

PERFILES DE UN SILENCIO CONCERTADO:
LA TRADUCCIÓN MONTALIANA DE F. FERRER LERÍN

Begoña Pozo SÁNCHEZ
Universitat de València
begona.pozo@uv.es

RESUMEN: Sólo a partir de la década de 1940 comienzan a ver la luz algunas traducciones de Eugenio Montale al español. El acercamiento a su producción es, además de minoritario, parcial, puesto que nunca se traducen al español volúmenes completos de su poesía. Su carácter anecdótico es superado después de la concesión, en 1975, del Premio Nobel al poeta italiano. Es entonces cuando diversos poetas y estudiosos deciden abordar la tarea de su traducción de forma sistemática, aumentando en consecuencia su fortuna en el ámbito hispánico. El cambio de panorama acontece fundamentalmente después de su muerte en 1981. En esta recepción de la poesía italiana contemporánea tuvo un papel fundamental la traducción de *Ossi di seppia* de Francisco Ferrer Lerín, aparecida en la editorial Visor en 1973. Fue un punto de inflexión, ya que se trató de la primera versión en español de un poemario de Montale. En la trayectoria de Ferrer Lerín destaca también el acercamiento a un poeta hermético que, en aquel momento, tenía escaso eco en las literaturas peninsulares. Quizá ese silencio latente fuese ya un anuncio de lo que posteriormente sería la evolución de la poesía del propio Ferrer Lerín.

Palabras clave: Eugenio Montale, Francisco Ferrer Lerín, poesía italiana y española, vínculos, retos de la traducción poética, traducción, visibilidad y silencio.

ABSTRACT: It is only since the 40s that some of the translations into Spanish of Eugenio Montale are available to the public. Access to his production was limited and partial as complete volumes of his poetry were never translated. This marginal attention was overcome after he obtained the Nobel Prize in 1975. It was at that moment

that different poets and scholars started approaching the task of translating his work in a systematic way and thus enlarging his name in the Hispanic world. This change occurred mainly after his death in 1981. In this welcoming of Italian contemporary poetry, the translation of *Ossi di seppia* by Francisco Ferrer Lerín played a major role; it appeared in the publishing house Visor in 1973. It was a turning point as it was the first Spanish version of a collection of poems by Montale. In Ferrer Lerín's career we can highlight his approach to an inscrutable poet who had at that moment little impact in the literatures in mainland Spain. Maybe that latent silence was already an announcement of what would later become the evolution of Ferrer Lerín's poetry.

Key words: Eugenio Montale, Francisco Ferrer Lerín, Italian and Spanish poetry: bonds, challenges of the translation of poetry, translation, visibility and silence.

Hablar de la fortuna de las traducciones en la cultura hispánica de la obra de Eugenio Montale significa, ante todo, hablar de caprichosas recuperaciones o silencios que han generado unas dinámicas aleatorias entre ciclos de recuperación y olvido relativos. Si tenemos en cuenta que T. S. Eliot, en 1929, sólo después de cuatro años de la publicación del original italiano, ya trasladó los poemas de *Ossi di seppia* al inglés, llama poderosamente la atención que en un ámbito lingüístico tan próximo como el del español sólo después de la Guerra Civil, a partir de la década de 1940, comenzasen a ver la luz algunas traducciones de la obra lírica de Eugenio Montale. El acercamiento a la producción montaliana fue, además de minoritario, parcial —puesto que nunca se tradujeron al español volúmenes completos de su poesía—. Su carácter anecdótico se superó después de la concesión, en 1975, del Premio Nobel al poeta ligur. Fue entonces cuando diversos poetas y estudiosos decidieron abordar la tarea de su traducción de forma sistemática, aumentando —en consecuencia— su fortuna en ámbito hispánico. El cambio de panorama aconteció fundamentalmente después de su muerte en 1981, año a partir del cual aumentó ampliamente su difusión hasta hoy.¹

En esta recepción de la poesía italiana contemporánea tuvo un papel fundamental la traducción de *Ossi di seppia* de Francisco Ferrer Lerín, aparecida en la editorial Visor en 1973. Fue un punto de inflexión, ya que se trató de la

1. La última edición de la poesía completa de Montale fue publicada por Galaxia Gutenberg en 2006. En esa ocasión sólo se quedaron fuera los *Poemas dispersos* que, aunque escasos, forman parte del corpus montaliano.

primera versión en español de un poemario completo de Montale. Hasta ese momento, como hemos indicado, todos los acercamientos a su obra habían sido fragmentarios (A. Camps). En el caso de Ferrer Lerín, destaca la elección de un poeta hermético que, en aquel momento, tenía escaso eco en las literaturas peninsulares. Quizá ese silencio latente fuese ya un anuncio de lo que posteriormente sería la evolución de la poesía del propio Ferrer Lerín. Su lírica, ajena a las reducciones canónicas, se situó al margen de la poesía novísima y se convirtió, por tanto, en una de las voces olvidadas que, en tiempo relativamente reciente, ha comenzado a ser rescatada con la edición de *Ciudad propia. Poesía autorizada*, a cargo de Carlos Jiménez Arribas. Esta recopilación, publicada por Artemisa en 2006, incluye las tres obras que el autor publicó entre 1964 y 1987.

La relación Montale-Lerín está sustentada por el vínculo tradicional del «poeta traductor de poetas». Como apunta Juan Bonilla (2001) en su artículo sobre las traducciones de otro italiano universal, Giuseppe Ungaretti, «cuando traducen, los poetas hacen autobiografía». De hecho, el mismo Ungaretti mencionaba en el prólogo a la recopilación de sus traducciones que el espíritu de las mismas tendía a demostrar su nostalgia, es decir, su *regreso doloroso* si atendemos a la etimología del término [$\nu\sigma\tau\omicron\varsigma$ y $\alpha\lambda\gamma\iota\omicron\varsigma$]. Este regreso, en cuanto *emoción*, es el impulso que induce a la acción, es decir, a la traducción en nuestro caso. Y volviendo a las raíces de la lengua, *emoción* procede del étimo latino *movere*, es decir: ‘mover’, ‘trasladar’. Pero también: ‘impulsar’, ‘provocar’. Y además: ‘conmover’, ‘influir’. Incluso: ‘hacer dudar’. Todo ello para poner de manifiesto que con la traducción poética —que no de poesía (Torrent-Lenzen 2006)— nos hallamos siempre en el terreno de las arenas movedizas o sobre un fino alambre de funámbulo. Poco importa que el símil sea aéreo o terrestre porque el más mínimo error siempre tiene un precio. El coste de la traducción poética siempre es elevado, se mire por donde se mire. Los debates al respecto podríamos calificarlos de históricos puesto que siempre ha habido detractores de este tipo de trasvase lingüístico; aunque no debemos olvidar que siempre hubo, ha habido y habrá lectores de este tipo de textos. Si tenemos en cuenta esta realidad, más que de la imposibilidad de traducir poesía (Steiner 2004) tendríamos que hablar, en todo caso, de los límites y de las condiciones de posibilidad de dicha práctica (Martínez de Merlo 1998). Que los lectores siguen necesitando versiones de los textos es evidente —según el poeta Jaime Siles,² cada generación reclama sus traduc-

2. Jaime Siles, junto a Jordi Doce y Xavier Farré participaron en una entrevista a tres

ciones—, por lo que habrá que centrar la atención en lo que algunos autores y traductores denominan *recreación poética* o *reescritura*. Esta situación ha sido asumida en la tradición alemana en la que a menudo se habla de *Umdichtung*, es decir, de *traspoetización* o *trasplante poético* (Barjau, 1995: 74). Dicho término no ha sido asumido por la tradición hispánica, en la cual se emplean habitualmente otros como *trasvase* o *versión*.

Del acercamiento a estos aspectos problemáticos nos interesa destacar la cuestión de la *recreación* o *reescritura* ya que, como señala otro poeta y traductor, Jordi Doce, «la historia de la poesía occidental es un palimpsesto de continuas reescrituras que han oscilado entre la traducción filológica y la versión libre, pero que en ningún caso han sabido resistirse a la tentación del hurto y el contrabando fronterizo». En consecuencia, Doce también afirma que «todo texto literario es la traducción de otro que lo antecede, incluso si no existe».³ Este planteamiento nos sumerge en uno de los principios fundamentales que articula todo universo literario —individual o colectivo—: el *dialogismo*, ligado a la concepción bajtiniana de la literatura y, por lo tanto, a la noción básica de *intertextualidad* como «cualquier relación entre dos enunciados» (Todorov 1981). Dicha definición, además de situar el concepto en el nivel del discurso, será la base para el establecimiento de otro concepto imprescindible, el *diálogo inconcluso*: «El diálogo inconcluso es la única forma adecuada de expresión verbal de una vida humana auténtica. La vida es dialógica por excelencia» (Bajtin 1985: 334). En la vertiente textual de la idea profundiza Kristeva cuando considera que la noción de diálogo se establece a partir de la «palabra literaria», la cual «no es un *punto* (sentido fijo), sino un cruce de *superficies* textuales, un diálogo de varias escrituras del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto anterior o actual» (Kristeva 1978: 188). Si esta concepción del *diálogo inconcluso* se impone es porque da cuenta de esa infinitud de encrucijadas continuas (Méndez Rubio 1997) de donde surge el hecho artístico, acercándose a la concepción de *opera aperta* (Eco 1962) o de *estructura ausente*. En este sentido no podemos olvidar que la figura del traductor está en todo momento condicionada por la figura del lector, especialmente por la del «lector situado o biográfico» que, según Emilio Lledó, «no sólo se limita a gozar el *placer del texto*, sino que *escribe* y nos cuenta en otro texto su experiencia con él» (1998: 146), por lo que hemos de concluir

voces titulada «Traducir poesía», aparecida en febrero de 2006 en la página web de la revista *Poesía Digital*.

3. Vid. nota anterior.

que la misma operación es la que realiza el traductor, sumergiéndose en «el etéreo diálogo de su propia interpretación» o en un dialogismo constante (Todorov 1981; De Man 1986), bien a través de su propia obra, bien mediante la incursión en otras lecturas y reescrituras. Esta dinámica intertextual —empleando el término introducido por Kristeva con gran acierto crítico— que se halla en el fondo de todo proceso literario creativo es la que, a su vez, permite el regreso —o el retorno nostálgico del que hablaba Ungaretti— continuo sobre los textos para proponer diversas traducciones/lecturas, ya que, como indicó Hillis Miller:

El poema, como todos los textos, es *ilegible*, si por *legible* se entiende abierto a una interpretación única, definitiva y unívoca. De hecho, ni la lectura *obvia* ni la *deconstructiva* son unívocas. Cada una de ellas contiene, en sí misma y necesariamente su enemigo, cada una es a la vez anfitrión y parásito. (1990: 170)⁴

De este modo, esa «extraña relación de anfitrión y parásito» que se da entre los textos y los lectores/traductores, ambos consumidores asiduos y productores incansables de textos, los condiciona y articula mutuamente como eslabones de una «cadena abierta, indecible» (Hillis Miller 1990: 165). El laberinto del texto en el que se esconden las palabras se bifurca y se une mientras el lector/traductor pasea atento por sus pasadizos. Esta multiplicidad de significados conlleva un continuo movimiento y desplazamiento léxico, donde las asociaciones de ideas y signos se prolonga *ad infinitum*, evidenciando así la imposibilidad de una lectura única y unívoca, aunque no por ello deba considerarse la lectura como imposible. Así pues, la labor del lector/traductor y la finalidad de sus textos será establecer posibles líneas de lectura —entre otras muchas posibles— que determinen su relación con la obra leída/traducida a fin de contribuir a la reformulación personal y constante de ese gran magma llamado literatura. Esta posición responde, en última instancia, a la lectura que haga el receptor/lector/traductor del texto dentro de la red de significados que une unas palabras con otras y que, por definición, siempre queda abierta.⁵ Dicho encadenamiento múltiple de significados lleva a la intersección de las cadenas creadas y, a su vez, a la equivalencia de las mismas.

4. Esta cita corresponde al artículo de Hillis Miller, «El crítico como anfitrión», recopilado por Manuel Asensi en su libro *Teoría literaria y deconstrucción*.

5. Si en «El crítico como anfitrión» Hillis Miller habla, refiriéndose a la intertextualidad, de «eslabón dentro de una cadena abierta» (1990: 167), en su segundo texto amplía la imagen como «a chain of chains» (1987: 408).

Este hecho hace que Hillis Miller plantee la relación de los términos o eslabones como paralela, ya que todos ellos responden a la figura denominada *catachresis* —relacionada directamente con toda la tradición literaria con la que interactúa el texto—, convirtiéndose en abismo, diálogo e interrogante continuo. Este dialogismo generador es el que superan los textos traducidos, repercutiendo de forma directa también en los textos producidos por los mismos poetas y evidenciando que sus *(re)creaciones* son lecturas posibles que, como toda lectura no unívoca, desplazan una visión centrada —la de la tradición literaria— y son portadoras en sí del conflicto.

Precisamente porque generan tensiones respecto a los textos anteriores y posteriores —no olvidemos que otros manifestarán la misma necesidad de revisión de lo ya traducido—, la vigencia de cada traducción reside en lo que ésta aporta no sólo a los lectores que la recibirán, sino en lo que la vincula al primer lector de la misma, esto es, al traductor. En el caso de la traducción montaliana de Ferrer Lerín de *Huesos de sepia*, el mismo poeta/traductor apunta en un breve prólogo algunas de las características, a su entender, de todo punto remarcables de la escritura de Montale como son: el descubrimiento de valores cósmicos en los detalles ínfimos; el uso del procedimiento gnómico; la desconfianza de los grandes Objetos; la saturación cultural como punto de partida de la poética montaliana; la construcción elegante de su obra sobre una materia casi inexistente; la presencia en sus versos de la desesperación más negativa —superando la negatividad leopardiana donde, al menos, había resquicio para la esperanza—; el problema de la «forma interna» entendida en sentido hegeliano, es decir, como «orientación unitaria de su materia psicológica. Materia en plena descomposición y que, además, en los tiempos de *Ossi di seppia*, sólo puede tratarse con los elementos de una tradición literaria ajena a cualquier atrevimiento cultural» (Ferrer Lerín 1973: 10); su obra manifiesta una «fantástica» puesta en escena así como una carencia de imaginación con la que «realiza la obra más grave y trágica de la poesía italiana contemporánea» (Ferrer Lerín 1973: 10). En esta serie de características tiene un peso primordial el paisaje familiar —mar llana, rocas ásperas, vegetación desértica—; sin embargo, «la contemplación de la naturaleza no tiene por finalidad situar al hombre ante las formas primordiales y elementales de la existencia [...], lo elemental —ese techo tranquilo, esa arcilla, esos arrecifes, esos esqueletos, esos cactus— no es nada más que un breve reposo en la violenta caída hacia la nada» (Ferrer Lerín 1973: 11).

Antes mencionábamos que estas características de la obra de Montale son las que llaman la atención de Ferrer Lerín como traductor, es decir, como

lector. Y este *entender* se encuentra semánticamente ligado al *intellegere* latino, esto es, conocer, notar, darse cuenta, comprender, entender, alcanzar o concebir. Pero también, si seguimos buscando en los pliegues de las palabras, aparece un *inter lego* que nos sitúa ante un «leer entre» y que nos obliga a recorrer los textos interpretándolos. Y aquí estamos de nuevo ante el símil de la lectura —la vida, al fin y al cabo— como camino. En esta conjunción de lecturas —y de metáforas— se produce la fusión de los universos del traductor y del poeta, lo que da lugar a una (re)creación que se manifiesta como fusión del *bios* y del *grafos* y evidencia que tanto escritura como reescritura pertenecen pues al ámbito de la *poiesis*, de la creación misma. La red intertextual que se teje entre ambas posibilidades es múltiple e inacabada por lo que la obra de Ferrer Lerín —en continuo movimiento aunque de escasa publicación— es una muestra de cómo poemas traducidos a principios de la década de 1970 se encuentran arraigados en una obra que se ha hecho visible en tres momentos muy concretos: *De las condiciones humanas* (1964), *La hora oval* (1971) y *Cónsul* (1987). Como demuestra la edición de *Ciudad propia. Poesía autorizada* (2006), la escritura de Ferrer Lerín se ha mantenido al margen de modas y cánones imperantes en la poesía española de finales del siglo xx, no cesando en su factura a pesar del silencio (auto)impuesto. La radicalidad de su escritura lo colocó siempre en el punto de mira de las poéticas al uso ya que fue «adelantado en los sesenta, estrictamente contemporáneo en los setenta, por último, aluvión residual se diría en los ochenta» (Jiménez Arribas 2006: 15).

La condición problemática de la obra de Ferrer Lerín reside, tal vez, en su facilidad para saltarse los límites establecidos situándose no en el centro, sino en la periferia de los géneros, tal y como evidencia su articulación del poema en prosa. Los márgenes de la escritura en los que se posiciona le conceden una gran libertad estética que, a su vez, genera dificultades intrínsecas para su lectura. Este límite de la (in)comprensión se encuentra cercano a las propuestas de los poetas herméticos italianos entre los que destacó, como es sabido, Montale, precisamente por su «potencia poética» (Ferrer Lerín 1973: 10). En el caso de Ferrer Lerín, la aparición de su escritura en la década de 1960 marcó también una distancia respecto a las poéticas precedentes, sobre todo si tenemos en cuenta la fusión de profundidad y fantasía que se da en sus poemas iniciales, así como la presencia del sentido del humor impregnada de un fuerte lirismo. El valor lúdico, el juego de polaridades, se manifestaron desde los primeros textos lerinianos, escindiéndose sin remedio de la inmediata tradición poética. La potencialidad de su escritura fue *in crescendo* en las publicaciones posteriores, sobre todo en *La hora oval*, donde la radicalidad de la

forma y la heterogeneidad de los motivos se perciben no sólo en los excesos tipográficos, sino básicamente en la «peripezia de un arrasamiento» o «evolución destructoficticia» (Jiménez Arribas 2006: 19) practicada en los poemas en prosa.

Más allá de las radicalidades de la obra leriniana, también es interesante observar cómo algunas de las características que la atraviesan a lo largo del tiempo se encuentran próximas a las identificadas por el mismo autor en su acercamiento a la poética montaliana. Dentro de la recuperación que se da en su obra de otros aspectos divergentes respecto a las poéticas españolas de su misma época destacan: la fantasía en el espacio del poema, tanto en su vertiente lúdica como en la misteriosa; la sublevación de los espacios naturales y la creación lingüística *ex nihilo* —evidenciando las potencialidades de la creación a través de un nombrar inaugural—; la escritura no automática pero suficientemente desatada; la subversión de las categorías narrativas y teatrales para su usufructo en el poema; la explotación del periodo sintáctico como patrón de la escritura y la combinación inesperada de palabras —reincidiendo en las posibilidades creativas del lenguaje, así como en el mundo que con él se convoca para crear una gramática propia (Jiménez Arribas 2006: 23). Además, el efecto lúdico irá transformándose en un cierto abandono teñido de sutil nihilismo convirtiendo los poemas en un espacio donde el discurso alcance un mayor reposo; la fantasía permanece, si bien ligada al detalle y con factura más objetiva; también lo hace la dimensión lingüística, sin embargo se aquieta, redundando en lo humano y, como apunta Jiménez Arribas, «quizá sea esa rehumanización del texto [...] lo que dé mayor cabida al lector en su trama y cree una escritura más solidaria [...], apropiable, poemática» (2006: 25). Sigue presente la plurivocidad que plasma múltiples registros de la voz lírica y que, al mismo tiempo, manifiesta que es «una forma única pero universal, universal en cuanto única, de decir yo» (2006: 26). Entonces la encrucijada es la experiencia lingüística porque, como indica el prologuista de la obra leriniana, «la única explicación posible a lo que el escritor ha leído es lo que el lector ha escrito» (2006: 30).

Y traducido, añadimos nosotros. La convergencia pues de ambas (re)escrituras la detectamos incluso cuando la traducción leriniana no había tenido lugar. Ya en su primera obra, publicada en 1964 pero escrita en torno a 1962, el poeta construía un universo marcado por la polifonía, la presencia íntima del paisaje, el onirismo y las imágenes surrealistas —ligadas a la fantasía y la imaginación, ambas presentes en la poética montaliana—, el uso incipiente

de neologismos y la presencia sistemática de nombres comunes —vinculados a la presencia de los valores cósmicos derramados a partir de los detalles ínfimos—, así como a la huida de los grandes conceptos que después apuntaría en su prólogo a la traducción de Montale. Si en el caso del poeta ligur Ferrer Lerín hablaba de una desesperación total, negativa e insuperable que condenaba al protagonista de aquellos versos desérticos, en su caso será la presencia del desengaño la que apuntará la figuración inicial de un nihilismo posterior —detectado también en la obra del poeta italiano—. Además, la técnica de la saturación cultural sobre la que se fundamenta la construcción de la lírica de Montale, según Ferrer Lerín, tiene su paralelismo en la obra del poeta barcelonés, ya que perteneció a lo que, en aquel momento, se acuñó como estética novísima —marcada por el culturalismo y posterior venecianismo—. Por último, esa presencia de lo elemental, del paisaje familiar convocado en los versos es, en ambas obras, el punto de agarre que sostiene a un sujeto que se precipita hacia la nada —según interpreta Ferrer Lerín la escritura montaliana— o hacia el silencio —como demostrará en poco tiempo su propia escritura—. Estas conexiones manifiestan la convergencia de las dos escrituras, poniendo de manifiesto que la sinergia entre ambas poéticas estaba apuntada antes incluso de ser descifrada por escrito. Así, algunos versos del escueto primer poemario de Ferrer Lerín pueden indicarnos las huellas de esa lectura/traducción aún por venir.

En el poema inicial, titulado «Eros», es ya decisiva la presencia de la naturaleza:

Una hectárea de tierra desprovista de canciones francesas
 y las márgenes rotuladas de truhanes agradables
 un sencillo eslabón de caracteres
 y otra vez recorriendo el túmulo.
 [...]
 La tarde hundida en el único y delicioso neologismo
 confortable
 un cielo errante parodiando espejos de *mueble* fantástico
 [...]
 Es decisiva esta caricia
 llena de singulares cantos rodados
 el grajo se estremece a casi veinte metros
 y tus ojos brillan en lo congelado del desierto impúdico
 oh noche [...]

También con el poeta de Génova compartirá la presencia de un mar, por cercano, no menos misterioso. Lo arcano y lo onírico se abrazarán en los versos del segundo poema, «Primera conmoción»:

Los que pernoctan cerca de las olas y saben del grito neptuno
y la suave gaviota
[...]
Canto abrazado a las barreras del sueño
Apoyado en la mesa color absenta color absenta

Aunque no se trate aquí de realizar un análisis exhaustivo de los procedimientos lingüísticos empleados por el poeta, sí que nos interesa resaltar la repetición de la estructura «color absenta». Somos conscientes del empleo de la reiteración como figura estilística —de gran valor constructivo además en el discurso poético—, pero queremos remarcar que en la lengua italiana, el grado superlativo del adjetivo puede evidenciarse mediante diversos procedimientos, siendo uno muy habitual la repetición de los mismos términos —o similares.

Si en el segundo poema aparece como núcleo sémico el misterio, el tercer poema de la serie —«Pobres marionetas con sus vestidos nuevos»— se mantiene ligado a ese hilo argumental característico del tono narrativo de la escritura leriniana:

soy el mundo de algo ignorado y que se derrumba ostensiblemente
lentos descubrimos el sentido de la existencia
de su existencia desde luego y llena de febril esperanza
de saber de qué soy capaz y otra vez las palomas
de saber uno es así encaprichado por las flores y más adelante
quizá
y ella es derivada de las rocas sólo erosionada por el viento y mar
no sé dónde esconderme cuando me bautiza
viento y mar
para ella que sueña con los tiempos muertos viento y mar
no hay en el horizonte ave que sea amiga y me traslade
de ese sufrimiento.

Entre estas lentas letanías de viento y mar, arrastrado por la conciencia que sabe del sentido de la existencia, del sueño y de las olas, el sujeto también reconoce que está condenado al sufrimiento, a «la mugre del desespero» ante el «mar ignoto» donde sólo puede restar «rezumando mundo en ribera lodazal

del contratiempo» y, tal vez a su pesar, «aportando la armonía al caos» —como apunta en los versos de «Sesgo», el cuarto poema del libro.

En la primera obra de Ferrer Lerín también hay espacio para el recuerdo. Así en el poema titulado «Memoria de un recuerdo» el primer verso apunta la dirección hacia la que se va a dirigir el texto: «Qué años cuando corría por la era». Sin embargo, lo que sorprende al lector por inesperado es el reconocimiento a edad tan temprana del sentimiento del desengaño focalizado desde una voz diferente —la del sujeto posterior en el que se ha convertido:

perdí las ganas de hacer cosas por mí mismo
comenzando a saber lo que era el desengaño
conocí también nuevas medidas
del tiempo y las distancias desde nuestra casa que ahora
podía ver hundida en lo que siempre había sido
la pequeña montaña.

Y este planto por lo que había sido se repite en un poema como «Antiguo», donde se añora y se canta el retorno a la vida sencilla, intentando alejarse, sin demasiado éxito, del (des)engaño que todo lo ha invadido:

hasta los árboles han cambiado
e incluso las gentes tienen otro aspecto
parecen descontentos
y sus labios no se abren apenas
tengo la impresión de que alguien nos ha engañado
a lo mejor todo fue una broma
contempla las colinas.

Precisamente esa contemplación de lo elemental es la que acerca al sujeto lírico «a la inteligencia de las viñas y olivos y frutales», como apuntará en el poema titulado «Los justos» y que no podía tener otro final: «amigo ensalzo a los hombres que saben de las delicias del viento / y yo bebo su sangre». Este vínculo vital que ata al sujeto leriniano al paisaje es más que evidente en el último poema del libro, «Los humildes», del cual sólo vamos a referir los términos que convocan diversos elementos de una naturaleza entendida como primordial: helecho, sol, pan, viento, olas, mirlo, cerbatana, pájaro, raíces, urraca, cerdo, cabra, charca, arroyo, zarza, acantilados, piedra, leche, matorrales, arados, hachas, encina, piedras de río, sabandija.

Con esta serie, pronunciada reverentemente a modo de oración, casi como los sonidos irreconocibles de una lengua que no fuese nuestra y que

nos permitiese crear otro mundo diferente mediante el (re)conocimiento de lo que, por primera vez, se nombra; queremos finalizar nuestra lectura cruzada de las voces/mundos de dos poetas atrapados, voluntariamente, en las redes de un lenguaje que los justifica manteniéndolos alejados del silencio e incluyéndolos en la cadena de ese diálogo poético inconcluso del que, irremediablemente, forman parte a través de sus (re)creaciones y (re)escrituras o, como diría Túa Blesa, de sus «textimonios». Y nosotros, lectores, con ellos.

BIBLIOGRAFÍA

- BAJTIN, M., *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI 1985.
- BARJAU, E., «La traducción de textos poéticos: dificultades y estrategias», en: Borillo, M. (ed.): *La traducció literària*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I 1995.
- BLESA, T., *Logofagias. Los trazos del silencio*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza 1998.
- , «Textimoniar», *Mundo y literatura* 2 (2000), 75-91.
- BONILLA, J., «Traducir poesía», *El mundo —edición digital—*: <http://elmundo.es/2001/03/22/cultura/972155.html>.
- CAMPS, A., «Estudio crítico de la fortuna de Eugenio Montale en el mundo hispánico», *Rivista Sinestesia*: http://www.rivistasinestesia.it/letteratura_spagna/estudio_critico.pdf.
- ECO, U., *Opera aperta*. Milán: Bompiani 1962.
- FERRER LERÍN, F., *Huesos de sepia*. Madrid: Visor 1973.
- , *Ciudad propia. Poesía autorizada*. Tenerife: Artemisa 2006.
- , *Papua*. Zaragoza: Eclipsados 2008.
- HILLIS MILLER, J., «El crítico como anfitrión», en: Asensi, M.: *Teoría literaria y reconstrucción*. Madrid: Arco 1990.
- JIMÉNEZ ARRIBAS, C., «Prólogo» a Ferrer Lerín, F.: *Ciudad propia. Poesía autorizada*. Tenerife: Artemisa 2006.
- KRISTEVA, J., *Sémeiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. París: Seuil 1978.
- LLEDÓ, E., *El silencio de la escritura*. Madrid: Austral 1998.
- MARTÍNEZ DE MERLO, L., «Traducir poesía: (condiciones y límites de una práctica posible)», *TRANS (revista de traductología)* 2 (1998), 43-54.
- MÉNDEZ RUBIO, A., *Encrucijadas*. Madrid: Cátedra 1997.
- SILES, J. / J. DOCE. / X. FARRÉ: «Traducir poesía», *Poesía Digital*: <http://www.poesia-digital.es/index.php?cmd=documento&id=9>.
- STEINER, G., *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa 2000.
- TODOROV, T., *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*. París: Seuil 1981.
- TORRENT-LENZEN, A., «Aspectos teóricos y prácticos de la traducción poética», *Cuadernos del Ateneo* 22 (2006), 26-45.