

ALGO MÁS SOBRE VALLEJO EN ITALIANO

En mi *Vallejo in italiano, Note di tecnica della traduzione e di critica semantica*, en *Rassegna Iberistica*, II (Venecia, junio de 1978), págs. 3-37, examiné la traducción de la obra poética de César Vallejo, realizada por Roberto Paoli (catedrático de lengua y literatura hispano-americana en la Universidad de Florencia)¹ como muestra y ocasión para formular didácticamente algún criterio metodológico y técnico y sugerir, al mismo tiempo, algunas alternativas concretas que, a mi parecer, se alejasen lo menos posible de la letra y el espíritu de un texto poético tan arduo.

Analiqué numerosas elecciones semánticas y estilísticas del conocido traductor que me parecieron, de algún modo, *desviantes* respecto al texto y contexto y propuse, a mi vez, unas "posibles diversas interpretaciones semánticas" (pág. 37) y concluí que, con todo, en aquella traducción "predominan ampliamente las luces sobre las sombras" (*ib.*) y que la misma "a menudo logra altos niveles de precisión lingüística y eficacia poética" (pág. 4).

El análisis era, en parte, el resultado de un seminario dictado por mí, sobre la técnica de la traducción literaria para los estudiantes de la Universidad de Venecia. Se trataba, pues, de estructurar, ante todo, una armazón metódica en la que se clasificaran sistemáticamente ciertos fenómenos de *signo negativo* (en el sentido técnico de la expresión) inherentes a la traducción literaria y, a la vez (implícitamente), a la crítica semántica. Me pareció entonces didácticamente aconsejable presentar materiales reales, tomados a nivel de *no-dilettantes* y dentro de un *solo* traductor (para mantener la homogeneidad de los mismos).

A aquella primera parte, que por su función fundamentalmente didáctica se limitaba a comentar materiales *desviantes*, agregué luego una segunda parte con materiales ejemplares, de *signo positivo* (que no habían alcanzado a ser objeto del seminario mencionado), destinada a documentar méritos y aciertos poéticos en dicha traducción (independientemente de su legitimidad metodológica); pero, por razones totalmente ajenas a mi voluntad, esta *pars construens* no pudo ser publicada por la citada *Rassegna Iberistica*. Agradezco, pues, la hospitalidad de *Thesaurus* que me permite ahora no dilatar ulteriormente su publicación.

¹ CÉSAR VALLEJO, *Opera poética completa. A cura di Roberto Paoli*, Milano, Accademia, tomo I, 1973; tomo II, 1976.

Claro está que esta segunda parte, justamente por no haber sido objeto de clasificación y sistematización didáctica, debe considerarse sintomática y (todavía) no sistemática. Con todo, me parece que la cantidad y la calidad de las muestras ya presentadas pueden ser suficientes, de acuerdo con su finalidad, que es evidenciar, aunque sea antológicamente, "le luci di questa traduzione" frente a las sombras: "[...] anzi sono proprio queste che consentono di apprezzare le luci"².

* * *

DEL PRIMER VOLUMEN (*Los heraldos negros; Trilce*)³:

[Charlas y sonrisas] en locas *bandadas* (*Nochebuena*, pág. 38): traducido por Paoli 'in folli *brigatè*' (las cursivas son mías). Aquí el traductor ha sabido encontrar, en italiano, la palabra bisémica ('brigatè') que simultáneamente representa 'el grupo de amigos que se divierten' y la 'bandada de pájaros'.

"Y ya no habrá reproches en tus ojos *benditos*" (*El poeta a su amada*, pág. 56): '*Dileguerà il rimprovero dai tuoi occhi beati*'. Aquella dinamización del verbo en 'dileguerà', aquella singularización totalizadora del sustantivo en 'rimprovero', aquella amplificación del adjetivo en 'beati' (en lugar de *benedetti*), me parece que son soluciones acertadas, coherentes con el texto, aunque lo superan respecto a las elecciones efectivas del poeta.

"Jugando entre *tiernos* fresales" (*Fresco*, pág. 64): '*Svagandomi tra molli fragolaie*'. Es una traducción magistral, en la cual, para mi oído, se concilia la equivalencia textual con elecciones léxicas eidéticas y fonostilísticas de alto nivel poético; basta fijarse en aquella plenitud sonora de la *a* (la más abierta de las vocales, que se repite por cinco veces), que alterna con la resonancia más profunda de la *o*.

"[Asoma silenciosa] / y al establo *cercano* luego pasa" (*Aldeana*, pág. 82): '*per poi entrare nell'attigua stalla*'. En este endecasílabo me parece especialmente lograda la estructura fonorrítmica (catástrofe melódica en anti-cadencia, después de la cesura). Agréguese que el recurrir, por necesidades métricas, a "attigua" (que correspondería al esp.

² Cfr. la *Premessa* de mi trabajo cit., pág. 4.

³ Las citas del primer tomo que llevan entre paréntesis el solo título del poema correspondiente, se refieren a *Los heraldos negros*. Las del segundo tomo se refieren todas a *Poemas humanos*.

contigua) en lugar de *vicina*, respecto a “cercano” del texto, lleva a una intensificación eidética nada desdeñable.

“De esta existencia que *todaviiza* [perenne imperfección]” (*Trilce*, XXXVI, pág. 182): la dificultad técnica de traducir aquel estilema neológico “*todaviiza*” (< *todavía*), que en italiano podría corresponder a un posible pero áspero y ambiguo *ancorizza* (< *ancóra*), se supera hábilmente con “di questa esistenza che *prolunga ancora*” en la cual se desintegra (pero musicalísimamente) el neologismo vallejiano. Asimismo en “*pesadillas insectiles*” (*ibid.*, XLIV pág. 192) el traductor, en lugar de recurrir a un posible (analógico) *incubi insètili*, que hubiera sido un sintagma demasiado áspero e ingrato por la aguda presencia de cinco *ies* (la más cerrada de las vocales), recurre acertadamente a la forma sustantiva ‘*incubi d’insetti*’.

Otra dificultad ingeniosamente superada por Paoli es: “esos sus días, buenos con b de *baldío*” (*ibid.*, LII, pág. 206) traducido ‘*quel suo giorno, buono con b di balordo*’. El ital. *balordo* no es lo mismo, por supuesto, que el esp. *baldío*, pero es lo más próximo, semánticamente, entre las palabras italianas que empiezan por *b*.

“Van de eclipse” (*ibid.*, XLIV, pág. 192): traducido eficazmente ‘*vanno a eclissarsi*’. La dificultad consistía en la falta del equivalente sintagmático en italiano. La correspondencia más próxima sería *stanno ecclissandosi* (por analogía con *van de paseo* = *stanno passeggiando*) pero hay que reconocer que el traductor ha encontrado una solución en la que la intensificación (dinamización) de la imagen funciona sugestivamente sin alejarse demasiado del texto.

De la misma manera, resalta por su musicalidad, además que por su terminante puntualidad temporal, la traducción de “Y siendo ya la 1” (*ibid.*, XLVII, pág. 198) con ‘*ed è ormai l’una*’, frente al más literal (pero rítmicamente enclenque) *ed essendo ormai l’una*.

Otra lograda elección estilística coherente con el contexto puede encontrarse en “[la penúltima moneda...] *quémasse toda* [y arde llameante]” (*ibid.*, XLVIII, pág. 198), traducido ‘*divampa tutta*’ en lugar del normal *si brucia tutta* con que se hubiera perdido la fuerza aglutinante de la enclisis, de no ser que se optara por un *brúciasi tutta* que, en italiano, resultaría algo sofisticado y, de todas maneras, carente de la plenitud sonora del *quémasse* español.

A menudo el traductor logra respetar el metro o el ritmo, junto con la imagen textual, recurriendo a ciertas inversiones sintácticas:

“en *nostalgia de sol* por la *pupila*” (*Terceto autóctono*, I, pág. 74): ‘*dalla pupila in nostalgia di solé*’; “*caldo madrugador* hay ya de *venta*” (*ibid.*, pág. 76): ‘*E già in vendita il brodo mattiniero*’; “remanga / *sus pantorrillas* de *azafrán* la *Aurora*” (*ibid.*): ‘*l’Aurora scopre i polpacci suoi di zafferano*’ (obsérvese lo eficaz de la inversión *sus pantorrillas* > *i polpacci suoi*); “cuando, a la mesa de mis padres, *niño*” (*Trilce*, LVIII, pág. 214): ‘*quando da piccolo, alla tavola paterna*’ (y aquí ob-

sérvese cómo el sintagma análítico “de mis padres” se convierte felizmente en el sintagma sintético “paterna”).

* * *

DEL SEGUNDO VOLUMEN (*Poemas en prosa; Poemas humanos; España...*):

“Y los ojos de físico llorar” (*Los mineros salieron de la mina...*, pág. 68): ‘e con gli occhi che piangono davvero’. Aunque, en este caso, la traducción tiende a desviarse del (y a explicar el) texto y, de hecho, sustituye una connotación de *llorar* con una intensificación de la imagen (se podía decir, eventualmente, ‘e con occhi che piangono nel fisico’), hay que reconocer que el traductor ha logrado mantener toda la musicalidad del verso vallejiano.

“¡qué jamás de jamases su jamás!” (*Piensen los viejos asnos*, pág. 78): ‘Quale mai e poi mai è il suo mai piú!’. Aquí Paoli consiguió evitar lo pesado y lo cursi de una rima interna ternaria que se hubiera producido en la traducción literal *quale mai e poi mai è il suo giammail*, gracias a aquel atinado y terminante ‘mai piú’.

“Es la vida no más; sólo la vida” (*Dos niños anhelantes*, pág. 80): ‘Nient’ altro che la vita, *che la vita*. También acá, en alternativa a un posible y recargado endecasílabo casi literal, *È la vita solo, solo la vita*, el traductor ha inventado un verso elíptico de alta tensión estilística, y a la vez bien ceñido al texto, en que la iteración asindética del sintagma ‘che la vita’ abre *ad infinitum* la imagen al mismo tiempo que la concluye.

“si con sólo la calma haces señales” (*Otro poco de calma, camarada...*, pág. 84): ‘se ti basta la calma a far segnali’. Aunque hubiera podido elegir eficazmente el equivalente endecasílabo italiano (*se con la sola calma fai segnali*), es innegable la musicalidad y la fuerza de aquel verso paolino que se aleja apenas del texto vallejiano sin desfigurarlo.

“El papelucho, el clavo, la cerilla” (pág. 104): ‘quel po’ di carta, il chiodo, quel cerino’. Ante la disponibilidad de los literales (pero no del todo equivalentes en el plano semántico y estilístico) *fogliuccio*, o *fogliolino* o *fogliettino*, la elección de Paoli me parece ingeniosa sobre todo por su plasticidad (obsérvese también el juego fonostilístico en la alternancia ‘quel’/‘il’/‘quel’) aunque reduce a mera cantidad la imagen vallejiana (“papelucho”) que no es sólo cuantitativa (dimensional) sino, a la vez, también cualitativa (sicológica) por cuanto supone una especial actitud anímica de cariño en el hablante.

“Y despacha sus sombras una a una” (*París, octubre 1936*, pág. 130): la dificultad radicaba en encontrar un equivalente de “despacha” que funcionara métricamente dentro del endecasílabo y, por lo tanto, fuera distinto del ital. *congeda* o *allontana* o similares. Es un acierto del traductor (aunque tuvo que hacer así un leve salto de nivel lingüístico

respecto al texto) aquel hierático y solemne 'e *rinvia* le sue ombre ad una ad una'.

"Un poco de patilla en la silueta" (*La punta del hombre...*, pág. 140): frente al equivalente italiano *un po' di*, métricamente no utilizable, o a la alternativa de un posible pero prosaico *un poco di*, Paoli, aun recurriendo a cierto deslizamiento semántico (tampoco en esp. *toque* es lo mismo que *poco*) ha logrado un resultado ciertamente sugestivo: 'un *tacco* di basetta nel profilo'⁴.

Al tener que interrumpir, por la tiranía del espacio, esta muestra *in positivo*, surge sola, ahora, la pregunta de cómo pueden conciliarse tantos éxitos poéticos (y tan rotundos) como los transcritos hasta aquí, con tantas desviaciones semánticas (y *qui pro quo*) como las que han sido examinadas antológicamente en mi citado *Vallejo in italiano...*⁵.

Tal vez se pueda intentar una respuesta general a este tipo de preguntas:

Muchas desviaciones y deslizamientos semánticos y estilísticos suelen estar relacionados con la (discutible) convicción de que el texto del poeta deba (o pueda) ser *mejorado* por el traductor aun a costa de transformarse en algo ya no equivalente a (y no homogéneo con) lo que el poeta ha dicho (y el modo como lo ha dicho); o que deba (o pueda) ser (simultáneamente) racionalizado o *explicado*.

A su vez, ciertos *qui pro quo* semánticos suelen explicarse por *encandilamientos* contextuales (en el sentido de falsos reflejos del contexto verbal) o bien por escasa familiaridad con el contexto socio-cultural, o bien (más frecuentemente) por incompleto conocimiento de la lengua de la cual se traduce y de su *forma interna* (en cuanto a los descuidos, o *lapsus*, el que esté libre de culpa que tire la primera piedra)⁶.

⁴ Trátase del ital. *tocco* (pron. con *o* cerrada) correspondiente al esp. *toque*; distinto de *idcco* (pron. con *o* abierta) correspondiente al esp. *pedazo*.

⁵ He presentado y clasificado metodológicamente unos doscientos ejemplos de desviaciones semánticas, *qui pro quo*, saltos de niveles lingüísticos y deslumbramientos varios, acompañados de las respectivas sugerencias de traducción alternativa; pero no pretendo, por supuesto, ser infalible en detectar las fallas ajenas, ni que mis propuestas de interpretación-traducción sean mejores que otras posibles. He querido tan sólo iniciar en Italia, en el campo de la hispanística, una tarea de análisis técnico-semántico sistemático de las traducciones literarias, empezando por una de las más conocidas y más serias (es sabido que buena parte de nuestras traducciones se realizan hoy bajo el signo de la incompetencia o del diletantismo).

⁶ A mí también deben de haberseme deslizado unos cuantos dentro del mismo estudio citado. He aquí un par de ejemplos que me saltaron a la vista luego de publicado el trabajo: En la pág. 14, en donde el texto vallejoano reproducido por Paoli dice "el mortero de *losa*" (subrayado mío) he leído "el mortero de *loza*". Asimismo, en la pág. 36, en donde el texto original de A. MACHADO (*Obras, poesía y prosa*, B. Aires, 1964, pág. 659) citado por Paoli en italiano, decía "[...] *para* el pueblo", he leído "[...] *por* el pueblo". En ambos casos la traducción de Paoli, por lo tanto, era correcta.

Es posible que también en el caso del autorizado catedrático florentino, cuyo estro poético es indiscutible como lo acabamos de comprobar, actúen y se entrelacen, en lo lingüístico, todos estos factores.

GIOVANNI MEO ZILIO

Universidad de Venecia.

GIOVANNI PAPINI HOY EN DÍA

"Para comprender completamente a Dante hace falta un católico, un artista y un florentino", escribía en las primeras páginas de su *Dante vivo* de 1933, después de veinte años de *Un uomo finito* (1913) y de doce de la *Storia di Cristo* (1921), Giovanni Papini — católico, artista y florentino —, y añadía, con referencia a los "dantisti, dantologi e dantomani", que "Dante es vida y ellos están medio muertos. El es luz y ellos permanecen a oscuras. El es fuerza y ellos siguen débiles y flojos". Pero eso no es nada, para que vuelva de repente a la memoria del lector de hoy la imagen del escritor cuyo centenario de nacimiento se conmemora este año; eso ocurrirá seguramente con más inmediata y mayor evidencia relejendo sus palabras: "Los gigantes pueden hasta equivocarse, ¡son los pigmeos quienes dan asco!".

Nos preguntamos cuál pueda ser la reacción del lector medio de hoy — acaso dejando de lado a los literatos de profesión... — delante de un escritor que, sintiéndose un "gigante" (porque aparece patente la atribución de Papini de esta calidad también a sí mismo), echa un desprecio categórico y total sobre el universo, desde lo alto de su propio pedestal. Pero quizás nos preguntamos, aun antes, de qué escritor se trata, ya que se plantea en seguida el problema de saber a qué tipo de escritores se pueda adscribir a Papini, por lo menos al Papini de las obras que tienen a un protagonista bien definido oficialmente ya en el título, esto es, al lado de las tres obras ya recordadas, por lo menos el *Michelangiolo* (1949): obras que se pueden adscribir al género literario cuya evaluación pasa periódicamente desde la predilección hasta la molestia, y al contrario, por parte del público.

Hoy en día, por lo menos en unos países, empezando por Italia, este tipo de prosa está otra vez en auge: lo atestiguan las "biografías noveladas" de un Massimo Grillandi, de un Piero Chiara, de un Antonio Spinosa. En otras palabras, se puede pensar que el lector medio prefiere hoy en día — y hasta pasando de la "biografía novelada" a la