

la bibliografía española sobre Cervantes, y aun ésta parcialmente ("obras como las de Ortega y Unamuno, Menéndez Pidal, Américo Castro, Madariaga..., Dámaso Alonso, Pedro Salinas, José Bergamín..., Pérez de Ayala, p. 17). (La "obra" de este último, por cierto, consiste en artículos informativos de *La Prensa* y el *ABC*).

Es lamentable que la *Biblioteca Románica Hispánica* acoja bajo una de sus series —aun cuando ésta se llame "Campo abierto"—, prestándole con ello la apariencia de una contribución al estudio de Cervantes, de un libro inútil, cuyo destino era necesariamente el de las bibliotecas de los amigos del autor. (El libro ha aparecido recientemente en inglés: *Magic realism in Cervantes: "Don Quixote" as seen through "Tom Sawyer" and "The Idiot"*, University of California Press, Berkeley, 1970).

JULIO RODRÍGUEZ-LUIS

State University of New York at Binghamton.

DARIO PUCCINI, *Miguel Hernández: vita e poesia*. Mursia, Milano, 1966; 227 pp.

El intento de Puccini, buen conocedor de la poesía contemporánea española, es evidentemente el de dar a conocer al poeta de Orihuela entre los italianos, para lo cual se vale ampliamente de la abundante literatura biográfica y crítica existente (en particular de los estudios de C. Zardoya, J. Cano Ballesta y J. Guerrero Zamora, a quienes cita muchas veces, y que otras se entrevén entre sus líneas). De suyo aporta el hallazgo de las versiones al parecer definitivas de dos de las poesías de Hernández y el texto primitivo de otras dos, más el esfuerzo de traducir y apostillar un buen número de poemas y comparar otros en sus distintas redacciones, y un entusiasmo grande por la figura y la obra del poeta.

La presentación es fundamentalmente biográfica, como era de esperar, ya que en pocos poetas la obra es más inescindible de su yo vivencial, de su ambiente, de las pasiones políticas que le rodearon. Puccini empieza presentándonos a un Miguel adolescente, en una Orihuela algo estilizada, con sus "austeros y aristocráticos padres jesuitas", en la atmósfera provinciana de su "piccola patria" (que se traduce como *patria chica*, p. 18)<sup>1</sup>, con un señor canónigo que prestaba al poeta en cierne "edificantes novelitas de escritores católicos" (p. 16). (Parece que la realidad, si hemos de creer a la viva voz del prestador, es un poco distinta).

De aquella existencia apacible, entre pueblerina y campestre, sacó Hernández su consabida familiaridad con la naturaleza, que le acompañó desde sus primeros versos neogongorinos hasta los experimentos superrealistas, preservando intacta la visión realista del fenómeno observado con extraordinario cariño. De ahí aquella adivinanza de *Perito en lunas*, en la que tras comparar a la palmera con una columna (con

<sup>1</sup> Cito por las páginas de la monografía de Puccini porque éste reproduce los versos de Hernández sin datos bibliográficos precisos.

su desenlace de surtidor), le hace poner un tirabuzón (que no es un "sacacorchos" como quisiera Puccini, p. 25; cf. "las lluvias con sus crines") a la luna, y asemeja su flor al camello por su encorvadura y a la canela por su color amarillento. Resuelta en claustro (o sea abierta), pace el viento, es decir, entrega al solícito viento el polen que fecundará a la palmera hembra (el traductor aquí se desvía, acaso por el cambio de imperativo a tercera persona de indicativo, haciendo incomprensible el texto, p. 24). De esta misma familiaridad fiel procede la bella metáfora del agua "que anhela transparentar los cuerpos" (Puccini, no sé por qué: "render trasparenti i corpi", p. 101); y la otra del toro, que "da una vuelta al horizonte y al silencio, y muge" (donde Puccini traduce "fa un giro all'orizzonte e al silenzio, e mugge", p. 82, como si el poeta se refiriera al movimiento del cuerpo entero, y no al de la cabeza que el toro levanta lentamente en movimiento circular antes de mugir); y la de las aves, cuyas alas le sugieren un *batir* del espacio (que no puede traducirse con "*vincere lo spazio*", p. 140).

Del pastoreo, recuerda Miguel Hernández los salpicones de "la leche en la cabeza" (no "nella testa", como quisiera Puccini, p. 65), y sobre todo ese olfatear el *viento* de cabras y machos cabríos u otro ganado, que le prestará una de sus imágenes más personales ("los olores persigo de tu viento" p. 42; recuérdese también la palabra *querencia*, del mismo ámbito animal), tal como del parir de sus animales procede esa imagen del viento que tantas veces se hace central de su poesía (y que Puccini parece no reconocer cuando traduce *centro* con *fondo*). De las faenas del campo le viene, con antecedentes más que trimilenarios, la comparación "aventados se vieron como polvo liviano" (que Puccini vierte trasladando al italiano una acepción del área hispana: "Avventati si videro come polvere lieve", p. 121). De los injertos de los árboles silvestres, la expresión "y a reforzar tus venas con mi piel de soldado / fuera como el cerezo" (donde Puccini no entiende la forma *fuera* [de *ir*] ni el sentido de la comparación, y traduce con un incomprensible "e a rinsaldarti le vene la mia pelle di soldato farebbe come il ciliegio", p. 92).

Esa vida serena de los primeros años se exploya en el jugueteo, que da entrada a coplas como "Un limón me tiraste", inspirado en el verso tradicional "Arrojóme las naranjas", donde traducir con "Mi lanciò piccole arance" (p. 54) nos desplaza del ámbito hipocorístico (la terminación *-ico* modifica más bien la acción de lanzar, o el golpe producido por las naranjas) al de la clasificación de tamaño. El lenguaje familiar le lleva a tratarla a ella de *mujer* y a emplear los modos sintácticos del énfasis casero: "en ti, mujer, que en ti empieza" (Puccini introduce un vocativo insólito en italiano, y una precisión innecesaria: "in te donna: ma in te solo comincia", p. 105; que es como si tradujéramos el lorquiano "verde, *que* te quiero verde" con una conjunción adversativa).

En sus estancias en Madrid, el poeta afronta a la ciudad con ojos de campesino. Hernández recuerda las palmeras y las montañas de su tierra, midiendo en ellas el porte enhiesto y la rudeza que le comunicaron: "Alto soy de mirar a las palmeras, / rudo de convivir con las

montañas". Puccini no comprende que la mirada es retrospectiva ni entiende bien el nexos causal, y traduce: "Sono alto per guardare le palme / e aspro per convivere con i monti" (p. 38). Hernández se encuentra perdido y diminuto en una ciudad "espléndida de arañas": evidentemente le deslumbra la iluminación urbana enmarañada y cegadora para el campesino, o acaso llegó a ver aún las farolas de hierro, de brazos corvos, que antaño menudeaban más en Madrid. (Puccini, por el parecido con el italiano, traduce "splendida di ragni").

La vida en el frente, cuyo capítulo encabeza Puccini con los versos "Vientos del pueblo me llevan, / vientos del pueblo me arrastran" ("me arrastran" no es exactamente "mi travolgon", p. 74), trae nuevas experiencias y abre la manera antigua, personal de nuestro poeta con nuevos vocablos, y una nueva fraseología, más internacional, por las fuentes en que se inspira y por la misma gris universalidad de los sucesos bélicos (y también más fácil de traducir, aunque no siempre; en eso de ver "abalanzarse / crispadamente al hombre", Puccini descubre "l'uomo tutto raggrinzito", p. 93, como si el adverbio no trasladara la contracción de los músculos del sujeto a la acción, o aquí, al movimiento). En cuanto a la poesía proletaria, en la que Hernández se ejerció en este período, el traductor se aparta de sus estilemas cuando traduce: "... y defiendo tu vientre de pobre que me espera" —"e difendo il ventre tuo, povera che m'aspetti" (p. 92).

Puccini ve la biografía de Hernández muy de cerca (excepto por el sentido de los versos); tan cerca, que califica la evolución religiosa del poeta como un librarse "de incrustaciones espiritualistas" (p. 39), y describe su actuación en la guerra civil española con *clichés*, como si hubiera sido éste el único conflicto de la historia en que los santos y los héroes se hallaran todos de un lado y la canalla del otro. Frases como la de Hernández a Juan Guerrero: "Estoy harto y arrepentido de haber hecho cosas al servicio de Dios y de la tontería católica" (tras la cual adivinamos entre otras cosas la desaprobación de sus nuevos amigos a ese "olor a iglesia" que el joven traía de Orihuela), pueden rebotar hasta los versos de la actual generación joven ("a los seis años hice mi primera tontería; / a los siete, mi segunda comunión"), pero al historiador (y el crítico, en cuanto biógrafo, debe serlo) creo que deberían parecerle extraordinariamente ingenuas, y dignas de comprensión y de un análisis no tan simplista como el de Puccini. Lo mismo valdrá para juicios de orden menos histórico.

En cuanto a las "incrustaciones literarias" de las que se libró el poeta al mismo tiempo que de las "espiritualistas", ya Cano Ballesta y otros nos han explicado, con argumentos convincentes, el cambio de cánones poéticos y de gusto que produjo en Hernández el contacto con Neruda, Aleixandre, Alberti... No obstante, aun después de su "conversión" literaria, la poesía hernandiana contiene reminiscencias y ecos de poetas clásicos, que los críticos, entre ellos Puccini, se afanan por señalar aunque de modo algo vago y poco convincente (cf. la alusión a Jorge Manrique a propósito de "llueve, los ojos se ahondan", p. 199).

Tras del cuerpo de la obra, sostenido, según vimos, por el hilo biográfico, y en el que los sucesos conmovedores de la vida de Hernández

mantienen en vida aun versos que de otro modo se hubieran olvidado (cf., por ejemplo, "En su mano los fusiles / leones quieren volverse / para acabar con las fieras / que lo han sido tantas veces", que Puccini traduce regularizando la sintaxis: "Nelle sue mani i fucili / vogliono mutarsi in leoni: / per farla finita con quelli / che spesso belve sono stati", p. 88), nuestro autor agrega un apéndice en el que, también con la ayuda de sus antecesores, se coloca directamente ante los versos de Hernández y, al hilo de las sucesivas redacciones, intenta penetrar más adentro en su hechura verbal. Lo cual produce un viraje algo molesto y resta bastante a la organicidad de la obra.

Confieso que en esta parte más técnica tampoco estoy siempre de acuerdo con Puccini, aun reconociendo su buena voluntad. Al afirmar, por ejemplo (p. 193), que en el verbo *abocar* hay una "primitiva y cruda imagen" (en la p. 47 había traducido "de abocarme y ver piedra en tu mirada" — "di accostarmi e veder pietra nel tuo sguardo"), crea una transparencia artificial que sorprenderá al hispanohablante (y más cuando en otros muchos casos Puccini ha hecho exactamente lo contrario, apagar el aura metafórica que ciertas palabras tienen aún; cf., por ejemplo, "con el terrestre sueño que alentamos" — "con il terrestre sogno che incoraggiamo", p. 101; así también las muchas versiones librescas de vocablos familiares como *desentenderse* - *disinteressarsi*, p. 67). Concuero con Guerrero Zamora, contra Puccini, cuando a propósito de "cunde la creación y se derrama" percibe en el verbo *cundir* "cierto regusto campestre", mientras que no veo cómo puede afirmarse que este verbo y *derramar* son "casi sinónimos" (p. 186). No comprendo cómo puede afirmarse que en el poema "Líster, la vida, la cantera, el frío" se ha excluido de la segunda redacción "la imagen taurina redundante" (p. 198). ¿Dónde está tal imagen taurina si se lee la oración entera, y no el verso 43 por sí, a saber: "Han cogido a la muerte los canteros / la primera ciudad"? (en la segunda redacción escribirá Hernández con más énfasis retórico y palabra más exacta: "A la muerte arrebatan los canteros / la primera ciudad"; *a* introduce evidentemente un complemento de separación, no el complemento directo). Imágenes taurinas reales hay tantas en la poesía de Hernández, que no hacía falta inventar ésta (y más cuando otras desaparecen en la traducción de Puccini: cf. "Se citaron los dos para en la plaza / tal día, y a tal hora, y en tal suerte" — "I due si diedero convegno nella piazza / tal giorno, tal ora, e per tal sorte", p. 31).

Las incongruencias no son pocas. Mientras que en el texto se habían aceptado y traducido sin pestañear versos como "¿Morir?... ¿Podré resistir / tamaño acontecimiento?" — "Morire?... Potrò resistere, / enorme avvenimento?" (p. 27), y aun se habían traducido otros como si estuviesen mal puntuados (cf. "...y el dolor / me hará a mi pesar eterno" — "...e dolore / mi farà, rimorso eterno", p. 45), en esta parte se destacan en cursiva diferencias aun mínimas de puntuación. Mientras que allí se había traducido *ese* con *questo* en un pasaje que no lo justifica (p. 100), aquí se destaca un *ese* "extensivo" [?] frente al pronombre *tú* (p. 198). Mientras que antes se había hecho decir al poeta exactamente lo contrario de lo que escribió, por descuido ("yo nada

más soy yo cuando estoy solo" — "io non sono più io quando sono solo", p. 43; "aunque me ves que lloro / no te enterneces" — "anche se vedi che piango, / non ti lasciare intenerire", p. 132) o por ignorancia del español ("Apenas si me pisas, si me pones / la imagen de tu huella sobre encima" — "Appena tu mi calpesti, e su di me / l'immagine della tua orma posi", p. 48, donde el anacoluto del original no justifica que se trastrueque el sentido); se había sembrado el texto de traducciones aproximadas e incorrectas (*redes - grate* p. 85; "que aquí estoy yo para amarte" — "io sono qui per amarti" p. 89; "cuando es preciso" — "quando ti servirà", p. 141, etc.), o se habían trocado imágenes por desconocimiento del uso español del verbo modal ("Algún día se pondrá el tiempo amarillo / sobre mi fotografía" — "E un giorno si poserà giallo il tempo / sulla mia fotografia", p. 45); mientras antes todo ello se admitía, ahora se sopesan con balanza que pretende ser afinadísima las correcciones que Miguel Hernández introdujo en sus versos, y cuando no se puede demostrar la evidente mejora, se justifica el cambio por el "uso culterano y gongorino" (cf. "y no sé respirar, y me desmayo" transformado en "me faltan y me muero sobre mayo", que Puccini se atreve a comparar con los versos de Góngora "Aunque el alhelí grosero...", p. 190).

Quiero admitir que, aunque no se domine suficientemente el español (y se traduzca, por ejemplo, "¡Cuánto jilguero...!" — "Che cardellino...!", p. 141; "ayer penaba por verte" — "ieri penavo dal vederti", p. 55), y aunque se aflija el italiano con formas inadmisibles (como es el plural en "y se me van las ansias en los brazos" — "ma se ne vanno le ansie nelle braccia", p. 69), o con repeticiones enfadosas ("Dove andrò che io non vada... a...", p. 45), o con calcos ("Ya vosotros sabéis" — "Voi già sapete", p. 100), aun con todo esto, y más que se podría decir, una persona de la sensibilidad afinada de Puccini aprecie los versos de un poeta como Hernández y guste de ellos.

Aún más, puedo entender que para tal compenetración acaso sobren las categorías lógicas de la comunicación ordinaria (recuerdo que en sendas ediciones bilingües de Neruda, un compatriota mío imprime, y traduce, *campana*, mientras otro imprime y traduce *campana*, y los dos se quedan tan satisfechos), si bien en tal caso no veo por qué no hay fidelidad siquiera en lo arbitrario, y se vierte, por ejemplo, "siempre tu pie de liebre libre y loca" — "sempre il tuo piede, lepre sciolta e folle" (p. 48) apartándolo de las imágenes de "Delia, la de la pierna edificada / con las liebres perseguidas" (cf. asimismo "a tu pie, tan espuma como playa").

Quiero reconocer también que, aparte la dificultad inherente a toda traducción, en particular de poesía, aquí la atención del traductor haya sido monopolizada por problemas muy arduos (aunque no los ventile), como el de la interpretación de ciertos términos e imágenes, que aparecen como por inercia a lo largo de la poesía de Hernández (piénsese en los adjetivos *crispado* o *colmenero*) y que ponen al intérprete en la alternativa de escoger un vocablo de su propia lengua y emplearlo con el mismo grado de inercia, o ir más allá de la intención del poeta interpretándolo (así cf. *colmenero* como *mielato*, p. 72; y asimismo, al

lado del *crispado* ya mencionado, este uso de *acendrado* en otro pasaje difícil de verter: "Como un loco acendrado te persigo", que Puccini "hipertraduce" "come un folle purissimo t'inseguo", p. 67).

Pero aunque reconozca todo esto, y alabe a Puccini por sus dotes de intuición y de entusiasmo, me parece poco oportuno y fundamentalmente injusto acogerse con un libro como el presente al amparo de la Filología en la persona de un estudioso serio cual fue Giorgio Pasquali (p. 160)<sup>2</sup>.

MARGHERITA MORREALE

Università di Padova.

DARIO PUCCINI, *Romancero de la resistencia española*. Ediciones Era, México, 1967; 514 pp. (*Biblioteca Era. Serie mayor*).

Como lo advierte Puccini en el prólogo, podría sorprender el nombre de *Romancero* que ha dado a esta antología (estrictamente hablando, el título sólo conviene a una sección de la obra, la que recoge los romances de la guerra civil); pero aclara que lo ha escogido "sólo en función metonímica, porque dicho nombre tiene un valor enunciativo y evocador y porque expresa muy bien la idea de una intensísima, súbita y general explosión de poesía" (p. 17). Por lo demás, la palabra *Romancero* tiene fuera de España una connotación más amplia, y sugiere más una colección de poesía española que una recopilación de romances propiamente dichos.

El nombre de *Romancero* fue aplicado primero por Rafael Alberti y Emilio Prados a los poemas de la guerra civil. Entronca con la tradición épica española, y da idea de una poesía viva, hecha al calor de los acontecimientos. Si Puccini habla de "resistencia española" en vez de "guerra civil", es porque los poemas que recoge no sólo corresponden al período de la guerra, sino que llegan hasta la actualidad, al movimiento permanente de protesta e insurrección contra el fascismo en España.

La primera parte (*Romancero de la guerra civil*) comprende composiciones que van de 1936 a 1939, y está dividida en dos secciones: "Romancero" (que incluye 28 romances) y "Los poetas y la guerra"

<sup>2</sup> Entre las *felices culpae* señalo a los estudiosos de Hernández este empleo de una frase de la lengua coloquial (*solo como la una*) en un contexto solemne: "...tú más sola / que la muerte, la una y yo", traducido así por Puccini: "tu, più sola che [sic] la morte, lei ed io" (p. 127). También observo, aunque no por un error en la traducción, el modismo coloquial en "Lo que he sufrido y nada, todo es nada" — "Ciò che ho sofferto è nulla, tutto è nulla" (p. 47). Véase igualmente la descomposición de la frase hecha *de carne y hueso*, con trueque del sentido literal que se anuncia ya por el miembro anticipado en "tus ojos de carne sola, / tu boca de carne y hueso" — "i tuoi occhi di carne solitaria, / la tua bocca di carne e ossa". En general Puccini, algo escéptico de los métodos de Bousoño, no se fija en las correlaciones más elementales: cf. "...dos orígenes, / un antes... / y un presente..." — "due origini, / una prima... / e un presente" (p. 65); "el limón cayó en la calle, / el zumo en mi corazón" — "Cadde il limone nella via, / e il succo dentro il mio cuore" (p. 55), donde "nella via" deslexicaliza demasiado.