

*Una traducción literaria asistida por autor:
algunas reflexiones sobre el universo lingüístico
de Versi e Nonversi de Alfredo Giuliani
en español*

JOSÉ MUÑOZ RIVAS
Universidad de Extremadura

0. Hace unos años que conocí al profesor Ángel Chiclana. Ocurrió en Cáceres, con motivo de un seminario de filología italiana que allí se realizó. Me sorprendió de él la capacidad que tenía para saber estar en los sitios más recónditos (y esconderse burlescamente —siempre con el más claro afecto a las cosas y personas que tenía delante— en ellos), así como adaptarse a un final que le había sido anunciado tiempo antes. Al mismo tiempo, también me sorprendió su humanidad fuerte, sincera, e incluso esa capacidad que él tenía para relacionarse con cualquier tipo de gentes; en definitiva, de la polémica, en el mejor sentido de la palabra, el más rico. Me es muy grato participar, aunque sólo sea con un pequeño artículo, en un homenaje a un hombre que en muy poco espacio de tiempo, en unos pocos días, supo enseñar a otras gentes la necesidad de ser feliz aun no siéndolo entonces él.

1. No es mi objetivo aquí una discusión valorativa de las modernas teorías en torno a la traducción literaria que desde hace varias décadas nos está ofreciendo la lingüística general. Es decir, los estudios de lingüística histórica iniciados por Saussure y sus continuadores (Bally, Meillet, etc.), en Francia, y posteriormente revisados y discutidos en Alemania, y más tarde en Italia, a través de su activa escuela de lingüística histórica¹. Con to-

¹ Los filólogos italianos han realizado, como es bien conocido, trabajos fundamentales sobre la teoría e historia de la traducción. Cf. Gianfranco Folena (G. Folena: 1991), pues a pesar del importante interés del estudio, recoge la bibliografía más reciente. Asimismo, creo que es una lectura de rigor el libro de Benvenuto Terracini (B. Terracini: 1983 [1957]).

do, no conviene olvidar en este sentido, la sensibilidad que frente a este importante aspecto se encuentra entre los investigadores norteamericanos, así como las aportaciones cronológicamente posteriores al secular problema de la traducción literaria aportadas por el estructuralismo europeo y americano; los desarrollos más recientes de la semiología general, especialmente desde su proyección lingüística (Benveniste) en este fascinante campo de estudio al que aludo. Creo que sobre la teoría de la traducción (literaria y científica) se está adelantando mucho, y que su implantación como disciplina universitaria está propiciando una amplitud teórico-didáctica cada vez más decisiva.

Antes de dirigirme a desarrollar más concretamente el tema propuesto, me interesaría hacer una aclaración de principio sobre los estudios de traducción literaria. En este sentido (y la alusión a la escuela filológica italiana es aquí inevitable) creo que una de las limitaciones que en este campo está a la orden del día es precisamente la de dejar a un lado la *historia* a la hora de hablar de traducción literaria. De hecho, leyendo algunos trabajos provenientes de la Lingüística General (especialmente los anglosajones) que se van publicando en la actualidad, muy a menudo robustecidos por un sistema teórico determinado como la semiología, los desarrollos actuales *de la lingüística del texto, la teoría de la recepción, o la misma didáctica de la traducción*, a veces se tiene la impresión de que en Europa, la reflexión en torno a la traducción incide demasiado a menudo en la didáctica de ámbito universitario, en el que sin duda representa una necesidad disciplinar en progresivo aumento. Quisiera concluir esta reflexión preliminar diciendo que soy de la opinión de que el *problema* de la traducción literaria tiene que ser abordado desde una *perspectiva histórica*², y que esta perspectiva de ningún modo obstaculiza una sistematización teórica del estudio de la traducción desde las actuales propuestas de la lingüística (o *didáctica de la traducción*). Más bien la enriquece, es decir, que arroja nueva luz sobre una tradición, secular en Europa, de la que los actuales estudios sobre esta disciplina son deudores. Por aparentemente sofisticados que a veces parezcan sus ensamblajes teóricos (que en su mayoría privilegian un *enfoque sincrónico*)³.

² Cf. G. Folena (1991: 14-20), especialmente el capítulo "Varietà delle nozioni del tradurre nel Medioevo. Il quadro francese antico".

³ Cf. por ejemplo el libro de G. Mounin (1977² [1963]), ya clásico en la bibliografía, donde precisamente se prescinde del desarrollo histórico.

2. Después de esta consideración preliminar, en mi opinión importante para quien se dedique a la frecuentemente incómoda tarea⁴ de la traducción poética de lenguas vivas —sobre todo románicas—, quisiera ya pasar al tema que pretendo desarrollar aquí: una reflexión en torno a la traducción de un libro de poesía contemporánea llamado *experimental* (por defecto), es decir, sobre la traducción de *Versi e nonversi*, del teórico y poeta de la neovanguardia italiana de los años sesenta Alfredo Giuliani⁵ que realicé a finales de los ochenta [publicada en 1991], con la importante ayuda aclaratoria del autor. Se trata, pues, de un autor, lector, y corrector de sus propios textos traducidos a una lengua románica (el español) poco conocida por él, o de un conocimiento limitado (a nivel de *actualización lingüística*, no a nivel de *competencia*, o si queremos, de la semántica de esa lengua); pero sin duda perteneciente a una tradición cultural latina y románica común entre traductor y *autor-corrector-lector* de sus mismos poemas traducidos. El poeta que nos ocupa, Alfredo Giuliani, fue uno de los intelectuales que en los primeros años sesenta sentaron las bases teóricas de lo que en un primer momento se denominó *I novissimi*⁶, y posteriormente, *Gruppo 63*. Es decir, la neovanguardia italiana de los años sesenta. Evidentemente, no es éste el lugar para realizar una valoración crítica de lo que la neovanguardia ha significado en conjunto para la literatura italiana actual, y tampoco para realizar una síntesis teórica de la misma. Antes bien, quizá sería imprescindible aludir a la experimentación lingüística que estos autores (Sanguineti, Balestrini, Porta, etc.) ejercieron en los años sesenta y setenta —y todavía ejercen— sobre una tradición de literatura tan rica como la italiana. La cita —muy conocida— sintetiza la poética que sustenta las composiciones de *Versos y noversos*:

Chi scrive una poesia (e dunque anche chi la riscrive leggendo-la) sperimenta tutta la possibile ambiguità e comprensibilità del linguaggio. Strozata apparizione, rito demente e schernitore, discorso

⁴ En el sentido de que dos lenguas similares (de evolución paralela y de cultura común) provocan muy a menudo, como es bien conocido, innumerables traiciones (Croce) mutuas (el español y el italiano, el portugués y el español, etc.).

⁵ El libro comprende la obra poética completa del autor hasta 1986 bajo el título original italiano de *Versi e nonversi* (A. Giuliani: 1986). La traducción española: *Versos y noversos* (A. Giuliani: 1991).

⁶ Imprescindible es aquí citar la clásica antología *I Novissimi. Poesie per gli anni sessanta* (A. Giuliani: 1965 [1961]), que recogía textos poéticos y críticos (de poética) de Sanguineti, Balestrini, Pagliarani, Porta, y el mismo Giuliani.

sapiente, pantomima incorporea, gioco temerario, la nuova poesia si misura con la degradazione dei significati e con l'instabilità fisiognomica del mondo verbale in cui siamo immersi⁷.

La finalidad última de la neovanguardia se dirigía a la revitalización del lenguaje poético en los años sesenta, y es algo muy conocido, me parece, de una poesía considerada como absolutamente incapaz de hablar del mundo del hombre contemporáneo (que ya ha dicho muchas cosas, como afirmara Umberto Eco)⁸; por otra parte, al establecimiento de un polémico combate (lingüístico) frente a una literatura en la Italia de los años sesenta que poco se distanciaba⁹ de la que había producido el siglo XIX (Pascoli, el impresionismo, el crepuscularismo...). O al menos inmersa en esa cosmovisión, y tremendamente ajena, por tanto, a las nuevas tendencias que florecían, y efectivamente estaban plenamente instaladas en Europa¹⁰ (Eliot, Joyce, Pound, la poesía de *Tel Quel* y la novela experimental francesa, por poner unos ejemplos):

Il punto è che la poesia contemporanea non esalta il linguaggio dandogli una 'forma' diacronicamente elaborata, bensì straniandolo dalle sue proprietà semantiche, lacerandone il tessuto sintattico, scomponendone l'armonia e ricostruendolo in ordini provvisori violentemente sincronici. In maniera molto scorciata e riassuntiva, possiamo dire che per capire la poesia contemporanea, piuttosto che alla memoria delle poesie del passato, conviene riferirsi alla fisionomia del mondo contemporaneo. Ciò non significa che il poeta ha fatto tabula rasa della tradizione: è il lettore timorato che ha torto di connettere la tradizione con l'idea del dovere¹¹.

Una literatura ajena a la *tradición de lo nuevo* (Giuliani) por muchos motivos que podrían sintetizarse así: desconocimiento, falta de iniciativa, y a menudo escaso interés editorial por las traducciones (el ensimismamiento nacional: el rechazo de intelectuales "nacionales" como Pasolini, Fortini,

⁷ En la introd. de 1965 a *I Novissimi* (A. Giuliani: 1965, 8).

⁸ Cf. U. Eco (1962).

⁹ Cf. la introd. de 1961 a *I Novissimi* (A. Giuliani: 1965).

¹⁰ Una operación similar se desarrolló en nuestro país a finales de los años cincuenta a través de la llamada Generación del 1950. La operación intelectual es muy distinta, no cabe duda. Pero quizá sea el esfuerzo de renovación del panorama literario nacional el que aúne los esfuerzos de ambos grupos.

¹¹ En la introd. a *I Novissimi* (A. Giuliani: 1965, 3).

Moravia, etc.)¹². En definitiva, se trataba de una agresiva oposición ideológica y también literaria a una cultura tan provinciana —así se plantea en los textos de la Nueva vanguardia, o neovanguardia— como “provinciana” dejaba de ser Italia a mediados de siglo, por entonces inmersa en una sociedad industrial deficitaria y siempre necesitada, como leemos en los primeros planteamientos teóricos, de una *nueva* literatura que la neovanguardia propugna (Porta). O al menos, de *otra* literatura. De un lenguaje poético que dentro de esa tradición pudiera aludir, contar, significar esa transformación *en* la historia:

Volevamo mostrare che, invece, è più difficile farla che capirla. Tra la poesia e l'esistenza sono da tempo intervenuti rapporti di forza; alla poesia non vale più dire, ma agire. Se non c'è conciliazione con la società, e neppure convivenza pacifica con le ideologie della realtà, la poesia deve porsi nel rigore dell'anarchia, quale estremo tentativo di conferire un senso all'insensatezza quotidiana. Certo l'insensatezza è un mero 'contenuto' del nostro mondo: qualcuno se ne servirà per manifestare la propria insensibilità o un comodo cinismo; per altri sarà l'unica possibile e sofferta soluzione stilistica. Il non-senso è divenuto un materiale 'iconico', come le madonne e gli angeli delle antiche Annunziazioni¹³.

3. En la poesía de Giuliani, la experimentación neovanguardista significa también la exploración de los límites de la realidad a través de un lenguaje poético también en el estado *límite* de sus posibilidades; a menudo de sus contradicciones, banalidades (y siguiendo aún a Giuliani) sobre todo, de sus insensateces. Sintetizando, los textos de la Nueva Vanguardia, y especialmente los del autor que nos ocupa, representan un laboratorio de poesía que atenta contra lo contradictorio de nuestro mundo a través, precisamente, de la contradicción de la misma lengua, expresión (o a menudo, *vehículo*) de

¹² El final de la II Guerra Mundial marcó también el final de la rica y enmarañada cultura de principios de siglo, cuando los escritores-traductores (Pavese, Ginsburg, Vittorini, etc.) ya habían planteado en los años treinta la necesidad de las *otras* literaturas, es decir, de la traducción. No se le puede de ningún modo negar a los componentes de la neovanguardia italiana, sea cual sea el juicio de la historia sobre sus programas y textos, su labor de difusión a través de traducciones que ellos mismos realizan de la moderna literatura europea en los años sesenta y setenta. Cf., por ejemplo, la antología *Poeti di "Tel Quel"* de A. Giuliani-J. Risset (1968).

¹³ En *I Novissimi*, cit., A. Giuliani (1965, 2).

éste. Estamos ante una poética delimitada, siempre lúcida (es difícil dudarlo), que tiene como principal motor para su desarrollo el que la poesía debe justificarse por sí misma. Y es con la alusión a la contradicción inherente a la lengua —o a la lengua de la poesía en los textos neovanguardistas italianos— como empiezo ya a adentrarme en la anunciada experiencia personal y *traducionaria*¹⁴. Así como a proponer algunas conclusiones. Pero antes, me interesaría citar un nuevo párrafo donde el autor al que vengo aludiendo expone su concepción del lenguaje poético. O más exactamente, la relación entre lenguaje y materia de la poesía:

Non vorrei dare l'impressione di voler sprofondare il lettore nella mistica e nell'ineffabile. Il linguaggio è certamente un'elaborazione razionale, ma la sua materia è psichicamente e ideologicamente indistinta, deposita sedimenti sociali di ogni provenienza, è insufficiente e discontinua, inerte o in stato di sobbollizione, putrefatta o cristallina: questa materia ingannevole (cosa, sentimento, nesso, idea, nozione, archetipo, gioco) il poeta coltiva, sceglie, manipola senza riguardo per una pre-verità che essa possa contenere¹⁵.

El poema que a continuación reproduzco creo que es representativo de la idea de poesía propugnada en los primeros textos teóricos de la neovanguardia a los que nuestro autor se ha mantenido fiel quizá como ningún otro de sus representantes:

Cancioneta

Querida cebollita de mis ojos
 agua en la garganta boca de remordimiento
 tienes miedo de respirar en el vacío
 pendes tus velos quemados
 sufres tus raíces retorcidas

¹⁴ La *filología traducionaria* es un sintagma inventado por el mismo Giuliani (y por tanto, una expresión sin *traducción* posible al español). En el fondo, esta palabra contiene una fuerte alusión a la cárcel. En la jerga carcelario-judiciaria italiana, la "traducción" es el traslado de un detenido de una cárcel a otra. Una palabra clave, entonces, para el traductor: existencialmente liberatoria: (traduzco literalmente a Giuliani, *cf.* epistolario inédito) las alegrías del universo *traducionario*, el humor *traducionario*, etc.

¹⁵ En *I Novissimi*, cit., p. 8.

bobalicona que eres tienes ganas de morir
 mira que yo quemo y lloro
 cuando llueven sol o agua
 sobre la piedra rota donde me siento.
 Dejo al dios pobre enriquecer
 los amigos me amigean
 los enemigos se enemigean
 los vientos me avientan
 los hotelitos me hotelillean
 las esquinas me esquinean
 las malezas me malecean
 los turquíes me enturquean
 los arroyos me arroyean
 los fajos me afajea
 las vacas me desvacan
 las serpientes me serpentean
 los topos me topan
 las ratas me ratean
 los horizontes me horizontean
 las nubes me anublan
 El cielo está sobre sus palafitos
 el pozo no baja y no crece
 Dejo al dios pobre enriquecer¹⁶.

¹⁶ Cf. A. Giuliani (1986: 188). Reproduzco el poema original: *Canzonetta*/ Cara cipollina dei miei occhi/ acqua in gola bocca di rimorso/ hai paura di alitare nel vuoto/ spenzoli i tuoi veli bruciati/ soffri le tue radici contorte/ scemolina che sei hai voglia di morire/ guarda che io brucio e piango/ quando piovono sole o acqua/ sulla pietra rotta dove siedo// Lascio il dio povero arricchire/ gli amici mi amicolano/ i nemici si annemicano/ i venti mi avventano/ gli alberghucci mi alberucciano/ i vicoli mi svicolano/ i cespugli mi cespugliano/ i turchini m'inturchinano/ i ruscelli mi ruscellano/ le fascine mi affascinano/ le vacche mi svaccano/ le serpi mi serpeggiano/ le talpe mi talpeggiano/ i topi mi topolano/ gli orizzonti mi orizzontano/ le nuvole mi annuvolano// Il cielo sta sulle sue palafitte/ il pozzo non cala e non cresce/ Lascio il dio povero arricchire. Y a continuación los comentarios epistolares del autor (4-5. 4. 87): “*mutria* è espressione del volto abitualmente imbronciata, accigliata, chiusa, di chi sembra sempre di malumore. Penso sia giusto *cara de vinagre* (...) Segunda strofa: il primo verso significa ripiegare le ali *dagli* occhi, come se dentro gli occhi si formassero ali (in gioventù) che poi, diventando maturi, bisogna ripiegare e mettere via. Invece il quarto verso (che lei ha segnato in azzurro) mi sembra giustissimo. *Questa è bella* è, come sa bene, una comune espressione idiomática; si sottintende probabilmente *cosa*. Esprime sorpresa di fronte a un paradossoso, a un fatto o comportamento incongruo (...) Anche *non c'è che dire* è un'altra comune espressione idiomática, e si usa ironicamente (non bisogna personalizzarla, non deve suonare come: *non hai niente da dire*; deve suonare impersonale, se possibile). *è bella e fatta*, terza espressione idiomática (si sottintende qualcosa;

4. Un modo de hacer poemas, como el que acabo de sintetizar —quizá injustamente— sólo puede producir una literatura fuertemente codificada, cerrada en sí misma, ininteligible fuera de un reducido grupo de lectores —parece ser— para la que está destinada, y en la que éstos se reconocen (en definitiva, la tan cuestionada por la crítica *utopía* de la neovanguardia)¹⁷. Y en primer lugar habría que preguntarse qué sentido tiene su traslado (o traducción) a otra lengua, a cualquier otro sistema lingüístico. Mi experiencia personal al leer textos traducidos al español de poesía *experimental* (apoyada a menudo en la *sugestión* del significante, o en su poder evocador), me ha hecho preguntarme por el interés que pudiera tener la aventura que emprende el lector de este tipo de textos. A menudo he tenido la impresión de que no puede tener interés alguno, aparte de la experiencia exótica (del carácter *lúdico* de la misma lectura), o del esfuerzo mismo como lector o traductor. He aquí otro ejemplo bastante significativo, un poema de *Versos y noversos* donde el autor reinventa las palabras casi totalmente, y donde por tanto éstas están deformadas “justamente”. Es decir, un texto *digamos* metapoético en el que cualquier lector de poesía encontraría infinidad de sugerencias que poco o nada se relacionan con las que el autor quiso plasmar allí:

Invecticojón

Goteón leucocitibundo, pielembudo de pienso,
tu vaginacocida babeajuega y triquiña todadelicadez
la pijoglotona: ohi sutilezas cagarrutas tuerceojos

qui in senso generale, hai già fatto la tua scelta di vita; non va assolutamente riferita alla *mutria*; deve restare impersonale, anche se ovviamente si riferisce al *tu*, al me adolescente, a cui tutta la poesia è indirizzata). E non credo che sia giusto *chismear*, meglio *rededir* (così si conserva la rima); (20.7.88): “spenzoli i tuoi veli bruciati, si fa pensare ai veli delle *señoras*, ma anche ai veli delle cipolle (involucro che avvolge la cipolla). Non capisco *colgajos*, perché il sostantivo? La poesia parla a una lei: tu spenzoli (verbo) i tuoi veli bruciati. - *Palafitte*: pali (gen. di legno) conficcati nel terreno, specie paludi o laghi, usati come fondazioni di costruzioni (capanne)... *Los fajos me afajeán* mi sembra bellissimo (il senso è proprio quello che lei ha capito, è *fajos*), *fascina* è fascio di sterpi o piccole legna, usate per fare il fuoco o per allestire ripari in campagna.”.

¹⁷ Cf. M. Corti (1978). Una definizione di vanguardia importante para la argumentación que propongo la encontramos en G. Guglielmi (1967: 27): Avanguardia è nozione polemica che sta a significare una letteratura di opposizione rispetto alla produzione letteraria corrente e normalmente ricevuta. Che tale contrasto assuma un aspetto ideologico, è un ovvio corollario, in quanto gli standar del gusto sono quelli sanzionati dalla collettività borghese e coonestati in un ordine rassicurante, che si propone come definitivo”.

rápidascharlascerebrales, que te superangustias pulpando mollas,
 archipegando al vorazalheli marchitón, tu dulceta
 que regoza divanísicamente el picorzónculo;
 cagustia viciumustiezas el bárlatro rascoso:
 tu mirlosa malaíra y vida¹⁸.

¹⁸ Reproduzco el texto original en A. Giuliani (1986: 99) de *Versi e nonversi: Invetticogliall' sgrondone leucocitibondo, pellimbuto di farcime./ la tua ficalessa sbagioca e trichigna tuttadelicatura/ la minghiottona: ohi sottilezze cacumini torcilocchi/ presticerebrazioni, che ti stragosci polpando mollicume./ arcipicchiando la voraciocca passitona, la tua dolcetta/ che alluchera divanissimamente il pruggiculo:/ cagoscia vizzosaggini il bàrlatro grattoso: / la tua merlosa irabondaggine e vita. Y a continuación cito la explicación del autor en el aludido epistolario traducionario (4-5 abril de 1987) en la que él contaba al estupefacto traductor las razones del poema: "*Invetticogia*: (invettiva/ coglia, sacca dei testicoli) è una invettiva contro un coglione. Quasi tutte parole inventate ma chiarissime (maestro fu Joyce di Finnegan). *Leucocitibondo*: (leucociti/ moribondo, sitibondo ecc.); *Pellimbuto*: (pelle/ imbuto) detto a una persona significa più elegantemente "sacco di merda"; è anche più preciso perché *imbuto* fornisce il senso attivo di *ingurgitare*; *Farcime*: inventato dal verbo *farcire*, riempire; *farcime* come *becchime* (ciò che si da ai polli); *farcire* è generalmente termine gastronomico; *Ficalessa* (fica/lessa) (vulva vecchiotta, non più tanto appetibile); *Trichigna*: verbo "trichignare" inventato, esprime movimenti leziosi della donna e scricchiolii del divano (c'è l'onomatopea popolare *triche trache*); *Tuttadelicatura*: (tutta/ delicatezza smorfiosa e ridicola); *delicatura* è inventato perché *delicatezza* sarebbe positivo e inespressivo; *Minghiottona*: (ghiottona di cazzi, *minchia* è voce volgare siciliana per membro maschile, conosciuta più o meno da tutti gli italiani; i siciliani la usano come *interiezione*. Nel palinsesto, per così dire, si legge *mignottona* (da *mignotta*, donna facile); *Cacumi*: (latinismo buffo) *culmine*, *cima*, ma anche *cacca* in filigrana, elevatezze merdose, smancerie ignobili della donna (la poesia mette in scena una coppia di amici); *Torcilocchi*: (torcere/ occhi) strabuzzamenti, rovesciamenti di pupille della donna che amoreggia sul divano (perciò l'avverbio inventato *divanissimamente*, in filigrana *divina*, altra feroce burla); *Presticerebrazioni*: (inventato su modelli latini burleschi): i due che amoreggiano e conversano sul divano sono due intellettuali; si eccitano molto col *cerebro* (cervello, il poco che hanno) e vogliono apparire l'uno all'altra brillanti, prontissimi a intendersi: ecco le *presticerebrazioni* (presto/ chiacchiere cerebrali posticce; *Strangosciare*: inventato (da angosciare, col prefisso che ne aumenta la forza (in italiano si può *strafare*, *stramaledire*, *straripare*, ecc.); *Polpare*: (polpa/ palpare) facile invenzione: *la polpa* che lo sgrondone *palpa* sono le carni ormai mollici della sua smorfiosa (la quale si atteggia a seduttrice); *Sbaglioca*: (sbava bava/ gioca) dal verbo inventato *sbagiocare*; *Sottilezze*: burlesco per "Sottigliezze"; *Arcipicchiando*: (prefisso *arcil* picchiare, picchiettare, dare colpi; *Voracciocca*: (*violaciocca*, fiore delicato e assai romantico/ vorace); *Alluchera*: (da *solluchero*) parola inventata, il senso del verso è: se ne sta tutta moine strofinando sul divano il culo che le prude (*pruggiculo* è inventato, direi che la serie semantico-fonica dovrebbe essere: *prurito/ struggimento di culo*); *Cagoscia*: (caga/ angoscia) – *vizzosaggini* (viziosoaggini ridicole da parte di persone vizzate, sciupate) – *Barlatro* (barlatro/ latrare, il divano è diventato un barlatro?) – *Grattoso*: (grattare, grattarsi), aggettivo inventato – *Merlosa*: (da *merlo*, uccello ritenuto stupido, si dice che un uomo è un merlo se si fa facilmente infiocchiare; ma in filigrana c'è *merdosa*) – *Irabondaggine*: (inventato da ira e il suffisso *-aggine*, *vagabondaggine*, *melesaggine*, ecc.)".*

Creo, por lo demás, que estamos ante una cuestión muy seria que demasiadas veces se obvia en nombre de lo extravagante, de lo Moderno (Post-moderno), o simplemente distinto. Es decir, la imposibilidad de traducción de textos altamente metaliterarios, cerrados prácticamente a la interpretación. Pero también habría que preguntarse por el sentido que tiene traducirlos a otras lenguas, ya que un traductor —por más empeño que ponga— sólo puede acceder a una de las muchas sugerencias que en ellos hay en potencia, como cualquier lector que conoce la lengua determinada, y la cultura que esa lengua encierra. Es decir, el traductor inevitablemente sólo puede ofrecer una interpretación más de las muchas posibles que encierran los poemas, pero de ningún modo acceder a una *estructura textual* preparada de antemano por el autor para *provocar* esta continua ambigüedad cargada de alusiones de la más distinta procedencia. Paradójicamente, éste no es el caso de la traducción española de *Versos y noversos* por muchos motivos que paso a resumir lo más brevemente posible. Ciertamente, se trata de la poesía completa hasta 1986 (1950-1984) de un autor *experimental* fuertemente codificada desde sus planteamientos de poética teórica (la poética neovanguardista que el mismo autor contribuye a sistematizar de manera parece que radical, leyendo la crítica), pero el mundo al que remiten estos textos es un mundo que el lector español, como el italiano que sobre ésta se ha publicado, dominan de igual modo, o podrían dominarlo, *deformándolo*, dentro de su ambigüedad consustancial. Es por tanto, el concepto de deformación con el lenguaje de un mundo deforme (o sea, nuestro mundo contemporáneo) inherente a la poética de Giuliani (y de la mayoría de los autores neovanguardistas italianos de su generación) el primer pilar en el que se sustenta la traducción de un libro como *Versos y noversos*. Y el que, en mi opinión, le ofrece el estatuto de *traducible*. O en otros términos: las razones de poética teórica que sustentan los textos de Giuliani sugieren un camino para determinar su traducibilidad a otra lengua. Pongo un último ejemplo de traducción (o filología traducionaria):

Marañas y gotas

Marañas y gotas.
Dolores me dejan
por una pena más negra.
También el hombre se va
dejando lo peor.

Una vez tenía tiempo
 porque era ágil.
 Ahora que soy lento
 no tengo ya tiempo.
 Aquel claror perdido,
 linterna que oscila
 sobre el palo clavado,
 es el amor que duerme
 en el ojo torcido.
 La golondrina vuela por hambre
 el ruiseñor canta
 para poner en guardia a los rivales,
 y tú giras, giras, debilidad rapaz,
 para encontrar los tesoros
 de la crueldad amorosa¹⁹.

Esta deformación de la lengua a la que me refiero no es posible realizarla a través de la interpretación, sino como vengo afirmando, a través de las mismas *razones compositivas* que la han motivado, y que son las que en última instancia dirigen la riqueza inherente a los mismos textos. Resumiendo, diría que estamos delante de un caso de interpretación condenada de antemano a la parcialidad. O algo parecido.

5. Entrando ya más directamente en el trabajo de la traducción de los poemas que conforman *Versos y noversos*, afirmo que éstos representan, como parece obvio, un caso límite de *traducibilidad*, un fuerte desafío tanto para el traductor (ya lo había sido para el autor) como para el lector que rea-

¹⁹ El texto original pertenece también a A. Giuliani (1986: 185): *Grovigli e goccell* Grovigli e gocce./ Dolori mi lasciano/ per una pena piú nera./ Anche l'uomo se ne va/ lasciando il peggio.// Una volta avevo tempo/ perché ero svelto./ Ora cha sono lento/ non ho piú tempo.// Quel chiarore perso,/ lanterna che oscilla/ sul palo impiccato,/ è l'amore che dorme/ nell'occhio rovesciato.// La rondine vola per fame,/ l'usignolo canta/ per mettere in guardia i rivali,/ e tu giri, giri, rapace debolezza,/ per trovare i tesori/ della crudeltà amorosa. Añado asimismo el comentario epistolar (20.7.87): "Dalla sua spiegazione, penso che *marañas* sia molto bello, però il mio 'grovigli' è piú vago. Credo che *marañas* vada bene; invece non sono affatto sicuro di *vertido*; *rovesciato* è molto suggestivo, ma non vuole avere un solo senso preciso: in realtà può far pensare allo sguardo che nel sonno si rovescia dentro di sé, o può far pensare all'occhio rovesciato di una persona che storce lo sguardo prima di svenire. *Occhio rovesciato* deve suonare come sedia rovesciata, una cosa voltata sottosopra".

liza el trabajo definitivo. Pero en este sentido se impone una consideración que también tiene que ver con la viabilidad de la traducción de un texto de estas características. Es decir: ¿cómo es posible acceder al texto, a qué texto accedemos, y qué texto ofrecemos en la *otra* lengua?

Retomando otra vez el concepto de *deformación* del lenguaje con el lenguaje (siempre, según Giuliani, se trata emblemáticamente de una deformación *adecuada*)²⁰ es importante no dejar de lado que representa el fenómeno más recurrente en la mayoría de los poemas que conforman el libro. Se trata, entonces, de *reinventar* el lenguaje para exponerlo a una máxima “tensión” significativa, y sobre todo *alusiva*, ambigua (propiciadora de la creación de una nueva *cosmovisión semántica*) que implique de las formas más variadas —y sorprendentes— al lector en el texto.

Soy de la opinión, como antes sugería, que ante textos de estas características (cerrados por principio en una rígida arquitectura semántica siempre ambigua) se hace inevitable la intervención del autor²¹, como ocurrió en el caso de *Versos y noversos*. Y que sin esta intervención directa, la traducción de un libro de poesía experimental es una empresa condenada al fracaso²², cuando no termina fabricando un precario y necesariamente frágil castillo en el aire. Por más competencia lingüística y cultural que el traductor tenga de la lengua sobre la que trabaja, no puede de ningún modo ser un adivino.

6. Aludía antes a los límites de la traducción poética de textos puestos en el límite de sus posibilidades formales y semánticas. En realidad, durante el tiempo que duró el trabajo de desmontaje y montaje de *Versos y noversos*, tanto traductor como autor dudamos a menudo de que algunos poemas pudieran ser resueltos con *dignidad*. Conscientes de lo mucho que se perdía en el traslado de una lengua a otra, desde luego como un preso (o sea, un poema) traducido de una prisión (es decir, de una lengua) a otra prisión (cla-

²⁰ En el sentido de que la transgresión a la que se somete la lengua tiene que quedar entre lo gramatical y agramatical. Me explico mejor. La tarea de deformación que el autor se impone tiene que permanecer siempre en el sistema lingüístico del italiano literario. La lengua de la poesía de la neovanguardia se dirige agresivamente a la ambigüedad lingüística, portadora de infinitas alusiones, posibles o imposibles, pero siempre susceptibles de *existencia* en el universo semántico del lector.

²¹ En el largo epistolario el mismo autor confiesa a menudo haber olvidado el significado de gran parte de las palabras inventadas, e incluso el contexto semántico en el que tendrían que significar o proponer, su mismo carácter alusivo.

²² Éste es el caso desgraciadamente de algunas publicaciones en nuestro país de textos experimentales italianos (Sanguineti, Balestrini, Pagliarani, etc.).

ramente, otra lengua). Por dignidad entendíamos un mínimo de transmisión textual de un poema a otro poema, a nivel tanto de significante como, y sobre todo, de los distintos significados posibles que el poema en concreto tenía en su construirse (tanto a nivel de emisión o construcción como de recepción y desentrañamiento). Y de cualquier modo, situando siempre en un lugar privilegiado la hegemonía de la ambigüedad —de los posibles sentidos contradictorios, y por tanto siempre eficaces— sobre el poder de la forma: del significante que la contenía. Con todo, no fue posible sacrificar ningún poema (¿quién sabe por qué?), aun siendo conscientes de la misma imposibilidad de la operación, y en alguno de los casos límite de *texto definitivamente intraducible* (por ejemplo, *Logogrifo del herrero/ Logogrifo del maniscalco*)²³ se optó por introducir el original en nota. O dicho en otros términos, aceptar una intraducibilidad evidentiísima, incómoda, pero al mismo tiempo agradable, precisamente por declarada.

El título que le he ofrecido a este trabajo quisiera facilitar una conclusión difícil cuando se habla de traducción literaria, y especialmente de poesía “experimental”, o sólo de poesía. Creo, para concluir, que no es posible lle-

²³ Éste es el poema en cuestión en ambas lenguas (*eds. cit.*): *Logogrifo del maniscalco*/ casa calma scia/ mani salmo calco/ limo scalco clima/ micco sacco scalmo/ nomi mosci cani/ ani canali colmi/ nocca lama scialo/ manica monaca scala/ naja mina mali/ salma losca coma/ laccio caso mio/ ansia cosa sola/ cima iosa calo/ sala noia oasi/ ansa socia ciao/ sano liso asilo/ ala coscia cloaca/ mona maso malia/ coca maliosa cimas/ locca cosca lisca/ mosca cala mala/ acca sacca mania/ anima asola malsana/ nani lanosi aloni/ mica manca soia/ scalino salino salmi. La traducción sería ésta: *Logogrifo del herrero*/ casa calma estrella/ manos salmo calco/ limo maestresala clima/ mico saco escalmo/ nombres flojos perros/ anos canales colmos/ nudillo filo ostentación/ manga monja escalera/ mili mina males/ mortaja torba coma/ lazo caso mio/ ansia cosa sola/ cima abundancia merma/ sala pesadez oasis/ asa socia ciao/ sano raído asilo/ ala muslo cloaca/ mona maso magia/ coca hechicera cimacio/ boba camarilla raspa/ mosca cala mala/ hache saca manía/ alma ojal malsana/ enanos lanosos halos/ acaso falta soja/ escalón salino salmorejo. A continuación reproduzco el comentario explicativo epistolar del autor (20.7.87): “Il logogrifo è un gioco retorico (anche enigmistico): si scompone una parola e con le sue lettere si compongono tante altre parole. Il titolo significa: Logogrifo del (la) parola maniscalco. Maniscalco è l’artigiano che costruisce e applica i ferri ai piedi dei cavalli (e altri animali). Se lei scompone la parola avrà due a, due c, una i, una o, una m, una n, una s, una l. Con queste lettere (escludendo verbi, preposizioni, avverbi, articoli) farà tutte le parole che trova nella *filastrocca*: casa calma scia... Naturalmente la i accentata dell’ultima parola è una poetica licenza (perché proprio non ne potevo più); anche la parola *naja*, che si scrive stranamente con la j (in spagnolo è comune, in italiano non ha mai attecchito e può essere tranquillamente sostituita con la i semplice), anche *naja* è una piccola licenza, ma quasi invisibile perché il suono è quello della i semplice. Nei fogli allegati spiego *naja* e *antinaja* (questa l’ho inventata io)”.

var a las manos de un posible lector de una lengua, de cualquier lengua distinta a la lengua de origen, textos de las características de los que aquí he presentado tan sumariamente, sin la asistencia aludida, así como también sigo creyendo —después de la experiencia— que no sería nada divertida la empresa, ni para quien escribe, ni para quien traduce, y tampoco, y es lo más importante, para quien lee.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Corti, M. (1978): *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Turín, Einaudi.
- Eco, U. (1962): *Opera aperta*, Milán, Bompiani.
- Folena, G. (1991): *Volgarizzare e tradurre*, Turín, Einaudi.
- Giuliani, A. (ed.) (1965): *I novissimi. Poesie per gli anni sessanta*, Turín, Einaudi (1961).
- (1986): *Versi e nonversi*, Milán, Feltrinelli.
- (1991): *Versos y noversos*, Murcia, Universidad, ed. de José Muñoz Rivas.
- Giuliani, A.-Risset, J. (ed.) (1968): *Poeti di "Tel Quel"*, Turín, Einaudi.
- Guglielmi, G. (1967): "Idea e ideologia della letteratura moderna", en *Letteratura come sistema e come funzione*, Turín, Einaudi.
- Mounin, G. (1977): *Los problemas teóricos de la traducción*, Madrid, Gredos, (1963).
- Terracini, B. (1983): *Il problema della traduzione*, Milán, Serra e Riva, (1957), ed. de B. Mortara Garavelli.