

# Estrategias de dignificación literaria: 'poetemas' y recursos de normalización lingüística en la traducción italiana del *Diario de un poeta recién casado* (1916) de Francesco Tentori Montalto

SELENA SIMONATTI  
Università degli Studi di Pisa

## Resumen

La traducción italiana del *Diario de un poeta recién casado* (1916), que Francesco Tentori Montalto publicó en 1973 bajo el título de *Diario di poeta e mare*, presenta claros rasgos de ennoblecimiento lingüístico. Ellos se deben, por un lado, a la voluntad de establecer una relación más honda con la tradición poético-discursiva meta, mediante la adopción de patrones textuales de una lengua literaria culta; por el otro, a una universal tendencia a la normalización que supuestamente interviene en la producción de los textos meta, según la propuesta del *Corpus-based Translation Studies*. El artículo explora algunas manifestaciones de esas dos clases de tendencias y propone explicar la primera a través de la noción de 'poetema'.

**Palabras clave:** traducción, normalización lingüística, variación concepcional, noción de 'poetema'.

## Literary dignification strategies:

*poetemas* and linguistic normalization resources in the Italian translation of the *Diario de un poeta recién casado* (1916) in the translation by Francesco Tentori Montalto

## Abstract

The Italian translation of the *Diario de un poeta recién casado* (1916), which Francesco Tentori Montalto published in 1973 under the title *Poeta e mare*, presents clear features of linguistic ennoblement. They are due, on the one hand, to the desire to establish a deeper relationship with the target poetic-discursive tradition, thanks to the adoption of textual patterns of a cultured literary language; on the other, to a universal tendency towards normalization that normally intervenes in the production of translations, according to the *Corpus-based Translation Studies*. The article explores some examples of these two categories of features and proposes to explain the first through the notion of 'poetema'.

**Keywords:** translation, linguistic normalization, conceptually variation, notion of *poetema*.



## 1. EL VIAJE ESTÉTICO DEL *DIARIO DE UN POETA RECIÉN CASADO* (1916)

En el *Diario de un poeta recién casado*, que Juan Ramón Jiménez publica en 1917, la experiencia del viaje entraña la idea de conocimiento interior. El poeta marca ese perímetro epistemológico en el primer prefacio del libro, donde apunta al viaje como medio de introspección, y condensa

en el neologismo ‘reinternación’ la paradoja aparente entre el descubrimiento de “lo diverso” en la repetición idéntica de la “igualdad eterna” de la realidad<sup>1</sup>. Sin embargo, esta actitud ‘itinerante’ e ‘introspectiva’ no agota el significado del viaje a Estados Unidos que, en enero de 1916, el poeta emprende para casarse con Zenobia Camprubí.

Jiménez concibe el *Diario* en el año de la muerte de Rubén Darío, un hecho fortuito que adquiere un valor simbólico ineludible y da cuenta de la fractura que la obra planteó en la poesía española moderna<sup>2</sup>. Parte de esa fractura apunta al clima de vanguardismo incipiente que se husmea en el libro<sup>3</sup>. Los mismos lectores coevos lo detectaron. Baste pensar, por ejemplo, en Cansinos-Asséns, que en la *Correspondencia de España* (1918) tilda el *Diario* de “ofrenda al irrefrenable ardor de los novísimos”, o a Guillermo de Torre que, desde las páginas de *Cosmópolis*, habla de él como un fenómeno más del *Arte nuevo* (Torre, 1919: 266).

El *Diario* rinde tributo al clima ideológico en el cual Jiménez se movía: documenta cierto estancamiento del subjetivismo neorromántico y simbolista, da cuenta de la superación de una sensibilidad poética juvenil y la emergencia de una nueva actitud estética. Los atisbos de Vanguardia apenas se escuchan al principio: pensemos en la tímida imagen del “mar en el teléfono” del primer poema, esa moderna concha mecánica que desfigura el caracol marino en un aparato y plantea un cortocircuito con símbolos de lejanía más anclados al léxico simbolista (“luz de estrella”, “voz sin nombre”, “paso de un corcel remoto”)<sup>4</sup>. Una nueva ‘gramática’ lírica se adensa a medida que el poeta-viajero se adentra en el espacio de un mundo desconocido, y al final estalla de forma asistemática, ante la realidad portentosa, violenta y seductora de Nueva York, ciudad comercial y mecánica, emblema del mundo moderno. La experiencia del viaje, pues, se hace abandono y olvido de una forma de ser y escribir. Y este abandono progresivo lleva a la convivencia de un código expresivo ‘moribundo’ y uno ‘naciente’, *leitmotiv* estilístico del *Diario*. El libro no relata tan solo un viaje físico y existencial: en más de un sentido, registra una ‘partida’ y una ‘llegada’ estéticas. Un viaje hacia la depuración del Modernismo, en el que se fragua una “lengua ultramodernista e intraobjetiva” que bebe en la ‘contingencia’ y la ‘inmediatez’<sup>5</sup>. Veamos más de cerca en qué consisten sus núcleos estilísticos y su configuración lingüística y discursiva..

## 2. ESCRIBIR EL INSTANTE: UNA LENGUA ‘FOTOGRAFICA’

En más de un sentido el *Diario* es un libro ambivalente. Su forma es radicalmente híbrida, heterogénea. Su trama textual, compleja. Es a la vez un libro de versos y prosas, un ‘libro de viaje’, un ‘diario íntimo’, una ‘peregrinatio’, un cancionero de amor, la epopeya del héroe moderno ‘a prueba’ y un libro-guía universal<sup>6</sup>. Pero, a mi modo de ver, hay una denominación que mejor que todas lo define y que más encaja con sus intenciones programáticas. El *Diario* es ante todo

<sup>1</sup> “No el ansia de color exótico, ni el afán de «necesarias» novedades. La que viaja, siempre que viajo, es mi alma, entre almas. Ni más nuevo, al ir, ni más lejos; más hondo. Nunca más diferente, más alto siempre. La depuración constante de lo mismo, sentido en la igualdad eterna que ata por dentro lo diverso en un racimo de armonía sin fin y de reinternación permanente. En la tarde total, por ejemplo, lo que da la belleza es el latido íntimo de la caída idéntica, no el variado espectáculo externo; la exactitud del latido” (Ed. Blasco Pascual, 2005: I, II, 55).

<sup>2</sup> “Con mirada diacrónica, podemos hablar de la poesía española de antes y después del *Diario*, de modo parecido a como en el Barroco hablamos de antes y después de las *Soledades*” (Rozas, 1981: 149).

<sup>3</sup> Sobre la superación del Modernismo y las técnicas expresivas que el *Diario* preanuncia la Vanguardia, véanse Albornoz, 1973; Rozas, 1981; Aullón de Haro, 2000; Blasco, 2002; Grasso, 2015; y Simonatti, 2016.

<sup>4</sup> “Como una luz de estrella,/ como una voz sin nombre/ traída por el sueño, como el paso/ de algún corcel remoto/ que oímos anhelantes,/ el oído en la tierra;/ como el mar en el teléfono...” (I 3-9; énfasis mío). Cito siempre por la edición de Blasco Pascual (2005). Los números romanos indican la numeración original de los textos; solo los poemas llevan numeración árabe, que se refiere a los versos. Las cursivas son mías.

<sup>5</sup> Simonatti, 2016, del que cito (78): “es precisamente ‘lo contingente’ el instrumento de medición estética más definitorio del libro, el que mejor revela la orientación del poeta, punto focal de mirada y audición”.

<sup>6</sup> Sobre la cuestión del género y sus definiciones, véanse Pérez Priego, 1981; Reyes Cano, 2001; López-Casanova, 2007; Grasso, 2020: 99-124.

un “álbum de poeta”, como lo indica el mismo Jiménez en la segunda parte del prefacio ya citado, que Sánchez Barbudo confesó no entender del todo y juzgó algo confuso, cursi y enigmático<sup>7</sup>. Es allí donde aparece otro concepto clave, el de ‘instante’:

En este álbum de poeta copié, en leves notas, unas veces con color solo, otras sólo con pensamiento, otras con luz sola, siempre frenético de emoción, las islas que la entraña prima y una del mundo del instante subía a mi alma, alma de viajero, atada al centro de lo único por un hilo elástico de gracia; pobre alma rica, que, yendo a lo suyo, se figuraba que iba a otra cosa... o al revés, ¡ay!, si queréis. (Ed. Blasco Pascual, 2005: I, II, 55)<sup>8</sup>

Prisma estético y criterio de configuración lingüística, la noción de ‘instante’ –realidad fugaz, fortuita e inasible– es el marco conceptual en el que Jiménez sitúa, a la vez, su “alma de viajero”, el viaje que ella emprende y el relato de ese mismo viaje. El sujeto poemático, disfrazado de *flâneur* y *croniquer*, solo puede ‘copiar instantes’, apoderarse de lo exterior (y lo interior) con su mirada. Captar imágenes instantáneas –fragmentos de tiempo-espacio o pensamientos– plantea la idea de que la lengua es un instrumento de la visión. Una herencia impresionista y simbolista, esta, que Jiménez recupera de forma innovadora. Y esto se debe a que la noción de ‘álbum de poeta’ no puede desgajarse de la ‘copia’ ni del ‘instante’: el *Diario* es una secuencia de instantes ocasionales de un viaje geográfico, psicológico y estético, que conforman un álbum de fotografías verbales (Simonatti, 2016).

No estará de más recordar que el segundo prefacio al libro, un *Saludo del alba* tomado del sánscrito que “tuvo que llenar de perplejidad a los lectores” (Blasco, 2002: 139), también conecta con la centralidad del *hic et nunc*:

¡Cuida bien de este día! Este día es la vida, la esencia misma de la vida. En su leve trascurso se encierran todas las realidades y todas las variedades de tu existencia: el goce de crecer, la gloria de la acción y el esplendor de la hermosura.  
El día de ayer no es sino un sueño y el de mañana es sólo una visión. Pero un hoy bien empleado hace de cada ayer un sueño de felicidad y de cada mañana una visión de esperanza. ¡Cuida bien, pues, de este día! (DEL SÁNCRITO)<sup>9</sup>

No se ha reparado en que este breve fragmento, que exalta la esencia vital del presente como “un auténtico manifiesto vanguardista” (Blasco, 2002: 139-140), es una libre traducción en prosa de un poema atribuido al poeta y dramaturgo hinduista Kalidasa (ss. IV-V), que Jiménez pudo leer en inglés en alguna revista de poesía por los mismos años en que él y Zenobia empezaron a traducir a Tagore, Premio Nobel de literatura en 1913. En una de las primeras antologías que lo recoge bajo el título *The salutation of the Dawn*, se lee:

Listen to the Exhortation of the Dawn!  
Look to this Day!  
For it is Life, the very Life of Life.

<sup>7</sup> Este prólogo no es quizás la mejor entrada a tan buen libro. Resulta algo confuso. Y tiene ciertos ribetes de «cursilería» (aunque cursilería divina, cierto es, como dijo Ramón Gómez de la Serna), más propios del Juan Ramón de la primera época. [...] es bastante oscuro eso de la «entraña prima y una del mundo» bajo las islas del «mundo del instante»; y lo de la unión de ese «centro de lo único» y su alma por medio de un «hilo elástico de gracia» (Ed. Sánchez Barbudo 1994: 61, n. 1).

<sup>8</sup> Sobre este fragmento, poco o nada comentado, remito a Simonatti, 2016, donde se estudian las acepciones de ‘álbum’ en relación con ‘instante’, al hilo de una poética que plasma el nivel lingüístico, discursivo y conceptual del libro.

<sup>9</sup> Ed. Blasco Pascual, 2005: I, II, 56.

In its brief course lie all the  
Verities and Realities of your Existence:  
The Bliss of Growth,  
The Glory of Action,  
The Splendor of Beauty,  
For Yesterday is but a Dream,  
And To-morrow in only a Vision:  
But To-day well-lived makes  
Every Yesterday a Dream of Happiness,  
And Every To-morrow a Vision of Hope.  
Look well therefore to this Day!  
Such is the Salutation of the Dawn!  
(Based on the Sanskrit, c. 1200 B.C.)<sup>10</sup>

Del hipotexto recuperado, que hace hincapié en el valor performativo de la palabra 'día', médula de la cadencia diarística del libro de Jiménez, aflora con toda evidencia la intención de enlazar la tradición milenaria del hinduismo con cierta sensibilidad 'hodiernista' del momento, al hilo de una creencia estética que concibe el arte y el pensamiento como coexistencia de tendencias y no sucesión de etapas evolutivas<sup>11</sup>.

Los conceptos de 'instante' y 'presente', en detrimento del tiempo elegíaco del pasado y el futuro de la ilusión, enlazan con el rechazo del atrofiado sentimentalismo romántico y finisecular, y desplazan al observador hasta el límite de la objetividad. En esto descansa una "poética de la realidad" (Blasco Pascual, 2002: 140) que se concreta en la contemplación de lo exterior. Pero ¿en qué lengua se plasma ese protagonismo de las cosas, esa autonomía de los objetos que no tiende nunca a lo aséptico ni a lo impersonal? Por lo pronto, en el entramado lingüístico del *Diario* pasan dos cosas: al separar el verso libre de la prosa, se intenta distinguir intimismo y realismo, reflexión introspectiva y descripción referencial. Al mismo tiempo, como se ha dicho, se da cuenta de una progresiva erosión de la lengua poética convencional y la instauración de una lengua "de la inmediatez", que idealmente entronca con cierto esencialismo conceptual. Recordaré solo algunos de sus rasgos distintivos<sup>12</sup>.

1) La tendencia sintáctica a la fragmentación. El *Diario* está plagado de incrustaciones, enunciados parentéticos, aposiciones nominales, cláusulas ablativas, que responden a la exigencia de resaltar la simultaneidad de ideas o imágenes gravitando en el entorno físico o la interioridad del sujeto. La retina fotográfica o filmica del enunciador consigue bloquear la 'sucesión' de impresiones o desordenar su progresión informativa mediante una focalización interlineal de detalles secundarios.

2) La intrusión de una dimensión oral del lenguaje. El empleo de interjecciones, coloquialismos, repeticiones, exclamaciones simples o prolongadas, regionalismos, onomatopeyas, señales déicticas, tiempos verbales de la actualidad o imperfectivos, huellas de conversaciones espontáneas, autodiálogos, léxico referencial de lo cotidiano (oficios, vestuario, comida, transportes...), conectores de la autocorrección, además de la convivencia o hibridación de tipologías textuales distintas (folleto publicitario, guía turística, oración fúnebre, retrato, caricatura, epitafio...) persiguen efectos miméticos de la oralidad.

3) Cierta sincretismo léxico. En el *Diario* conviven varios estratos léxicos: los fósiles del simbolismo ('malaquita', 'unánime', 'divino'...), con su abstractismo tópico ('infinito', 'alma', 'dulzura', 'amor'...) y el acostumbrado rosario de términos botánicos ('candelero de la pita',

<sup>10</sup> Cito por la antología *Masterpieces of Religious Verse* (1948: 301, n. 940).

<sup>11</sup> En el primer número de la *Revista de Occidente* (1923), bajo el subtítulo de *Soledades madrileñas y aforismos*, escribe: "La poesía no es sucesiva, como la ciencia. Un poeta no continúa a otro poeta, sino que recrea, revive, aísla y cierra en sí mismo toda la poesía" (aforismo n. 23). Sobre las tendencias 'hodiernistas' del *Diario*, véase Rozas, 1981.

<sup>12</sup> Para una exposición completa, remito a Simonatti, 2016.

'flox'...), que chocan con los vocablos del 'exotismo' urbano y maquinista de la ciudad moderna: anglicismos (*Subway, Physical Culture, sports, trust, Fire Escape...*), vocablos náuticos, tecnicismos ('baldeo', 'Transatlántico', 'periódico radiotelegráfico', 'gallardete de los palos', 'borda', 'babor', 'estribor'...) y neologismos ('lorería', 'nubarronada', 'trascielo', 'aireario'...)<sup>13</sup>. Ajenos a la lengua ordinaria y a la poética, todos ellos vehiculan cierto espíritu cosmopolita y una mirada virgen que logra efectos de extrañamiento, siendo ejemplos del adamismo lingüístico que se estrena en el *Diario*. Casan perfectamente con esa "actitud ingenuista de recién nacido espiritual" que Guillermo de Torre resalta en el poeta que se encuentra ante el crepúsculo del Modernismo (Torre, 1920: 467-477).

La lengua del *Diario* aspiró a corregir la actitud onírica y contemplativa de los libros de poemas que, como es notorio, Jiménez denominó despectivamente "borradores silvestres", cifrando una nueva identidad estética. Su originalidad léxica, sintáctica y discursiva confluye en el intento de obviar los condicionamientos de una lengua poética neorromántica y decadente, hasta desertar un estilo y una moda literaria que el mismo Jiménez había contribuido a crear. Todo esto no llegó a reflejarse plenamente en la traducción italiana del *Diario*, que adoptó el título de *Diario da poeta e mare*, calcando el que Jiménez dio al libro en 1948, cuando, en su exilio americano, decidió revisarlo y reeditararlo.

### 3. EL *DIARIO DI POETA E MARE*: ¿UNA TRAICIÓN HERMENÉUTICA?

La traducción italiana del *Diario de un poeta recién casado* que se publicó en 1973 corrió a cargo del hispanista romano Francesco Tentori Montalto (1924-1995)<sup>14</sup>. Poeta a su vez, periodista y traductor, recibió su formación literaria en Florencia gracias a la amistad de Mario Luzi; junto con Rinaldo Frolidi y Claudio Rendina, fue una de las voces más acreditadas de la divulgación de Jiménez en Italia<sup>15</sup>. Su traducción vino a consolidar la canonización que se fue fraguando del "andaluz universal" en nuestro país, desde su primerísima recepción hasta 1956, cuando Jiménez ganó el Nobel de literatura<sup>16</sup>. Tentori, de hecho, abogó por una adhesión estricta a la imagen de poeta de amor y poeta puro. Lo hizo en detrimento del experimentalismo lingüístico del *Diario*, que aplanó en aras de una elevación formal y estilística motivada ante todo por la necesidad de reconocimiento que plantea toda traducción al nuevo destinatario de una obra extranjera.

La dignificación literaria del *Diario* asoma con toda claridad, por ejemplo, en la tendencia a acudir a injertos culturalistas, rehusar lexemas propios de una prosa poco estetizante y atenuar una lengua cotidiana y conversacional, deudora del influjo de la poesía en lengua inglesa que Jiménez empezó a leer tras el abandono de los modelos franceses. El espacio de esta con-

<sup>13</sup> Algunos de ellos deberían integrarse en el inventario incompleto que ofreció Macrì (1996) al abordar un estudio de la creatividad lingüística de Jiménez.

<sup>14</sup> Cito siempre por la segunda edición del libro (Milano, Accademia, 1974). Tentori (1974: 22) afirma haber traducido a partir de la tercera edición de *Libros de poesía de J.R.J.* (Aguilar, 1967), que coteja con la segunda edición del *Diario de poeta y mar* (Buenos Aires, Losada, 1957). La primera edición italiana del *Diario*, al cuidado de Claudio Rendina, lleva el título genérico *Poesie* (Newton Compton, 1971) y un *Prólogo* de Rafael Alberti. Su brevísima descripción formal se puede leer en Mininni, 2021: 300.

<sup>15</sup> Sobre la recepción de Jiménez en Italia y la presencia del *Diario* en las publicaciones italianas del siglo pasado, véanse respectivamente Mininni, 2012 y 2021.

<sup>16</sup> Entre sus fechas tempranas, señalo el año en que Carlo Bo escribe *La poesía con Juan Ramón Jiménez* (1941, 2ª ed. esp. 1943), que presenta la obra de "uno de los más ilustres intelectuales españoles en el exilio", y el en que Tentori Montalto publica la antología *Poesie di Juan Ramón Jiménez* (Guanda, 1946; ed. ampliada en 1960), que adelanta de casi veinte años las traducciones de los libros más célebres del poeta: *La stagione totale con le Canzoni della nuova luce* (Passigli, 1963), *Diario di poeta e mare* (Milano, Accademia, 1973; reediciones: 1974 y Passigli, 1999), *Pietra e cielo ed Eternità* (Passigli, 1989).

tribución no consiente llevar a cabo un estudio minucioso de todas las estrategias que persiguen este efecto de ‘áulica domesticación’, ni permite examinar íntegra y profundamente todos los recursos de normalización lingüística que lo acompañan. Sin embargo, el análisis de algunos ejemplos entre los más emblemáticos dará cuenta suficiente de la transformación que Tentori Montalto imprimió al *Diario* y de las razones que la determinaron.

### 3.1. Un recurso de dignificación lingüística: los ‘poetemas’

Uno de los aspectos más llamativos de la traducción de Tentori atañe al nivel léxico, y no solo porque, junto con el fonético, constituye la parte más superficial y visible de todo sistema lingüístico; su versión se caracteriza por un palpable ennoblecimiento léxico-semántico, que se fundamenta en la sustitución de voces más comunes, propias de la prosa o de la lengua hablada, por el empleo de lexemas que proceden de la tradición lírica consolidada. Abundan unidades léxicas de la lengua poética convencional, cuyo estatuto expresivo rebasa el uso ordinario, e incluso interesan textos o segmentos de textos que violentan deliberadamente las correspondencias entre tema, forma métrica y elección lingüística.

Por su frecuencia en función de sucedáneos de *vores mediae*, los ‘poetismos’ de la versión italiana del *Diario* necesitan de un estudio profundizado para determinar con toda precisión su filiación literaria en relación con la historia de la lengua poética italiana del siglo XX. No vamos a emprender aquí esta tarea, que incumbe más bien a los historiadores del italiano literario. Me limitaré a considerar el fenómeno aludido y resaltar su aplicación en la economía semántica del *Diario* para averiguar qué tipología de recursos léxicos se condensan en lo que propongo denominar ‘poetema’, categoría que adscribo al ámbito de los estudios de traducción. Con este término quiero referirme, indistintamente, a todos los ‘poetismos’, ‘cultismos’, ‘aulicismos’, ‘arcaísmos’ y ‘literalismos’ que, en un texto meta, son el resultado de una variación estilística y a veces referencial que se debe a la orientación estético-ideológica del traductor y a su intención de adecuarse a los códigos líricos tradicionales o coevos. A diferencia del ‘culturema’, que se vincula al mundo extralingüístico e ideológico de una lengua-cultura<sup>17</sup>, el concepto de ‘poetema’ –al que podríamos añadir el de ‘literaturema’– remite a la presión que ejercen, en un texto meta, las convenciones lingüísticas, estilos y modelos consolidados de la tradición literaria, especialmente culta y escrita, al que ese texto pertenece en tanto en cuanto traducción<sup>18</sup>. Se trata, por lo tanto, de una categoría útil para explorar la nivelación lingüística de muchas traducciones literarias.

No todos los poetemas del *Diario* tienen el rango de poetismos, que Luca Serianni define en más de una ocasión según criterios morfosintácticos determinados, bien a raíz de su “attestazione molto più larga in poesia che non in prosa”, bien por su “presenza, nella prosa, soprattutto in brani che riproducono la lingua del passato” (Serianni, 2021: 188)<sup>19</sup>. Entre los muchos ejemplos de elevación léxica que salpican la versión de Tentori recordaré tan solo algunos entre los más llamativos. Empezaré por los poetemas más genuinos y arraigados en la tradición del italiano poético, como *lungi, ove, remoto, deserto, requie, celia, astro, lume, palpito (palpitare), cingere, (ri)destare, vegliare, recare* y *schiodere, inabissare*, en que Tentori insiste en

<sup>17</sup> Para un repaso crítico y actualizado del tema, Laurencio, 2023.

<sup>18</sup> Desarrollo esos conceptos en un estudio en preparación: “Una formazione di compromesso: filologia, linguistica e lingua d’arte nella ‘teoria pratica’ della traduzione”.

<sup>19</sup> Por lo que toca a la tradición española, una definición de ‘poetismo’ más extendida, comprensiva de todo estrato léxico que se distancia de sus variantes más comunes, es la que aparece en los *Extractos de algunas reglas de la lengua latina para evitar los vicios, que más comúnmente afean la oración gramatical* (Tolosa, 1801: 52): “De los poetismos. Poetismo llamamos aquellas locuciones propias de los Poetas, ya en sus frases, ó variaciones, ya en sus epítetos, como mas largamente tratan los Rethoricos. No puede el Gramático imitar semejantes modos de decir, si quiere hablar cultamente”.

lugar de los más prosaicos *lontano*, *dove*, *vuoto*, *sosta* (o *posa*), *giocattolo*, *stella*, *luce*, *battito* (*battere*), *circondare* o *assediare*, (*ri*)*svegliare*, *portare*, *aprire*, *sprofondare* (1):

1. inmensamente *lejos*> inmensamente *lungi* (I 2); *lejos*, solo *lejos*> *lungi*, solo *lungi* (LVI 11); *donde iba* > *ove* andavo (XXI 2); el amor se hace *lejano*> l'amore si fa *remoto* (XIII 5); más *vacío*> *più deserto* (XXXIV 4); se mueve *sin descanso*> va e viene *senza requie* (XXVI 5); Es de *juguete*, el agua> È una *celia*, l'acqua (XXVII 2); Una *estrella* sin luz> Un *astro* senza luce (V 1); luz de espanto> *lume* di spavento (CX 5); Qué débil el *latido*> Com'è debole il *palpito* (CXV 1); late despacio> *palpita* lento (CLVII 1); cercar> *cingere* (CXXXIV); rodeado de miseria> *che cingono* miserie (XIV 7); ¡despertar santo!> *Destarsi sacro!* (XIII 14); sombra *despierta*> *ombra che veglia* (XIV 2); *despierta* sangre> *sangue ridestato* (XIV 2 y 14); trae> *reca* (XXIV 3); sin abrir> *schiusa*; le cerrarán> *non schiuderanno* (XXV 3 y 14-15); hunde> *inabissa* (CLXIII 13)

Huelga indicar que la frecuencia de estas formas no es siempre sistemática, antes bien, es a veces aleatoria y puede responder a exigencias métricas o rítmicas<sup>20</sup>. Otros poemas se podrían clasificar, respectivamente, según el grado de variación morfosintáctica o conforme la profundidad histórica, criterios que no raras veces se superponen. Citaré solo algunos ejemplos de sustantivación de infinitivos (2a), infinitivos o gerundios en función de sustantivos o adjetivos (2b), variación morfológica de sustantivos (3), y revitalización de arcaísmos, cultismos léxicos o términos desusados (4), como el adjetivo dantesco *chioccio* (*Inf.* VII, 2):

2. a) sin *irse* > *senza moto* (VI 2); su *irse*> la sua *fuga* (CXXXIII 15); en su *latir* hondo> nel suo profondo *palpito* (XCII 5); b) en un *escalofrío* > in un *rabbrivire* (XX 7); de todas las *tardes* > d'ogni *annottare* (XXI 1); *estallido* infinito> *esplodere* infinito (XXXIII 21); *retornos* y *retornos*> *il tornare e il ritornare* (XXXV 21); Mi voluntad> *Il mio volere* (CXXXIII 26); que huía> *fuggente* (XIII 13); tembloroso> *fremente* (CXXIV); de mi misma *vigilia* > del mio stesso *esser desto* (CLXI 2)
3. tu *traje* blanco> con l'*abitino* (XVII 5); del prado> del *praticello* (XVII 13); un *olorcillo* con sol> un *breve odore di sole* (CXXIV)
4. *lloro* de alegría> *lagrimo* di gioia (XX 8); *lágrimas* secretas> *lagrime segrete* (XXV 7); salir de este *castillo*> uscire *dal forte* (XXX 12); por *donde* huías antes> *ove dianzi* tu *fuggivi* (LXXV 6); la nube en que dudé/ de todo > la nube *ove* di tutto/ si dubitò (CLX 6-7); a los que por ti *vayan*> a *chi su te raminga* (CCXVI 2); *arañones* y *cacareos*> *unghiate e chioccio stridio* (CCXXXVII)

La elevación del registro no implica de modo exclusivo el uso de formas poéticamente marcadas, sino que se aprecia también en la selección de signos o circunloquios más propios de la lengua escrita y estilizada, literariamente adulterada, para los que existen vocablos complementarios de uso más frecuente y genérico, o más expresivos de la lengua coloquial, que Tentori percibió como antipoéticos (5):

5. pobre> *misero* (VI 14); hermosura> *splendore* (XI 8); vulgarota> *grossolana* (XXII 10); su *paisaje*> il suo *alone* (XXIV 7); desde el *aurora*> *dalla soglia del giorno* (XXXII 8); inútil> *vano* (XXXII 11); y no ven> e non *discernono* (XXXIII 19); ¡Qué bienestar nos *entra*> Che benessere ci *penetra* (LIV); *llegar*, contigo> *giungere*, con te (LXVIII 2); Un *pajarillo*, *cerca*, canta > *Lì presso* canta un *uccellino* (CXIII 6); secreto *bajo* y *desprendido*> *segreto umile e dissolto* (CXXXI 9); coge> *imprigiona* (CXXXII 14); en el *estadio*> *nell'arena* (CXLVII, título); con *olvidar* en la mañana> ad *obliare* nel mattino (CXLVI 2); anochecer> *annottarre* (CXXIV); feos> *sgraziati* (CXXXIV); en una *arboleda* de oro> in un *folto d'alberi* d'oro (CLVII); clavar > *infiggere* (CLX 2)

<sup>20</sup> Por ejemplo, el adverbio *lungi* (I 2, IX 8, LVI 10-11, CXXIV, CCV 5) predomina sobre *lontano*, que aparece cuatro veces en función adverbial (XCIII 19, CXVIII, CLXVII 3, CCV 5), también en una rara combinación con *lungi* (Qué lejos, desde lejos> Quanto *lontano*, da *lungi*); en cambio, la forma arcaica *ove* en función de relativo, que alterna con *dove*, se registra solo tres veces, siempre en textos poéticos (XXI 2, LXXV 6, CLX 6) y podría responder a razones métricas, como *lume* (LII 7, CX 5, CXII 14), que traduce 'lámpara', 'luz' y 'esplendor', y es menos frecuente que *luce* (>'luz', 'lumbre').

Los lexemas que conforman esta categoría de poetas son bastante representativos del incremento estilístico que Tentori imprimió al libro. Entre los más simbólicos, podríamos recordar el sustantivo *dorso* (esp. ‘espalda’, ‘de espaldas’), que casi siempre se prefiere a *schiena* –o a (*di*) *spalle*– en cualquier situación enunciativa, bien en verso bien en prosa, también en detrimento de cierta sencillez sintáctica<sup>21</sup>; y el lexema italiano *frammento* (esp. ‘pedazo’) que junto con *moncone* sustituye al más humilde *pezzo*, que no se admite sino en las prosas<sup>22</sup>. Este preciosismo hiperliterario, que recupera una tradición culta que remonta a Petrarca, pasa por Leopardi y descuella en D’Annunzio, también podría reflejar la lengua noblemente digna de la poesía italiana coeva, la que culmina en la modernidad hermética<sup>23</sup>.

Los poetas del *Diario* de Tentori tienen su punto álgido en la explicitación o extrapolación léxica a partir del entorno textual, empírico o intertextual (6), cuya contrapartida es la atenuación estilística que puede derivar hacia intervenciones correctivas y censorias más o menos triviales, o incluso hacia propuestas de traducción erróneas (7):

6. de mi dedo> *dell’anulare* (II 3); río/vehemente> *fiumana*/veemente (II 9-10); sin sentido> *senza meta* (V 19); tiene> *spiega* (VIII 11); ¡Aquí estoy bien clavado!> *Son qui le mie radici!* (XIII 10); esfera > *mundo* (XIV 4); desconocerse> *dimenticarsi* (XIX 10); minas agotadas> *miniére abbandonate* (XXVII 4); Las bombas> *Le pompe da incendio* (CXXXVIII); Hemos estado en ello> *Ci accoglieva, materno* (CXXXIX 1); entre la primavera verde> *nel cuore della primavera verde* (CXXXIX 21); ha estado en tu cabeza> è stata nella tua mente (CXLVII 6); de entretiempos> *stagione incerta* (CLIII 3); descuido> *oblio* (CLXIII 16); como un horario en igual hora/ de la esfera> *come alla stessa ora la lancetta* (CLXXXVII 6); riqueza de orillas> con una ricchezza senza limiti (CLXXXV 2); persigue mal el rostro feo> *incalza con cattiveria* (CCXXXVII)
7. de aquellas rosas, reventonas> di quelle rose, sbocciate (XXII 2); su adorno> la sua terra (XXIV 3); ¡Otra vez las cadenas!> Di nuovo l’ancora (XLII); purifican [...] como las yemas frescas el vino> *non macchiano nulla [...] come i tuorli freschi il vino* (LXVII); en muda orgía > con muta frenesia (XCIX 16); este árbol preñado de verdura> quest’albero gonfio di verde (CXIV); representadas téticamente> rappresentate tristemente (CXXXIV); se hincha> cresce (CXXXV); voluble y trasnochado> vario e trasognato (CLXXXIII 2)

Un caso de explicitación que interfiere en el sentido del texto es la poetización del sustantivo ‘zigzagues’ al inicio del segundo párrafo (*La tormenta pasa*) de *Noche en Huntington* (CXXXIV), una prosa de ambiente rural que describe una tormenta nocturna: “Como en una isla de luz verde, en cuya gran claridad lucen zigzagues más claros aún” pasa a ser “Come un’isola di luce verde, nel cui grande chiarone brillano bagliori ancor più chiari”. En la época del *Diario*, el vocablo *zigzagues* (“acción y efecto de zigzagues”) es un neologismo de derivación francesa que los diccionarios académicos no recogen<sup>24</sup>. Su función en la prosa citada es evocar los relámpagos tan solo por su forma, de modo que se deduzca su lejanía al final de la tormenta. Tentori,

<sup>21</sup> Como en CLXVIII 4, donde para traducir “de espaldas a mis ojos” Tentori acude a una cláusula ablativa (“volto il dorso ai miei occhi”). De los once registros de ‘espalda’ (doce en la primera edición de *Diario*), incluyendo a la locución prepositiva ‘de espaldas’ (XXXI, XXXII 2, XCIV, CX 5, CXXIV, CLVII 4, CLXVIII 4, CLXX 1-3, CLXXXIV, CLXXXIX 8, CCXXXV), *schiena* solo aparece en la prosa CCXXXV (hombros y espaldas milenarios> *spalle e schiene millenarie*), pero en XCIV “las ‘espaldas’ y los hombros de las tumbas” se traducen “il dorso e le spalle delle tombe”.

<sup>22</sup> Hay seis registros de ‘pedazo’, tres en las prosas (LXIX, CXXVIII, CXLII), tres en verso (CXCVIII 4, CCVIII 3 y 7).

<sup>23</sup> Valdría la pena explorar posibles injertos de esa tradición, que después de la experiencia repuscular y la “inversión” futurista, busca la “rinnovata autorevolezza delle forme degli ermetici” y provee a la poesía “di un linguaggio non più neutro e con richiami di parlato, ma di alta intensità, di rinnovata eloquenza [...] di forte tensione lirica”, es decir, de ese tono “alto” que se caracteriza por “la ricerca espressiva di un assoluto linguistico che prevalga sui modi della comunicazione e la sua semantica referenziale” (Beccaria, 1989: 178-180 y *passim*).

<sup>24</sup> *Drae* registra el galicismo ‘zigzag’ solo a partir de 1884, y lo enlaza con el préstamo ‘ziszás’: “Zigzag. (Del fr. zigzag) m. Ziszás”; “Ziszás. (De *ziszás!*) m. Serie de líneas que forman entre sí alternativamente ángulos entrantes y salientes” (NTLLE, s.vv.), definición que reproduce la del *Diccionario* de Alemany y Boufler (1917), que por primera vez recoge el galicismo, junto con ‘zigzagues’; ‘zigzagues’ solo aparece en 1985, en la tercera edición revisada del *Diccionario manual e ilustrado de la lengua española* (tomo VI, Madrid, Espasa Calpe 1985); se mantiene



que juzgó el término *zigzagueos* no suficientemente lírico, suprimió también su valor icástico y evocativo.

No es un ejemplo aislado. En la traducción italiana resalta la dilución de la dimensión retórica originaria por medio de un léxico menos referencial y onomatopéyico, que tiende a borrar personificaciones (8), figuras etimológicas u otros elementos fono-simbólicos (9):

8. la tarde, como una inmensa media naranja, *lo gotea* todo, fresca y *rica*> la sera, come un'immensa mezza arancia, *fa gocciare* tutto, fresca e *bella* (LXVII); *Cruje* todo el invierno/ [...] -¡Ay, ay, ay, ay! > *Geme* tutto l'inverno/ [...] *Ahimè! Un lamento...* (CXXVI 15-17); Polvo inmenso. Por sus ojos morroñosos, piedra y cielo> *Polvere* immensa. Nei suoi *vuoti stentati*, pietra e cielo (CCXIII)
9. Los plátanos, *cargados* de hojas secas, *se cargan*> *carichi* di foglie secche, *si fanno pesanti* (LXIX); aun sin irnos, ¡y sin querernos *ir* y casi *yéndonos* > *senza andar* via ancora, / *senza volerlo* ma quasi *partendo* (CLIII 17-18); ¡Qué tranquilo *sentimos* [...] / como en el *sentimiento* [...] / ¡Qué refugiados nos *sentimos!* > come *sentiamo* tranquillo [...] / come ci è quello che si *sente* [...] / come *si ripara* (CLXXII 6-7, 10); arañoses y *cacareos*> *unghiate* e *chioccio stridio* (CCXXXVII)

Tanto la pérdida de la dimensión figural como su incremento son aspectos que merecerían ser estudiados aparte, porque no implican siempre, como pudiera pensarse, un mecanismo efectivo de compensación. Por lo demás, el paso de un hiperónimo a un hipónimo (dedo> *anulare*), de lo concreto a lo abstracto, también mediante merónimos denotativos (cabeza> *mente*) o conceptuales (orillas> *limiti*), así como la explicitación de una presuposición léxica o una inferencia, como la sustitución de la causa por el efecto (desconocerse> *dimenticarsi*; descuido> *oblio*) o del efecto por la causa (estar clavado> *avere radici*), junto con la elección de unidades léxicas que gravitan en campos asociativos o ambientes semánticos diferentes de los que instancian los lexemas originales, determina, en términos de decremento o potenciación informativa, un cambio de densidad retórica difuso o capilar, dependiendo de los contextos, que no necesariamente repercute de modo funcional en la intención comunicativa originaria ni logran mantener una equivalencia de sentido.

Este género de variación léxica también puede suponer cambios en la extensión de los rasgos semánticos o semióticos de una determinada unidad lingüística e involucrar una interferencia asociativa o un desplazamiento metafórico ausentes en el original<sup>25</sup>. Un ejemplo de ese tipo de modificación estructural del ambiente semántico de una lexía es la traducción del sintagma *masa ilusoria* en uno de los poemas más programáticos del libro, *Sol en el camarote* (CLX):

<p>No más soñar; pensar y clavar la saeta, recta y firme, en la meta dulce de traspasar.</p>	<p>5</p>	<p>Non più sogni; pensare e infiggere la freccia, dritta e salda nel segno dolce ad attraversarlo.</p>
<p>Todo es bueno y sencillo; la nube en que dudé de todo, hoy la fe la hace fuerte castillo.</p>	<p>5</p>	<p>Tutto è semplice e buono; la nube ove di tutto si dubitò, la fede la fa forte castello.</p>
<p>Nunca ya construir</p>	<p>5</p>	<p>Non costruire più</p>

en la cuarta edición del mismo diccionario y pasa al *Drae* en 2001 (NTLLE, s.v. 'zigzaguear'; *Mapa de diccionarios*, s.v. 'zigzagueo').

<sup>25</sup> Vale decir, influir en su 'dominio nocional' y 'complejo semiótico', conceptos de la lingüística enunciativa que han sido adoptados en un estudio reciente de Laurencio Tacoronte (2023) sobre la creación de herramientas de traducción, al que me acojo aquí.

con la <i>masa</i> ilusoria.	10	con l' <i>argilla</i> illusoria.
Pues que estoy ya en la gloria, ya no hay más que vivir.		Se ho messo piede in cielo non rimane che vivere.

Al amparo de la metáfora del poeta demiurgo, el breve poema celebra el triunfo de la vida real y la negación de sueños y quimeras. El poeta que crea el mundo se hace consciente de que su creación ya no es la representación de una visión sino de la vida (vv. 9-12). 'Masa' (v. 10) referencia un materia pobre, no necesariamente destinada a la construcción de utensilios, como el 'barro', mezcla arcillosa moldeable, empleada en alfarería y cerámica. Ni es precisamente, esa 'masa', materia prima de un producto artístico. Su cariz evocativo, que alude a una creación que aprovecha ingredientes cotidianos, como el pan, establece una oposición con el adjetivo 'ilusorio': sueños, visiones y otras 'sustancias innaturales' a las que el poeta renuncia, al hacerse 'humilde artesano de la realidad'. En cambio, el sustantivo italiano *argilla*, al que acude Tentori, motiva en el lector una intertextualidad bíblica no inmediata en el original, y añade una pátina culturalista a la metáfora del poeta demiurgo que estriba en la imagen del ceramista experto, símbolo de Dios<sup>26</sup>.

Al revés, en *Espina*, la traducción "bacio/di ogni giorno" (LXXII 11-12) neutraliza la intertextualidad con el *Padre nuestro* que se evoca en el texto original gracias al sintagma "beso/ de cada día", calco de "pan de cada día"<sup>27</sup>: la equivalencia dinámica "bacio/quotidiano" hubiera sido más deseable que la equivalencia de significados, en un poema que cuenta las dificultades del rito cotidiano del amor conyugal<sup>28</sup>.

Otro ejemplo de interferencia es el lexema verbal *sbocciare* que traduce el esp. 'abrir' en *Remordimiento* (CXLVI 5). El breve poema es una reflexión sobre la imposibilidad de cancelar una ofensa, como declara el adynaton de los vv. 3-8, cuya modalidad exclamativa directa tiene valor optativo:

¿Y habrás de conformarte, alma, con olvidar en la mañana?		E dovrai rassegnarti, anima, ad obliare nel mattino?
¿Si cuatro largos clavos bien clavados, alma, hasta tus entrañas, <i>abrieran</i> cuatro grandes rosas puras	5	Se potessero quattro lunghi chiodi confitti nel tuo fondo, anima, <i>farvi</i> <i>sbocciare</i> quattro grandi rose pure
de aquellas cuatro lívidas palabras que en su corazón bueno él tendrá, desde entonces, enclavadas!		da quelle quattro livide parole che nel suo cuore buono egli, da allora, porterà inchiodate!
¿Y habrás de conformarte solamente, con ser feliz del todo, alma?	10	E dovrai rassegnarti solo ad essere, anima, compiutamente felice?

Nunca los 'clavos' del agravio podrán abrir rosas blancas ('puras'), símbolo de salud. Las heridas son insanables, y duelen tanto a la víctima ('su corazón bueno') como a su agresor (el enunciador del texto). El poema relata, de hecho, una doble 'crucifixión': la cifran los clavos de la ofensa y los del remordimiento, como se trasluce en el políptoton que delimita el segmento central ('clavados' y 'enclavadas', vv. 3 y 8) y en los referentes de los deícticos 'tus'

<sup>26</sup> Véanse, entre otros, *Gn* 2, 7; *Sir* 38, 29; 33, 13; *Sap* 15,7; *Ger* 18, 1-6; 19, 1-11; *Is* 29, 16; 45, 9 y, en particular, 64, 8: "Nosotros somos el barro, y tú nuestro alfarero; así que obra de tus manos somos todos nosotros".

<sup>27</sup> Cfr. *infra*, en la lista n. 13.

<sup>28</sup> "Es cuesta abajo y va, / al lado del arroyo,/ a la rosa divina.// Tú haces que el corazón/la tenga que vencer, como si fuera/cuesta arriba.// ¡Cuánto golpe de sangre aquí en las sienas,/cuánta sal de las lágrimas bebidas,/cuántas estrellas en los ojos ciegos,/para coger... ¡del polvo!/ el beso/de cada día!". Sobre el concepto medular de equivalencia en los estudios sobre traducción, véase el recorrido de Menéndez, 2012.

y 'su' (vv. 4 y 7). Tentori, que cae en la tentación de acudir al incoativo *sbocciare*, al que confiere carácter causativo para obviar su intransitividad<sup>29</sup>, excluye de su campo asociativo los 'clavos', en cuyo dominio nocional cabe más bien 'abrir' (agujeros, heridas), que a su vez atrae al antónimo 'cerrar'. Solo esa simetría opositiva permite inferir que el auspicio del enunciador es vano, ya que 'abrir rosas' significa 'cerrar heridas' y 'cerrar' no cabe en el dominio nocional de 'clavo'. En esta implicatura estriba el estupor que no puede suscitar *sbocciare*, que con sus antónimos (*sfiorire*, *appassire*) se adscribe a un ambiente semántico restringido, el del léxico botánico, donde los clavos, en el contexto que nos ocupa, no podrían entrar sino merced a una operación metafórica más elaborada y preciosista. En el poema citado, además, podrán apreciarse la explicitación conceptual de 'conformarse' (vv. 1 y 9), el poemema *obliare* (v. 2), y la elevación léxica del adverbio locativo 'del todo' (v. 10), que se traduce *compiutamente*.

### 3.2 Estrategias de normalización lingüística

Se sabe que el papel pionero de *Diario* estriba en la invención de un nuevo idioma poético, de honda densidad referencial (Pérez Priego, 1981: 108). Pero no se ha insistido mucho en que su conformación lingüística –desde su poliglotismo y heterogeneidad discursiva hasta el nivel más superficial del significante– es una clave de acceso ineludible a la plasmación de ese idioma. Tampoco es suficiente afirmar que el libro establece una relación ambigua con el género al que se acoge, el diario, puesto que en ocasiones subvierte sus rasgos estructurales, como el de la narración retrospectiva (Pérez Priego, 1981: 103; Grasso, 2020: 100-101). También hace falta reparar en los dispositivos formales de esa 'ficción de inmediatez' que persigue una 'escritura del instante' y logra reducir la distancia entre el tiempo de la experiencia y el de la escritura, e incluso fragmentarlo. La incorporación de estructuras léxicas y sintácticas de la oralidad conversacional o coloquial, por ejemplo, es uno de los aspectos que más contribuye a construir esa percepción de hiperrealismo que la versión de Tentori tiende a contrastar. En muchos casos se podría hablar de variación concepcional, es decir, de nivelación de la oralidad medialmente escrita del *Diario*<sup>30</sup>. Entre los fenómenos más llamativos sobresalen el reemplazo de palabras del léxico cotidiano con lexemas más neutros o evocativos, la supresión o enmascaramiento de topónimos, la atenuación ilocutiva de injertos de lengua hablada y otros rasgos de la inmediatez comunicativa (10):

10. *imán blanco* > *fluido bianco* (XXXIII 13); *Las palabras/verdaderas;/lo justo para que ella* > *Le parole/vere;/quelle che occorrono/perché lei* (CVI 1-3); *¡Dos hermanas!* > *Due Sorelle!* (XX); *Niebla* > *Nebbia* (CCVIII); *¡Qué cielo más nuevo, ¡qué alegría!* > *Che cielo nuovissimo, che gioia!* (LXXIV 1); *¡Fuego!* > *Fuoco!* (XCI); *¡Ah, qué tontería!* > *Ah, che sciocchi!* (CXLV); *Que se viene el techo abajo, por Dios!* > *Sta per venire giù il soffitto, in nome di Dio!* (CCXXVI)

También se reducen los neologismos y toda manipulación gramatical, como la universalización de la locución 'enmedio', la sustantivación del deíctico 'dentro' o la forma aumentativa de 'conocer' (11), aunque Tentori se muestra más tolerante con los anglicismos (12); tiende a borrar la deixis *ad oculos*, también por exigencias rítmicas (13a), pero mantiene el adjetivo demostrativo si aparece pospuesto, pese a que neutralice su posible valor despectivo (13b); finalmente, corrige algunas inversiones o desautomatizaciones (14), y todo elemento distributivo, como quiasmos, o enumerativo que apunte a una 'lengua viva', como polarizaciones léxicas, reduplicaciones, redundancias... (15).

<sup>29</sup> Solo en otro lugar del *Diario* se asocia directamente el verbo 'abrir' con una flor, aunque simbólica: "Amor, rosa encendida, ¡bien tardaste en abrirte!" > *apirti* (XXXVIII 1-2); en otros dos, la asociación es indirecta o muy débil: "se caerá, sin abrir, la primavera" > *senza sbocciare* (XXV 3); "el abrirse de un breve día triste" > *lo schiudersi* (LXIX 4).

<sup>30</sup> Según las propuestas teóricas de Koch y Oesterreicher, 1990 y Oesterreicher, 2004.

11. reinternación> *riaddentrarsi* (prefacio); *lucir sus dentro* de oro> *vediamo, dentro, ardere l'oro* (VI 9); *lumbre célica*> *luce celeste* (19); Un único pajarillo *entrecanta*> Un unico uccellino *canta a tratti* (CXLVIII); Hoy le conozco y le *sobreconozco*> Oggi lo conosco, *lo conosco oltremodo* (CLXVI); es decir, agua *enmedio*> cioè *acqua in mezzo* (CLXXI); estamos en un *aireario* ideal > ci troviamo in un *ideale luogo d'aria* (CXCIX)
12. Subway> *in sotterranea* (III 86, didascalía); Es como si en un *trust* de malos olores> È come se, in una *lega* di cattivi odori (III, 88); New England> *Nuova Inghilterra* (LXIX)
13. a) Como *el campo este*> come *la campagna* (x 7); *vieron esta luz*, mis ojos> *videro gli occhi miei* la luce (x 8); *entre esta confusión* de sol y nube> *in tanto arbitrio* di sole e di nube (XVI 2); por el mar *este*> per questo mare (XXXIV, 4); b) ¡Da ganas de llorar que el barco, *¡el oso este!* > Fa venir voglia di piangere [...] *quest'orso* (XXXI)
14. acostumbrados desde siglos/a ver *menos o más*, nos ve> *assuefatti da secoli/a vedere, ci guarda* (CXCII 6); el beso/ *de cada día*> il bacio/ *di ogni giorno* (LXXII 11-12)
15. ¡Oh, *qué dulce, qué dulce*/verdad sin realidad> *Oh quanto dolce, verità/ancora non reale* (I 1); que, gris, *se va*, y la luz gris que *se viene*> che, grigia, *cede* al grigio della luce (v 9); ¡*Qué bien, qué bien* estabais!/ ¡*Qué bien, qué bien* estáis!/ [...] / -¡*Qué bien!*-> *Come eravate belli! Come lo siete ancora!* [...] -*Così!*- (XXI 10-11 y 13); ¡*Todo es menos!* [...] /yo era sólo/ [...] *lo más* > *Tutto è minore [...]/ io solamente [...]/ ero il più* (XXXIV 1 y 7); ¡*Adiós, hojitas!* ¡*Adiós, hojitas!* ¡*Adiós!*> *Addio, foglioline, addio!* (XLIX); ¡*Qué pequeños* somos! ¡*Qué pequeños* somos!> *Come siamo piccoli!* (LXIX); ¡*Más!* ¡*Más!* > *Ancora!* (CXXXIII 26)

La parcial aceptación de los neologismos podría explicarse en términos de aceptabilidad gramatical –presencia de prefijos o sufijos afines al italiano– o según el tipo textual, ya que casi siempre se rastrean en las prosas. Así que resultan de fácil aclimatación los sustantivos denominales *subpuerto*> *subporto* y *semilucha*> *semilotta* (CLIV), *antecielo*> *antecielo* (CLXV), *lorería*> *pappagalleria* (CCXXVI) y *nubarronada*> *nuvolaglia* (LXIV 9). No obstante, para el neologismo *aireario*, analógico de *acuario*, se prefiere la normalización “*luogo d'aria*” (CXCIX), el sintagma “*lumbre célica*” se normaliza en “*luce celeste*” (IX 8), y el prefijo *oltre* parece más adecuado para traducir *trascielo*>*oltrecielo*, pese a que la analogía con *trastienda* (‘retrobottega’) hubiera facilitado un más humilde “*retrocielo*”<sup>31</sup>. Tentori no quiso secundarla, posiblemente por las mismas razones que lo empujaron a borrar, en *Felicidad* (LXXI), la dimensión referencial del sustantivo *golondrina*, buque de vapor o embarcación turística impulsada a motor<sup>32</sup>:

¿Subterráneo? ¿Taxi? ¿Elevado? ¿Tranvía? ¿Ómnibus? ¿Carretela? ¿Golondrina?  
¿Aeroplano? ¿Vapor?... No. Esta tarde hemos pasado New York *¡por nada!* en rosa  
nube lenta.

Treno sotterraneo? Taxi? Treno sopraelevato? Tram? Omnibus? Carrozzella?  
*Rondine?* Aeroplano? Vapore?... No. Stasera abbiamo attraversato New York, *per niente!* in rosea nube lenta.

El título –que parece aludir a la paronomasia ‘felicidad-facilidad’– está relacionado con la negación del culto moderno de la velocidad. El poeta imagina un medio de transporte ideal (“*unbe lenta*”) y baratísimo (“*¡por nada!*”) que ralentice drásticamente el frenesí de New York. En la versión italiana, en cambio, se rompe la enumeración de los co-hipónimos (vehículos

<sup>31</sup> Del mismo modo que ‘antecielo’ pudiera despertar la asociación con otro lugar de la realidad cotidiana: “quasi un antepecho” (Macrì, 1996: 243).

<sup>32</sup> Creadas en 1888, gracias al impulso del indiano Leopoldo Herrera Juárez, que residió varios años en Cuba, las *Golondrinas* siguen funcionando en Barcelona (*Barcelona, Cent anys de “Las Golondrinas”, Barcelona, Abitar ediciones, 1988*).

modernos al alcance del turista) y se difumina la percepción de la lengua hablada: la exclamación “¡por nada!” le ofrece al traductor la ocasión de emplear una locución más coloquial como por ejemplo *per quattro soldi!* o *per due lire!*

Finalmente, un caso límite de manipulación en clave normalizadora lo representa la traducción de la estampa satírica *Atlántida* (CLXXVIII), donde se aglomeran varios aspectos comentados hasta ahora, incluyendo la extrapolación de significados latentes y la atenuación de la densidad retórica:

Por el cielo de Atlántida, líquido hoy –¡qué bajos!–, mirando al segundo cielo, verde. –El fraile *de las barbas azules*, en un afectado misticismo oratorio, *rabo de púlpito*, las manos trenzadas sobre la boca, los ojos en lejanía tras las gafas naranjas, dice, melifluo, a la cubana de la cocaína: ¡Poder de Dios! ¡Ese pico en medio del mar...!

Nel cielo di Atlantide, oggi liquido –*come siamo bassi!*–, guardando il secondo cielo, verde. –Il frate *dalla barba azzurra*, in un affettato misticismo oratorio, *che gli viene dal pulpito*, le mani intrecciate sulla bocca, gli occhi nella distanza, dietro agli occhiali arancioni, dice, mellifluo, alla cubana della cocaina: *Potenza di Dio!* Quella vetta in mezzo al mare...!

Ante la majestuosidad del paisaje, durante la navegación entre las Azores, el artista y el hombre de iglesia ven, respectivamente, el misterio del mito inasequible (*Timeo* 17-20) y el milagro de la creación divina. Dos perspectivas encontradas sobre lo sublime natural –la poético-filosófica y la religiosa– se complican con elementos de sátira anticlerical, gracias a la figura del fraile, emblema de malicia y mediocridad moral (cfr. *Diario* XXXI, XLII y LIV).

Tal vez el lector italiano no se dé cuenta, de entrada, de que “*come siamo bassi!*”, “*dalla barba azzurra*”, “*che gli viene dal pulpito*” y “*Potenza di Dio!*” sean traducciones que plantean ciertos problemas.

En primer lugar, el “cielo de Atlántida” del título es a todas luces el mar, como sugiere el mito homónimo de la isla sumergida. Así que la estructura bímembre e incidental “¡qué bajos!” ha de referirse a la acepción geográfica, que aún hoy pervive, del uso plural del sustantivo ‘bajo’: “Dicho de una masa de agua o de un lugar con agua: Que tiene poca profundidad” (*Drae*). La escasa profundidad permite, pues, la visión del fondo oceánico y esa le sugiere al poeta el recuerdo del continente mítico. En segundo lugar, la caricatura del fraile, que ocupa un espacio textual conspicuo, se construye a raíz de una paronomasia implícita (‘pulpo’-‘púlpito’) y una referencia, ya explotada en *Diario* XLII, al célebre uxoricida Barba Azul. Para mantenerlas, no sería aconsejable suprimir *rabo* ni acudir al adjetivo cromático *azzurro*. Una equivalencia funcional a la paronomasia y a la intertextualidad con el cuento de hadas sería “Il frate *dalla barba blu*, in un affettato misticismo oratorio, *tentacolo di pulpito*, [...]”. Finalmente, habría que devolver a la exclamación final del personaje una expresividad interjectiva más adecuada al contexto enunciativo (como por ejemplo, “*Dio onnipotente!*”). El asombro del fraile ante la naturaleza tiene toda la pinta de ser falso, como lo indicarían la imagen del *pulpo*, metáfora de una predicación meliflua e interesada, y la presencia de la “cubana de la cocaína”, símbolo posible de un mundo marginado y pobre, expuesto a la insidia de los poderosos<sup>33</sup>.

Según los estudios de traducción basados en corpus (*Corpus-based Translation Studies*), algunas de las elecciones comentadas hasta aquí podrían explicarse también a raíz de una tendencia general a la normalización. Ella se desprende de la determinación de algunos

<sup>33</sup> Prosa de las menos comentadas (cfr. las ediciones de Predmore, 2017 y Blasco Pascual, 2005). El pico que suscita el estupor del fraile es, con toda probabilidad, el de la última isla de las Azores, que “sale, como una proa de luz cristalizada, de entre las nubes bajas, que la abrazan, que la cuelgan, que la coronan inmensamente, en la desproporción mágica –¡pobres de nosotros!– de su magnificencia apoteótica!” (*Diario* CLXXVI).

supuestos universales de la traducción que estarían motivados por el contexto de recepción de los textos traducidos<sup>34</sup>. En esto, pues, Tentori no escaparía a una orientación universal que estipula que las traducciones, en el marco de la producción y difusión cultural escrita o visual, sean las más representativas de una variedad lingüística estándar<sup>35</sup>.

#### 4. A MANERA DE CONCLUSIÓN

Los vectores medulares del viaje y la exposición en forma de diario supusieron un cambio radical en la poesía de Jiménez, que aprovechó el *Diario de un poeta recién casado* para manifestar su abandono del Modernismo, del que fue aventajado protagonista a lo largo de casi dos décadas. La urgencia de un nuevo lenguaje logra una paulatina erosión del léxico solemne, deslumbrante y preciosista, dejando espacio a una lengua que opera en la extracción del flujo del tiempo instantes fortuitos de vida o pensamiento y logra una ficción de inmediatez: la lengua del *Diario* está lastrada de vestigios líricos sitiados por la intrusión de la realidad.

La distancia que media entre el *Diario de un poeta recién casado*, *Piedra y cielo* y *Eternidades*, publicados tan solo un año y medio después, no es insignificante. A todas luces, Tentori Montalto, que no debió de ignorarla, decidió difuminarla. En su traducción, hace peligrar bien la percepción de ‘contingencia fotográfica’, bien esa *koiné* estilística en que coexisten una lengua poética clásica, neorromántica y simbolista, en parte gastada, con sus lexemas obsoletos o palabras-temas prototípicas (‘infinito’, ‘divino’, ‘nostalgia’), y una lengua protovanguardista, jalonada de innovaciones y palabras cotidianas. El desgaste de ese sincretismo se transparenta en una doble nivelación estética: por un lado, se tiende a una dignificación poética y, por otro, a una instintiva degradación de cierto experimentalismo lingüístico, en el que destaca la incorporación de rasgos de la oralidad cotidiana. En ello sin duda influyó la intención de atenuar el extrañamiento del lector<sup>36</sup>. Los índices de normalización lingüística son varios y más numerosos de los que se han podido observar en esta parcial presentación.

En términos valoriales poéticos, la orientación de Tentori parece motivada por la exigencia de acercar el libro a un tono más reconocible, exigencia en la que pudo jugar un papel relevante el hermetismo. Tentori, que no quiso arriesgarse a defraudar el gusto estético de su lector, tampoco quiso renunciar a su propia sensibilidad. Dos años después de la publicación de *Diario di poeta e mare*, en unas breves líneas que escribió sobre su experiencia como traductor, asegura que “la afinidad previa” y “la resonancia que una determinada poesía ejerce sobre quien la recibe” han de considerarse las más auténticas razones que guían al traductor en su elección (Tentori, 1978: 153). Entre las condiciones que permiten emprender una traducción poética priman la de que el traductor obedezca a su “verdadero llamado” y traduzca el “tipo de poesía que está como destinado a él” (Tentori, 1978: 154). Y que, además, sea poeta (Tentori, 1978: 154). Al cumplir estos requisitos, “me atrevo a decir”, escribe, “que de su esfuerzo no puede no salir una buena versión, que siempre quedará en arduo equilibrio entre la libertad del lenguaje autónomo y la fidelidad del sentido profundo, más que al inmediato, del original. Algo de esto intenté al traducir Juan Ramón Jiménez [...]” (Tentori, 1978: 154). Tentori Montalto, que sintió que Jiménez estaba en su destino de traductor, ofreció una versión del *Diario* mucho más coherente con su visión de poeta que con la ruptura que supuso el *Diario* en la poesía española del siglo XX.

Franco Fortini (1990: XXIX), al comentar su traducción del *Faust*, alertaba sobre el “nemico dei letterati e dei traduttori, il buon gusto, la cadenza estetistica, quella che secondo

<sup>34</sup> Me refiero a la *law of growing standardisation* (Toury, 1995) que se postuló como universal de *normalisation* (cfr. Laviosa, 2002). Sobre la adopción de la hipótesis de universalidad en los estudios españoles de traductología, véase Corpas Pastor, 2008.

<sup>35</sup> La cuestión, sin embargo, es controvertida y aceptada o demostrada solo parcialmente (cfr. Rey Quesada, 2015).

<sup>36</sup> Sobre traducción y extrañamiento, relación que, a partir de Lawrence Venuti (1995), encauza el debate entre domesticación y extranjerización, cfr. Bertazzoli, 2006: 71.

Puskin aveva spinto l'abate Delille a «migliorare spietatamente Virgilio», porque “la falsa poeticità”, escribía Fortini, “più mi minacciava quanto più era stata per Goethe uno degli ingredienti di quella vera e sua”. Por su parte, Antoine Berman, que tilda de ‘platonismo’ ese peligro, también recela del traductor filólogo, que no pretende ser ‘elegante’ en su traducción, sino correcto en la exégesis del original, y desacredita a la filología como vía de acceso a la labor traductiva<sup>37</sup>. Pero la filología como práctica de minuciosa adhesión a la voluntad del autor y al sentido de un texto tiene, en última instancia, límites igualmente ciertos como los que entraña la actitud deliberadamente estetizante del hedonista del poema, que ‘se arriesga a desfigurarlo’. ¿Qué puede hacer la ambición literaria que la filología no puede? ¿Y qué puede ésta que aquélla no podrá nunca? En el marco de esta pregunta podríamos situar una advertencia de Coseriu (1977) que, al hilo de Schleiermacher, aconsejaba al traductor de un texto, no solo literario, fantasía y rigor en igual medida.

### Bibliografía

- AA.VV. (1948) *Masterpieces of Religious Verse*, ed. James Dalton Morrison, New York and Evanston Harper & Row Publishers.
- AA.VV. (1988) *Barcelona, Cent anys de “Las Golondrinas”*, Barcelona, Abitar Ediciones.
- ALBORNOZ, Aurora de (1973) “Estudio preliminar”, en Juan Ramón Jiménez, *Nueva antología*, ed. A. de Albornoz, Barcelona, Península.
- AULLÓN DE HARO, Pedro (2000) *La modernidad poética. La Vanguardia y el Creacionismo*, ed. Javier Pérez Bazo, Málaga, Anejos de Analecta Malacitana.
- BECCARIA, Gian Luigi (1989) “Il Novecento”, en G. L. Beccaria, C. Del Popolo, C. Marazzini, *L'italiano Letterario*, Torino, UTET, pp. 156-200.
- BERMAN, Antoine (2003) *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, ed. G. Giometti, Macerata, Quodlibet (ed. or. *La traduction et la lettre, ou L'auberge du lointain*, Paris, Seuil 1999).
- BERTAZZOLI, Raffaella (2006) *La traduzione: teorie e metodi*, Roma, Carocci editore.
- BLASCO PASCUAL, Javier (2002) “Del Modernismo a la Vanguardia: el *Diario de un poeta recién casado*”, *Anales de Literatura Española*, n. 15, pp. 139-154.
- BO, Carlo (1941b) *La poesia con Juan Ramón Jiménez*, Firenze, Rivoluzione.
- (1943) *La poesía con Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Hispánica.
- CANSINOS-ASSÉNS, Rafael (1918) “Una nueva modalidad de Juan R. Jiménez”, *Correspondencia de España*, 6 de enero, p. 4.
- CORPAS PASTOR, Gloria (2008) *Investigar con corpus en traducción: los retos de un nuevo paradigma*, Fráncfort, Peter Lang.
- COSERIU, Eugenio (1977) “Lo erróneo y lo acertado en la teoría de la traducción”, en Id. *El hombre y su lenguaje*, Madrid, Gredos, pp. 214-239.
- FORTINI, Franco (1990) “Prologo” a Goethe, *Faust*, trad. F. Fortini, Milano, Mondadori.

<sup>37</sup> “La filología fa più che arrogarsi il monopolio della traduzione dei classici; si arroga quello di commentarli. [...] Non esclude altri modi di traduzione, ma li scredita sottilmente (Berman, 2003: 100-101).”

- GRASSO, Ida (2015) "Il Diario de un poeta recién casado e il superamento dell'estetica modernista", en A. Gargano y G. Schiano, eds., "Y si a mudarme a dar un paso pruebo". *Discontinuità, intermittenze e durate nella poesia spagnola della modernità*, Pisa Edizione ETS, pp. 151-178.
- (2020) *Lirica e destino. Il libro di poesia nella Spagna del Novecento*, Pisa, ETS.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1917) *Diario de un poeta recién casado* (1916), Madrid, Calleja.
- (1971) *Poesie*, trad. Claudio Rendina, Roma, Newton Compton.
- (1974) *Diario di poeta e mare*, trad. Francesco Tentori Montalto, Milano, Accademia (1ª ed. 1973; 3ª ed. Firenze, Passigli, 1999).
- (1994) *Diario de un poeta recién casado*, A. Sánchez Barbudo ed., Madrid, Visor.
- (2017) *Diario de un poeta recién casado* (1916), M. P. Predmore ed., Madrid, Cátedra (1ª ed. 2009).
- (2005), *Diario de un poeta recién casado*, J. Blasco Pascual ed., en Id., *Obras completas*, coord. J. Blasco Pascual y T. Gómez Trueba, BLU, Madrid, pp. 4-358.
- KOCH, Peter y Wulf OESTERREICHER (1990) *Lengua hablada en la Romania*, Madrid, Gredos.
- LAURENCIO TACORONTE, Ariel (2023) "Creación de herramientas de traducción. Sobre la traslación de culturemas en español", *Studia Romanistica*, Vol. 23, Num. 1, pp. 7-28.
- LAVIOSA, Sara (2002) *Corpus-based translation studies: theory, findings, applications*, Amsterdam-New York, Rodopi.
- LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio (2007) *Macrotexto poético y estructuras de sentido. Análisis de modelos líricos modernos*, Valencia, Tirant Lo Blanch.
- MACRÌ, Oreste (1996) "Metafisica e lingua poetica di Juan Ramón Jiménez", *Palatina*, IV (ottobre-dicembre) y V (gennaio-marzo), 1957/1958; ahora, en *Studi ispanici*, 1, *Poeti e narratori*, a cura di Laura Dolfi, Liguori, Napoli, pp. 229-282.
- MAPA DE DICCIONARIOS: Real Academia Española (2013) *Mapa de diccionarios*, en línea: <https://app.rae.es/ntllet>, consulta del 20 de mayo de 2024.
- MENÉNDEZ, Marina (2012) "El concepto de equivalencia", en Beatriz E. Cagnoloati, ed., *La traductología: miradas para comprender su complejidad*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, pp. 114-160.
- MININNI, Maria Isabella (2012), "La parábola breve di Juan Ramón Jiménez in Italia (1932-1952)", en L. Bellone, G. Cura Curà, M. Cursietti, M. Milani, *Filologia e Linguistica. Studi in onore di Anna Cornagliotti*, Alessandria, Dell'Orso, pp. 257-269.
- (2021), "Presenza e assenza del *Diario de un poeta recién casado* (1916) di Juan Ramón Jiménez nelle pubblicazioni italiane del Novecento", *Artifara* 21.2, *Monografico*, pp. 293-303.
- OESTERREICHER, Wulf (2004) "Textos entre inmediatez y distancia comunicativas. El problema de lo hablado en lo escrito en el Siglo de Oro", en R. Cano Aguilar, coord., *Historia de la lengua española*, Barcelona, Ariel, pp. 729-769.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (1981) "El género literario de *Diario de un poeta recién casado*", en R. Senabre, ed., *Juan Ramón Jiménez en su centenario*, Ministerio de Cultura/Universidad de Extremadura, Cáceres, pp. 101-120.
- NTLLE: Real Academia Española, *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*, en línea [www.rae.es](http://www.rae.es), consulta del 22 de septiembre de 2023.



- REY QUESADA, Santiago del (2015) “Universales de la traducción en la investigación histórica de la lengua: una cala en la lengua del diálogo renacentista”, *Ibero* 81, pp. 83-102.
- REYES CANO, Rogelio (2001) “El *Diario de un poeta recién casado*, de Juan Ramón Jiménez, como libro de viaje”, en Id., *De Blanco White a la Generación del 27: estudios de literatura española contemporánea*, Huelva/Sevilla, Editorial de la Universidad de Sevilla, pp. 213-233.
- ROZAS, Juan Manuel (1981) “Juan Ramón y el 27. Hodiernismo e irracionalismo en la parte central del *Diario*”, en *Juan Ramón Jiménez en su centenario*, Cáceres, Universidad de Extremadura, pp. 146-169.
- SERIANNI, Luca (2023) *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Roma, Carocci [1ª ed. 2009].
- SIMONATTI, Selena (2016) “Hacia una poética del ‘instante eterno’ (dos calas en la lengua ‘ultramodernista’ de *Diario de un poeta recién casado*)”, *Voz y Letra*, XXVII/2, pp. 75-98 (año de publicación 2018).
- TENTORI MONTALTO, Francesco (1978) “Experiencias de un traductor”, en *La letteratura latino-americana e la sua problematica europea* (Tavola rotonda, Roma, 26-28 ottobre 1976), a cura di Elena Clementelli e Vittorio Minardi, Roma, Istituto Italo-Latino Americano, pp. 151-155.
- [TOLOSA, Felipe, atr.] (1801) *Extractos de algunas reglas de la lengua latina para evitar los vicios, que más comúnmente afean la oración gramatical*, Vich, Felipe Tolosa.
- TORRE, Guillermo de (1919) “El *Arte Nuevo*. Sus manifestaciones entre nosotros”, *Cosmópolis* II, pp. 262-267.
- (1920) “Literaturas novísimas. El movimiento ultraísta español”, *Cosmópolis* XXIII, pp. 473-495.
- TOURY, Gideon (1995) *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.
- VENUTI, Lawrence (1995) *The Translator’s Invisibility: A History of Translation*, Nueva York, Routledge.

