y 8: “Ma sarà troppo tardi; / ed io me n’andrò zitto / tra gli uomini che non si voltano, col mio segreto”. Son los versos de cierre del poema en los que muchos críticos, entre ellos Calvino (1977), ven una reinterpretación en clave contemporánea del mito platónico de la caverna. El hombre que ha podido conocer, salir de la cueva/mirar atrás y ver el vacío detrás y dentro de sí mismo, no intentará convencer a los demás de esta realidad, de la vacuidad de la existencia, sino que se irá con su secreto, entre los que no saben/quieren/pueden mirar atrás, como sí ha hecho él. La primera traducción que tenemos de estos dos versos es de Guillén (1967), “Ay, demasiado tarde. Callado entre los hombres / Que no vuelven el rostro, me iré con mi secreto”.

1. “Tal vez una mañana...”, Horacio Armani, 1971: “Pero será muy tarde; y yo me iré callado, / en medio de los hombres que no se vuelven, con / mi secreto]”. En Armani, el v. 8 sobrepasa gráficamente el reglón, al igual que ya se ha visto en los vv. 2 y 5; las palabras aparte están delimitadas por un corchete. El adverbio “ma” (v. 7) se traduce por un escueto “pero”, menos dramático que el “Ay” de la versión anterior de Guillén (1967). Armani se ciñe más al original que Guillén (1967) y

respeto toda la estructura del verso. “Me ne andrò zitto” es aquí “me iré callado”; “los hombres que no se vuelven” es una solución traslativa que será propuesta también por Ferrer Lerín (1973), Frabetti (2000) y Morábito (2006).

2. “Quizás una mañana caminando en un aire de vidrio”, Francisco Ferrer Lerín, 1973: “Pero será demasiado tarde: y me iré quedo / entre los hombres que no se vuelven, con mi secreto”, en esta retraducción, que se acerca aún más al original que la anterior de Armani, Ferrer Lerín (1973) traduce “troppo tardi” (v. 7) con “demasiado tarde”, Armani (1971) lo había traducido como “muy tarde”. En vez de usar “callado”, que tendrá mucha fortuna, ya que tras ser utilizado por primera vez en Guillén (1967) será usado en Armani (1971), Frabetti (2000) y Morábito (2006), Ferrer Lerín (1973) emplea “quedo”. El verso final, “entre los hombres que no se vuelven, con mi secreto”, será retomado integralmente por Frabetti (2000) y Morábito (2006).

3. “Tal vez una mañana caminando por un aire de vidrio”, Jesús Munárriz, 1996: “Pero era ya demasiado tarde, y yo me iré en silencio / con los hombres que no miran atrás, con mi secreto”. Esta versión de 1996 intenta aportar algunas modificaciones a la retraducción de estos dos versos, y añade un “ya” en el primer verso, que había sido traducido por Ferrer Lerín como “Pero será demasiado tarde: y me iré quedo”. “Zitto” se traduce aquí por “en silencio” y en vez de “entre los hombres” de la versión anterior Munárriz usa “con los hombres”, siendo el original “tra gli uomini”.

4. “Tal vez una mañana yendo por un aire de vidrio”, Carlos Frabetti, 2000: “Pero será demasiado tarde; y me iré callado / entre los hombres que no se vuelven, con mi secreto”. Frabetti (2000) propone la retraducción de estos dos versos ya sugerida por Ferrer Lerín, con una sola modificación en el v. 7: la traducción de “zitto” vuelve a ser “callado”, heredada de Guillén (1967) y Armani (1971), y que también se empleará en Morábito (2006).

5. “Tal vez una mañana yendo en un aire de vidrio”, Fabio Morábito, 2006: “Pero será muy tarde; y yo me iré callado, / entre los hombres que no se vuelven, con mi secreto”. La retraducción de estos dos versos últimos por parte de Morábito se ve fuertemente influenciada por sus dos grandes referentes en las retraducciones de *Ossi di seppia*: Armani (1971), del que retoma la traducción del v. 7, “Pero será muy tarde; y yo

me iré callado”, y Ferrer Lerín (1973), del que retoma la traducción del v. 8, “entre los hombres que no se vuelven, con mi secreto”.

6.3.3 Tercera etapa

Como se ha señalado en capítulos anteriores, según Muñiz Muñiz (2000), Guillén conoce ya a principios de los años treinta las traducciones de su amigo Eugenio Montale de su propia obra al italiano, y se encuentra traduciendo a lo largo de más de treinta años las poesías de su análogo italiano al castellano a medida que estas van siendo publicadas en Italia. Guillén, sin embargo, no decide publicar sus traducciones de Montale hasta 1966, sin dar explicaciones sobre la falta de publicación de estas traducciones. La publicación de la traducción de este poema de *Ossi di seppia* por Guillén es, concretamente, de 1967. Tras nuestro minucioso análisis acerca de lo que es y lo que no es una retraducción activa de los poemas de nuestro corpus, se han hallado cinco retraducciones activas de este poema y se han detallado sus características, verso por verso, en la segunda etapa de este análisis.

El primer verso, el que da título al poema, ha pasado por una primera traducción y otras cinco retraducciones activas. Como se ha comprobado, la primera traducción de este verso es de Guillén (1967): “Quizá temprano yendo por un aire de vidrio” y el traductor no usa el verso entero para traducir el título del poema, sino que lo traduce con “Quizá temprano”. “Andando” es el verbo que marca la acción del verso y también ha sido traducido de manera diferente a lo largo de las retraducciones del poema; dos son los verbos elegidos y que se han ido alternando a lo largo de las versiones: “yendo”, desde Guillén (1967), heredado luego en Frabetti (2000) y Morábito (2006), y “caminando”, que reproduce casi exactamente el original “caminando”, que ha sido usado en Armani (1971) y Ferrer Lerín (1973) y conservado hasta la versión de Munárriz (1996). Ya desde el primer verso, y desde el título que en las primeras dos versiones del poema al castellano retoma solo parcialmente el v. 1, vemos cómo todos los retraductores de este poema conocen perfectamente las versiones anteriores a sus poemas y las toman en cuenta, a la hora de realizar su propia traducción. En algunos casos, es tanta la admiración, quizás, hacia algunas soluciones traslativas presentes en traducciones anteriores que incluso existen versos enteros que llegan sin modificación

hasta la última retraducción de Morábito (2006). Las trabas que plantea en algunos casos el original de Montale son problemas a los que, mayoritariamente, todos los traductores intentan dar una respuesta que, en este poema en concreto, suele ser bastante homogénea.

En el v. 1, por ejemplo, “Aria di vetro”, evanescente y frágil, que da sentido al escenario imaginario del poema y que precede el vacío de los versos siguientes, se mantiene sin alteraciones desde Guillén (1967) hasta Morábito (2006), con la propuesta unánime de “aire de vidrio”; siempre en el v. 1, el verbo “yendo” se utiliza en Guillén (1967), para volver a ser utilizado en Frabetti (2000) y Morábito (2006). El adverbio “forse”, que había sido “quizá” en Guillén (1967), se vuelve “tal vez” con Armani (1971), traducción que se mantendrá, sin alteraciones, hasta la versión de Morábito (2006), pasando por Munárriz (1996) y Frabetti (2000), aunque Ferrer Lerín (1973) vuelve a usar el “quizá” de Guillén, pero en su forma más moderna de “quizás”. En el v. 2, “terrore da ubriaco” se mantiene como “terror de borracho” a lo largo de todas las versiones, tanto la primera traducción de Guillén (1967) como en todas las cinco retraducciones sucesivas hasta Morábito (2006); en este v. 2, “arida”, referido a “aria”, que en la primera versión es omitido por Guillén (1967), quedará traducido como “árido” (el aire) desde la primera retraducción activa, de Armani (1971), hasta la quinta, de Morábito (2006). La traducción del v. 3, “la nada a mis espaldas, el vacío detrás / de mí, con terror de borracho”, es usada, sin modificaciones, desde Armani (1971), Ferrer Lerín (1973) y Munárriz (1996) hasta Frabetti (2000), en Morábito (2006) habrá una ligera modificación en un término, “detrás”, que en esa versión se vuelve “atrás” (v. 3).

Otro ejemplo de la perdurabilidad de algunas traducciones está representado por las soluciones traslativas de Armani en sus retraducciones de *Ossi di seppia*: “como en una pantalla”, en el v. 5, se quedará sin ninguna modificación hasta la última de las retraducciones de este poema, es decir, aparece en Ferrer Lerín (1973), Munárriz (1996), Frabetti (2000) y finalmente en Morábito (2006). El v. 8 es otro ejemplo de la maestría de Armani y del legado que deja su versión en retraducciones sucesivas: “los hombres que no se vuelven” reaparece, sin modificaciones, en Ferrer Lerín (1973), Frabetti (2000) y Morábito (2006).

La primera traducción de este poema de Guillén (1967) sigue siendo, en esta obra también, un punto de referencia para Armani (1971), el primer retraductor de “Forse un mattino andando in un’aria di vetro”: se

percibe en muchas ocasiones porque este modifica conscientemente la traducción para hacerla más pulcra, y al tratarse de una retraducción no tiene la responsabilidad de introducir al poeta en el mundo hispanohablante. Puede permitirse ceñirse en ocasiones más al original y corregir o modificar la versión precedente, alejándose de ella, como en la situación de la omisión del juego (sospechado por Guillén) en el v. 3, de “dietro/dentro”, que Guillén (1967) había mantenido con la traducción “dentro” y que Armani (1971) decide omitir y que traduce por “detrás”. En el v. 7, también, Armani (1971) se ciñe más al original que Guillén (1967) y respeta toda la estructura del verso del original. Si en Guillén el verso había sido el siguiente: “Ay, demasiado tarde. Callado entre los hombres”, en Armani (1971) es: “Pero será muy tarde; y yo me iré callado”, para traducir el original: “Ma sarà troppo tardi; / ed io me n’andrò zitto”.

El v. 7, que encabeza la frase que cierra el poema, también nos sirve de final de este análisis para comprobar cómo, en algunos casos, es cierto que la lengua, al igual que había predicho Berman (1990), envejece y que solo a través del proceso retraductivo se llega a una “gran traducción”. El lenguaje se va afinando, se hace más cercano, el sentido del original se vuelve a proponer en palabras que no suenan obsoletas, como nos pueden resultar las de cuarenta años atrás (la primera traducción del poema es de 1967 y la retraducción más reciente de 2006). Con estos versos, “pero será muy tarde; y yo me iré callado, / entre los hombres que no se vuelven, con mi secreto”. Morábito (2006) sustituye, a través de un vaivén de préstamos, modificaciones y legados procedentes de otras traducciones, al más antiguo “ay, demasiado tarde. Callado entre los hombres / Que no vuelven el rostro, me iré con mi secreto” (Guillén, 1967).

6.4 ANÁLISIS DE “IN LIMINE”

Godi se il vento ch’entra nel pomario vi rimena l’ondata della vita:
qui dove affonda un morto
viluppo di memorie,
orto non era, ma reliquario.

Il frullo che tu senti non è un volo,
ma il commuoversi dell’eterno grembo;
vedi che si trasforma questo lembo
di terra solitario in un crogiuolo.

Un rovello è di qua dall'erto muro.
 Se procedi t'imbatti
 tu forse nel fantasma che ti salva:
 si compongono qui le storie, gli atti
 scancellati pel giuoco del futuro.

Cerca una maglia rotta nella rete
 che ci stringe, tu balza fuori, fuggi!
 Va, per te l'pregato, – ora la sete
 mi sarà lieve, meno acre la ruggine...

6.4.1 Primera etapa

Este poema abre la obra *Ossi di seppia* y por eso, en el original, está publicado en cursiva, una costumbre que Montale aplica también en otros poemarios sucesivos a este, como en *Occasioni* (1939) y *Satura* (1971). No se sabe con certeza cuándo fue compuesto, pero probablemente es de poco antes del verano de 1924 y originariamente iba a ser publicado con otro título, después descartado, “La libertà” (Cataldi y D’Amély, 2003, p. 5). El título originario fue, quizá, modificado, porque revelaba demasiado explícitamente el tema central del poema, el de la libertad, uno de los temas más importantes de toda la obra poética de Montale, en oposición a la condición existencial del cautiverio. La vida se representa, por un lado, como una trampa, a través de las metáforas del muro y de la red, y, por otro lado, como posibilidad de salvación, como vía de escape de lo que encierra al hombre en límites que lo asfixian.

Los rasgos del paisaje de Liguria, que caracteriza toda la obra, empiezan a esbozarse en este poema: el viento, las huertas, las aves, los muros. Muy bien definido está también el sistema de fuerza que sostiene la obra: el viento, “ondata della vita”, en contraposición a la muerte, el encarcelamiento frente a la huida milagrosa en los versos finales, “tu balza fuori, fuggi!” (v. 16).

La filosofía de pensamiento de Montale claramente se opone al positivismo, que considera la concatenación de causas y efectos necesarios presupuestos de una condición de constante jaque existencial en el que se encuentra el hombre. En Boutroux, máximo exponente del contingentismo, la filosofía opuesta al positivismo, se argumenta, muy en resumen, y

por lo que atañe directamente a este poema de Montale, que la cadena de causas y efectos puede romperse por un evento impredecible con consecuencias no predeterminadas. Esto crea un espacio para la libertad. Y la posibilidad para conseguir la libertad, en “In limine”, se desencadena a través de los actos más menudos, como, por ejemplo, una puerta abierta de par en par por una ráfaga de viento, o el aleteo de un pájaro. Quizás el poeta le esté hablando, en este poema, a la actriz peruana Paola Nicoli, inspiradora latente del primer poemario de Montale junto a otras figuras femeninas vinculadas al poeta. El “tú” al que siempre dirige cada solicitud, cada ruego, cada verbo en imperativo, o presente de indicativo, según se interprete, “godì”, “vedì”, “cerca” o “va”, es la figura femenina arriba mencionada, a la que se entrega la posibilidad de la propia salvación: tema presente en “Casa sul mare”, poema excluido de este análisis sobre retraducción, que también se encuentra en el poemario *Ossi di seppia*.

Métricamente, el poema se desarrolla en dieciocho versos distribuidos en cuatro estrofas. Las estrofas impares, es decir, la primera y la tercera, son quintetos, las pares son cuartetos. De prevalencia endecasílábico, el poema contiene también tres heptasílabos (vv. 3, 4 y 11).

Se presenta a continuación el análisis de las estrofas para determinar lo que consideramos interesante realzar de esta investigación del original, y encontramos las debidas correspondencias, más adelante, en el análisis de las retraducciones activas del poema.

PRIMERA ESTROFA

En los vv. 1-5: El primer verso de esta estrofa se abre con un verbo que puede ser leído tanto como imperativo como indicativo. “Godì”, en ambos casos, se trata de la invitación a regocijarse, a vivir con plenitud. “Pomario” al final de verso (v. 1) es un latinismo, la huerta donde hay frutales, sobre todo manzanos, y rima con “reliquiario” (v. 5). “Rimena” es un verbo poco frecuente, quizás de ascendencia petrarquista (Arvigo, 2001), y significa “volver a traer”, “riporta”. “Affonda” quiere decir, en el v. 3, “estancarse”. El “morto viluppo di memorie”, a caballo entre los vv. 3 y 4, es un conjunto de recuerdos ya sin vida. La oposición “orto/reliquiario” es metáfora de la oposición entre “fertilidad/mortalidad”, la huerta, lugar donde crecen frutales, el relicario, donde se guardan luctuosos recuerdos del pasado.

SEGUNDA ESTROFA

En los vv. 6-9: En estos versos, encontramos otro de los elementos vitalistas que representan la ocasión para conseguir la libertad: “frullo”, en el v. 6, referido al ruido que hace un pájaro con sus alas cuando emprende el vuelo. El “lembo” del v. 8, que rima con “grembo” al final del v. 7, es un ángulo, un rincón. El “crogiuolo” del v. 9, rima de “volo” en el v. 6, en sentido literal es el contenedor utilizado para la fusión de los metales, una metáfora de fértil renovación, el lugar de fusión de experiencias diversas.

TERCERA ESTROFA

En los vv. 10-14: La palabra “rovello” ha pasado por varias interpretaciones en las retraducciones del poema, como veremos más adelante. En este lado del muro, donde se encuentra atrapado el poeta, la vida se presenta como un tormento. “Se procedi”, es decir, si prosigues más allá del “rovello”, sin dejarte detener por el infranqueable “muro”, encontrarás al “fantasma” en el v. 12, la aparición milagrosa.

CUARTA ESTROFA

En los vv. 15-18: La palabra “rete” en el v. 15 es metáfora del cautiverio del hombre, ya expresado en el v. 20 con “erto muro”. “Maglia rotta”, en el v. 15, es la posibilidad de salvación milagrosa, el agujero por donde emprender la huida. “La sete” y “la ruggine” parecerán menos graves en el poeta, tras haber salvado a la figura femenina mencionada anteriormente. “Sete” e “ruggine” son metáforas de “deseo” e “insatisfacción”, sentimientos ambos que corroen al poeta. “Ruggine” (v. 18) hace referencia al crisol en el que se funden los metales, evocados en el v. 9, y al hecho de que vivir en un “rovello” corroe al poeta, como el óxido a los metales.

6.4.2 Segunda etapa

La primera traducción que se encuentra de este poema al castellano es de José María Alonso Gamo. Se publicó en 1949 en la recopilación *Ossi di seppia* en la revista *Escorial* en Madrid. Las sucesivas retraducciones activas de “In limine” son las siguientes:

Tabla 4

1	“In limine”, Francisco Ferrer Lerín, 1973
2	“In limine”, Joaquín Arce, 1982
3	“In limine”, Carlos Frabetti, 1983
4	“In limine”, Carlos Frabetti, 2000
5	“In limine”, Fabio Morábito, 2006

La primera retraducción activa de este poema es de Francisco Ferrer Lerín y se publicó en 1973. Mantiene la métrica del original y, allá donde el idioma lo permite, respeta la musicalidad del original, como veremos más con detalle en el análisis de los versos de la retraducción. Ferrer Lerín es autor de grandes soluciones traslativas en su versión de *Ossi di seppia* de Montale y referente de otros retraductores que publicarán sus retraducciones, posteriormente a la suya. Un ejemplo de cuanto hemos mencionado acerca de la perdurabilidad de las soluciones traslativas de este traductor en este poema lo proporciona el primer verso, “Goza si el viento que entra en el pomar”, traducción de “Godi se il vento ch’entra nel pomario”, que, a partir de su retraducción en 1973, permanece inalterado a lo largo de otras cuatro retraducciones, hasta 2006.

La segunda retraducción activa de “In limine” es de Joaquín Arce (1982), quien, como ya se ha mencionado en análisis anteriores, tiene un gran conocimiento de Montale y de su obra. En 1982, fecha en la que publica su retraducción, las herramientas interpretativas de *Ossi di seppia* han mejorado notablemente desde la primera traducción de este poema por Alonso Gamo (1949), y ya se ha podido proporcionar una lectura algo más clara de las dificultades que el hermetismo de aquellos versos iniciales del poeta italiano entrañan, y sobre las cuales ni el propio Montale había proporcionado claves interpretativas.

La tercera y cuarta retraducciones de este poema son ambas de Carlos Frabetti. Se trata de dos publicaciones del mismo poema, en momentos distintos de la vida del traductor. La primera se publica en 1983 y comprende cuarenta y cuatro poemas de *Ossi di seppia*. La siguiente, con una distancia de diecisiete años desde su primera retraducción, se publica en *Ossi di seppia*, por Igitur, en el año 2000, una edición más extensa que,

además de abarcar diecisiete poemas más que la anterior, es bilingüe, con el texto italiano a pie de página.

Las diferencias entre las dos retraducciones no son solo de tipo editorial, también hay diferencias de contenido entre algunos de los poemas traducidos en 1983 y los de 2000, es decir, que, tras diecisiete años desde su primera versión, Frabetti modifica, mejora y actualiza sus versiones –probablemente, ese sea el motivo de los cambios que aporta–. Como se verá más detalladamente, en “In límine” (Frabetti, 2000), el título que en la versión de 1983 aparece sin tilde en la primera “i” de la palabra “límine”, esta letra aparece con tilde, “límine”. En el verso 18, el guion de “Ve, por ti lo he pedido –ahora la sed” (Frabetti, 1983), presente también en el original, es sustituido por un punto y coma en la segunda retraducción: “Ve, por ti lo he pedido; ahora la sed” (Frabetti, 2000).

La última retraducción de este poema es de Morábito (2006), quien, como ya se ha mencionado en los análisis precedentes, es el encargado de incorporar todos los poemas publicados por el poeta italiano, excluyendo de su selección tan solo unos pocos poemas que Montale no había querido publicar en vida, y de traducirlos al castellano en *Poesía completa. E. Montale* (2006).

A continuación, se presenta un análisis detallado de las estrofas de las retraducciones activas del poema y de sus versos, para poder hallar así las correspondencias de aquellos elementos que se ha decidido destacar, previamente, en el análisis del original y que nos va a proporcionar indicios acerca de cómo han sido realizadas las retraducciones del poema.

PRIMERA ESTROFA (RETRADUCCIONES)

En los vv. 1 y 2: “Godi se il vento ch’entra nel pomario / vi rimena l’ondata della vita:”. La primera traducción de estos versos es de Alonso Gamo (1949): “Goza si el viento que entra en los pomares / conduce la oleada de la vida”. En esta primera traducción llama la atención el verbo “Goza” del v. 1, que Alonso Gamo (1949) interpreta y traduce como imperativo presente; más adelante, en las siguientes retraducciones, Frabetti (1983 y 2000) lo traduce como presente de indicativo. “Pomario” es traducido como “pomares”, en plural, mientras que en todas las retraducciones aparece, como en el original, en su forma singular. “Rimena”, verbo de

gran tradición lírica en Italia, presente ya, según el diccionario Treccani, en Francesco Petrarca, en el *Canzoniere* (1373-74), o en la traducción de la *Odissea* (1822) de Ippolito Pindemonte, se traduce en estos casos como “conduce”, y pasará a través de muchas fórmulas traslativas a lo largo de las cinco retraducciones que analizamos a continuación.

1. “In limine”, Francisco Ferrer Lerín, 1973: “Goza si el viento que entra en el pomar / trae de nuevo la oleada de la vida:”. Ferrer Lerín respeta la métrica del original, y al igual que Alonso Gamo (1949), su predecesor en la traducción de este poema, veinticuatro años después, interpreta “Godi” como imperativo, y así lo traduce, “Goza”. Por primera vez, y así seguirá siendo a lo largo de las demás retraducciones, “pomario” se traduce como “pomar”. “Rimena” es traducido en esta versión como “trae de nuevo”.

2. “In limine”, Joaquín Arce, 1982: “Goza si el viento que entra en el pomar / vuelve a traer la oleada de la vida”. Al igual que en Ferrer Lerín (1973) y Alonso Gamo (1949), “godí”, en el v. 1, se traduce como “goza”, imperativo. “Pomar” permanece inalterado. “Vuelve a traer” es la fórmula usada por Arce para traducir “rimena”, que se aleja, por lo tanto, de las elecciones de los anteriores traductores.

3. “In limine”, Carlos Frabetti, 1983: “Gozas si el viento que entra en el pomar / vuelve a traer la oleada de la vida”. Al contrario que Alonso Gamo (1949), Ferrer Lerín (1973) y Arce (1982), Frabetti (1983) utiliza el indicativo presente para traducir “godí”. Habíamos hablado de esta posibilidad interpretativa en la introducción al poema, porque efectivamente el original hace dudar entre las dos elecciones, que en italiano son homógrafas: si se tratara de un imperativo, estaríamos ante una exhortación para disfrutar del momento, liberatorio, del viento que abre la puerta del pomar; si, por el contrario, se tratara de un indicativo, estaríamos ante una constatación del disfrute ofrecido por la situación descrita en el verso, por ese hecho irrelevante que en el contingentismo rompe la cadena causa-evento que tiene al hombre atrapado.

En los vv. 3-5: “qui dove affonda un morto / viluppo di memorie, / orto non era, ma reliquario”. Estos versos, cargados de muchas figuras líricas, desde las luctuosas “morto viluppo” y “relicario”, hasta las más fértiles como “orto”, representan un reto a la hora de ser traducidos. En la primera traducción de Alonso Gamo (1949), “aquí, donde una muerta

/ maraña de recuerdos / fondea, más que huerto es relicario”, se respeta la métrica del original, y la repetición de “or” en “morto/memorie/orto” se reproduce gracias a la repetición de “uer” en “muerta/recuerdos/huerto”. “Fondea”, en el v. 5, es la elección para “affonda” en el v. 3; aquí, la estructura de los elementos de los versos está alterada, se pospone el verbo “fondea” del v. 3 al v. 5. Hay unanimidad en el uso de la palabra “relicario” (v. 5), que vuelve a ser utilizada en todas las retraducciones siguientes.

1. “In limine”, Francisco Ferrer Lerín, 1973: “aquí donde se hunde un muerto / amasijo de recuerdos, / huerto no hay, sino relicario”. Ferrer Lerín (1973) decide utilizar “muerto amasijo” para “morto viluppo”, opción que volverá en Frabetti (1983 y 2000). En “muerto/recuerdos/huerto” se mantiene la sonoridad del original con la repetición del grupo “uer”. “Affonda” se traduce aquí como “se hunde”, fórmula que volverá en Frabetti (1983 y 2000) y en Morábito (2006). Vuelve a usarse, como en Alonso Gamo (1949), la palabra “relicario” (v. 5). “Orto non era, ma reliquiario”, del v. 5, se traduce aquí como “huerto no hay, sino relicario”, versión muy distinta a la anterior de Alonso Gamo (1949), quien había traducido este verso con “más que huerto es relicario”, siguiendo con la alteración de los elementos del verso iniciada en los versos anteriores.

2. “In limine”, Joaquín Arce, 1982: “Aquí donde se ahonda una muerta / maraña de recuerdos, / huerto no había, sino relicario”. En Arce (1982), el v. 3 empieza con mayúscula; el v. 2 había terminado con dos puntos. Esta elección gráfica es una licencia para proporcionar énfasis al adverbio “aquí” al principio del v. 3. Sin embargo, en el v. 13, tras los dos puntos que cierran el v. 12, “salva:”, el v. 13 empieza con “se”, en minúscula. “Se ahonda” es la elección de Arce (1982) para traducir “affonda”; esta traducción no se volverá a utilizar en versiones sucesivas. Vuelve la “muerta maraña de recuerdos” (vv. 3-4), solución traslativa ya utilizada por Alonso Gamo (1949); el simple término “maraña” volverá a aparecer en Morábito (2006). Y se utiliza de nuevo, como en Alonso Gamo (1949) y Ferrer Lerín (1973), la palabra “relicario” (v. 5). “Orto non era, ma reliquiario” se traduce en esta retraducción como “huerto no había, sino relicario”, modificando tan solo el tiempo verbal de “hay/había”, si comparamos esta versión con la retraducción anterior de Ferrer Lerín (1973).

3. “In limine”, Carlos Frabetti, 1983: “aquí donde se hunde un muerto / amasijo de memorias, / huerto no era sino relicario”. En esta versión, Frabetti (1983) retraduce el verso de manera que su retraducción coincide parcialmente con la de Ferrer Lerín (1973): “aquí donde se hunde un muerto / amasijo de recuerdos”, con la única diferencia de que Frabetti (1983) decide traducir “viluppo di memorie” como “amasijo de memorias”. El término “memorias” será utilizado en la propia versión de Frabetti (2000) y en Morábito (2006). “Huerto no era sino relicario” (v. 5) es la retraducción de Frabetti (1983), y es la que más se acerca al original “orto non era, ma reliquiario”.

4. “In limine”, Carlos Frabetti, 2000: “aquí donde se hunde un muerto / amasijo de memorias, / huerto no era sino relicario”. No se aprecia aquí ninguna modificación con respecto a la versión anterior del mismo retraductor (1983).

5. “In limine”, Fabio Morábito, 2006: “aquí donde se hunde una maraña / inerte de memorias, / huerto no había, sino un relicario”. En estos versos, Morábito (2006) aporta modificaciones que van más allá de la elección de un sinónimo, como ha podido resultar en retraducciones anteriores entre “amasijo” o “maraña” para el original, “viluppo”. El v. 3, “aquí donde se hunde una maraña”, es heredado, parcialmente, de las retraducciones de Ferrer Lerín (1973) y de Frabetti (1983 y 2000), y “maraña” de las retraducciones de Alonso Gamo (1949) y Arce (1982); sin embargo, trasladar el objeto “maraña” al v. 3, desde el original “viluppo” que encabeza el heptasílabo en el v. 4, es una solución de Morábito (2006), en la que se mantiene perfectamente la métrica del original, sin recurrir a figuras retóricas para cuadrar las sílabas y con una estupenda conservación de la experiencia sonora del original, gracias a un lenguaje escueto y sintácticamente muy fluido.

En los vv. 6 y 7: “Il frullo che tu senti non è un volo, / ma il comuoversi dell’eterno grembo”. Son los versos a los que Montale confía el segundo elemento natural inesperado que tiene que conducir a la interlocutora del poeta a la salvación: “il frullo” del v. 6. La metáfora del “eterno grembo” por la tierra, la naturaleza, constituye, sin duda, otro reto, tanto en la comprensión del original como en su transposición al castellano. En la primera traducción de Alonso Gamo (1949), “El aletear que sientes no es un vuelo / sino la conmoción del seno eterno”, se elige

“Aletear que sientes” para “il frullo che sentí” en el v. 6, y “la conmoción del seno eterno” para “il commuoversi dell’eterno grembo”.

1. “In limine”, Francisco Ferrer Lerín, 1973: “El aleteo que sientes no es un vuelo, / sino el conmovirse del eterno regazo”. El “frullo” es aquí el “aleteo” y se mantendrá con esta traducción también en Frabetti (1983 y 2000). Al igual que en el original “il commuoversi” (v. 7), se usa aquí la sustantivación del verbo, “el conmovirse”. La metáfora “eterno grembo”, que recuerda la oración católica dedicada a la Virgen María en la parte en la que se hace referencia a Cristo, el fruto del “ventris tui”, es evidente en Montale, ya que, en la versión de la oración italiana, muchas veces “ventris tui” se traducía, del latín, con la variante “grembo”, “ventre” o “seno”. En Ferrer Lerín, el “eterno grembo” es “eterno regazo”, variante del “seno eterno” usado por Alonso Gamo (1949).

2. “In limine”, Joaquín Arce, 1982: “El zumbido que sientes no es un vuelo, / sino el conmovirse del regazo eterno”. El término “frullo” del v. 6 se traduce como “zumbido”. Es la única versión en la que “frullo” no se traduce ni como “el aletear”, como en Alonso Gamo (1949) y Morábito (2006), ni como “aleteo”, como en Ferrer Lerín (1973) y Frabetti (1983 y 2000). Al igual que en el original y en Ferrer Lerín (1973), en el v. 7 se usa la sustantivación del verbo “el conmovirse” para traducir “il commuoversi”. El “eterno regazo” de Ferrer Lerín (1973) es en Arce (1982) “regazo eterno”.

3. “In limine”, Carlos Frabetti, 1983: “El aleteo que oyes no es un vuelo, / sino el conmovirse del eterno regazo”. A partir de esta versión empieza a cambiar algo respecto a la traducción del verbo “sentiré” del v. 6, que en italiano tiene un significado ambivalente, es tanto “oír/escuchar” como “sentir”. En esta retraducción el aleteo se oye, es sonoro, por lo que Frabetti (1983) traduce el v. 6 como “el aleteo que oyes no es un vuelo”. En todas las retraducciones anteriores a esta había sido utilizado el verbo “sentir” como interpretación de “sentí”, quizás, para ampliar el abanico de sensaciones sugeridas por Montale, a la vez que se recalca el sonido del original. La palabra escogida para traducir “frullo” es “aleteo”, y ya había sido utilizada, como sustantivo, en Ferrer Lerín (1973), y en su forma de verbo sustantivado, “el aletear”, en Alonso Gamo (1949). El “grembo eterno” vuelve a traducirse como “eterno regazo”, así como había sido traducido en Ferrer Lerín (1973).

4. “In limine”, Carlos Frabetti, 2000: “El aleteo que oyes no es un vuelo, / sino el conmoverse del eterno regazo”. Estos versos coinciden con los de la retraducción de Frabetti de 1983.

5. “In limine”, Fabio Morábito, 2006: “El aletear que escuchas no es un vuelo, / sino el estremecerse del regazo eterno”. En estos versos de la retraducción de Morábito (2006) vuelve la traducción “el aletear” usada ya por Alonso Gamo (1949). Para la traducción de “che senti”, al igual que en Frabetti (1983 y 2000), el verbo adquiere una dimensión acústica, ya que hace referencia a la acción de “escuchar” el aleteo de la naturaleza, un “estremecerse”, término usado por primera vez para traducir “commuoversi”, según esta versión.

En los vv. 8 y 9: “vedi che si trasforma questo lembo / di terra solitario in un crogiuolo” es el cierre del cuarteto y se nota por acelerarse la situación: el rincón de tierra, en la que se encuentran el poeta y su interlocutora, se transforma en un crisol en el que se funden experiencias nuevas y fértiles, como las que se pueden experimentar tras escuchar el “aleteo” del v. 6. En estos versos, los términos “lembo / di terra solitario” han sido objeto de distintas traducciones en la historia de sus retraducciones, empezando por “estos bordes / solitarios de tierra” en Alonso Gamo (1949), pasando por “este rincón / de tierra solitario” en Ferrer Lerín (1973), “esta margen / solitario de tierra” en Arce (1982) y “este pedazo / de tierra solitario” en Frabetti (1983 y 2000), hasta “este rincón de tierra solitario” en Morábito (2006). “Crogiuolo” representa otra palabra clave en estos versos: un punto de encuentro donde se funden experiencias fértiles, que se contraponen a las imágenes fúnebres de los versos anteriores (“morto viluppo”, “reliquiario”). En todas las versiones, la palabra “crogiolo” se traduce como “crisol”. La primera traducción de estos versos es de Alonso Gamo (1949): “Mira cómo se cambian estos bordes / solitarios de tierra en un crisol”.

1. “In limine”, Francisco Ferrer Lerín, 1973: “mira como se transforma este rincón / de tierra solitario en un crisol” es la retraducción de estos versos de Ferrer Lerín (1973). Como ya hemos mencionado en el apartado de introducción a los versos, usa “este rincón / de tierra solitario” para la traducción de “questo lembo / di terra solitario”. En el comienzo del v. 8, en línea con el “Goza” del v. 1, traduce “vedi” con el imperativo “mira”; en otras versiones, como veremos más adelante, “mira” se traduce como “ves” en Arce (1982) y Frabetti (1983 y 2000),

y como “ve”, volviendo al imperativo, pero se mantiene el verbo “ver” en Morábito (2006).

2. “In limine”, Joaquín Arce, 1982: “ves cómo se transforma este margen / solitario de tierra en un crisol”. En su versión, Arce (1982), desviándose de la línea que había seguido para interpretar el verbo “godi” del v. 1, que había traducido como “goza”, en imperativo, se decide aquí por interpretar el verbo “vedi”, con un indicativo presente, reflejado en su traducción como “ves”. El “cómo” del v. 8, acentuado en esta versión, implica una pregunta implícita. El “cómo” acentuado aparecerá en Frabetti (2000) y Morábito (2006). “Margen / solitario de tierra”, como ya se ha mencionado, es la versión de Arce (1982) para “questo lembo / di terra solitario”.

3. “In limine”, Carlos Frabetti, 1983: “ves como se transforma este pedazo / de tierra solitario en un crisol”. Quizás fuera una incorrección en esta versión o una omisión consciente: el “como” del v. 8 de esta versión no lleva acento, pero sí lo lleva en Frabetti (2000). “Questo lembo / di terra solitario” se traduce aquí como “este pedazo / de tierra solitario”. En línea con su “gozas” del v. 1, Frabetti traduce “vedi” como “ves”.

4. “In limine”, Carlos Frabetti, 2000: “ves cómo se transforma este pedazo / de tierra solitario en un crisol”. La única diferencia con la retraducción anterior de Frabetti (1983) es la tilde de “cómo”, que sí está presente en esta retraducción de Frabetti (2000).

5. “In limine”, Fabio Morábito, 2006: “ve cómo se transforma en un crisol / este rincón de tierra solitario”. En estos versos Morábito conserva el verbo “ver” de Arce (1982) y Frabetti (1983 y 2000), pero lo conjuga en imperativo, en línea con las exhortaciones del poema y de su retraducción. En esta retraducción se hereda el “rincón / de tierra solitario” de Ferrer Lerín (1973), pero se distribuye de manera distinta entre los dos versos. Morábito (2006) invierte los elementos de los dos versos finales del cuarteto, mueve “crisol” al verso anterior, con el verbo “se transforma”, y reúne, por primera vez, para una mayor fluidez de lectura, “de tierra” y “rincón” en el propio v. 9.

En los vv. 10-12: “Un rovello è di qua dall’erto muro. / Se procedi t’imbatti / tu forse nel fantasma che ti salva”. En estos versos detectamos la palabra, de complicada traducción y comprensión, “rovello” del v. 10, y volvemos a detectar la figura del “muro”, metáfora del encarcelamiento en el que vive el poeta/hombre en este lado del infranqueable muro, y de “fantasma”, entendido aquí como aparición milagrosa. La primera

traducción de los versos es de Alonso Gamo (1949): “Hay un roble de acá del muro erguido. / Si tú avanzas penetras / tal vez en el fantasma que te salva”. Aquí resulta muy interesante la traducción como “roble” del v. 10. Quizás por reproducir a toda costa un sonido que se pareciera a “rovello”, Alonso Gamo sacrifica el significado de la palabra, tormentosa, fundamental para describir la situación existencial en este lado del muro erguido.

1. “In limine”, Francisco Ferrer Lerín, 1973: “Ira en esta parte del escarpado muro. / Si avanzas penetras / quizá en la pesadilla que te salva”. La primera traducción de “rovello” que se acerca a su significado real la proporciona Ferrer Lerín (1973) con “ira”. El v. 11, más esbelto en esta versión, en comparación con su primera traducción en Alonso Gamo (1949), omite “tú” y se queda en “si avanzas penetras”, más cercano al original “se procedi t’imbatti”, aunque “imbattersi” tiene matices que serán interpretados mejor en retraducciones posteriores a esta primera. Según el diccionario Treccani, “rovello”, de uso literario, es “rabbia, stizza, per lo più interna”.

2. “In limine”, Joaquín Arce, 1982: “Un rencor hay acá del muro abrupto. / Si prosigues te encuentras / quizá con el fantasma que te salva”. Arce (1982) opta por la traducción “rencor”, la tercera que encontramos para “rovello”. “Qua” es reproducido, también fonéticamente, con “acá”, más cercano al original y ya usado en Alonso Gamo (1949). El muro infranqueable del quinteto es aquí “muro abrupto”, una traducción distinta a las precedentes, “escarpado muro” en Ferrer Lerín (1973) y “muro erguido” en Alonso Gamo (1949). “Fantasma” se deja igual que en el original, en Alonso Gamo (1949) y en retraducciones sucesivas, a saber, Frabetti (1983 y 2000) y Morábito (2006).

3. “In limine”, Carlos Frabetti, 1983: “Ira a este lado del abrupto muro. / Si avanzas te tropiezas / quizá con el fantasma que te salva”. En esta retraducción vuelve a aparecer “ira” por “rovello” como en Ferrer Lerín (1973). El muro es “abrupto muro”, construcción anastrófica de “muro abrupto” ya presente en Arce (1982). “Te tropiezas” es otra interpretación de “t’imbatti” en el v. 11, que recuerda la casualidad de la acción que describe el verbo. Se propone de nuevo “fantasma” como en Alonso Gamo (1949), Arce (1982) y Morábito (2006).

4. “In límine”, Carlos Frabetti, 2000: “Ira a este lado del abrupto muro. / Si avanzas te tropiezas / quizá con el fantasma que te salva”. Si

comparamos los versos con los de la versión de 1983, no detectamos modificaciones en esta retraducción.

5. “In limine”, Fabio Morábito, 2006: “Cunde un tormento en este / lado del muro. Si avanzas, acaso / encuentres el fantasma que te salve”. Gracias al camino abierto por las retraducciones anteriores, Morábito se permite alejarse de la forma del original, para acercarse a su sentido más profundo. “Cunde un tormento” describe minuciosamente el “rovello” que corroe al poeta, que se encuentra, como explica esta traducción, “en este lado del muro”.

En los vv. 13-14: “si compongono qui le storie, gli atti / scancellati pel giuoco del futuro”. En el v. 13, “qui” es en este otro lado, más allá del muro, que da un sentido a los eventos, “storie” y “atti”, que se anulan, “scancellati”, para dejar espacio al futuro. En la primera versión de Alonso Gamo, estos versos se traducen de la siguiente manera: “Se componen aquí fábulas, actos / borrados por el juego del futuro”. En el v. 14 todos los retraductores, excepto Arce (1982) y Morábito (2006), usan la preposición “por”, cuando quizás, la solución traslativa más correcta sea “para”, ya que en el original los “atti” están “scancellati pel gioco del futuro”, siendo “pel” una forma compuesta, obsoleta, de “per” más el artículo “il”.

1. “In limine”, Francisco Ferrer Lerín, 1973: “se componen aquí las historias, los actos / borrados por el juego del futuro”. En esta primera retraducción vemos cómo Ferrer Lerín (1973) se acerca más al sentido del original usando “historias”, en el v. 13, alejándose de la traducción “fábulas” de su predecesor Alonso Gamo (1949). “Scancellati pel giuoco del futuro” se traduce aquí como “borrados por el juego del futuro”. Traducción que se hereda en Arce (1982) y en Frabetti (1983 y 2000).

2. “In limine”, Joaquín Arce, 1982: “se componen aquí las historias, los actos / borrados para el juego del futuro”. El v. 13 se hereda de la retraducción de Ferrer Lerín, en el v. 14, sin embargo, Arce (1982) usa la preposición “para” en la traducción de “pel giuoco”, “para el juego”.

3. “In limine”, Carlos Frabetti, 1983: “se componen aquí las historias, los actos / borrados por el juego del futuro”. En esta retraducción se mantiene el v. 13, invariado desde Ferrer Lerín (1973) y Arce (1982), y se vuelve a traducir “pel” como la preposición “por”, retomando la versión de Alonso Gamo (1949).

4. “In limine”, Carlos Frabetti, 2000: “se componen aquí las historias, los actos / borrados por el juego del futuro”. No hay ninguna modificación desde la versión de Frabetti (1983).

5. “In limine”, Fabio Morábito, 2006: “se urden aquí los actos, las historias / borrados para el juego del futuro”. La estructura de los versos es alterada por Morábito (2006), quien inserta “historias” en el v. 13, y usando “se urden” en lugar de “se componen”, presente en todas las versiones precedentes, consigue respetar la métrica del verso y agiliza la lectura del poema, volviendo a la sensación de esencialidad, típica de Montale.

En los vv. 15-16: “Cerca una maglia rotta nella rete / che ci stringe, tu balza fuori, fuggi!”. Los elementos más importantes de estos dos versos son “rete”, metáfora del cautiverio del hombre, y “maglia rotta”, en el v. 15, que representa la posibilidad de salvación milagrosa, el agujero por donde emprender la huida. En los versos de Alonso Gamo (1949), “¡Busca una malla rota entre las redes / que nos oprimen, salta fuera, huye!”, se elige utilizar la forma plural “redes”, en un intento de salvaguardar la métrica, y “malla rota” se utiliza, unánimemente, en todas las versiones analizadas del poema.

1. “In limine”, Francisco Ferrer Lerín, 1973: “Busca una malla rota en la red / que nos estrecha, ¡salta fuera, huye!”. En esta versión se respeta el singular “red” del original. “Tu balza fuori, fuggi!” es aquí traducido con “¡salta fuera, huye!”. Ferrer Lerín (1973) desplaza la interjección al v. 14, mientras que en Alonso Gamo (1949) empieza a principio del v. 15. La red nos “estrecha” en esta retraducción, en la versión anterior de Alonso Gamo (1949) “las redes” nos “oprimen”.

2. “In limine”, Joaquín Arce, 1982: “Busca una malla rota en la red / que nos aprieta, tú ¡salta afuera, huye!”. En esta retraducción de Arce (1982) se hereda el v. 13 de Ferrer Lerín (1973), con el añadido de “tú”. La red ahora “nos aprieta”, en Ferrer Lerín (1973) “estrecha” y en Alonso Gamo (1949) “oprimen” (las redes).

3. “In limine”, Carlos Frabetti, 1983: “Busca una malla rota en la red / que nos oprime / ¡salta fuera, huye!”. En estos versos sí que “cerca”, en el v. 15, unívoco imperativo, se traduce como “busca”; en los demás casos en los que había una ambivalencia entre imperativo o indicativo, en italiano, Frabetti había escogido el indicativo presente “gozas” en el

v. 1 y “ves” en el v. 8. El v. 15, “Busca una malla rota en la red”, se repite sin alteraciones desde Ferrer Lerín (1973) y Arce (1982).

4. “In limine”, Carlos Frabetti, 2000: “Busca una malla rota en la red / que nos oprime / ¡salta fuera, huye!”. No se aprecian modificaciones desde la retraducción anterior de Frabetti (1983).

5. “In limine”, Fabio Morábito, 2006: “Busca una malla rota en la red / que nos oprime, ¡sal afuera, huye!”. En esta versión Morábito retoma el v. 15 de Ferrer Lerín (1973), Arce (1982) y Frabetti (1983 y 2000), mientras que vuelve a utilizar el verbo “oprimir” para “stringere”, el verbo del v. 16, elección traslativa ya presente en Alonso Gamo (1949) y Frabetti (1983 y 2000).

En los vv. 17-18: “Va, per te l’ho pregato, – ora la sete / mi sarà lieve, meno acre la ruggine...”. En estos últimos versos el poeta exhorta a su interlocutora para que emprenda el camino de su liberación. “va, per te l’ho pregato” y “la sete” y la “ruggine” le resultarán un poco más leves al poeta; la sed, metáfora del deseo y la herrumbre, metáfora del tormento de su existencia. En la primera traducción de Alonso Gamo, “ve, por ti lo rogué – me será leve / ahora la sed, menos amargo el odio”, se respeta la métrica, la puntuación del original, incluido el guion que parte el v. 17. “Va” se traduce como “ve” y las metáforas “sete” y “ruggine” como “sed” y “odio”. Alonso Gamo se salta la metáfora y traduce directamente “ruggine” por “odio”, sentimiento negativo, “amargo”, y relacionado con “rovello”, en el v. 10.

1. “In limine”, Francisco Ferrer Lerín, 1973: “Vete, por ti lo he deseado, –ahora mi sed / será más leve, menos acre la herrumbre...”. Lo primero que atrae nuestra atención en estos versos de Ferrer Lerín (1973) es el verbo imperativo, acompañado del pronombre “te”, en “vete” (v. 17). En esta retraducción, Ferrer Lerín (1973) se decide por usar el verbo “desear”, en vez de “rogar”, utilizado por Alonso Gamo (1949) y que recalca más el original “pregare”, en el sentido más religioso del término. Se utiliza aquí “sed”, como en Alonso Gamo (1949), y se introduce la palabra “herrumbre” para “ruggine”; “acre” se recalca del italiano, y se respeta la metáfora del original, relacionada con aquellos metales que se funden en el crisol del v. 9. Ferrer Lerín (1973) mantiene, al igual que Alonso Gamo (1949), los puntos suspensivos al final del v. 18 y en el cierre del poema.

2. “In limine”, Joaquín Arce, 1982: “Vete, por ti lo he pedido –ahora la sed / me será leve, menos acre la herrumbre”. Son versos en los que se repiten los elementos de la retraducción anterior de Ferrer Lerín (1973), pero con algunas modificaciones. En el v. 17, en vez de “deseado”, como en Ferrer Lerín (1973), hallamos “pedido”, que se vuelve a acercar más al sentido de ruego del original “pregato”. Se vuelve a traducir “la sed”, como en Alonso Gamo (1949), y vuelve a usarse “acre”, referido a “herrumbre”, metáfora del “rovello” en el que se encuentra el poeta. Arce (1982) no respeta los puntos suspensivos que cierran el poema en la versión original, y cierra el v. 18 con un punto.

3. “In limine”, Carlos Frabetti, 1983: “Ve, por ti lo he pedido –ahora la sed / me será leve, menos acre la herrumbre...”. Frabetti (1983) retoma el “ve” ya utilizado por Alonso Gamo (1949) y el resto del v. 17, junto a todo el v. 18, se heredan de Arce (1982). Frabetti (1983) mantiene, al igual que Alonso Gamo (1949) y Ferrer Lerín (1973), los puntos suspensivos al final del v. 18 y en el cierre del poema.

4. “In limine”, Carlos Frabetti, 2000: “Ve, por ti lo he pedido; ahora la sed / me será leve, menos acre la herrumbre...”. En esta segunda retraducción de Frabetti (2000), el guion del inciso dentro de la oración del v. 17 desaparece, para dar lugar a un punto y coma. Es la única diferencia detectada con respecto a la retraducción anterior del propio Frabetti (1983).

5. “In limine”, Fabio Morábito, 2006: “Ve, por ti lo he rogado – ahora la sed / me será más leve, menos acre la herrumbre...”. En estos versos de la retraducción más reciente del poema, vemos que coexisten varias soluciones traslativas heredadas de versiones anteriores. “Ve” se hereda de Alonso Gamo (1949) y Frabetti (1983 y 2000); “por ti lo he rogado” retoma el verbo “rogar” ya usado en Alonso Gamo (1949), “rogué”. Para la traducción del v. 18, se retoma la opción “será más leve”, de la versión de Ferrer Lerín (1973).

6.4.3 Tercera etapa

El título de este poema es de los pocos títulos de los poemas analizados de *Ossi di seppia* que encuentra el consenso de todos sus retraductores; se mantiene siempre en italiano, con una pequeña variación en una de las retraducciones activas analizadas, en Frabetti (2000), donde aparece

escrito con acento en la primera “i” de la palabra esdrújula “límine”. En italiano, según la Academia della Crusca, al hablar, el acento se pronuncia en todas las palabras, porque todas lo tienen, salvo rarísimas excepciones. Al escribir, no siempre existe la necesidad de marcar el acento, al contrario: los casos en los que es obligatorio indicarlo son pocos y la palabra “límine” no está entre esos casos; suelen ser palabras homógrafas, pero no homófonas, las que lo necesitan para diferenciarse entre ellas.

La primera retraducción de Ferrer Lerín (1973), a pesar de realizarse casi treinta años después, sigue estando muy en deuda con la primera traducción de Alonso Gamo (1949). Los ejemplos de la influencia de Alonso Gamo (1949) en Ferrer Lerín (1973) son, a la vez, por herencias de la versión de Ferrer Lerín (1973) o por una clara voluntad de separarse de la versión de Alonso Gamo (1949), bajo el pretexto de mejorarla, una intención no declarada por Ferrer Lerín en ningún paratexto analizado, pero que se trasparenta al leer su retraducción (1973). Son muchos los casos en los que el retraductor (Ferrer Lerín, 1973), de hecho, se desprende de las formalidades típicas del traductor (Alonso Gamo, 1949) de la primera versión. Como se ha mencionado, quizás Alonso Gamo (1949) sienta el peso de introducir por primera vez a un autor, Montale, en un determinado contexto cultural meta, la España de los años cuarenta del siglo pasado. Ferrer Lerín (1973), sin embargo, en muchas ocasiones retoma el original con más naturalidad, para atreverse con una traducción que no sacrifica el sentido original, en pos de una métrica estricta o de una lectura menos hermética, casi explicativa, que intuimos se había sentido obligado a efectuar Alonso Gamo (1949) en su primera traducción al castellano de la obra. Muchos, como hemos comentado arriba, son los casos en los que Ferrer Lerín (1973) y sus sucesores heredan soluciones traslativas de la primera traducción de Alonso Gamo (1949). Véanse a continuación algunos ejemplos de ello:

- “goza”, en el v. 1, que permanece también en Arce (1982) y Morábito (2006);
- “oleada de la vida”, en el v. 2, que está presente, también, en Arce (1982), Frabetti (1983 y 2000) y Morábito (2006);
- “aquí donde”, en el v. 3, presente también en Arce (1982), Frabetti (1983 y 2000) y Morábito (2006);
- “mira”, en el v. 8;

- “fantasma”, en el v. 12, presente también en Arce (1982), Frabetti (1983 y 2000) y Morábito (2006);
- “se componen aquí”, en el v. 13, presente también en Arce (1982) y Frabetti (1983 y 2000);
- “borrados por el juego del futuro”, en el v. 14, presente también en Frabetti (1983 y 2000);
- la primera parte del v. 15, “busca una malla rota”, que se retoma de Alonso Gamo (1949) solo parcialmente; de hecho, el v. 15 entero, traducido por Ferrer Lerín (1973), “busca una malla rota en la red”, aparecerá sin modificaciones en todas las demás retraducciones posteriores a 1973, desde Arce (1982) hasta Morábito (2006);
- “¡salta fuera, huye!”, en el v. 6, presente también en Frabetti (1973), y “leve/sed” en el v. 17.

Veamos ahora algunos ejemplos de la actitud correctiva de Ferrer Lerín en su nueva versión (1973), en comparación con la primera traducción de Alonso Gamo (1949):

- en la traducción del v. 1, Alonso Gamo (1949) traduce, por exigencias métricas, “pomario” por “pomares”, traducción que Ferrer Lerín (1973) decide modificar usando “pomar”.
- En el v. 3, “fondea” de Alonso Gamo (1949) se modifica por un más exacto “se hunde” en Ferrer Lerín (1973), con el claro intento de respetar más el significado que el significante del original.
- El v. 11, “si tú avanzas penetras”, de Alonso Gamo (1949), se modifica en Ferrer Lerín (1973) por un más ágil “si avanzas penetras”, aun sacrificando el endecasílabo del original.
- El ejemplo quizás más significativo entre todos los detallados hasta ahora lo representa la traducción de “rovello”, en el v. 10, traducido por Alonso Gamo (1949) con el término “roble”, que tan solo le sirve al primer traductor para mantener la sonoridad y métrica del original, pero que traiciona por completo el sentido del original, recuperado por Ferrer Lerín (1973) con la elección del término “ira”, que se hereda también en las dos retraducciones de Frabetti (1983 y 2000). Por añadidura, la traducción “ira” abre la veda para que otros retraductores puedan buscar una traducción, diferente en cada caso, para expresar el tormentoso malestar descrito por Montale en el v. 10 con la inusual palabra “rovello”, y

su traducción será, también, “rencor” en la retraducción de Arce (1982) y “tormento” en la de Morábito (2006).

La versión de Ferrer Lerín (1973) también representa, al igual que la de Alonso Gamo (1949), un gran referente para retraducciones futuras. A continuación, detallamos algunos ejemplos de estas.

- “aleteo”, del v. 6, se hereda en las dos versiones de Frabetti (1983 y 2000);
- “pomar”, en el v. 1, se hereda en todas las siguientes retraducciones hasta Morábito (2006);
- “el conmovirse”, en el v. 7, se hereda en Arce (1982) y Frabetti (1983 y 2000);
- “si avanzas”, en el v. 11 se hereda en Morábito (2006).

La segunda retraducción de “In limine” es de Arce (1982). Se ha señalado ya en análisis anteriores que este traductor suele ser un gran referente para retraducciones posteriores, gracias a sus soluciones traslativas de altísimo ingenio y fruto de una indiscutida habilidad lírica. Veamos algunos ejemplos de sus soluciones traslativas de este poema que sobreviven al paso del tiempo y permanecen en retraducciones posteriores.

- “Muerta maraña”, entre los vv. 3 y 4, se hereda en la versión de Morábito (2006);
- “regazo eterno”, en el v. 7, donde Arce (1982) ya usaba los elementos “eterno regazo” de Ferrer Lerín (1973) y que se repite en Morábito (2006);
- “muro abrupto”, en el v. 10, presente también en las dos retraducciones de Frabetti (1983 y 2000);
- el uso del verbo “encontrar”, en el v. 11, retomado en Morábito (2006);
- la preposición “para” para traducir “pel giuoco” en el v. 14 y que permanecerá en Morábito (2006);
- “por ti lo he pedido”, en el v. 17, presente también en Frabetti (1983 y 2000).

Para concluir, los préstamos de una retraducción a otra, que evidentemente pasan de traducciones anteriores a posteriores, en algunos casos,

muestran una cierta frecuencia en el uso de una solución traslativa u otra. Es como si, dada la gran calidad de las retraducciones existentes o la potencia de su autoridad –no olvidemos que todos los traductores de *Ossi di seppia* al castellano tienen cierto renombre en el panorama académico y cultural, dentro y fuera de los países en los que publican (en este poema, España y Argentina)–, no hubiera más solución que volver a utilizar las mismas ocurrencias traslativas para resolver las trabas que plantean los herméticos versos del Montale de *Ossi di seppia*. Para concluir este análisis, detallamos a continuación algunos ejemplos detectados, en este poema, de soluciones traslativas recurrentes y de su frecuencia de uso en las distintas retraducciones.

El v. 1, “godì”:

1. ^a traducción Alonso Gamo 1949	1. ^a retrad. Ferrer Lerín 1973	2. ^a retrad. Arce 1982	3. ^a retrad. Frabetti 1983	4. ^a retrad. Frabetti 2000	5. ^a retrad. Morábito 2006
“goza”	“goza”	“goza”	“gozas”	“gozas”	“goza”

En el v. 3, “affonda”:

1. ^a traducción Alonso Gamo 1949	1. ^a retrad. Ferrer Lerín 1973	2. ^a retrad. Arce 1982	3. ^a retrad. Frabetti 1983	4. ^a retrad. Frabetti 2000	5. ^a retrad. Morábito 2006
“fondea”	“se hunde”	“ahonda”	“se hunde”	“se hunde”	“se hunde”

En el v. 4, “viluppo”:

1. ^a traducción Alonso Gamo 1949	1. ^a retrad. Ferrer Lerín 1973	2. ^a retrad. Arce 1982	3. ^a retrad. Frabetti 1983	4. ^a retrad. Frabetti 2000	5. ^a retrad. Morábito 2006
“maraña”	“amasijo”	“maraña”	“amasijo”	“amasijo”	“maraña”

En el v. 6, “frullo”:

1. ^a traducció Alonso Gamo 1949	1. ^a retrad. Ferrer Lerín 1973	2. ^a retrad. Arce 1982	3. ^a retrad. Frabetti 1983	4. ^a retrad. Frabetti 2000	5. ^a retrad. Morábito 2006
“aletear”	“aleteo”	“zumbido”	“aleteo”	“aleteo”	“aletear”

En el v. 7, “eterno grembo”:

1. ^a traducción Alonso Gamo 1949	1. ^a retrad. Ferrer Lerín 1973	2. ^a retrad. Arce 1982	3. ^a retrad. Frabetti 1983	4. ^a retrad. Frabetti 2000	5. ^a retrad. Morábito 2006
“seno eterno”	“eterno regazo”	“regazo eterno”	“eterno regazo”	“eterno regazo”	“regazo eterno”

En el v. 8, “lembo”:

1. ^a traducción Alonso Gamo 1949	1. ^a retrad. Ferrer Lerín 1973	2. ^a retrad. Arce 1982	3. ^a retrad. Frabetti 1983	4. ^a retrad. Frabetti 2000	5. ^a retrad. Morábito 2006
“bordes”	“rincón”	“margen”	“pedazo”	“pedazo”	“rincón”

En el v. 11, “t’imbatti”:

1. ^a traducción Alonso Gamo 1949	1. ^a retrad. Ferrer Lerín 1973	2. ^a retrad. Arce 1982	3. ^a retrad. Frabetti 1983	4. ^a retrad. Frabetti 2000	5. ^a retrad. Morábito 2006
“avanzas”	“penetras”	“prosigues”	“avanzas”	“avanzas”	“avanzas”

En el v. 11, “fantasma”:

1. ^a traducción Alonso Gamo 1949	1. ^a retrad. Ferrer Lerín 1973	2. ^a retrad. Arce 1982	3. ^a retrad. Frabetti 1983	4. ^a retrad. Frabetti 2000	5. ^a retrad. Morábito 2006
“fantasma”	“pesadilla”	“fantasma”	“fantasma”	“fantasma”	“fantasma”

En el v. 18, “ruggine”:

1. ^a traducción Alonso Gamo 1949	1. ^a retrad. Ferrer Lerín 1973	2. ^a retrad. Arce 1982	3. ^a retrad. Frabetti 1983	4. ^a retrad. Frabetti 2000	5. ^a retrad. Morábito 2006
“odio”	“herrumbre”	“herrumbre”	“herrumbre”	“herrumbre”	“herrumbre”

6.5 ANÁLISIS DE “I LIMONI”

Ascoltami, i poeti laureati
 si muovono soltanto fra le piante
 dai nomi poco usati: bossi ligustri o acanti.
 Io, per me, amo le strade che riescono agli erbosi
 fossi dove in pozzanghere
 mezzo seccate agguantano i ragazzi
 qualche sparuta anguilla:
 le viuzze che seguono i ciglioni,
 discendono tra i ciuffi delle canne
 e mettono negli orti, tra gli alberi dei limoni.

Meglio se le gazzarre degli uccelli
 si spengono inghiottite dall’azzurro:
 più chiaro si ascolta il sussurro
 dei rami amici nell’aria che quasi non si muove,
 e i sensi di quest’odore
 che non sa staccarsi da terra
 e piove in petto una dolcezza inquieta.
 Qui delle divertite passioni
 per miracolo tace la guerra,
 qui tocca anche a noi poveri la nostra parte di ricchezza
 ed è l’odore dei limoni.

Vedi, in questi silenzi in cui le cose
 s’abbandonano e sembrano vicine
 a tradire il loro ultimo segreto,
 talora ci si aspetta
 di scoprire uno sbaglio di Natura,
 il punto morto del mondo, l’anello che non tiene,
 il filo da disbrogliare che finalmente ci metta

nel mezzo di una verità.
 Lo sguardo fruga d'intorno,
 la mente indaga accorda disunisce
 nel profumo che dilaga
 quando il giorno più languisce.
 Sono i silenzi in cui si vede
 in ogni ombra umana che si allontana
 qualche disturbata Divinità.

Ma l'illusione manca e ci riporta il tempo
 nelle città rumorose dove l'azzurro si mostra
 soltanto a pezzi, in alto, tra le cimase.
 La pioggia stanca la terra, di poi; s'affolta
 il tedio dell'inverno sulle case,
 la luce si fa avara – amara l'anima.
 Quando un giorno da un malchiuso portone
 tra gli alberi di una corte
 ci si mostrano i gialli dei limoni;
 e il gelo del cuore si sfa,
 e in petto ci scrosciano
 le loro canzoni
 le trombe d'oro della solarità.

6.5.1 Primera etapa

“I limoni” es uno de los poemas más célebres de Eugenio Montale y fue escrito entre 1921 y 1922, aunque Montale indica como fecha de su composición el año 1921 (Cataldi y D'Amély, 2003, p. 11). Es la lírica que estratégicamente abre el poemario *Ossi di seppia*, tras la introducción de “In limine”, y dada la relevancia de las declaraciones sobre la poética del autor y su filosofía existencial contenidas en sus versos, se ha considerado por la crítica un verdadero manifiesto poético del poeta.

Si en “In limine” se dibuja la posibilidad de una vía de escape del tormento de la vida de cautiverio que lleva el hombre, en este poema se definen los términos concretos de esa huida hacia la libertad. El paisaje de Liguria destaca vívido en este poema: el mar, las huertas, los charcos, las anguilas, los cañizares y los limoneros.

El incipit del poema, con el apóstrofe “Ascoltami” (v. 1), recuerda al “Ascolta” del v. 8 de “La pioggia nel pineto” del *Alcyone* de D'Annunzio

(1903), e introduce una sutil crítica a la tradición lírica italiana, que se materializa, en Montale, principalmente en un uso del lenguaje accesible, en la búsqueda de imágenes cotidianas, consideradas poco dignas en la poética de D'Annunzio. Las plantas con nombres rebuscados, nombradas en el v. 3, “bossi, ligustri o acanti”, representan la tríade de poetas Giosuè Carducci, Giovanni Pascoli y Gabriele D'Annunzio, de los que Montale pretende diferenciarse. Proponiendo una poesía propia, con un tono filosófico de ascendencia leopardiana, el poeta genovés busca el sentido de la existencia entre calles soleadas y solitarias, como los poetas no “laureati”, grupo al que siente pertenecer. En estos lugares, se calma la guerra de pasiones; aquí, también los poetas sencillos pueden disfrutar de un poco de riqueza: el olor de los limones.

En este poema, se encuentran todos aquellos aspectos que definen la poética de Montale, también estilística y formalmente: la sintaxis nominal que prefiere confiar en el uso de nombres y sustantivos en lugar de formas verbales; el uso de formas coloquiales y lenguaje cotidiano; y el uso innovador de la métrica que se basa en versos disonantes, palabras escurridizas, saltos rítmicos y rimas hipermetras.

Métricamente, el poema se compone de cuatro estrofas compuestas por versos libres con predominio de endecasílabos y septenarios. Entre las figuras retóricas del poema hallamos los apóstrofes “ascoltami” en el v. 1 y “vedi” en el v. 22; las metáforas, en el v. 1, “i poeti laureati”, en el v. 17, “e piove in petto una dolcezza inquieta”, y en los vv. 47-49, “e in petto ci scrosciano / le loro canzoni / le trombe d'oro della solarità”; el oximorón “dolcezza inquieta”, en el v. 17; la aliteración de “s”, “z” y “g” en “le strade che riescono agli erbosi / fossi dove in pozzanghere / mezzo seccate agguantano i ragazzi / qualche sparuta anguilla”, en los vv. 6-9, y de “z”, “r” y “s” en “Meglio se le gazzarre degli uccelli / si spengono inghiottite dall'azzurro: / più chiaro si ascolta il sussurro”; el quiasmo “la luce si fa avara – amara l'anima” y la paronomasia “avara – amara”, ambos en el v. 42; dos asíndeton en “il punto morto del mondo, l'anello che non tiene, / il filo da disbrogliare”, de los vv. 27-28, y en “la mente indaga accorda disunisce” del v. 31; y, para concluir, la antonomasia “Divinità” en el v. 36.

A continuación, se muestra el análisis de las estrofas, donde se determina lo que consideramos interesante realzar en este análisis del original, para encontrar las debidas correspondencias, más adelante, en el análisis de las retraducciones activas del poema.

PRIMERA ESTROFA

En los vv. 1-10: “Ascoltami”, en el v. 1, es el apóstrofe que abre el poema. Recuerda, de forma paródica, el “Ascolta” del v. 8 de “La pioggia nel pineto” del *Alcyone* de D’Annunzio (1903). La metáfora del v. 1, “I poeti laureati”, es otro elemento interesante para nuestra investigación sobre retraducción, así como lo son los nombres “poco usati” de las plantas en el v. 3, “bossi ligustri o acanti”. “Per me”, en el v. 4, quiere decir “para mí”, “por lo que a mí se refiere”. En el v. 7, en “qualche sparuta anguilla”, aparece la anguila, un animal que caracteriza la juventud de Montale y que aparece, también, en el poema “L’anguilla”, en *La bufera e altro* (1956), y en la prosa *La farfalla di Dinard* (1956). Los “ciglioni” son una parte de terreno levantado al lado de una zanja, o que se encuentran en el borde de un precipicio.

SEGUNDA ESTROFA

En los vv. 11-21: “Meglio”, en el v. 11, quiere decir, aquí, “aún mejor”. Le “gazzarre”, en el v. 11, son el ruido alegre de los pájaros, “algazara”. “Si spengono inghiottite dall’azzurro”, en el v. 12, representa el sonido alegre de los pájaros que se va amortiguando, perdiéndose en el cielo. En los vv. 11-13, encontramos la aliteración de “z”, “r” y “s”, en “Meglio se le gazzarre degli uccelli / si spengono inghiottite dall’azzurro: / più chiaro si ascolta il sussurro”. “Si ascolta”, en el v. 13, es zeugma de “il sussurro” y de “sensi”, en los vv. 13-15: “più chiaro si ascolta il susurro / dei rami amici nell’aria che quasi non si muove, / e i sensi di quest’odore”. En el v. 17, hallamos la metáfora “e piove in petto una dolcezza inquieta”; además, “dolcezza inquieta” es un oxímoron.

TERCERA ESTROFA

En los vv. 22-36: “Vedi” es parte de los apóstrofes que quieren ridiculizar la tradición lírica y altisonante del poeta D’Annunzio, en clave paródica (otro ejemplo de apóstrofe es “Ascoltami”, en el v. 1). Los vv. 26, 27, 28 y 29, con “scoprire uno sbaglio di Natura, / il punto morto del mondo, l’anello che non tiene, / il filo da disbrogliare che finalmente ci meta / nel mezzo di una verità”, representan, según Castaldi y D’Amely (2003,

p. 14), “vari modi di rappresentare il “miracolo” laico dell’eccezione alla catena delle necessità”. En el v. 31, se encuentra el asíndeton “indaga accorda disunisce”; estos verbos, junto con el “frugare” del v. 30, parecen representar, casi, las cuatro reglas del método de la investigación filosófica de Descartes. En el v. 36, hallamos la antonomasia “Divinità”.

CUARTA ESTROFA

En los vv. 37-49: “Ma l’illusione manca e ci riporta il tempo”, del v. 37, nos trae de vuelta a la realidad de la angustiada ciudad, donde queda lejos el paisaje silencioso de un rincón aislado y salvaje, donde poder entender algo más decisivo sobre nosotros y la naturaleza. “L’illusione manca”, es decir, se acaba la ilusión. “Il tempo”, o más bien el pasar del tiempo, nos devuelve al ruido y al cielo en el que la algazara de los pájaros ya no enmudece “inghiottite nell’azzurro”, como en el v. 12, sino que es un cielo fragmentado, que se puede entrever solo en cuadrillos entre los edificios, en los vv. 38 y 39, “dove l’azzurro si mostra soltanto a pezzi, in alto, tra le cimase”. Los vv. 43 a 49 contienen varias figuras líricas relevantes en el poema y van a representar, en conjunto, un gran reto para sus traductores. En el v. 43, “quando” es sinónimo de luego. En el v. 42 encontramos el quiasmo “la luce si fa avara - amara l’anima” y la paronomasia “avara - amara”. El poema termina con el acto de deshacerse de la identidad del poeta que observa los limones, en una experiencia casi mística, que rompe la insuficiencia de la vida (momento introducido, temporalmente, por el v. 43: “Quando un giorno da un malchiuso portone”). Entonces, el “cuore si sfà”, en el v. 46: la visión se convierte en percepción sonora en “in petto ci scrosciano / le loro canzoni”, la música y la visión se fusionan en una imagen final de gran poder en el v. 49, “le trombe d’oro della solarità”.

6.5.2 Segunda etapa

La primera traducción que se halla de este poema al castellano es de José María Alonso Gamo. Se publicó en 1949 en la recopilación *Ossi di seppia* en la revista *Escorial* en Madrid. Las sucesivas retraducciones activas de “I limoni” son las siguientes:

Tabla 5

1	“Los limones”, Horacio Armani, 1971
2	“Los limones”, Francisco Ferrer Lerín, 1973
3	“Los limones”, Carlos Frabetti, 1983
4	“Los limones”, Ángel Crespo, 1994
5	“Los limones”, Fabio Morábito, 2006

1. La primera retraducción de “Los limones” es de Horacio Armani y se publica en 1971. El título del poema, “Los limones”, aparece sin modificaciones en la primera traducción y en todas las sucesivas retraducciones. La versión de Armani (1971) se publica con una nota a la traducción, para el v. 18, publicada al final del libro: “Aquí, de las pasiones desviadas...: La sintaxis exacta de estos dos versos sería: Aquí, por milagro, calla la guerra de las pasiones desviadas”. La traducción de Armani del v. 18, a la que se refiere la nota, es “Aquí, de las pasiones desviadas / Calla la guerra, por milagro”. El traductor, en esta retraducción, siente la necesidad de dar explicaciones acerca de su versión y de cómo debería ser leído el verso traducido. Armani (1971) traduce el íncipit del v. 1, “Ascoltami”, como “Óyeme”, solución traslativa que volverá a usarse también en Crespo (1994) y Morábito (2006), reproduciendo así la intención de Montale de usar en tono paródico el famoso íncipit de D’Annunzio en “La pioggia nel pineto” del poemario *Alcyone* (1903).

Armani es, como en otras retraducciones analizadas anteriormente, autor de soluciones traslativas que permanecen en traducciones sucesivas, como, por ejemplo, “herbosas zanjas”, en los vv. 4 y 5, o “y llevan a los huertos entre los limoneros”, en el v. 10.

2. La segunda retraducción del poema es de Ferrer Lerín (1973), quien en 1973 es retraductor al castellano de muchos de los poemas de *Ossi di seppia*, con cuarenta y cinco primeras traducciones y dieciocho retraducciones. Ferrer Lerín (1973), en su versión del íncipit del poema, adopta el verbo “escúchame”, más cercano al original “ascoltami”, y también conserva el pronombre objeto “-me”, como ya lo habían hecho Alonso Gamo (1949) y Armani (1971).

3. La tercera retraducción es de Carlos Frabetti (1983), quien propone nuevamente este texto traducido al castellano también en *Eugenio Montale*.

Huesos de sepia (2000), aunque, en este caso, como ya se ha analizado, se tratará de una simple reedición de su versión de 1983.

4. La cuarta retraducción del poema es de Ángel Crespo (1994), quien retraduce al castellano, en su *Poetas italianos contemporáneos*, seis poemas de *Ossi di seppia*: “Los limones”, “Falsete”, “No nos pidas la palabra”, “Chirría la polea del pozo”, “Crisálidas” y “Orillas”. Este es el segundo poema retraducido por Ángel Crespo que es objeto de nuestro análisis crítico. El incipit del poema, “Óyeme”, en esta retraducción, es una herencia de la retraducción de Armani (1971).

5. La última, quinta y más reciente retraducción de este poema es de Fabio Morábito y se publica en 2006. En ella constatamos, como en otras retraducciones analizadas en este trabajo, que esta retraducción es fruto de un profundo conocimiento por parte de Morábito de todas las versiones anteriores a la suya, tanto de la primera traducción de Alonso Gamo (1949) como de las otras cuatro retraducciones previas, y uno de los ejemplos de ello lo constituye el incipit del primer verso del poema, “óyeme”, traducción ya presente en Armani (1971) y Crespo (1994).

A continuación, se expone un análisis detallado de las estrofas de las retraducciones activas del poema y de sus versos, para poder hallar así las correspondencias de aquellos elementos que se ha decidido destacar previamente en el análisis del original, y que nos va a proporcionar indicios acerca de cómo han sido realizadas las retraducciones del poema.

PRIMERA ESTROFA (RETRADUCCIONES)

En los vv. 1-3: “Ascoltami, i poeti laureati / si muovono soltanto fra le piante / dai nomi poco usati: bossi ligustri o acanti”. Los primeros versos de este poema se encuentran entre los incipits líricos más cargados de significado de toda la producción poética de Eugenio Montale. Eso se debe al hecho de que el poeta, a pesar de su juventud, tiene apenas veinticinco años cuando compone este poema; condensa, en pocas palabras, todo su rechazo hacia la poética que había caracterizado la generación anterior, en la que hallamos, sobre todo, a Giosuè Carducci, Giovanni Pascoli y Gabriele D’Annunzio. Todos los retraductores analizados comprenden que “I limoni” es el manifiesto de la poética de Montale, y muchas de las versiones mantienen metáforas y referencias al rechazo de Montale a la poética de la tríade Carducci, Pascoli y D’Annunzio. En la primera traducción de Alonso Gamo (1949), el verso se traduce como

“Escucha, los poetas laureados / se mueven solamente entre las plantas / con nombres poco usados: boj o ligustre, acanto”.

1. “Los limones”, Horacio Armani, 1971: “Óyeme, los poetas laureados, / se mueven solamente entre plantas / de nombres poco usados: boj, ligustros o acantos”. En estos primeros versos del poema, Armani (1971) introduce el verbo “oír”, para traducir “ascoltare” usado en el original; y respecto a la primera versión de Alonso Gamo (1949), “escucha”, también añade el pronombre personal “me” al final del verbo. Montale, como en el original, había usado el pronombre para proporcionar un aire más coloquial al altisonante “Ascolta”, célebre íncipit de la lírica “La pioggia nel pineto” (D’Annunzio, 1903). La metáfora “poetas laureados” se mantiene inalterable en todas las retraducciones, a partir de la primera traducción de Alonso Gamo y a lo largo de casi sesenta años y un cambio de siglo. La traducción de Armani (1971) para los nombres insólitos de las plantas, metáfora de la tríada de “poetas laureados” arriba mencionados, es “boj, ligustros o acantos”.

2. “Los limones”, Francisco Ferrer Lerín, 1973: “Escúchame, los poetas laureados / se mueven solamente entre plantas / de nombres poco usados: bojes ligustros o acantos”. En estos versos Ferrer Lerín (1973) propone de nuevo el verbo “escuchar”, ya usado en Alonso Gamo (1949), y le añade el pronombre “-me”, como reflejado en el original y ya también presente en Armani (1971). La traducción “poetas laureados” permanece sin alteraciones. La retraducción de las plantas, metáfora de los poetas laureados, es “bojes ligustros o acantos”.

3. “Los limones”, Carlos Frabetti, 1983: “Escucha, los poetas laureados / se mueven solamente entre las plantas / de nombres poco usados: boj ligustro o acanto”. Vuelve, en esta versión, el verbo “escuchar”, como en Ferrer Lerín (1973), pero en la forma sin pronombre “escucha”, como apareció ya en Alonso Gamo (1949). “Poetas laureados” permanece sin alteraciones. La retraducción de las plantas, metáfora de los poetas laureados, es “boj ligustro o acanto”, que, además, respeta el asíndeton del original. Hasta el momento, los nombres de las plantas usados son siempre los mismos y se usan en diferentes combinaciones de plural o singular, aquí en Frabetti (1983) los nombres de las plantas “boj ligustro o acanto” se enumeran, por ejemplo, en singular.

4. “Los limones”, Ángel Crespo, 1994: “Óyeme, los poetas laureados / se mueven solamente entre las plantas / de nombres poco usados: boj, aligustre, acanto”. En esta versión reaparece “óyeme”, traducción ya

usada en Armani (1971); “poetas laureados” permanece sin alteraciones; los nombres de las plantas, metáfora de la tríade Carducci, Pascoli y D’Annunzio, en el v. 3, son “boj, aligustre, acanto”, con la introducción de un nuevo término para traducir “ligustri”, es decir, “aligustre”.

5. “Los limones”, Fabio Morábito, 2006: “Óyeme, los poetas laureados / sólo se mueven entre plantas / de nombres inusuales: boj, ligustro o acanto”. La versión de Morábito hereda “óyeme” (v. 1) de Armani (1971) y Crespo (1994). En el v. 2, se usa por primera vez la traducción “sólo”; hasta ahora se había usado la traducción “solamente”, tanto en Alonso Gamo (1949) como en Armani (1971), Ferrer Lerín (1973) y Crespo (1994). Las plantas con nombres “poco usati” del v. 3 se traducen como “boj, ligustro o acanto”, herencia de la retraducción, en singular, de Frabetti (1983), aun no respetando, en esta versión, el asíndeton del original por la añadidura de la coma entre “boj” y “ligustro”.

En los vv. 4-10: “Io, per me, amo le strade che riescono agli / erbosi / fossi dove in pozzanghere / mezzo seccate agguantano i Ragazzi / qualche sparuta anguilla: / le viuze che seguono i ciglioni, / discendono tra i ciuffi delle canne / e mettono negli orti, tra gli alberi dei limoni”. Estos versos, continuación de la primera estrofa, siguen desarrollando la declaración de la poética de Montale: para él, y los poetas sencillos, el mejor de los entornos para poder desarrollar su poesía y encontrar la libertad es el paisaje de Liguria, que caracterizará toda la obra, con sus estrechas callejuelas, zanjas y cañizares, charcos donde los chicos pescan alguna anguila. La primera traducción de estos versos de Alonso Gamo (1949) es la siguiente: “Yo amo sendas que van a los herbosos / fosos donde, entre charcos / medio secos, acechan los muchachos / una escuálida anguila; / los atajos que van por los ribazos / descenden entre los cañaverales / y entran hasta los limoneros de los huertos”. En esta versión, “io per me” es omitido y el traductor empieza el verso, directamente, con “yo amo”. Los “erbosi / fossi” de los vv. 4 y 5 se traducen como “herbosos / fosos”, las “pozzanghere / mezzo seccate” de los vv. 5 y 6 como “charcos / medio secos”, las “viuze che seguono i ciglioni” como “los atajos que van por los ribazos”, las “strade” del v. 4 como “sendas” y “e mettono negli orti, tra gli alberi dei limoni” como “y entran hasta los limoneros de los huertos”.

1. “Los limones”, Horacio Armani, 1971: “Yo, para mí, amo las sendas que conducen / a las herbosas zanjas donde en charcos / casi

secos acechan los muchachos / alguna enjuta anguila: / los senderos que siguen los ribazos, / bajan entre el penacho de las cañas / y llevan a los huertos, entre los limoneros”. “Io per me” del v. 4 está traducido, en esta versión, como “Yo, para mí”. En esta versión, Armani (1971) se ciñe al original “Io, per me”. El término “strade” del v. 4 se traduce aquí como “sendas”, al igual que en la versión anterior de Alonso Gamo (1949). Los “erbosi / fossi” de los vv. 4 y 5 son aquí “herbosas zanjas”, traducción que se usará, también, en Frabetti (1983) y Morábito (2006); las “pozzanghere / mezzo seccate” de los vv. 5 y 6 son “charcos / casi secos”, traducción que, parcialmente, recalca la anterior y más literal “charcos / medio secos” de Alonso Gamo (1949); las “viuzze che seguono i ciglioni” (v. 8) y “mettono negli orti, tra gli alberi dei limoni” (v. 10) en esta retraducción se traducen como “los senderos que siguen los ribazos” y “llevan a los huertos, entre los limoneros”. Con pocas modificaciones con respecto a la anterior versión, en los últimos versos de la estrofa (vv. 8-10) encontramos la nueva traducción de “viuzze” como “senderos”, y para la traducción de “ciglioni” se mantiene “ribazos”; la traducción de “ciuffi delle canne” en el v. 9 es “penacho de las cañas”, “mettono negli orti” es traducido como “y llevan a los huertos”, y en esta última retraducción del v. 10, Armani (1971) se aleja de la versión anterior “y entran hasta los limoneros de los huertos” de Alonso Gamo (1949), que era más cercana al original.

2. Los limones”, Francisco Ferrer Lerín, 1973: “Yo prefiero los caminos que desembocan en los herbazales / zanjas donde en charcos / medio secos agarran los muchachos / alguna extenuada anguila: / los senderos que siguen los ribazos, / descienden entre los penachos de las cañas / y penetran en los huertos, entre los árboles de los limones”. En esta versión, encontramos, en el v. 4, la fórmula “yo prefiero” en el comienzo del verso, que omite la preposición “per”, al igual que se omite en la versión de Alonso Gamo (1949). La traducción de “strade”, del v. 4, es, a partir de esta retraducción en adelante, “caminos”. “Herbazales”, en el v. 5, es usado por primera y última vez, ya que en las retraducciones sucesivas se usarán siempre otras fórmulas junto al adjetivo “herbosas”, ya usado en Armani (1971); en masculino plural, “herbosos” en Alonso Gamo (1949). Se mantiene el término “ribazos” para la traducción de “ciglioni” del v. 8, como en Alonso Gamo (1949) y Armani (1971). En el v. 9, “ciuffi delle canne” se traduce, en esta versión, como “penachos de las cañas”, mientras que en Armani (1971) se traduce como “penacho”,

en singular. El verbo “mettono” del v. 10 se traduce, en Ferrer Lerín (1973), como “penetran”.

3. “Los limones”, Carlos Frabetti, 1983: “Yo amo los caminos que dan a las herbosas / zanjas donde en los charcos / medio secos agarran los muchachos / alguna anguila exhausta: / los senderos que siguen los ribazos, / bajan entre penachos de las cañas / y llevan a los huertos, entre los limoneros”. En la versión de Frabetti (1983), también en la traducción del íncipit del v. 4, se omite la preposición “per”, y vuelve a usarse, en la traducción del verso, el verbo “amar”, como en Alonso Gamo (1949), calco del original. El sustantivo “strade” en el v. 4 se traduce ahora como “caminos”, y esta retraducción se mantendrá hasta la quinta y última retraducción de Morábito (2006), sin variaciones. En el v. 8, la palabra “viuzze” se traduce como “senderos”, traducción heredada de Armani (1971) y Ferrer Lerín (1973). Se mantiene “ribazos” para “ciglioni” en el v. 8, como en Alonso Gamo (1949), Armani (1971) y Ferrer Lerín (1973).

4. “Los limones”, Ángel Crespo, 1994: “Yo, por mi parte, amo los caminos / que van a las herbosas / hoyas en cuyos charcos / medio secos agarran los rapaces / alguna flaca anguila: / seguir por los ribazos los senderos / que entre penachos de las cañas bajan / hasta los huertos, entre limoneros”. En la retraducción de Crespo (1994), el v. 4, “Yo, por mi parte”, es la retraducción que más se acerca al significado del original. En el v. 4, “strade” se traduce, ahora, como “caminos”, y esta retraducción se mantiene, desde Frabetti (1983) hasta la quinta y última retraducción de Morábito (2006), sin variaciones. El adjetivo “erbosi” del v. 4 se traduce aquí como “herbosas” referido a “hoyas”. En el v. 5 aparece la traducción “charcos medio secos”, heredada de las retraducciones de Ferrer Lerín (1973) y Frabetti (1983). “Ragazzi”, en el v. 6, es traducido con el insólito “rapaces”, que mantiene las tres sílabas de “ragazzi”, reproduce los sonidos “r” y la aliteración de la “a”, y se diferencia del término “muchachos”, que también permite mantener el endecasílabo, y aparece en Alonso Gamo (1949), Ferrer Lerín (1973) y Frabetti (1983). El v. 9, “entre penachos de las cañas”, es una traducción que se mantiene igual que en Frabetti (1983).

5. “Los limones”, Fabio Morábito, 2006: “Yo prefiero los caminos que conducen / a herbosas zanjas donde en charcas medio secas / capturan los muchachos / una pequeña anguila: / los senderos que bordean las hondonadas / descenden entre las matas de las cañas / y llevan a las huertas, entre los limoneros”. El v. 4 empieza con la fórmula “Yo pre-

fiero”, ya usada por Ferrer Lerín (1973). Morábito (2006) altera el orden de los elementos de la frase que Montale distribuye a lo largo de siete versos (vv. 4-10), y junta los adjetivos con sus respectivos sustantivos, en el mismo verso, por ejemplo: en el original, “erbosi” se encuentra al final del v. 4, y “fossi”, al principio del v. 5; y en Morábito (2006) ambos términos, el sustantivo y el adjetivo, aparecen traducidos en el v. 5 como “herbosas zanjas”; “pozzanghere / mezzo seccate”, entre los vv. 5 y 6, aparece traducido en el v. 6 como “charcas medio secas”. “Ragazzi”, en el v. 6, se vuelve a traducir como “muchachos”, herencia de Alonso Gamo (1949), Ferrer Lerín (1973) y Frabetti (1983). El v. 7, “qualche sparuta anguilla”, es traducido como “una pequeña anguila”, parte del verso que había sido traducido, en cada versión, de manera distinta: en Alonso Gamo (1949), como “una escuálida anguila”; en Armani (1971), como “alguna enjuta anguila”; en Ferrer Lerín (1973), como “alguna extenuada anguila”; en Frabetti (1983), como “alguna anguila exhausta”; y en Crespo (1994), como “alguna flaca anguila”. En el v. 4, “strade” se traduce como “caminos”, al igual que en Ferrer Lerín (1973), Frabetti (1983) y Crespo (1994); y “viuzze”, en el v. 8, se traduce como “senderos”, al igual que en Armani (1971), Frabetti (1983) y Crespo (1994). “Ciglioni”, en el v. 8, está traducido, en Morábito (2006) como “hondonadas”, término nuevo en la historia de las retraducciones activas de este poema; anteriormente, se había usado “ribazos” en Alonso Gamo (1949), Armani (1971), Ferrer Lerín (1973), Frabetti (1983) y Crespo (1994). Morábito (2006) prefiere el término “matas de las cañas”, en el v. 9, para la traducción de “ciuffi delle canne”, que quizás suene más asequible para el lector contemporáneo, y que refleja la búsqueda de aquel lenguaje común que obsesiona a Montale a lo largo de todo el poemario *Ossi di seppia*.

En los vv. 11-17: “Meglio se le gazzarre degli uccelli / si spengono inghiottite dall’azzurro: / più chiaro si ascolta il susurro / dei rami amici nell’aria che quasi non si / muove, / e i sensi di quest’odore/ che non sa staccarsi da terra / e piove in petto una dolcezza inquieta”. Estos versos abren la segunda estrofa del poema, en la que se enumeran una serie de elementos naturales donde la guerra y el sufrimiento parecen lejanos, porque en este lugar se siente el olor de los limones, correlativo objetivo de la poesía sencilla, por un lado, y de la sensación de poder conocer el sentido de las cosas, por otro. Esta estrofa está cargada de retos formales

y semánticos para los traductores de Montale; de hecho, encontramos aquí, como ya se ha detallado anteriormente en el análisis del original: la metáfora del v. 12 “Si spengono inghiottite dall’azzurro”, que se refiere al sonido alegre de los pájaros que se pierde en el cielo azul; en los vv. 11-13, la aliteración de “z”, “r” y “s”, en “Meglio se le gazzarre degli uccelli / si spengono inghiottite dall’azzurro: / più chiaro si ascolta il sussurro”. “Si ascolta”, del v. 13, es zeugma de “sussurro” y de “sensi” en los vv. 13, 14 y 15 en “più chiaro si ascolta il susurro / dei rami amici nell’aria che quasi non si muove, / e i sensi di quest’odore”. En el v. 17 hallamos otra metáfora, “e piove in petto una dolcezza inquieta”. Por último, siempre en el v. 17, hallamos el oxímoron “dolcezza inquieta”. La primera traducción de estos versos, de la mano de Alonso Gamo (1949), es la siguiente: “Mejor si la algazara de los pájaros / en el azul se apaga embebecida: / más claro se oye entonces el susurro / de los ramos amigos en el aire / que casi no se mueve, / y se siente este olor / agarrado a la tierra / que empapa el pecho de dulzura inquieta. / Aquí calla la guerra / de encontradas pasiones por milagro, / aquí también tenemos los pobres nuestra parte / de riqueza, el olor de los limones”.

1. “Los limones”, Horacio Armani, 1971: “Mejor si la algazara de los pájaros / se apaga devorada por el cielo: / más nítido se escucha el susurrar / de las ramas amigas al aire casi inmóvil, / y las sensaciones de este olor / que no sabe separarse del suelo / rociando el corazón de una dulzura inquieta. / Aquí, de las pasiones desviadas / Calla la guerra, por milagro / aquí también a los pobres nos toca nuestra parte / de riqueza / y es el olor de los limones”. El v. 1 es idéntico al de la traducción de Alonso Gamo (1949). Ambos traductores usan “algazara” para el plural italiano “gazzarre”, y reproducen las aliteraciones del original “z”, “r” y “s”. Mientras que Alonso Gamo (1949) decide traducir “azzurro” por “azul” (v. 12), Armani (1971) decide volver explícito el sentido de la metáfora usando el término “cielo”, en “se apaga devorada por el cielo”. Armani (1971) reproduce el zeugma del original, en el v. 13, con “se escucha”, que se refiere tanto a “el susurrar” (v. 13) como a “sensaciones”, en el v. 15. Resulta interesante la traducción de “quest’odore / che non sa staccarsi da terra” (en los vv. 15 y 16), traducido por Alonso Gamo (1949) como “este olor / agarrado a la tierra”, y en Armani (1971) como “este olor / que no sabe separarse del suelo”. En el v. 17 hallamos otra metáfora, “e piove in petto una dolcezza inquieta”, traducida por Armani como “rociando el corazón de una dulzura inquieta”, y en Alonso Gamo (1949) como

“que empapa el pecho de dulzura inquieta”; ambas soluciones renuncian al uso casi sinestésico del verbo “llover” junto a “dulzura inquieta”. Se mantiene, siempre en el v. 17, el oxímoron “dulzura inquieta”.

2. “Los limones”, Francisco Ferrer Lerín, 1973: “Mejor si la algazara de los pájaros / se apaga engullida por el azul: / más claro se oye el susurro / de las ramas amigas en el aire que casi no se mueve, / y las impresiones de este olor / que no sabe desatarse de la tierra / y llueve en el pecho una dulzura inquieta”. El v. 1 se repite en las tres versiones sin alteraciones, desde Alonso Gamo (1949). La metáfora del v. 12 se traduce aquí como “se apaga engullida por el azul” y se acerca más al italiano “si spengono inghiottite dall’azzurro”. Se mantiene el quiasmo del v. 13, “se oye”, para “susurro” del v. 13 e “impresiones” del v. 15. La traducción de “quest’odore / che non sa staccarsi da terra”, en Ferrer Lerín (1973), es “este olor / que no sabe desatarse de la tierra”, y había sido traducido por Alonso Gamo (1949) como “este olor / agarrado a la tierra”, y por Armani (1971) como “este olor / que no sabe separarse del suelo”. En el v. 17 hallamos otra metáfora, “e piove in petto una dolcezza inquieta”, traducida por Armani como “rociando el corazón de una dulzura inquieta”, en Alonso Gamo (1949), “que empapa el pecho de dulzura inquieta”; ambas soluciones renuncian al uso casi sinestésico del verbo “llover” junto a “dulzura inquieta”. Esta retraducción de Ferrer Lerín (1973) es la primera en la que se usa el verbo “llover” de manera transitiva y, a nuestro modo de entender, sinestésica en “y llueve en el pecho una dulzura inquieta”. Se mantiene, en el v. 17, el oxímoron con la traducción “dulzura inquieta”.

3. “Los limones”, Carlos Frabetti, 1983: “Mejor si la algazara de los pájaros / engullida por el azul se apaga: / más claro se oye el susurro / de las ramas amigas en el aire que casi no se mueve, / y los sentidos de este olor / que no sabe despegarse de la tierra / y llueve en el pecho una dulzura inquieta”. En esta tercera retraducción encontramos el v. 11, repetido, sin modificaciones, desde la primera traducción de Alonso Gamo (1949) en adelante, a través de todas las versiones analizadas. La metáfora del v. 12 se traduce aquí como “engullida por el azul se apaga”, con una clara referencia a la retraducción de Ferrer Lerín (1973), en la que se usan los mismos elementos, con un orden de disposición diferente en el verso, “se apaga engullida por el azul”. Se mantiene el quiasmo de los vv. 13-15 en “más claro se oye el susurro / de las ramas amigas en el aire que casi no se mueve, / y los sentidos de este olor”. La traducción

de “quest’odore / che non sa staccarsi da terra”, en los vv. 15 y 16, es en Frabetti (1983) “este olor / que no sabe despegarse de la tierra”, en la que solo cambia el verbo elegido para la traducción de “staccarsi”, aquí “despegarse”, con respecto a la versión anterior de Ferrer Lerín (1973) “desatarse”. En el v. 17 hallamos otra metáfora, “e piove in petto una dolcezza inquieta”, traducida por Frabetti (1983) como “y llueve en el pecho una dulzura inquieta”, solución heredada de Ferrer Lerín (1973). Se mantiene el oxímoron del v. 17 “dulzura inquieta”.

4. “Los limones”, Ángel Crespo, 1994: “Mejor si la algazara de los pájaros / apaga el cielo azul que la devora: / más claro el susurrar se escucha ahora / de las ramas amigas en el aire que apenas se mueve, / y las sensaciones de este olor / que no sabe apartarse de la tierra / y que llueve en el pecho una dulzura inquieta”. El v. 11 de esta estrofa se mantiene sin modificaciones, desde la primera retraducción de Alonso Gamo (1949). El v. 12 y la metáfora “le gazzarre degli uccelli si spengono inghiottite dall’azzurro” se traduce en Crespo (1994) como “apaga el cielo azul que la devora”, puede que respondiendo a una voluntad de lectura renovada de la metáfora. En el v. 13, “si ascolta” se traduce como “se escucha”, así como en Armani (1971), y había sido “se oye” en las versiones de Alonso Gamo (1949), Ferrer Lerín (1973) y Frabetti (1983). El verbo “se escucha” se refiere, en quiasmo, tanto a “susurrar” en el v. 13 como a “sensaciones” en el v. 15. La traducción de “quest’odore / che non sa staccarsi da terra”, en los vv. 15 y 16, es aquí “de este olor / que no sabe apartarse de la tierra”, una nueva retraducción en la que cambia, nuevamente, el verbo para traducir “staccarsi”, ahora “apartarse”, y que había sido ya “despegarse” en Frabetti (1983) y “desatarse” en Ferrer Lerín (1973). En Armani (1971) había sido “separarse”, aunque del “suelo”, no de la “tierra”, como en todas las demás versiones, anteriores y posteriores. Crespo renuncia a calcar la métrica del verso original y, gracias al polisíndeton en los vv. 16 y 15, añade más fuerza a la frase de su retraducción: “que no sabe apartarse de la tierra/ y que llueve en el pecho una dulzura inquieta”. El exquisito oxímoron “dulzura inquieta” sigue sin modificaciones desde Alonso Gamo (1949).

5. “Los limones”, Fabio Morábito, 2006: “Mejor si la algazara de las aves / muere engullida por el cielo: / más claro se oye el susurrar / de las ramas amigas en el aire / casi inmóvil, y el fondo de este olor / que no sabe desprenderse de la tierra / e inunda el pecho de dulzura inquieta”. Morábito (2006) modifica, por primera vez en la historia de

las retraducciones de este poema, el v. 12, usando la traducción “aves” para “uccelli”. También la metáfora del v. 13 se mantiene y en vez de la traducción más literal de “spegnersi”, “apagarse”, usada en todas las versiones anteriores; en esta versión se usa “morir” en “muere engullida por el cielo”. Los vv. 13-15 mantienen el quiasmo con “se oye” para traducir “si ascolta” y “susurrar” en el v. 13, y “el fondo” en el v. 15. El último verso de este apartado del análisis, el v. 17, reproduce el oxímoron “dulzura inquieta”.

En los vv. 18-21. “Qui delle divertite passioni / per miracolo tace la guerra, / qui tocca anche a noi poveri la nostra parte / di ricchezza / ed è l’odore dei limoni”. En esta parte de la segunda estrofa puede ser de gran interés para este trabajo ver cómo los varios traductores solucionan la traducción de “divertite passioni” en el v. 18; en el v. 20, analizar las traducciones de “noi poveri”, es decir, los poetas no laureados, no galardonados con grandes reconocimientos; y en final de estrofa en el v. 21, analizar la traducción del verso donde aparece el correlativo objetivo “limoni”. En la primera traducción de Alonso Gamo (1949), estos versos se traducen con “Aquí calla la guerra / de encontradas pasiones por milagro, / aquí también tenemos los pobres nuestra parte / de riqueza, el olor de los limones”. La traducción del v. 18 empieza con “Aquí” y sigue con la traducción “encontradas pasiones” para “divertite passioni”; “a noi poveri la nostra parte / di ricchezza” se traduce como “tenemos los pobres nuestra parte / de riqueza”. El v. 20 se abre con “aquí también”, fórmula usada en Armani (1971), Ferrer Lerín (1973), Frabetti (1983) y Morábito (2006).

1. “Los limones”, Horacio Armani, 1971: “Aquí, de las pasiones desviadas / Calla la guerra, por milagro / aquí también a los pobres nos toca nuestra parte / de riqueza / y es el olor de los limones”. El v. 18, en la primera retraducción activa del poema, al igual que en el original y en Alonso Gamo (1949), empieza con el adverbio “aquí” seguido de coma, puntuación que no aparece ni en el original ni en la primera traducción. “Divertite passioni”, en el v. 18, se traduce como “pasiones desviadas”, y había sido traducido como “encontradas pasiones” en Alonso Gamo (1949). “A noi poveri la nostra parte / di ricchezza”, en el v. 10, es, aquí, “a los pobres nos toca nuestra parte / de riqueza”. “L’odore dei limoni”, en el cierre del v. 21, se traduce como “el olor de los limones”.

2. “Los limones”, Francisco Ferrer Lerín, 1973: “Aquí las diversas pasiones / de la guerra por milagro callan, / aquí también a nosotros pobres

nos toca nuestra parte de riqueza / y es el olor de los limones”. El v. 18 de este poema pasa por varias traducciones a lo largo de la historia de su retraducción. En Ferrer Lerín (1973), desaparece la coma tras “aquí” y “divertite passioni” se traduce como “diversas pasiones”, traducción que había sido “pasiones desviadas” en Armani (1971) y “encontradas pasiones” en Alonso Gamo (1949). Se vuelve a usar el verbo “callar” para traducir “tacere” en el v. 19, pero con una modificación en el verso: Ferrer Lerín traduce “tace la guerra” como “las diversas pasiones [...] por milagro callan”, es decir, cambia el sujeto del verbo “callar”, que ya no es “guerra”, sino “pasiones”. “A noi poveri la nostra...” en el v. 20 del original, con la aliteración de “no” en “noi/nostra”, aparece traducido como “a nosotros pobres nos toca nuestra parte...” en Ferrer Lerín (1973), con la aliteración de “n/no/tr” en “nosotros/nos/nuestra”, permitida por la repetición del pronombre en el complemento indirecto. En el v. 20 se vuelve a usar la traducción, ya presente en Armani (1971), “y es el olor de los limones”.

3. “Los limones”, Carlos Frabetti, 1983: “Aquí de las entretenidas pasiones / milagrosamente calla la guerra, / aquí también a los pobres nos toca nuestra parte de [riqueza / y es el olor de los limones”. La traducción de Frabetti (1983) se abre con el adverbio “aquí” como en las versiones precedentes. En el v. 18, las “divertite passioni” son “entretenidas pasiones”, que fueron ya “diversas pasiones” en Ferrer Lerín (1973), habían sido “pasiones desviadas” en Armani (1971) y “encontradas pasiones” en Alonso Gamo (1949). El verbo “tacere” del v. 19 es aquí en Frabetti “callar” y vuelve a tener “guerra” como sujeto, mientras que Ferrer Lerín (1973) había optado por sustituir el sujeto con “pasiones”. El v. 20 y el v. 21 se heredan idénticos de la versión de Armani (1971): “aquí también a los pobres nos toca nuestra parte / de riqueza / y es el olor de los limones”.

4. “Los limones”, Ángel Crespo, 1994: “Aquí de las opuestas pasiones / por milagro calla la guerra, / aquí nos toca a los pobres nuestra parte de riqueza, / y es el olor de los limones”. El v. 18 empieza, al igual que en Frabetti (1983) y Armani (1971), con la misma estructura del v. 18 en el original “qui delle...”. En el v. 19 se vuelve a usar la traducción “por milagro” usada hasta Frabetti (1983), quien lo había cambiado por “milagrosamente”. La traducción del v. 20 por parte de Crespo (1994) difiere de la de versiones anteriores y se ciñe más al original “qui tocca...”, gracias a la expresión “aquí nos toca”. El v. 21 permanece sin alteraciones desde Armani (1971).

5. “Los limones”, Fabio Morábito, 2006: “Aquí de las desviadas pasiones / la guerra calla por milagro, / aquí también nos toca a los pobres / nuestra parte de riqueza, / y es el olor de los limones”. Como en otras retraducciones analizadas, la retraducción de Morábito tiene una gran deuda, aquí, con la versión de Armani (1971). En estos versos, vv. 18 a 21, Morábito (2006) adopta soluciones traslativas parcialmente idénticas a las de la versión de Armani (1971). En el v. 18, Armani (1971) opta por “aquí, de las pasiones desviadas”, mientras que Morábito (2006) utiliza aquí los mismos elementos que Armani (1971), pero con un orden diferente, “aquí de las desviadas pasiones”. En el v. 19, Armani (1971) utiliza la traducción “calla la guerra, por milagro”, y Morábito (2006) traduce el mismo verso como “la guerra calla por milagro”. Armani (1971) traduce los vv. 20 y 21 como “aquí también a los pobres nos toca nuestra parte / de riqueza / y es el olor de los limones”, y Morábito (2006) como “aquí también nos toca a los pobres / nuestra parte de riqueza, / y es el olor de los limones”, siendo la única diferencia entre las dos versiones de tipo gráfico: en el aparte del v. 20 encontramos “de riqueza” en Armani (1971) y “nuestra parte de riqueza” en Morábito (2006).

En los vv. 22-29: “Vedi, in questi silenzi in cui le cose / s’abbandonano e sembrano vicine / a tradire il loro ultimo segreto, / talora ci si aspetta / di scoprire uno sbaglio di Natura, / il punto morto del mondo, l’anello che non tiene, / il filo da disbrogliare che finalmente ci meta / nel mezzo di una verità”. La tercera estrofa de este poema comienza con el autor dirigiéndose directamente a su interlocutor, con “vedi” en el v. 22, el apóstrofe que recuerda el “ascoltami” del v. 1, una crítica, a la vez homenaje, a los poetas de la tradición lírica del siglo anterior, sobre todo, como ya hemos mencionado al principio de este análisis, a Gabriele D’Annunzio. El panorama de la tercera estrofa, con su silencio y su atmósfera, es propicio para que el hombre llegue a la “verità” sobre el conocimiento de las cosas, al que se hace referencia en el v. 29. La primera traducción de estos versos es de Alonso Gamo (1949): “Mira, en este silencio en que las cosas / se abandonan y parecen vecinas / a traicionar el último secreto, / acaso nos espera / sorprender un descuido de la Naturaleza, / el punto muerto del mundo, el anillo que no tiene, / o el hilo a desenredar que al fin nos ponga / frente a una verdad”. El verbo “vedi” se traduce aquí como “mira”, presente de imperativo, y esta traducción permanece hasta la retraducción de Morábito (2006),

el único que aporta una traducción diferente a las demás versiones es Frabetti (1983), traduciendo “vedi” (v. 22) con el presente de indicativo “ves”. Los correlativos objetivos de los vv. 26 y 27, “sbaglio di Natura, / punto morto... / anello che non tiene”, están cargados de significados escondidos y representan un reto para todos los traductores encargados de traducirlos a otro idioma. Como ya se ha detectado en el análisis de “Forse un mattino andando in un’aria di vetro”, en este poema también hay referencias a la esfera clásica, esta vez en el v. 28, donde “il filo da sbrogliare” sugiere una referencia al mitológico hilo de Ariadna.

1. “Los limones”, Horacio Armani, 1971: “Mira, en estos silencios en que las cosas / se abandonan y parecen muy próximas / a traicionar su último secreto, / a veces esperamos / descubrir un error de la Naturaleza, / el punto muerto del mundo, el eslabón perdido, / el hilo que al desenredarlo finalmente nos ponga / en el centro de una verdad”. El v. 22 empieza en Armani (1971), como en Alonso Gamo (1949), con el apóstrofe del imperativo presente, “mira”, en línea con el primer imperativo del v. 1, “ascoltami”, traducido en esta retraducción como “óyeme”. Los correlativos objetivos de los vv. 26 y 27, “sbaglio di Natura, / punto morto... / anello che non tiene”, se traducen como “error de la Naturaleza / punto muerto del mundo / eslabón perdido”, y el v. 28, “il filo da disbrogliare”, es ahora “el hilo que al desenredarlo”. La versión de Armani (1971) se aleja más del original que la de Alonso Gamo (1949), por ejemplo, en el v. 27, “l’anello che non tiene”, que había sido traducido como “el anillo que no tiene” en Alonso Gamo (1949), se traduce en Armani (1971) como “el eslabón perdido”.

2. “Los limones”, Francisco Ferrer Lerín, 1973: “Mira, en estos silencios en los cuales las cosas / se abandonan y parecen dispuestas / a traicionar su último secreto, / a veces se espera / descubrir un error de la Naturaleza, / el punto muerto del mundo, el anillo que no aguanta, / el hilo desenredado que finalmente nos coloque / en medio de una verdad”. En esta retraducción sigue apareciendo el imperativo presente del apóstrofe “mira” para traducir “vedi”. Los correlativos objetivos de los vv. 26 y 27, “sbaglio di Natura, / punto morto... / anello che non tiene”, se traducen como “un error de la Naturaleza, / el punto muerto del mundo, el anillo que no aguanta”. En el v. 28, “filo da disbrogliare”, está traducido como “hilo desenredado”.

3. “Los limones”, Carlos Frabetti, 1983: “Ves, en este silencio en que las cosas / se abandonan y próximas parecen / a traicionar su últi-

mo secreto, / a veces uno espera / descubrir un error en la Natura, / el punto muerto del mundo, el eslabón que cede, / el hilo a desenredar que finalmente nos lleve / al centro de una verdad". El v. 22 se inicia con la traducción "ves" para "vedi", Frabetti decide usar el presente de indicativo. "Vedi", en italiano, es la forma homógrafa para la segunda persona singular tanto del presente de imperativo como de la del modo indicativo. Los correlativos objetivos de los vv. 26 y 27, "sbaglio di Natura, / punto morto... / anello che non tiene", se traducen como "error en la Natura, / el punto muerto del mundo, el eslabón que cede"; "Natura" se usa por primera vez, en retraducciones posteriores y anteriores será "Naturaleza". En esta retraducción vuelve a aparecer como en Armani (1971) el término "eslabón" para "anello". Frabetti (1983) usa la traducción "el hilo a desenredar" para "filo da disbrogliare", en el v. 28.

4. "Los limones", Ángel Crespo, 1994: "Mira, en este silencio en que las cosas / se abandonan y al borde parecen / de traicionar su último secreto, / a veces esperamos / descubrir un error de la Naturaleza, / el punto muerto del mundo, el eslabón que no aguanta, / el hilo que ha de ponernos, si es que lo desenredamos, / en medio de una verdad". En la versión de Crespo (1994), "vedi", en el v. 22, se traduce como "mira", al igual que en las versiones anteriores de Alonso Gamo (1949), Armani (1971) y Ferrer Lerín (1973). Los correlativos objetivos de los vv. 26 y 27, "sbaglio di Natura, / punto morto... / anello che non tiene", se traducen como "error de la Naturaleza, / el punto muerto del mundo, el eslabón que no aguanta", y vuelve a aparecer, como en Armani (1971) y Frabetti (1983), el término "eslabón" para "anello". Para traducir el v. 28, Crespo (1994) usa "el hilo que ha de ponernos, si es que lo desenredamos".

5. "Los limones", Fabio Morábito, 2006: "Mira, en estos silencios en que las cosas / se abandonan y parecen / cercanas a mostrarnos su último secreto, / hay veces que uno cree que está por descubrir / una omisión de la Naturaleza, / el punto muerto del mundo, el eslabón faltante, / el hilo que, desenrollado, nos entregue / al fin una verdad". Morábito (2006), entre todos los retraductores de *Ossi di seppia*, es el que más se atreve con la estructura de los versos, desplazando los elementos de un verso a otro, para crear una sensación de lectura más accesible para el lector de su época: los vv. 23 y 24, por ejemplo, "s'abbandonano e sembrano vicine / a tradire il loro ultimo segreto", se retraduce aquí como "se abandonan y parecen / cercanas a mostrarnos su último secreto". Los correlativos objetivos de los vv. 26 y 27, "sbaglio di Natura, / punto morto... / anello

che non tiene”, se traducen como “una omisión de la Naturaleza, / el punto muerto del mundo, el eslabón faltante”. Es la primera vez que se usa el término “omisión” para traducir “sbaglio” en el v. 26, antes había sido traducido como “descuido” en Alonso Gamo (1949) y “error” en todas las demás retraducciones anteriores. Para traducir “filo da disbrogliare”, en el v. 28, se usa la traducción “el hilo que, desenrollado”.

En los vv. 30-36. “Lo sguardo fruga d’intorno, / la mente indaga accorda disunisce / nel profumo che dilaga / quando il giorno più languisce. / Sono i silenzi in cui si vede / in ogni ombra umana che si allontana/ qualche disturbata Divinità”. En el v. 31 encontramos el asíndeton “indaga accorda disunisce”, verbos que, junto con el “frugare” del v. 30, se parecen casi a las cuatro reglas del método de la investigación filosófica de Descartes. “Sguardo” y “frugare” son parte del juego de palabras que se usan juntas, insólitamente, para crear nuevas sensaciones en el lector: por ejemplo, habíamos visto, en el v. 17, el uso de “llueve en el pecho una dulzura inquieta”. En el v. 36 hallamos la antonomasia “Divinità” para referirse a una misteriosa deidad en un mundo al que se vuelve, a una era feliz del hombre. La primera traducción de Alonso Gamo (1949) propone estos versos: “Busca la vista en torno, / la mente indaga, acuerda o desacuerda, / en el perfume que embriaga / cuando el día se extingue. / Son silencios durante los que vemos / en cada humana sombra que se pierde / una especie de divinidad turbada”. En esta versión, en la que Alonso Gamo (1949) respeta la métrica del original, las palabras utilizadas en la traducción no siempre se ciñen al significado original: en el v. 32, por ejemplo, “dilaga”, es decir, se expande alrededor, es “embriaga”, que conserva la métrica del verso e incluso la sonoridad del original, pero se aleja de su significado más literal. En el v. 31 se usa la traducción “la mente indaga, acuerda o desacuerda”, términos que le permiten a Alonso Gamo (1949) mantener el endecasílabo original; las comas, sin embargo, son añadidas por este, ya que en el original se detecta la presencia de un asíndeton. La antonomasia en “qualche disturbata Divinità”, en el v. 36, se traduce como “una especie de divinidad turbada” y con la “d” minúscula en “divinidad”.

1. “Los limones”, Horacio Armani, 1971: “La mirada sondea a su alrededor, / la mente indaga, concuerda, desune / en el perfume que se propaga / cuando más languidece el día. / Son los silencios en los que se ve / en cada sombra humana que se aleja / alguna perturbada Divi-

nidad”. En la primera retraducción del poema, “vista” se traduce por primera vez como “mirada”. Esta opción traslativa será utilizada hasta la retraducción de Frabetti (1983), pasando por Ferrer Lerín (1973) y Crespo (1994). En la versión de Armani, también, como en Alonso Gamo (1949) en el v. 31, se añaden unas comas haciendo desaparecer la sensación del original buscada por Montale con el asíndeton “indaga accorda disunisce”. La antonomasia en “qualche disturbata Divinità”, en el v. 36, es ahora “alguna perturbada Divinidad”, con la “d” mayúscula en “divinidad”.

2. “Los limones”, Francisco Ferrer Lerín, 1973: “La mirada escudriña alrededor, / la mente indaga acuerda desune / en el perfume que inunda / cuando más languidece el día. / Son los silencios en los que se ve / en cada sombra humana que se aleja / alguna turbada Divinidad”. Al igual que Armani (1971) y Ferrer Lerín (1973), en el v. 30 se usa la palabra “mirada” para traducir “sguardo”. Esta es la primera versión en la que, en el endecasílabo del v. 31, se respeta el asíndeton del original “indaga accorda disunisce”, retraducido con “indaga acuerda desune”. La antonomasia presente en el v. 36, “qualche disturbata Divinità”, se traduce aquí como “alguna turbada Divinidad”, con “d” mayúscula en la palabra “divinidad”. La única diferencia con la elección traslativa de Armani (1971), en el v. 36, está representada por la traducción del adjetivo “disturbata”; en Armani (1971) había sido “perturbada” y aquí, en Ferrer Lerín (1973), es “turbada”.

3. “Los limones”, Carlos Frabetti, 1983: “La mirada escudriña alrededor, / la mente indaga acuerda desune / en el perfume que desborda / cuando más languidece el día. / Son los silencios en los que se ve / en cada sombra humana que se aleja / alguna turbada Divinidad”. El primer verso de esta segunda mitad de la tercera estrofa del poema, “La mirada escudriña alrededor” (v. 30), empieza en Frabetti (1983) con la misma traducción utilizada en la versión precedente de Ferrer Lerín (1973). El verso siguiente, “la mente indaga acuerda desune”, también es heredado de la retraducción de Ferrer Lerín (1973). El v. 32 es el primer verso de esta parte de la estrofa, en la que Frabetti (1983) aporta una modificación con respecto a la versión de Ferrer Lerín (1973): el verbo “dilaga”, un verbo de difícil traducción debido al uso insólito que Montale hace de este para indicar el expandirse del perfume de los limones en el aire, es traducido, en esta versión, como “desbordar”. Cada retraductor de este poema, probablemente movido por la insatisfacción provocada

por traducciones anteriores, ha dejado su huella en la retraducción del verbo “dilaga”, presente en el v. 32 de “I limoni”. En el caso de Alonso Gamo (1949), “dilaga” se traduce como “embriaga”, en Armani (1971) se traduce como “se propaga”, en Ferrer Lerín (1973) es “inunda” y en Frabetti (1983), “desborda”, en Crespo (1994) será traducido como “se desborda”, muy cercano a la traducción de Frabetti (1983), pero usado en forma reflexiva, y, por último, en Morábito (2006), el verbo desaparece, por completo, para dar lugar a la traducción “en medio de una avalancha de perfume”. La antonomasia presente en el v. 36, “qualche disturbata Divinità”, se traduce aquí como “alguna turbada Divinidad”, una solución traslativa heredada de la versión de Ferrer Lerín (1973).

4. “Los limones”, Ángel Crespo, 1994: “La mirada busca en torno, / la mente indaga, desglosa, establece / en el perfume que se desborda / cuando el día más languidece. / Son los silencios en los que se ve / en cada sombra humana que se aleja / una turbada Divinidad”. En la versión de Crespo (1994), vuelve a aparecer “mirada” para traducir “sguardo” en el v. 30 y se elimina el asíndeton en la enumeración del v. 31, “la mente indaga accorda disunisce”, ya que vuelven a aparecer las comas para separar los verbos que describen las acciones de la mente, así como ocurre en las versiones de Alonso Gamo (1949) y de Armani (1971). Como ya hemos mencionado arriba, el verbo “dilaga”, en el v. 32, es traducido aquí con “se desborda”. En el v. 36, Crespo (1994) traduce “qualche disturbata Divinità” como “una turbada Divinidad”, manteniendo la “d” mayúscula del original en la palabra “divinidad”.

5. “Los limones”, Fabio Morábito, 2006: “Los ojos escudriñan, / la mente indaga, asocia, descompone / en medio de una avalancha de perfume / que avanza mientras languidece el día. / Son los silencios donde puede verse / en cada sombra humana que se aleja / alguna perturbada Divinidad”. Como casi en todas las ocasiones, Morábito (2006) suele atreverse con traducciones nuevas con respecto a las retraducciones anteriores, así como en el v. 30, donde traduce “sguardo” con “ojos”. El endecasílabo v. 31 se ve privado aquí del asíndeton y, como ya desde Crespo (1994) en adelante, se vuelve a usar comas para separar los verbos del verso relativas a las acciones de la mente, “indaga, asocia, descompone”. Como ya se ha mencionado arriba, el v. 32 es aquí privado del verbo “dilaga”, cuya traducción había resultado complicada en versiones anteriores con el siguiente resultado: “en medio de una avalancha de perfume”. El v. 36 se hereda de la versión de Armani (1971), con el que Morábito (2006)

suele estar muy en línea a la hora de elegir soluciones traslativas para su versión, a pesar de los treinta y cinco años que separan las dos versiones.

En los vv. 37-42. “Ma l’illusione manca e ci riporta il tempo / nelle città rumorose dove l’azzurro si mostra / soltanto a pezzi, in alto, tra le cimase. / La pioggia stanca la terra, di poi; s’affolta / il tedio dell’inverno sulle case, / la luce si fa avara - amara l’anima”. En esta última estrofa del poema, la ilusión, que había nacido en las estrofas anteriores, desaparece. Montale no llega a ninguna de las epifanías anunciadas, se queda a un paso de conseguirlas. Interesante para la evolución de las retraducciones de este poema resulta la traducción de algunos elementos presentes en los versos de esta primera parte de la última estrofa: en el v. 37, la conjunción adversativa “ma”, importante porque abre la decepcionante realidad en la que vive el poeta, de vuelta en la ciudad; en el v. 39, “azzurro” y “cimase”; en el v. 40, el verbo “stanca”, cuyo sujeto es “pioggia”; en el v. 42, la frase en el que “si fa” es quiasmo de “luce/avara” y “amara/anima” en “la luce si fa avara - amara l’anima”, con su respectiva sonoridad por las aliteraciones y la paronomasia (v. 42) “avara – amara”. En la primera traducción de Alonso Gamo (1949), los versos que analizaremos se traducen con “Mas la ilusión nos falta y nos devuelve el tiempo / a la ciudad ruidosa donde el azul se muestra / sólo a trozos, muy alto, entre cornisas. / Con la lluvia la tierra se fatiga, se condensa / el tedio del invierno entre las casas, / se hace avara la luz -amarga el alma”. “Mas”, en el v. 37, se usa en esta traducción, y también en Armani (1971) y Morábito (2006). En el v. 39, la traducción de “cimase” es “cornisas”, que será retomada por Morábito (2006). En el v. 40, “la pioggia stanca la terra” está traducido aquí como “con la lluvia la tierra se fatiga”. En el v. 42 se mantiene el quiasmo del original, pero la paronomasia “avara – amara” desaparece por la falta de correspondencia fonética entre las palabras “avara” y “amarga”, una vez traducidas al castellano.

1. “Los limones”, Horacio Armani, 1971: “Mas desfallece la ilusión y el tiempo nos devuelve / a las ciudades rumorosas donde el azul se muestra / solamente a retazos, en lo alto, entre molduras. / Después, la lluvia cansa el suelo; se espesa / el tedio del invierno sobre las casas, / la luz se torna avara, amarga el alma”. El v. 37 se abre con “mas”, solución traslativa heredada de la primera traducción de Alonso Gamo (1949). En el v. 39, la traducción de “cimase” es “molduras”, y será retomada en Crespo (1994) y Morábito (2006), quien la sumará a “cornisas”, heredada

por Alonso Gamo (1949), en su traducción “entre cornisas y molduras”. En el v. 40 Armani (1971) reproduce la estructura del verso original “la pioggia stanca la terra”, con su traducción “la lluvia cansa el suelo”. En el v. 42 se mantiene el quiasmo “se torna” que rige tanto “luz avara” como “alma amarga”, en la traducción “la luz se torna avara, amarga el alma”.

2. “Los limones”, Francisco Ferrer Lerín, 1973: “Pero falta la ilusión y nos alcanza el tiempo / en las ciudades rumorosas donde el azul se muestra / sólo a pedazos, en lo alto, entre los cimacios. / La lluvia fatiga la tierra, después; se agolpa / el tedio del invierno sobre las casas, / la luz se vuelve avara-amarga el alma”. La traducción de Ferrer Lerín (1973) empieza con un cambio en la preposición adversativa usada hasta ahora para “ma” (v. 37), con el uso de “pero”. La preposición “pero” será usada, también, en las versiones de Frabetti (1983) y Crespo (1994). La traducción del v. 40 es muy parecida a la de Armani (1971), gracias al uso transitivo del verbo “fatigar”, cuya acción recae sobre “la tierra”, anteriormente “cansar” en Armani (1971). En el v. 39 la traducción de “cimase” es “cimacios”, que se hereda también en la retraducción de Frabetti (1983). En el v. 42 se mantiene el quiasmo con “la luz se vuelve avara-amarga el alma” y se mantiene también el guion que aparece en el original y en Alonso Gamo (1949), que separa los elementos del quiasmo.

3. “Los limones”, Carlos Frabetti, 1983: “Pero falta la ilusión y nos devuelve el tiempo / a las ciudades ruidosas donde el azul se muestra / sólo a pedazos, en lo alto, entre los cimacios. / La lluvia fatiga la tierra, después; se agolpa / el tedio del invierno sobre las casas, / la luz se vuelve avara, amarga el alma”. En el v. 37, que da comienzo a la tercera estrofa, en la retraducción de Frabetti (1983) se hereda la conjunción “pero”, ya usada en Ferrer Lerín (1973). En el v. 39 la traducción de “cimase” es “cimacios”, heredada de la versión anterior de Ferrer Lerín (1973). El v. 40 Frabetti (1983) decide repetir la solución traslativa de Ferrer Lerín (1973) para traducir “la pioggia stanca la terra” como “la lluvia fatiga la tierra”. En el v. 42 se mantiene el quiasmo del original con la traducción “la luz se vuelve avara, amarga el alma” y desaparece el guion del original entre los elementos del quiasmo, que sí estaba presente en Alonso Gamo (1949) y Ferrer Lerín (1973).

4. “Los limones”, Ángel Crespo, 1994: “Pero la ilusión falta y nos devuelve el tiempo / a las urbes ruidosas donde el azul se muestra / sólo a trozos, en lo alto, entre molduras. / La lluvia cansa luego a la tierra; se adensa / el tedio del invierno encima de las casas, / la luz se vuelve

avara, amarga el alma”. En esta versión Crespo (1994) abre la estrofa con la traducción “pero” (v. 37), que traduce la preposición adversativa “ma”, ya usada en Ferrer Lerín (1973) y Frabetti (1983). La traducción de “cimase” en el v. 39 es aquí “molduras”, traducción heredada de Armani (1971). En el v. 40, “la pioggia stanca la terra” se traduce como “la lluvia cansa luego a la tierra”. Se reproduce el quiasmo del v. 42, mientras que no se mantiene el guion presente en el verso original en la primera traducción de Alonso Gamo (1949) y en la retraducción de Ferrer Lerín (1973).

5. “Los limones”, Fabio Morábito, 2006: “Mas la ilusión no dura: el tiempo nos devuelve / a la ciudad ruidosa donde el azul se muestra / por retazos, arriba, entre cornisas y molduras. / La lluvia, luego, cansa la tierra; / se espesa arriba de las casas el tedio del invierno, / la luz se vuelve avara, amarga el alma”. En esta retraducción, Morábito (2006) utiliza de nuevo la traducción “mas” para “ma”, en el inicio del v. 37, fórmula heredada de Alonso Gamo (1949) y de Armani (1971). En el v. 39, para traducir “cimase” encontramos soluciones heredadas tanto de la traducción de Alonso Gamo (1949), “cornisas”, como de la de Armani (1971) usada también en Crespo (1994), “molduras”. En esta versión, se mantiene el verbo “cansar” en su forma transitiva en la traducción “cansa la tierra” (v. 40). En el v. 42, se mantiene el quiasmo y se sustituye el guion original por una coma, así como reflejado, también, en las retraducciones de Armani (1971), Frabetti (1983) y Crespo (1994).

En los vv. 43-49. “Quando un giorno da un malchiuso portone / tra gli alberi di una corte / ci si mostrano i gialli dei limoni; / e il gelo del cuore si sfa, / e in petto ci scrosciano / le loro canzoni / le trombe d’oro della solarità”. Los últimos versos del poema están cargados de retos para sus traductores al castellano. En el v. 43, el adverbio “quando” es sinónimo de “luego”. El poema termina con el deshacerse de la identidad del poeta mientras observa los limones, en una experiencia casi mística, con el “cuore si sfa”, en el v. 46. La visión se convierte en percepción sonora en los vv. 47 y 48, “in petto ci scrosciano / le loro canzoni”. La música y la visión se fusionan en una imagen final de gran poder: “le trombe d’oro della solarità”, en el v. 49. La primera traducción de estos versos de Alonso Gamo (1949) es la siguiente: “Cuando un día, a través de un entreabierto / portalón, en un patio, entre otros árboles, / se muestran,

amarillos, los limones; / el hielo del corazón se funde, / y en el pecho redoblan sus canciones / las trompas áureas del sol”.

1. “Los limones”, Horacio Armani, 1971: “Hasta que un día, a través de un portón mal / cerrado,] / entre los árboles de un patio / se nos aparece el amarillo de los limones, / y se deshíela el corazón, / y retumban en nuestro pecho / sus canciones / las trompas de oro del esplendor solar”. La primera traducción de estos versos, por mano de Alonso Gamo (1949), parece mucho más obsoleta que la primera retraducción de Armani (1971). Son muchos los ejemplos en los que el lector de 2023 puede detectar soluciones lingüísticas en desuso, si comparamos el lenguaje de la primera traducción con el de la primera retraducción de Armani (1971). En el v. 43, por ejemplo, “portone” se traduce como “portalón” en Alonso Gamo (1949) y como “portón” en Armani (1971); en el v. 46, “il gelo del cuore si sfa” es “el hielo del corazón se funde” en Alonso Gamo (1949), y “se deshíela el corazón” en Armani (1971); en los vv. 47-49, “e in petto ci scrosciano / le loro canzoni / le trombe d’oro della solarità” se traducen, en Alonso Gamo (1949), como “y en el pecho redoblan sus canciones / las trompas áureas del sol” y en Armani (1971), “y retumban en nuestro pecho / sus canciones / las trompas de oro del esplendor solar”.

2. “Los limones”, Francisco Ferrer Lerín, 1973: “Cuando un día por un mal cerrado portal / entre los árboles de un patio / aparece el amarillo de los limones; / y el hielo del corazón se derrite, / en el pecho bullen / sus canciones / las trompetas de oro de la solidaridad”. Las diferencias encontradas en el lenguaje de la primera traducción de Alonso Gamo (1949) y la retraducción de Armani (1971) se hacen mucho más leves, en la comparación de la versión de Armani (1971) con esta de Ferrer Lerín (1973). Por un lado, podemos afirmar, a la luz de otros análisis ya realizados anteriormente en este estudio, y de las consideraciones sobre retraducción formuladas hasta ahora en los apartados teóricos de la investigación, que las diferencias se van haciendo más leves entre estas últimas dos versiones, porque la retraducción de Ferrer Lerín (1973) se realiza tan solo dos años después que la de Armani (1971) y la percepción del lenguaje cambia poco, o casi nada, en un lapso tan corto. En parte, se debe también a que ya Armani (1971) hace una suerte de cribado de las expresiones que modernizar en la traducción anterior a la suya, la versión de Alonso Gamo (1949), quien tiene la difícil tarea de traducir, por primera vez, este complejo poema de *Ossi di seppia* al castellano. El “portón” presente en el v. 43, en la versión de Armani (1971), es aquí

más sencillamente traducido como “portal”. El v. 45, algo más complejo en Armani (1971) y Alonso Gamo (1949), como consecuencia de la influencia del original “ci si mostrano i gialli dei limoni”, en Ferrer Lerín (1973), se vuelve aquí más accesible para el lector actual, con la traducción “aparece el amarillo de los limones”. El v. 49, “le trombe d’oro della solarità”, es aquí “las trompetas de oro de la solidaridad”; en Armani habían sido “las trompas de oro del esplendor solar” y en Alonso Gamo (1949) “las trompas áureas del sol”. Así pues, también en el último verso de la estrofa (v. 49) hay cierta tendencia a recuperar, a través de la forma, la esencialidad del original.

3. “Los limones”, Carlos Frabetti, 1983: “Cuando un día por un mal cerrado portal / entre los árboles de un patio / se nos muestra el amarillo de los limones; / y el hielo del corazón se derrite, / y en el pecho nos vierten / sus canciones / las trompetas de oro de la solaridad”. Las diferencias lingüísticas entre retraducciones, prácticamente, no existen cuando comparamos el lenguaje de la versión de Ferrer Lerín (1973) con la de Frabetti (1983). Se trata de diferencias de elección, de preferencias del traductor, quizás dictadas por la voluntad de aportar alguna novedad con respecto a versiones anteriores, que no dan indicios de ser respuesta de aquella percepción de lo “grotesco”, mencionada por Monti (2011), referida a la obsolescencia de las traducciones que envejecen con el pasar del tiempo. También cabe recordar que Ferrer Lerín (1973), más a menudo que Frabetti (1983), como se ha visto anteriormente en los análisis de poemas ya realizados, suele aportar novedades en sus retraducciones, que hacen que se vuelva, generalmente junto con Armani (1971), punto de referencia para versiones posteriores en la historia de las retraducciones de *Ossi di seppia* al castellano. En el v. 43, la traducción “cuando un día por un mal cerrado portal” se hereda de la retraducción anterior de Ferrer Lerín (1973), confirmando la elección de “cuando” al inicio del verso y de “portal” para traducir “portone”. El v. 45 constituye otro ejemplo del ya mencionado vaivén de soluciones interpretativas entre los diversos traductores de los poemas analizados para ceñirse al original, sin, al mismo tiempo, sacrificar ritmo, musicalidad y actualidad del lenguaje en su retraducción. El verso original (v. 45) “ci si mostrano i gialli dei limoni” aparece traducido en la versión de Alonso Gamo (1949) como “se muestran, amarillos, los limones”, en la retraducción de Armani (1971) como “se nos aparece el amarillo de los limones”, en Ferrer Lerín

(1973) como “aparece el amarillo de los limones” y en Frabetti (1983) como “se nos muestra el amarillo de los limones”.

4. “Los limones”, Ángel Crespo, 1994: “Cuando un día por una puerta mal cerrada / entre los árboles de un patio / se nos aparece el amarillo de los limones; / y el hielo del corazón se deshace, / y en el pecho nos bullen / sus canciones, / las trompetas de oro de la solaridad”. En la retraducción de Crespo, se llega al punto máximo del clímax descendiente, iniciado por Armani en la normalización de la traducción de la palabra “portone”, con la elección del término “puerta”, aún más genérico que “portal”, usado en Ferrer Lerín (1973) y Frabetti (1983). A la retahíla de traducciones del v. 45, ya mencionada en el apartado anterior, se añade la retraducción de Crespo (1994) “se nos aparece el amarillo de los limones”, heredada de la retraducción de Armani (1971), que, como se ha señalado anteriormente, suele ser un gran referente para los demás retraductores de *Ossi di seppia* en castellano. El último verso, el v. 49, se mantiene sin alteraciones desde Ferrer Lerín (1973), que, como se ha mencionado antes, suele ser también una autoridad para retraducciones posteriores.

5. “Los limones”, Fabio Morábito, 2006: “Hasta que un día, de algún portón dejado / sin cerrar, entre los árboles de un patio, / vemos el amarillo de los limones / y el oprimente hielo se deshace / y a nuestros corazones bajan / las notas fragorosas / de los clarines de oro del esplendor solar”. La retraducción de Morábito nos sorprende y no nos sorprende, en partes iguales, a la hora de su análisis, y esto ocurre por dos motivos. Nos sorprende por la frescura de los versos, por lo atrevido de la reformulación de estos, que resultan más modernos sin duda para el lector actual, sin sacrificar la sensación que el original suscita en italiano de sorpresa e inquietud por los términos usados, la métrica imposible de reproducir, por los novedosos correlativos objetivos de Montale. Y no nos sorprende el hecho de que, gracias a la frecuencia observada en el uso de algunas soluciones traslativas anteriores que vuelven a lo largo de sus retraducciones, Morábito volverá a utilizar algunas de las soluciones traslativas ya presentes en otras versiones. Veamos algunos ejemplos de estas ocurrencias que vuelven en la retraducción de Morábito (2006) y de las novedades en la estructura del verso mencionadas más arriba. Por lo que se refiere a las soluciones traslativas heredadas, empezamos por el íncipit del v. 43 “quando”. Este verso es el que abre la última parte del poema, en la que no todo está perdido para el poeta/hombre y en la

que una puerta abierta/mal cerrada sobre un patio (imagen recurrente en *Ossi di seppia*; ya vimos en “In limine” que en el v. 1 la apertura inesperada de una puerta podía llevar a la salvación de la protagonista) puede llevarlo a salvarse gracias a la visión de unos limones. En la versión de Morábito (2006) se hereda “Hasta que un día” de la retraducción de Armani (1971). La traducción de “portone” se hereda, también, de la versión de Armani (1971), “portón”. El v. 43 invade el v. 44, en el sentido de que el adjetivo “malchiuso”, traducido por Morábito (2006) como “sin cerrar”, se pospone en el v. 44, alterando la estructura de los versos que todos los retraductores anteriores habían intentado conservar. La traducción del v. 45 es aquí “vemos el amarillo de los limones”: esta es la primera retraducción en la que el sujeto del verbo es “nosotros”. Finalmente, seguramente no satisfecho con la elección del término para traducir “trombe” (v. 49), hasta ahora “trompas” en Alonso Gamo (1949) y Armani (1971) y “trompetas” en Ferrer Lerín (1973), Frabetti (1983) y Crespo (1994), Morábito recurre aquí al término “clarines”. El v. 49 sigue con “de oro del esplendor solar”, otra deuda de este traductor para con Armani (1971), que ya había usado esta traducción en su retraducción “las trompas de oro del esplendor solar”.

6.5.3 Tercera etapa

El poema “I limoni” es uno de los poemas de *Ossi di seppia* que más retos reúne para el traductor que se dispone a traducir sus versos al castellano. Desde su incipit, una clara referencia a la lírica poética tradicional italiana, el poema está imbuido de significados misteriosos y de doble lectura, como demuestra el uso abundante que hace aquí Montale de los correlativos objetivos y de las metáforas, ambos ampliamente analizados en el análisis de las etapas anteriores.

El primer hallazgo interesante tras el análisis de las diferentes retraducciones activas del poema y de su comparación, tanto con su primera traducción al castellano, por mano de Alonso Gamo (1949), como con el original, ha sido la evolución del lenguaje a lo largo de las retraducciones y de cómo, sobre todo Armani (1971), retraduce el poema por primera vez, y lo hace modernizando una primera versión que resultaba, ya en 1971, obsoleta para el lector de ese tiempo. Armani (1971) realiza

una especie de cribado de expresiones que han quedado antiguas y las moderniza. Veamos los ejemplos a continuación: en el v. 43, “portone” se traduce como “portalón” en Alonso Gamo (1949) y como “portón” en Armani (1971), traducción que tras las retraducciones de Ferrer Lerín (1973) y Frabetti (1983), quienes usan “portal”, y Crespo (1994), quien usa “puerta”, volverá a aparecer en Morábito (2006), con “portón dejado / sin cerrar”; en el v. 46, “il gelo del cuore si sfà” se traduce en Alonso Gamo (1949) como “el hielo del corazón se funde” y como “se deshíela el corazón” en Armani (1971); los vv. 47-49, “e in petto ci scrosciano / le loro canzoni / le trombe d’oro della solarità”, se traducen, en Alonso Gamo (1949), como “y en el pecho redoblan sus canciones / las trompas áureas del sol”, y en Armani (1971) como “y retumban en nuestro pecho / sus canciones / las trompas de oro del esplendor solar”.

Los grandes cambios en la historia de la retraducción del poema son en su mayoría introducidos por Armani (1971) y Morábito (2006), aunque las modificaciones que aporta el primero tienen una génesis completamente diferente a la de las aportaciones del segundo. Se ha mencionado que la retraducción de Armani (1971), sobre todo, siendo la primera retraducción de este complejo poema y manifiesto de la poética de Montale, tiene como único referente en castellano a Alonso Gamo (1949) y su primera versión del poema. En todos los poemas analizados hasta ahora el primer retraductor tiene conocimiento de la primera versión del poema anterior a la suya y siempre demuestra tener en cuenta dicha versión, o bien heredando expresiones e incluso, en algunos casos, versos enteros, o bien, como en Armani (1971) en la retraducción de “I limoni”, queriéndose distanciar de la versión anterior con versos más esbeltos dentro de las limitaciones de la época en la que se realiza su traducción, cuyo lenguaje, dado el decalaje de más de cuarenta años, nos puede parecer a nosotros, lectores de 2023, también ya algo envejecido.

Los vv. 11 y 12 constituyen otro ejemplo de lo que hace Armani (1971) con la primera traducción de Alonso Gamo (1949): tiene conocimiento de ella, la usa, y por lo tanto no le resulta del todo insatisfactoria, como lo demuestra el v. 11, heredado de la versión de Alonso Gamo (1949), “mejor si la algazara de los pájaros”; sin embargo, el v. 12, en Alonso Gamo (1949), se traduce con “en el azul se apaga embebecida”, y en Armani (1971) como “se apaga devorada por el cielo”, una traducción más ágil.

Lo que hace Morábito (2006) en este poema es lo mismo que hace Armani (1971) con la versión de Alonso Gamo (1949). Logra que sea más amena, que el lector moderno siga sorprendiéndose con la musicalidad, con los dobles sentidos o, mejor dicho, con el sentido más profundo y de primeras escondido de los correlativos objetivos. Para hacer que esto ocurra, es decir, para conservar la sensación de la lectura del original, cambia la estructura de los versos. El v. 32 constituye un ejemplo de la modernización estructural de las retraducciones, obrada por Morábito en este poema gracias a los logros traslativos de cada una de las retraducciones precedentes. El v. 32, en Alonso Gamo (1949), prevé como traducción de “dilaga” el verbo “embriaga”, que conserva la métrica del verso e incluso la sonoridad del original, pero se aleja de su significado más literal. En Armani (1971), el verbo “dilaga” se traduce como “se propaga”, ya más cercano al significado del original; en Ferrer Lerín, es “inunda”; en Frabetti (1983), “desborda”; en Crespo (1994), “se desborda”, muy cercano a la traducción de Frabetti (1983), pero usado en forma reflexiva; y, por último, en Morábito (2006), el verbo desaparece por completo para dar lugar a la traducción, con un sentido mucho más cercano al original que cualquier otra retraducción analizada, pero que es resultado lógico de toda la evolución de la retraducción del verbo “dilaga” en los versos en castellano, con el siguiente resultado: “en medio de una avalancha de perfume”. Seguramente, si no hubiera habido atrevimiento y pasión por encontrar una solución traslativa satisfactoria en las retraducciones precedentes, tendiente a la “grande traduction” a la que cada traductor literario aspira (Berman, 1990), Morábito no se habría atrevido con su versión tan sorprendente del v. 32, “en medio de una avalancha de perfume”.

6.6 ANÁLISIS DE “CORNO INGLESE”

Il vento che stasera suona attento
 – ricorda un forte scotere di lame –
 gli strumenti dei fitti alberi e spazza
 l’orizzonte di rame
 dove strisce di luce si protendono
 come aquiloni al cielo che rimbomba
 (Nuvole in viaggio, chiari)

reami di lassù! D'alti Eldoradi
 malchiuse porte!)
 e il mare che scaglia a scaglia,
 livido, muta colore
 lancia a terra una tromba
 di schiume intorte;
 il vento che nasce e muore
 nell'ora che lenta s'antera,
 suonasse te pure stasera
 scordato strumento,
 cuore.

6.6.1 Primera etapa

“Corno inglese” es uno de los poemas más antiguos de *Ossi di seppia*. Se compuso entre 1916 y 1920, apareció en la revista *Primo tempo*, en 1922, junto a otros seis poemas que el poeta no decidió incluir en *Ossi di seppia* (1925), publicados con el título conjunto de *Accordi. Sensi e fantasma di una adolescente*. El corno inglés es un instrumento de viento de doble lengüeta cónica. El adjetivo *inglés* procede del francés *anglé*, es decir, angulado, nombre que se debe a que en el pasado este instrumento musical se construía en forma ligeramente curvada. Su típica forma, además, recuerda la estructura cónica del poema que, incluso gráficamente, acaba en el v. 18 en una sola palabra, “cuore”.

En “Intervista immaginaria”, publicada en el número 1 de *La rassegna letteraria*, en enero de 1946, Montale habla de sí mismo respondiendo a las preguntas de un entrevistador imaginario llamado “Marforio”, nombre de una de las estatuas parlantes de Roma usadas en el siglo XVI para publicar los famosos epigramas satíricos anónimos, las “pasquinades”, contra el poder del papado. En este punto de la entrevista, donde habla de la música nueva de Debussy y de la nueva pintura de los impresionistas, está dando las claves interpretativas para leer “Corno inglese”:

Quando cominciai a scrivere le prime poesie degli Ossi di seppia avevo certo un'idea della musica nuova e della nuova pittura. Avevo sentito i Minstrels di Debussy, e nella prima edizione del libro c'era una cosetta che si sforzava di rifarli: Musica sognata. [...] (Montale, 1976).

En este poema están representados varios aspectos pertenecientes a la poesía simbolista, sobre todo por la relación del individuo con el paisaje natural a su alrededor, la circularidad entre el inicio y el final del poema, por la musicalidad de los versos, por la instantaneidad de las sensaciones y por las alusiones a un universo escondido, los “reami di lassù! / D’Alti Eldoradi” (vv. 7 y 8).

Si, por un lado, la naturaleza se filtra a través del artificio, con el viento tocando los árboles como si fueran instrumentos musicales (Cataldi y D’Amély, 2003, p. 17), y con claras referencias a Pascoli y a D’Annunzio, como no podía ser de otra manera, en Montale, a pesar de las coordenadas simbolistas, el poeta no experimenta ninguna armonía con la naturaleza: su corazón, instrumento desafinado, no consigue vibrar al unísono con los elementos naturales a su alrededor.

Métricamente, el poema se compone de dieciocho versos de distinto tamaño. La primera parte del poema, hasta el noveno verso, se presenta con muchos endecasílabos (vv. 1, 2, 3, 5, 6 y 8), dos heptasílabos (vv. 4 y 7) y un quinteto (v. 9); la segunda parte, desde el décimo verso hasta el final de la lírica, alterna parisílabos e imparisílabos. El esquema de las rimas es: A B C B D E F G H I L E H L M M A L.

Se trata de un poema en el que está muy presente la música: los árboles son instrumentos musicales que suenan bajo el viento, el mar lanza hacia la orilla una “tromba” de espuma (en italiano tromba es tanto “trompeta” como “tromba”) y en el cierre del poema hay un corazón que permanece en silencio, el del poeta, un instrumento que no podrá volver a ser tocado porque está desafinado, olvidado y vaciado de su identidad.

Desde el v. 1 vemos cómo la pareja “vento/attento” es en sí música. Al atardecer, cuando la naturaleza es movida y tocada por el viento en el v. 15, “Nell’ora che lenta s’annera”, las consonancias constituyen, también, otro ejemplo de gran musicalidad, reforzada por la rima consonante de los vv. 15 y 16, “s’annera/stasera”. Muy interesante al final del poema es el adjetivo “scordato”, con su tríplice plano semántico, el de instrumento desafinado, el del olvido, puesto que “scordare” en italiano significa “olvidar”, y, por último, remontándonos a la etimología latina del término, sin “cor”, es decir “sin corazón”: es un corazón que se ha perdido a sí mismo. A continuación, se realiza el análisis de las estrofas, donde se determina lo que consideramos interesante realzar en este análisis del original para encontrar las debidas correspondencias, más adelante, en el análisis de las retraducciones activas del poema.

ESTROFA ÚNICA

En los vv. 1- 4: “Il vento che stasera suona attento”. En el v. 1 el viento es una fuerza positiva, portadora de vida, así como ya lo era en el poema “I limoni” analizado anteriormente en este análisis crítico (v. 1, “godì se il vento ch’entra nel poemario”). “Suona”, el verbo, se refiere a la acción del viento, que por una especie de artificio de antropomorfización toca los árboles, instrumentos musicales entre sus manos. El adjetivo “attento” constituye una rima consonante con “vento”, al principio del verso. En el v. 3 encontramos la metonimia “gli strumenti dei fitti alberi”: son árboles frondosos, comparados con instrumentos musicales. Al final del v. 4 encontramos “di rame”, es decir, “del color del cobre”, por la cercanía del atardecer.

En los vv. 5-9: En el v. 5, “strisce di luce si protendono”, que confiere un efecto realístico al cuadro descrito en el poema, es una de las expresiones del poema que pasará por más retraducciones a lo largo de los años. En el v. 6, “rimbomba” es otro verbo que reproduce un sonido. Está traducido como “retumba” en todas las versiones analizadas. En los vv. 7-9, “Nuvole in viaggio, Chiari / reami di lassù! D’altri Eldoradi / malchiuse portel!”, las nubes son reinos luminosos, cuyas puertas entreabiertas permiten acceder a El Dorado, el legendario reino de oro, cuya supuesta existencia motivó numerosas expediciones por parte de los colonizadores del territorio sudamericano. Las “malchiuse porte” (v. 13) recuerdan el “malchiuso portone” del v. 43 en “I limoni”.

En los vv. 10-18: Vuelven a aparecer en este poema las “scaglie” de la superficie del mar, figura presente en otra lírica de Montale incluida en *Ossi di seppia* y ya analizada en el ámbito del análisis crítico de este trabajo en el v. 10 “Meriggiare pallido e assorto”. “Scaglie di mare” es una figura en Montale antes de la publicación de *Ossi di seppia* para referirse al mar como un pez gigante, la encontramos en *Quaderno genovese* (1917): en “un mare che si dibatte sulla riva fangosa e trema e splende in tutte le scaglie como un pesce gigantesco”. En los vv. 12 y 13, “lancia a terra una tromba / di schiume intorte” es una figura que tendrá varias retraducciones en las versiones de nuestro análisis; además, el sustantivo “tromba” en italiano juega con el doble sentido de “tromba/trompeta”, y el adjetivo “intorte”, como se explica en el diccionario de la lengua italiana De Mauro, “che non ha un andamento dritto, storto, contorto: *ai gorgi intorti / premere vedemmo tutto il mare* (D’Annunzio)”, ya había

sido usado en la tradición poética italiana. En los vv. 15 y 16, “nell’ora che lenta s’annerà / suonasse te pure stasera”, encontramos la rima consonante “annerà/stasera” y el verbo “s’annerà”, también ya presente en la tradición lírica de D’Annunzio, en el v. 5 “La sera fiesolana” (*Alcyone*, 1899), “su l’alta scala che s’annerà”. En el v. 16, el verbo “suonasse” interpreta un deseo del poeta y en “te pure” “te” se refiere a “cuore” en el v. 18. En el v. 17, encontramos la expresión “scordato strumento”, con su amplio abanico semántico, de tres niveles ya mencionados arriba, último reto traslativo para los siete traductores de este poema.

6.6.2 Segunda etapa

La primera traducción (2.2.C¹) que se encuentra de este poema al castellano es de Vintilă Horia y de Jesús López Pacheco. Se publicó en 1959 en la recopilación *Poesía italiana contemporánea*, Ediciones Guadarrama S. L., Madrid. Las sucesivas retraduccionen activas de “Corno inglese” son las siguientes:

Tabla 6

1	“Cuerno inglés”, Francisco Ferrer Lerín, 1973
2	“Cuerno inglés”, Carlos Frabetti, 1983
3	“Corno inglés”, Horacio Armani, 1990
4	“Corno inglés”, Jenaro Talens, 1996
5	“Corno inglés”, Fabio Morábito, 2006

1. La primera retraducción de este poema, de 1973, fue realizada por Francisco Ferrer Lerín y publicada en Madrid por Alberto Corazón en la antología *Huesos de Sepia*. Es una retraducción cauta de una primera traducción, de Horiã y López Pacheco, que, en algunos casos, toma cierta distancia del original y no parece una primera traducción al uso, ya que no siempre recuerda la literalidad que suele caracterizar a las primeras

¹ Ver nota 1 acerca del código alfanumérico de las traducciones del corpus incluido en los “Anexos” de este trabajo.

versiones de una traducción. Un ejemplo de ello lo constituyen tanto el v. 2 –“ricorda un forte scotere di lame–”, que en Horiã y López Pacheco (1959) se traduce como “recuerda un fuerte escándalo de olas”, como el v. 17, “scordato strumento”, que se traduce como “olvidado instrumento”, donde se va más allá de la literalidad del adjetivo “scordato/desafinado”, para ahondar más en el polifacético nivel semántico del término usado por Montale, “scordato/olvidado”.

La retraducción de Ferrer Lerín resalta porque modifica, quizás para una mayor legibilidad de sus versos, la estructura del poema, y lo hace desde su comienzo ya en el v. 3. En otras ocasiones, se ha visto que este tipo de alteraciones se efectúan sobre todo en últimas retraducciones más recientes y que se formulan tras una larga trayectoria de otras interpretaciones anteriores, observadas en retraductores precedentes, como es típico en las retraducciones de Morábito (2006). Los vv. 2 y 3 del original “–ricorda un forte scotere di lame– / gli strumenti dei fitti alberi e spazza”, cuya estructura conservan Horiã y López Pacheco (1959), resultan invertidos en la retraducción de Ferrer Lerín (1973), con el siguiente resultado: “los instrumentos de los frondosos árboles / recuerda la sacudida de una lámina metálica”. Ferrer Lerín (1973), como ha quedado demostrado en sus retraducciones de otros poemas de este análisis crítico, es autor de soluciones traslativas que serán utilizadas también por sus sucesores. En la retraducción de este poema, por ejemplo, se ha detectado las expresiones “lámina metálica” en el v. 3, heredada en Frabetti (1983), quien usará “láminas metálicas”, y en Morábito (2006), quien usará “láminas”; “cintas de luz”, en el v. 5, será usado por Frabetti (1983) y Armani (1990); en el v. 8, “puertas mal cerradas” se encuentra también en Frabetti (1983), Talens (1996) y, en clave anastrófica, en Morábito (2006), con la traducción “mal cerradas puertas”.

2. La segunda retraducción del poema es de Carlos Frabetti (1983), quien incluye este poema en su primera versión de las traducciones del poemario recopiladas en *Huesos de sepia y otros poemas*, y publicadas por Orbis S. A., en Barcelona. La versión de Frabetti hereda muchas expresiones de la versión anterior de Ferrer Lerín (1973) y en este poema el legado de su retraducción es bastante escaso, aunque también se encuentran ejemplos de ocurrencias traslativas que permanecen a lo largo de otras retraducciones, como en el v. 13 “espumas retorcidas” para “schiume intorte”, que permanece en todas las siguientes versiones hasta Morábito (2006).

3. La tercera retraducción de “Corno inglese” es de Armani y se publica en 1990, en la antología de traducciones de poemas de Montale al castellano *El vacío que nos invade*, en Buenos Aires (Argentina), por el Grupo Editor Latinoamericano S. R. L. Armani, no nos cansamos en este estudio de recordarlo, es uno de los traductores que más y mejor han contribuido a la traducción de la poesía de Montale en lengua castellana. Su retraducción de este poema, al igual que en otros casos, contiene expresiones que permanecen en otras versiones, como la palabra “cometas” en el v. 6, utilizada por primera vez para traducir “aquiloni” y que se usará en Talens (1996) y Morábito (2006) para sustituir “aquilones”, palabra usada en versiones anteriores a la de Armani (1990).

4. La cuarta retraducción de “Corno inglese” es de Jenaro Talens, y es parte de la obra polifónica *37 poemas de Eugenio Montale traducidos por 37 poetas españoles en el centenario de su nacimiento*, dirigida por Rosario Scrimieri y promovida por el Departamento de Filología Italiana de la Universidad Complutense de Madrid. Se trata de una retraducción cuidada que demuestra, como veremos en múltiples ejemplos más adelante, ser fruto de un profundo conocimiento de las retraducciones anteriores del poema.

5. La última y quinta retraducción de este poema es de Fabio Morábito (2006) y forma parte de la obra completa de Montale, traducida al castellano y publicada en Galaxia Gutenberg, Barcelona. Dada la gran musicalidad de este poema, cuyos versos casi se deshacen en música recordando la enseñanza de Verlaine y su influencia en Montale, merece la pena recordar aquí las preocupaciones externalizadas por Morábito acerca de la musicalidad de Montale, en su “Nota sobre la traducción” en el epílogo de su retraducción. Allí están reunidas algunas reflexiones sobre las dificultades de la traducción, empezando por la preocupación común en todos los retraductores de esta obra por conservar musicalidad y ritmo en la traducción de los poemas de Montale. Sería una pena, según Morábito, sacrificar la musicalidad del original por una imposible métrica que respetar en castellano o por otras cuestiones formales. Así lo demuestra en sus versos retraducidos, que adapta, recorta y reconstruye, siempre teniendo en cuenta la historia retraductológica que cada poema tiene a sus espaldas.

A continuación, se presenta un análisis detallado de las estrofas de las retraducciones activas del poema y de sus versos para poder hallar las correspondencias de aquellos elementos que se ha decidido destacar

previamente en el análisis del original. Esto nos va a proporcionar indicios acerca de cómo han sido realizadas las retraducciones del poema.

ESTROFA ÚNICA (RETRADUCCIONES)

En los vv. 1-4: “Il vento che stasera suona attento / –ricorda un forte scotere di lame– / gli strumenti dei fitti alberi e spazza / l’orizzonte di rame”. Estos versos se traducen en la primera traducción que tenemos del poema, de Horiã y López Pacheco (1959), como “El viento que esta tarde toca atento / –recuerda un fuerte escándalo de olas– / instrumentos de árboles espesos, y limpia / el horizonte de cobre”. Ya el título del poema lo sugiere, el tema lírico predominante es la música, y los verbos “suona” en el v. 1 y la metonimia del v. 3 “strumenti dei fitti alberi” lo demuestran. En el v. 1, además, encontramos la rima “vento/attento”. El v. 2, con la sonora expresión “scotere di lame”, también representará un reto para los traductores del poema, que optarán por diversas soluciones interpretativas para reproducir la imagen de Montale.

1. “Cuerno inglés”, Francisco Ferrer Lerín, 1973: Ferrer Lerín traduce estos versos como “El viento que cuidadoso hace sonar... esta tarde / los instrumentos de los frondosos árboles / recuerda la sacudida de una lámina metálica / y barre el cobrizo horizonte”. Observamos, aquí, que Ferrer Lerín (1973) modifica el orden de los vv. 2 y 3, invirtiéndolos. Además, la cesura representada por el guion del inciso del v. 2 en el original, que sí habían respetado Horiã y López Pacheco (1959), no se reproduce en esta versión, en la que aparecen unos puntos suspensivos en el v. 1, “El viento que cuidadoso hace sonar... esta tarde”. En los árboles son “frondosos” (v. 3), traducción de “fitti”, este adjetivo se usa en Frabetti (1983) y Talens (1996). El v. 4, “el horizonte de cobre”, en la versión anterior es ahora “y barre el cobrizo horizonte”; la palabra “cobrizo” será retomada en Armani (1990) y Talens (1996). En las notas del traductor que acompañan la publicación de Ferrer Lerín (1973) hallamos una explicación acerca del título del poema, “Corno inglés”: “Instrumento musical, especie de oboe. (N. d. T.)”.

2. “Cuerno inglés”, Carlos Frabetti, 1983: “El viento que esta tarde toca atento / –recuerda un sacudir de láminas metálicas– / los instrumentos de los frondosos árboles y barren / el cobrizo horizonte”. En esta retraducción se reproduce la asonancia “viento/atento”, y el v. 1 se retoma por completa desde la primera traducción de Horiã y López Pacheco

(1959). Frabetti, como Horiã y López Pacheco (1959), también respeta los guiones del original en el v. 2, que reproduce en su retraducción y lo usa para traducir “lame” (v. 2), el plural de “lámina metálica” de Ferrer Lerín (1973), con su traducción “láminas metálicas”. En esta retraducción hay una vuelta a la estructura original del poema, con los vv. 2 y 3 volviendo su posición, y en el v. 3 “instrumentos de los frondosos” es un préstamo de la retraducción anterior, al igual que “cobrizo horizonte” en el v. 4.

3. “Corno inglés”, Horacio Armani, 1990: “El viento que esta tarde tañe atento / –recuerda un fuerte entrechocar de espadas– / los instrumentos de los árboles y barre / el cobrizo horizonte”. En esta retraducción, en la que Armani (1990) mantiene la asonancia “viento/atento”, en el v. 1 se introduce el verbo “tañer” para traducir “suonare”. En el v. 2, el traductor reproduce el inciso entre guiones del original y traduce “lame” con “espadas”. En el v. 3 no se traduce “fitti”, omitiendo completamente el adjetivo en la retraducción del poema. “Cobrizo horizonte” se confirma como traducción en el v. 4 desde Ferrer Lerín (1973) y Frabetti (1983).

4. “Corno inglés”, Jenaro Talens, 1996: “El viento, que esta tarde toca atento / – recuerda un fuerte sacudir de hojas – / la orquesta de árboles frondosos, barre / el cobrizo horizonte”. Talens (1996) vuelve a usar el verbo “tocar” para traducir “suonare” en el v. 1, así como en Horiã y López Pacheco (1959) y Frabetti (1983). En el v. 3 “gli strumenti” se traduce como “orquesta”.

5. “Corno inglés”, Fabio Morábito, 2006: “El viento que esta tarde pulsa atento / –recuerda un fuerte sacudir de láminas– / los instrumentos de los árboles tupidos / y barre el cobre de la lejanía”. En esta retraducción, en el v. 1 se vuelve a respetar la asonancia “viento/atento”, con la diferencia del verbo para traducir “suona”, ahora traducido como “pulsa”. En el v. 2 se mantienen los guiones del original. “Fitti alberi” es ahora “árboles tupidos”. En el v. 3 la traducción de “l’orizzonte di rame” resulta completamente renovada con respecto a traducciones anteriores, con el siguiente resultado: “y barre el cobre de la lejanía”.

En los vv. 5-9: *dove strisce di luce si protendono / come aquiloni al cielo che rimbomba / (Nuvole in viaggio, Chiari / reami di lassù! D’altri Eldoradi / malchiuse portel!)*. El v. 5, “strisce di luce si protendono”, imagen que confiere un efecto realístico al cuadro descrito en el poema, es una de las expresiones del poema que pasará por más retraducciones a lo largo de los años. Más adelante, otro verbo sonoro en el poema

es “rimbomba”, como “suona” en el v. 1, o “scotere” en el v. 2, y será traducido en todas las versiones como “retumba”. En el v. 7, “nuvole in viaggio” es una expresión insólita que se soluciona con diferentes retraducciones, al igual que “reami di lassù” en el v. 8 y “malchiuse porte” en el v. 9. En la versión de Horiã y López Pacheco (1959) los vv. 5-9 aparecen traducidos de la siguiente manera: “donde rastros de luz se agigantan / como aquilones en el cielo que retumba / (¡nubes de viaje, claros / reinos del aire! ¡De altos Eldorados / malcerradas puertas!)”.

1. “Cuerno inglés”, Francisco Ferrer Lerín, 1973: “donde cintas de luz se extienden / como aquilones al cielo que retumba / (¡Nubes en viaje, claros/ reinos de allá arriba! ¡Puertas mal cerradas / de altos Eldorados!)”. En esta primera retraducción del poema observamos, en el v. 5, la presencia de la traducción “cintas de luz”, que retomarán también Frabetti (1983) y Armani (1990). En el v. 6, “rimbomba” se traduce como “retumba”. En el v. 7, “nuvole in viaggio” se traduce como “¡Nubes en viaje”, con mayúscula y con apertura de la interjección, que se cerrará con el punto de exclamación en el verso siguiente. En el v. 8, “reami di lassù” se traduce como “reinos de allá arriba”. En la versión anterior, menos literal que esta, se había sido traducido como “reinos del aire”. En los vv. 8 y 9, Ferrer Lerín vuelve a invertir la posición de los elementos de los versos con el siguiente resultado: para la traducción de los vv. 8 y 9, “reami di lassù! D’altri Eldoradi / malchiuse porte!),” propone, en su retraducción, “reinos de allá arriba! ¡Puertas mal cerradas / de altos Eldorados!)”. Captura nuestra atención la traducción de “malchiuse porte” en el v. 9, que se traduce como “puertas mal cerradas” y será retomado en Frabetti (1983) y Talens (1996).

2. “Cuerno inglés”, Carlos Frabetti, 1983: “donde cintas de luz se tienden / como aquilones al cielo que retumba / (¡Nubes viajeras, claros / reinos de allá arriba! ¡De altos Eldorados / puertas mal cerradas!)”. En esta retraducción, Frabetti retoma algunas soluciones traslativas de versiones anteriores: en el v. 5, “cintas de luz”, como en Ferrer Lerín (1973); en el v. 6, “aquilones” para “aquiloni”, como en Horiã y López Pacheco (1959) y Ferrer Lerín (1973). El v. 7, “nuvole in viaggio”, está traducido como “Nubes viajeras”. La posición de los vv. 8 y 9 vuelve a ser la del original, con el siguiente resultado: “reinos de allá arriba! ¡De altos Eldorados / puertas mal cerradas!)”, donde, por añadidura, apreciamos

también el uso de “puertas mal cerradas”, para la traducción, en el v. 9, de “malchiuse porte”, solución traslativa heredada de Ferrer Lerín (1973).

3. “Corno inglés”, Horacio Armani, 1990: “donde cintas de luz van alargándose / cual cometas al cielo que retumba / (¡Nubes en viaje, claros / reinados de allá arriba! ¡De altos Eldorados / entrecerradas puertas!)”. En estos versos de la retraducción de Armani, encontramos “cintas de luz”, traducción ya presente en Ferrer Lerín (1973) y Frabetti (1983). Por primera vez se usa la palabra “cometa” para la traducción de “aquiloni” en el v. 6, traducción que permanece en las siguientes retraducciones, tanto en Talens (1996) como en Morábito (2006). En el v. 7, “nuvole in viaggio” se retraduce con la opción “nubes en viaje”, ya usada en Ferrer Lerín (1973). En el v. 8, “reami di lassù” se traduce como “reinados de allá arriba”, expresión usada, parcialmente, en las versiones de Frabetti (1983) y Ferrer Lerín (1973), “reinos de allá arriba”. El v. 9, “malchiuse porte”, se traduce como “entrecerradas puertas”, traducción que no tendrá seguidores en retraducciones posteriores.

4. “Corno inglés”, Jenaro Talens, 1996: “donde estrías de luz como cometas / se extienden hacia el cielo que retumba / (¡Nubes viajeras, claros / reinos de allá arriba! ¡Puertas / mal cerradas de altos Eldorados!)”. La versión de Talens (1996) propone “estrías de luz” para traducir “strisce di luce”. El v. 7 se retoma integralmente de Frabetti (1983), “Nubes viajeras, claros / reinos de allá arriba”. Para la traducción de los vv. 8 y 9, “reami di lassù! D’altri Eldoradi / malchiuse porte!”), propone la inversión de los elementos de los versos, con el siguiente resultado: “reinos de allá arriba! ¡Puertas / mal cerradas de altos Eldorados!)”. Una estructura parecida se halla en la propuesta de Ferrer Lerín (1973), “reinos de allá arriba! ¡Puertas mal cerradas / de altos Eldorados!)”.

5. “Corno inglés”, Fabio Morábito, 2006: “donde se alargan franjas luminosas / como cometas en el cielo retumba / que (¡Nubes viajeras, claros / reinos de allá arriba! ¡De altos Eldorados / mal cerradas puertas!)”. En la última retraducción del poema encontramos, en el v. 5, la traducción “franjas luminosas” para “strisce di luce”. Se mantiene el término “cometa” para traducir “aquiloni” y “retumba” para traducir “rimbomba”. En los vv. 7 y 8 se repite el verso “¡Nubes viajeras, claros / reinos de allá arriba!”, ya presente en Talens (1996) y Frabetti (1983), introducido por la preposición “que” al principio del verso.

En los vv. 10- 18: “e il mare che scaglia a scaglia, / livido, muta colore, / lancia a terra una tromba / di schiume intorte; / il vento che nasce e muore / nell’ora che lenta s’annerà / suonasse te pure stasera / scordato strumento, / cuore”. Vuelven a aparecer en este poema las “scaglie” de la superficie del mar, figura lírica muy querida por Montale, como ya hemos mencionado en el análisis del original. Los vv. 12 y 13, “lancia a terra una tromba / di schiume intorte”, son una figura que tendrá varias retraducciones en las versiones de nuestro análisis. El adjetivo “intorte” (v. 13) también puede constituir un punto de interés para la historia de la retraducción del poema. En los vv. 15 y 16, “nell’ora che lenta s’annerà / suonasse te pure stasera”, encontramos la rima consonante “annerà/stasera” y el verbo “s’annerà”, también ya presente en la tradición lírica italiana anterior a Montale. “Suonasse” interpreta un deseo del poeta, y en “te pure” “te” se refiere a “cuore” en el v. 18. En el v. 17 encontramos “scordato strumento”, con su amplio abanico semántico, de tres niveles, y ya mencionado. La primera traducción de estos versos es de Horiã y López Pacheco (1959): “y el mar que, escama a escama, / lívido, muda el color, / lanza a la tierra una tromba / de espumas rizadas; el viento que se alza y muere / en la hora que lenta se hunde, / te tocase también esta tarde, / corazón, / olvidado instrumento”.

1. “Cuerno inglés”, Francisco Ferrer Lerín, 1973: “y el mar que escama a escama / lívido, cambia el color / lanza a tierra una tromba / de espumas enroscadas; / el viento que nace y muere / en la hora que lenta se entristece / pueda esta tarde hacerte sonar también a ti / desafinado instrumento, / corazón”. Se diría que la retraducción de Ferrer Lerín, en los vv. 10-13, es bastante más cauta que en otras partes del poema, y se ciñe mucho más a la traducción anterior y al original. En el v. 15, “s’annerà” se traduce como “se entristece”; en la traducción anterior se había traducido como “se hunde”. El verbo desiderativo “suonasse”, en el v. 16, es traducido aquí como “pueda esta tarde hacerte sonar”, que contrasta mucho con la brevedad tanto del original como de la versión anterior, “tocase”, de Horiã y López Pacheco (1959). En Ferrer Lerín volvemos al significado del área musical, por lo que se refiere a la traducción del adjetivo “scordato”, con la elección de “desafinado”. Ya se ha mencionado más arriba que el adjetivo en italiano tiene al menos tres significados: el que está relacionado con la música, es decir, de un instrumento desafinado; el que está relacionado con el olvido, porque “scordare” significa, también, “olvidar”; y el de la pérdida de la propia

identidad del corazón, si nos referimos a la etimología latina de la palabra “cor”, por la que un “cuore scordato” es un “corazón sin corazón”, y “essere senza cuore” significa, además, “ser un desalmado”.

2. “Cuerno inglés”, Carlos Frabetti, 1983: “y el mar que escama a escama, / lívido, cambia de color / lanza a tierra una tromba / de espumas retorcidas; / el viento que nace y muere / en la hora que lenta se ennegrece / te tocase esta tarde también a ti / desafinado instrumento, / corazón”. El v. 10, “y el mar que, escama a escama”, se repite en todas las versiones hasta ahora desde Horiã y López Pacheco (1959) y Ferrer Lerín (1973). En el v. 11, el color del mar “lívido” en el original es “lívido” en todas las versiones al castellano de este poema. En el v. 12 encontramos la palabra “tromba”, traducido como “tromba” en todas las versiones analizadas. En el v. 13, “schiume intorte” es aquí “espumas retorcidas”; el adjetivo “intorte” ha sido precedentemente traducido como “rizadas” en Horiã y López Pacheco (1959) y “enroscadas” en Frabetti (1983). Los últimos versos, vv. 17-18, recalcan la versión de Ferrer Lerín (1973) con la traducción “desafinado instrumento, / corazón”.

3. “Corno inglés”, Horacio Armani, 1990: “y el mar que escama a escama, / lívido, cambia de color, / lanza a tierra una tromba / de espumas retorcidas; / el viento que nace y muere / en la hora que lenta se oscurece... / si te tañera a ti también en este ocaso, / destemplado instrumento, / corazón”. En esta retraducción, Armani retoma los vv. 10-13 desde su predecesor Carlos Frabetti (1983), sin aportar ninguna modificación. Los versos sucesivos son los que realmente marcan una diferencia con la retraducción anterior: en el v. 14 hallamos la traducción “se oscurece” para “nell’ora che lenta s’annera”. El verbo “s’annera”, característico de la lírica de D’Annunzio, se traduce aquí como “se entristece”; en la traducción anterior, en Frabetti (1983), había sido traducido como “se ennegrece”, y como “se entristece” en Ferrer Lerín (1973) y “se hunde” en la primera traducción de Horiã y López Pacheco (1959). En el v. 17, el adjetivo que define “corazón” en el último verso es “destemplado”, solución traslativa que será retomada por Morábito (2006).

4. “Corno inglés”, Jenaro Talens, 1996: “y el mar, que escama a escama, / lívido, cambia de color, / lanza a tierra una tromba / de espumas retorcidas; / que el viento que nace y muere / en la hora que lenta se ennegrece / te tocase esta tarde a ti también, / olvidado instrumento, / corazón”. La retraducción de Talens (1996) demuestra un gran conocimiento de las versiones anteriores a la suya, de hecho, su retraducción,

hasta el v. 16, es idéntica a la de Frabetti, de la que se aleja solo en la última parte del v. 16, “a ti también”, que había sido “también a ti” en Frabetti (1983). Para los últimos versos, los vv. 17-18, Talens (1996) recurre a la solución adoptada en la primera traducción de Horiã y López Pacheco (1959) reutilizando los elementos presentes en “corazón, / olvidado instrumento”, pero respetando el orden de la posición de los versos en el poema del original y traduciendo “olvidado instrumento, / corazón”, preservando, de esta manera, también la forma cónica del poema, así como lo es la del corno inglés.

5. “Corno inglés”, Fabio Morábito, 2006: “y el mar que, escama a escama, / lívido, cambia de color, / arroja al litoral / una tromba de espumas retorcidas; / el viento que nace y muere / en la hora que lenta se oscurece, / ¡pudiera ahora que anochece / a ti también tañerte, / destemplado instrumento, / corazón!”. El primer cambio que aporta Morábito en esta parte del poema, con respecto a retraducciones anteriores a la suya, se halla en el v. 12, donde para traducir “lancia”, que aparecía como “lanza” en todas las versiones anteriores, usa el verbo “arroja”. En vez de “tierra”, para traducir “terra”, en el v. 12 por primera vez se usa la palabra “litoral”. En el v. 13, “una tromba de espumas retorcidas”, Morábito recupera los elementos ya usados en las retraducciones de Frabetti (1983), Armani (1990) y Talens (1996), aunque en esta retraducción junta todos esos elementos en el v. 13 (se encuentran repartidos entre en el v. 12 y el v. 13, tanto en el original como en las demás versiones anteriores a esta). El desiderativo “toccasse” del v. 16 se traduce con los versos “pudiera [...] tañerte”, en los vv. 15-16. El verbo “tañer”, que había sido usado en el v. 1 de la retraducción de Armani (1990) para traducir “suonare”, vuelve a usarse para traducir “suonasse” en el v. 16. El v. 17 confirma la predilección de Morábito (2006) por Armani (1990) gracias al uso de otro término clave en el poema, “scordato”, que se traduce, nuevamente aquí, como “destemplado”.

6.6.3 Tercera etapa

Como se ha expuesto en la primera etapa de este análisis, la obra “Corno inglés” es un poema musical en el sentido literal del término, ya que sus versos parecen deshacerse en música, al puro estilo de la poética del simbolista Paul Verlaine. Los elementos musicales destacan en el

poema con la presencia de instrumentos musicales reales, como el corno inglés, y ficticios, elementos de la naturaleza como el viento y los árboles convertidos en una orquesta de instrumentos. El mar, también, aparece acompañado por el sonido del verbo “rimbomba”, agitado por el viento que lanza una “tromba”, que en italiano también es “trompeta”, hacia la orilla. Todas las versiones analizadas tienden a conservar, en esta lírica casi simbolista, la musicalidad del original.

Lo primero que se observa al analizar las dos primeras versiones presentes en castellano de este poema, es decir, la primera traducción de Horiã y López Pacheco (1959) y la primera retraducción activa de Ferrer Lerín (1973), es que en algunos casos la versión de Ferrer Lerín (1973) parece tener algunas características de la primera traducción que no se han hallado en la de Horiã y López Pacheco (1959). En el v. 2, por ejemplo, “-ricorda un forte scotere di lame-”, Horiã y López Pacheco (1959) optan por una traducción libre, “-recuerda un fuerte escándalo de olas-”, que recalca mucho menos el original si la comparamos con la versión del mismo verso de Ferrer Lerín (1973), “recuerda la sacudida de una lámina metálica”. En el v. 17, “scordato strumento” se traduce como “olvidado instrumento” en Horiã y López Pacheco (1959), término que trasciende la literalidad de la traducción “desafinado”, para penetrar en otro sustrato semántico. El mismo término se traduce posteriormente con “desafinado instrumento” en Ferrer Lerín (1973), traducción más literal de “scordato”, en línea con el nivel semántico del poema, el nivel musical.

Aunque por algunos aspectos la versión de Horiã y López Pacheco (1959) no parece una primera traducción, enseguida, leyéndola más detenidamente, resalta como si en su conjunto se tratara de una versión que ahonda sus raíces en el original. La mayoría de las estructuras son en efecto recalçadas de la versión italiana: los vv. 3 y 4, “gli strumenti dei fitti alberi e spazza / l’orizzonte di rame”, se traducen como “instrumentos de árboles espesos, y limpia / el horizonte de cobre”. En la primera retraducción de Ferrer Lerín (1973), “l’orizzonte di rame” se traducirá, sin embargo, como “cobrizo horizonte”, expresión heredada en Frabetti (1983), Armani (1990), Talens (1996) y Morábito, quien retoma la palabra “cobre”, usada como sinédoque para referirse al atardecer.

A pesar de las limitaciones típicas que comparten las primeras versiones, la traducción de Horiã y López Pacheco (1959) no ha dejado de ser fuente de soluciones traslativas que han tenido éxito en retraducciones posteriores. En el v. 9, por ejemplo, la traducción “malcerradas puertas”

se usa, eliminando la anástrofe, en Ferrer Lerín (1973), Frabetti (1983), Talens (1996) y, en la misma forma, es decir, con anástrofe, en Morábito (2006).

La traducción de los vv. 12 y 13, “lanza a la tierra una tromba / de espumas rizadas”, se encuentra, ligeramente modificada, en Ferrer Lerín (1973), como “lanza a tierra una tromba / de espumas enroscadas”; con otra ligera modificación se retoma en Frabetti (1983), Armani (1990) y Talens (1996) como “lanza a tierra una tromba / de espumas retorcidas”, y finalmente, en Morábito, se mantiene solo parcialmente con la traducción “tromba de espumas retorcidas” (ya presente en Frabetti, Armani y Talens). Otro ejemplo lo constituye el v. 17, donde la elección del adjetivo “olvidado”, para referirse al corazón, será retomada, en 1996, por Talens (1996).

Se observa cierta frecuencia en los préstamos de una retraducción a otra, resumida en la tabla de correspondencias (tabla 2). En negrita se han destacado las traducciones de las expresiones que aparecen en varias versiones.

Tabla 2

	<i>Original</i>	<i>1.ª trad. Horiá/ López Pacheco 1959</i>	<i>1.ª retrad. Ferrer Lerín 1973</i>	<i>2.ª retrad. Frabetti 1983</i>	<i>3.ª retrad. Armani 1990</i>	<i>4.ª retrad. Talens 2000</i>	<i>5.ª retrad. Moribito 2006</i>
v. 1	suona attento	toca atento	hace sonar	toca atento	tañe atento	toca atento	pulsa atento
v. 2	forte scotere di lame	fuerte escándalo de olas	(en v. 3) sacudida de una lámina metálica	sacudir de láminas metálicas	fuerte entrechocar de espadas	fuerte sacudir de hojas	fuerte sacudir de láminas
v. 3	strumenti dei fitti alberi	instrumentos de árboles espesos	(aquí en v. 2) instrumentos de los frondosos árboles	instrumentos de los frondosos árboles	instrumentos de los árboles	orquesta de árboles frondosos	instrumentos de los árboles tupidos
v. 4	orizzonte di rame	horizonte de cobre	cobrizo horizonte	cobrizo horizonte	cobrizo horizonte	cobrizo horizonte	cobre de la lejanía
v. 5	strisce di luce	rastros de luz	cintas de luz	cintas de luz	cintas de luz	estrias de luz	franjas luminosas
v. 6	aquiloni	aquilones	aquilones	aquilones	cometas	cometas	cometas
v. 7	nuovole in viaggio	nubes de viaje	nubes en viaje	nubes viajeras	nubes en viaje	nubes viajeras	nubes viajeras
v. 9	malchuse porte	malcerradas puertas	puertas mal cerradas	puertas mal cerradas	entrecerradas puertas	puertas mal cerradas	malcerradas puertas
v. 12	lancia a terra una tromba	lanza a la tierra una tromba	lanza a tierra una tromba	lanza a tierra una tromba	lanza a tierra una tromba	lanza a tierra una tromba	(vv. 12-13) arroja al litoral/ una tromba
v. 13	di schiume intorte	de espumas rizadas	de espumas entrosacadas	de espumas retorcidas	de espumas retorcidas	de espumas retorcidas	de espumas retorcidas
v. 15	nell'ora che lenta s'annerà	en la hora que lenta se hunde	en la hora que lenta se entristece	en la hora que lenta se ennegrece	en la hora que lenta se oscurece	en la hora que lenta se ennegrece	en la hora que lenta se oscurece
v. 17	scordato strumento	(v. 18) olvidado instrumento	desafinado instrumento	desafinado instrumento	destemplado instrumento	olvidado instrumento	destemplado instrumento

6.7 ANÁLISIS DE “FALSETTO”

Esterina, i vent'anni ti minacciano,
grigiorosea nube
che a poco a poco in sé ti chiude.
Ciò intendi e non paventi.
Sommersa ti vedremo
nella fumea che il vento
lacerà o addensa, violento.
Poi dal fiotto di cenere uscirai
adusta più che mai,
proteso a un'avventura più lontana
l'intento viso che assembla
l'arciera Diana.
Salgono i venti autunni,
t'avviluppano andate primavere;
ecco per te rintocca
un presagio nell'elisie sfere.
Un suono non ti renda
qual d'incrinata brocca
percossa!; io prego sia
per te concerto ineffabile
di sonagliere.

La dubbia dimane non t'impaura.
Leggiadra ti distendi
sullo scoglio lucente di sale
e al sole bruci le membra.
Ricordi la lucertola
ferma sul masso brullo;
te insidia giovinezza,
quella il lacciòlo d'erba del fanciullo.
L'acqua' è la forza che ti temprà,
nell'acqua ti ritrovi e ti rinnovi:
noi ti pensiamo come un'alga, un ciottolo
come un'equorea creatura
che la salsedine non intacca
ma torna al lito più pura.

Hai ben ragione tu!
 Non turbare
 di ubbie il sorridente presente.
 La tua gaiezza impegna già il futuro
 ed un crollar di spalle
 dirocca i fertilizî
 del tuo domani oscuro.
 T'alzi e t'avanzi sul ponticello
 esiguo, sopra il gorgo che stride:
 il tuo profilo s'incide
 contro uno sfondo di perla.
 Esiti a sommo del tremulo asse,
 poi ridi, e come spiccata da un vento
 t'abbatti fra le braccia
 del tuo divino amico che t'afferra.

Ti guardiamo noi, della razza
 di chi rimane a terra.

6.7.1 Primera etapa

Este poema, con fecha anterior al 11 de febrero de 1924, está dedicado a la deportista Esterina Rossi, una joven veinteañera de familia adinerada conocida en casa de amigos del poeta, en el verano de 1923. A lo largo de todo el poema Montale parece observar de lejos a la joven, con una mezcla de sentimientos que van desde la simpatía a la desapegada ironía. Si, por un lado, la admiración por la joven es genuina, la ironía no dejará de envolver el retrato que hace de ella el poeta, quien atrapado en su “mal de vivir”, al final de la obra, desvelará su punto de vista existencial opuesto al de la chica.

Esterina es la imagen de la relación de confianza entre el hombre y la naturaleza, de la visión agonística de la vida, muy presente en la poética de D'Annunzio, pero que, como ya se ha podido detectar en otros poemas de *Ossi di seppia*, como “I limoni” y “Corno inglese”, también analizados en este estudio, no se verá confirmada finalmente en el desarrollo del poema. Por esta razón, la vitalidad pánica de la chica será cantada en esta lírica a través del *falsetto*, es decir, a través de un registro diferente al propio (Cataldi y D'Amély, 2003, p. 18). La edad de Esterina

son los veinte años: eso quiere decir que la chica está en el ápice de su juventud, pronto destinada a disolverse. Por este motivo, el poeta habla de la juventud como de una amenaza: al proyectarse hacia el futuro, la chica se encuentra como envuelta en una “grigiorosea nube” que lleva en sí la semilla de la disolución. En el mar, que es “divino amico”, es a la vez una insidia para la joven, que se sumerge en sus aguas y sale de la “fumea” del viento más “adusta”, al igual que una Diana arquera, ya proyectada en otras aventuras.

En los versos 17 a 21 hallamos una metáfora musical conectada con el título del poema, en la que Montale desea a Esterina que su vida esté marcada por un sonido precioso e inigualable, “un suono non ti renda / qual d’incrinata brocca / percossa!; io prego sia / per te concerto ineffabile / di sonagliere”, es decir, que tenga una existencia armónica y sin angustia. El futuro no preocupa a Esterina, a la que se compara, unos versos después, con una lagartija al sol (v. 26): el lazo de un hilo de hierba de un niño amenaza al animal, de la misma forma que la edad la acecha a ella.

El mar, para concluir, omnipresente en el poema, representa la vida y la maravilla de vivirla sin miedo al futuro, participando de ella sin dilemas más típicos de los de la “raza” del poeta, quienes escogen quedarse en tierra pagando las consecuencias de su elección. El mar es metáfora de una concepción vital opuesta a la del poeta, quien, en los vv. 50 y 51, marca la distancia con la protagonista del poema quedándose en la tierra incapaz de abrazar el mar, es decir, la salvación a través quizás del agujero en la malla que Esterina sí ha encontrado, “ti guardiamo noi, della raza / di chi rimane a terra”.

Métricamente, el poema presenta cuatro estrofas de versos de distinto tamaño, con muchos endecasílabos (vv. 1, 2, 3, 5, 6 y 8), algún heptasílabo (vv. 4 y 7) y un quinteto (v. 5), en la primera parte del poema, así como una alternancia de parisílabos e imparisílabos en su segunda parte.

Tres son las metáforas principales encontradas en el poema y en las que fijamos nuestra atención, con el propósito de analizar las soluciones traslativas más interesantes para nuestro análisis retraductológico de las seis versiones del poema al castellano: en el v. 12, hallamos a la arquera Diana, metáfora mitológica de la juventud de la protagonista; en el v. 26, la ya mencionada metáfora naturalista de la lagartija tendida en el sol, acechada por el lazo de hierba del niño que quiere capturarla, al igual que la juventud, a punto de disolverse, amenaza a Esterina, y por último,

en el v. 49, la metáfora del mar, “divino amico”, que representa la vida, la salvación frente a la tierra, en la que el poeta se ve atrapado, con los que no saben, o no quieren, lanzarse al mar.

A continuación, se analiza las estrofas para determinar lo que consideramos interesante realzar en este análisis del original, y así encontrar las debidas correspondencias, más adelante, en el análisis de las traducciones activas del poema.

PRIMERA ESTROFA

En los vv. 1- 21: En el v. 1, el verbo “minacciano” se refiere a los veinte años que amenazan a Esterina, la protagonista del poema, ya que pronto su juventud se disolverá. Por ello, la nube en la que se ve envuelta la chica es “grigiorosea” (v. 2). En el v. 4, “intendi e non paventi” quiere decir “entiendes y no temes”. En los vv. 5-7, la chica se entrega al mar, que es aquí amenazante: hay nubes “fumea” en el v. 6, que el viento “lacera o addensa, violento” (v. 7). En el v. 12 encontramos la primera de las tres metáforas del poema: la “arciera Diana”, sinónimo de juventud y vitalidad de la protagonista. En el v. 13, el verbo “salgono” significa “crecen/suben” y se refiere al número de años de la chica, a su edad. Los versos 17-21 son musicales: son los versos en los que el poeta le desea a Esterina una vida armónica, como un sonido de sonajeros inigualables, y no de “incrinata brocca percossa” (vv. 18-19).

SEGUNDA ESTROFA

En los vv. 22-35: En el v. 22, encontramos la expresión “dubbia dimane” para el futuro incierto que no asusta a la joven. En el v. 26, hallamos la segunda metáfora del poema referida a la chica, la “lucertola” en el sol, acechada por el hilo de hierba de un chico que la atrapa, al igual que el futuro acecha a la joven veinteañera, cuya juventud va a disolverse pronto. En el v. 33, en línea con las metáforas marinas y la presencia del mar en todo el poemario *Ossi di seppia*, encontramos la expresión “equorea creatura” para definir a Esterina como una criatura marina, por lo tanto, cargada de la vitalidad del mar.

TERCERA ESTROFA

En los vv. 36-49: En el v. 37, la palabra “ubbie” se refiere a las preocupaciones con las que Esterina no debería cargar su alegre, “sorridente”, presente. En el v. 39 encontramos una expresión interesante, “crollar di spalle”, que resume en un solo movimiento la despreocupación con la que afronta la vida Esterina. En el v. 43 encontramos la sinécdoque “gorgo” para mar. En el v. 46 se encuentra la perífrasis áulica “esiti a sommo del tremulo asse” para referirse al “trampolín”, un objeto común y realístico. En el v. 47, “spiccata” quiere decir “despegada del trampolín”, por un fuerte soplo de viento. En el v. 49, se halla la tercera metáfora que se ha destacado en la introducción del poema, “divino amico”, para referirse al mar.

CUARTA ESTROFA

En los vv. 50- 51: Los últimos versos del poema son los únicos que el poeta no canta en *falsetto*. Se nota la gravedad de la voz de Montale con los pies firmes en la tierra perteneciente a la raza de “los que se quedan en tierra”. La tierra es la antítesis del mar y de todo lo que el mar representa: la vida, la salvación, la despreocupación.

6.7.2 Segunda etapa

La primera traducción que se encuentra de este poema al castellano es de José María Alonso Gamo. Se publicó en 1949 en la recopilación *Ossi di seppia* en la revista *Escorial*, en Madrid. Las sucesivas retraducciones activas de “Falsetto” son las siguientes:

Tabla 7

1	“Falsetete”, Francisco Ferrer Lerín, 1973
2	“Falsetete”, Joaquín Arce, 1982
3	“Falsetete”, Carlos Frabetti, 1983
4	“Falsetete”, Ángel Crespo, 1994
5	“Falsetete”, Fabio Morábito, 2006

1. La primera retraducción de este poema es de 1973 y fue realizada por Francisco Ferrer Lerín. Se publicó en Madrid por Alberto Corazón, en la antología *Huesos de Sepia*, la primera versión de *Ossi di seppia* traducida íntegramente al castellano. Antes de su traducción había habido acercamientos esporádicos a la obra de Montale. Por ello, en nuestro trabajo de análisis crítico siempre se valora en cada uno de los poemas una versión de este traductor, sea esa una primera traducción, como por ejemplo en “Cigola la carrucola”, sea una retraducción activa, como en el caso de los demás nueve poemas seleccionados para el análisis. A este retraductor, en muchas ocasiones, le ha tocado dar comienzo a una suerte de camino de modernización de la traducción, ya que la primera traducción anterior a la suya suele estar más ceñida a las formalidades del original, y resulta ya, como en este caso, ser más antigua. Sin entrar aquí en el análisis de los detalles de los que nos ocuparemos más adelante, en la comparación de los rasgos salientes de cada estrofa en las retraducciones, el apóstrofe del primer verso es “Estherin” en Alonso Gamo (1949) y “Esterina” en Ferrer Lerín (1973), es decir, que, siguiendo la tendencia más moderna de la no traducción de los nombres propios, el nombre de la interlocutora del poeta no se traduce al castellano.

2. La segunda retraducción activa, “Falsete”, es de Joaquín Arce (1982), del que ya se han ilustrado los profundos conocimientos sobre la poesía italiana contemporánea y sobre Montale específicamente. Ufficiale al Mérito de la República Italiana, fue testimonio con su vida y con sus obras de la más alta representación de las relaciones intelectuales entre Italia y España. Su retraducción delata ese profundo entendimiento del italiano que tiene el traductor. Por ejemplo, el v. 2, “ciò intendi e non paventi”, traducido en Ferrer Lerín (1973) como “escucha y no temas”, es traducido por Arce (1982) con el sentido más cercano al original, y por lo tanto consideramos que, con un matiz más adecuado al contexto del poema, “lo entiendes y no temes”.

3. La tercera retraducción activa del poema, “Falsete”, fue publicada en 1983 por Carlos Frabetti. Se encuentra entre los poemas seleccionados para la primera versión de traducciones de *Ossi di seppia* al castellano que publicó este autor, quizás también porque se trata de una de las líricas más famosas y más antiguas del poemario de Montale y, además, de las menos herméticas entre ellas. Padre de muchas soluciones traslativas detectadas en análisis precedentes, en la retraducción de este poema parece estar muy en línea con las elecciones adoptadas ya por su predecesor, Ferrer

Lerín (1973), del que hereda, por ejemplo, las siguientes traducciones: en el v. 9, “adusta”; entre los vv. 11 y 12, “asemeja / a la arquera Diana; y entre los vv. 18 y 19, “de rajado cántaro / golpeado”.

4. La cuarta retraducción activa al castellano, “Falsete”, fue publicada en 1994 por Ángel Crespo en su *Poetas italianos contemporáneos*, con seis poemas de *Ossi di seppia*: “Los limones”, “Falsete”, “No nos pidas la palabra”, “Chirría la polea del pozo”, “Crisálidas” y “Orillas”. Este es el tercer poema retraducido por Ángel Crespo que es objeto de nuestro análisis crítico.

5. La quinta y más reciente retraducción, “Falsete”, es de Fabio Morábito y se publica en 2006, en el marco de la obra poética completa de Eugenio Montale traducida al castellano por este autor. Como en todas las versiones de los poemas de Montale traducidos por Morábito que se han analizado hasta ahora, hay ciertos rasgos innovadores en sus versos, ya que, intencionalmente, este autor, heredero de muchas y muy valiosas retraducciones anteriores, recompone el puzzle de la traducción de estos herméticos versos y los devuelve a su sentido más original, aun manteniendo una experiencia de lectura del todo adaptada a los nuevos tiempos. Por un lado, usa correctamente los logros traslativos anteriores; por otro, la fuerza de su retraducción está en la remodelación de las estructuras del verso e, incluso, a veces, de las estrofas, para que la lectura del poema resulte lo más accesible posible al lector contemporáneo.

A continuación, se presenta un análisis detallado de las estrofas de las retraducciones activas del poema y de sus versos, para poder hallar las correspondencias de aquellos elementos que se ha decidido destacar previamente, en el análisis del original, y que nos va a proporcionar indicios acerca de cómo han sido realizadas las retraducciones del poema.

PRIMERA ESTROFA (RETRADUCCIONES)

En los vv. 1-12: “Esterina, i vent’anni ti minacciano, / grigiorosea nube / che a poco a poco in sé ti chiude. / Ciò intendi e non paventi. / Sommersa ti vedremo / nella fumea che il vento / lacera o addensa, violento. / Poi dal fiotto di cenere uscirai / adusta più che mai, / proteso a un’avventura più lontana / l’intento viso che assembla / l’arciera Diana”. Estos versos, que empiezan con el apóstrofe “Esterina”, son la introducción al poema y en ellos se hace una presentación de la amiga de Montale, joven de veinte años que para ella representan una amenaza, debido a la caduci-

dad inminente de su juventud y que, por eso, el autor coloca en el v. 2, en una “grigiorosea nube”. A pesar del tono amenazante de los vv. 5-7, “Sommersa ti vedremo / nella fumea che il vento / lacera o addensa, violento”, en los que la chica se sumerge en un mar agitado por el viento que mueve las nubes, en los vv. 8-12 Esterina es comparada con la diosa mitológica romana Diana, la arquera que, recién salida de una aventura, ya piensa en la siguiente. La primera traducción de estos versos pertenece a la versión de Alonso Gamo (1949): “Estherin, te amenazan los veinte años, / nube gris y rosada / que poco a poco en sí te va envolviendo. / Lo sabes y no temes. / Subida te veremos/ en la humera que el viento / violento condensa o atraviesa. / Luego, de la oleada de ceniza saldrás / adusta cual jamás, / dispuesto a otra aventura más lejana / el rostro atento que semeja / de la arquera Diana”.

1. “Falsete”, Francisco Ferrer Lerín, 1973. En la retraducción de estos versos por Ferrer Lerín, lo primero que salta a la vista es el apóstrofe inicial del v. 1 “Esterina”, en comparación con el nombre “Estherin” traducido al castellano por Alonso Gamo (1949) en su primera traducción del poema. Desde la versión de Ferrer Lerín (1973) hasta la de Morábito (2006), el nombre propio de la protagonista, “Esterina”, no será traducido al castellano según la costumbre moderna (Moya, 1993, p. 235) de no traducir en la lengua meta los antropónimos. En el v. 2, la traducción de “grigiorosea nube” es ahora “grisrosada nube”. El v. 4, “ciò intendi e non paventi”, se traduce como “escucha y no temas”. En Alonso Gamo (1949) había sido “lo sabes y no temes”. En el v. 6, “fumea” está traducido como “humo”. En el v. 9, el adjetivo “adusta” se traduce en castellano como “adusta”. Al igual que en Alonso Gamo (1949), la correspondencia entre los dos idiomas facilita esta elección traslativa, que no se repite, sin embargo, en todas las retraducciones del poema, y será, en efecto, retomada solo por Frabetti (1983). En los vv. 11-12, el “intento viso” se traduce como “atento rostro”, proponiendo en forma anacrónica los elementos ya presentes en la versión anterior; la expresión de origen mitológico “arciera Diana” está traducida, nuevamente, como “arquera Diana”.

2. “Falsete”, Joaquín Arce, 1982. Desde la versión de Ferrer Lerín (1973) hasta la de Morábito (2006), el nombre propio de la protagonista, “Esterina”, no será traducido al castellano, según la costumbre moderna (Moya, 1993, p. 235) de no traducir en la lengua meta los antropónimos. En el v. 2 se mantiene la traducción “grisrosada nube”. En el v. 4, Arce

se acerca más al sentido del original, con la retraducción “lo entiendes y no temes”. En el v. 6 se introduce el término “humareda” para traducir “fumea”, traducción que volverá a usarse en Frabetti (1983) y Morábito (2006). En el v. 9 el adjetivo “adusta” está traducido como “chamuscada”. En el v. 11, para traducir “intento viso”, vuelve la traducción ya usada por Alonso Gamo (1949) de “rostro atento”.

3. “Falsete”, Carlos Frabetti, 1983. Desde la versión de Ferrer Lerín (1973) hasta la de Morábito (2006), el nombre propio de la protagonista, “Esterina”, no será traducido al castellano, según la costumbre moderna (Moya, 1993, p. 235) de no traducir en la lengua meta los antropónimos. En el v. 2 se mantiene “grisrosada nube”. En el v. 4 Frabetti (1983) opta por una variante de la retraducción de Arce (1982), más cercana al original que las anteriores versiones, y traduce “ciò intendi e non paventi” como “lo entiendes y no te asustas”. En el v. 6 se hereda de Arce (1982) el término “humareda” para la traducción de “fumea”. En el v. 9 se hereda la traducción “adusta”, sinónima y homógrafa del italiano “adusta”, ya usada en Alonso Gamo (1949) y Ferrer Lerín (1973). En el v. 11, “el atento rostro” es una traducción ya usada por Ferrer Lerín (1973). La figura mitológica de la diosa guerrera romana Diana permanece traducida como “arquera Diana” en todas las versiones.

4. “Falsete”, Ángel Crespo, 1994. En el v. 1 de esta retraducción, se introduce por primera vez un verbo distinto a “amenazan” para la traducción de “minacciano”, el verbo “amagan”, en el verso “Esterina, los veinte años te amagan”. También, en el v. 2, se aprecia la introducción de un nuevo adjetivo para traducir “grigiorosea”, “grisrosácea”, licencia que recalca el original y que se retomará, también, en Morábito (2006). En el v. 4, hallamos una quinta versión de “ciò intendi e non paventi”, que aquí se ha traducido como “saberlo no te asusta”. En el v. 6, “fumea” ha sido traducido como “humo”, legado de la traducción de Ferrer Lerín (1973). El término “adusta”, en el v. 9, se traduce ahora como “tostada”. En el v. 11, el “viso intento” está traducido como “vigilante rostro”.

5. “Falsete”, Fabio Morábito, 2006. “Esterina, te amenazan / tus veinte años, / rosagrisácea nube”. En estos versos, Morábito (2006) mantiene el antropónimo sin traducción como desde Ferrer Lerín (1973) en adelante; vuelve a usar el verbo “amenazan” para “minacciano”; y modifica la estructura del v. 1, que se parte en dos versos. Esta modificación no altera la cantidad de versos de la primera estrofa, de hecho, los versos siguen siendo veintiuno porque Morábito (2006) recupera un verso entre los

vv. 15-16, que junta en el verso único “resuena para ti un presagio en las esferas del Elíseo”. En el v. 2 se usa “grisrosácea” para la traducción de “grigiorosea”, licencia que recalca el original y que se retoma de Crespo (1994). La traducción “humo” para “fumea” en el v. 6 se retoma de Ferrer Lerín (1973). El término “adusta”, en el v. 9, se traduce ahora como “quemada”. En el v. 11 se mantiene la traducción “rostro” para “viso”, y el adjetivo “intento” es ahora traducido como “absorto”, traducción usada aquí por primera vez en la historia retraductológica del poema.

En los vv. 13-21: “Salgono i venti autunni, / t’avviluppano andate primavera; / ecco per te rintocca / un presagio nell’elisie sfere. / Un suono non ti renda / qual d’incrinata brocca / percossa!; io prego sia / per te concerto ineffabile / di sonagliere”. En esta segunda parte de la estrofa primera en el v. 13, hallamos el verbo “salgono”, que significa “crecen/suben” y se refiere al número de años de la chica, los veinte años de Esterina. Los versos 17-21 son versos muy musicales: son los versos en los que el poeta le desea a su amiga Esterina una vida armónica como un sonido de sonajeros inigualables y no de “incrinata brocca percossa” (vv. 18-19). La primera traducción de la segunda parte de la primera estrofa por Alonso Gamo (1949) es la siguiente: “Llegan tus veinte otoños / y te envuelven andadas primaveras; / helo, por ti repica / como un presagio por la elísea esfera. / ¡Que un ruido no te rinda / cual de arpada vasija golpeada! / Yo ruego que sea / para ti un concierto inefable / de campanillas”. En el v. 15 de la primera traducción de Alonso Gamo (1949), encontramos la traducción “helo” para “ecco”, expresión, actualmente, en desuso y que no volverá a repetirse en ninguna retraducción posterior.

1. “Falsete”, Francisco Ferrer Lerín, 1973. “Ascienden los vientos otoñales, / te envuelven idas primaveras; / ahora un presagio repica / para ti en las eliseas esferas. / ¡No te rindas a un sonido / de rajado cántaro / golpeado!; pido sea / para ti concierto inefable / de collar de cascabeles”. En la retraducción de Ferrer Lerín (1973) llama nuestra atención la traducción de “venti” (v. 13) como “vientos”, que juega con la homografía de la palabra “venti” como número cardinal y como plural de viento (vento/venti). En el v. 13, el verbo “salgono” se traduce como “ascienden”. Los versos 17-21 son los versos en los que el poeta le desea a Esterina una vida armónica, como un sonido de sonajeros inigualables, y se traduce como “¡No te rindas a un sonido / de rajado cántaro / golpeado!; pido sea / para ti concierto inefable / de collar de cascabeles”. Se usa aquí,

por primera vez, el término “cántaro” para traducir “brocca” en el v. 18 y “cascabeles” para “sonagliere” en el v. 21.

2. “Falsete”, Joaquín Arce, 1982. “Suben los veinte otoños, / te enredan las idas primaveras; / oye que por ti repica / un presagio en las esferas elíseas. / ¡Que no resuene en ti / como resquebrajado cántaro / golpeado!; pido que sea / concierto para ti inefable / de cascabeles”. En la retraducción de Arce en el v. 13 para traducir el verbo “salgono”, se usa el verbo “suben” y “venti” se traduce como “veinte”. El v. 18, “*incrinata brocca*”, es “resquebrajado cántaro”; se mantiene, por lo tanto, la traducción “cántaro”, ya presente en la versión anterior de Ferrer Lerín (1983), pero se modifica la traducción para “*incrinata*”, que es ahora “resquebrajado”. En el v. 21, “sonagliere” se traduce como “cascabeles”, traducción heredada de Ferrer Lerín (1983).

3. “Falsete”, Carlos Frabetti, 1983. “Ascienden los vientos otoñales, / te envuelven idas primaveras; / ahora para ti repica / un presagio en las elíseas esferas. / ¡No te rinda un sonido / cual de rajado cántaro / golpeado!; pido sea / para ti concierto inefable / de cascabeles”. Frabetti (1983) usa “ascienden” y “vientos” en el v. 13, retomando la traducción del verso, íntegramente, de la versión de Ferrer Lerín (1983) “Ascienden los vientos otoñales”. En el v. 18, este traductor también retoma la elección traslativa ya usada en Ferrer Lerín (1983), “rajado cántaro”. La traducción “cascabeles” para “sonagliere” permanece inmutable desde la retraducción de Ferrer Lerín (1983), respetada también en Arce (1982).

4. “Falsete”, Ángel Crespo, 1994. “Suben los veinte otoños, / te envuelven las pasadas primaveras; / por ti está repicando en las esferas / elíseas un presagio. / ¡Que no te dé un sonido / cual de rajado cántaro / golpeado!; yo pido / que sea para ti un concierto inefable / de cascabeles”. En el v. 13, para traducir “salgono i venti autunni”, Crespo (1994) vuelve a proponer “suben los veinte otoños”, traducción ya presente en Arce (1982). Se mantiene en esta versión, como en Ferrer Lerín (1973) y Arce (1982), la opción “rajado cántaro” (v. 18) para traducir “*incrinata brocca*”, y la traducción de “sonagliere” como “cascabeles” (v. 21).

4. “Falsete”, Fabio Morábito, 2006. “Suben los veinte otoños, / se te enroscan primaveras idas, / resuena para ti un presagio en las esferas del Elíseo. / ¡Ah, que no sea ese sonido / como el de rajada jarra / que aporrean! / Rezo para que sea / una sublime música de esquilas”. En esta versión, en el v. 13, se vuelve a proponer la traducción de Ferrer Lerín (1973), Arce (1982) y Crespo (1994) “suben los veinte otoños”

para “salgono i venti autunni”. Por lo que se refiere al v. 18, para traducir “incrinata brocca” Morábito (2006) usa “rajada jarra”, reutilizando el adjetivo “rajado”, pero en femenino, referido a “jarra”, ya presente en Ferrer Lerín (1983), Frabetti (1983) y Crespo (1994). Por primera vez, se usa la traducción “esquilas” para traducir “sonagliere”, hasta ahora “cascabeles” en todas las retraducciones anteriores, menos en la primera traducción, donde había sido realizado como “campanillas”.

En los vv. 22-29: “La dubbia dimane non t’impaura. / Leggiadra ti distendí / sullo scoglio lucente di sale / e al sole bruci le membra. / Ricordi la lucertola / ferma sul masso brullo; / te insidia giovinezza, / quella il lacciòlo d’erba del fanciullo”. De la primera traducción de Alonso Gamo (1949), “El dudoso mañana no te intimida. / Alegre tú te tiendes / sobre el escollo de sal reluciente, / y al sol quemas los miembros. / Recuerdas a la lagartija / parada sobre el peñasco desnudo; / la juventud te asedia / igual que a ella la trampa del muchacho”, destacamos la traducción “dudoso mañana” (v. 22) para “dubbia dimane”, y la metáfora “lucertola” en el v. 26, traducida como “lagartija”, traducción heredada luego por Arce (1982) y Morábito (2006).

1. “Falsete”, Francisco Ferrer Lerín, 1973. “El incierto mañana no te asusta. / Graciosa te tiendes / sobre el escollo luciente de sal / y al sol tuestas los miembros. / Recuerdas el lagarto/ detenido en la desnuda roca: / te acecha la juventud, / como el lazo de hierba de un chiquillo”. En esta primera retraducción, Ferrer Lerín (1973) usa “incierto mañana” para traducir “dubbia dimane” en el v. 22, y “lagarto” en el v. 26 para la traducción de “lucertola”; el término “lagarto”, además, será retomado por Frabetti (1983) y Crespo (1994). En estos versos, no se aprecian modificaciones que hayan podido ser motivadas por la voluntad de modernizar el lenguaje entre esta versión y la anterior, como sí se ha detectado anteriormente en el análisis de otros versos. En el v. 29, “fanciullo” se traduce como “chiquillo”, traducción que permanece en Arce (1982) y Frabetti (1983). En la versión anterior, Alonso Gamo (1949) había usado la traducción “muchacho”, que retomarán Crespo (1994) y Morábito (2006).

2. “Falsete”, Joaquín Arce, 1982. “El incierto mañana no te asusta. / Agraciada te extiendes / en el escollo que de sal reluce / y al sol tuestas tus miembros. / Recuerdas la lagartija / quieta en la roca desnuda; / la juventud te acecha, / a aquélla el ardid con hierba del chiquillo”. Arce

(1982) usa, al igual que Ferrer Lerín, “incierto mañana” para traducir “dubbia dimane” en el v. 22. En el v. 26, para la traducción de “lucertola”, usa “lagartija”, ya empleado en Alonso Gamo (1949). En el v. 29, “fanciullo” se traduce como “chiquillo”, traducción heredada de Ferrer Lerín (1973).

3. “Falsete”, Carlos Frabetti, 1983. “El incierto mañana / no te asusta. / Airosa te tiendes / sobre el escollo reluciente de sal / y al sol quemas tus miembros. / Recuerdas el lagarto / quieto en la desnuda roca; / te insidia juventud, / como el lazo de hierba de un chiquillo”. El incipit del primer verso de esta primera parte de la segunda estrofa, el v. 22, se repite por tercera vez en esta retraducción, y es “el incierto mañana”, igual que en Ferrer Lerín (1973) y Arce (1982). En el v. 26, la metáfora “lucertola” para referirse a Esterina, acechada por el lazo de los años, se traduce con el término “lagarto”, ya usado en Ferrer Lerín (1973). En el v. 29, “fanciullo” se traduce como “chiquillo”, traducción heredada de Ferrer Lerín (1973) y Arce (1982).

4. “Falsete”, Ángel Crespo, 1994. “El incierto mañana no te asusta. / Graciosamente te echas / en el escollo que de sal reluce / y al sol los miembros tuestas. / Recuerdas al lagarto / quieto en desnuda peña; / la juventud te asecha, / la del lazo de hierba del muchacho”. El incipit del primer verso de esta primera parte de la segunda estrofa, el v. 22, se repite por cuarta vez en esta retraducción, y es “el incierto mañana”, igual que en Ferrer Lerín (1973), Arce (1982) y Frabetti (1983). En el v. 26, la metáfora “lucertola” se traduce como “lagarto”, traducción ya usada por Ferrer Lerín (1973) y Frabetti (1983). En el v. 29 “fanciullo” se traduce como “muchacho”, herencia de Alonso Gamo (1949).

5. “Falsete”, Fabio Morábito, 2006. “No te agobia el porvenir dudoso. / Con cuánta gracia te recuestas / sobre el escollo reluciente / de sal, y al sol quemas tus miembros. / Eres como la lagartija inmóvil / sobre la roca inhóspita; / a ti la juventud te acecha, a aquélla / el lazo hecho de hierba del muchacho”. La versión de Morábito (2006) es muy parecida a la de Ferrer Lerín (1973), en cuanto que es la retraducción que más modificaciones presenta con respecto a las anteriores versiones publicadas. Ya desde el v. 22 la expresión “dubbia dimane”, que fue traducida primero como “dudoso mañana” en Alonso Gamo (1949), retraducida por Ferrer Lerín (1973) como “incierto mañana” y así retraducida, también, por Arce (1982), Frabetti (1983) y Crespo (1994), en Morábito (2006) se retraduce como “porvenir dudoso”. En el v. 26, la metáfora “lucertola”

ha sido traducido como “lagartija”, al igual que en Alonso Gamo (1949) y en Arce (1982). En el v. 29, “fanciullo” se traduce como “muchacho”, traducción heredada de Alonso Gamo (1949) y de Crespo (1994).

En los vv. 13 - 21: “L’acqua’ è la forza che ti temprà, / nell’acqua ti ritrovi e ti rinnovi: / noi ti pensiamo come un’alga, un ciottolo / come un’equorea creatura / che la salsedine non intacca / ma torna al lito piú pura”. En la primera traducción, de Alonso Gamo (1949), se encuentra “Agua es la fuerza donde tú te templas” como traducción del v. 30, frase que será retraducida de muchas maneras distintas a lo largo de la historia de las retraducciones de este poema. En el v. 31, el fragmento “ti ritrovi e ti rinnovi”, asonante, se traduce en Alonso Gamo (1949) como “te encuentras y renuevas”. En el v. 33 se encuentra la famosa figura de la “equorea creatura”, figura marina en línea con el estilo del poema y de todo el poemario *Ossi di seppia*, traducida aquí como “ecuórea criatura”. Para nuestro análisis, también es interesante la traducción de la figura de “ciottolo” del v. 32, “la salsedine non intacca”. Esta figura recuerda el fenómeno de la corrosión, muy presente en todo el poemario. “Todo lo que se hunde en el mar sufre un proceso de corrosión, pero Montale presta atención especial a las piedras” (López Cortezo, 2005, p. 74). Ya habíamos remarcado el fenómeno de la corrosión en “In limine” en el v. 18, “[...] meno acre la ruggine...”, al recordar la corrosión de los metales dentro del crisol y la herrumbre, producto de la corrosión que siente el poeta por su condición existencial. En la primera traducción de Alonso Gamo (1949), esta figura relacionada con “ciottolo” se traduce como “un guijarro, [...] / a quien la sal no ataca”. La palabra “lito”, en el v. 35, según el diccionario *Il Nuovo De Mauro*, es una variante literaria de “lido”, y en Alonso Gamo (1949) se traduce como “playa”.

1. “Falsete”, Francisco Ferrer Lerín, 1973. “El agua es la fuerza que te templà, / en el agua te manifiestas y te renuevas: / te imaginamos como un alga, un guijarro, / como una criatura marina / a la que la salsedumbre no ataca / pero qué retorna más pura a la orilla”. En el v. 30, “l’acqua è la forza che ti temprà” se traduce en Ferrer Lerín (1973) como “el agua es la fuerza que te templà”, traducción que será retomada íntegramente por Frabetti. Esta primera retraducción del v. 30 recalca fielmente, más que la primera traducción de Alonso Gamo (1949), la estructura del original. “Manifiestas y te renuevas” es la traducción del fragmento del v. 31, “ti ritrovi e ti rinnovi”, en la que la opción traslativa “te renuevas”

ya había sido usada por Alonso Gamo (1949). Las palabras “ciottolo” y “salsedine” están traducidas aquí con los términos “guijarro”, que se retoma de Alonso Gamo (1949), y “salsedumbre”. En esta versión, “equorea creatura” se traduce como “criatura marina” (v. 33) y “lito” como “orilla” (v. 35).

2. “Falsete”, Joaquín Arce, 1982. “Es el agua la fuerza que te templá, / en el agua te encuentras y renuevas”. En estos dos versos de Arce (1982), la estructura destacada en los apartados de retraducciones anteriores cambia nuevamente, aun usando, prácticamente, los mismos términos, “agua/fuerza/templá”. En el v. 31, “te encuentras y renuevas” recalca la estructura ya usada en Alonso Gamo (1949), pero omite la repetición del adverbio “te”. Los términos “guijarro” y “salsedumbre”, en los vv. 32 y 34, se mantienen desde Ferrer Lerín (1973), al igual que el término “orilla” para traducir “lito”, en el v. 35. La figura “equorea creatura” se traduce como “criatura ecuórea” (v. 33).

3. “Falsete”, Carlos Frabetti, 1983. “El agua es la fuerza que te templá, / en el agua te encuentras y renuevas: / te imaginamos como un alga, un guijarro, / como una criatura marina / a la que la sal no ataca / sino que retorna más pura a la orilla”. El v. 30 se repite idéntico al de la retraducción de Ferrer Lerín (1973), “el agua es la fuerza que te templá”. La traducción en el v. 31, “te encuentras y renuevas”, se hereda de la retraducción de Arce (1982). La traducción de “ciottolo” en el v. 32 es “guijarro”, como en todas las versiones anteriores desde Alonso Gamo (1949) hasta Arce (1982); la traducción de “salsedine” en el v. 34 es ahora “sal”. Para el término “lito”, en el v. 35, se usa aquí “orilla”, como en Ferrer Lerín (1973) y Arce (1982).

4. “Falsete”, Ángel Crespo, 1994. “El agua es la energía que te templá, / en el agua te encuentras y renuevas: / te imaginamos una guiya, un alga, / una ecuórea criatura / a la que no ataca la sal / y a la orilla vuelve más pura”. En esta retraducción se detecta la introducción de un nuevo término, “energía”; la traducción del v. 30 es “el agua es la energía que te templá”. La traducción del v. 31, “en el agua te encuentras y renuevas”, es la misma desde Arce (1982) y Frabetti (1983). En el v. 32 se usa la traducción “guija” para “ciottolo”, y en el v. 34 se vuelve a usar el término “sal” para traducir “salsedine”, traducción heredada de Frabetti (1983). La traducción “orilla” para el italiano “lito” permanece desde Ferrer Lerín (1973).

5. “Falsete”, Fabio Morábito, 2006. “El agua es la fuerza que te anima, / en ella te reencuentras, te renuevas: / te vemos como un alga, un guijarro, / como una acuática criatura / a quien la salsedumbre deja intacta / y regresa a la orilla más pura”. En esta retraducción, en el v. 30 Morábito (2006) vuelve a traducir “forza” como “fuerza”, como en Alonso Gamo (1949), Ferrer Lerín (1973), Arce (1982) y Frabetti (1983), mientras que introduce la traducción “anima” para traducir el verbo “tempra”. Se vuelve a usar “guijarro” para traducir “ciottolo” en el v. 34, así como había sido traducido en todas las versiones anteriores desde Alonso Gamo (1949) hasta Arce (1982), y vuelve a usar “salsedumbre” para traducir “salsedine”, en el v. 34, lo que hereda de Ferrer Lerín (1973) y Arce (1982). En esta versión, con clara intención de proporcionar una nueva solución traslativa en el v. 33, se usa “acuática criatura” para traducir “equorea creatura”. En el v. 35, la traducción “orilla” para “lito” permanece inmutable desde Ferrer Lerín (1973).

En los vv. 35-49: “Hai ben ragione tu! Non turbare / di ubbie il sorridente presente. / La tua gaiezza impegna già il futuro / ed un crollar di spalle / dirocca i fortilizî / del tuo domani oscuro. / T'alzi e t'avanzi sul ponticello / esiguo, sopra il gorgo che stride: / il tuo profilo s'incide / contro uno sfondo di perla. / Esiti a sommo del tremulo asse, / poi ridi, e come spiccata da un vento / t'abbatti fra le braccia / del tuo divino amico che t'afferra”. En la primera traducción de Alonso Gamo (1949), la traducción de esta tercera estrofa es la siguiente: “Y tienes tú razón!. Turbar no debes / con dudas el presente que sonrîe. / Al porvenir lo empeña tu alegría / y un encogerte de hombros / derriba los reductos / de tu mañana oscuro. / Te alzas y avanzas al puentecillo / exiguo, sobre el remolina que borbolla: / tu perfil se recorta/ contra [un fondo de perla. / Dudas en el extremo de la trémula tabla, / rîes, y como arreatada por el viento / te abates a los brazos / de tu divino amigo que te aferra”. En esta estrofa se ha prefijado, en el análisis del original, analizar algunos puntos esenciales del poema y observar el proceso de retraducción del poema a través de sus seis versiones, desde la primera traducción de Alonso Gamo (1949) hasta la última retraducción de Morábito (2006). En el v. 37 detectamos la palabra “ubbie”, que Alonso Gamo (1949) traduce como “dudas”; en el v. 39 se encuentra “crollar di spalle”, traducido aquí como “encogerte de hombros”; en el v. 43 se halla la sinécdoque “gorgo” para mar, traducida como “remolina”, y, por último, en el v. 49 se halla

la tercera metáfora del poema, que ya se ha destacado en la introducción de este análisis, “divino amico”, para referirse al mar, aquí en Alonso Gamo (1949), traducida como “divino amigo”.

1. “Falsete”, Francisco Ferrer Lerín, 1973. “¡Buena razón tienes! No turbar / con malos presagios el sonriente presente. / Tu alegría compromete ya el futuro / y un encogerse de hombros / derroca los reductos / de tu mañana oscuro. / Te levantas y avanzas por el puentecillo / exiguo, sobre el remolino que chilla: / tu perfil se recorta / contra un fondo de perla. / Titubeas encima de la trémula tabla, / ríes, y como desprendida del viento/ te echas en los brazos / de tu divino amigo que te aferra”. En esta primera retraducción, en el v. 36, la interjección “Hai ben ragione tu!”, ya traducida por Alonso Gamo (1949) como “y tienes tú razón!”, se traduce aquí como “¡buena razón tienes!”. Ambas traducciones resultan forzadas, no reflejan la sensación de naturalidad del registro usado en el original. De hecho, a partir de la siguiente retraducción de Arce (1982) en adelante, las traducciones de este verso irán acercándose notablemente más al registro usado por Montale en el original: en Arce (1982) será “tienes toda la razón!”, en Frabetti (1983), “¡cuánta razón tienes!”, para llegar al todavía más escueto “¡tienes razón!” de Crespo (1994), heredado, también, en la sucesiva retraducción de Morábito (2006). En el v. 37, la palabra “ubbie” se traduce aquí como “malos presagios”; en el v. 39, para “crollar di spalle” se usa la traducción “encogerse de hombros”, muy cercana al “encogerte de hombros” de la traducción anterior; en el v. 43, la sinécdoque “gorgo” para mar está traducida como “remolino”; y, por último, en el v. 49, “divino amico”, metáfora para referirse al mar, aquí como en Alonso Gamo (1949) se traduce como “divino amigo”.

2. “Falsete”, Joaquín Arce, 1982. “¡Tienes toda la razón! No turbes / con celos tu sonriente presente. Tu alegría compromete ya el futuro / y un encogerse de hombros / abate los fortines de tu mañana oscuro. / Te levantas y avanzas por el puentecillo / exiguo, sobre el vórtice que ruge: / tu perfil se recorta / en un fondo de perla. / Dudas en lo alto de la temblante tabla, / después ríes, y como arrancada por un viento / te encuentras entre los brazos / de tu divino amigo que te apresa”. En esta retraducción de Arce (1982) empieza a modificarse la traducción de “Hai ben ragione tu!”, del v. 36, como “¡Tienes toda la razón!”, que se acerca más al registro del original, y seguirá siendo así con la traducción de Frabetti (1983) “¡Cuánta razón tienes!”, para llegar al todavía más escueto “¡Tienes razón!” de Crespo (1994), heredado, también, en la

sucesiva retraducción de Morábito (2006). “Di ubbie il sorridente presente”, del v. 37, es en esta versión “con recelos tu sonriente presente”; en el v. 39, “un encogerse de hombros” se hereda de la versión anterior de Ferrer Lerín (1973); en el v. 43, “gorgo” se traduce como “vórtice”; y en el v. 49 “divino amico”, metáfora para referirse al mar, sigue siendo “divino amigo”, como en Alonso Gamo (1949) y Ferrer Lerín (1973).

3. “Falsete”, Carlos Frabetti, 1983. “¡Cuánta razón tienes! No turbes / con malos presagios el sonriente presente. / Tu alegría compromete ya al futuro / y un encogerse de hombros / derroca los reductos / de tu mañana oscuro /. Te alzas y avanzas por el puentecillo / exiguo, sobre el remolino que chilla: / tu perfil se recorta / contra un fondo de perla. / Titubeas encima de la trémula tabla, / ríes, y como desprendida de un viento / te echas en los brazos / de tu divino amigo, que te aferra”. “Hai ben ragione tu!”, del v. 36, se traduce como “¡cuánta razón tienes!”. Se ha observado cómo, desde la retraducción de Arce (1982), la traducción de este verso empieza a estar más cerca del registro del original, en comparación con las primeras versiones. En Alonso Gamo (1949) se había traducido como “y tienes tú razón”, y en Ferrer Lerín (1973) como “¡buena razón tienes!”. La expresión “un encogerse de hombros”, en el v. 39, se repite igual desde Ferrer Lerín (1973) hasta Frabetti (1983). En el v. 43, “gorgo” se retraduce como “remolino”, al igual que en Ferrer Lerín (1973). La expresión “divino amigo”, para traducir la metáfora referida al “mar”, en el v. 49 se mantiene idéntica desde Alonso Gamo (1949), Ferrer Lerín (1973) y Arce (1982).

4. “Falsete”, Ángel Crespo, 1994. “¡Tienes razón! No turbes con presagios / adversos tu presente sonriente. / Tu alegría compromete ya al futuro / y un encogerse de hombros / abate los reductos/ de tu mañana oscuro. / Te levantas y vas por el exiguo / trampolín, sobre el vórtice rugiente: / tu perfil se recorta / contra un fondo de perla. / Dudas en lo alto de la tabla trémula, / ríes, y como arrancada por un viento / entre los brazos caes / de tu divino amigo que te aferra”. En línea con la modernización del poema, que va actualizándose a medida que pasan los años y las retraducciones activas del poema, Crespo (1994) traduce este primer verso de la tercera estrofa (v. 36) como “¡tienes razón!”. En el verso siguiente, el v. 37, el término “dubbie” es traducido por Crespo (1994) como “presagios”, usado tanto en Ferrer Lerín (1973) como en Frabetti (1983). En el v. 39, la expresión “crollar di spalle” se traduce aquí como “encogerse de hombros”, ya usada en Ferrer Lerín (1973),

Arce (1982) y Frabetti (1983). En el v. 43, “gorgo” se retraduce como “vórtice”, ya utilizado en Arce (1982) y que se retomará, también, en Morábito (2006). La expresión del v. 49 “divino amigo”, para traducir la metáfora referida al “mar”, se mantiene idéntica desde Alonso Gamo (1949), Ferrer Lerín (1973), Arce (1982) y Crespo (1994), y se retomará en Morábito (2006).

5. “Falsete”, Fabio Morábito, 2006. “¡Tienes razón! ¿Por qué turbar / con inquietudes el presente? / Tu dicha compromete ya el futuro / y un simple alzar de hombros / derrumba los baluartes / de tu mañana oscuro. / Te levantas, caminas por el puente exiguo / echado sobre el vórtice que ruge: / se graba contra un fondo nacarado / tu perfil. / Dudas sobre la tabla trémula, / luego te ríes y, como levantada por un viento, / te precipitas en los brazos / de tu divino amigo que te aferra”. En el v. 36 se retoma la traducción “¡tienes razón!” para traducir “hai ben ragione tu!”, expresión que ya se había utilizado en Crespo (1994) y que es parte del proceso de adecuación al registro del original que se ha observado a lo largo de todas las versiones al castellano de este verso, desde la traducción de Alonso Gamo (1949) “y tienes tú razón!”, “¡buena razón tienes!” de Ferrer Lerín, “¡tienes toda la razón!” de Arce (1982) y “¡cuánta razón tienes” de Frabetti (1983) hasta la última retraducción de la expresión, compartida por Crespo (1994) y Morábito (2006), “¡tienes razón!”.

En los vv. 50-51: “Ti guardiamo noi, della raza / di chi rimane a terra”. En estos dos versos se resuelven todas las tensiones de las estrofas precedentes: Esterina, interlocutora mirada con aprecio y una punta de ironía, retratada en armonía con la naturaleza, se lanza a abrazar el mar, su “divino amigo”, metáfora de la salvación, y el poeta la observa desde la tierra, punto en el que decide quedarse con los que comparte la misma visión ética de la existencia. En la versión de Alonso Gamo (1949), estos versos se traducen de la siguiente manera: “Te miramos nosotros, de la raza / del que se queda en tierra”.

1. “Falsete”, Francisco Ferrer Lerín, 1973. “Nosotros te miramos, los de la raza / que permanece en tierra”. En Ferrer Lerín (1973), los versos se traducen como “nosotros te miramos, los de la raza / que permanece en tierra”. Se vuelve a usar en esta primera retraducción el verbo “mirar”, en el v. 50 y “en tierra” en el v. 51, como en Alonso Gamo (1949).

2. “Falsete”, Joaquín Arce, 1982. “Te miramos nosotros, de la raza / de quienes quedamos en tierra”. La propuesta de Arce (1982) es “te

miramos nosotros, de la raza / de quienes quedamos en tierra”. Se vuelve a mantener el verbo “mirar”, en el v. 50, y “en tierra”, en el v. 51, como en Alonso Gamo (1949) y Ferrer Lerín (1973).

3. “Falsete”, Carlos Frabetti, 1983. “Nosotros te miramos, los de la raza / que permanece en la tierra”. Frabetti (1983) cierra el poema con la traducción de los vv. 50-51 con “nosotros te miramos, los de la raza / que permanece en la tierra”. Se vuelve a mantener el verbo “mirar”, en el v. 50, y “en tierra”, en el v. 51, como en Alonso Gamo (1949), Ferrer Lerín (1973) y Arce (1982).

4. “Falsete”, Ángel Crespo, 1994. “Te miramos nosotros, de la raza / de quien se queda en tierra”. Es la opción traslativa de Crespo (1994), que en línea general recalca las anteriores versiones, utilizando los mismos elementos empleados en estas. Se vuelve a mantener el verbo “mirar”, en el v. 50 y “en tierra”, en el v. 51, como en Alonso Gamo (1949), Ferrer Lerín (1973), Arce (1982) y Frabetti (1983).

5. “Falsete”, Fabio Morábito, 2006. “Te observamos nosotros, de la raza / que permanece en tierra”. Morábito (2006) propone la traducción de los vv. 50-51, al final de poema, “te observamos nosotros, de la raza / que permanece en tierra”. El primer traductor que aporta una modificación real en este cierre de poema, en los vv. 50-51, es Morábito (2006) con el verbo “observar” al principio del v. 51.

6.7.3 Tercera etapa

Este análisis comprende seis versiones del poema “Falsete” en castellano, una primera traducción publicada por Alonso Gamo en 1949 y cinco sucesivas retraducciones publicadas en un rango de tiempo que va desde 1973, con la retraducción de Francisco Ferrer Lerín, hasta la quinta retraducción, de Fabio Morábito en 2006.

Lo primero que se pone de relieve en este análisis es la traducción del apóstrofe inicial en el v. 1, el nombre propio “Esterina”. El poeta dedica este poema a Esterina Rossi, quien, como ya hemos mencionado en la introducción del poema, es una joven amiga de Montale, deportista, veinteañera, al que el poeta observa con admiración sin compartir su vitalista existencia, en total y descuidada armonía con la naturaleza.

En la primera traducción de Alonso Gamo (1949), el nombre “Esterina” se traduce como “Estherin”. En las siguientes versiones, ya a

partir de Ferrer Lerín en 1973 hasta Morábito (2006), el nombre de la protagonista del poema no se traduce y permanece “Esterina”, igual que en el original a lo largo de todas las retraducciones activas de “Falsetto”. No habíamos tenido la oportunidad hasta el análisis de este poema de reflexionar acerca de la traducción y de la retraducción de los antropónimos. Muchas teorías existen al respecto, aunque todas ellas parecen coincidir en que los nombres propios no deben ser traducidos. Según expresa Ballard (1993): “Not long ago, the most popular process was naturalizing the proper name, whereas nowadays there seems to be a general principle according to which proper names should not be translated” (Ballard, 1993, p. 194).

Ha habido épocas en las que se ha tenido que traducir algunos nombres y otras en las que el traductor ha tomado la decisión de dejarlos en el idioma original. Hoy en día, excepto algunas excepciones, se traducen o se acompañan de una transcripción solo aquellos nombres que por exigencias gráficas no pueden interpretarse claramente, es decir, aquellos que están escritos en lenguas que usan un alfabeto distinto al de la lengua meta. El caso del italiano y del español, que comparten el mismo alfabeto, no supondría un problema, de ahí que “Esterina”, ya a partir de 1973, se refleje en todas las retraducciones del poema aquí analizado sin ser traducido.

Más allá de este breve inciso, acerca de la moderna tendencia de no traducir los antropónimos, volvemos a observar, a través del análisis de los versos de “Falsetto” y de sus retraducciones, que la primera traducción del poema suele tener unos rasgos característicos, el resultado del primer enfrentamiento del traductor a la obra y de su misión de introducir por primera vez este tipo de poética en la lengua y cultura meta. Como se ha constatado más arriba, este poema de *Ossi di seppia* es de los menos herméticos analizados hasta el momento, y esto ayuda a que Alonso Gamo (1949), primer traductor de “Falsete”, no tenga grandes dificultades a la hora de la interpretación del entramado poético de la composición. Sin embargo, en algunos momentos, los continuos cambios de registro de Montale, detrás de los cuales se hallan razones diversas, como la alternancia del punto de vista del autor para con la protagonista o el cambio de tono, ahora serio, ahora irónico, pueden representar un gran reto para la traducción del poema al castellano. Entre los vv. 15 y 21, Montale, por ejemplo, urde un juego de referencias contrapuestas, entre áulico y terrenal, entre lo más precioso y más realístico, “un presagio

nell'elisie sfere" (v. 16) y "suono [...] / d'incrinata brocca" (vv. 17-18). En el v. 46, otra perífrasis preciosa, como "esiti a sommo del trémulo asse", se emplea para referirse a un objeto cotidiano, el trampolín desde el que se lanza Esterina. Este procedimiento, más que una parodia de la poesía neoclásica, es el procedimiento a través del cual Montale pretende elevar a otra esfera los elementos más cotidianos de su poética. En la traducción de Alonso Gamo (1949), son evidentes las dificultades para reflejar, en todo momento, los repentinos cambios de registro del original. Con el pasar del tiempo, y el sucederse de las distintas las versiones, las retraducciones consiguen ceñirse más a esos cambios. Es posible que el primer lector de Montale en castellano, quien desconoce la poética y la costumbre estilística del poeta italiano, malinterprete estos saltos de registro, confundiéndolos con errores de traducción, y por ello, quizás, el primer traductor en 1949 haya decidido mantener cierta uniformidad de registro a lo largo de toda su primera versión. En Alonso Gamo (1949), en el v. 16, por ejemplo, se encuentra la traducción "como un presagio por la elísea esfera", de registro elevado, que sí refleja el utilizado por Montale en el original, sin embargo, no percibimos el cambio de registro que, en los vv. 18- 29, pasa a ser más bajo con el uso de la figura "d'incrinata brocca / percossa", y que en la traducción de Gamo (1949) se traduce como "arpada vasija golpeada", donde "arpada" es un adjetivo poco común y que, como se ha visto, ha sido sustituido como con los adjetivos "resquebrajado" en la retraducción de Arce (1982) y "rajado" o "rajada" en Ferrer Lerín (1973), Frabetti (1983), Crespo (1994) y Morábito (2006).

La traducción del v. 46 es "dudas en el extremo de la trémula tabla", traducción que no refleja el registro elevado escogido por Montale en "esiti a sommo del tremulo asse", que sí veremos reflejado en retraducciones posteriores, sobre todo en Arce (1982), con "dudas en lo alto de la temblante tabla", y en Crespo (1994), con "dudas en lo alto de la tabla trémula". Morábito (2006) mantendrá la traducción "tabla trémula".

En la tabla 8 se observa un resumen de la evolución de las diferentes retraducciones de los versos arriba mencionados (vv. 15- 16, 17- 18 y 46), para destacar las variaciones del registro a lo largo de las versiones analizadas.

Tabla 8

	<i>Alonso Gamo:</i> 1949	<i>Ferrer Lerín:</i> 1973	<i>Arce:</i> 1982	<i>Frabetti:</i> 1983	<i>Crespo:</i> 1994	<i>Morábito:</i> 2006	<i>Evolución registro</i>
vv. 15-16	“como un presagio por la elísea esfera”	“un presagio [...] / para ti en las elíseas esferas”	“un presagio en las esferas elíseas”	“un presagio en las elíseas esferas”	“[...] en las esferas / elíseas un presagio”	“[...] un presagio en las esferas del Elíseo”	Se mantiene un registro elevado
vv. 18-19	“arpada vasija golpeada”	“rajado cántaro / golpeado”	“resquebrajado cántaro / golpeado”	“rajado cántaro / golpeado”	“rajado cántaro / golpeado”	“rajada jarra / que aporrean”	Bajada del registro en retraduccion
v. 46	“dudas en el extremo de la trémula tabla”	“Titubeas encima de la trémula tabla”	“Dudas en lo alto de la temblante tabla”	“Titubeas encima de la trémula tabla”	“Dudas en lo alto de la tabla trémula”	“Dudas sobre la tabla trémula”	Bajada del registro en retraduccion

En su conjunto, el análisis de “Falsetto”, séptimo poema de *Ossi di seppia* perteneciente al corpus de nuestro análisis crítico, analizado junto a su primera traducción y a sus cinco retraducciones activas al castellano, nos confirma las mismas tendencias retraductológicas que ya se ha hallado en precedentes análisis.

Como se acaba de señalar, la primera traducción del poema sigue manteniendo unas características que hacen que se diferencie de sus retraducciones posteriores. Sigue estando más cercana al original, sobre todo con respecto a la forma del original, como si el traductor de la primera versión no se atreviera a despegarse de la *autoritas*.

Por lo que se refiere a la evolución de las soluciones traslativas, también, en el poema, observamos cómo estas van desarrollándose a lo largo de los años y de las diferentes versiones. Otro fenómeno que confirmamos, gracias al detallado análisis y a la comparación de los elementos significativos de cada estrofa del poema, es el vaivén de hallazgos traslativos entre poemas retraducidos y de cómo determinadas expresiones, por ejemplo, las que reunimos en la tabla 2, vuelven a aparecer en varias versiones. En los vv. 18-19, por ejemplo, la expresión “cántaro / golpeado” se repite a lo largo de cuatro retraducciones. Otro ejemplo del legado de algunas traducciones para otras lo representa la anástrofe “trémula tabla”, que eleva el registro del verso, tal y como lo requiere el original y se repite en Ferrer Lerín (1973) y en Frabetti (1983), y es retomada como expresión sin anástrofe con la traducción “tabla trémula”, tanto en Crespo (1994) como en Morábito (2006).

6.8 ANÁLISIS DE “NON CHIEDERCI LA PAROLA”

Non chiederci la parola che squadri da ogni lato
l'animo nostro informe, e a lettere di fuocox
lo dichiarì e risplenda come un croco
perduto in mezzo a un polveroso prato.

Ah l'uomo che se ne va sicuro,
agli altri ed a se stesso amico,
e l'ombra sua non cura che la canicola
stampa sopra uno scalcinato muro!

Non domandarci la formula che mondi possa aprirti
 si qualche storta sillaba e secca come un ramo.
 Codesto solo oggi possiamo dirti,
 ciò che non siamo, ciò che non vogliamo

6.8.1 Primera etapa

Este poema data de 1923 e inaugura la sección del poemario titulada “Ossi di seppia”. La colocación del poema al comienzo de la sección es estratégica, puesto que se trata de la declaración poética de toda una generación literaria, la de los nuevos poetas del siglo XX —de ahí el uso de la primera persona del plural, “nosotros”, en todo el poema—, incapaces de ofrecer al hombre, al lector, un mensaje de esperanza, de verdad.

La seguridad expresiva de los poetas del siglo anterior, Carducci, Pascoli y D’Annunzio, ya no es una certeza, más bien tiene la apariencia de una flor en el desierto. En el nuevo panorama, el hombre tiene un ánimo informe que la palabra no puede describir desde todas las perspectivas, como acostumbraba a hacer, y el lenguaje en esta poética cambia como consecuencia de los cambios de la realidad. Se acabó la época en la que se reconocía a los poetas la última palabra o la posibilidad de proporcionar soluciones positivas para sus lectores. La poesía de hoy solo puede presentarse como un testimonio desnudo y fraternal de la crisis actual, una poesía aplastada y seca portadora de una verdad negativa.

Métricamente, el poema se compone de tres cuartetos de metro variado: los vv. 3, 4, 8, 11 y 12 (es decir, los que cierran las estrofas), y dos versos alejandrinos, los vv. 2 y 10. Se hallan rimas cruzadas en los primeros dos cuartetos y alternas en el tercero, según el esquema ABBA, CDDC, EFEF. La rima D de los vv. 6 y 7, “amico” / “canicola”, es hipermetra.

La primera estrofa contrapone dos modelos diferentes y opuestos de hacer poesía: por un lado, el modelo de la poesía entonada retóricamente de los poetas decimonónicos; por otro lado, el de los poetas de la generación contemporánea, caracterizados por un ánimo informe y, por lo tanto, incapacitados para ofrecer una palabra decisiva, la “formula che mondi possa aprirti”, del v. 9.

En la segunda estrofa, el *exemplum* ambiguamente negativo de la imagen del hombre en paz consigo mismo y con los demás, el hombre-sombra, tiene al menos dos significados. Ante todo, tiene valor político:

recordemos que el poema fue escrito en 1923 y la poesía de Montale se convirtió, en su momento, en un punto de referencia para quienes negaban el fascismo y sus estériles dogmatismos; además, tiene un valor existencial, ni siquiera aquellos que se creen amigos de los demás y de sí mismos están, en realidad, preservados de un destino de laceración y de fracaso.

En la tercera estrofa se encuentran dos de los versos más célebres de Montale, los vv. 11 y 12: “codesto solo oggi possiamo dirti, / ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo”. Como se puede detectar, el íncipit de la primera y de la tercera estrofa son especulares: v. 1, “non chiederci la parola che squadri da ogni lato”, y v. 9, “non domandarci la formula che mondi possa aprirti”. Ambos versos, que son *variatio* el uno del otro, expresan la imposibilidad de entregar al hombre un mensaje de verdad, la “fórmula”, quizás mágica, que abra de par en par las puertas de milagrosas posibilidades.

Entre las figuras retóricas halladas en el poema destacamos, para su posterior análisis en las diferentes versiones al castellano, la primera traducción y las retraducciones sucesivas: los encabalgamientos de los vv. 3-4, “croco / perduto”, y de los vv. 7-8, “canicola / stampa”. En el v. 2 se encuentra la metáfora “lettere di fuoco”. En el v. 3 se encuentra la similitud “risplenda come un croco”, y en el v. 10 otra similitud: “seco come un ramo” (v. 10).

En el v. 1 se halla la aliteración de “r” en “chiederci/domandarci/croco”; en el v. 4, la aliteración de “p”, en “perduto/polveroso/prato”; y en el v. 10, la aliteración de “s” en “sì/storta/sillaba/secca”.

En el cierre del poema (vv. 11-12), se encuentra el epifonema “codesto solo oggi possiamo dirti, / ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo”, la exclamación retórica que cierra todos los pensamientos expresados anteriormente.

A continuación, se presenta el análisis de las estrofas con el que vamos a determinar lo que consideramos interesante realzar en este análisis del original, para encontrar las debidas correspondencias, más adelante, en el análisis de las retraducciones activas del poema.

PRIMERA ESTROFA

En los vv. 1-4: El verso se abre con un ruego, expresado en negativo, hacia una audiencia que identificamos con el lector contemporáneo:

“Non chiederci la parola”. En los vv. 1-2 aparece la antítesis “squadri” / “informe”. En el v. 2, detectamos la presencia de la metáfora “parole di fuoco”. La similitud de los vv. 3-4, “como un croco / perduto in mezzo a un polveroso prato”, es una imagen de gran fuerza poética.

SEGUNDA ESTROFA

En los vv. 5-8: Al principio del v. 5, “ah”, junto al punto de exclamación, son las únicas manifestaciones del punto de vista del poeta con respecto a la figura del hombre-sombra, ejemplo ambiguamente negativo de la estrofa. En el v. 7, “l’ombra” es el “alma” y el fenómeno de la sombra del alma en la pared hace referencia al desdoblamiento del hombre (el otro que está dentro de uno mismo); “canicola”, en el v. 7, y “scalcinato muro”, en el v. 8, son figuras típicas y recurrentes de la poética de Montale.

TERCERA ESTROFA

En los vv. 9-12: El v. 9 se abre con la *variatio* del v. 1 “non chiederci / non domandarci”. En el v. 10, lo que pueden entregar a su lector los nuevos poetas es “qualche storta sillaba e secca come un ramo”, nada más. El adjetivo “codesto”, en desuso en el italiano actual, tiene la misma función que el adjetivo demostrativo “ese”, cercano al oyente/lector y ya lejano del locutor/poeta, quien ha entregado su desconsolado mensaje y no tiene la opción de rectificarlo. En los vv. 11 y 12, hay un énfasis, marcado por la cursiva, en la palabra “non”, repetida dos veces, que vuelve a “limitar la facultad de la poesía a la energía del no [...] a la fuerza del rechazo, al conocimiento de lo negativo” (Cataldi y D’Amely, 2003, p. 59).

6.8.2 Segunda etapa

La primera traducción (6.1.E²) que se halla de este poema al castellano es de Horacio Armani y se publicó en 1971 en la recopilación *Los Poetas*, colección dirigida por Aldo Pellegrini en Ediciones Librerías Fausto, de

² Los códigos de clasificación alfanuméricos se facilitan para la búsqueda de los poemas en los “Anexos”.

Buenos Aires. Las sucesivas retraducciones activas de “Non chiederci la parola...” son las siguientes:

Tabla 9

1	“No nos pidas la palabra que escudriñe por cada lado”, Francisco Ferrer Lerín, 1973
2	“No nos pidas la palabra que escuadre en cada lado”, Joaquín Arce, 1982
3	“No nos pidas la palabra que examine por cada lado”, Carlos Frabetti, 1983
4	“No nos pidas la palabra”, Ángel Crespo, 1994
5	“No nos pidas la palabra que de par en par exhiba”, Fabio Morábito, 2006

1. La primera traducción que existe de este poema al castellano es de Horacio Armani. Como ya se ha mencionado en análisis anteriores Armani se distingue por su gran aportación respecto a la traducción de la poesía de Eugenio Montale en castellano. Fue un gran conocedor de la lengua y de la literatura italianas, y entre sus logros académicos cabe destacar que realizó un posgrado de poesía italiana y otro de literatura italiana en Roma, becado por el Gobierno italiano. Fue condecorado con la medalla Cavaliere della Repubblica y, por sus traducciones de obras italianas al castellano, con el grado de Commendatore dell’Ordine al merito della Repubblica Italiana. Sus traducciones en el ámbito de esta investigación sobresalen por estar entre las más imitadas en retraducciones posteriores hasta nuestros días.

2. La primera retraducción activa de este poema es de Francisco Ferrer Lerín (1973) y fue publicada apenas dos años después de la primera versión al castellano de Horacio Armani (1971). Ferrer Lerín (1973) propone una retraducción del título del poema, “No nos pidas la palabra que escudriñe por cada lado”, diferente a la de la versión anterior de Armani (1971), quien traducía el título como “No nos pidas la palabra...”. A excepción de Armani (1971) y de Crespo (1994), quienes optan por el título que retoma solo parcialmente el primer verso del poema, “No nos pidas la palabra...”, todos los demás retraductores repiten el primer verso de sus retraducciones en todos los títulos de sus versiones. Además, cada uno de ellos optará por una manera distinta de traducirlo: “No nos pidas la palabra que escuadre en cada lado”, Arce (1982); “No nos pidas la palabra que examine por cada lado”, Frabetti (1983); “No nos pidas la palabra que de par en par exhiba”, Morábito (2006).

3. La tercera retraducción activa del poema es de Carlos Frabetti y data de 1983, es decir, que entre la anterior versión de Arce (1982) y esta, como entre la de Ferrer Lerín (1972) y Armani (1971), tan solo pasa un año. El hecho de que pase tan poco tiempo, entre una retraducción y otra, es una suerte a efectos de nuestro análisis crítico, puesto que siguiendo la teoría de Pym (1998) la comparación de las retraducciones que se han definido como “activas”, es decir, aquellas que comparten determinados rasgos, “the same cultural location or generation” (Pym, 1998, p. 82), nos proporciona mejores y más amplios resultados acerca del proceso retraductológico a través del cual se han plasmado dichas obras. El título de esta versión de Frabetti (1983) es “No nos pidas la palabra que examine por cada lado”.

4. La cuarta retraducción activa del poema es de Ángel Crespo (1994). En esta versión Crespo reproduce el título retomando parcialmente el primer verso del poema, así como en la publicación original de *Ossi di seppia*, “No nos pidas la palabra”.

5. La última y quinta retraducción activa de “Non chiederci la parola...” es de Fabio Morábito (2006). Como ya se ha señalado en los análisis precedentes de los demás poemas que forman parte del corpus del análisis crítico, se publica en ocasión de la primera traducción de la obra completa de Eugenio Montale al castellano. El título que propone Morábito para su retraducción del poema es “No nos pidas la palabra que de par en par exhiba”, la retraducción más hermética, hasta ahora, del título de este poema.

A continuación, se presenta un análisis detallado de las estrofas de las retraducciones activas del poema y de sus versos para poder hallar así las correspondencias de aquellos elementos que se ha decidido destacar, previamente, en el análisis del original y que nos va a proporcionar indicios acerca de cómo han sido realizadas las retraducciones del poema.

PRIMERA ESTROFA (RETRADUCCIONES)

En el v. 1: “Non chiederci la parola che squadri da ogni lato / l’animo nostro informe, e a lettere di fuoco / lo dichiari e risplenda come un croco / perduto in mezzo a un polveroso prato”. En el v. 1 de esta estrofa, se encuentra la primera negación, de muchas, que marcan el ritmo del poema, “non chiederci” (v. 1), que es, además, *variatio* de “non domandarci”, en el v. 9. Entre los vv. 1 y 2, detectamos la antítesis “squadri / informe”;

“squadrare” es un verbo que requiere una forma para poder ejercer la acción que describe, e “informe” es un adjetivo que indica que el objeto de esa acción no tiene forma. En el v. 3 se halla la primera metáfora del poema, “lettere di fuoco”, es decir, palabras casi tatuadas y luminosas que abren el paso a la metáfora del “croco” de los vv. 3-4, una flor de azafrán resplandeciente, cuya belleza destaca a pesar del contexto del prado polvoriento (v. 4) en el que se encuentra, precisamente como esas letras de fuego que los poetas contemporáneos ya no saben escribir en el contexto actual. En la primera traducción de Armani (1971) se encuentra la siguiente traducción de estos versos: “No nos pidas la palabra que escrute íntegramente / nuestro ánimo informe, y con letras de fuego / lo revele y esplenda como flor de azafrán / perdida en medio de un campo polvoriento”.

1. “No nos pidas la palabra que escudriñe”, Francisco Ferrer Lerín, 1973: “No nos pidas la palabra que escudriñe por cada lado / nuestro informe ánimo, y con letras de fuego / lo declaras y resplandezca como un azafrán / perdido en medio de un polvoriento prado”. Los versos de Ferrer Lerín (1973) modifican ya desde el primer verso la versión anterior de Armani (1971), no con la intención de modernizarla, como se ha observado en otras versiones que se realizan a distancia de muchos años, e incluso décadas entre una y otra, sino con la de aportar una nueva retraducción del poema. No está claro, ni expresado en ningún paratexto analizado, si esta acción está motivada por la necesidad de satisfacer una necesidad traslativa o puramente editorial, por la que es preciso dar otra versión que justifique otra publicación de la misma obra al mismo idioma meta, con tan solo dos años de distancia de la anterior versión. El verbo “squadri”, en el v. 1, se traduce aquí como “escudriñe”, y será uno de los elementos del poema que más retraducciones tendrá a lo largo de la historia retraductológica del poema. El “croco” del v. 3 se traduce como “flor de azafrán”.

2. “No nos pidas la palabra que escuadre en cada lado”, Joaquín Arce, 1982: “No nos pidas la palabra que escuadre en cada lado / nuestro ánimo informe, y con letras de fuego / lo manifieste y como un azafrán resplandezca / perdido en medio de un prado polvoriento”. La versión de Arce (1982) propone también, al igual que las dos versiones anteriores, su propia traducción del primer verso, y en consecuencia otra versión del título del poema, que coincide íntegramente con el v. 1. En esta

retraducción, Arce (1982) propone la traducción “escuadre” para el verbo “squadri” del v. 1 y “azafrán” para croco en el v. 3.

3. “No nos pidas la palabra que examine por cada lado”, Carlos Frabetti, 1983: “No nos pidas la palabra que examine por cada lado / nuestro ánimo informe, y con letras de fuego / lo proclame y resplandezca como un croco / perdido en medio de un polvoriento prado”. En la versión de Frabetti (1983), el verbo del v. 1 “squadri” se traduce como “examine”, quizás perdiendo el matiz más cercano a la acción de “medir”, más propio de la palabra original “squadrare”, acción de medición casi técnica, aunque también identificable con su traducción “examinar” u “observar atentamente”. La metáfora “letras de fuego” del v. 2, cuya traducción se hereda desde la primera versión de Armani (1971) y se repite inmutable en todas las demás anteriores a esta, es decir, en Ferrer Lerín (1973) y Arce (1982), abre el paso a “croco”, traducción elegida recalcando el original “croco”, metáfora de la nueva poesía, en el v. 3. “Croco” es una palabra sinónima y homógrafa del original “croco”, gracias a la raíz griega común en los dos idiomas, italiano y castellano, de *κρόκος* (croco), para azafrán.

4. “No nos pidas la palabra”, Ángel Crespo, 1994: “No nos pidas la palabra que escuadre por cada lado / a nuestro ánimo informe, y con letras de fuego / lo declare, y cual flor de azafrán brille luego, / perdida en medio de un polvoriento prado”. En Crespo (1994), la traducción del v. 1 se abre con un préstamo de la retraducción de Arce (1982), el verbo “escuadre” para “squadri”. La única diferencia que encontramos entre las dos versiones del v. 1 se encuentra en la preposición usada tras el verbo: en Arce es “en” y en Crespo, “por”. La expresión “por cada lado” ya se había usado en las retraducciones de Ferrer Lerín (1973), Arce (1982) y Frabetti (1983). La metáfora “letras de fuego” del v. 2, cuya traducción se hereda desde la primera versión de Armani (1971) y se repite inmutable en todas las demás anteriores a esta, es decir, Ferrer Lerín (1973) y Arce (1982), abre el paso a la traducción de “croco”, en el v. 3, que aquí se traduce como “flor de azafrán”.

5. “No nos pidas la palabra que de par en par exhiba”, Fabio Morábito, 2006: “No nos pidas la palabra que de par en par exhiba / nuestro ánimo informe y con letras de fuego / y lo declare y resplandezca como una amarilla / flor perdida en un terreno polvoriento”. En esta versión de 2006, Morábito modifica no solo la traducción del verbo “squadri”, sino también la de la locución adverbial “da ogni lato”, con el siguiente

resultado: “que de par en par exhiba”. La metáfora de “croco” se resuelve con la traducción “amarilla / flor”, a caballo entre los vv. 3-4.

SEGUNDA ESTROFA (RETRADUCCIONES)

En los vv. 5-8: “Ah l’uomo che se ne va sicuro, / agli altri ed a se stesso amico, / e l’ombra sua non cura che la canicola / stampa sopra uno scalcinato muro!”. Esta segunda estrofa es la que tiene un tema diferente a las otras dos: es la estrofa del *exemplum* ambiguamente negativo del hombre-sombra, del hombre desdoblado, que aun sintiéndose en paz consigo mismo y con los demás no escapa a su destino de fracaso. En la traducción de Armani (1971) leemos: “¡Ah el hombre que se marcha seguro, / de los demás y de sí mismo amigo, / y no cuida su sombra que el ardiente calor / graba sobre un descascarado muro!”. Vemos cómo el traductor guarda la interjección “¡Ah [...]!” del original, que es el único momento en el que se manifiesta el punto de vista del poeta. En el v. 7, “ombra” se traduce como “sombra”; “canicola” está traducido como “ardiente calor”; y en el v. 8 “scalcinato muro” se traduce como “descascarado muro”, ambas figuras típicas de la poética de Montale.

1. “No nos pidas la palabra que escudriñe”, Francisco Ferrer Lerín, 1973: “¡Ah el hombre que seguro marcha, / amigo de los demás y de sí mismo, / y no cuida a su sombra que la canícula / imprime sobre un desconchado muro!”. En la retraducción de Ferrer Lerín (1973), el v. 1 mantiene la interjección del original, “ah!”; en el v. 7, “ombra” se traduce como “sombra”, así como se había traducido en la versión anterior; también en este verso el término “canicola” se traduce, de manera más literal, como “canícula”; y “Scalcinato muro”, ya en el v. 8, es ahora traducido como “desconchado muro”.

2. “No nos pidas la palabra que esquadre en cada lado”, Joaquín Arce, 1982: “¡Ah el hombre que se va seguro, / de los demás y de sí mismo amigo, / sin preocuparse de su sombra que la canícula / imprime sobre un desconchado muro!”. En esta retraducción, también se mantiene la interjección del v. 7 “ah!”. En el v. 7, volvemos a encontrar las traducciones “sombra” para “ombra” y “canícula” para “canicola”, heredadas íntegramente de la versión anterior; “scalcinato muro”, en el v. 8, aparece traducido como “desconchado muro”, así como en Ferrer Lerín (1973).

3. “No nos pidas la palabra que examine por cada lado”, Carlos Frabetti, 1983: “¡Ah, el hombre que se va seguro, / de los demás y de sí

mismo amigo, / sin preocuparse de su sombra, que la canícula / imprime sobre un desconchado muro”. Como se puede observar al comparar estos versos traducidos con los del apartado superior, donde se ha analizado los versos traducidos por Arce (1982), podemos afirmar que toda la estrofa está retomada íntegramente de la traducción anterior.

4. “No nos pidas la palabra”, Ángel Crespo, 1994: “¡Ah el hombre que camina seguro, / de los demás y de sí mismo amigo, / sin fijarse en su sombra la canícula / que estampa en un desconchado muro!”. En esta retraducción, Crespo (1994) introduce el verbo “camina” para traducir “se ne va”. En el v. 5, anteriormente, el verbo había sido traducido como “marcharse” en Armani (1971), “marchar” en Ferrer Lerín (1973) e “irse” tanto en Arce (1982) como en Frabetti (1983). Las traducciones “sombra”, “canícula” y “desconchado muro” de los vv. 7-8 siguen permaneciendo inmutables desde la retraducción de Ferrer Lerín (1973).

5. “No nos pidas la palabra que de par en par exhiba”, Fabio Morábito, 2006: “Ah, el hombre que camina sin recelo, / amigo de los otros y de sí mismo y no se cuida / de su sombra que en el punto extremo / del calor se imprime sobre un desconchado muro”. En esta última y más reciente retraducción, Morábito (2006) usa la traducción “sin recelo” para “sicuro” del v. 5; “altri”, del mismo verso, se traduce como “otros”, mientras que en todas las versiones anteriores a esta había sido traducido como “los demás”. El verbo “cuidarse” para la traducción “curare”, en el v. 7, ya había sido usado como “cuidar” tanto en Armani (1971) como en Ferrer Lerín (1973). En el v. 7, el término “canicola” del original se traduce como “punto extremo / del calor”, traducción que recuerda a la que había usado Armani (1971) en su primera traducción, “ardiente calor”. “Desconchado muro” es una traducción que permanece inmutada en esta versión también y por la que todos los retraductores de este poema se encuentran en deuda con Ferrer Lerín (1973).

TERCERA ESTROFA (RETRADUCCIONES)

En los vv. 9-12: “Non domandarci la formula che mondi possa aprirti, / sì qualche storta sillaba e secca come un ramo. / Codesto solo oggi possiamo dirti, / ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo”. En la primera traducción de Armani (1971), estos versos se traducen de la siguiente manera: “No nos pidas la fórmula que pueda abrirte / mundos;] / sí alguna contrahecha sílaba, seca como una rama. / Esto solo podemos hoy

decirte: / lo que *no* somos, lo que *no* queremos”. La *variatio* del v. 1 se traduce, en esta primera versión, como “no nos pidas la fórmula”, no hay por lo tanto *variatio* del verbo “pedir”, porque se vuelve a usar “pedir”, también, al principio del v. 9. En el cierre del poema (vv. 11-12) se encuentra el epifonema “codesto solo oggi possiamo dirti, / ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo”, la exclamación retórica que cierra los pensamientos expresados anteriormente. En esta primera retraducción, el epifonema se traduce como “esto solo podemos hoy decirte: / lo que *no* somos, lo que *no* queremos”; se mantiene el énfasis de la cursiva en los adverbios “non” del original.

1. “No nos pidas la palabra que escudriñe”, Francisco Ferrer Lerín, 1973: “No nos exijas la fórmula que pueda abrirte mundos, / pero sí alguna sílaba seca y torcida como una rama. / Sólo eso podemos hoy decirte, / lo que *no* somos y lo que *no* queremos”. En esta retraducción, Ferrer Lerín (1973) usa la traducción “no nos pidas” en el v. 1, y “no nos exijas” para la *variatio* del verbo en el v. 9. Se mantiene el énfasis de la cursiva para la traducción de “non” en el v. 12.

2. “No nos pidas la palabra que escuadre en cada lado”, Joaquín Arce, 1982: “No nos pidas la fórmula que otros mundos pueda [abrirte, / sí alguna sílaba torcida y seca como una rama. / Eso solo podemos hoy decirte, / lo que *no* somos, lo que *no* queremos”. En Arce, al igual que en Armani (1971), se usa el mismo verbo tanto para el inicio de la primera como para el de la tercera estrofa: “No nos pidas la palabra” (v. 1) y “No nos pidas la fórmula” (v. 9). Se mantiene el énfasis de la cursiva para la traducción de “non” en el v.12.

3. “No nos pidas la palabra que examine por cada lado”, Carlos Frabetti, 1983: “No nos pidas la fórmula que mundos pueda [abrirte, / sí alguna sílaba seca y torcida como una rama. / Sólo eso podemos hoy decirte, / lo que *no* somos, lo que *no* queremos”. En Frabetti (1983), al igual que en Arce (1982) y Armani (1971), se usa el mismo verbo tanto para el inicio de la primera como para el de la tercera estrofa: “no nos pidas la palabra” (v. 1) y “no nos pidas la fórmula” (v. 9). Se mantiene el énfasis de la cursiva para la traducción de “non” en el v. 12.

4. “No nos pidas la palabra”, Ángel Crespo, 1994: “No nos pidas la fórmula que mundos pueda abrirte, / sí una terrible sílaba seca como unos ramos. / Esto sólo podemos hoy decirte, / lo que *no* somos, lo que *no* deseamos”. En esta retraducción, también la *variatio* del verbo “chiederci”, “domandarci”, se anula en la traducción, que propone la misma

solución traslativa que en Frabetti (1983), Arce (1982) y Armani (1971), usando el verbo “pedir” tanto en el v. 1 como en el v. 9, con la repetición de la traducción “no nos pidas” en ambos versos retraducidos. Resulta interesante notar cómo en el epifonema “Codesto solo oggi possiamo dirti” (v. 11), en el cierre de estrofa, el adverbio demostrativo “codesto”, cuya traducción literal sería “eso”, según la regla del posicionamiento del hablante/oyente en el uso adverbial, se traduce aquí como “esto”, al igual que en Armani (1971) y luego, en Morábito (2006), anulando el juego de la sutil entrega, en negativo e imposible de deshacer, o de corregir, del mensaje del poeta contemporáneo para su lector.

5. “No nos pidas la palabra que de par en par exhiba”, Fabio Morábito, 2006: “No nos pidas la fórmula que mundos pueda abrirte, / sí alguna sílaba torcida y seca como una rama. / Sólo esto podemos hoy decirte: / lo que *no* somos, lo que *no* queremos”. En esta quinta retraducción, igual que en Armani (1971), Arce (1982), Frabetti (1983) y Crespo (1994), se usa el verbo “pedir” tanto en el v. 1 como en el v. 9, repitiendo la fórmula “no nos pidas” y sellando así la circularidad del poema, marcado por la entrega del mensaje poético, para el lector actual. En el v. 11, “codesto” se traduce como “esto”, herencia de las versiones de Armani (1971) y Crespo (1994). Se mantiene, como en todas las versiones anteriores, el énfasis del original en el v. 12, con la cursiva del adverbio que se repite dos veces, “non”. Este último verso, el v. 12, se repite, inmutable en más versiones: se trata de un préstamo de las retraducciones de Armani (1971), Ferrer Lerín (1973), Arce (1982) y Frabetti (1983).

6.8.3 Tercera etapa

Las retraducciones de este poema se realizan todas en un lapso relativamente corto: la primera traducción aparece publicada en 1971 por Armani; la segunda, de Ferrer Lerín, data de 1973. Son años de gran fermento alrededor de la figura del poeta: mas afrontar este tipo de trabajo, sin paratextos que expliquen las intenciones de los retraductores de las obras analizadas, es algo que llega a resultar frustrante, puesto que el hecho de que coexistan traducciones casi simultáneas de la misma obra al mismo idioma meta debe de estar motivado por motivos dispares que no siempre son identificables *a posteriori*, y que nos gustaría poder confrontar en

alguna declaración, prólogo o nota de editores o traductores expresándose acerca de sus razones retraductológicas.

La realidad no siempre refleja estos deseos, y para remontarnos a las motivaciones que están en la base del génesis de las retraducciones nos queda el camino del enfoque analítico.

En este poema empezamos nuestro análisis con la comparación de las fechas de publicación de todas las versiones que se ha analizado:

Tabla 10

1	“No nos pidas la palabra que escrute íntegramente”, Horacio Armani (1971)
2	“No nos pidas la palabra que escudriñe por cada lado”, Francisco Ferrer Lerín (1973)
3	“No nos pidas la palabra que escuadre en cada lado”, Joaquín Arce (1982)
4	“No nos pidas la palabra que examine por cada lado”, Carlos Frabetti (1983)
5	“No nos pidas la palabra que escuadre por cada lado”, Ángel Crespo (1994)
6	“No nos pidas la palabra que de par en par exhiba”, Fabio Morábito (2006)

Como podemos observar, en la tabla las primeras dos versiones aparecen en los años setenta, las siguientes dos en los años ochenta, la penúltima en los años noventa y la última a principios de los 2000, en el año 2006.

Armani traduce por primera vez este poema en el ámbito de un proyecto de selección y traducción de la antología de poesía italiana del siglo XX, y el incipit de esta obra es el famoso texto que hemos mencionado y que volvemos a citar aquí a continuación: “Que la obra de Eugenio Montale, uno de los mayores poetas contemporáneos, haya sido muy poco difundida en español, es uno de esos hechos inexplicables que tan a menudo sirven para denunciar el dudoso mercado de prestigios que oscurece el mundo de la literatura” (Armani, 1971). El primer traductor al castellano de este poema siente la responsabilidad de hacer justicia a uno de los grandes poetas existentes del panorama poético italiano, y lo hace introduciéndolo y traduciéndolo en esta recopilación. Observamos que las ocurrencias traslativas de la versión de Armani (1971) son apreciadas y reutilizadas por otros traductores en versiones posteriores, y citamos a continuación algunos ejemplos resultados de la segunda etapa de nuestro análisis: en

el v. 2, “letras de fuego”, retomado en todas las versiones posteriores; en el v. 3, “flor de azafrán”, retomado en Crespo (1994); en el v. 7, “calor”, retomado en Morábito (2006); o en el v. 12, “lo que *no* somos, lo que *no* queremos”, retomado en Ferrer Lerín (1973), Arce (1982), Frabetti (1983) y Morábito (2006).

La traducción de Ferrer Lerín (1973) es la primera retraducción de este poema, y se publica tan solo dos años después de la de Armani (1971). Se trata de dos productos editoriales distintos: la primera versión de “Non chiederci la parola...” aparece recopilada en una selección de poemas para una antología, *Los Poetas*, por la editorial Compañía General Fabril Editora S. A. de Buenos Aires (1971). Sin embargo, la retraducción de “Non chiederci la parola...” de Ferrer Lerín fue publicada en el ámbito de la primera traducción integral al castellano de *Ossi di seppia, Huesos de sepia*, publicada por Alberto Corazón Editor en Madrid (1973).

La traducción de Ferrer Lerín (1973) presenta rasgos de diferenciación con respecto a la primera versión de Armani (1971), y destacan desde la traducción del primer verso, donde, por ejemplo, la traducción elegida para traducir “squadri” es “escudriñe”, frente a la traducción “escrute” de Armani (1971). Se trata, en el v. 1, como en otros puntos del poema, de preferencias del traductor; en ningún caso, en este poema, se detecta una voluntad de modernización del lenguaje o corrección interpretativa por parte del retraductor.

La versión de Arce (1982) sí se publica después de dos eventos relevantes en la biografía de Montale: en 1975, la obtención del premio Nobel de Literatura, y en 1981, la muerte del poeta genovés en Milán. Arce se encuentra entre los grandes traductores de Montale y esto se refleja en la longevidad de muchas soluciones interpretativas de sus versiones: en el v. 1, el verbo “escuadre” será reutilizado por Crespo (1994); y los vv. 5-8, es decir, los que componen la tercera estrofa, serán retomados íntegramente por Ferrer Lerín (1983): “¡Ah el hombre que se va seguro, / de los demás y de sí mismo amigo, / sin preocuparse de su sombra que la canícula / imprime sobre un desconchado muro!”.

La versión de Frabetti (1983) es, quizás, como en otros análisis anteriores, la que más préstamos contiene de versiones anteriores a los que no se corresponde, necesariamente, ninguna reformulación de las expresiones heredadas, como sí se ha observado que suele hacer Morábito (2006) en sus retraducciones. En esta retraducción, por ejemplo, Frabetti (1983) retoma incluso una estrofa entera de su predecesor Joaquín Arce (1982).

Ángel Crespo (1994) propone en todas las retraducciones analizadas en este trabajo unas versiones que presentan un gran balance entre el uso de soluciones traslativas heredadas de sus predecesores y, a la vez, aportaciones de gran carácter en las que se percibe su fuerte voluntad de distanciarse de versiones anteriores. Apreciamos en el análisis de su retraducción la fuerte voluntad de querer dejar su legado en la historia de la traducción de *Ossi di seppia*, cuyos poemas selecciona y decide traducir al castellano en su antología, *Poetas italianos contemporáneos* (1994). Si bien este traductor encuentra la mayoría de las soluciones traslativas de versiones anteriores tan acertadas y las retoma íntegramente en su versión, también aporta unos cambios que refinan la traducción y que marcan la evolución de la retraducción de todo el poema: en el v. 3, por ejemplo, “lo declare y cual flor de azafrán brille luego”, es una solución traslativa que conserva la sensación de lectura del original, “lo dichiarì e risplenda come un croco”, a la vez que moderniza el lenguaje para recrear, aún mejor que en versiones anteriores, la sensación de lectura del original. Esta estructura se volverá a retomar en Morábìto (2006) con “lo declare y [...]”. En el v. 5, por primera vez, Crespo (1994) introduce el verbo “caminar”, que resiste en la versión sucesiva de Morábìto (2006); en versiones anteriores había sido “marchar/marcharse/irse”.

La versión de Morábìto (2006) es la que más préstamos de versiones anteriores presenta, porque, al ser la última en orden cronológico en la historia de la retraducción de este poema, disfruta de todo el legado anterior. Asimismo, es la retraducción que más reformulaciones del verso y de su estructura presenta, con el resultado de obtener una versión moderna que reproduce la esencialidad del verso de Montale, respetando su sonoridad. Y esta había sido uno de los mayores cuidados de este traductor para con estos versos, como sí pudimos leer en el prólogo a su traducción:

La sonoridad de sus versos, de las rimas internas y de las rimas distantes, es tan especial en este poeta que, según Morábìto, sería inútil cualquier intento de no conservarla, pues se perdería mucho de lo que Montale mismo, gran traductor de obras poéticas, intentó siempre conservar, en detrimento, incluso, de la fidelidad del sentido. Muchos traductores, con el acuerdo tácito del lector, renuncian a la musicalidad del verso, por ser considerada, ésta última, un mero valor añadido. A menudo se habla de que el proceso de traducción poética es un proceso de creatividad pero no siempre los traductores son capaces de moverse en un terreno el de la

musicalidad, “que consideran resbaladizo, subjetivo, y cuyas reglas no son claras” (Morábito, 2006, p. 1019, énfasis en el original).

6.9 ANÁLISIS DE “SPESSO IL MALE DI VIVERE”

Spesso il male di vivere ho incontrato:
era il rivo strozzato che gorgoglia,
era l'incartocciarsi della foglia
riarsa, era il cavallo stramazato.

Bene non seppi, fuori del prodigio
che schiude la divina Indifferenza:
era la statua nella sonnolenza
del meriggio, e la nuvola, e il falco alto levato.

6.9.1 Primera etapa

Este poema se abre con uno de los endecasílabos más famosos de la literatura italiana, “spesso il male di vivere ho incontrato”. En el que es sin duda uno de sus poemas más famosos, Montale expresa abiertamente su concepción tanto de la vida como de la poesía. Para el poeta la vida es un cúmulo de dolores y la poesía no puede sino contar este sufrimiento. Se trata de un texto que ahonda sus raíces tanto en la poética de Giacomo Leopardi, por la búsqueda del dolor en el horizonte de la naturaleza aparentemente feliz, como en la poética de Dante Alighieri, por la contraposición espacial de “arriba/abajo” y “bien/mal” (Cataldi y D'Amely, 2003, p. 75).

En este poema Montale se beneficia del recurso del correlativo objetivo; en efecto, usa ciertos objetos-situaciones concretos figurativamente para representar los conceptos del bien y del mal, evitando la exposición directa del narrador. En concreto, los elementos que aquí cumplen esta función son el arroyo, la hoja, el caballo, la estatua, la nube y el halcón. Como se observa, todos los *exempla* han sido seleccionados para que haya una representación de los tres reinos de las cosas: reino inanimado, animal y vegetal. A las tres situaciones que representan la vitalidad: el arroyo, la hoja y el caballo, se contraponen otras tres situaciones que representan la indiferencia: la estatua, el halcón y la nube.

La indiferencia es el único remedio de los problemas existenciales, del “male di vivere”. El poeta no explica directamente a qué se corresponde el “male di vivere” en el poema, todo está filtrado a través de los correlativos objetivos extrapolados de la vida cotidiana, y su relevancia en la estructura de los dos cuartetos hace que su traducción resulte especialmente interesante para los objetivos de este trabajo. En su típica sintaxis nominal, Montale guía al lector hacia el entendimiento a través de los sustantivos y los adjetivos que califican a los correlativos objetivos: la corriente del arroyo está “strozzato”, es decir, no fluye como debería; el “incartocciarsi” de la hoja, que secándose se envuelve sobre sí misma; el caballo que queda “stramazato”, participio de gran sonoridad, que indica el “caerse al suelo desplomado”, quizás tras la difícil carrera que es la vida.

Según la interpretación canónica de estos versos, la respuesta del poeta al dolor de vivir sería la indiferencia divina, es decir, el desapego superior del sabio moderno desilusionado. Montale, años después de la publicación de este poema, retoma la interpretación de estos versos, refiriéndose, irónicamente, a los dioses en el poema “Si deve preferire”, en *Diario del '72* (1973): “Differire non è Indifferenza. / Questo è soltanto degli Dei”. Solo los dioses son capaces de sentir esta indiferencia y de poder donarla a los hombres. La condición del hombre en este poema, en definitiva, es una condición de soledad profunda que deja al hombre casi en estado de *shock*, desprendido de la realidad y de sí mismo, retomando el tema del hombre desdoblado, ya analizado en el poema anterior “Non chiederci la parola...”.

Métricamente, el poema se compone de dos cuartetos de endecasílabos (menos el último verso, que es un alejandrino). Esta configuración confiere al poema un ritmo solemne, ya que el endecasílabo es el verso más elegante de la tradición poética italiana y una sensación de certeza que refuerza su sentido trágico.

A continuación, se presenta el análisis de las estrofas, donde se va a determinar lo que consideramos interesante realzar en este análisis del original y así encontrar las debidas correspondencias, más adelante, en el análisis de las retraduccionés activas del poema.

PRIMERA ESTROFA

En los vv. 1-4: El v. 1 contiene la expresión “il male di vivere”, con todas sus referencias simbolistas. Da identidad al poema, y su traducción, en las diferentes versiones que vamos a analizar, puede llevarnos a resultados de gran interés para nuestro estudio. En el v. 2, la expresión “rivo strozzato che gorgoglia” hace referencia a un verso del “Inferno” de la *Divina Commedia* de Dante Alighieri (1304-1321), se trata del v. 125, del canto VII, “quest’ inno di gorgoglian nella strozza”. En su célebre traducción al castellano del *Inferno* (1973), Ángel Crespo traduce el verbo “gorgogliare” con el verbo “borbotear” en el verso “este himno borbotea su Garganta”, traducción que coincide con la variante “borbotar” de Vintilă Horia y López Pacheco (1959) y de Armani (1971), aunque se trata de una traducción posterior a estas y no está claro que pudiera haber habido una influencia cruzada entre este verso traducido de Montale y el de Dante. Además, “borbota” se retoma en Arce (1982). Los tres correlativos objetivos en esta estrofa son puntos muy relevantes del poema y también lo será el análisis de sus diferentes traducciones: en el v. 2, “rivo strozzato”; en el v. 3, “l’incartocciarsi della foglia/riarsa”; y en el v. 4, “caballo stramazato”. En el v. 1 se encuentra la palabra “male”, que expresa el concepto del mal, contrapuesto a la palabra “bene”, en el v. 5. En los vv. 2-4 se encuentran una anáfora, con la repetición “era”; una rima interna, “strozzata/stramazato”; la aliteración de “r”, en “era/incartocciarsi/riarsa”; y el encabalgamiento “foglia/riarsa”.

SEGUNDA ESTROFA

En los vv. 5-8: Destacan las figuras del “prodigio” y la “divina Indiferenza”, ambas hacen referencia a la esfera de la divinidad. El prodigio es el milagro necesario para salvarse; la indiferencia es la actitud perteneciente a los dioses de desapego, también necesaria para salvarse. En el cuarteto dedicado a describir el “bien”, se encuentra el polisíndeton final que lo representa en el v. 5, “del meriggio, e la nuvola, e il falco alto levato”, además del encabalgamiento entre los vv. 7-8, “sonnolenza / del meriggio”, y de la rima interna “prodigio / meriggio”. En el último verso destacan un homeotéleuton y la aliteración de “al” y “to”, en “el il falco alto elevato”.

6.9.2 Segunda etapa

La primera traducción que se halla de este poema al castellano es de Vintilă Horia y Jesús López Pacheco y se publica en 1959, dentro de la antología *Poesía italiana contemporánea*, en Ediciones Guadarrama S. L. de Madrid.

Las retraducciones activas sucesivas de “Spesso il male di vivere...” son las siguientes:

Tabla 11

1	“La pena de vivir...”, Horacio Armani, 1971
2	“A menudo he hallado el dolor de vivir”, Ferrer Lerín, 1973
3	“Mal de vivir frecuentemente he hallado”, Joaquín Arce, 1982
4	“A menudo he hallado el mal de vivir”, Carlos Frabetti, 1983
5	“A menudo la pena de vivir he encontrado”, Fabio Morábito, 2006

1. La primera retraducción que consideramos “activa” de este poema es “La pena de vivir...”, que fue realizada por Horacio Armani en 1971. La aportación de este autor argentino para con la poesía de Montale traducida al castellano, como ya se ha mencionado anteriormente, fue inmensa, tanto que muchas de sus traducciones siguen reviviendo en forma de legado, casi canónico en otras retraducciones posteriores. Piénsese, por ejemplo, en la traducción de la famosa expresión “il male di vivere” del v. 1, “la pena de vivir”, que permanece hasta nuestros días en la retraducción de Morábito (2006).

2. La segunda retraducción activa del poema es de Ferrer Lerín (1973), al que siempre se ha analizado en el ámbito de este análisis, o bien como primer traductor, o bien como retraductor de los poemas del corpus seleccionado, gracias a que fue el primer traductor en realizar una traducción completa del poemario *Ossi di seppia* al castellano en 1973. Su aportación en el ámbito de este estudio de retraducción, al igual que la de otros retraductores, como el recién mencionado Armani (1971), es de gran importancia para los fines de este estudio sobre retraducción.

3. La tercera retraducción del poema es de Arce (1982), cuya obra en el ámbito de la traducción de Montale al castellano ya se ha analizado

con anterioridad en este estudio, siendo retraductor de seis de los nueve poemas originales del corpus de análisis.

4. La cuarta retraducción de “Spesso il male di vivere” es de Carlos Frabetti (1983). Sus retraducciones de los poemas de Montale de *Ossi di seppia* fueron numerosas, e incluso reeditadas para una segunda publicación ampliada con nuevas traducciones, con la añadidura del prólogo del crítico napolitano Alfredo Gargiulo en 2000.

5. La quinta y última retraducción del poema de análisis es de Fabio Morábito y está incluida en la traducción de toda la obra de Eugenio Montale al castellano, en *Eugenio Montale. Poesía completa*, perteneciente a la colección Círculo de Lectores de Galaxia Gutenberg de Barcelona, traducida por primera vez al castellano por este traductor y publicada en 2006.

A continuación, vamos a realizar un análisis detallado de las estrofas de las retraducciones activas del poema y de sus versos, para poder hallar las correspondencias de aquellos elementos que se ha decidido destacar, previamente, en el análisis del original y que nos va a proporcionar indicios acerca de cómo han sido realizadas las retraducciones del poema.

PRIMERA ESTROFA (RETRADUCCIONES)

En los vv. 1-4: “Spesso il male di vivere ho incontrato: / era il rivo strozzato che gorgoglia, / era l’incartocciarsi della foglia/ riarsa, era il cavallo stramazato”. En estos versos se describe lo que es el mal de vivir, la angustia existencial del poeta. Para definir este sentimiento negativo, la expresión “male di vivere” en el v. 1, contrapuesta a “bene” del v. 5 de la estrofa sucesiva, se usan traducciones distintas a lo largo de las seis versiones al castellano, recogidas en este corpus de análisis. La primera traducción de la que disponemos de estos versos es la de Vintilă Horia y López Pacheco (1959): “Muchas veces he visto el dolor de vivir: / era el torrente que borbota degollado, / era ese retorcerse de la hoja quemada, / era el caballo derribado”. En ella identificamos la primera traducción de “male di vivere” como “dolor de vivir”, que se usará, también, en la retraducción de Ferrer Lerín (1973). Las *exempla* del mal de vivir se traducen aquí como “torrente que borbota degollado; el verbo “borbota” es variación de “borbotear”, usado también en la traducción del v. 125 del “Inferno” de la *Divina Commedia* de Dante Alighieri para traducir “gorgoglia”, por Ángel Crespo (1994). El verbo “borbota” se usará tam-

bién en Armani (1971) y Arce (1982). La segunda imagen que representa el mal es la hoja “riarsa” del v. 3, que se traduce como “retorcerse de la hoja quemada”, eliminando el encabalgamiento de los vv. 3-4 (“foglia / riarsa”). La tercera imagen, la del “caballo stramazato”, que además es rima interna de “strozzato” del v. 2, se traduce aquí como “caballo derribado”.

1. “La pena de vivir...”, Horacio Armani, 1971: “La pena de vivir a menudo he encontrado: / era el arroyo estrecho que borbota, / era el enroscamiento de la hoja reseca, / era el caballo desplomado”. En esta retraducción, “il male di vivere” se traduce como “la pena de vivir”, retraducción que tendrá un seguidor en Morábito (2006), quien la usará en el v. 1 de la quinta retraducción activa del poema en castellano. En el v. 2, el primer correlativo objetivo del mal de vivir está traducido como “arroyo estrecho que borbota”; el verbo “borbota” se usó ya en Vintilă Horia y López Pacheco (1959). El segundo *exemplum* se traduce como “enroscamiento de la hoja reseca”. En esta retraducción tampoco se respeta el encabalgamiento del original entre los vv. 3 y 4, y “hoja reseca” se retomará en las retraducciones de Ferrer Lerín (1973), Arce (1982) y Morábito (2006). Por último, el tercer correlativo objetivo, “caballo stramazato”, en el v. 4, se traduce como “caballo desplomado”. Esta traducción se retomará en Ferrer Lerín (1973) y Frabetti (1983).

2. “A menudo he hallado el dolor de vivir”, Ferrer Lerín, 1973: “A menudo he hallado el dolor de vivir: / el arroyo estrangulado que borbolla, / el enroscarse de la hoja / reseca, el caballo desplomado”. En esta versión de Ferrer Lerín (1973), que ignora, no se sabe si a conciencia, la traducción del verso dantesco firmada por Crespo (1973) “borbotea”, se usa el verbo “borbolla” para traducir “gorgoglia” (v. 2). En el v. 3, el “enroscamiento” presente en la traducción anterior es ahora “el enroscarse”. Se repite, en el tercer correlativo objetivo del v. 4, la traducción “caballo desplomado”, ya usada en Armani (1971).

3. “Mal de vivir frecuentemente he hallado”, Joaquín Arce, 1982: “Mal de vivir frecuentemente he hallado: / era el arroyo ahogado que borbota, / era el abarquillarse de la hoja / reseca, era el caballo reventado”. En esta versión de Arce (1982) se usa la traducción “mal de vivir”, más cercana al original y que será retomada en Frabetti (1983). En el v. 2 se vuelve a utilizar el verbo “borbotar”, variación del “borbotear” usado en la traducción del verso 125 de la traducción al castellano del “Inferno” de Crespo (1973) para traducir “gorgogliare”. Se usa por primera

vez el verbo sustantivado “abarquillarse”, en el v. 3, para la traducción de “accartocciarsi”. La traducción de “stramazato” en esta versión es “reventado”. La traducción “caballo reventado” del v. 4 será retomada en Morábito (2006).

4. “A menudo he hallado el mal de vivir”, Carlos Frabetti, 1983: “A menudo he hallado el mal de vivir: / era el arroyo estrangulado que borbolla, / era el enroscarse de la hoja / requemada, era el caballo desplomado”. En el v. 1 y en el título del poema se usa la traducción “mal de vivir”, usada ya por Arce (1982). La académica Annunziata Rossi retoma esta expresión, “el mal de vivir”, para su ensayo sobre autores del siglo XX, entre los cuales también se encuentra el poeta Montale, *El mal de vivir* (2012). El verbo elegido para la traducción de “gorgoglià” en el v. 2 es “borbolla”; el adjetivo para la traducción de “strozzato” es “estrangulado”; y la traducción “arroyo estrangulado” había sido ya usada en Ferrer Lerín (1973). Otras herencias de la retraducción de Ferrer Lerín (1973) son las traducciones en los vv. 3 y 4, “enroscarse de la hoja” y “caballo desplomado”.

5. “A menudo la pena de vivir he encontrado”, Fabio Morábito, 2006: “A menudo la pena de vivir he encontrado: / era el río que bulle en la estrechura, / era el enroscarse de la hoja reseca, / era el caballo reventado”. En esta versión, el v. 1 empieza con la traducción “a menudo” para “spesso”, ya usado en Ferrer Lerín (1973) y Frabetti (1983). La traducción de “il male di vivere” es “la pena de vivir”. Armani (1971) ya usa esta traducción en su versión, y sigue confirmándose, en lo esencial, el gran referente de Morábito (2006) para las retraducciones de los poemas de *Ossi di seppia*. Armani (1971), Ferrer Lerín (1983) y Arce (1982) ya habían usado la expresión “hoja reseca” en el v. 3. Ferrer Lerín (1973) y Frabetti (1983) habían usado la traducción “enroscarse de la hoja”. La traducción de Morábito (2006) de la expresión del v. 3, “enroscarse de la hoja reseca”, coincide íntegramente con la de Ferrer Lerín (1973). La traducción de “cavallo stramazato” resulta, en esta versión, préstamo de la solución usada por Arce (1982), “caballo reventado”.

SEGUNDA ESTROFA (RETRADUCCIONES)

En los vv. 5-8: “Bene non seppi, fuori del prodigio / che schiude la divina Indifferenza: / era la statua nella sonnolenza / del meriggio, e la nuvola, e il falco alto levato”. La primera traducción de esta estrofa por Vintilă

Horia y López Pacheco (1959) es la siguiente: “No vi la felicidad, si no es ese prodigio / que nos desvela la divina Indiferencia: / era la estatua en la somnolencia / del mediodía, y la nube, y el halcón elevado”. En línea con la traducción de “male” en el v. 1 como “dolor”; en el v. 5, el término “bene”, antítesis de “male” (v. 1), se traduce como “felicidad”.

1. “La pena de vivir...”, Horacio Armani, 1971: “Bienes no conocí, más que el prodigio / que ofrece la divina Indiferencia: / era la estatua entre la somnolencia / de la siesta, y la nube, y el alto halcón alzado”. En esta versión, en el v. 5 “bene” es traducido como “bienes”. La traducción “divina Indiferencia” permanece inmutada en todas las versiones. En el v. 7 se encuentra la traducción “estatua entre la somnolencia”, que modifica ligeramente con la preposición “entre” en vez de “en”. “Siesta”, en el v. 8, permanece en Morábito (2006). Al final del v. 8, la descripción del tercer correlativo objetivo de la imagen del bien repite los tres elementos del original, con la aliteración de “al”; se pierde, sin embargo, el homeotéleuton del original “falco alto levato”.

2. “A menudo he hallado el dolor de vivir”, Ferrer Lerín, 1973: “De bien no supe, fuera del prodigio / que revela la divina Indiferencia: / la estatua en la somnolencia / del mediodía, y la nube, y el halcón cernido en lo alto”. Ferrer Lerín (1973) decide traducir “bene” al inicio del v. 5 como “bien”. En los vv. 7-8, la traducción “estatua en la somnolencia / del mediodía” se repite en las dos retraducciones sucesivas de Arce (1982) y Frabetti (1983).

3. “Mal de vivir frecuentemente he hallado”, Joaquín Arce, 1982: “Del bien no supe, fuera del prodigio / que entreabre la divina indiferencia: / era la estatua en la somnolencia / del mediodía, y la nube, y el halcón alto elevado”. Arce (1982) decide traducir “bene” al inicio del v. 5 como “bien”, en “del bien no supe”. En los vv. 7-8, la traducción “estatua en la somnolencia / del mediodía” se hereda de Ferrer Lerín (1973) y se repite en Frabetti (1983).

4. “A menudo he hallado el mal de vivir”, Carlos Frabetti, 1983: “Del bien no supe, fuera del prodigio / que revela la divina Indiferencia: / era la estatua en la somnolencia / del mediodía, y la nube, y el halcón en lo alto”. Se hereda de Arce (1982) la traducción del v. 5, “del bien no supe, fuera del prodigio”. En los vv. 7-8, la traducción “estatua en la somnolencia / del mediodía” se hereda de Ferrer Lerín (1973) y se repite en Frabetti (1983). En los vv. 7-8, la traducción “estatua en la somnolencia / del mediodía” se hereda de Ferrer Lerín (1973) y Arce (1982).

5. “A menudo la pena de vivir he encontrado”, Fabio Morábito, 2006: “No conocí más bienes que el prodigio / que encierra la divina Indiferencia: / era la estatua en la somnolencia de la siesta, / y la nube, y el detenido halcón en las alturas”. En la versión de Morábito (2006) reaparece la traducción “bienes” para traducir “bene”, herencia de la versión de Armani (1971). También en el v. 7 Morábito recurre a un préstamo de la versión de Armani (1971), “la somnolencia de la siesta”, que aquí introduce con la traducción “estatua en”, de Ferrer Lerín (1973) y usada en todas las versiones posteriores a la de Ferrer Lerín.

6.9.3 Tercera etapa

El análisis del último poema de los que se ha recopilado en nuestro corpus para el análisis crítico, “Spesso il male di vivere...”, confirma las tendencias observadas en análisis anteriores de este trabajo.

El poema del análisis es corto, tan solo comprende dos cuartetos, por lo que las ocasiones de analizar las repeticiones, los préstamos y la evolución de las traducciones es más limitada respecto a poemas de tamaño más extenso ya analizados.

Como a lo largo de todas las retraducciones analizadas de los poemas de *Ossi di seppia* al castellano, los retraductores de este poema también tienen conocimiento de las traducciones de sus predecesores. Esto puede ser debido al hecho de que la retraducción poética no deja de ser un nicho exclusivo de la traducción literaria, o al hecho de que se trata de versiones traducidas por poetas casi contemporáneos que se conocen entre sí cuando no colaboran, como es el caso de Vintilă Horia y López Pacheco (1959), quienes realizan una traducción conjunta; o el de Armani y Morábito, cuya relación se caracteriza por un cierto grado de admiración, que se aprecia en todas las retraducciones que Morábito adopta de las versiones de su homólogo argentino.

En este poema, Frabetti (1983) es otro gran deudor de retraducciones anteriores, retoma fragmentos enteros de versos desde sus predecesores, especialmente, como se ha observado en la segunda etapa de este análisis, de las retraducciones de Ferrer Lerín (1973) y Arce (1982).

Para seguir con más claridad la evolución de las soluciones traslativas más importantes del poema, esta se resume en la siguiente tabla. Aquí hallaremos en cursiva las traducciones que se repiten en al menos dos

versiones desde la primera traducción de Vintilă Horia y López Pacheco (1959) hasta la última retraducción de Morábito (2006) (tabla 12). En la primera columna de la izquierda, se ubica el verso en el que se encuentran dichas traducciones; en la segunda columna se coloca el texto original; y en las siguientes seis columnas, los textos de las traducciones al castellano. En cursiva se evidencian las coincidencias.

En el v. 1, la traducción “a menudo” aparece en hasta cuatro de las retraducciones analizadas. En el v. 2, cada una de las traducciones se repite en dos versiones, “dolor de vivir” en Vintilă Horia (1959) y Ferrer Lerín (1973), “pena de vivir” en Armani (1971) y Morábito (2006) y “mal de vivir” en Arce (1982) y Frabetti (1983). En el tercer ejemplo de la tabla 12, las traducciones del verbo “gorgoglia” nos interesan por ser de origen dantesco en el original y, en al menos tres de las versiones analizadas, por parecerse a una de las retraducciones de Ángel Crespo (1973) del mismo verbo “gorgoglia”, en el verso 125 del “Inferno” de *La Divina Commedia* de Dante. Las versiones de Vintilă Horia y López Pacheco (1959) y la de Armani (1971) son versiones anteriores a la publicación del “Inferno” de Dante por Crespo (1973), y podrían haber influenciado su traducción “borbotea”, al traducir el verbo “gorgoglia” como “borbota”, también en Arce (1982).

En el v. 3 aparece el tercer *exemplum* relativo al “male di vivere”, la hoja “riarsa”, cuyas retraducciones aparecen repetidas en varias ocasiones, siendo “hoja reseca” de Armani (1971) la más frecuente, en cuatro retraducciones, hasta la de Morábito (2006).

En el v. 4, la traducción “caballo desplomado” de Armani (1971) se repite en dos retraducciones posteriores, mientras que la traducción “caballo reventado” de Arce (1982) llega hasta nuestros días y es retomada en Morábito (2006). La primera retraducción de “bene” a comienzo del v. 5 es “bienes” (Armani, 1971), y será retomada en Morábito (2006); todos los demás retraductores optan por “bien”. La traducción “estatua en la somnolencia / del mediodía” de Vintilă Horia y López Pacheco (1959) será la más utilizada en las versiones posteriores, aparece hasta en tres retraducciones posteriores.

Tabla 12

	<i>Original</i>	<i>Vinitilá Horia, 1959 (1.ª trad.)</i>	<i>Armani, 1971</i>	<i>Ferrer Lerín, 1973</i>	<i>Arce, 1982</i>	<i>Frabetti, 1983</i>	<i>Morábito, 2006</i>
v. 1	spesso	muchas veces	<i>a menudo</i>	<i>a menudo</i>	frecuentemente	<i>a menudo</i>	<i>a menudo</i>
v. 1	male di vivere	<i>dolor de vivir</i>	<i>pena de vivir</i>	<i>dolor de vivir</i>	<i>mal de vivir</i>	<i>mal de vivir</i>	<i>pena de vivir</i>
v. 2	rivo strozzato che gorgogliava	torrente que <i>borbota</i> degollado	<i>arroyo estrecho que borbota</i>	<i>arroyo estrangulado que borbolla</i>	<i>arroyo ahogado que borbota</i>	<i>arroyo estrangula-do que borbolla</i>	río que bulle en la estrechura
vv. 3-4	l'incartocciarsi della foglia / riarsa	retorcerse de <i>la hoja quemada</i> (v. 3)	el enroscamiento de <i>la hoja reseca</i> (v. 3)	<i>el enroscarse de la hoja/ reseca</i> (vv. 3-4)	el abarquillarse de <i>la hoja/ reseca</i> (vv. 3-4)	<i>el enroscar-se de la hoja / requema-da</i> (vv. 3-4)	<i>el enroscarse de la hoja reseca</i> (v. 3)
v. 4	cavallo stramazato	<i>caballo derribado</i>	<i>caballo desplomado</i>	<i>caballo desplomado</i>	<i>caballo reventado</i>	<i>caballo desploma-do</i>	<i>caballo reventado</i>
v. 5	Bene	felicidad	<i>bienes</i>	<i>bien</i>	<i>bien</i>	<i>bien</i>	<i>bienes</i>
vv. 7-8	statua nella sonnolenza / del meriggio	<i>estatua en la sonnolencia / del mediodía</i>	<i>estatua entre la sonnolencia / de la siesta</i>	<i>estatua en la sonnolencia / del mediodía</i>	<i>la estatua en la sonnolencia / del mediodía</i>	<i>la estatua en la sonnolencia / del mediodía</i>	<i>estatua en la sonnolencia de la siesta</i>
v. 8	falco alto levato	<i>halcón elevado</i>	<i>alto halcón alzado</i>	<i>halcón cernido en lo alto</i>	<i>halcón alto elevado</i>	<i>halcón en lo alto</i>	detenido <i>halcón en las alturas</i>

CONCLUSIONES

Este trabajo de investigación ha supuesto un recorrido a lo largo de todas las traducciones al castellano de la obra poética *Ossi di seppia* del autor italiano y premio Nobel de Literatura Eugenio Montale. El poemario que representa la primera obra publicada por el autor genovés aparece en Italia en 1925, sin embargo, hay que esperar hasta 1948 para que dos poetas de la generación del 27, José María Alonso Gamo y Eugenio de Nora, viertan al castellano dos poemas de la colección de Montale en su revista poética *Espadaña*.

A pesar del tardío interés que suscitó el autor en el ámbito literario español e hispanoamericano, a partir de los años setenta del siglo pasado, *Ossi di seppia* empieza a ser retraducido en España, Argentina, Perú y Chile. La proliferación de retraducciones que experimenta la obra—mucho tienen que ver las efemérides relacionadas con la biografía del poeta—ha ofrecido material suficiente para poder estudiar, en el ámbito de esta monografía, el fenómeno retraductor a través del análisis de retraducciones selectas de *Ossi di seppia* al castellano.

Con este estudio de las retraducciones del poemario, se ha podido demostrar cómo la retraducción es una disciplina poco explorada y que ofrece muchos puntos de reflexión dentro del ámbito de los estudios de traducción, en los que se ha profundizado gracias también a la aplicación de las cuestiones del enfoque “5 W’s and one H” al corpus de análisis, siguiendo la propuesta de Alvstad y Assis (2005). Todos los elementos considerados para este análisis han sido puntos de partida para poder contestar fácticamente a las cuestiones aplicadas sobre qué es retraducción, quién, cuándo, dónde, por qué y cómo se retraduce. Son factores imprescindibles y necesarios para entender desde un enfoque holístico el fenómeno de la retraducción.

Lo primero que se ha esclarecido en este análisis ha sido cuál es el objeto de la retraducción, qué puede considerarse obra retraducida y lo que no debería considerarse retraducción, cotejando cada una de las versiones al castellano de *Ossi di seppia* recopiladas en el corpus. Tras identificar que las retraducciones de la obra no son ni reediciones ni primeras traducciones al idioma meta, en nuestro caso el castellano, se ha

decidido hacer otra discriminación importante entre traducciones activas y pasivas. Es decir, aquellas traducciones que nacen y coexisten junto a otras en el mismo sistema meta, las activas, y aquellas que, por sus características, como puede ser su génesis u otras peculiaridades relacionadas con el lugar o el periodo en el que han aparecido, son retraducciones que no entran en competición con las demás retraducciones recopiladas, las pasivas, y que por ello no han sido objeto de este estudio, al no poder aportar elementos de comparación críticos de relieve.

El segundo de los aspectos fundamentales de este estudio que ha aportado datos importantes sobre la retraducción de *Ossi di seppia* ha sido el análisis del perfil de los autores de las diferentes versiones de la obra al castellano, además de la figura de los poetas que traducen poesía y que divulgan las novedades poéticas del panorama internacional aún desconocidas en sus países, como es el caso de los primeros traductores de Montale en España, que comparten y desempeñan una tarea común entre los poetas de principio del siglo XX. A través de este análisis, también emergen otras profesiones a las que se dedican los autores de las retraducciones de la obra montaliana al castellano. Una de las que más ha suscitado interés en este trabajo de investigación ha sido la de diplomático o la de abogado con algún encargo relevante en el país transalpino. Muchos han sido los diplomáticos con veleidades literarias a los que se les encargó la traducción de la primera obra de Montale o quienes, *motu proprio*, deciden aportar su versión para la historia traductológica de *Ossi di seppia* al castellano, gracias a su pericia lingüística y también a la libertad de desplazamiento y a la facilidad para acceder a novedades literarias internacionales, privilegios de los que disfrutaban a pesar de las limitaciones del periodo histórico marcado por grandes conflictos a escala mundial en el que se publican las primeras retraducciones de la obra.

Por lo que se refiere a cuándo y dónde aparecen las publicaciones de las retraducciones de la obra objeto de esta monografía, se ha querido dar mucho relieve a ambas cuestiones, por el hecho de ser partes esenciales del enfoque global sobre las motivaciones de la retraducción. Cuándo se produce la retraducción de Montale al castellano es un dato importante, ya que podríamos afirmar que existe un largo periodo durante el cual *no* se retraduce a Montale. De hecho, la primera traducción de la que se dispone en castellano de *Ossi di seppia* se publica, y solo parcialmente, con dos únicos poemas, veintitrés años después de la publicación de su original en Turín (1925). Este hecho ha resultado todavía más relevante

al conocer la gran actividad como traductor e intelectual que desempeñaba Montale internacionalmente desde principios del siglo XX y de la que son testimonio tanto la traducción de sus obras en otros países vecinos, pocos años después de la publicación del original en Italia, como Inglaterra o Francia a lo largo de los años 1920, como el entramado de correspondencias amistosas y traducciones recíprocas que Montale mantenía con otros intelectuales contemporáneos internacionales. T. S. Eliot era uno de ellos, quien ya en 1928 había publicado la traducción de la lírica “Arsenio”, perteneciente a *Ossi di seppia*, en su revista *The Criterion*; también Jorge Guillén, cuyos poemas Montale ya había traducido y publicado en Italia, en 1931.

A partir de importantes acontecimientos en la biografía de Montale, como la obtención de condecoraciones y premios que culminan en 1975 con la obtención del premio Nobel de Literatura, crece en el mundo literario en español el interés hacia su persona y hacia su poética, y consecuentemente aumenta el número de retraducciones de *Ossi di seppia* al castellano: esto reafirma nuestra convicción de que la retraducción es producto y proceso al mismo tiempo y que en este ámbito es tanto producto del interés hacia la figura de Montale como proceso a través del cual hay más presencia de este autor en la cultura meta que contribuye a impulsar su éxito en esta. Mas la verdadera coronación del poeta y de su *Ossi di seppia* en el ámbito hispánico procede del mundo académico, gran motor de los estudios montalianos, en concreto las retraducciones recopiladas por Rosario Scrimieri en ocasión del centenario del nacimiento de Montale: *Eugenio Montale que nació hace cien años* (1996) y *37 poemas de Eugenio Montale traducidos por 37 poetas españoles en el centenario de su nacimiento* (1996), obras que impulsarán posteriores traducciones al castellano de Montale, como *Diario póstumo*, en versión de M.^a Ángeles Cabré (1999); la segunda versión de *Huesos de sepia*, de Carlos Frabetti (2000); *Satura*, traducido por M.^a Ángeles Cabré (2000); *La tormenta y otros poemas*, de Juana Ruiz (2003); y *Las ocasiones*, de Carlos Vitale (2005), quien ya había traducido una recopilación de poemas de Montale en *La forma del mundo* (1990). Una oleada, pues, de traducciones al castellano que culmina en el año 2006 con la retraducción de la obra completa de Montale, por Fabio Morábito.

Muchos han sido los interrogantes que se nos han presentado a lo largo de este trabajo y a los que se ha tratado de dar respuesta con nuestra labor de investigación y de análisis. Por ejemplo, algunas de las

dudas iniciales que procedían de la teoría sobre retraducción y también de la observación directa sobre este fenómeno tenían que ver con *i*) preguntas relacionadas con la cuestión del envejecimiento de las traducciones; *ii*) con la intención del retraductor de proponer a toda costa cambios en su versión en comparación con otras retraducciones activas y casi simultáneas; *iii*) con el hecho de que los primeros traductores de una obra puedan sentir el peso de introducir al poeta original en una nueva cultura, y por lo tanto tienden más a recalcar formalmente la estructura del original comparado con los retraductores de versiones sucesivas; *iv*) con los posibles prejuicios formales relativos a las primeras traducciones, superables solo a través de retraducciones sucesivas; *v*) con el hecho de que, si fuera cierto que las retraducciones sucesivas están más libres de prejuicios formales, también sería cierto que conseguirían recuperar en mayor medida el sentido del original; *vi*) con el cómo afecta a las retraducciones el hecho de conocer en mayor o menor medida al autor y su poética; y, finalmente, *vii*) con algunos interrogantes también relacionados con los medios que tienen a su disposición los retraductores de las versiones más recientes, además del mayor conocimiento crítico sobre el autor y su poética que pueda facilitar su retraducción.

En esta monografía se ha tratado de dar respuestas a todas estas preguntas, gracias al análisis de por qué se retraduce y de cómo se retraduce. La solución a ambas cuestiones, que parten de las anteriores siete preguntas expuestas arriba, ha sido reforzada por el desarrollo y la aplicación de un método *ad hoc* de análisis propio que ha hecho que podamos demostrar nuestra teoría de la retraducción con los resultados del análisis crítico de nueve poemas de *Ossi di seppia* y de la comparación entre sus cincuenta retraducciones, sus nueve primeras traducciones y los textos originales.

Tras una tarea compleja de comparación y análisis, y habiendo aplicado las debidas atenciones con respecto al decalaje temporal, como el factor circunstancial que haya podido influir entre las primeras traducciones y las retraducciones más recientes, podemos afirmar que las retraducciones responden a múltiples factores tanto internos como externos, que poco tienen que ver con estériles categorizaciones que tienden a relegar la retraducción a un fenómeno de mera respuesta al envejecimiento de la traducción o a una exigencia personal del retraductor que responde a su innata y eterna insatisfacción para con su trabajo y su resultado final.

Por lo que se refiere a los elementos externos hallados en este trabajo de investigación y que influyen directamente en la retraducción, podemos

afirmar que *i*) el periodo de publicación y recepción de una obra, así como las circunstancias que afectan a los traductores, sus perfiles profesionales y personales; *ii*) el lugar de publicación, tanto del original como de las retraducciones; *iii*) el idioma meta de las retraducciones y sus matices y regionalismos; *iv*) las exigencias del mercado editorial estrechamente ligadas, en nuestro estudio, a las efemérides que acrecientan y modifican la atención hacia el autor; y *v*) las motivaciones subyacentes a la aportación de modificaciones o a la realización de un determinado tipo de retraducción que sea más académica o que tenga como público un lector menos especializado, son, todos, elementos que deben tenerse en cuenta cuando se quiere realizar un estudio sobre retraducción.

Respecto a los elementos internos de la retraducción que merecen la atención de los teóricos que se dedican a estudiar el fenómeno retraductor, el resultado del análisis directo de las retraducciones de *Ossi di seppia* muestra que existen patrones procedentes de la teoría más clásica sobre retraducción difíciles de refutar. Por ejemplo, con el paso del tiempo el idioma cambia, así como cambia el lector y cambia la profesión del traductor. Todo ello influye en la retraducción, sobre todo porque, en nuestro caso, entre la primera retraducción de *Ossi di seppia* de 1948 y la más reciente de 2006 transcurre un lapso de cincuenta y ocho años, a caballo entre dos siglos y dos milenios, elementos no despreciables teniendo en cuenta los cambios por los que ha pasado la sociedad, el idioma y la profesión del traductor, que nace y se define casi al mismo tiempo que se van realizando las retraducciones de este trabajo investigativo. Son de gran relevancia a la hora de desarrollar una teoría de la retraducción con un enfoque holístico sobre sus motivaciones.

Además, en el análisis crítico de las retraducciones se ha demostrado que no solo existen prolíficas interferencias entre las diferentes retraducciones, sino que además estas no siempre siguen un orden cronológico preestablecido. Es decir, existen retraductores que prefieren adoptar préstamos de soluciones traslativas ya utilizadas con anterioridad por otros retraductores, pero no utilizadas en la retraducción inmediatamente anterior a la suya, como sugieren los enfoques más primitivos sobre teoría de la retraducción, por los que necesariamente las retraducciones sucesivas son mejores que las anteriores. Esto se debe a que, en primer lugar, el mito del retraductor literario, que no quiere leer las versiones de los que lo han precedido en la traducción de un texto para que su

trabajo quede libre de interferencias, es completamente falso. La causa de este hecho, como se ha podido apreciar en este estudio, es que todos los autores de las retraducciones analizadas conocen perfectamente los trabajos de los retraductores que los han precedido y, en ocasiones, a través de sus aportaciones retraslativas se distancian rotundamente de las versiones anteriores; en otras ocasiones, sin embargo, movidos incluso por la admiración hacia un determinado retraductor y su versión, recuperan soluciones traductológicas de estos dentro de lo que se ha llamado en esta investigación “vaivén de préstamos”. Esto enriquece sus versiones, a pesar de no seguir un orden preestablecido de perfección del texto basado en una línea cronológica fija. Ello permite que las retraducciones más recientes gocen de un bagaje traslativo mayor que aquellas primeras traducciones en las que se ve, en la mayoría de los casos analizados, todo el peso de tener que presentar por primera vez, en un idioma y una cultura meta determinadas, a un autor de difícil traducibilidad –aspecto en el que coinciden todos sus críticos presentes y pasados–, como ha podido ser el hermético Eugenio Montale en su primera obra, *Ossi di seppia*.

Por lo tanto, podemos concluir que este estudio, tanto teórico como práctico sobre retraducción, se diferencia de análisis más tradicionales por sus características innovadoras, gracias a un enfoque más amplio y motivacional y al método de análisis propio desarrollado, aplicable a cualquier tipo de obra literaria, no solo poética, sino también perteneciente a otros géneros: desde la ficción hasta la no ficción o al teatro, marcando una posible nueva pauta que seguir en ulteriores estudios sobre retraducción, una actual y emergente rama de la traducción todavía poco explorada.

REFERENCIAS

- Alevato do Amaral, V. (2019). Broadening the notion of retranslation. *Cadernos de Tradução*, 39(1), 239-259.
- Agosti, S. (1972). *Il testo poetico. Teoria e pratiche d'analisi*. Rizzoli.
- Albachten, O. B. y Gürçağlar, S. T. (2020). *Studies from a Retranslation Culture: The Turkish Context (New Frontiers in Translation Studies)*. Springer.
- Alegre Heitzmann, A. (2000, 1 de julio). Actualidad de Eugenio Montale. *Revista de libros*, 1-3.
- Alvstad, C. y Assis Rosa, A. (2015). Voice in Retranslation. An Overview and some Trends. *Target: International journal of translation studies*, 27(1), 3-24. <https://doi.org/10.1075/target.27.1.00int>
- Arvigo, T. (2001). *Guida alla lettura di Montale: Ossi di seppia*. Carrocci.
- Baker, M. (1998). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (1.^a ed.). Routledge.
- Baker, M. y Saldanha, G. (2001). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (2.^a ed. revisada). Routledge
- Baker, M. y Saldanha, G. (2001). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (3.^a ed. revisada). Routledge.
- Benjamin, W. (1923/1991). Die Aufgabe des Übersetzers. En *Gesammelte Schriften*. Suhrkamp. <https://ia600501.us.archive.org/16/items/GesammelteSchriftenBd.4/BenjaminGs4.pdf>
- Bensimon, P. (1990). Présentation. *Palimpsestes*, XIII(4), ix-xiii. <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.598>
- Berman, A. (1990). La retraduction comme espace de la traduction. *Palimpsestes* 4, 1-8. <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.596>
- BNE [Biblioteca Nacional de España]. *Catálogo*. <http://catalogo.bne.es/uhtbin/webcat>
- Brisset, A. (2004). Retraduire ou le corps changeant de la connaissance: Sur l'historicité de la traduction. *Palimpsestes*, 15, 39-67.
- Brisset, A. (2013). Translation and Redevelopment in Post-communist Europe. *Southern African and Linguistics and Applied Language Studies*, 31(4), 415-433.

- Brownlie, S. (1999). Investigating Norms. En J. Vandaele (Ed.), *Translation and the (Re)location of Meaning*. CETRA (Selected Papers of the CETRA Research Seminars in Translation Studies 1994-1996). <https://doi.org/10.1075/target.13.2.27che>
- Brownlie, S. (2006). Narrative Theory and Retranslation Theory. *Across Languages and Cultures*, 7(2), 145-170. <https://doi.org/10.1556/Acr.7.2006.2.1>
- Cadera, S. y Walsh, A. (Eds.) (2017). *Literary Retranslation in Context*. Peter Lang. <https://doi.org/10.3726/b10749>
- Cagnolati, B. E. (2012). *La traductología: Miradas para comprender su complejidad*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. <http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.26/pm.26.pdf>
- Calvino, I. (1977). *Lecture Montaliane*. Bozzi.
- Camps Olivé, A. (2014). *La traducción en las relaciones ítalo-españolas: lengua, literatura y cultura*. Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Camps Olivé, A. (2014). *Traducción y recepción de la Literatura Italiana en España*. Universitat de Barcelona, Publicacions i Edicions.
- Camps Olivé, A. (2003, enero). Para un estudio crítico de la fortuna de un italiano universal en el mundo hispánico: E. Montale. *Sinestesia*, 1-10.
- Camps Olivé, A. (2009). *Italia-España en la época contemporánea: estudios críticos sobre traducción y recepción literarias*. Peter Lang.
- Chesterman, A. (1993). From “Is” to “Ought”: Laws, Norms and Strategies in Translation Studies. *Target*, 5(1), 1-20.
- Chesterman, A. (2017). Reflections on Translation Theory. *Benjamins translation library*. <https://doi.org/10.1075/btl.132>
- Coldiron, A. E. (1996). Watson’s Hekatompathia and Renaissance Lyric Translation. *Translation and Literature*, 5(1), 3-25.
- Collombat, I. (2004). Le XXI^e siècle: l’âge de la retraduction. *Translation Studies in the new Millennium*, 2, 1-15.
- Conde Muñoz, A. (2015). *Manual de métrica italiana*. IAC Ed.
- Courtois, J. P. (2015). *De la retraduction: Le cas de romans*. La lettre volée.
- Dancette, J. (1993). Review of [Hurtado Albir, Amparo (1990) : La notion de fidélité en traduction, Paris, Didier Érudition, 236 p.]. *Meta*, 38(1), 140-143.

- De Paulis-Dalembert, M. P. (2000). L'œuvre de Eugenio Montale en France: aperçu sur sa réception critique. *Cronique italiennes*, 62(2), 122-123.
- Dean, S. (2011). *Confronting the Retranslation Hypothesis: Flaubert and Sand in the British literary system* [Tesis doctoral]. University of Edinburgh. <https://era.ed.ac.uk/bitstream/handle/1842/5494/Deane2011.pdf?sequence=2&isAllowed=y>
- Dean-Cox, S. (2014). *Retranslation: Translation, Literature and Reinterpretation*. Bloomsbury.
- Díez Revenga, F. J. (2013). Jorge Guillén y la literatura clásica. *Monteagudo*, 3(18), 159-176.
- Doce, J. (2007). *Poesía en traducción*. Círculo de Bellas Artes.
- Eco, U. (1962). *Opera aperta*. Bompiani.
- Federici, C. (2007). Review of [Nigel Armstrong and Federico M. Federici, eds. *Translating Voices, Translating Regions*. Aracne, 2006, 421 p.]. *TTR*, 20(1), 314-316. <https://doi.org/10.7202/018509ar>
- Fortea, C. (2007). El eterno retorno. La retraducción y sus consecuencias. En J. Baigorri Jalón y A. González Salvador (Eds.), *Entre lenguas: traducir e interpretar* (pp. 47-54). Fundación Academia Europea de Yuste.
- Fuchs, M. (2002). Soziale Pragmatik des Übersetzens. Strategien der Interkulturalität in Indien. En J. Renn, J. Straub y S. Shimada (Eds.), *Übersetzung als Medium des Kulturverstehens und sozialer Integration* (pp. 292-322). Campus.
- Gambier, Y. (1994). La retraduction, retour et détour. *Meta*, 39(3), 413-417.
- González Presa, F. (1987). *La revista Espadaña en la poesía española de posguerra (1944-1950) (historia, análisis y significación)* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid.
- Gürçağlar, S. T. (2020). Retranslation. En *Routledge Encyclopedia Of Translation Studies* (3.ª ed., pp. 484-490).
- Hewson, L. (2011). *An Approach to Translation Criticism. Emma and Madame Bovary in Translation*. John Benjamins.
- Hulst, L. D. y Gambier, Y. (2018). *A History of Modern Translation Knowledge: Sources, Concepts, Effects*.
- Hurtado Albir, A. (2004). *Traducción y traductología*. Cátedra.
- Ioli, G. (2015). *Montale*. Salerno Editrice.
- Juan Penalva, J. (2005). *La revista Escorial: Poesía y Poética. Trascendencia literaria de una aventura cultural en la alta posguerra*. [Tesis doctoral]. Universidad de Alicante. <http://hdl.handle.net/10045/10413>

- Kahn, R. y Seth, C. (2010). *La retraducción*. Presses universitaires de Rouen et du Havre.
- Kristeva, J. (1984). *Revolution in Poetic Language*. (Trad. Margaret Waller). Columbia University Press.
- Kujamäki, P. (2001) Finnish comets in German skies. *Target*, 13(1), 45-70. <https://doi.org/10.1075/target.13.1.04kuj>
- Ladmiral, J. R., Monti, E. y Schnyder, P. (2011). *Autour de la retraduction: perspectives littéraires européennes*. Orizons.
- Levý, J. (1967). Translation as a decision process. En *To Honor Roman Jakobson: Essays on the occasion of his seventieth birthday* (vol. 2, pp. 1171-1182). Walter de Gruyter GmbH.
- López Cortezo, C. (1985). “Falsetto” de E. Montale, una aproximación mitocrítica. *Revista de filología románica*, 3, pp. 311-318.
- Macri, O. (1936). Dell’analogia naturale: Montale. *Convivium*, 705-717. [Después en *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, 1941, pp. 73-146].
- Milanesi, C. (2016). La cultura popolare italiana nell’italianismo francese. L’Agréation e tre riviste. *Narrativa*, 38, 129-142. <https://doi.org/10.4000/narrativa.850>
- Molchan, M. (2016). Metodología para el análisis traductológico de grandes corpus de textos literarios. *Mutatis Mutandis: Revista Latinoamericana de Traducción*, 9(2), 267-285.
- Moya, V. (1993). Nombres propios: su traducción. *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 12, 233-248.
- Moya, V. (2004). *La selva de la traducción. Teorías traductológicas contemporáneas*. Cátedra.
- Muñiz Muñiz, M. N. (2000). Le traduzione Montale/Guillén. Nuovi dati sulla cronologia. *Cuadernos de Filología Italiana*, n.º extraordinario, 649-659.
- Occhipinti, N. E. y Blakesley, J. (2016). Italian Studies: Novecento and the Contemporary Period. *The Year’s Work in Modern Language Studies*, 76, 306-318. <https://doi.org/10.5699/yearworkmodlang.76.2014.0306>
- Ortiz García, J. (2021). De cometas, ballenas y traductores: cuatro retraducciones activas de *Moby Dick* en español. *TRANS: Revista De Traductología*, (25), 281-303.
- Ortiz García, J. (2020, agosto). La retraducción a examen. El caso de Edgar A. Poe en español. *Meta*, LXV(2), 332-351.

- Ortiz García, J. (2021). Qué, quién, dónde, cuándo, por qué y cómo: las retraducciones de *Moby Dick* en España. *Meta*, 66(3), 505-755.
- Paloposki, O. (2019). New Directions for retranslations research: Lessons Learned from the archaeology of retranslations in the Finnish literary system. *Cadernos de Tradução*, 39(1), 23-44. <http://dx.doi.org/10.5007/2175-7968.2019v39n1p23>
- Paloposki, O. y Koskinen, K. (2010). Reprocessing Texts. The Fine Line between Re translating and Revising. *Across Languages and Cultures*, 11(1), 29-49.
- Peeters, K. y Van Poucke, P. (2023). Retranslation, thirty-odd years after Berman. <http://dx.doi.org/10.17462/para.2023.01.01>.
- Pepe, T. (2014). La ricezione di Montale nel mondo anglosassone. Con alcune osservazioni a margine di un'antologia di traduzioni. *Il confronto letterario*, 61(2), 89-110.
- Pound, E. (1934), *ABC of Reading*. Routledge Limited.
- Pozo Sánchez, B. (2010). *Perfiles de un silencio concertado: la traducción montaliana de F. Ferrer Lerín*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/perfiles-de-un-silencio-concertado-la-traduccion-montaliana-de-f-ferrer-lerin/>
- Pym, A. (1998) *Method in Translation History*. St. Jerome.
- Rossi, A. (2012) *El mal de vivir. Ocho narradores y un poeta del siglo XX*. Aldus.
- Susam-Sarajeva, S. (2003). Multiple-entry visa to travelling theory. *Target— international Journal of Translation Studies*, 15(1), 1-36. <https://doi.org/10.1075/target.15.1.02sus>
- Toury, G. (1995). *Descriptive Translation Studies – and beyond*. John Benjamins Publishing Company.
- Valenciano Cerezo, A. (2002). *Estudio integral de las versiones de José Ángel Valente: lecturas para una poética y una estética de su poesía* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/71888/1/T43159.pdf>
- Van Poucke, P. (2017). Aging as a Motive for Literary Retranslation: A Survey of Case Studies on Retranslation. *Translation and Interpreting Studies*, 12(1), 91-115.
- Van Poucke, P. (2020). The Effect of Previous Translations on Retranslation: A Case Study of Russian-Dutch Literary Translation. *Transcultural*, 12.1, 10-25.

- Vanderschelden, I. (2000). Why retranslate the French classics? The impact of retranslation on quality. En M. Salama-Carr (Ed.), *On translating French literature and film II* (pp. 1-18). Rodopi. <https://books.google.es/books?id=-oo5EAAAQBAJ&lpg=PA1&hl=es&pg=PA8#v=onepage&q&f=false>
- Venuti, L. (2004). Retranslations. The Creation of Values. En *Lawrence Venuti. Translation Changes Everything* (pp. 96-109). Routledge.
- Wolf Irmscher, M. (1996) The Translator's Invisibility: A History of Translation by Lawrence Venuti. *Translation Review*, 50:1, 49-53. <https://doi.org/10.1080/07374836.1996.10524056>
- Zaro, J. J. y Ruiz Noguera, F. (2007). *Retraducir: Una nueva mirada. La traducción de textos literarios y audiovisuales*. Miguel Gómez Ediciones.

OBRAS MENCIONADAS

- Alighieri, D. (1304-1307/2006). *Convivio*. (Trad. F. Molina Castillo). Cátedra.
- Alighieri, D. (1321/1973). *Comedia: infierno*. (Ed. y Trad. Á. Crespo). Seix Barral.
- Alonso Gamo, J. M. (1957). *Tus rosas frente al espejo*. Tip. Moderna.
- Alonso Gamo, J. M. (1976). *Paisajes del alma en paz*. Arbolé.
- Alonso Gamo, J. M. (1984). *Rincón*. Institución Provincial de Cultura Marqués de Santillana.
- Arce, J. (1981). *La poesía del Siglo ilustrado*. Athenaica ediciones.
- Arce, J. (1982) *Literaturas italiana y española frente a frente*. Espasa Calpe.
- Arce, J. (1982). *Los poetas. Eugenio Montale*. Edición Júcar.
- Armani, H. (1948). *Esta luz donde habitas*. Artes Gráficas Bartolomé U. Chiesino.
- Armani, H. (1971). *Los Poetas*. (Ed. A. Pellegrini). Compañía General Fabril Editora.
- Armani, H. (1973). *Poetas italianos del siglo XX*. Ediciones Librerías Fausto.
- Armani, H. (1976, junio). Eugenio Montale. Tres poemas. *Fablas: revista de poesía y crítica*, (67), 10-15. <https://mdc.ulpgc.es/s/mdc/item/178126>

- Armani, H. (1990). *El vacío que nos invade*. Grupo Editor Latinoamericano.
- Armani, H. (1994). *Antología de poesía italiana contemporánea*. Litoral/Unesco.
- Armani, H. (2008). *El sueño de la poesía*. Fundación Victoria Ocampo.
- Crespo, Á. (1994). *Poetas italianos contemporáneos*. Círculo de lectores.
- D'Angelo, G. (2011, 25 de febrero). Parallel and Distributed Simulation: Five W's (and One H). *MIMOS DSIMday 2011, Università di Roma Tor Vergata*.
- Ferrer Lerín, F. (1971). *La hora oval*. Ocnos.
- Ferrer Lerín, F. (2005). *Níquel. Mira* (1.^a ed.) [2.^a ed. 2006].
- Ferrer Lerín, F. (2007). *El Bestiario de Ferrer Lerín*. Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg.
- Ferrer Lerín, F. (2009). *Fámulo*. Tusquets (col. Nuevos Textos Sagrados).
- Ferrer Lerín, F. (2014). *Mansa chatarra*. Jekyll & Jill.
- Ferrer Lerín, F. (2023). *Poesía reunida*. Tusquets (col. Nuevos Textos Sagrados).
- Foscolo, U. (1807). *Dei Sepolcri*. Nicolò Bettoni.
- Frabetti, C. (1983). *Huesos de sepia y otros poemas*. Orbis.
- Frabetti, C. (2000). *Eugenio Montale –Huesos de sepia–*. (Pról. A. Gargiulo, Trad. C. Frabetti). Igitur.
- Frabetti, C. (1998). *El gran juego*. Alfaguara.
- Frabetti, C. (2007). *Calvina*. Ediciones SM.
- Germán Belli, C. (2000). *Salve, Spes!* Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Germán Belli, C. (2001). *En las hospitalarias estrofas*. Lom Ediciones.
- Germán Belli, C. (2003). *La miscelánea íntima*. Pre-Textos.
- Germán Belli, C. (2004). *Lo inapagable. Antología de poesía amorosa*. Lom Ediciones.
- Germán Belli, C. (2004). *En el restante tiempo terrenal. Antología*. Argonauta.
- Germán Belli, C. (2006). *En el coto de la mente*. Editorial universitaria de Chile.
- Guillén, J. (1967/2008). *Aire nuestro. Cántico, Clamor, Homenaje y otros poemas, final*. (Ed. O. Barrero Pérez). Tusquets.
- Horia, V. y López Pacheco, J. (1959). *Poesía italiana contemporánea*. Ediciones Guadarrama S. L.
- Kivi, A. (2021). *Seitsemän veljestä: Kertomus*. Good Press.

- Montale, E. (1925/2003). *Ossi di seppia*. (Eds. P. Cataldi y F. D'Amely). Mondadori.
- Montale, E. (1939). *Le occasioni*. Einaudi.
- Montale, E. (1943). *Finisterre*. Einaudi.
- Montale, E. (1956). *La bufera e altro*. Einaudi.
- Montale, E. (1956). *Farfalla di Dinard*. Neri Pozza.
- Montale, E. (1969). *Fuori di casa*. Mondadori.
- Montale, E. (1971). *Satura*. Mondadori.
- Montale, E. (1973). *Diario del '71 y del '72*. Mondadori.
- Montale, E. (1977). *Quaderno di quattro anni*. Mondadori.
- Montale, E. (1976). *Sulla poesia*. Mondadori.
- Montale, E. (1980). *Altri versi*. (Eds. R. Bettarini y G. Contini). Einaudi.
- Montale, E. (1996). *Diario postumo*. (Ed. R. Bettarini). Mondadori.
- Montale, E. (1928, 4 de junio). *Arsenio*. (Trad. M. Praz). *The Criterion*, VII. [También en T. S. Eliot (Ed.), *The Criterion 1922-1939* (pp. 342-343). Faber&Faber, 1967].
- Montale, E. (1930, mayo, abril y junio). Delta. Ripenso il tuo sorriso. (Trads. S. Beckett y S. Putnam). *This Quarter*, II, 630-654.
- Montale, E. (1948/2021). *Quaderno di traduzioni*. (Ed. E. Testa). Mondadori (col. Lo specchio).
- Montale, E. (1999). *Diario póstumo*. (Trad. M.^a Á. Cabré). Ediciones de la Rosa Cúbica.
- Montale, E. (2000). *Satura*. (Trad. M.^a Á. Cabré). Icaria.
- Montale, E. (2003). *La tormenta y otros poemas*. (Trad. Juana Ruiz). Dvd ediciones.
- Montale, E. (1925/2003). *Ossi di seppia*. (Eds. P. Cataldi y F. D'Amely). Mondadori.
- Montale, E. (2005) *Las ocasiones*. (Trad. C. Vitale). Igitur.
- Montale, E. (1925/1948). Dos poemas de Eugenio Montale. (Trads. J. M. Alonso Gamo y E. de Nora). *Revista Espadaña*, (36), 747-748.
- Montale, E. (1925/1949, diciembre). *Ossi di seppia*. (Trad. J. M. Alonso Gamo). *Revista Escorial*, XX(64), 959-976.
- Montale, E. (1973). *Huesos de Sepia*. (Trad. F. Ferrer Lerín). Alberto Corazón Editor.
- Monti, E. (2011). Introduction: la retraduction, un état des lieux. *Orizons*, 9-25.
- Morábito, F. (1985). *Lotes baldíos*. Fondo de Cultura Económica.
- Morábito, F. (1992). *De lunes todo el año*. Uveracruzana.

- Morábito, F. (1997). *Cuando las panteras no eran negras*. Fondo de Cultura Económica.
- Morábito, F. (2006). *Grieta de fatiga*. Tusquets.
- Morábito, F. (2006). *Eugenio Montale. Poesía completa*. Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg.
- Morábito, F. (2014). *Cuentos populares mexicanos*. Siruela.
- Morábito, F. (2016). *Madres y perros*. Sexto piso.
- Morábito, F. (2018). *El lector a domicilio*. Sexto piso.
- Praz, M. (1934, 21 de junio). Moder Italian Poetry. *Times Literary Supplement*, 448.
- Rosso, P. P. (2008). *Una mañana, tal vez*. Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Scrimieri, R. (Ed.). (1996). *37 poemas de Eugenio Montale traducidos por 37 poetas españoles en el centenario de su nacimiento*. Hiperión.
- Scrimieri, R. (Ed.). *Eugenio Montale que nació hace cien años. [Homenaje en conmemoración del centenario del nacimiento de Eugenio Montale (1986-1996)]*. Universidad Complutense/Mondadori.
- Sologuren, J. (1981). *Antología general de la literatura peruana*. Fondo de Cultura Económica.
- Sologuren, J. (2014). *Vida continua*. (Ed. R. Silva-Santisteban). *Academia Peruana de la Lengua*.
- Sologuren, J. y Germán Belli, C. (2002). *Poesía italiana del siglo XX. Eugenio Montale (1896-1978)*. Editorial Universidad de Antioquía.
- Tasso, T. (1573/2001). *Aminta*. (Trad. F. Morábito). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Tarquini, A. (2009). *Il Gentile dei fascisti. Gentiliani e antigentiliani nel regime fascista*. Il Mulino.
- Turi, G. (1980). *Il fascismo e il consenso degli intellettuali*. Mulino.
- Valente, J. A. (2002). *Cuaderno de versiones*. (Ed. C. Rodríguez Fer). Galaxia Gutenberg.
- Valery, P. (1929). Le cimetière marin / El cementerio marino. (Trad. J. Guillén). *Revista de Occidente*, 72, 340-353.
- Vitale, C. (1990). *La forma del mundo - Eugenio Montale*. Cancana.
- Wallace, K. y Rogers, S. J. (2010). Intervening in infancy: implications for autism spectrum disorders. *Journal of Child Psychology and Psychiatry*, 51(12), 1300-1320. <https://doi.org/10.1111/j.1469-7610.2010.02308.x>

ANEXOS

1. INTRODUCCIÓN

Los anexos de la presente monografía están concebidos para ser utilizados como herramienta de navegación en el detallado análisis crítico de los poemas selectos de *Ossi di seppia* que sirven de base a esta investigación.

Para la realización del estudio que nos ha llevado a escribir esta monografía, se ha creado un corpus de todas las versiones en castellano de *Ossi di seppia*. En esta publicación compartimos con el lector una parte de ese corpus inicial, para que tenga la oportunidad de leer fácilmente los textos objeto de nuestro análisis y pueda combinar el aspecto pedagógico y académico con el lúdico de la lectura de los versos que se recopilan.

En los anexos se recogen las versiones originales de todos los poemas seleccionados para el análisis crítico y sus respectivas primeras traducciones y sucesivas retraducciones activas al castellano.

Para guiar mejor al lector, se ha creado un índice por cada poema analizado, con un total de nueve índices, donde se detallan el título original, el de las primeras traducciones, el autor de la traducción y el respectivo año de publicación.

2. OBRAS CONSULTADAS

En la tabla 1 se detallan, en orden cronológico, todas las obras consultadas para la realización del corpus de análisis:

Tabla 1

Obras consultadas
1925/1948: Eugenio Montale. <i>Ossi di seppia</i> (8. ^a ed. a partir de la 7. ^a). Mondadori (col. Lo specchio).
1948: José María Alonso Gamó y E. de Nora. Dos poemas de Eugenio Montale. <i>Revista Espadaña</i> , 36. León.
1949: José María Alonso Gamó. <i>Ossi di seppia</i> . <i>Revista Escorial</i> . Madrid.
1959: Vintilă Horia y Jesús López Pacheco. <i>Poesía italiana contemporánea</i> . Madrid: Ediciones Guadarrama S. L.
1967/2008: Jorge Guillén. <i>Aire nuestro. Cántico, Clamor, Homenaje y otros poemas, final</i> . Barcelona: Tusquets.
1971: Horacio Armani. <i>Los Poetas</i> . Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora S. A.
1973: Horacio Armani. <i>Poetas italianos del siglo XX</i> . Buenos Aires: Ediciones Librerías Fausto.
1973: Francisco Ferrer Lerín. <i>Huesos de Sepia</i> . Madrid: Alberto Corazón Editor.
1976: Horacio Armani. Eugenio Montale, Tres poemas. <i>Fablas: revista de poesía y crítica</i> , 67. Gran Canaria.
1982: Joaquín Arce. <i>Los poetas. Eugenio Montale</i> . Madrid: Edición Júcar.
1990: Horacio Armani. <i>El vacío que nos invade</i> . Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano S. R. L.
1994: Horacio Armani. <i>Antología de poesía italiana contemporánea</i> . Málaga: Litoral/Unesco.
1983: Carlos Frabetti. <i>Huesos de sepia y otros poemas</i> . Barcelona: Orbis S. A.
1994: Ángel Crespo. <i>Poetas italianos contemporáneos</i> . Barcelona: Círculo de lectores.
1996: <i>37 poemas de Eugenio Montale traducidos por 37 poetas españoles en el centenario de su nacimiento</i> . Madrid: Hiperión.
1996: R. Scrimieri (Pról.). <i>Eugenio Montale que nació hace cien años. [Homenaje en conmemoración del centenario de Eugenio Montale (1986-1996)]</i> . Madrid: Universidad Complutense/Mondadori.
2000: Carlos Frabetti. Prólogo de Alfredo Gargiulo. En <i>Eugenio Montale –Huesos de sepia–</i> . Montblanc (Tarragona): Igitur.

<i>Obras consultadas</i>
2002: José Ángel Valente. <i>Cuaderno de versiones</i> . Barcelona: Galaxia Gutenberg ¹ .
2002: Javier Sologuren y Carlos Germán Belli. <i>Poesía italiana del siglo XX. Eugenio Montale (1896-1978)</i> . Antioquía (Perú): Editorial Universidad de Antioquía.
2006: Fabio Morábito. <i>Eugenio Montale. Poesía completa</i> . Barcelona: Círculo de Lectores: Galaxia Gutenberg.
2008: Pedro Pablo Rosso. <i>Una mañana, tal vez</i> . Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.

3. ÍNDICES DE LOS POEMAS RECOPIRADOS

A continuación, se incorporan como anexos los índices relativos a los nueve poemas analizados, el título del poema original, el de la primera traducción y el de las retraducciones activas sucesivas al castellano, con sus respectivos autores y el año de su publicación.

Índice I

Original: “Meriggiare pallido e assorto”²

1.ª traducción: “Pasar el mediodía, claro, absorto”, J. M. Alonso Gamo, 1949

Retraducciones activas:

- “Sestear I”, Jorge Guillén, 1967
- “Sestear II”, Jorge Guillén, 1967
- “Sestear pálido y absorto”, Horacio Armani, 1971
- “Sestear pálido y absorto”, Francisco Ferrer Lerín, 1973

¹ El poema “Incontro”, el único perteneciente a *Ossi di seppia* cuya retraducción se encuentra recogida en esta obra, “aparece publicado por primera vez en 1954, a los pocos días de la llegada del poeta genovés a Madrid, con ocasión de sus dos conferencias en el Instituto de Cultura Italiano de la capital” (Rodríguez Fer, 2002, p. 37). En el análisis de esta investigación se tendrá en cuenta la fecha de realización de la retraducción, es decir, el año 1954.

² Todos los poemas originales recopilados en los anexos son extraídos de E. Montale. (1925/1948). *Ossi di seppia*. Mondadori (col. Lo specchio).

- “Sestear pálido y absorto”, Joaquín Arce, 1982
- “Sestear pálido y absorto”, Carlos Frabetti, 1983
- “Sestear pálido y absorto”, Luis Antonio de Villena, 1996
- “Sestear pálido y absorto”, Carlos Frabetti, 2000
- “Sestear pasmado, absorto”, Fabio Morábito, 2006

Índice II

Original: “Cigola la carrucola del pozzo”

1.ª traducción: “Chirría la garrucha del pozo”, Francisco Ferrer Lerín, 1973

Retraducciones activas:

- “Chirría sobre el pozo la polea”, Joaquín Arce, 1982
- “Chirría la roldana”, Horacio Armani, 1990
- “Chirría la polea del pozo”, Ángel Crespo, 1994
- “Chirría sobre el pozo la garrucha”, Javier del Prado, 1996
- “Chirría la garrucha del pozo”, Carlos Frabetti, 2000
- “Rechina la polea del pozo”, Fabio Morábito, 2006

Índice III

Original: “Forse un mattino andando in un’aria di vetro”

1.ª traducción: “Quizá temprano”, Jorge Guillén, 1967

Retraducciones activas:

- “Tal vez una mañana...”, Horacio Armani, 1971
- “Quizás una mañana caminando en un aire de vidrio”, Francisco Ferrer Lerín, 1973
- “Tal vez una mañana caminando por un aire de vidrio”, Jesús Munárriz, 1996
- “Tal vez una mañana yendo por un aire de vidrio”, Carlos Frabetti, 2000
- “Tal vez una mañana yendo en un aire de vidrio”, Fabio Morábito, 2006

Índice IV

Original: “In limine”

1.ª Traducción: “In limine”, J. M. Alonso Gamo, 1949

Retraducciones activas:

- “In limine”, Francisco Ferrer Lerín, 1973
- “In limine”, Joaquín Arce, 1982
- “In limine”, Carlos Frabetti, 1983
- “In limine”, Carlos Frabetti, 2000
- “In limine”, Fabio Morábito, 2006

Índice V

Original: “I limoni”

1.^a traducción: “Los limones”, J. M. Alonso Gamo, 1949

Retraducciones activas:

- “Los limones”, Horacio Armani, 1971
- “Los limones”, Francisco Ferrer Lerín, 1973
- “Los limones”, Carlos Frabetti, 1983
- “Los limones”, Ángel Crespo, 1994
- “Los limones”, Fabio Morábito, 2006

Índice VI

Original: “Corno inglese”

1.^a traducción: “Corno ingles”, V. Horia y J. López Pacheco, 1959

Retraducciones activas:

- “Cuerno inglés”, Francisco Ferrer Lerín, 1973
- “Cuerno inglés”, Carlos Frabetti, 1983
- “Corno inglés”, Horacio Armani, 1990
- “Corno inglés”, Jenaro Talens, 1996
- “Corno inglés”, Fabio Morábito, 2006

Índice VII

Original: “Falsetto”

1.^a traducción: “Falsetto”, J. M. Alonso Gamo, 1949

Retraducciones activas:

- “Falsete”, Francisco Ferrer Lerín, 1973
- “Falsete”, Joaquín Arce, 1982

- “Falsete”, Carlos Frabetti, 1983
- “Falsete”, Ángel Crespo, 1994
- “Falsete”, Fabio Morábito, 2006

Índice VIII

Original: “Non chiederci la parola...”

1.^a traducción: “No nos pidas la palabra”, Horacio Armani, 1971

Retraducciones activas:

- “No nos pidas la palabra que escudriñe por cada lado”, Francisco Ferrer Lerín, 1973
- “No nos pidas la palabra que escuadre en cada lado”, Joaquín Arce, 1982
- “No nos pidas la palabra que examine por cada lado”, Carlos Frabetti, 1983
- “No nos pidas la palabra”, Ángel Crespo, 1994
- “No nos pidas la palabra que de par en par exhiba”, Fabio Morábito, 2006

Índice IX

Original: “spesso il male di vivere ho incontrato”,

1.^a traducción: “ muchas veces he visto el dolor de vivir”, V. Horia y J. López pacheco, 1959

Retraducciones activas:

- “La pena de vivir...”, Horacio Armani, 1971
- “A menudo he hallado el dolor de vivir”, Ferrer Lerín, 1973
- “Mal de vivir frecuentemente he hallado”, Joaquín Arce, 1982
- “A menudo he hallado el mal de vivir”, Carlos Frabetti, 1983
- “A menudo la pena de vivir he encontrado”, Fabio Morábito, 2006

4. LOS POEMAS DE *OSSI DI SEPPIA* Y SUS (RE)TRADUCCIONES

4.1 Las traducciones de “Meriggiare pallido e assorto”

ORIGINAL: “MERIGGIARE PALLIDO E ASSORTO”

Meriggiare pallido e assorto / presso un rovente muro d’orto, / ascoltare tra i pruni e gli sterpi / schiocchi di merli, frusci di serpi. // Nelle crepe del suolo o su la vecchia / spiar le file di rosse formiche / ch’ora si rompono ed ora s’intrecciano / a sommo di minuscole biche. // Osservare tra frondi il palpitare / lontano di scaglie di mare / mentre si levano tremuli scricchi / di cicale dai calvi picchi. // E andando nel sole che abbaglia / sentire con triste meraviglia / com’è tutta la vita e il suo travaglio / in questo seguitare una muraglia / che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia.

1.^a TRADUCCIÓN: “PASAR EL MEDIODÍA, CLARO, ABSORTO”,
J. M. ALONSO GAMO, 1949

Pasar el mediodía, claro, absorto, / junto al muro caliente de algún huerto, / escuchar entre zarzas y ciruelos / silbos de mirlos, roces de serpientes. // En las grietas del suelo, entre algarrobos / espigar las hormigas coloradas, / cuyas filas se rompen o entrelazan, / a modo de minúsculas gavillas. // Otear entre frondas el latido / lejano de la mar llena de escamas, / mientras, trémulos, se alzan chicharreos / de las cigarras de pelados picos. // Y andando bajo el sol que nos deslumbra / sentir maravillados tristemente / como toda la vida y su trabajo / es este ir adosados a una tapia / de bardas con cascotes de botellas.

RETRADUCCIONES ACTIVAS:

“SESTEAR I”, JORGE GUILLÉN, 1967

I

Sestear pálido y absorto / Junto a un muro ardiente de huerto, / Escuchar entre zarzas y hojarascas / A Chasquidos de mirlos, crujidos de sierpes. / 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. / Observar entre frondas un latido / Remoto de escamas de mar

/ Mientras se alzan, chirriantes, trémolos / De cigarras en los calvos picos. / Y andando en el sol que deslumbra / Sentir ya con triste estupor / Cómo la vida entera y sus trabajos / Está en ese seguir una muralla / Con cascos puntiagudos de botella.

“SESTEAR II”, JORGE GUILLÉN, 1967

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.

“SESTEAR PÁLIDO Y ABSORTO”, HORACIO ARMANI, 1971

Sestear pálido y absorto / junto al muro ardiente de un huerto; / escuchar entre espinos y zarzas / chasquidos de mirlos, susurros de víboras. // En las grietas del suelo o en la algarroba / espiar las filas de rojas hormigas / que se rompen o se entrecruzan / en la cima de minúsculas parvas. // Observar entre ramajes el palpitar / lejano de escamas de mar / mientras se elevan trémulos chillidos / de cigarras desde calvos montes. // Y caminando bajo el sol que deslumbra / sentir con triste maravilla / cómo es la vida entera y su penuria / en este andar bordeando una muralla / que encima tiene trozos filosos de botella.

“SESTEAR PÁLIDO Y ABSORTO”, FRANCISCO FERRER LERÍN, 1973

Sestear pálido y absorto / junto a la cálida tapia del huerto, / escuchar entre ciruelos y gamonitos / chasquidos de mirlos, rumores de serpientes. // En las grietas del suelo o sobre la arveja / espiar la hilera de rojas hormigas / que ora se rompe ora se enlaza / sobre minúsculos montones de tierra. // Observar entre frondosidades el palpitar / lejano de la espuma del mar / mientras se elevan trémulos repiqueteos / de cigarras de

los calvos picos. // Y andando bajo el sol que ciega / sentir tristemente maravillado / cómo es la vida y su pesar / en este recorrer una muralla / coronada de agudos pedazos de botella.

“SESTEAR PÁLIDO Y ABSORTO”, JOAQUÍN ARCE, 1982

Sestear pálido y absorto / junto a un huerto de muro candente / escuchar entre espinos y zarzas / silbidos de mirlos, roces de serpientes. // En las grietas del suelo o en las arvejas / espiar las hileras de rojas hormigas / que o se rompen o se entrecruzan / sobre montículos de espigas. // Observar entre frondas el lejano / palpitar de escamas de la mar / mientras se elevan trémulos chirridos / de cigarras en calvos picachos. // Y andando en el sol que nos ciega / sentir con tristeza y asombro / cómo la vida toda y sus trabajos / está en este seguir una alta tapia / con cascos puntiagudos de botella.

“SESTEAR PÁLIDO Y ABSORTO”, CARLOS FRABETTI, 1983

Sestear pálido y absorto / junto a la candente tapia del huerto, / escuchar entre los ciruelos y los gamonitos / chasquidos de mirlos, rumor de sierpes. // En las grietas del suelo o sobre la arveja / espiar las filas de rojas hormigas / que ora se rompen ora se trenzan / sobre minúsculos montículos. // Observar entre frondas el palpitar / lejano de escamas de mar / mientras se elevan trémulos crujidos / de cigarras desde los calvos picos. // Y andando bajo el sol que ciega / sentir tristemente maravillado / cómo es toda la vida y su fatiga / en este recorrer una muralla / coronada de trozos de botella.

“SESTEAR PÁLIDO Y ABSORTO”, LUIS ANTONIO DE VILLENA, 1996

Sestear pálido y absorto / junto a la ardiente tapia de un huerto. / Escuchar entre endrinos y zarzas / chasquidos de mirlos, rumores de ofidio. // En las grietas del suelo o la algarroba / acechar las hileras de rojas hormigas / que se entrecruzan o quiebran / en la cima de minúsculas gavillas. // Observar entre las frondas el lejano / palpitar de briznas marinas / mientras se elevan trémulos chasquidos / de cigarras desde pelados picos. // Y caminando entre el sol que deslumbra / sentir con triste maravilla /

que la vida toda y su fatiga está en este recorrer un muro / coronado por pinchos filosos de botella.

“SESTEAR PÁLIDO Y ABSORTO”, CARLOS FRABETTI, 2000

Sestear pálido y absorto / junto a la candente tapia del huerto, / escuchar entre los ciruelos y los rastrojos / chasquidos de mirlos, rumor de sierpes. // En las grietas del suelo o sobre la arveja / espiar las filas de rojas hormigas / que ora se rompen ora se trenzan / sobre minúsculos montículos. // Observar entre frondas el palpitar / lejano de escamas de mar / mientras se elevan trémulos crujidos / de cigarras desde los calvos picos. // Y andando bajo el sol que ciega / sentir tristemente maravillado / que está toda la vida y su fatiga / en este recorrido una muralla / coronada de trozos de botella.

“SESTEAR PASMADO, ABSORTO”, FABIO MORÁBITO, 2006

Sestear pasmado, absorto, / junto a la ardiente tapia de una huerta, / escuchar entre zarzas y arbustos / chasquidos de mirlos, serpear de culebras. // En las grietas del suelo o en la arveja / espiar las filas de rojas hormigas / que ora se rompen y ora se trenzan / encima de minúsculas parvas. // Entre frondas mirar el lejano / palpitar de escamas de mar, / mientras se eleva de picudas rocas / un trémulo chirrido de cigarras. // Y yendo bajo el sol que nos deslumbra / sentir con triste maravilla / cómo es toda la vida y sus penurias / en este andar bordeando una muralla / que luce agudos trozos de botella.

4.2 Las traducciones de “Cigola la carrucola del pozzo”

ORIGINAL: “CIGOLA LA CARRUCOLA DEL POZZO”

Cigola la carrucola del pozzo, / l’acqua sale alla luce e vi si fonde. / Trema un ricordo nel ricolmo secchio, / nel puro cerchio un’immagine ride. // Accosto il volto a evanescenti labbri: / si deforma il passato, si fa vecchio, / appartiene ad un altro... / Ah che già stride // la ruota, ti ridona all’atro fondo, / visione, una distanza ci divide.

1.^a TRADUCCIÓN: “CHIRRÍA LA GARRUCHA DEL POZO”, FRANCISCO FERRER LERÍN, 1973

Chirría la garrucha del pozo, / el agua sube a la luz y allí se funde. /
 Tiembla un recuerdo en el colmado cubo, / en el puro cerco una imagen
 ríe. / Contiguo el rostro de evanescentes labios: / se deforma el pasado,
 se hace viejo, / pertenece a otro... // ¡Ay que ya chilla / la rueda!, te devuel-
 ve al sombrío fondo, / visión, una distancia nos divide.

RETRADUCCIONES ACTIVAS:

“CHIRRÍA SOBRE EL POZO LA POLEA”, JOAQUÍN ARCE, 1982

Chirría sobre el pozo la polea / sube el agua a la luz en que se funde. /
 Tiembla un recuerdo en el colmado cubo, / ríe una imagen en el cerco
 puro. / Acercó el rostro a labios que se esfuman: / se deforma el pasado,
 se hace viejo, / es algo ajeno... // Ah que ya rechina / la rueda, te devuel-
 ve al fondo negro, / visión, una distancia nos separa.

“CHIRRÍA LA ROLDANA”, HORACIO ARMANI, 1990

Chirría la roldana del pozo, / sube el agua a la luz y allí se funde. / Tiembla
 un recuerdo en el colmado balde, / ríe una imagen en el puro círculo. /
 Acercó el rostro a evanescentes labios: / se deforma el pasado, se hace
 viejo, / le pertenece a otro... // Ah, ya rechina / la rueda, te devuel-
 ve al negro fondo; / visión, una distancia nos divide.

“CHIRRÍA LA POLEA DEL POZO”, ÁNGEL CRESPO, 1994

Chirría la polea del pozo, / sube el agua a la luz y se funde con ella. /
 Tiembla un recuerdo en el colmado cubo, / ríe una imagen en el claro
 círculo. / La cara acercó a evanescentes labios: / se deforma el pasado, y
 envejece, / le pertenece a otro... // Ah, ya rechina / la garrucha, te vuel-
 ve al negro fondo, / visión, una distancia nos separa.

“CHIRRÍA SOBRE EL POZO LA GARRUCHA”, JAVIER DEL PRADO, 1996

Chirría sobre el pozo la garrucha, / sube el agua a la luz, donde se funde.
/ Tiembla un recuerdo en el colmado cubo; / ríe, en el nítido tondo, una imagen.
/ Acercó el rostro a bordes que se borran: / el pasado se arruga y envejece,
/ y pertenece a otro... / ¡Ya rechina / la rueda; te devuelve al fondo lóbrego,
/ visión: una distancia que nos rompe!

“CHIRRÍA LA GARRUCHA DEL POZO”, CARLOS FRABETTI, 2000

Chirría la garrucha del pozo, / agua sube a la luz y con ella se funde. /
Tiembla un recuerdo en el colmado cubo, / en el puro círculo una imagen ríe.
/ Acercó el rostro a evanescentes labios: / se deforma el pasado, se hace viejo,
pertenece a otro... // Ah, que ya rechina / la rueda, te devuelve al otro fondo,
/ visión, una distancia nos divide.

“RECHINA LA POLEA DEL POZO”, FABIO MORÁBITO, 2006

Rechina la polea del pozo, / sube el agua a la luz y con la luz se funde. /
Tiembla un recuerdo en el colmado cubo, / en el puro círculo una imagen ríe.
/ Acercó el rostro a evanescentes labios: / se deforma el pasado, se hace viejo,
/ le pertenece a otro... // Ah, cómo cruje / la rueda, te devuelve al negro fondo,
/ visión, y una distancia nos divide.

4.3 Las traducciones de “Forse un mattino andando in un’aria di vetro”

ORIGINAL: “FORSE UN MATTINO ANDANDO IN UN’ARIA DI VETRO”

Forse un mattino andando in 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. // Poi come s’uno schermo, s’accamperanno di gitto / 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.

1.^a TRADUCCIÓN: “QUIZÁ TEMPRANO”, JORGE GUILLÉN, 1967

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 mi ser el vacío con terror de borracho. // 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.

RETRADUCCIONES ACTIVAS:

“TAL VEZ UNA MAÑANA...”, HORACIO ARMANI, 1971

Tal vez una mañana caminando bajo un aire / de vidrio] / árido, volviéndome, veré hacerse el milagro: / la nada a mis espaldas, el vacío detrás / de mí, con terror de borracho. // Luego, como en una pantalla, se detendrán de / pronto] / colinas, casas, árboles para el común engaño. / Pero será muy tarde; y yo me iré callado, / en medio de los hombres que no se vuelven, con / mi secreto.

“QUIZÁS UNA MAÑANA CAMINANDO EN UN AIRE DE VIDRIO”, FRANCISCO FERRER LERÍN, 1973

Quizá una mañana caminando en un aire de vidrio, / árido, veré, volviéndome, cumplirse el milagro: / la nada a mis espaldas, el vacío detrás / de mí, con un terror de borracho. // Después como en una pantalla, se mostrarán de golpe / árboles casas colinas por el engaño usual. / Pero será demasiado tarde: y me iré quedo / entre los hombres que no se vuelven, con mi secreto.

“TAL VEZ UNA MAÑANA CAMINANDO POR UN AIRE DE VIDRIO”, JESÚS MUNÁRRIZ, 1996

Tal vez una mañana caminando por un aire de vidrio, / árido, al darme vuelta, contemplaré el milagro: / la nada a mis espaldas, el vacío detrás / de mí, con terror de borracho. // Luego, como en una pantalla, acamparán de golpe / árboles casas lomas en su habitual engaño. / Pero será

ya demasiado tarde, y yo me iré en silencio / con los hombres que no miran atrás, con mi secreto.

“TAL VEZ UNA MAÑANA YENDO POR UN AIRE DE VIDRIO”,
CARLOS FRABETTI, 2000

Tal vez una mañana yendo por un aire de vidrio, / árido, veré, volviéndome, cumplirse el milagro; / la nada a mis espaldas, el vacío detrás / de mí, con un terror de borracho. / Después, como en una pantalla aparecerán de golpe / árboles casas colinas para el engaño usual. / Pero será demasiado tarde; y me iré callado / entre los hombres que no se vuelven, con mi secreto.

“TAL VEZ UNA MAÑANA YENDO EN UN AIRE DE VIDRIO”,
FABIO MORÁBITO, 2006

TAL VEZ una mañana yendo en un aire de vidrio, / árido, volviéndome, veré cumplirse el milagro: / la nada a mis espaldas, el vacío atrás de mí, / con un terror de borracho. // Después resurgirán completos, como en una pantalla, / árboles casas montes para el engaño de siempre. / Pero será muy tarde; y yo me iré callado / entre los hombres que no se vuelven, con mi secreto.

4.4 Las traducciones de “In limine”

ORIGINAL: “IN LIMINE”

Godi se il vento ch’entra nel pomario / vi rimena l’ondata della vita: / qui dove affonda un morto / viluppo di memorie, / orto non era, ma reliquario. // Il frullo che tu senti non è un volo, / ma il commuoversi dell’eterno grembo; / vedi che si trasforma questo lembo / di terra solitario in un crogiuolo. // Un rovello è di qua dall’erto muro. / Se procedi t’imbatti / tu forse nel fantasma che ti salva: / si compongono qui le storie, gli atti / scancellati pel giuoco del futuro. // Cerca una maglia rotta nella rete / che ci stringe, tu balza fuori, fuggi! / Va, per te l’ho pregato, – ora la sete / mi sarà lieve, meno acre la ruggine

1.^a TRADUCCIÓN: “IN LIMINE”, J. M. ALONSO GAMO, 1949

Goza si el viento que entra en los pomares / conduce la oleada de la vida;
 / aquí, donde una muerta / maraña de recuerdos / fondea, más que huerto
 es relicario. // El aletear que sientes no es un vuelo / sino la conmoción
 del seno eterno; / mira cómo se cambian estos bordes / olitarios de tierra
 en un crisol. // Hay un roble de acá del muro erguido. / Si tú avanzas
 penetras / tal vez en el fantasma que te salva. / Se componen aquí fábulas,
 actos / borrados por el juego del futuro. // ¡Busca una malla rota entre
 las redes / que nos oprimen, salta fuera, huye! / Ve, por ti lo rogué –me
 será leve / ahora la sed, menos amargo el odio...

RETRADUCCIONES ACTIVAS:

“IN LIMINE”, FRANCISCO FERRER LERÍN, 1973

Goza si el viento que entra en el pomar / trae de nuevo la oleada de la
 vida: / aquí donde se hunde un muerto / amasijo de recuerdos, / huerto
 no hay, sino relicario. // El aleteo que sientes no es un vuelo, / sino el
 conmoverse del eterno regazo; / mira como se transforma este rincón /
 de tierra solitario en un crisol. // Ira en esta parte del escarpado muro. /
 Si avanzas penetras / quizá en la pesadilla que te salva: / se componen
 aquí las historias, los actos / borrados por el juego del futuro. // Busca una
 malla rota en la red / que nos estrecha, ¡salta fuera, huye! / Vete, por ti lo
 he deseado, –ahora mi sed / será más leve, menos acre la herrumbre...

“IN LIMINE”, JOAQUÍN ARCE, 1982

Goza si el viento que entra en el pomar / vuelve a traer la oleada de la
 vida: / Aquí donde se ahonda una muerta / maraña de recuerdos, / huerto
 no había, sino relicario. // El zumbido que sientes no es un vuelo, / sino
 el conmoverse del regazo eterno; / ves cómo se transforma este margen /
 solitario de tierra en un crisol. // Un rencor hay acá del muro abrupto. / Si
 prosigues te encuentras / quizá con el fantasma que te salva: / se componen
 aquí las historias, los actos / borrados para el juego del futuro. // Busca
 una malla rota en la red / que nos aprieta, tú ¡salta afuera, huye! / Vete,
 por ti lo he pedido –ahora la sed / me será leve, menos acre la herrumbre.

“IN LIMINE”, CARLOS FRABETTI, 1983

Gozas si el viento que entra en el pomar / vuelve a traer la oleada de la vida: / aquí donde se hunde un muerto / amasijo de memorias, / huerto no era sino relicario. // El aleteo que oyes no es un vuelo, / sino el conmoverse del eterno regazo; / ves como se transforma este pedazo / de tierra solitario en un crisol. // Ira a este lado del abrupto muro. / Si avanzas te tropiezas / quizá con el fantasma que te salva: / se componen aquí las historias, los actos / borrados por el juego del futuro. // Busca una malla rota en la red / que nos oprime / ¡salta fuera, huye! / Ve, por ti lo he pedido –ahora la sed / me será leve, menos acre la herrumbre...

“IN LÍMINE”, CARLOS FRABETTI, 2000

Gozas si el viento que entra en el pomar / vuelve a traer la oleada de la vida: / aquí donde se hunde un muerto / amasijo de memorias, / huerto no era sino relicario. // El aleteo que oyes no es un vuelo, / sino el conmoverse del eterno regazo; / ves cómo se transforma este pedazo / de tierra solitario en un crisol. // Ira a este lado del abrupto muro. / Si avanzas te tropiezas / quizá con el fantasma que te salva: / se componen aquí las historias, los actos / borrados por el juego del futuro. // Busca una malla rota en la red / que nos oprime / ¡salta fuera, huye! / Ve, por ti lo he pedido; ahora la sed / me será leve, menos acre la herrumbre

“IN LIMINE”, FABIO MORÁBITO, 2006

Goza, si el viento que entra en el pomar / vuelve a traer la oleada de la vida: / aquí donde se hunde una maraña / inerte de memorias, / huerto no había, sino un relicario. // El aletear que escuchas no es un vuelo, / sino el estremecerse del regazo eterno; ve cómo se transforma en un crisol / este rincón de tierra solitario. // Cunde un tormento en este / lado del muro. Si avanzas, acaso / encuentres el fantasma que te salve: / se urden aquí los actos, las historias / borrados para el juego del futuro. // Busca una malla rota en la red / que nos oprime, ¡sal afuera, huye! Ve, por ti lo he rogado – ahora la sed / me será más leve, menos acre la herrumbre

4.5 Las traducciones de “I limoni”

ORIGINAL: “I LIMONI”

Ascoltami, i poeti laureati / si muovono soltanto fra le piante / dai nomi poco usati: bossi ligustri o acanti. / Io, per me, amo le strade che riescono agli / erbosi / fossi dove in pozzanghere / mezzo seccate agguantano i ragazzi / qualche sparuta anguilla: / le viuzze che seguono i ciglioni, / discendono tra i ciuffi delle canne / e mettono negli orti, tra gli alberi dei limoni. // Meglio se le gazzarre degli uccelli / si spengono inghiottite dall’azzurro: / più chiaro si ascolta il susurro / dei rami amici nell’aria che quasi non si / muove, / e i sensi di quest’odore / che non sa staccarsi da terra / e piove in petto una dolcezza inquieta. / Qui delle divertite passioni / per miracolo tace la guerra, / qui tocca anche a noi poveri la nostra parte / di ricchezza / ed è l’odore dei limoni. // Vedi, in questi silenzi in cui le cose / s’abbandonano e sembrano vicine / a tradire il loro ultimo segreto, / talora ci si aspetta / di scoprire uno sbaglio di Natura, / il punto morto del mondo, l’anello che non tiene, / il filo da disbrogliare che finalmente ci metta / nel mezzo di una verità. / Lo sguardo fruga d’intorno, / la mente indaga accorda disunisce / nel profumo che dilaga / quando il giorno più languisce. / Sono i silenzi in cui si vede / in ogni ombra umana che si allontana / qualche disturbata Divinità. // Ma l’illusione manca e ci riporta il tempo / nelle città rumorose dove l’azzurro si mostra / soltanto a pezzi, in alto, tra le cimase. / La pioggia stanca la terra, di poi; s’affolla / il tedio dell’inverno sulle case, / la luce si fa avara – amara l’anima. / Quando un giorno da un malchiuso portone / tra gli alberi di una corte / ci si mostrano i gialli dei limoni; / e il gelo del cuore si sfa, / e in petto ci scrosciano/le loro canzoni / le trombe d’oro della solarità.

1.^a TRADUCCIÓN: “LOS LIMONES”, J. M. ALONSO GAMO, 1949

Escucha, los poetas laureados / se mueven solamente entre las plantas / con nombres poco usados: boj o ligustre, acanto... / Yo amo sendas que van a los herbosos / fosos donde, entre charcos / medio secos, acechan los muchachos / una escuálida anguila; / los atajos que van por los ribazos / descenden entre los cañaverales / y entran hasta los limoneros de los huertos. // Mejor si la algazara de los pájaros / en el azul se apaga embebecida: / más claro se oye entonces el susurro / de los ramos amigos

en el aire / que casi no se mueve, / y se siente este olor / agarrado a la tierra / que empapa el pecho de dulzura inquieta. / Aquí calla la guerra / de encontradas pasiones por milagro, / aquí también tenemos los pobres nuestra parte / de riqueza, el olor de los limones. / Mira, en este silencio en que las cosas / se abandonan y parecen vecinas / a traicionar el último secreto, / acaso nos espera / sorprender un descuido de la Naturaleza, / el punto muerto del mundo, el anillo que no tiene, / o el hilo a desenredar que al fin nos ponga / frente a una verdad. / Busca la vista en torno, / la mente indaga, acuerda o desacuerda, / en el perfume que embriaga / cuando el día se extingue. / Son silencios durante los que vemos / en cada humana sombra que se pierde / una especie de divinidad turbada. // Mas la ilusión nos falta y nos devuelve el tiempo / a la ciudad ruidosa donde el azul se muestra / sólo a trozos, muy alto, entre cornisas. / Con la lluvia la tierra se fatiga, se condensa / el tedio del invierno entre las casas, / se hace avara la luz –amarga el alma. / Cuando un día, a través de un entreabierto / portalón, en un patio, entre otros árboles, / se muestran, amarillos, los limones; / el hielo del corazón se funde, / y en el pecho redoblan sus canciones / las trompas áureas del sol.

RETRADUCCIONES ACTIVAS:

“LOS LIMONES”, HORACIO ARMANI, 1971

Óyeme, los poetas laureados, / se mueven solamente entre plantas / de nombres poco usados: boj, ligustros o acantos. / Yo, para mí, amo las sendas que conducen / a las herbosas zanjas donde en charcos / casi secos acechan los muchachos / alguna enjuta anguila: / los senderos que siguen los ribazos, / bajan entre el penacho de las cañas / y llevan a los huertos, entre los limoneros. // Mejor si la algazara de los pájaros / se apaga devorada por el cielo: / más nítido se escucha el susurrar / de las ramas amigas al aire casi inmóvil, / y las sensaciones de este olor / que no sabe separarse del suelo / rociando el corazón de una dulzura inquieta. / Aquí, de las pasiones desviadas / Calla la guerra, por milagro / aquí también a los pobres nos toca nuestra parte / de riqueza] / y es el olor de los limones. // Mira, en estos silencios en que las cosas / se abandonan y parecen muy próximas / a traicionar su último secreto, / a veces esperamos / descubrir un error de la Naturaleza, / el punto muerto del mundo, el eslabón perdido, / el hilo que al desenredarlo finalmente nos ponga /

en el centro de una verdad. / La mirada sondea a su alrededor, / la mente indaga, concuerda, desune / en el perfume que se propaga / cuando más languidece el día. / Son los silencios en los que se ve / en cada sombra humana que se aleja / alguna perturbada Divinidad. // Mas desfallece la ilusión y el tiempo nos devuelve / a las ciudades rumorosas donde el azul se muestra / solamente a retazos, en lo alto, entre molduras. / Después, la lluvia cansa el suelo; se espesa / el tedio del invierno sobre las casas, / la luz se torna avara, amarga el alma. / Hasta que un día, a través de un portón mal / cerrado,] / entre los árboles de un patio / se nos aparece el amarillo de los limones, / y se deshíela el corazón, / y retumban en nuestro pecho / sus canciones / las trompas de oro del esplendor solar.

“LOS LIMONES”, FRANCISCO FERRER LERÍN, 1973

Escúchame, los poetas laureados / se mueven solamente entre plantas / de nombres poco usados: bojés ligustros o acantos. / Yo prefiero los caminos que desembocan en los herbazales / zanjas donde en charcos / medio secos agarran los muchachos / alguna extenuada anguila: / los senderos que siguen los ribazos, / descienden entre los penachos de las cañas / y penetran en los huertos, entre los árboles de los limones. // Mejor si la algazara de los pájaros / se apaga engullida por el azul: / más claro se oye el susurro / de las ramas amigas en el aire que casi no se mueve, / y las impresiones de este olor / que no sabe desatarse de la tierra / y llueve en el pecho una dulzura inquieta. / Aquí las diversas pasiones / de la guerra por milagro callan, / aquí también a nosotros pobres nos toca nuestra parte de riqueza / y es el olor de los limones. // Mira, en estos silencios en los cuales las cosas / se abandonan y parecen dispuestas / a traicionar su último secreto, / a veces se espera / descubrir un error de la Naturaleza, / el punto muerto del mundo, el anillo que no aguanta, / el hilo desenredado que finalmente nos coloque / en medio de una verdad. / La mirada escudriña alrededor, / la mente indaga acuerda desune / en el perfume que inunda / cuando más languidece el día. / Son los silencios en los que se ve / en cada sombra humana que se aleja / alguna turbada Divinidad. // Pero falta la ilusión y nos alcanza el tiempo / en las ciudades rumorosas donde el azul se muestra / sólo a pedazos, en lo alto, entre los cimacios. / La lluvia fatiga la tierra, después; se agolpa / el tedio del invierno sobre las casas, / la luz se vuelve avara-amarga el alma. / Cuando un día por un mal cerrado portal / entre los árboles de un patio /

aparece el amarillo de los limones; / y el hielo del corazón se derrite, / en el pecho bullen / sus canciones / las trompetas de oro de la solidaridad.

“LOS LIMONES”, CARLOS FRABETTI, 1983

Escucha, los poetas laureados / se mueven solamente entre las plantas / de nombres poco usados: boj ligustro o acanto. / Yo amo los caminos que dan a las herbosas / zanjas donde en los charcos / medio secos agarran los muchachos / alguna anguila exhausta: / los senderos que siguen los ribazos, / bajan entre penachos de las cañas / y llevan a los huertos, entre los limoneros. // Mejor si la algazara de los pájaros / engullida por el azul se apaga: / más claro se oye el susurro / de las ramas amigas en el aire que casi no se mueve /, y los sentidos de este olor / que no sabe desprenderse de la tierra / y llueve en el pecho una dulzura inquieta. / Aquí de las entretenidas pasiones / milagrosamente calla la guerra, / aquí también a los pobres nos toca nuestra parte de [riqueza / y es el olor de los limones. // Ves, en este silencio en que las cosas / se abandonan y próximas parecen / a traicionar su último secreto, / a veces uno espera / descubrir un error en la Natura, / el punto muerto del mundo, el eslabón que cede, / el hilo a desenredar que finalmente nos lleve / al centro de una verdad. / La mirada escudriña alrededor, / la mente indaga acuerda desune / en el perfume que desborda / cuando más languidece el día. / Son los silencios en los que se ve / en cada sombra humana que se aleja / alguna turbada Divinidad. // Pero falta la ilusión y nos devuelve el tiempo / a las ciudades ruidosas donde el azul se muestra / sólo a pedazos, en lo alto, entre los cimacios. / La lluvia fatiga la tierra, después; se agolpa / el tedio del invierno sobre las casas, / la luz se vuelve avara, amarga el alma. / Cuando un día por un mal cerrado portal / entre los árboles de un patio / se nos muestra el amarillo de los limones; / y el hielo del corazón se derrite, / y en el pecho nos vierten / sus canciones / las trompetas de oro de la solaridad.

“LOS LIMONES”, ÁNGEL CRESPO, 1994

Óyeme, los poetas laureados / se mueven solamente entre las plantas / de nombres poco usados: boj, aligustre, acanto. / Yo, por mi parte, amo los caminos / que van a las herbosas / hoyas en cuyos charcos / medio secos agarran los rapaces / alguna flaca anguila: / seguir por los ribazos

los senderos / que entre penachos de las cañas bajan / hasta los huertos,
entre limoneros. // Mejor si la algazara de los pájaros / apaga el cielo
azul que la devora: / más claro el susurrar se escucha ahora / de las ramas
amigas en el aire que apenas se mueve, / y las sensaciones de este olor /
que no sabe apartarse de la tierra / y que llueve en el pecho una dulzura
inquieta. / Aquí de las opuestas pasiones / por milagro calla la guerra, /
aquí nos toca a los pobres nuestra parte de riqueza, / y es el olor de los
limones. // Mira, en este silencio en que las cosas / se abandonan y al
borde parecen / de traicionar su último secreto, / a veces esperamos /
descubrir un error de la Naturaleza, / el muerto del mundo, el eslabón
que no aguanta, / punto el hilo que ha de ponernos, si es que lo desenre-
damos, / en medio de una verdad. / La mirada busca en torno, / la mente
indaga, desglosa, establece / en el perfume que se desborda / cuando el
día más languidece. / Son los silencios en los que se ve / en cada sombra
humana que se aleja / una turbada Divinidad. // Pero la ilusión falta y nos
devuelve el tiempo / a las urbes ruidosas donde el azul se muestra / sólo
a trozos, en lo alto, entre molduras. / La lluvia cansa luego a la tierra;
se adensa / el tedio del invierno encima de las casas, / la luz se vuelve
avara, amarga el alma. / Cuando un día por una puerta mal cerrada / entre
los árboles de un patio / se nos aparece el amarillo de los limones; / y el
hielo del corazón se deshace, / y en el pecho nos bullen / sus canciones,
/ las trompetas de oro de la solaridad.

“LOS LIMONES”, FABIO MORÁBITO, 2006

Óyeme, los poetas laureados / sólo se mueven entre plantas / de nombres
inusuales: boj, ligustro o acanto. / Yo prefiero los caminos que conducen
/ a herbosas zanjas donde en charcas medio secas / capturan los mucha-
chos / una pequeña anguila: / los senderos que bordean las hondonadas
/ descenden entre las matas de las cañas / y llevan a las huertas, entre
los limoneros. // Mejor si la algazara de las aves / muere engullida por
el cielo: / más claro se oye el susurrar / de las ramas amigas en el aire
/ casi inmóvil, y el fondo de este olor / que no sabe desprenderse de la
tierra / e inunda el pecho de dulzura inquieta. / Aquí de las desviadas
pasiones / la guerra calla por milagro, / aquí también nos toca a los
pobres / nuestra parte de riqueza, / y es el olor de los limones. // Mira,
en estos silencios en que las cosas / se abandonan y parecen / cercanas
a mostrarnos su último secreto, / hay veces que uno cree que está por

descubrir / una omisión de la Naturaleza, / el punto muerto del mundo,
 el eslabón faltante, / el hilo que, desenrollado, nos entregue / al fin una
 verdad. Los ojos escudriñan, / la mente indaga, asocia, descompone / en
 medio de una avalancha de perfume / que avanza mientras languidece
 el día. / Son los silencios donde puede verse / en cada sombra humana
 que se aleja / alguna perturbada Divinidad. // Mas la ilusión no dura: el
 tiempo nos devuelve / a la ciudad ruidosa donde el azul se muestra / por
 retazos, arriba, entre cornisas y molduras. / La lluvia, luego, cansa la tie-
 rra; / se espesa arriba de las casas el tedio del invierno, / la luz se vuelve
 avara, amarga el alma. / Hasta que un día, de algún portón dejado / sin
 cerrar, entre los árboles de un patio, / vemos el amarillo de los limones /
 y el oprimiente hielo se deshace / y a nuestros corazones bajan / las notas
 fragorosas / de los clarines de oro del esplendor solar.

4.6 Las traducciones de: “Corno inglese”

ORIGINAL: “CORNO INGLESE”

Il vento che stasera suona attento / –ricorda un forte scotere di lame– /
 gli strumenti dei fitti alberi e spazza / l’orizzonte di rame / dove strisce
 di luce si protendono / come aquiloni al cielo che rimbomba / (Nuvole
 in viaggio, chiari / reami di lassù! D’altri Eldoradi / malchiusse porte!) /
 e il mare che scaglia a scaglia, / livido, muta colore, / lancia a terra una
 tromba / di schiume intorte; / il vento che nasce e muore / nell’ora che
 lenta s’annerà / suonasse te pure stasera / scordato strumento, / cuore.

1.ª TRADUCCIÓN: “CORNO INGLÉS”, V. HORIA Y J. LÓPEZ PA-
 CHECO, 1959

El viento que esta tarde toca atento / –recuerda un fuerte escándalo de
 olas– / instrumentos de árboles espesos, y limpia / el horizonte de cobre
 / donde rastros de luz se agigantan / como aquilones en el cielo que re-
 tumba / (¡nubes de viaje, claros / reinos del aire! ¡De altos Eldorados /
 malcerradas puertas!) / y el mar que, escama a escama, / lívido, muda el
 color, / lanza a la tierra una tromba / de espumas rizadas; el viento que
 se alza y muere / en la hora que lenta se hunde, / te tocase también esta
 tarde, / corazón, / olvidado instrumento.

RETRADUCCIONES ACTIVAS:

“CUERNO INGLÉS”, FRANCISCO FERRER LERÍN, 1973

El viento que cuidadoso hace sonar... esta tarde / los instrumentos de los frondosos árboles / recuerda la sacudida de una lámina metálica / y barre el cobrizo horizonte / donde cintas de luz se extienden / como aquilones al cielo que retumba / (¡Nubes en viaje, claros / reinos de allá arriba! ¡Puertas mal cerradas / de altos Eldorados!) / y el mar que escama a escama / lívido, cambia el color / lanza a tierra una tromba / de espumas enroscadas; / el viento que nace y muere / en la hora que lenta se entristece / pueda esta tarde hacerte sonar también a ti / desafinado instrumento, / corazón.

“CUERNO INGLÉS”, CARLOS FRABETTI, 1983

El viento que esta tarde toca atento / –recuerda un sacudir de láminas metálicas– / los instrumentos de los frondosos árboles y barre / el cobrizo horizonte / donde cintas de luz se tienden / como aquilones al cielo que retumba / (¡Nubes viajeras, claros / reinos de allá arriba! ¡De altos Eldorados / puertas mal cerradas!) / y el mar que escama a escama, / lívido, cambia de color / lanza a tierra una tromba / de espumas retorcidas; / el viento que nace y muere / en la hora que lenta se ennegrece / te tocase esta tarde también a ti / desafinado instrumento, / corazón.

“CORNO INGLÉS”, HORACIO ARMANI, 1990

El viento que esta tarde tañe atento / –recuerda un fuerte entrechocar de espadas– / los instrumentos de los árboles y barre / el cobrizo horizonte / donde cintas de luz van alargándose / cual cometas al cielo que retumba / (¡Nubes en viaje, claros / reinados de allá arriba! ¡De altos Eldorados / entrecerradas puertas!) / y el mar que escama a escama, / lívido, cambia de color, / lanza a tierra una tromba / de espumas retorcidas; / el viento que nace y muere / en la hora que lenta se oscurece... / si te tañera a ti también en este ocaso, / destemplado instrumento, / corazón.

“CORNO INGLÉS”, JENARO TALENS, 1996

El viento, que esta tarde toca atento / –recuerda un fuerte sacudir de hojas– / la orquesta de árboles frondosos, barre / el cobrizo horizonte / donde estrías de luz como cometas / se extienden hacia el cielo que retumba / (¡Nubes viajeras, claros / reinos de allá arriba! ¡Puertas / mal cerradas de altos Eldorados!) / y el mar, que escama a escama, / lívido, cambia de color, / lanza a tierra una tromba / de espumas retorcidas; / que el viento que nace y muere / en la hora que lenta se ennegrece / te tocarse esta tarde a ti también, / olvidado instrumento, / corazón.

“CORNO INGLÉS”, FABIO MORÁBITO, 2006

El viento que esta tarde pulsa atento / –recuerda un fuerte sacudir de láminas– / los instrumentos de los árboles tupidos / y barre el cobre de la lejanía / donde se alargan franjas luminosas / como cometas en el cielo retumba / que (¡Nubes viajeras, claros/reinos de allá arriba! ¡De altos Eldorados / mal cerradas puertas!) / y el mar que, escama a escama, / lívido, cambia de color, / arroja al litoral / una tromba de espumas retorcidas; / el viento que nace y muere / en la hora que lenta se oscurece, / ¡pudiera ahora que anochece / a ti también tañerte, / destemplado instrumento, / corazón!

4.7 Las traducciones de “Falsetto”

ORIGINAL: “FALSETTO”

Esterina, i vent'anni ti minacciano, / grigiorosea nube / che a poco a poco in sé ti chiude. / Ciò intendi e non paventi. / Sommersa ti vedremo / nella fumea che il vento / lacera o addensa, violento. / Poi dal fiotto di cenere uscirai / adusta più che mai, / proteso a un'avventura più lontana / l'intento viso che assembla / l'arciera Diana. / Salgono i venti autunni, / t'avviluppano andate primavere; / ecco per te rintocca / un presagio nell'elisie sfere. / Un suono non ti renda / qual d'incrinata brocca / percossa!; io prego sia / per te concerto ineffabile / di sonagliere. // La dubbia dimane non t'impaura. / Leggiadra ti distendi / sullo scoglio lucente di sale / e al sole bruci le membra. / Ricordi la lucertola / ferma sul masso

brullo; / te insidia giovinezza, / quella il lacciòlo d'erba del fanciullo. / L'acqua' è la forza che ti temprà, / nell'acqua ti ritrovi e ti rinnovi: / noi ti pensiamo come un'alga, un ciottolo / come un'equorea creatura / che la salsedine non intacca / ma torna al lito più pura. // Hai ben ragione tu! Non turbare / di ubbie il sorridente presente. / La tua gaiezza impegna già il futuro / ed un crollar di spalle / dirocca i fertilizî / del tuo domani oscuro. / T'alzi e t'avanzi sul ponticello / esiguo, sopra il gorgo che stride: / il tuo profilo s'incide / contro uno sfondo di perla. / Esiti a sommo del tremulo asse, / poi ridi, e come spiccata da un vento / t'abbatti fra le braccia / del tuo divino amico che t'afferra. // Ti guardiamo noi, della razza / di chi rimane a terra.

1.^a TRADUCCIÓN: “FALSETTO”, J. M. ALONSO GAMO, 1949

Estherin, te amenazan los veinte años, / nube gris y rosada / que poco a poco en sí te va envolviendo. / Lo sabes y no temes. / Subida te veremos / en la humera que el viento / violento condensa o atraviesa. / Luego, de la oleada de ceniza saldrás / adusta cual jamás, / dispuesto a otra aventura más lejana / el rostro atento que semeja / de la arquera Diana. / Llegan tus veinte otoños / y te envuelven andadas primaveras; / helo, por ti replica / como un presagio por la elísea esfera. / ¡Que un ruido no te rinda / cual de arpada vasija golpeada! / Yo ruego que sea / para ti un concierto inefable / de campanillas. // El dudoso mañana no te intimida. / Alegre tú fe tiendes / sobre el escollo de sal reluciente, / y al sol quemas los miembros. / Recuerdas a la lagartija / parada sobre el peñasco desnudo; / la juventud te asedia / igual que a ella la trampa del muchacho. / Agua es la fuerza donde tú te templas, / en el agua, te encuentras y renuevas: / te pensamos nosotros como un alga, / un guijarro, / o como una ecuórea criatura / a quien la sal no ataca / y retorna, a la playa más pura. // ¡Y tienes tú razón! Turbar no debes / con dudas el presente que sonríe. / Al porvenir lo empeña tu alegría / y un 'encogerte de hombros / derriba los reductos / de tu mañana oscuro. / Te alzas y avanzas al puentecillo / exíguo, sobre el remolina que borbolla: / tu perfil se recorta / contra [un fondo de perla. / Dudas en el extremo de la trémula tabla, / ríes, y como arrebatada por el viento / te abates a los brazos / de tu divino amigo que te aferra. // Te miramos nosotros, de la raza / del que se queda en tierra.

RETRADUCCIONES ACTIVAS:

“FALSETE”, FRANCISCO FERRER LERÍN, 1973

Esterina, los veinte años te amenazan, / grisrosada nube / que en sí poco a poco te encierra. / Escucha y no temas. / Te veremos sumergida / en el humo que el viento / rasga o espesa, violento. / Después saldrás de la oleada de ceniza / más adusta que nunca, / lanzado a una aventura más lejana / el atento rostro que te asemeja / a la arquera Diana. // Ascenden los vientos otoñales, / te envuelven idas primaveras; / ahora un presagio repica / para ti en las elíseas esferas. / ¡No te rindas a un sonido / de rajado cántaro / golpeado!; pido sea / para ti concierto inefable / de collar de cascabeles. // El incierto mañana no te asusta. / Graciosa te tiendes / sobre el escollo luciente de sal / y al sol tuestas los miembros. / Recuerdas el lagarto / detenido en la desnuda roca: / te acecha la juventud, / como el lazo de hierba³ de un chiquillo. / El agua es la fuerza que te temple, / en el agua te manifiestas y te renuevas: / te imaginamos como un alga, un guijarro, / como una criatura marina / a la que la salsedumbre no ataca / pero qué retorna más pura a la orilla. // ¡Buena razón tienes! No turbar / con malos presagios el sonriente presente. / Tu alegría compromete ya el futuro / y un encogerse de hombros / derroca los reductos / de tu mañana oscuro. / Te levantas y avanzas por el puentecillo / exiguo, sobre el remolino que chilla: / tu perfil se recorta / contra un fondo de perla. / Titubeas encima de la trémula tabla, / ríes, y como desprendida del viento / te echas en los brazos / de tu divino amigo que te aferra. // Nosotros te miramos, los de la raza / que permanece en tierra.

“FALSETE”, JOAQUÍN ARCE, 1982

Esterina, los veinte años te amenazan, / grisrosada nube / que poco a poco en sí te encierra. / Lo entiendes y no temas. / Sumida te veremos / en la humareda que el viento / desgarrar o condensa, violento. / Saldrás luego del borbotón de cenizas / más chamuscada que nunca, / tendido a una aventura más lejana / el rostro atento que asemeja/el de la arquera

³ Se reproduce aquí la nota del traductor a pie de página: Trampa para cazar aves (NdT). (Ferrer Lerín, 1973, p. 24).

Diana. / Suben los veinte otoños, / te enredan las idas primaveras; / oye que por tí repica / un presagio en las esferas elíseas. / ¡Que no resuene en ti / como resquebrajado cántaro / golpeado!; pido que sea / concierto para tí inefable/de cascabeles. // El incierto mañana no te asusta. / Agraciada te extiendes / en el escollo que de sal reluce / y al sol tuestas tus miembros. / Recuerdas la lagartija / quieta en la roca desnuda; / la juventud te acecha, / a aquélla el ardid con hierba del chiquillo. / Es el agua la fuerza que te temple, / en el agua te encuentras y renuevas: / te imaginamos como un alga, un guijarro, / como una criatura ecuérea / a la que no ataca la salsedumbre / sino que vuelve a la orilla más pura. // ¡Tienes toda la razón! No turbes / con celos tu sonriente presente. / Tu alegría compromete ya el futuro / y un encogerse de hombros / abate los fortines de tu mañana oscuro. / Te levantas y avanzas por el puentecillo / exiguo, sobre el vórtice que ruga: / tu perfil se recorta / en un fondo de perla. / Dudas en lo alto de la temblante tabla, / después ríes, y como arrancada por un viento / te encuentras entre los brazos / de tu divino amigo que te apresa. // Te miramos nosotros, de la raza / de quienes quedamos en tierra.

“FALSETE”, CARLOS FRABETTI, 1983

Esterina, los veinte años te amenazan, / grisrosada nube / que poco a poco en sí te encierra. / Lo entiendes y no te asustas. / Te veremos sumergida / en la humareda que el viento / rasga o espesa, violento. / Después saldrás de la borrasca de ceniza / más adusta que nunca, / vuelto hacia una aventura más lejana / el atento rostro que te asemeja / a la arquera Diana. / Ascenden los vientos otoñales, / te envuelven idas primaveras; / ahora para tí repica / un presagio en las elíseas esferas. / ¡No te rinda un sonido / cual de rajado cántaro / golpeado!; pido sea / para tí concierto inefable / de cascabeles. / El incierto mañana / no te asusta. / Airosa te tiendes / sobre el escollo reluciente de sal / y al sol quemas tus miembros. / Recuerdas el lagarto / quieto en la desnuda roca; / te insidia juventud, / como el lazo de hierba de un chiquillo. / El agua es la fuerza que te temple, / en el agua te encuentras y renuevas: / te imaginamos como un alga, un guijarro, / como una criatura marina / a la que la sal no ataca / sino que retorna más pura a la orilla. / ¡Cuánta razón tienes! No turbes / con malos presagios el sonriente presente. / Tu alegría compromete ya al futuro / y un encogerse de hombros / derroca los reductos / de tu mañana oscuro.

/ Te alzas y avanzas por el puentecillo / exiguo, sobre el remolino que
chilla: / tu perfil se recorta / contra un fondo de perla. / Titubeas encima
de la trémula tabla, / ríes, y como desprendida de un viento / te echas en
los brazos / de tu divino amigo, que te aferra. // Nosotros te miramos,
los de la raza / que permanece en la tierra.

“FALSETE”, ÁNGEL CRESPO, 1994

Esterina, los veinte años te amagan, / grisrosácea nube / que poco a poco
en sí misma te encierra. / Saberlo no te asusta. / Sumida te veremos / en
el humo que el viento / rasga o adensa violento. / Luego saldrás de la ola
de ceniza / más tostada que nunca, / tendido a una aventura más lejana
/ tu vigilante rostro parecido / al de la arquera Diana. / Suben los veinte
otoños, / te envuelven las pasadas primaveras; / por ti está repicando en
las esferas / elíseas un presagio. / ¡Que no te dé un sonido / cual de rajado
cántaro / golpeado!; yo pido / que sea para ti un concierto inefable / de
cascabeles. // El incierto mañana no te asusta. / Graciosamente te echas /
en el escollo que de sal reluce / y al sol los miembros tuestas. / Recuerdas
al lagarto / quieto en desnuda peña; / la juventud te asecha, / la del lazo
de hierba del muchacho. / El agua es la energía que te temple, / en el
agua te encuentras y renuevas: / te imaginamos una guija, un alga, / una
ecuórea criatura / a la que no ataca la sal / y a la orilla vuelve más pura. //
¡Tienes razón! No turbes con presagios / adversos tu presente sonriente. /
Tu alegría compromete ya al futuro / y un encogerse de hombros / abate
los reductos / de tu mañana oscuro. / Te levantas y vas por el exiguo /
trampolín, sobre el vórtice rugiente: / tu perfil se recorta / contra un fondo
de perla. / Dudas en lo alto de la tabla trémula, / ríes, y como arrancada
por un viento / entre los brazos caes / de tu divino amigo que te aferra.
// Te miramos nosotros, de la raza / de quien se queda en tierra.

“FALSETE”, FABIO MORÁBITO, 2006

Esterina, te amenazan / tus veinte años, / rosagrisácea nube / que poco
a poco te aprisiona. / Y tú, aunque lo sabes, nada temes. / Te veremos
sumergida / en la humareda que el viento / rasga o condensa, violento.
/ Luego, del borbotón de las cenizas / saldrás quemada como nunca, /
sediento de una nueva empresa / tu rostro absorto que recuerda / el de
la arquera Diana. / Suben los veinte otoños, / se te enroscan primaveras

idas, / resuena para ti un presagio en las esferas del Elíseo. / ¡Ah, que no sea ese sonido / como el de rajada jarra/que aporrean! / Rezo para que sea / una sublime música de esquilas. / No te agobia el porvenir dudoso. / Con cuánta gracia te recuestas / sobre el escollo reluciente / de sal, y al sol quemas tus miembros. / Eres como la lagartija inmóvil / sobre la roca inhóspita; / a ti la juventud te acecha, a aquélla / el lazo hecho de hierba del muchacho. / El agua es la fuerza que te anima, / en ella te reencuentras, te renuevas: / te vemos como un alga, un guijarro, / como una acuática criatura / a quien la salsedumbre deja intacta / y regresa a la orilla más pura. / ¡Tienes razón! ¿Por qué turbar / con inquietudes el presente? / Tu dicha compromete ya el futuro / y un simple alzar de hombros / derrumba los baluartes / de tu mañana oscuro. / Te levantas, caminas por el puente exiguo / echado sobre el vórtice que ruge: / se graba contra un fondo nacarado / tu perfil. / Dudas sobre la tabla trémula, / luego te ríes y, como levantada por un viento, / te precipitas en los brazos / de tu divino amigo que te aferra. // Te observamos nosotros, de la raza / que permanece en tierra.

4.8 Las traducciones de “Non chiederci la parola...”

ORIGINAL: “NON CHIEDERCI LA PAROLA...”

Non chiederci la parola che squadri da ogni lato / l'animo nostro informe, e a lettere di fuoco / lo dichiari e risplenda come un croco / perduto in mezzo a un polveroso prato. // Ah l'uomo che se ne va sicuro, / agli altri ed a se stesso amico, / e l'ombra sua non cura che la canicola / stampa sopra uno scalcinato muro! // Non domandar-ci la formula che mondi possa aprirti, / sì qualche storta sillaba e secca come un ramo. / Codesto solo oggi possiamo dirti, / ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo.

1.^a TRADUCCIÓN: “NO NOS PIDAS LA PALABRA”, HORACIO ARMANI, 1971

No nos pidas la palabra que escrute íntegramente / nuestro ánimo informe, y con letras de fuego / lo revele y esplenda como flor de azafrán / perdida en medio de un campo polvoriento. // ¡Ah el hombre que se marcha seguro, / de los demás y de sí mismo amigo, / y no cuida su sombra que

el ardiente calor / graba sobre un descascarado muro! // No nos pidas la fórmula que pueda abrirte / mundos;] / sí alguna contrahecha sílaba, seca como una rama. / Esto solo podemos hoy decirte: / lo que *no* somos, lo que *no* queremos.

RETRADUCCIONES ACTIVAS:

“NO NOS PIDAS LA PALABRA QUE ESCUDRIÑE POR CADA LADO”, FRANCISCO FERRER LERÍN, 1973

No nos pidas la palabra que escudriñe por cada lado / nuestro informe ánimo, y con letras de fuego / lo declaras y resplandezca como un azafrán / perdido en medio de un polvoriento prado. / ¡Ah el hombre que seguro marcha, / amigo de los demás y de sí mismo, / y no cuida a su sombra que la canícula / imprime sobre un desconchado muro! // No nos exijas la fórmula que pueda abrirte mundos, / pero sí alguna sílaba seca y torcida como una rama. / Sólo eso podemos hoy decirte, / lo que no somos y lo que no queremos.

“NO NOS PIDAS LA PALABRA QUE ESCUADRE EN CADA LADO”, JOAQUÍN ARCE, 1982

No nos pidas la palabra que escuadre en cada lado / nuestro ánimo informe, y con letras de fuego / lo manifieste y como un azafrán resplandezca / perdido en medio de un prado polvoriento. // ¡Ah el hombre que se va seguro, / de los demás y de sí mismo amigo, / sin preocuparse de su sombra que la canícula / imprime sobre un desconchado muro! // No nos pidas la fórmula que otros mundos pueda [abrirte, / sí alguna sílaba torcida y seca como una rama. / Eso sólo podemos hoy decirte, / lo que *no* somos, lo que *no* queremos.

“NO NOS PIDAS LA PALABRA QUE EXAMINE POR CADA LADO”, CARLOS FRABETTI, 1983

No nos pidas la palabra que examine por cada lado / nuestro ánimo informe, y con letras de fuego / lo proclame y resplandezca como un croco / perdido en medio de un polvoriento prado. // ¡Ah, el hombre que se va seguro, / de los demás y de sí mismo amigo, / sin preocuparse de

su sombra, que la canícula / imprime sobre un desconchado muro! // No nos pidas la fórmula que mundos pueda [abrirte, / sí alguna sílaba seca y torcida como una rama. / Sólo eso podemos hoy decirte, / lo que *no* somos, lo que *no* queremos.

“NO NOS PIDAS LA PALABRA”, ÁNGEL CRESPO, 1994

No nos pidas la palabra que escuadre por cada lado / a nuestro ánimo informe, y con letras de fuego / lo declare, y cual flor de azafrán brille luego, / perdida en medio de un polvoriento prado. // ¡Ah el hombre que camina seguro, / de los demás y de sí mismo amigo, / sin fijarse en su sombra la canícula / que estampa en un desconchado muro! // No nos pidas la fórmula que mundos pueda abrirte, / sí una terrible sílaba seca como unos ramos. / Esto sólo podemos hoy decirte, / lo que *no* somos, lo que *no* deseamos.

“NO NOS PIDAS LA PALABRA QUE DE PAR EN PAR EXHIBA”, FABIO MORÁBITO, 2006

No nos pidas la palabra que de par en par exhiba / nuestro ánimo informe y con letras de fuego / y lo declare y resplandezca como una amarilla / flor perdida en un terreno polvoriento. // Ah, el hombre que camina sin recelo, / amigo de los otros y de sí mismo y no se cuida / de su sombra que en el punto extremo / del calor se imprime sobre un desconchado muro. // No nos pidas la fórmula que mundos pueda abrirte, / sí alguna sílaba torcida y seca como una rama. / Sólo esto podemos hoy decirte: / lo que *no* somos, lo que *no* queremos.

4.9 Las traducciones de “Spesso il male di vivere ho incontrato”

ORIGINAL: “SPESSO IL MALE DI VIVERE HO INCONTRATO”

Spesso il male di vivere ho incontrato: / era il rivo strozzato che gorgoglia, / era l’incartocciarsi della foglia / riarsa, era il cavallo stramazato. // Bene non seppi, fuori del prodigio / che schiude la divina Indifferenza: / era la statua nella sonnolenza / del meriggio, e la nuvola, e il falco alto levato.

1.^a TRADUCCIÓN: “MUCHAS VECES HE VISTO EL DOLOR DE VIVIR”, V. HORIA Y J. LÓPEZ PACHECO, 1959

Muchas veces he visto el dolor de vivir: / era el torrente que borbota degollado, / era ese retorcerse de la hoja quemada, / era el caballo derribado. / No vi la felicidad, si no es ese prodigio / que nos desvela la divina Indiferencia: / era la estatua en la somnolencia / del mediodía, y la nube, y el halcón elevado.

RETRADUCCIONES ACTIVAS:

“LA PENA DE VIVIR...”, HORACIO ARMANI, 1971

La pena de vivir a menudo he encontrado: / era el arroyo estrecho que borbota, / era el enroscamiento de la hoja reseca, / era el caballo desplomado. // Bienes no conocí, más que el prodigio / que ofrece la divina Indiferencia: / era la estatua entre la somnolencia / de la siesta, y la nube, y el alto halcón alzado.

“A MENUDO HE HALLADO EL DOLOR DE VIVIR”, FERRER LERÍN, 1973

A menudo he hallado el dolor de vivir: / el arroyo estrangulado que borbolla, / el enroscarse de la hoja / reseca, el caballo desplomado. // De bien no supe, fuera del prodigio / que revela la divina Indiferencia: / la estatua en la somnolencia / del mediodía, y la nube, y el halcón cernido en lo alto.

“MAL DE VIVIR FRECUENTEMENTE HE HALLADO”, JOAQUÍN ARCE, 1982

Mal de vivir frecuentemente he hallado: / era el arroyo ahogado que borbota, / era el abarquillarse de la hoja / reseca, era el caballo reventado. // Del bien no supe, fuera del prodigio / que entreabre la divina indiferencia: / era la estatua en la somnolencia / del mediodía, y la nube, y el halcón alto elevado.

“A MENUDO HE HALLADO EL MAL DE VIVIR”, CARLOS FRABETTI, 1983

A menudo he hallado el mal de vivir: / era el arroyo estrangulado que borbolla, / era el enroscarse de la hoja / quemada, era el caballo desplomado. // Del bien no supe, fuera del prodigio / que revela la divina Indiferencia: / era la estatua en la somnolencia / del mediodía, y la nube, y el halcón en lo alto.

“A MENUDO LA PENA DE VIVIR HE ENCONTRADO”, FABIO MORÁBITO, 2006

A menudo la pena de vivir he encontrado: / era el río que bulle en la estrechura, / era el enroscarse de la hoja reseca, / era el caballo reventado. // No conocí más bienes que el prodigio / que encierra la divina Indiferencia: / era la estatua en la somnolencia de la siesta, / y la nube, y el detenido halcón en las alturas.

Esta monografía aborda el fenómeno de la retraducción desde un punto de vista teórico y práctico, a través del análisis de la obra *Ossi di seppia* (1925), poemario de Eugenio Montale, poeta hermético italiano y premio Nobel de literatura. El secreto de la perfección de un texto se ha materializado en la historia de la literatura a través del incesante trabajo de labor limae que escritores, lectores, correctores, editores y traductores realizan sobre lo que han escrito, leído, releído y traducido, para que ello resulte lo más parecido a la idea que tienen del texto perfecto y más adecuado para su público. Según el siglo en el que se traduce una obra literaria, la crítica ha ido viendo cómo las razones, las veleidades y la manera de traducir, y de retraducir, evolucionan y cambian, creando incluso un entramado de correspondencias e interacciones entre obra, lector y traductor que van afectando a la obra, a su retraducción y a su influencia en la cultura que recibe la misma.

Sarah Pelusi es doctora en Ciencias y Filosofía del Lenguaje (Universidad Autónoma de Madrid), intérprete de conferencias y docente de interpretación de conferencias en el Máster de Formación Permanente en Interpretación de Conferencias de la Universidad de La Laguna y del Departamento de Filología Extranjera, Traducción e Interpretación de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid.

Javier Ortiz García es profesor titular, acreditado a catedrático, del Departamento de Filología Inglesa de la Universidad Autónoma de Madrid, cuya especialización se centra en la traducción literaria, la teoría de la traducción y la pedagogía de la traducción. Ha publicado numerosos trabajos sobre estas cuestiones, además de haber traducido obras de Jane Austen, Lewis Carroll, Joseph Conrad, Edgar A. Poe, William Shakespeare o Jonathan Swift, entre otros.

