

Martha L. Canfield*

Università di Firenze -

Centro Studi Jorge

Eielson, Italia

“Traduttori-traditori”: pasajes de traducción en busca de una casuística

“Translators-traitors”: Translation passages in search of a casuistry

El hilo de la fábula

Universidad Nacional
del Litoral, Argentina
ISSN-e: 2362-5651

Periodicidad semestral,
enero-junio, 2022
vol. 20, núm. 23, e0014,
revistaelhilodelafabula@fhuc.unl.edu.ar

Recepción: 20 08 2021
Aprobación: 21 09 2021

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/247/2473296012/index.html>
DOI: <https://doi.org/10.14409/hf.20.23.e0014>



Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-
CompartirIgual 4.0
Internacional.

Resumen

Este artículo tiene como objetivo dar una breve panorámica por un lado de errores y por otro de elecciones acertadas en traducciones al italiano de obras literarias en lengua española. Los ejemplos sirven como primer paso para establecer reglas destinadas a fundamentar y proteger la tarea de la traducción literaria, la cual es cada vez más necesaria en la cultura contemporánea. A través de ejemplos específicos, se muestra una serie de trampas en que han caído varios traductores, incluso algunos expertos, y por otra parte algunas soluciones excelentes de expresiones muy difíciles de trasladar a otra lengua. Como consecuencia surgen las primeras reglas: en primer lugar, el traductor debe conocer perfectamente la lengua de origen y la lengua de destino, con sus variantes geográficas y coloquiales; en segundo lugar debe estar muy informado sobre el contexto histórico-cultural y social de la obra que va a traducir, de manera que pueda reproducir con claridad los mensajes internos, sin caer en errores de interpretación.

Palabras clave

traducción literaria, italiano, español, falsos amigos, errores de género, color local, contexto histórico, contexto cultural

Abstract

This article aims to give a brief overview of errors and successful choices in translations of Spanish literary works into Italian. The examples are useful as a first step to establish rules to support and protect the task of literary translation, which is becoming increasingly necessary in contemporary culture. A number of specific examples show the traps into which several translators, including experts, have fallen, and on the other hand, some show excellent solutions of expressions that are very difficult to transfer to another language. As a result, some rules have arisen: the translator must perfectly know the source language and the target language, with their geographical and colloquial variations. Also, he must be very well informed about the historical-cultural and social context of the work he is going to translate, in order to reproduce the internal messages correctly without falling into misinterpretations.

* Martha L. Canfield (Montevideo, 1949), ítalo-uruguayana, miembro de la Academia de Letras del Uruguay, docente de literatura hispanoamericana, presidente del Centro de Estudios Jorge Eielson de Florencia. Ha publicado ensayos sobre López Velarde, Quiroga, Borges, Rulfo, García Márquez, ediciones italianas de Benedetti, Cardenal, Eielson, Mutis, Vargas Llosa. Es autora de seis poemarios en español y cinco en italiano. En el 2015 le fue otorgado en México el Premio Iberoamericano Ramón López Velarde.

Keywords

literary translation, Italian, Spanish, false friends, gender errors, local color, historical context, cultural context

Necesidades y peligros de la traducción

El problema de la traducción es muy sentido en la cultura contemporánea, en la que la evolución de los medios de comunicación y de desplazamiento y, en general, de la tecnología, han simplificado en gran medida la movilidad y el interés del individuo por culturas distintas de la propia. Por lo mismo, ahora más que nunca se vuelve necesario establecer reglas que den un estatuto al delicado oficio de la traducción y que sirvan para evitar el peligro de caer en las muchas trampas que acechan en el pasaje de una lengua a otra, y sobre todo de una cultura a otra. Aunque permaneciendo en un mismo periodo histórico y dentro de una misma familia lingüística –por ejemplo, en ámbito contemporáneo y entre dos lenguas románicas– se disminuyen las dificultades y se facilitan ciertos pasajes, la semejanza entre la lengua de partida y la de llegada puede inducir a sobreposiciones y malentendidos. Es frecuente encontrar en el mercado editorial libros traducidos del español al italiano por no expertos, solamente porque dos lenguas tan semejantes inducen a creer que basta poco para dominarlas, multiplicando los errores causados por los llamados 'falsos amigos'. Cuando en el texto original hay además elementos que remiten directamente al ambiente social, a la historia y a la cultura local, la tarea del traductor se hace aún más delicada porque él tiene que conocer bien el contexto socio-histórico-cultural del autor o autora que traduce y encontrar el modo para no perder esas connotaciones sin perjudicar la fluidez de la versión. Si además en el pasaje se esconde una diferencia de sexo (de autor a traductora o de autora a traductor), las trampas son más sutiles pero igualmente peligrosas y la atención de quien realiza el pasaje debe necesariamente duplicarse.

Por cierto, cuanto más nos movemos a nivel abstracto –del lenguaje científico a la especulación intelectual, metafísica o religiosa, incluida en menor medida la poesía llamada 'pura'– menos problemas se presentan. En cambio, al aumentar los connotados como el sexo, la clase social o el momento histórico, los problemas se multiplican, especialmente si los contextos en los que actúan autor o autora y traductor o traductora son distintos. Como dice Meschonnic, «lo intraducible es social e histórico» (citato in Mattioli, 1992: 40). No sorprende, por lo tanto, que se haya difundido el lugar común que considera la traducción como una 'traición' del texto original. En italiano son familiares expresiones como 'traduttore traditore' o 'la bella infedele', que se repiten en muchos otros idiomas, la primera para subrayar la afrenta al original y la segunda para justificar la infidelidad en razón de la belleza. Esta última se puede ilustrar muy bien con la reescritura que hizo Salvatore Quasimodo de la poesía de Neruda, publicando en 1952 *Poesie*, la primera antología italiana del poeta chileno, que de hecho a Neruda no lo convenció. Declaró públicamente que la versión no era fiel al texto español y llegó a iniciar un contraste jurídico, pero al fin se resignó considerando que en realidad se trataba de una «antología de poemas de Quasimodo sobre temas nerudianos» (Loyola, 2020: 62).

No obstante las dificultades y los defectos existentes, la traducción es indispensable y es necesario enfrentar el desafío que impone, lo cual la vuelve además un trabajo creativo y estimulante –especialmente la traducción literaria–, por lo cual hay que buscar la vía para *traducir sin traicionar*.

En primer lugar es necesario establecer si en el texto que se va a traducir es más importante el contenido semántico o el encanto de ciertos rasgos formales, como la musicalidad, la homofonía, las repeticiones, etc. Desde esta perspectiva la poesía se presenta como mucho más difícil de traducir que la prosa, precisamente porque en ella el elemento formal es fundamental y en general sonido y sentido están estrechamente entrelazados. Eso ha llevado a muchos escritores y teóricos a afirmar que la poesía es intraducible. Maurice Blanchot señala que

la obra poética tiene una significación en la que la estructura es original e irreductible... El primer carácter de la significación poética es que ella está vinculada, sin posibilidad de cambio, al idioma que la manifiesta. Mientras que en el lenguaje no poético sabemos que comprendimos la idea que el discurso nos aporta cuando podemos expresar esa idea de otra forma [con otras palabras], adueñándonos de ella hasta el punto de liberarla de un determinado lenguaje; al contrario la poesía para ser comprendida exige un sometimiento total a la forma única que ella propone. El sentido del poema es inseparable de todas las palabras, de todos los movimientos, de todos los acentos del poema. No existe sino en ese conjunto y desaparece cuando tratamos de separarlo de la forma que ha recibido. Lo que el poema significa coincide exactamente con lo que él es (Blanchot, 1943:129).

Naturalmente al pasar de una lengua a otra no es posible crear todas las armonías originales y eso obliga al traductor a elegir entre la fidelidad al significado o al efecto estilístico. Respetar la métrica no es imposible y a menudo se ha revelado factible sin modificaciones del sentido; la rima en cambio obliga a elecciones de vocabulario que a menudo implican 'traiciones'. Puede suceder, sin embargo, que ciertas composiciones respondan a una voluntad formal o visual del autor y en ese caso el significado de los vocablos es menos importante. Pongo un ejemplo que me tocó resolver personalmente. Se trata de un poema de Jorge Eduardo Eielson, el primero de su libro *Sin título*, donde todos los sustantivos y adjetivos empiezan con la 'a' y eso, más que un recurso lúdico, es fundamental desde el punto de vista semántico porque el mensaje transmitido es que él ama "todas las palabras que empiezan por A". Partiendo de esta premisa, he considerado indispensable hacer una selección lexical semejante, eligiendo adjetivos y sustantivos italianos que empezaran siempre por 'a', lo cual me obligó a renunciar a la traducción literal de algunos vocablos:

<p>Amo los astros los amaneceres Las aguas amargas Las anguilas y las algas Los árboles antiguos y las alimañas Amo los armarios las agujas Las habitaciones amplias y sin almohadones Los ángeles atroces pero arrodillados Los amores de antes algo amarillentos Casi siempre absurdos y aterciopelados Y todas las palabras que empiezan por A Aunque no digan Ah</p>	<p>Amo gli astri e le aurore <i>Le acque amare</i> Le anguille e le alghe Gli alberi annosi e gli animali Amo gli armadi e gli aghi Le abitazioni ampie e senza arredi Gli angeli atroci ma abbassati Gli amori antichi un po' annebbiati Quasi sempre assurdi e ammalianti E tutte le parole che iniziano per A Anche quelle che non fanno Ah</p>
--	--

En los versos sexto, séptimo, octavo y noveno, los vocablos finales son 'almohadones', 'arrodillados', 'amarillentos' y 'aterciopelados', que literalmente en italiano serían 'cuscini', 'inginnocchiati', 'giallognoli' y 'vellutati'. Entonces decidí escoger palabras que tuvieran un significado semejante aunque no idéntico, pero que empezaran por 'a'. El resultado fue 'arredi' (adornos), 'abbassati' (agachados), 'annebbiati' (enturbiados) y 'ammalianti' (fascinantes). Y puedo testimoniar

que el autor, con el cual yo estaba constantemente en contacto, aprobó la elección y decía que en estos casos el cambio en la traducción no se debe considerar una 'traición' sino una 'adaptación'.

Puede haber casos, sin embargo, en los que el poema esté casi exclusivamente jugado sobre la materia fónica y ahí la traducción se vuelve imposible. Es lo que pasa, por ejemplo, con buena parte de la poesía de Nicolás Guillén y en especial con un poema como «Sóngoro Cosongo» de *Motivos de son* (1930) o con «Sensemayá» de *West Indies Ltd.* (1934). O con ciertos versos de García Lorca que comunican a través de repeticiones y fórmulas intensificativas que en otro idioma no hallan correspondencia. Oreste Macrí, excelente traductor y maestro de varias generaciones, ha preferido dejar en español el famoso estribillo «Verde que te quiero verde», que marca el «Romance sonámbulo» del *Primer romancero gitano* (Macrí, 1985:502-507); y esta significativa elección, no comprendida por todos, ha sido seguida más recientemente por Mariaorsola Rosso, profesora de literatura española en la Universidad de Milán (Rosso, 2008:192-199). Igualmente intraducibles son ciertos morfemas intensificativos, por ejemplo el 'que' español al comienzo de la frase: «Que no quiero verla» («la sangre de Ignacio sobre la arena», en el célebre *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*), Macrí lo traduce simplemente «Non voglio vederlo» (García Lorca, 1993:207-213), resignándose a perder el efecto del 'que', absolutamente irreproducible en italiano.

Gran riesgo de intraducibilidad tiene asimismo el 'gliglico', el famoso lenguaje inventado por Cortázar e introducido en su novela *Rayuela* (1963), que sin embargo en italiano constituye un caso muy especial, habiendo encontrado una perfecta transposición gracias al talento de su traductora Flaviarosa Nicoletti Rossini. Hay que tener en cuenta también que ello ha sido posible porque el fundamento de este lenguaje inventado es más morfemático que fonético y así la traductora, después de deslindar entre sílabas inventadas y morfemas existentes, ha repetido las sílabas inventadas y traducido los morfemas; por ejemplo donde dice que «él le amalaba el noema», inventando tanto el verbo "amalar" como el sustantivo "noema", la traductora traduce «lui le amalava il noema», conjugando el verbo inventado en el mismo tiempo verbal que usa el autor y repitiendo el sustantivo noema. O bien, cuando se reconoce una palabra aunque haya sido modificada –por ejemplo «carinias» nace sin duda de "caricias"– se efectúa el mismo procedimiento en italiano y así 'carezze' se transforma en «carenie». De esta manera, el efecto sobre el lector italiano es prácticamente idéntico al efecto del original cortazariano sobre el lector de lengua española. Vale la pena releer el famoso capítulo 68 de *Rayuela*, donde el narrador cuenta un encuentro erótico entre Oliveira y la Maga, en el que el significado se transmite aún a través de vocablos inexistentes; y luego veamos cómo su traductora logró crear el mismo efecto en italiano:

Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las anillas se espejunaban, se iban apeltronando, reduplicando, hasta quedar tendido como el trimalciato de ergomanina al que se le han dejado caer unas filulas de cariaconcia. Y sin embargo era apenas el principio, porque en un momento dado ella se tordulaba los hurgalios, consintiendo en que él aproximara suavemente sus orfelunios. Apenas se entreplumaban, algo como un ulucordio los encrestoriaba, los extrayuxtaba y paramovía, de pronto era el clínón, la esterfurosa convulcante de las mátricas, la jadehollante embocaplúvia del orgumio, los esproemios del merpasma en una sobrehumítica agopausa. ¡Evohé! ¡Evohé! Volposados en la cresta del murelio, se sentían balparamar, perlinos y márulos. Temblaba el troc, se vencían las marioplumas, y todo se resolviraba en un profundo pínice, en niolamas de argutendidas gasas, en carinias casi crueles que los ordopenaban hasta el límite de las gunfias (428).

Appena lui le amalava il noema, a lei sopraggiungeva la clamise e cadevano in idromorrie, in selvaggi ambani, in sossali esasperanti. Ogni volta che lui cercava di lequire le incopeluse, si avviluppava in un grimado lamentoso e doveva invulsinarsi di fronte al novelo, sentendo in qual modo a poco a poco le arniglie si specunnavano, peltronandosi, redduplicandosi, fino a restare come il trimalciato di ergomanina al quale son state

lasciate cadere delle fillule di cariconcia. E tuttavia era appena il principio, perché a un certo punto lei si tor-torava gli irgugli, permettendogli di avvicinarvi dolcemente gli orfenni. Appena si intrapiuvavano, qualcosa simile ad un ulucordio li faceva raccrestare, li contrunniva e li parammoveva, all'improvviso era l'urgano, la stervorosa convolcante delle materglie, l'annesante imboccaplivia dell'orgomio, gli esproemi del mirpasma in una surrumitica argopausa. Evohé Evohé! Avvolpati nella cresta del morelio, si sentivano balparamare, perlacei e marili. Tremava il troc, erano vinte le marpenne, e tutto si ressoqliva in un profundo pinnice, in nioremi d'argatesi garze, in carenie quasi crudeli che li artavagliavano fino al limite delle cunfee (352).

Los "falsos amigos" y la confusión de significados

Desdichadamente, por otra parte, hay muchos casos en que la traducción constituye un cambio de sentido, sin duda involuntario, porque el traductor no conoce las variantes dialectales usadas por el autor o porque ha interpretado mal el texto original. Y aquí sí podemos hablar de traición de la traducción.

Para enfocar este peligro, más que concentrarnos en proposiciones teóricas voy a proponer ejemplos de versiones equivocadas, con errores que podemos considerar emblemáticos, para iniciar la creación de una casuística.

El peligro de los "falsos amigos", como ya quedó dicho, está constantemente en acecho, incluso en el trabajo de traductores expertos. ¿Qué decir del famoso «ciudad de los espejos (o de los espejismos)», con que García Márquez define Macondo al final de *Cien años de soledad* (1967, p. 351), que en italiano significa 'città degli specchi (o dei miraggi)' y que Enrico Cicogna ha traducido: «città degli specchi (o degli specchietti)» (1968, p. 405), literalmente "ciudad de los espejos (o de los espejitos)"? Siendo un traductor de gran experiencia y que conocía muy bien el mundo latinoamericano, los distintos países y las variantes de la lengua coloquial, no se puede pensar en un error. Podemos suponer, en cambio, que haya querido mantener el juego de homofonías y de familia de palabras del original, pero en este caso no es admisible la pérdida de sentido que esto implica. El juego homofónico en este caso es menos importante que el valor semántico.

Errores más graves, por la caída de estilo y la consiguiente confusión del significado, son los calcos del español que encontramos en las versiones poéticas de Álvaro Mutis hechas por Fabio Rodríguez Amaya. El «ingenioso juego de poleas y cuerdas», que a un anónimo personaje del poemario *Caravansary* le permite avanzar sobre los abismos de la Cordillera andina, se traduce perfectamente en italiano como 'curioso congegno di carrucole e funi' (Mutis, 1997:111); pero Rodríguez Amaya lo traduce «gioco ingegnoso di pulegge e di funi» (Mutis, 1993:201), donde la palabra 'gioco' (juego) en este caso es desviante porque aquí se trata en realidad de un mecanismo o dispositivo (o sea 'congegno' en italiano), mientras la palabra 'gioco' confunde al lector, haciéndole pensar incluso en el juego de niños conocido como 'gioco della fune'.

Las "cataratas", que en español indican la cascada de agua de una corriente causada por un desnivel del suelo, se designan en italiano con el vocablo 'cascate'; mientras que 'cateratta' (menos común, 'catarrata') se usa sobre todo en el sentido de enfermedad del ojo; así que la expresión «cantan sobre las cataratas», que se refiere en la obra de Mutis a los sabios, y en cierta medida a los poetas, que saben cantar sobre los abismos, o sea, al borde del desastre, debería traducirse 'sulle cascate' y no «sulle cateratte», como ha hecho Rodríguez Amaya (Mutis, 1993:203). La "estela", en español, no debe confundirse con "estrella" (en italiano 'stella'), pues además de ser el rastro que deja un cuerpo en movimiento en el aire o en el agua, es un monumento conmemorativo, llamado en italiano 'cippo' o 'stele'; el lied de Mutis titulado «Estela para Arthur Rimbaud» se debe traducir entonces 'Stele' y no «Stella per Arthur Rimbaud» (Mutis, 1993:253). El río Escalda (en francés Escaut, en flamenco Schelde), que atraviesa la parte occidental de Bélgica y por lo tanto está muy presente en los recuerdos infantiles de Mutis, se llama en italiano Schelda; pero Rodríguez Amaya no lo traduce, y así el nombre Escalda en la versión italiana del

poema (299) resulta un misterioso río desconocido que en el lector italiano puede incluso sugerir un río suramericano...

La 'lectio faciliior' aplicada a la traducción puede producir efectos cómicos que deberían infundir sospechas en los traductores. Valeria Raimondi comete varias de estas ligerezas cuando traduce *La pasión según Eva* de Abel Posse: "las pieles" son 'le pellicce' y no «le pelli» (Posse, 1996:153); el "pan dulce", en muchas regiones sudamericanas y en particular en Argentina, es el 'panettone natalizio' y no un genérico «pane dolce» (229); los "mangos" en la jerga argentina muy presente en las letras de los tangos no indica el fruto tropical, por otra parte desconocido en esas latitudes, sino los "pesos", es decir el dinero (256). Siempre en *La pasión según Eva*, dedicada a Eva Perón, se citan versos de un famoso tango, *Las vueltas de la vida* – letra de Manuel Romero y música de Francisco Canaro –: «El auto limousine / como un estuche de mí la aislaba / con su cristal. / Frenó, me dio dos mangos...», que en italiano aparece traducido así: «L'auto limousine / come un astuccio l'isolava da me / col suo vetro. / Frenò, mi diede due manghi...» (Posse, 1996:256), confundiendo de manera bastante absurda el dinero con la fruta.

Las direcciones en Argentina –y en general en donde las calles tienen nombres y no números– se dan con el nombre de la respectiva calle y de aquella con la que forma la esquina más cercana, así que en la traducción italiana se debería usar una fórmula como 'all'angolo di...', o 'in via tale con...'. Cuando Abel Posse, hablando de Evita Perón, dice: «su via crucis había empezado en Sarmiento y Callao», su traductora debía haber dicho que 'la sua via crucis era iniziata all'angolo di Sarmiento con Callao', e non «in Sarmiento y Callao», como si se tratara de una calle con un nombre español compuesto, del tipo Ortega y Gasset o Batlle y Ordóñez. El error se repite innumerables veces en la novela: «in un bar di Maipú y Lavalle, che esiste tuttora» (Posse, 1996:96); «in calle Esmeralda y Viamonte» (121); «scendendo dal taxi in Callao y Las Heras» (72); etc.

Algunas veces la elección de los vocablos puede ser más o menos acertada, sin llegar a constituir un verdadero error, según el grado de conocimiento que tenga el traductor del ambiente al que se refiere la obra o de las variantes dialectales usadas por el autor. Volviendo a Mutis, el vocablo "pendejo" (Mutis, 1990:131), tal como es usado en Colombia y en general en la zona del Caribe, significa tonto; por tanto en italiano se debería traducir 'scemo', 'stupido', pero nunca «vigliacco» (Mutis, 1994:95) que significa cobarde. También el conocimiento del conjunto de la obra del autor puede ser útil y en caso contrario afectar negativamente la eficacia de la versión. Así, la palabra "desesperanza", concepto clave en la cosmovisión de Mutis, para traducirla correctamente habría que escoger una palabra poco frecuente en italiano, pero igualmente poética, como 'disperanza', es decir, ausencia de toda esperanza; no es correcto, en cambio, traducirla con «delusione», desilusión, como ha hecho Ernesto Franco (Mutis, 1990:132), escogiendo un vocablo más común pero que en principio no da la idea exacta de lo que quiere decir el autor y progresando en su obra llegamos incluso a entender que lo contradice porque la desesperanza, como ausencia de una esperanza que te engaña sobre un futuro que no ha de llegar, permite, al contrario, vivir el instante real y así lograr la serenidad. Teniendo en cuenta estas consideraciones, personalmente, para la traducción del mismo texto utilicé la palabra «disperanza» (Mutis, 1997:173); y lo mismo hizo más tarde Gaetano Longo, utilizando incluso el vocablo para el título de su antología, *Storie della disperanza* (Mutis, 2003).

En ciertos casos, el calco sobre el original puede crear confusiones incluso cómicas. Es el caso de algunas versiones de poemas de Julio Cortázar hechas por Gianni Toti. Hablándole al viento que sopla sobre el barrio de su juventud, el poeta le dice que le recuerda un «barrilete celeste», término que en la Argentina equivale a "cometa", y que en italiano se traduce 'aquilone' y no «barilotto» como ha hecho Gianni Toti (Cortázar, 1995:30-31), que significa "pequeño barril". La "costanera" se le llama en Buenos Aires a la rambla, o sea a la calle que costea el mar o el río, que en italiano se traduce 'lungomare' o 'lungofiume', según los casos, pero nunca «costiera», como hace Toti (26-27), que en italiano significa "costa montañosa y alta" y que evoca la famosa costa amalfitana, paisaje en absoluta contradicción con las llanuras de Buenos Aires y sus alrede-

dores. La expresión «Máxime sabiendo» se debería traducir 'soprattutto sapendo' y no «maxime sapendo» (104-105), expresión en la que un italiano podría leer el adverbio 'maxime', que viene del latín y que no se usa en italiano, como si fuera un nombre propio, Maxime. Hay en general en estas traducciones de Toti cierta negligencia respecto a las variantes dialectales o jergales de la lengua, como lo demuestra cuando traduce con un injustificado «te sei te» (30-31) la frase «que vachaché», muy usada en el Río de la Plata, versión fonética de la pronunciación jergal "qué vas a hacer", que habría que haber traducido simplemente con el equivalente italiano 'che ci vuoi fare'.

La pérdida del color local

Más grave que el error mismo es la tentación de sustituir elementos locales del original con otros característicos del ámbito cultural del traductor. Recordemos la amonestación de Jirí Levý: «La finalidad del trabajo del traductor es recibir, comprender y mediar la obra original (su mensaje), pero nunca, de ninguna manera, crear una nueva obra, desvinculada del original; el objetivo de la traducción es reproducir» (Levý, 1992:12). Incluso dice Levý que la unidad lexical hay que dejarla en la forma original cuando ella es «portadora del significado típico del *milieu* histórico del texto» (16). Un grave daño a García Márquez le ha hecho Enrico Cicogna sustituyendo los versos de una conocida canción típica de la zona caribeña con una canción popular italiana. En *El otoño del Patriarca*, al final del segundo capítulo, el patriarca desesperado por la desaparición de la joven Manuela Sánchez, de quien se ha enamorado, ordena que la busquen por todas partes y con todos los medios posibles. Pero los reportes que le llegan aseguran que es imposible encontrarla, aunque se hayan multiplicado sus dobles, todo ello expresado con un lenguaje paródico, muy colorido y humorístico, con citas de versos famosos de canciones populares: «le decían que la vieron en el baile de plenas de Puerto Rico, allá donde cortaron a Elena mi general, pero no era ella [...]» (García Márquez, 1975:86). El informador del patriarca evoca así la famosa plena puertorriqueña que dice «cortaron a Elena, se la llevaron pa' el hospital», versos que cualquier latinoamericano reconoce inmediatamente. Pero Cicogna, ignorando totalmente las referencias al contexto geográfico y cultural, traduce recurriendo a una vieja canción italiana: «gli dicevano che l'avevano vista alle Terme di Caracalla, là dove i romani giocavano a palla, signor generale, ma non era lei» (García Márquez, 1997:83). En el texto original siguen otras citas de canciones, con personajes locales míticos, como Papá Montero y guiños que el autor hace a sus amigos, como al recordar su ciudad natal, Aracataca, verdadero nombre de Macondo:

que la vieron en la parranda del velorio de Papá Montero, zumba, canalla rumbero, pero tampoco era ella, que la vieron en el tiquiquitaque de Barlovento sobre la mina, en la cumbiamba de Aracataca, en el bonito viento del tamborito de Panamá, pero ninguna era ella, mi general, se la llevó el carajo (García Márquez, 1975:86)

No obstante, Cicogna persevera en borrar todas las referencias, sustituyéndolas con otras inventadas por él y absolutamente no pertinentes. Dice:

che l'avevano vista laggiù a Copacabana dove la notte è regina la notte è sovrana, ma nemmeno quella volta era lei, che l'avevano vista in un bar, un nascosto bar, verso la periferia dove si fa l'amor senza alcun timor, ma nessuna di loro era lei, signor generale, se l'è portata il diavolo (García Márquez, 1997:83)

Seguramente hay una tendencia natural en los traductores a eliminar en la obra traducida ciertos rasgos personales del autor y a imprimirle caracteres de la propia personalidad (Levy, 1992:34), pero esta tendencia es necesario controlarla; el traductor debe tomar conciencia de ella y dominarla lo más posible. El ejemplo citado parece un caso extremo de dicha tendencia, reprochable tanto por la arrogancia del traductor como por la negligencia de los editores que siguen proponiendo la misma versión desde hace casi medio siglo, dado que la primera edición de *L'autunno del patriarca* salió en 1975 y nunca fue modificada hasta el día de hoy en las numerosas reediciones.

El problema de género

Pasemos ahora a otro aspecto especialmente delicado en la problemática de la traducción: la escritura de las mujeres y el pasaje a otra lengua a través de voces masculinas o femeninas. Un ejemplo bien logrado de un texto femenino traducido por un hombre es el de la novela de Carmen Boullosa *La Milagrosa* (1993), traducida en 1996 por Pino Cacucci. Pero como aquí se trata de desenmascarar las posibles trampas que dos lenguas similares pueden tender a los traductores menos expertos, dejaremos de lado ese trabajo bien logrado y daremos en cambio ejemplos de resultados poco acertados, tomados de las obras de otras dos escritoras: la poeta Idea Vilariño (Uruguay, 1920-2009) y la narradora Marvel Moreno (Colombia, 1939-1995).

La poesía de Vilariño se caracteriza por un lenguaje extremadamente despojado y esencial y por un ritmo muy pausado, a menudo insistente y angustioso. Sus temáticas están vinculadas asimismo a los sentimientos esenciales: el amor, el abandono, la pena por la mortalidad, el dolor de vivir, todo ello visto siempre desde una óptica inconfundiblemente femenina. Sus primeros traductores en italiano fueron Marcelo Ravoni y Antonio Porta, que la incluyeron en la célebre antología de 1970, *Poeti ispanoamericani contemporanei*, y por mí misma en una vasta antología de su obra, la primera que salió en italiano, en 1989, que lleva por título uno de sus versos: *La sudicia luce del giorno*. La primera objeción a los traductores mencionados se refiere al ritmo. Pocas veces respetan el riguroso sistema rítmico, donde los heptasílabos y endecasílabos preferidos por la autora se esconden en una disposición tipográfica que no sigue la métrica, manteniéndose sin embargo en unidades melódicas bien precisas. La composición que comienza: «Ya no será / ya no / no viviremos juntos / no criaré a tu hijo / no coseré tu ropa [...]» está formada por heptasílabos desde el principio (combinados más adelante con endecasílabos), dado que los dos primeros versos, que terminan ambos con sílaba tónica, reunidos producen otro heptasílabo (que termina en sexta aguda):

U U U – // U –
ya no se rá // ya no

La traducción de Ravoni y Porta propone: «Ormai non sarà / ormai no / non vivremo uniti / non alleverò tuo figlio [...]», donde el primer verso tiene una sílaba de más, el segundo también, al tercero le falta una, el cuarto tiene una de más, etc. Pero, sobre todo, los dos primeros versos se ven rítmicamente muy disturbados por el acento de segunda de la palabra 'ormai'. Si traducimos en cambio: «Non sarà più / non più» mantendremos tanto el final de los dos versos con sus respectivas palabras agudas, como la configuración del heptasílabo en la reunión de ambos:

U U – – // U –
 non sa rà più // non più

La segunda objeción se refiere a la elección lexical y a la consiguiente tergiversación de significados. El ejemplo ha sido tomado del poema «Si muriera esta noche» (Vilariño, 2002:96) y precisamente porque la objeción se refiere al sentido total del texto, es necesario citarlo completamente:

Si muriera esta noche
 si pudiera morir
 si me muriera
 si este coito feroz interminable
 peleado y sin clemencia
 alcanzara su colmo
 y se aflojara
 si ahora mismo
 si ahora
 entornando los ojos me muriera
 sintiera que ya está
 que ya el afán cesó
 y la luz ya no fuera un haz de espadas
 y el aire ya no fuera un haz de espadas
 y el dolor de los otros y el amor y vivir
 y todo ya no fuera un haz de espadas
 y acabara conmigo
 para mí
 para siempre
 y que ya no doliera
 y que ya no doliera

Citemos ahora los primeros versos de la traducción de Ravoni y Porta (1976:307):

Se morissi questa notte
 se potessi morire
 se io morissi
 se questo coito feroce interminabile
 combattuto e senza clemenza
 raggiunsesse il suo apice
 e si afflosciasse

Además de que no se ha respetado el ritmo (el primer verso es un heptasílabo y se traduce con un octosílabo, lo que implica una notable variación rítmica, muy perceptible y vinculada a otro tipo de tradición poética), traducir «se aflojara» con «si afflosciasse» es indicativo de cómo los traductores hombres están condicionados por una perspectiva masculina del acto sexual: 'afflosciarsi' alude, por oposición, a la imagen de la erección. Pero seguramente no es eso lo que la autora estaba pensando, sino más bien el aflojarse del "feroz" abrazo del coito soportado y no deseado. En mi propia versión de ese poema he propuesto: «Se questo coito atroce interminabile / [...] / raggiunsesse il suo apice / e s'allentasse» (Vilariño, 1989:77), donde 'atroce' puede remplazar muy bien a 'feroce' para beneficio del ritmo y el verbo 'allentare' sugiere mejor la debilitación del abrazo, sin la sugerencia física del 'afflosciarsi'. La perspectiva del sujeto poético es, en efecto,

exquisitamente femenina. Sólo una mujer –o en todo caso el sujeto pasivo de la relación– puede sufrir la experiencia sexual como algo que hay que “soportar”. Estos versos serían inconcebibles en una voz masculina. Tal vez por lo mismo los traductores se han quedado afuera del espacio psíquico recreado en el poema, dando del mismo una versión poco afortunada.

La narradora Marvel Moreno ha afrontado en sus cuentos y en sus novelas, argumentos muy distintos pero en todos ellos predominan los sentimientos y las modalidades de una vivencia típicamente femenina. El cuento que nos servirá como ejemplo, «La sala del niño Jesús» (Moreno, 1981:81-94), está enunciado desde el punto de vista de una monja, Sor Elisa, a través de la cual la autora indaga sobre el instinto materno y el conocimiento de la muerte. Sor Elisa, de hecho, se asume responsabilidades que la obligan a enfrentarse a diario con uno y con otro: ella es jefe de sala de un departamento de pediatría donde la mayoría de los pequeños enfermos están en fase terminal. El amor materno que ellos suscitan en las monjas tiene que ser muy controlado porque están destinados a desaparecer: regresarán a sus casas si se curan o morirán.

Marvel Moreno ha sido traducida a cuatro manos por dos mujeres: Monica Molteni y Anna Roberto, lo cual, sin embargo, no ha garantizado un nivel de excelencia al trabajo. Nos limitaremos a unos pocos ejemplos del cuento citado.

El peligro de los “falsos amigos” se verifica aquí también produciendo varias elecciones equivocadas. Dice en un cierto punto: «La hermana Elisa terminó de estirar la sábana de una cama y se cercioró de que no había un mosquito antes de cubrirla con el toldo de tul» (Moreno, 1981:145); y propone la traducción: «Suor Elisa finì di stirare il lenzuolino di una culla e si accertò che non ci fossero zanzare» (Moreno, 1997:144), sugiriendo la idea absurda de que la monja se haya acercado con una plancha a estirar la sábana, dado que ‘stirare’ en italiano significa sobre todo planchar, especialmente si está asociado a la ropa. Era mucho más oportuno traducir ‘Suor Elisa finì di sistemare il lenzuolo’, que es lo que hace la monja cuando se acerca a ver a cada uno de los niños que duermen en sus cunas.

En español la enfermera que ayuda al cirujano en el quirófano y le pasa los instrumentos, se llama “instrumentista” y su tarea se define “instrumentar en cirugía”, tal como lo dice la narradora en el citado cuento (Moreno, 1981:143). En italiano los instrumentos del cirujano se llaman normalmente ‘ferri’ y quien ayuda es designado como ‘ferrista’. Pero las traductoras, usando un calco del español, definen a Sor Elisa «strumentista» (Moreno, 1997:142), término desviante que remite a un entorno musical.

El «Depósito», donde Sor Elisa observa a otra hermana absorta ante un niño ya envuelto en el sudario (Moreno, 1981:140), es en realidad la morgue, en italiano ‘obitorio’, y no «deposito» (Moreno, 1997:135), que un italiano no puede asociar con el sentido que tiene en el texto. Hay otros dos vocablos traducidos de manera inexplicablemente errónea, y éstos no por calco lingüístico. El primero es la «intransigencia» de la Madre Superiora (Moreno, 1981:134) que debería traducirse literalmente ‘intransigenza’ y no «indifferenza» (Moreno, 1997:135); el segundo es el «slip» robado por la novicia Beatriz (Moreno, 1981:148), traducido inaceptablemente «reggisenno» (Moreno, 1997:146), o sea “corpiño”, en vez de ‘mutandine’. Este error es todavía más grave, ya sea porque en italiano se usa la misma palabra de origen inglés, ‘slip’, como por el hecho de que la prenda en cuestión tiene un valor central en la trama y el sentido de la historia queda así completamente alterado.

El simbolismo sexual inconsciente, implícito en el gesto habitual del Doctor Hernández, observado con atención por Sor Elisa (secretamente atraída por él), es igualmente alterado por la mala traducción (o por lo menos inútilmente intensificado). En español dice: «A esta hora el Doctor Hernández [...] entraba a la Sala a darle instrucciones, a saludarla, decía sonriendo, y hablaban mientras él sacaba y hundía la punta de su bolígrafo» (Moreno, 1981:145). Y dicen las traductoras: «A quell’ora il dottor Hernández [...] entrava in reparto per darle istruzioni, a salutarla, diceva sorridendo, e parlavano mentre lui giocherellava con la biro, infilando e togliendo il cappuccio»

(Moreno, 1997:144); cuando la traducción correcta hubiera sido: 'giocherellava con la biro, es-traendo e ritirando la punta'.

Relación entre mensaje y expresión

La premisa fundamental de una buena traducción es la de mantener una relación equilibrada entre el pensamiento y su representación lingüística. La finalidad fundamental de quien traduce consiste en interpretar la obra para el lector, es decir, reproducirla con claridad y nunca volver confuso lo que está claro en el original. «El defecto lógico que más afecta las traducciones es que no se entienda el contexto»: esta afirmación de Levý (1992:26) puede ilustrarse con dos ejemplos tomados del cuento ya citado de Marvel Moreno.

Al final del cuento nos enteramos de cómo terminó el robo del slip llevado a cabo por la novicia y escondido por Sor Elisa para protegerla. La novicia, encontrándose en un gran almacén, en un impulso irrefrenable, «había robado un slip, el mismo que exhibía un maniquí de plástico», o sea que la prenda robada era igual pero no la misma que tenía puesto el maniquí, lo cual hubiera obligado a una maniobra prácticamente imposible. Las traductoras dicen que la novicia «aveva rubato un reggiseno, quello che aveva visto addosso a un manichino», literalmente "había robado un corpiño, el que había visto en un maniquí", como si la novicia lo hubiera extraído del maniquí. Entonces entendemos por qué han optado por 'reggiseno' en vez de 'mutandine': la razón de esta incomprensible sustitución lexical radica seguramente en una lectura superficial y equivocada del texto.

Si tergiversar el significado de una obra es grave, hay que recordar también que la tarea del traductor/a no consiste sólo en conservar el significado de la obra, sino también su "color" (Levý, 1992:16), es decir aquellas referencias que remiten a un específico contexto social y cultural. Sin embargo, a veces, ciertos vocablos específicos de un entorno no son usados por el autor/a para dar color a la obra ni porque la especificidad local tenga un valor especial en ese contexto, sino que se usan simplemente porque eso es normal en dicho contexto. No se deben traducir vocablos como "machete" o "tomahawk", con palabras de otro idioma que remitan a objetos parecidos pero obviamente no idénticos, sino que lo correcto es mantener los vocablos originales. En cambio, si la reproducción de la fórmula o del vocablo puede crear confusión o desviar la atención del lector a algo que no corresponde al mensaje principal, es mejor no reproducir. Por ejemplo, en inglés es normal que las mujeres se llamen con el nombre y apellido del marido, lo cual en español sería inaceptable: Mrs. George Osborne (la heroína de Thackeray) no se puede traducir "Señora George Osborne", sino la Sra. Osborne, o incluso la Sra. Amelia Osborne. Depende de la sensibilidad del traductor decidir cuándo es preferible mantener un elemento de color local y cuándo es mejor diluirlo.

Pero volvamos a las pobres madres misérrimas de Marvel Moreno, que a veces se veían obligadas a abandonar a sus hijos en el hospital y otras volvían para llevárselos de nuevo consigo. Sor Elisa, siguiendo las enseñanzas del Evangelio, se niega a juzgarlas y, al contrario, trata de entenderlas. Reflexionando, entonces, halla la explicación de muchas acciones aparentemente contradictorias: «Nada de eso pesaba más que la arepa de un desayuno», es decir que las razones del hambre pasaban en primer lugar. Ahora bien, la arepa es el tipo de pan más común en Colombia, tanto en la costa, donde tiene lugar la historia, como en la región de Antioquia, cuya capital es Medellín, ciudad de donde proviene la monja. La arepa se hace con harina de maíz y generalmente sin sal. Sirve para acompañar todas las comidas, la carne, los frijoles, las verduras, las sopas e incluso una simple taza de chocolate caliente, también ésta muy común en un país productor de cacao. Si traducimos 'Niente di tutto questo era più importante del pane a colazione', perderemos el color local pero pondremos el acento sobre el significado que más interesa. Si en cambio traducimos, como han hecho Molteni y Roberto, «Niente di tutto questo era più importante del pane

di mais a colazione», focalizamos la atención sobre un aspecto del significado no pertinente, que distrae la atención del lector italiano, desviándolo del mensaje principal.

Breves conclusiones

Para concluir, digamos que la importancia de la traducción es indiscutible. No sólo porque, como dice Genette (1989:251), traducir las obras maestras es algo indispensable y además algunas traducciones son de por sí obras maestras –recordemos a Edgar Allan Poe traducido al francés por Baude-laire, o al español por Cortázar; a Paul Valéry traducido por Jorge Guillén; a Proust por Salinas, o a Salinas por Vittorio Bodini– sino también porque es justo ofrecer al alma de los textos la posibilidad de la transmigración.

Las *Rubaiyat* de Edward Fitzgerald, dice Borges, nacen del afortunado encuentro entre dos hombres separados por siglos: Omar Khayyán y su traductor inglés. Y después de reconstruir la historia de ambos, separados por ocho siglos, concluye:

Toda colaboración es misteriosa. Ésta del inglés y del persa lo fue más que ninguna, porque eran muy distintos los dos y acaso en vida no hubieran trabado amistad y la muerte y las vicisitudes y el tiempo sirvieron para que uno supiera del otro y fueran un solo poeta (Borges,1960:113).

Lo que no dice Borges es que cuando leemos las mismas *Rubaiyat* en español, esa obra la debemos a un tercer hombre y que ese hombre fue su padre, Jorge Guillermo Borges. No fue el único en traducirlas en español, pero seguramente fue el primero, a pesar de la polémica existente al respecto (García, 2005), y las tradujo del inglés.

Tal vez –y permítaseme concluir con esta reflexión sin duda borgiana– la literatura es una sola y todos los escritores son manifestaciones distintas de una misma entidad. Por lo mismo un gran pensador como Cioran puede considerar la traducción poética una noble actividad y el aprendizaje de otra lengua la mejor de las terapias: adquiriendo otra lengua, tal vez, nos reunimos con una parte de esa alma universal a la que pertenecemos.

Referencias

Textos teóricos

- Barthes, Roland (1982). *Il grado zero della scrittura*. Torino: Einaudi.
- Blanchot, Maurice (1943). *La poésie du Mallarmé est-elle obscure?* Paris: Gallimard.
- Genette, Gérard (1982). *Palimpsestes*. Paris: Seuil. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* [Traducción al español: Celia Fernández Prieto] (1989). Madrid: Taurus.
- Levý, Jirí (1992). I problemi estetici del tradurre. En *Testo a Fronte*, 7, 11-36. Milano: Edizioni Marcos y Marcos.
- Mattioli, Emilio (1992). Replica su intertestualità e traduzione. En *Testo a Fronte*, 7, 37-42. Milano: Edizioni Marcos y Marcos.
- Meschonnic, Henri (1999). *Poétique du traduire*. Paris: Verdier.
- Prieto, Luis J. (1995). *Saggi di semiotica. III: Sul significato*. Parma: Nuova Pratiche Editrice.

Obras literarias y traducciones

- Borges, Jorge Luis (1960). «El enigma de Edward Fitzgerald» en *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé. 109-113.

- Boullosa, Carmen (1993). *La milagrosa*. México: Era. *La Miracolosa* [traducción al italiano: Pino Cacucci] (1996). Firenze: Vallecchi.
- Cortázar, Julio (1963). *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana. *Il gioco del mondo* [Traducción al italiano: Flaviarosa Nicoletti Rossini] (1969). Torino: Einaudi.
- Cortázar, Julio (1995). *Le ragioni della collera* [Antología poética. Selección y traducción: Gianni Toti; prólogo: Rosalba Campra]. Roma: Farenheit 451.
- Eielson, Jorge Eduardo (2000). *Sin título*. Pretextos. *Senza titolo*. [Traducción al italiano: Martha L. Canfield] (2020). Roma: Fili d'Aquilone.
- Fitzgerald, E. (2019): *Rubaiyat*. Biblioteca Virtual Cervantes [en línea] <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/121.pdf>>
- García, Carlos (2005). Borges (padre) y Omar Jayyam (I). En *El Trujamán. Revista diaria de traducción*. 19-9-2005. Centro Virtual Cervantes <http://cvc.cervantes.es/trujaman/antiores/septiembre_05/19092005.htm>
- García Lorca, Federico (1935). *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Madrid: Cruz y Raya. «Compianto per Ignazio Sánchez Mejías» [Traducción al italiano: Oreste Macrí], en *Canti gitani e andalusi* (1993). Parma: Ugo Guanda Editore.
- García Márquez, Gabriel (1967). *Cien años de soledad*. Sudamericana. *Cent'anni di solitudine* [Traducción al italiano: Enrico Cicogna] (1968). Milano: Feltrinelli.
- García Márquez, Gabriel (1975). *El otoño del patriarca*. Buenos Aires: Sudamericana. *L'autunno del patriarca* [Traducción al italiano: Enrico Cicogna] (1997⁸). Milano: Oscar Mondadori.
- Loyola, Hernán (2020). Gabriele Morelli e la sua biografia di Neruda. En *Nerudiana*, (25-26), 61-63. Fundación Pablo Neruda.
- Macrí, Oreste (1985). *Poesía spagnola del Novecento*. Milano: Garzanti.
- Morelli, Gabriele (2019). *Neruda*. Roma: Salerno Editrice.
- Moreno, Marvel (1981). «La sala del Niño Jesús». En *Algo tan feo en la vida de una señora bien*. Bogotá: Pluma. «Il reparto del Bambin Gesù». En *Qualcosa di brutto nella vita di una signora perbene* [Traducción al italiano: Monica Molteni y Anna Roberto] (1997). Milano: Jaca Book.
- Mutis, Álvaro (1986). *La nieve del almirante*. Madrid: Alianza. *La neve dell'ammiraglio* [Traducción al italiano: Ernesto Franco] (1990). Torino: Einaudi.
- Mutis, Álvaro (1990). *Amirbar*. Madrid: Siruela. *Amirbar* [Traducción al italiano: Fulvia Bardelli] (1994). Torino: Einaudi.
- Mutis, Álvaro (1993). *Summa di Maqroll il Gabbriere* (antología poética: selección y traducción de Fabio Rodríguez Amaya). Torino: Einaudi.
- Mutis, Álvaro (1997). *Gli elementi del disastro* (antología poética: selección y traducción de Martha L. Canfield). Firenze: Le Lettere.
- Mutis, Álvaro (2003). *Storie della disperanza* (antología poética: selección y traducción de Gaetano Longo). Torino: Einaudi.
- Neruda, Pablo (1952). *Poesie*. [Trad. al italiano: Salvatore Quasimodo. Ilustraciones de Renato Guttuso] Einaudi.
- Posse, Abel (1994). *La pasión según Eva*. Buenos Aires: Emecé. *La passione di Eva* [Traducción al italiano: Valeria Raimondi] (1996). Milano: Sonzogno.
- Ravoni, Marcelo y Porta, Antonio (1970). *Poeti ispanoamericani contemporanei*. Milano: Feltrinelli.
- Rosso, Maria (2008). *I poeti del Ventisette*. Venezia: Marsilio.
- Vilarriño, Idea (19762). In *Poeti ispanoamericani contemporanei* (a cura di Marcelo Ravoni e Antonio Porta). Milano: Feltrinelli, pp. 306-311.
- Vilarriño, Idea (1989). *La sudicia luce del giorno* (antología poética a cura di M.L. Canfield). Urbino: QuattroVenti.
- Vilarriño, Idea (2002). *Poesía completa*. Montevideo: Cal y Canto.