ANTONIO MACHADO TRADUCIDO POR MACRI: UN EJEMPLO DE TRANSCODIFICACION

Laura Dolfi
Universidad de Salerno (Italia)

Nombre entre los más significativos en el hispanismo no sólo italiano, es a Oreste Macrí al que se le debe el mérito de haber traducido y analizado, si no descubierto en nuestro país, la obra poética de Machado. Si de hecho, en los años 40, al lado de Macrí[1], incluso Bo, Solmi, Bertini son los primeros que publican unos poemas sueltos del poeta español[2] y en la década siguiente aparecen selecciones más amplias[3], es sólo en el año 1959 cuando aparece un amplio tomo enteramente dedicado a la poesía de Antonio Machado. Y es una vez más Oreste Macrí quien elabora este conjunto de mil quinientas páginas que ofrecen al lado del texto español, críticamente revisado, la traducción italiana, un largo estudio preliminar, notas, comentario y bibliografía[4]. Una traducción ésta de los poemas de Machado que Macrí nos propone como atentamente elaborada, pensada en su coherencia rítmica estructural, conscientemente elegida y defendida en cada sintagma[5]. Pero, como es bien sabido, la traducción supone una lucha impar, la búsqueda de un frágil equilibrio entre fidelidad y efectiva correspondencia semántica. Y este equilibrio, por supuesto, se hace aún más dificultoso cuando la traducción es en verso y las palabras elegidas se enfrentan de inmediato con la rígida medida de las sílabas y los límites de la rima. Muchas, y cada vez distintas, serán entonces las técnicas que Macrí, experimentado traductor de la poesía española del siglo XX[6], utiliza para verter al italiano los poemas de Machado intentando respetar su integridad mélico-semántica y reducir el inevitable porcentaje de pérdidas y traiciones. Vemos así, por ejemplo en *Desgarrada la nube; el arco iris*[7], la construcción de la frase que se descompone y vuelve a componerse en un nuevo contexto coherente:

Desgarrada la nube; el arco iris
brillando ya en el cielo,
y en un fanal de lluvia
y sol el campo envuelto

S'è squarciata la nube; ora nel cielo
l'arcobaleno brilla
e avvolge i campi un globo
di pioggia e di sole[8],

o aún el período se matiza como en *Orillas del Duero* por la invertida alternancia de gerundio e indicativo:

Girando en torno a la torre y al caserón solitario,
ya las golondrinas chillan.

Intorno alla torre volteggiano e alla casa solitaria
le rondinelle stridendo[9].

De la misma manera un juego hábil de reducciones y compensaciones soluciona el exceso de sílabas en *El limonero lánguido suspende*. El adjetivo indefinido *(alguna, algún)* se acorta dos veces en el artículo *(una, un)* que equilibra a su vez, ora, el expresivo encabalgamiento introducido en la traducción de los vv. 11-12:

buscando una ilusión cándida y vieja:
alguna sombra sobre el blanco muro,
algún recuerdo, en el pretil de piedra
de la fuente dormido, o, en el aire,
algún vagar de túnica ligera

in cerca d'una candida ed antica
illusione: sul muro bianco un'ombra,
qualche ricordo sulla balaustra
della fonte assopito, o dentro l'aria
un vagare di tunica leggera[10];

ora, el mayor espacio que ocupa en el v. 15 el trisílabo infinitivo italiano *(vagare)* mientras que la anáfora *alguna-algún,* suprimida en los versos citados, la recupera poco después con la reiteración del predicado:

que dice al alma luminosa: nunca,
y al corazón: espera

che all'anima lucente dice: mai,
e dice al cuore: spera[11].

Análogamente en *Y nada importa ya que el vino de oro* el adjetivo posesivo caído por exigencias métricas:

rebose de tu copa cristalina,

trabocchi dal bicchiere cristallino

se vuelve a insertar en un distinto, pero cercano, contexto:

del alma, los caminos de los sueños

dell'anima, i cammini dei suoi sogni[12];

en *Un poeta manda su retrato a una bella dama, II,* la eliminación de la doble sinalefa impone la reducción del bisílabo *ayer* en el monosílabo *già:*

Como fruta arrugada, ayer madura

Comme frutta rugosa, già matura[13];

en *Por tierras de España* la inversión de complemento y predicado y el paso del adjetivo posesivo *(su)* a la partícula pronominal *(ne)* vuelven a crear un alejandrino rigurosamente fiel al texto de Machado:

y su despojo aguarda como botín de guerra

e ne attende le spoglie come preda di guerra[14];

piénsese además en el "cual negras, frías notas" de *Galerías, I,* solucionado con la eliminación de la preposición comparativa *(cual),* que el valor apositivo del verso y la antelación e intensificación semántica del atributo *frías* subrogan ("gelide nere note")[15]; y también en el quiasmo utilizado en el v. 47 de *A orillas del Duero*:

¿Pasó? Sobre sus campos aún el fantasma yerra

Passò? Vaga il fantasma, ancora pei suoi campi[16].

Es más, esa técnica de equivalencias, conmutaciones, compensaciones, desplazamientos, el traductor la aplica no sólo a la medida sintáctica sino incluso a la métrica. Disfrutando de los mismos instrumentos que el poeta, Macrí juega con la posible variabilidad silábica del verso para recuperar un espacio ya escaso, ya excesivo. Asistimos así a fenómenos de inversión, como el del heptasílabo y del endecasílabo que en *Ultimas lamentaciones de Abel Martín, Cancionero apócrifo,* se hacen endecasílbo y heptasílabo:

Soñé la galería
al huerto de ciprés y limonero

Sognai la galleria sopra il giardino
di cipressi e limoni[17].

Es decir, que la fidelidad al texto poético se conserva con una operación de "deslizamiento" que respeta en su conjunto la alternada cadencia rítmica del fluir poético; y ese proceso nos parece aún más expresivo y sutil cuando la variedad métrica de la poesía se diluye en un número de versos más amplio, como en los vv. 16-22 del mismo poema en los que un heptasílabo, cinco endecasílabos y un heptasílabo se convierten en un endecasílabo, dos heptasílabos, cuatro endecasílabos:

La ausencia y la distancia
volví a soñar con túnicas de aurora;
firme en el arco tenso la saeta
del mañana, la vista aterradora
de la llama prendida en la espoleta
de su granada ¡Oh tiempo, oh Todavía
preñado de inminencias!

L'assenza e la distanza risognai
con tuniche d'aurora
fisso nell'arco teso
il dardo del futuro, la visione
terrificante della fiamma accesa
nella spoletta della sua granata.
Oh tempo, oh Ancòra pregno d'imminenze[18].

Ejemplo parecido lo constituye el *incipit* de *A José María Palacios* con la escansión endecasílaba que pasa del segundo al quinto verso subrayando así el respeto hacia el *continuum* rítmico del poema (se guardan dos de los tres encabalgamientos y se suple el que se pierde con un doble hipérbaton, vv. 4-5):

Palacio, buen amigo,
¿está la primavera
vistiendo ya las ramas de los chopos
del río y los caminos? En la estepa
del alto Duero, Primavera tarda,
¡pero es tan bella y dulce cuando llega!...

Palacio, buon amico
non veste ancora primavera i rami
dei pioppi lungo il fiume e sulle strade?
Dell'alto Duero sulla brulla landa
indugia Primavera,
ma cosí bella e dolce quando arriva!...[19]

Pero el traductor puede operar incluso intervenciones más directas, como variar el número de los versos. Los dos heptasílabos y el endecasílabo de *La casa tan querida* se reducen, por ejemplo, a dos endecasílabos solos:

o derruida enseña
el negro y carcomido
maltrabado esqueleto de madera

o distrutta, rivela lo sconnesso
nero e tarlato scheletro di legno[20],

un verso de la segunda parte de la III de las *Canciones a Guiomar* se dilata al contrario en un dístico, un endecasílabo y un pentasílabo:

Hoy te escribo en mi celda de viajero

Oggi ti scrivo nella mia stanzetta
di viaggiatore[21].

O el traductor puede incluso alargar la medida del verso sin compensación alguna, si es la urgencia semántica del texto la que se lo impone. Así en *Olivo del camino, I,* el:

lejos de tus hermanos
que vela el ceño campesino-enjutos

se transforma en:

lungi dai tuoi fratelli vigilati
dalla prudenza contadina-asciutti[22],

e igualmente el ritmo heptasílabo del v. 3 de las, ya mencionadas, *Ultimas lamentaciones de Abel Martín* se hace endecasílabo:

Hoy, con la primavera,
soñé que un fino cuerpo me seguía
cual dócil sombra. Era
mi cuerpo juvenil, el que subía
de tres en tres peldaños la escalera.

Oggi di primavera
ho sognato che un corpo delicato
come docile ombra mi seguiva.
Il giovane mio corpo era e saliva
a tre a tre i gradini della scala[23].

Valdrá pues subrayar de nuevo, en esta traducción, la búsqueda constante de una equivalencia mélica y semántica con el texto machadiano; de manera que cuando Macrí se ve obligado a renunciar a un absoluto paralelismo formal con el poema traducido (como en los ejemplos ahora citados de no exacta correspondencia silábica o numérica de los versos), intenta entonces valorar en él otras componentes rítmicas más subterráneas. Piénsese, con referencia al poema sobremencionado, en el encabalgamiento que une en el texto español los vv. 3 y 4, y que, fatalmente desaparecido en la traducción italiana (al pasar del pretérito indefinido al perfecto y del adjetivo bisílabo al trisílabo: *soñé, ho sognato; fino, delicato,* v. 2), se anticipa a los vv. 2 y 3 y se alarga por el sucesivo hipérbaton (v. 3); repárese también en los acentos de 2.ª y 6.ª que, en el v. 4, caen con igual intensidad sobre los mismos semantemas *(cuerpo juvenil-giovane corpo);* en el contrapunto entre la 6.ª y la 7.ª que se conserva e incluso se acentúa por la postpuesta inserción de *era;* y por fin en la hábil y doble sinalefa *(corpo-era-e)* que amplía el espacio del verso del segundo hemistiquio hasta introducir con un intencional ritmo acelerado, casi

eco de la carrera afanosa que se describe, los dos predicados *(era, subía)* que Machado coloca en cambio en la cláusula de los vv. 3 y 4.

Sentido rítmico, sinonimia, conmutación, se confirman pues como elementos no de una transliteración, sino de una verdadera reescritura que una vez más vuelve a crear el texto tratando de reflejar su máxima potencialidad. Y esta constante atención interpretativa se destaca en palabras aisladas, en sintagmas o en versos enteros. Basta recordar el "limonero lánguido" ("limone [...] in abbandono"), la "pálida rama" ("ramo scolorito"), el "ambiente de la tarde" ("l'orizzonte della sera") de *El limonero lánguido suspende*[24], las "voces nuevas", los "rincones", el "algo nuestro", el "de ayer", traducidos con: "fresche voci", "nascosti siti", "qualcosa di noi", "di ieri" en *La plaza y los naranjos encendidos*[25]. Se podría añadir además el "lucido vespro" ("tarde clara", en *Horizonte*[26]); el "azul celeste" de *Ante el pálido lienzo de la tarde* fragmentado y hecho explícito en el "azzurro del cielo"[27]: la "ora porporina" ("hora de arrebol"), el "ozioso mulino" ("molino parado"), el "prostra" ("abate") de *El sueño bajo el sol que aturde y ciega*[28], la "larva transeúnte" ("pasajera ilusión") de *La vida hoy tiene ritmo*[29]; el "áspero camino" que el nombre de Caronte guía al "tragitto infernale" *(A Don Ramón del Valle-Inclán*[30]); el "¿Ves? [...] lejana" sintetizado en un "indovina" *(Los sueños dialogados,* I[31]); el "parece" de *Orillas del Duero* concretado en la sobrentendida personificación "svela un volto"[32].

Y todavía más significativo es detenerse en el v. 13 de la III de las *Canciones a Guiomar* (II parte):

Todo a esta luz de Abril se transparenta

Tutto è chiaro, d'Aprile in questa luce[33],

donde el predicado "se transparenta" está valorado en su componente de claridad ("è chiaro") y reitera el "esta luz" del primer hemistiquio y los "ojos claros" del v. 10 ya reforzados en "occhi luminosi". Del mismo modo merece una cita el "ni siquiera" de *Una noche de verano* libremente traducido con "passando", acentuando así la segura indiferencia expresada con una contrastante continuidad de movimiento:

Se fue acercando a su lecho
—ni siquiera me miró

Al suo letto s'avvicina:
passando non mi guardò[34].

Igualmente hay que destacar la intervención realizada en los vv. 10-11 del soneto III de *Un poeta manda su retrato a una bella dama:*

Desdeñad lo que soy; de lo que he sido
trazad con firme mano la figura
galán de amor soñado, amor fingido,

Sprezzate quel che sono; quel che io
già fui incidete in nitida figura:
d'amor sognato amante, solo mio[35];

si en efecto en el v. 10 se procede a una intensificación que no se aleja demasiado de la letra textual de Machado ("firme mano" refluye con un procedimiento metonímico de causa-efecto en "nítida" y en el más puntual "incidete"), en el verso siguiente el alejamiento es, pero sólo aparentemente, total: la ficción-ilusión amorosa ("amor fingido") se interioriza en la intimidad y exclusividad del pensamiento subjetivo "amor sognato", "solo mio". El trabajo interpretativo del traductor (un traductor que él mismo se hace poeta) no se limita sólo a acudir a la semanticidad de sintagmas aislados privilegiando sus diferentes componentes expresivas sino unas veces hasta modifica y trastorna su misma estructura formal. En el v. 3 del ya citado *El limonero lánguido suspende,* por ejemplo, el determinante "limpia" se traslada de un sustantivo al otro:

sobre el encanto de la fuente limpia

sopra il limpido incanto della fonte[36],

o en el v. 5 la metáfora "frutos de oro" se materializa en la catacresis "oro dei frutti"[37]; o más evidente aún es la intervención sobre el período sintáctico en la inversión del v. 5 de *La vida hoy tiene ritmo:*

La vida hoy tiene el ritmo de los ríos

Oggi è il ritmo dei fiumi nella vita[38],

o en el paso de la postura pasiva ("os lleva") a la activa ("viene") en el segundo soneto de *Un poeta manda su retrato a una bella dama*, II:

es la imagen que os lleva esa pintura

viene a voi del ritratto la figura[39].

Finalmente se podría citar el soneto IV de *Los sueños dialogados* como ejemplo expresivo, entre los muchos posibles, de síntesis, en el *continuum* poético, de toda componente y modalidad de traducción hasta aquí analizada:

¡Oh soledad, mi sola compañía,
oh musa del portento, que el vocablo
diste a mi voz que nunca te pedía!,
responde a mi pregunta: ¿con quién hablo?
Ausente de ruidosa mascarada
divierto mi tristeza sin amigo
contigo, dueña de la faz velada,
siempre velada al dialogar conmigo.

Hoy pienso: este que soy será quien sea:
no es ya mi grave enigma este semblante
que en el íntimo espejo se recrea,
sino el misterio de tu voz amante.
Descúbreme tu rostro, que yo vea
fijos en mí tus ojos de diamante.

Solitudine, sola compagnia,
musa (e magia) che non richiesta hai dato
quella parola per la voce mia!,
"con chi parlo?, rispondi, io t'ho pregato.
Assente da gioiosa mascherata,
la mia tristezza senza amici io reco,
signora, in tua balia sempre velata,
velato il volto conversando meco.
Oggi penso all'essenza mia segreta;
non è mio grave enigma quel sembiante
che nello specchio intimo s'allieta;
altro è il mistero: la tua voce amante.
Scopri il viso; ch'io scorga la mia meta:
in me fissi i tuoi occhi di diamante[40].

El hipérbaton (vv. 3, 6), el deslizamiento de semantemas ("faz"/"volto" que se transfiere del v. 7 al v. 8), el desplazamiento de la puntuación (la pausa del v. 9 pasa al v. 13), la variación sinonímica e interpretativa (vv. 2, 4), la innovación semántica (vv. 9, 13) se siguen en el perfecto fluir de la urdidura silábica y rítmica de este soneto clásico; y ejemplares, por el logro semántico y mélico de una traducción delicadamente culta, me parecen los versos del breve poema *Y podrás conocerte, recordando* que podrían leerse, incluso, como emblemática solicitación a "evocar los sueños" de la poesía que Machado dirige a su hipotético traductor:

Y podrás conocerte, recordando
del pasado soñar los turbios lienzos,
en este día triste en que caminas
con los ojos abiertos.
De toda la memoria, sólo vale
el don preclaro de evocar los sueños.

Conoscerti potrai rammemorando
del trascorso sognar le oscure tele,
in questo triste giorno in cui cammini
con gli occhi aperti.
Di tutta la memoria solo vale
il dono eccelso di evocare i sogni[41].

NOTAS

1. Oreste MACRI: "I sogni dialogati" di Antonio Machado; en *Prospettive*, n.º 11-12, 15 diciembre de 1940; "L'arte poetica di Juan de Mairena di Antonio Machado"; en *Letteratura*, n.º 23, julio-diciembre de 1942; "A Eugenio D'Ors" di Antonio Machado; en *La Fiamma*, 5 de abril de 1943; "Alcune tele del ricordo sebano" di Antonio Machado; en *Architrave*, 31 de marzo de 1943; "Altro clima" di Antonio Machado; en *Vento del Nord*, 21 de julio de 1945; "Vergine altera", "Alcune tele", "Ecco, una forma giovanile", "S'è squarciata la nube"; en *Poesia. Quaderni internazionali*, V, julio de 1946, pp. 101-3.
2. Carlo BO: "L'antologia minore di Antonio Machado"; en *Letteratura*, III, 2 de abril de 1939, pp. 109-114 o las pp. 35-105 de los *Lirici spagnoli* traducidos por la editorial Corrente de Milano en 1941. Giovanni Maria Bertini: *Poeti spagnoli contemporanei*; Torino Chiantore; 1944. Sergio Solmi: "Tre liriche di Antonio Machado", en *Uomo*, 1945. Se añadan además las pp. 134-137 de los *Poeti antichi e moderni tradotti dai Lirici Nuovi* (por L. Anceschi e D. Porzio); Milano Il Balcone, 1945.
3. A las 52 poesías y a la "Selezione di epigrammi" que constituyen el volumen *Poesie di Antonio Machado* (por Oreste Macrí; Milano: Il Balcone, 1947) siguen las 22 que Macrí incluye en su antología bilingüe de la *Poesia spagnola del Novecento*; Parma; Guanda: 1952, pp. 40-81. Véanse en la década de los 50 también los 22 poemas con traducción italiana de *Campi di Castiglia* (editados por Dario Puccini); Milano: Ceschina, 1957 etc.
4. Antonio MACHADO: *Poesies*; Milano: Lerici, 1959. Ni hay que olvidar, en la misma editorial, el volumen de prosas que en 1968 completan la publicación de la obra machadiana en Italia (Antonio Machado: *Prose*; Roma: Lerici, 1968, con introducción de Oreste Macrí, traducción y notas de Macrí y Elisa Terni Aragone).
5. Véase el artículo "Del tradurre (Su uno stilema di Antonio Machado)"; en *Studi in onore di Italo Siciliano* (Leo S. Olschki, Firenze, 1966, pp. 721-727), ejemplar exposición metodológica que defiende la traducción como conjunto estructurado en sí mismo, esencialmente contextual a la unidad del poema y al más general *corpus* poético del autor.
6. Piénsese sólo en los veintiocho poetas que aparecen en la última y ampliada edición de la *Poesia spagnola del Novecento*; Milano: Garzanti, 1985, vol. 2.
7. Utilizo, para este análisis, la recién publicada edición bilingüe de Antonio Machado: *Poesie scelte* (por Oreste Macrí, Mondadori, Oscar, Milano, 1987) que revisa, con respecto a la anterior de Lerici, 107 poemas de *Soledades, Campos de Castilla, Nuevas canciones, De un cancionero apócrifo, Poesías de la guerra*.
8. Vv. 1-4, pp. 30-32, 31-33.
9. Vv. 2-3, pp. 10-11.
10. Vv. 11-15, pp. 8-9.
11. Vv. 18-19, pp. 8-9.
12. Vv. 2 y 5, pp. 34, 35.
13. V. 1, pp. 160, 161.
14. V. 2, pp. 58, 59.
15. V. 7, pp. 136, 137.
16. Pp. 56, 57.
17. Vv. 10-11, pp. 192, 193.
18. Pp. 192-193.
19. Vv. 1-6, pp. 94, 95.
20. Vv. 4-6, pp. 34, 35.
21. V. 1, pp. 200-201.
22. Vv. 5-6, pp. 128, 129.
23. Vv. 1-5, pp. 190-192, 191-193.
24. Vv. 1, 2, 15, pp. 8, 9.
25. Vv. 6, 7, 9, pp. 4, 5.
26. V. 1, pp. 16, 17.
27. V. 7, pp. 36, 37.
28. Vv. 2, 12, pp. 26, 27.
29. V. 27, pp. 24, 25.

30. V. 2, pp. 166, 167.
31. V. 9, pp. 172, 173.
32. V. 12, pp. 10, 11.
33. Pp. 200, 201.
34. Vv. 5-6, pp. 90, 91.
35. Vv. 9-11, pp. 162, 163.
36. Pp. 8, 9.
37. Un cambio más, aparentemente infiel pero bien consabido, que quiere ser valoración de la esencia y de la sustancia mágica de los frutos; es recuerdo además del "enciendes los frutos de pálido oro" del poema *A un naranjo y a un limonero* (cfr. Oreste Macrí, *Del tradurre*, cit., pp. 722-723).
38. Pp. 24, 25.
39. V. 4, pp. 160, 161.
40. Pp. 174, 175.
41. Pp. 42, 43.