

Todo el ensayo de Meerts es casi puramente interpretativo. Evidentemente se trata de un trabajo serio, hecho con cuidado y atención. Resulta un gran auxiliar en la interpretación de muchos de los símbolos manejados por Juan Goytisolo, pero aparece, al mismo tiempo, un tanto incompleto puesto que deja de lado algo que el propio Meerts se propuso analizar y pasó por alto: el estudio del lenguaje en *Señas de identidad*.

BLANCA ELVIA MORA

El Colegio de México.

CÉSAR VALLEJO, *Opera poetica completa. I: Gli araldi neri. Trilce*. A cura di Roberto Paoli. Edizioni Accademia. Milano, 1973; 266 pp.  
 LOPE DE VEGA, *Liriche*. Introduzione e traduzione di Roberto Paoli. Giulio Einaudi Editore, Torino, 1974; 162 pp.

Registro los dos libros en el orden en que han llegado a mis manos, pero si ha de atenderse a la versión italiana, recomiendo la lectura desde el final del segundo, desde los nueve sonetos de Lope (núms. 44-52), que R. Paoli devuelve a su fuente, empalmando con el flujo y reflujo cultural entre Italia y España en una época en que el arte linda a menudo en el artificio. En ellos nos brinda una muestra de traducción artística, ejemplar por su virtuosismo y autodisciplina, en la que apenas si hay término, frase, o recurso métrico que suscite desacuerdo (quizá, preferiría "variopinto uccellino" por "pintado pajarillo" en el núm. 48, donde Paoli traduce: "dipinto uccellino").

También son muy loables las traducciones de los otros poemas líricos. Nos agrada, por ejemplo, ver cómo R. Paoli refleja con medios morfológicos propios (de la formación del nombre), la *variatio* que Lope logra mediante la posición del pronombre personal átono respecto al verbo, tras pausa o en el interior del verso: "riense las fuentes, /.../ las fuentes se ríen" — "ridono le fonti, /.../ le fontane ridono", núm. 11 (lo que no es posible, sin embargo, respecto a la concomitancia de las dos formas del futuro en "¿Cuándo saliredes, alba? /.../ ¿Cuándo saldréis a dar vida?", núm. 29). Por lo demás, el vocabulario recio y variado del escritor toscano se amolda bien a la manera tradicional que tan magistralmente elabora Lope.

Sin embargo, los módulos que aquí se manifiestan parecen estimular menos la atención del traductor, que a veces se da por satisfecho con la imitación —ya de por sí ardua— de la asonancia o de la rima. Así, en "Avvilisce il piú giocondo" núm. 26, donde oscurece el topos de la rueda de la fortuna, que *iguala* al *dichoso* con el pobre, "dando vueltas" a sus bienes; o en la secuencia, por lo demás ingeniosa, *arrovella* /.../ *gonnella*, que desfigura los versos "tocas blancas por defuera / y el faldellín de color" núm. 13, en los cuales, a falta de otros medios sintácticos, el orden es pertinente (para señalar maliciosamente el contraste entre los lutos de la viuda y sus ganas de volverse a casar. Véase otra oposición más explícita en "verde y tierna por defuera / y por de dentro

[mejor: *dedentro*] madera”, en el célebre zéjel “¡Ay, fortuna...” núm. 33).

Cuando la traducción se aparta necesaria o tal vez innecesariamente del original, hace que nos fijemos en la pericia de Lope en el uso de los medios sintácticos. Así, cuando R. Paoli introduce un espurio “ballo mascherato” desarticulando una unidad significativa en “Naranjitas me tira la niña” núm. 14, donde el protagonista *sale a*, o sea *tras de* una máscara de carne y hueso, en cuyos ojos —lo único visible de la cara— amanece el día. En la elaboración del dicho proverbial que Correas registra como “Las mañanas de abril dulces son de dormir, y las de mayo mejor, si no despierta el amor” (*RAE*, 1924, p. 363), Lope cambia el tiempo de los verbos: dulces eran de dormir, / si no despertara amor” núm. 18, pero no el uso intransitivo de *despertar*; por lo cual la experiencia personal, instaurada por el pretérito, se mantiene en una zona alusiva (R. Paoli, en cambio, se desliza hacia una descripción circunstancial cuando vierte “se non ci destava amore”).

Cuando la lengua receptora no admite el doble sentido de la palabra correspondiente, es imposible conservar la metáfora de Lope. Así en “Echen las mañanas, / después del rocío, / en espadas verdes / guarnición de lirios” núm. 30, donde el italiano *guarnizione* equivale a “adorno”, mientras que para describir el término técnico de la parte de la espada a la cual calza la forma de flor de lis, tendría que emplear *guardia*. Pero cuando los términos del original se dejan verter perfectamente, no creo que deba desatender la precisión con la que Lope describe la realidad observada, como cuando en el romance “Claros aires de Valencia” núm. 15, describe el encuentro entre el movimiento de los aires de tierra y las olas del mar, *spumante salo*, para emplear las palabras de Virgilio (R. Paoli: “dais... embates” — “date impeto”).

En cuanto a la traducción de *Los heraldos negros* y *Trilce*, fruto de una larga familiaridad de R. Paoli con Vallejo, sólo me adentraré en algunas interpretaciones que conciernen al mundo cultural y a la realidad física en que se movió el poeta peruano. Descendiente de curas, no me extrañaría que en “Babel”, p. 48, al escribir “ella daña y arregla”, le sonara aquello de “La muger sabia edifica su casa, mas la necia con sus manos la derriba” *Proverbios* 14:1 (en todo caso *dañar* es un verbo demasiado recio, en el ámbito de la perdición y la condena, para poderse traducir con el italiano *arruffare*). “Un huevo en su momento, que se obstruye” LXI, p. 218, parece evocar una imagen culinaria (Paoli: “un uovo nel momento che si chiude”).

A la esencia de las imágenes de Vallejo atañen las expresiones *manada* en “una casta manada de luceros” en “Bajo los álamos”, p. 46, que Paoli traduce con *manciata*, aunque el adjetivo *casto* y la presencia de *pascual* en el verso anterior no dejen lugar a duda (véase “una jauría de remordimientos”, p. 44); *bocón*, ‘de boca grande’: “el domingo bocón y mudo del sepulcro”, LX, p. 216 (Paoli: “La domenica loquace e muta del sepulcro”). *Ondularse* en “Romería”, p. 50, construido con *en*, como *tocar en*, *refregarse en* y otros, evoca una visión de las ánimas (“las muertas almas... en sus lutos rígidos”) por contacto (irreal) externo, no interior (Paoli: “e dentro di noi vacillano”). “...te soy inse-

parable, / y me arrastras de borde de tu alma" en la composición LXII de *Trilce*, p. 220 parece construido con un *de* "instrumental" (¿"como borde que soy de tu alma"?), Paoli simplifica: "e mi trascini quasi alla tua anima").

Ya en el mundo de las imágenes "de bulto", dudo de que "dos arranques murientes de una cruz" en "Comunión", p. 36, pueda traducirse con "due strattoni morenti da una croce"<sup>1</sup>.

Éstas y otras objeciones no quitan mérito al cometido del traductor y al tesón con que ha llevado a cabo, con soluciones tan arduas como variadas, una tarea que hubiese vencido al más pintado. A su vez, el lector podrá objetar: ¿Qué más da? Si *puna* en "Cielos de puna descorazonada", *Trilce* LXIII no debería ser 'mesetas de los Andes, frías y solitarias', según explica R. Paoli en el glosario, porque no lo permite la sintaxis, ¿no hay otros muchos lugares que no pueden explicarse por normas sintácticas de comunicación normal? Si el tema de la primera composición de *Trilce* es según una autoridad "la defecación" y según otra "la contemplación [que el poeta hace] de sí mismo en el acto de crear poesía" (notas, p. 251), ¿importa mucho que R. Paoli nos desvíe de la imagen de la bulla insensata, destructora de la naturaleza, traduciendo "... ni deja / testar las islas que van quedando", p. 134, con un "e neanche lascia / testimoniare le isole che restano via via", sustrayendo, por decirlo así, las islas de su sentencia de muerte (*testar* = *fare testamento*), y no ya las islas a secas, sino las pocas que quedan? (en la composición XLVII Vallejo escribe: "Ciliado archipiélago, te *desislas* a fondo, / a fondo, archipiélago mío", p. 196).

Leyendo los dos libros en el orden que dijimos, hemos llegado desde una *maniera* que permitía trasladar contenidos preservando una articulación preestablecida, a otra, que Paoli llama justamente la "follia del reale", en que la traducción, en cuanto tal, se limita al trasiego de añicos. Los dos libros van precedidos por valiosas introducciones.

MARGHERITA MORREALE

Università di Padova.

FRANK RIESS, *The word and the stone. Language and imagery in Neruda's "Canto general"*. Oxford University Press, Oxford, 1972; xviii + 170 pp. (*Oxford modern languages and literature monographs*).

El domingo 23 de septiembre de 1973 murió Pablo Neruda como si no pudiera sobrevivir al asesinato de la democracia por la cual había luchado, sufrido, vivido. Pablo Neruda sigue presente en la memoria de los hombres al lado de sus compañeros poetas que dejaron esta tierra cuando arrebataron la República española. Continuó el combate y lo

<sup>1</sup> Véase en "El poeta a su amada": "... te has crucificado / sobre los dos maderos curvados de mi beso", p. 54. Por la luz que arrojan en la morfología y sintaxis españolas son interesantes las versiones de *ser menos*, p. 152, *he de verte*, p. 204, "Cuanta madre", p. 228; por la diferencia semántica entre homólogos, *cruzar*, p. 232; *caérsele a uno la baba*, p. 218; *ser una bella persona*, p. 218.