



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Letras Modernas



**TRADUCCIÓN POÉTICA COMENTADA DE *ADDIO EN IL
MONDO SALVATO DAI RAGAZZINI E ALTRI POEMI* DE ELSA
MORANTE**

TRADUCCIÓN COMENTADA

que para obtener el título de

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS

(LETRAS ITALIANAS)

presenta

MARIANA GARCÍA AGUILAR

Asesora

SABINA LONGHITANO PIAZZA

Ciudad Universitaria, Cd. Mex., 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Te agradezco:

Tina, por estarme esperando.

Mamá, por convertir mis pesadillas en sueños.

Papá, por tener alguien en quien reconocirme.

Diego, por la música y tu sabiduría.

Mai, por apoyar mi decisión de entrar a la UNAM.

Suave, por ser mi incondicional cofre de secretos.

Nany, por no entregarme a la soledad.

Amado, por siempre estar.

Valedor, por aterrizarme en la realidad.

Porco, por amar ciegamente mi locura.

Jimeno, por hacerme parte de tu familia.

Davide, por la poesía.

Marisole, por los minutos de cuentos eternos.

Armando, por tu solidaridad geminiana.

Rafaello, por los guitarrazos.

Luis, por tu crítica siempre sincera.

Gabriel, por creer que te escondes.

Humberto, por las madrugadas de Leopardi.

Roberto Quirasco, por fomentar mi demencia.

Diego Tapia, por tu sincera resistencia.

Comedor de Ciencias, Cubo 200, por brindarme una fuente de trabajo, amistad y sabiduría.

Roberto Zavala, por enseñarme a siempre pensar.

Leoni, por instruir mi fe.

Nora, por entender la necesidad de la constancia.

Kundalini, por los irracionales.

Monse, por presentarme a Elsa.

Strazzabosco, por tu estimable tiempo.

Sabina, por ser un pilar y una guía en mi vida académica.

Clara Ferri, por tu enorme compromiso con la humanidad.

Ma in fine, la vita debb'esser viva, cioè vera vita;
o la morte la supera incomparabilmente di pregio.

GIACOMO LEOPARDI

| | |
|--|----|
| Introducción | 1 |
| Capítulo I | 3 |
| I.1 Biodata: Elsa Morante | 3 |
| I.2 <i>Il Mondo salvato dai ragazzini</i>. Manifiesto político, poético y espiritual. | 9 |
| Capítulo II | 23 |
| II.1 Teorías contemporáneas de la traducción poética: posibilidades de traducción de un texto poético | 23 |
| II.2 Presentación, análisis métrico-rítmico y análisis estilístico de <i>Addio</i> | 31 |
| II.3 Comentarios de la traducción | 45 |
| II. 3. 1. El título y la traducción de la palabra clave <i>ragazzino</i> | 45 |
| II. 3. 2. Tiempos verbales | 46 |
| II. 3. 3. Dificultades sintácticas | 51 |
| II. 3. 3. 1. Forma Pasiva | 51 |
| II. 3. 3. 2 Formas impersonales | 51 |
| II. 3. 4. Dificultades léxicas | 53 |
| II. 3. 4. 1. Verbo pronominal | 53 |
| II. 3. 4. 2. Problemas léxicos | 54 |
| II. 3. 4. 3. Expresiones fijas y semifijas | 55 |
| II. 3. 4. 4. Colocaciones | 56 |
| II. 3. 4. 5. Matices léxicos | 61 |
| II. 3. 4. 6. Frases idiomáticas | 65 |
| II. 3. 5. Equivalencias pragmáticas | 66 |
| II. 3. 6. Homoteleuton | 68 |
| II. 3. 7. Nombres propios | 68 |
| Comentario final | 72 |
| ANEXO. PROPUESTA DE TRADUCCIÓN | 73 |
| Bibliografía | 91 |

Introducción

Mi formación como traductora empezó dentro de un ambiente académico. Me formé para traducir textos de distintos géneros: literarios, científicos, judiciales, artículos de revistas, libretos, y cortometrajes. La lengua de origen siempre ha sido el italiano, y por supuesto los traduje al español, mi lengua materna. La poesía, por razones de dificultad, tuvo que esperar, ya que desde mi ingreso a seminarios de traducción impartidos en mi colegio no era raro escuchar el gran reto que esto significa. Desde ahora confieso mi pasión por la poesía, y me parece importante, aunque tal vez no muy académico, afirmarlo. Justifico este atrevimiento al asegurar que en el simple hecho de elegir un texto poético para traducir existe un interés personal hacia éste.

En *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi* (1968), Elsa Morante construye una compleja arquitectura poética para describir las oscilaciones entre sus ideas sobre la belleza, la maldad, el respeto a la vida, la infelicidad y la alegría. Es un diálogo radical, profundo e intenso con su generación, un manifiesto que sirve a la persona que quiera hacerle frente a su historia y a la realidad. Al realizar la traducción comentada de “Addio”, la primera parte del libro, mi objetivo es encontrar posibilidades de justificar una traducción poética adecuada y vinculada al original por medio de un análisis y búsqueda rigurosa de estrategias y procedimientos de traducción del italiano al español.

En el primer capítulo se encuentra la presentación de Elsa Morante y la búsqueda del fundamento del libro como manifiesto político, poético y espiritual, como parte de la contextualización e interpretación de la traducción.

En el segundo capítulo empiezo por comentar los retos que enfrenté en el procedimiento de traducción, exponiendo conceptos y estrategias de la teoría de la traducción pertinentes, como las reflexiones de Tomás Segovia y de Raúl Dorra, que tratan el problema de la posibilidad y de la imposibilidad de la traducción poética y narran sus experiencias. Después, se encuentran la presentación y el análisis estilístico del poema. Finalizo con la delimitación de las herramientas metodológicas de mi propuesta y los comentarios puntuales sobre mis elecciones en la traducción, divididos por rubros que corresponden a la dificultad prevalente que encontré. Tendremos entonces dificultades sintácticas, léxicas, relacionadas con frases idiomáticas, o con las equivalencias culturales, con las rimas y las figuras retóricas.

Capítulo I

I.1 *Biodata*: Elsa Morante

Elsa Morante nace el 18 de agosto de 1912 en Roma; su madre es Irma Pogginosi, una profesora judía que imparte clases en una escuela primaria y su padre biológico se llama Francesco lo Monaco. Su hermano mayor, Mario, muere a muy corta edad, así que ella, reconocida por el esposo de su madre, Augusto Morante, se convierte en la primogénita. Tiene tres hermanos más pequeños: Aldo, Marcello y Maria.

A la edad de dieciocho años comienza a estudiar en la Facultad de Letras y decide independizarse económicamente de su familia. Lamentablemente no puede continuar con los estudios universitarios al tener que dedicarse a trabajar en la redacción de tesis e impartir clases particulares de latín e italiano. Sin embargo, publica en distintas revistas varios cuentos y poemas, recopilados y publicados posteriormente en *Lo scialle andaluso*.

En 1930, comienza a trabajar en las publicaciones periódicas *Corriere dei piccoli* e *I diritti della scuola*. Además, colabora con el *Meridiano di Roma* con distintos cuentos como “Il gioco segreto”, “La nonna”, “L’uomo dagli occhiali” y “Via dell’angelo”, los cuales después forman parte de los volúmenes *Il gioco segreto* y *Lo scialle andaluso*. En esta misma época conoce al escritor Alberto Moravia, con quien comienza una relación aproximadamente un año después. Publica cuentos en *Oggi* y los firma con distintos pseudónimos.

Morante y Alberto Moravia contraen matrimonio el 14 de abril de 1941. En este mismo año, Garzanti publica *Il gioco segreto* y *Narciso*; en 1942, la editorial Einaudi publica *Le bellissime avventure di Caterì*, obra que también es ilustrada por Morante. Morante y

Moravia ahora deben mudarse a Fondi en espera de regresar a Roma, ya que Moravia es acusado de antifascismo.

En 1947 es publicada por Einaudi la novela *Menzogna e sortilegio*, cuyo título inicial era *Vita di mia nonna*; es importante mencionar que es Natalia Ginzburg¹ quien sugiere a esta editorial la lectura de esta obra que ganará el Premio Viareggio el siguiente año.

En 1950 es cuando Morante trabaja para la RAI como crítica de cine en la revista semanal *Cronache del cinema*, pero su colaboración dura únicamente dos años por diferencias con la empresa.² Además, en 1950 comienza su colaboración en *Il mondo* donde se encarga de la rúbrica “Rosso e bianco”. A mitad de 1951 comienza a escribir el cuento “Lo scialle andaluso” que es publicado en *Botteghe oscure* en 1953. A principios de 1952 escribe la obra vencedora del Premio Strega, *L'isola di Arturo*, publicada por Einaudi en 1957: “La storia della difficile maturazione di un ragazzo che vive quasi segregato nel paesaggio immobile dell'isola di Procida, accanto all'imponente presenza del penitenziario”.³

En 1959 se publica la obra de poesía *Alibi* por Longanesi, mientras Morante comienza a escribir la novela jamás terminada *Senza i conforti della religione*. En ese mismo año viaja a Nueva York y a Washington; esta época es narrada en algunos versos del poema *Addio*, primera parte de *Il mondo salvato dai ragazzini*. Durante este viaje conoce a Bill Morrow, un joven pintor neoyorquino con quien tiene una relación profunda que es comentada con detalle en el análisis estilístico de *Addio*. Además, publica en el número mayo-agosto de ese

¹ Los principales datos biográficos así como el orden cronológico fueron tomados del apéndice de *Menzogna e Sortilegio* escrito por Cesare Garboli en 1994 publicado por Einaudi, y del sitio web *Le stanze di Elsa* recopilado por la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma y el Ministero per i beni e le attività culturali.

² Cesare Garboli, “Appendice” a E. Morante, *Menzogna e Sortilegio*, p. IV.

³ C. Garboli, “Appendice” a E. Morante, en *Menzogna e Sortilegio*, p. IV.

mismo año, 1959, en *Nuovi argomenti* ensayos como “Saggio sul romanzo”; estos textos, ensayos en respuesta a debates literarios, serán publicados en la antología *Pro o contro la bomba atomica* en 1987 por Adelphi. Esta antología es fundamental para la investigación que presento en el siguiente apartado de este capítulo, ya que gran parte del pensamiento político, poético y espiritual de Morante se concentra en estos ensayos. Además, es esta época, la de los sesenta, cuando Morante tiene una gran actividad de reflexión política y social cumpliendo su papel como una de las pensadoras e intelectuales más comprometidas con su entorno social y esto lo expresa en su literatura, línea que no siguieron todos los escritores de su época.

En 1960 Morante y Moravia viajan a Rio de Janeiro y en 1961 a la India, donde se encuentran con su entrañable amigo Pier Paolo Pasolini. Los tres juntos viajan a Calcuta, Madras, Bombay y al sur del país. La relación entre Morante y Pasolini sería merecedora de un trabajo de tesis, ya que existe una amplia intertextualidad entre sus obras. Además, Morante colabora con Pasolini en distintas películas: hace una breve aparición actoral en el papel de una presa en *Accattone* (1961) y se encarga de seleccionar la música en *Medea* (1969). Morante y Pasolini comparten algunas posturas políticas, como creer que los movimientos estudiantiles de la década de los sesenta eran profundamente vacíos; practican una vida espiritual basada en el cristianismo y desarrollan una enorme capacidad de descripción social: “...sia la Morante sia Pasolini sono perfetti descrittori. Entrambi possono percepire le mutazioni antropologiche, proprio perché ne percepiscono le mutazioni fisiche, le morfologie dei corpi e dei volti di quei ragazzini diventati, diceva Pasolini, bruttissimi”.⁴ De los intelectuales de esta época Morante convive con pintores, escritores y músicos

⁴ Marco, Belpoliti, *Settanta*, p. 39.

distintos, pero es sobre todo con Pier Paolo Pasolini y con Alberto Moravia con quienes establece una relación de retroalimentación artística constante.

Después del brutal asesinato de Pasolini en 1975, a sus 53 años de edad, Morante escribe en 1976 *A P.P.P. In nessun posto*, poema en el cual se despide de su gran amigo:

Tu in realtà questo bramavi: di essere uguale agli altri,
 e invece non lo eri. DIVERSO, ma perché?
 Perché eri un poeta.
 E questo loro non ti perdonano: d'essere un poeta.
 Ma tu ridi/ne].
 Lasciagli i loro giornali e mezzi di massa
 e vattene con le tue poesie solitarie
 al Paradiso.
 Offri il tuo libro di poesie al guardiano del Paradiso
 e vedi come s'apre davanti a te
 la porta d'oro
 Pier Paolo, amico mio.⁵
 (V 59-70)

Marco Belpoliti afirma que la literatura de Pasolini y la de Morante son más cercanas de lo que se podría pensar, y además coloca su trabajo literario al mismo nivel poético: “La innocenza non è una conquista, ma uno stato di grazia. Le brevi pagine che Elsa Morante dedica alle Brigate rosse confermano la notevole statura morale e intellettuale di questa narratrice per nulla inferiore a quella di Pasolini”.⁶

En 1962 Bill Morrow inaugura una muestra de sus pinturas en la galería La Nuova Pesa en Roma. Poco tiempo después, en abril de ese año, regresa a Nueva York y se suicida aventándose del Empire State Building: esta situación marca profundamente a Morante y es el tema principal de *Addio*. En 1963, Einaudi publica *Lo scialle andaluso* y comienza una

⁵ Elsa Morante, “A.P.P.P. In nessun posto Román Reyes”, en *Pier Paolo Pasolini. La ragione de un sogno, Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales Jurídicas, Norteamericana*. 2016, p. 30.

⁶ M. Belpoliti, *Settanta*. p. 41.

época en la que Morante escribe poco “a chi le chiede notizie sul suo lavoro dice di scrivere pochissimo”.⁷ En 1965 regresa a Estados Unidos, y de ahí viaja a México donde vive Aldo, el mayor de sus hermanos, que en esa época es el gerente de la Banca Comercial de la Ciudad de México. Morante visita el país y decide establecerse en Yucatán, estudia distintas culturas mesoamericanas y hace referencia a éstas en algunos versos de *Il mondo salvato dai ragazzini*, cuya composición se extiende de 1964 a 1968, año de su publicación por Einaudi.

En 1970 comienza el proceso creativo de *La Storia*: “nata in seguito alla lettura dei greci ritrovati tra le pagine dei quaderni di Simone Weil”,⁸ que se publica en 1974 y es recibida con gran éxito popular. Sin embargo, las opiniones de los críticos e intelectuales contemporáneos se dividen entre detractores y defensores de la novela:

Mientras algunos elogiaron y reconocieron la importancia de la obra, para otros ésta no tenía más valor que como *best seller* (entre su primera publicación y las reediciones *La Storia* llegó a vender alrededor de 600 mil copias, cantidad inusitada para la época) o incluso hubo quien la tachó enérgicamente de populista.⁹

La Storia tiene una suerte conformada por posturas contrastantes: para sus defensores intelectuales, como Natalia Ginzburg, *La Storia* es una especie de liberación de opiniones conformistas y genéricas del *dopoguerra*, pero por sus detractores Morante es acusada de especular sufrimiento, de propagar pesimismo y vender desesperación. Cesare Garboli describe la recepción de *La Storia* de la siguiente forma: “Prima, un destino ingrato, un successo infausto, appena il romanzo entrò in libreria; poi, col tempo, un premio e un risarcimento”.¹⁰

⁷ C. Garboli, “Appendice” a E. Morante, *Menzogna e Sortilegio*, p. V.

⁸ C. Garboli, “Appendice” a E. Morante, *Menzogna e Sortilegio*, p. V.

⁹ Montserrat Mira, *El personaje de Useppe de La Storia de Elsa Morante como símbolo de la Intrahistoria*, p. 39.

¹⁰ C. Garboli, en “Introduzione” a Elsa Morante, *La Storia*, p. IV.

En 1976 Morante comienza su última novela, *Aracoeli*, pero sufre un accidente en el que se fractura un fémur y es internada en la clínica Quisisana. *Aracoeli* es publicada en 1982 por Einaudi mientras Morante debe permanecer en reposo, puesto que los dolores intensos no le permiten recuperarse. No puede caminar ya que su situación clínica empeora, y debe mantenerse en cama días completos; intenta suicidarse pero la detienen y es internada nuevamente. Además, la intervienen quirúrgicamente, sin obtener los resultados deseados. Elsa Morante muere de un infarto el 25 de noviembre de 1985.

I.2 Il Mondo salvato dai ragazzini. Manifiesto político, poético y espiritual

En *Il mondo salvato dai ragazzini*, escrito entre 1964 y 1968, Morante reflexiona acerca de su compromiso literario con la sociedad y registra en las palabras, mejor dicho, en las entrañas de este texto lo que en esos años se configuraba como un cambio inevitable: el ya conocido *boom económico* con sus aliadas organizaciones de exterminio, las que ella llama “monstruos de la cultura burguesa”. El gran triunfo de esta nueva cultura, que llama “la era atómica”, en la cual parece que el humano tiende a su propia desintegración, hace que Morante fije su mirada sobre estos “monstruos confundidos”: oponerse a ellos es, indudablemente, su compromiso como poeta.

El mayor problema para encontrar una traducción ideal al título de este libro está justamente en la traducción de la palabra *ragazzini*, que podría ser ‘muchachos’, ‘chicos’, ‘chavales’, ‘jóvenes’ o ‘niños’. Al problematizar este título es necesaria la búsqueda del fundamento del texto, para así lograr el mayor acercamiento posible al léxico morantiano. Mientras tanto, una de las posibles traducciones podría ser *El mundo salvado por los niños*.

La necesidad de buscar el fundamento de este libro también nace de la descripción que Elsa Morante hace de él:

È un manifesto. È un memoriale. È un saggio filosofico. È un romanzo. È un'autobiografia. È un dialogo. È una tragedia. È una commedia. È un documentario a colori. È un fumetto. È una chiave magica. È un testamento. È una poesia.¹¹

Gracias a esta declaración se puede afirmar que, por su carácter como manifiesto, *Il mondo salvato dai ragazzini* es un escrito que hace pública la declaración de una doctrina y

¹¹ Esta cita está tomada de la contraportada de *Il mondo salvato dai ragazzini*, desde su primera edición hasta la última, que es la que utilizo como referencia.

de un propósito. Ahora bien, para Morante también fue importante dejar clara la función de un escritor en la sociedad, como en el ensayo *Pro o contro la bomba atomica*, de 1965:

Lo scrittore (che vuol dire prima di tutto, fra l'altro, poeta), è il contrario del letterato. Anzi, una delle possibili definizioni giuste di scrittore, per me sarebbe addirittura la seguente: un uomo a cui sta a cuore tutto quanto accade, fuorché la letteratura.¹²

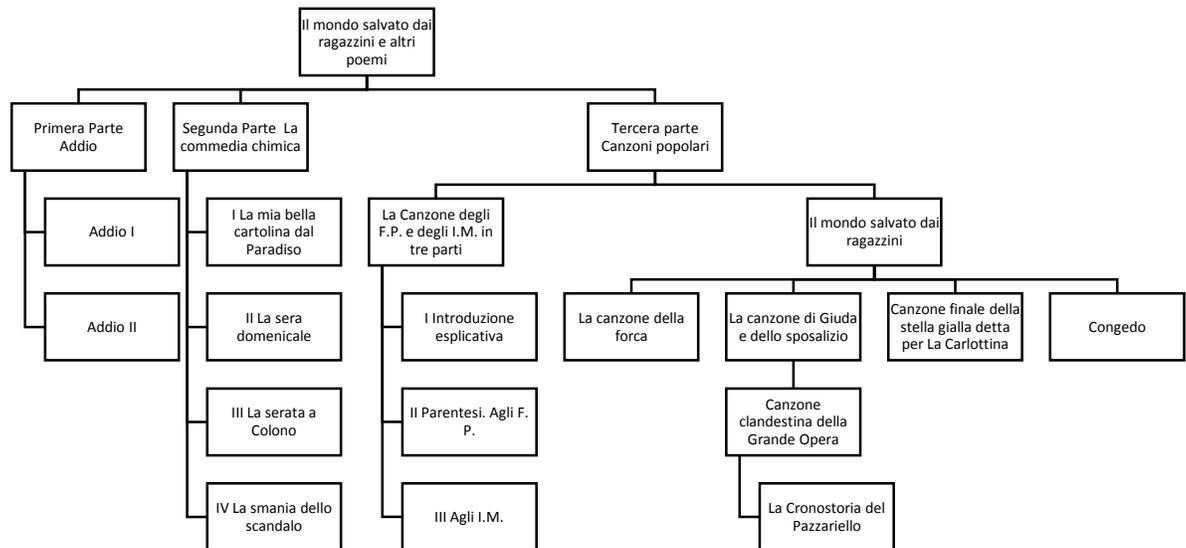
Morante concibe al poeta como un ser responsable de reflexionar y expresarse frente a todo lo que vive y observa en la realidad; considera que el poeta debe ser lo suficientemente sensible para plasmar con una función poética lo que ocurra en el mundo, por lo que la literatura no se puede encontrar entre sus prioridades. En su amplio legado sobre poética, Morante no marca diferencias entre novela y poesía y en su proceso poético incluye la búsqueda de las razones de su existencia individual, para profundizar la realidad de las cosas: esto es fundamentalmente el objetivo de la poesía. A la sazón, es el poeta quien representa en el mundo la mediación entre la humanidad y el Poder.

Como consecuencia tenemos que, según la poética morantiana, el poeta como mediador debe emprender su camino, por muy amargo que éste pueda ser, siempre con los ojos muy abiertos, y es justamente en este trayecto donde se encuentra la verdad poética. Conforme con este pensamiento, comienza el camino de *Il mondo salvato dai ragazzini*: Morante comienza a abrir los ojos hacia la realidad con una despedida para su amigo entrañable Bill Morrow, un réquiem en dos partes tituladas “Addio I” y “Addio II”, en el que describe la capacidad del ser humano de estar consciente del dolor que produce una pérdida, el saber que nunca un rostro será igual a otro. Más que un adiós el poema parece un reclamo por el acto suicida de Morrow, en el que explica que su dolor no es el de despedirse de él a

¹² Elsa Morante, “Pro o contro la bomba atomica”, en *Pro o contro la bomba atomica e altri saggi*, p. 97.

través del delirio, sino el de tener que quedarse en este mundo pero ahora sin él, “Perdonami questa indecenza di sopravvivere”.¹³

A continuación muestro un esquema de la estructura del libro para facilitar el seguimiento de la búsqueda de su fundamento:



La segunda parte se titula “La commedia chimica” y es una selección de cuatro textos en verso libre, muy distintos entre sí, cuyo común denominador es la poesía visual que forma parte de los códigos morantianos. Con este término me refiero a ideas a las que Morante recurre constantemente en toda su obra expresando una voluntad de renovación poética:

existen en todos los textos, incluidos los cuentos y poemas, ciertos rasgos característicos que regresan constantemente. Son diversos los temas recurrentes, y todos reflejan, de un modo u otro, las mismas preocupaciones y preguntas, aunque con el tiempo algunos empiezan a cobrar mayor importancia.¹⁴

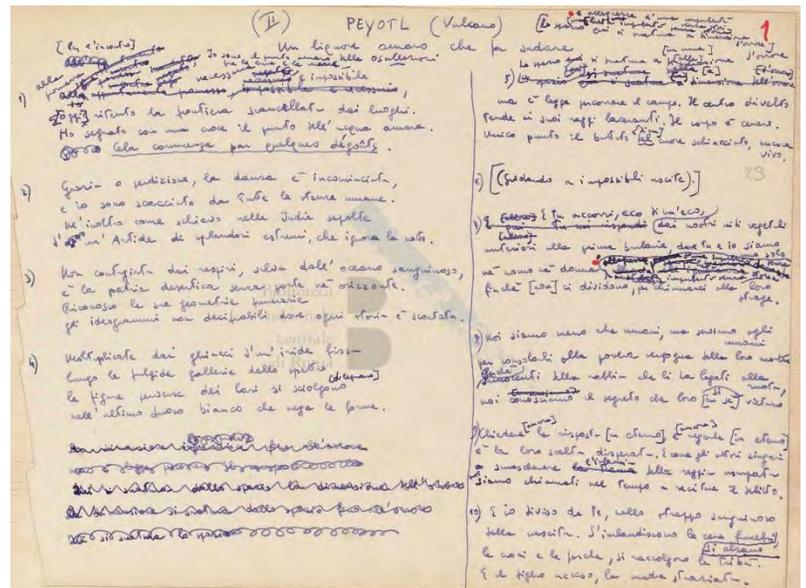
¹³ E. Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*, p. 7.

De ahora en adelante, de esta obra se citará sólo el número de página entre paréntesis después de la cita.

¹⁴ M. Mira, *El personaje de Ueseppe de La Storia de E. Morante como símbolo de la Intrahistoria*, p. 9.

Además, Morante explica lo siguiente sobre los códigos visuales: “La apparizione, nel mondo, di una nuova verità poetica, è sempre inquietante e sempre nei suoi effetti sovversiva giacché il suo intervento significa sempre, in qualche modo, un rinnovamento del mondo reale.”¹⁵ Como ejemplo de código morantiano y de poesía visual, en el manuscrito aparecen referencias al uso de sustancias psicodélicas y en “Vulcano 1864” encontramos la palabra “peyotl” como parte de la poesía visual.

El primer poema de la segunda parte, titulado “La mia bella cartolina dal Paradiso”, narra la llegada del yo poético a la entrada del paraíso y su encuentro con un “rey azteca asesinado” el cual le informa quienes pueden entrar: “Qua non si ammettono passeggeri, se non

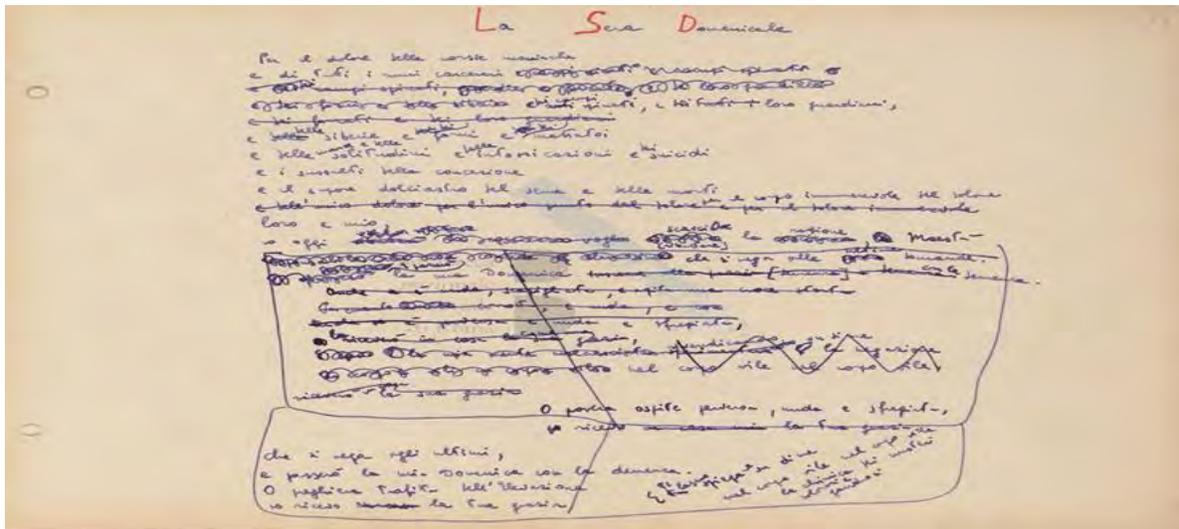


clandestini o espatriati illegali. Indietro!” (p. 27.) Aquí se muestra un vínculo con la cultura mesoamericana y el yo poético explica que no pudo entrar al paraíso ya que fue catalogado como un marginado sí, pero un marginado legal. Es por eso que el yo poético, al ser rechazado del mundo divino, debe permanecer en la vida terrenal y sobrevivir para poder continuar con su escritura.

El segundo texto se titula “La sera domenicale”; en el manuscrito estas letras aparecen con otro color y en mayúsculas, otro juego de palabras que por las iniciales de cada letra, hace una alusión al ácido lisérgico o LSD. Dicho texto es una oración dominical, una súplica

¹⁵ E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica*, p. 66.

“per il corpo innumerevole del dolore loro e mio” (p. 31), en la que el yo poético recibe la gracia como un favor sobrenatural y gratuito para regresar al camino de la salvación.

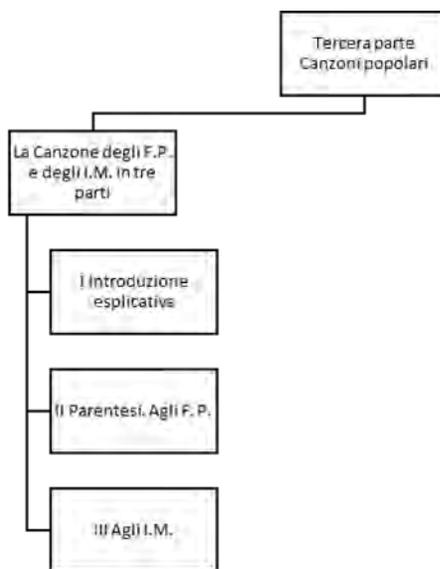


El tercer texto, “La serata a Colono”, inspirada en *Edipo en Colono* de Sófocles, es la única obra de teatro de Morante. De manera paródica, Morante presenta a Edipo como la figura del hombre abandonado en la sociedad industrial moderna, destinado y sometido a la locura y, por lo tanto, como un marginado social. A diferencia del personaje de la tragedia griega, el Edipo de Morante no es el que “no quiere ver”, sino precisamente el que por ver la realidad de la sociedad sufre y es considerado un loco. La protesta anteriormente explicada de Morante contra las monstruosas dinámicas sociales de su época comienza a aparecer desde este texto.

El último texto de esta segunda parte, también escrito en verso libre, se titula “La smania dello scandalo”. Según Cazalé¹⁶ Elsa Morante afirma su participación personal en el drama de sus personajes, el yo narrativo y lírico morantiano puede llegar a ser individual,

¹⁶ Cfr. Claude Cazalé, “Il manoscritto incompiuto di E. Morante”, en Anna Dolfi (ed.). *Non finito, opera interrotta e modernità* a cargo de Anna Dolfi, p. 528.

colectivo, o incluso masculino. En este poema el yo poético habla consigo mismo desde el útero de la tierra, se advierte a sí mismo todo lo que vendrá una vez fuera de éste: “Così ti perdo, e tu mi perdi, nella pestilenza di questa città. Stravolti nel tempo comune, ci scordiamo della nostra nazione festante e dei giochi prenatali”. (p. 113) La estancia y los versos en el delirio antes del proceso del nacimiento llegan a su fin; se describe un parto de la naturaleza y, con los seres inanimados del Edén como testigos, la aparición de Adán, el primer hombre en la tierra “Lei ride lei ride perché, staccandosi da una croce le viene incontro, fresco assolato ridente il ragazzo Adamo”. (p. 125) Es en este último delirio anacrónico que Adán se despega de una cruz para que así, desde su nacimiento, comience la existencia de su sucesión hereditaria, que se describe en “La Canzone dei Felici Pochi e degli Infelici Molti”.



Éste es justamente el título que lleva la primera canción de la tercera y última parte del libro, “Canzoni popolari” que es el espacio designado para los versos más alegres. “La canzone dei Felici Pochi e degli Infelici Molti” comienza con una introducción explicativa que deja en claro el concepto de felicidad y de realidad en el mundo común, y concluye con un listado de “indescriptibles” (p. 131) e inconfundibles

Felici Pochi, quienes conforman la figura de una cruz, la misma de la cual se desprendió el niño Adán. Son estos *Felici Pochi* quienes con su total libertad de espíritu enfrentaron la vida, y esto los caracteriza; además, delinean el ideal de lo que debería conformar el carácter y la personalidad de los niños salvadores del mundo. Los rasgos de esta constelación humana son la pobreza, la juventud, la belleza, la tristeza alegre y la libertad de espíritu. Los *Felici*

Pochi de Morante son: Benedictus Spinoza, Antonio Gramsci, Arturo Rimbaud, Giordano Bruno, Giovanna D'Arc, Giovanni Bellini, Platone, Rembrandt, Simona Weil y Volfango Mozart.¹⁷ La percepción política de Morante está siempre presente a lo largo de su obra, pero es en el *Piccolo Manifesto dei comunisti* donde confirma la necesidad de la libertad de espíritu para poder llevar a cabo una verdadera revolución:

L'onore dell'uomo è la libertà dello spirito. E non occorrerebbe precisare che qui la parola spirito (non foss'altro che sulla base delle scienze attuali) non significa quell'ente metafisico-etereo (e alquanto sospetto) inteso dagli "spiritualisti" e dalle comari; ma anzi la realtà integra, propria e naturale dell'uomo. Questa libertà dello spirito si manifesta in infiniti e diversi modi, che tutti significano la stessa unità, senza gerarchie di valori. Esempio: la bellezza e l'etica sono tutt'uno. Nessuna cosa può essere bella se è un'espressione della servitù dello spirito, ossia un'affermazione del Potere. E viceversa. Così per esempio il Discorso sulla montagna, o i Dialoghi di Platone, o il Manifesto di Marx-Engels, o i Saggi di Einstein sono belli; allo stesso modo che sono morali l'Iliade di Omero, o gli Autoritratti di Rembrandt, o le Madonne di Bellini, o le poesie di Rimbaud. Difatti tutte queste opere (né più né meno delle tante possibili azioni che le equivalgono) sono tutte, in se stesse, affermazioni della libertà dello spirito, e di conseguenza, qualunque siano le contingenze storiche e sociali nelle quali vengono a esprimersi, esse non sono determinate essenzialmente da nessuna classe e appartengono finalmente a tutte le classi. Giacché per definizione esse negano il Potere, di cui la divisione degli uomini in classi è una delle tante pretese aberranti.¹⁸

Los *Infelici Molti* son todos aquellos que no han logrado alcanzar esta libertad de espíritu. La intervención de Morante en contra del Poder conformado por los *Infelici Molti* es una doctrina político-espiritual que condena a la autoridad y declara la libertad de espíritu como un deber y un derecho para la humanidad. Ejemplifico la existencia y descripción del mal del que habla Morante con palabras del personaje Juan Pablo Castel en *El túnel* de Ernesto Sabato:

¹⁷ Muestro los nombres tal como ella los escribe.

¹⁸ Cfr. E. Morante, *Piccolo Manifesto dei Comunisti (senza classe né partito)*, p. 7.

Que el mundo es horrible, es una verdad que no necesita demostración. Bastaría un hecho para probarlo, en todo caso: en un campo de concentración un ex pianista se quejó de hambre y entonces lo obligaron a comerse una rata, *pero viva*.¹⁹

Ésta me parece una descripción atinada del mismo mal del que habla Morante como algo provocado por los *Infelici Molti*.

Morante considera hipócrita la movilización estudiantil de 1968, ya que piensa que los estudiantes buscan su propia conquista del Poder. El crítico Marco Belpoliti en *Settanta* habla del secuestro del líder democristiano Aldo Moro, asesinado a manos de las Brigadas Rojas, quienes describe como “La generación de los niños que tendrían que haber salvado el mundo, la ‘generación del Sesenta y ocho’”.²⁰ Para Belpoliti el arabesco de los *Felici Pochi* mutó en violencia, masacre y asesinato político. Ahora el mundo estaba dominado ya por los *Infelici Molti*, como los denominaba Morante: para Belpoliti los *Felici Pochi* parecen haberse transformado en *Infelici Molti*.²¹ Lo que busca Morante en realidad es una política-espiritual, y ése es justo el mensaje más profundo de su manifiesto político. En la *Lettera alle Brigate rosse*²², escrita en 1978, año de la muerte de Moro y diez años después de la publicación de *Il mondo salvato dai ragazzini*, afirma que quien actúa contra la persona humana no sólo no realizará ninguna forma de libertad, sino que será su propio siervo. Se dirige a los jóvenes como una generación de castrados y siervos. No se puede considerar *Il mondo salvato dai ragazzini* como un manifiesto especialmente para este movimiento: tal como lo cree Belpoliti, este libro puede funcionar solamente como una de varias ofertas de paz para ellos.

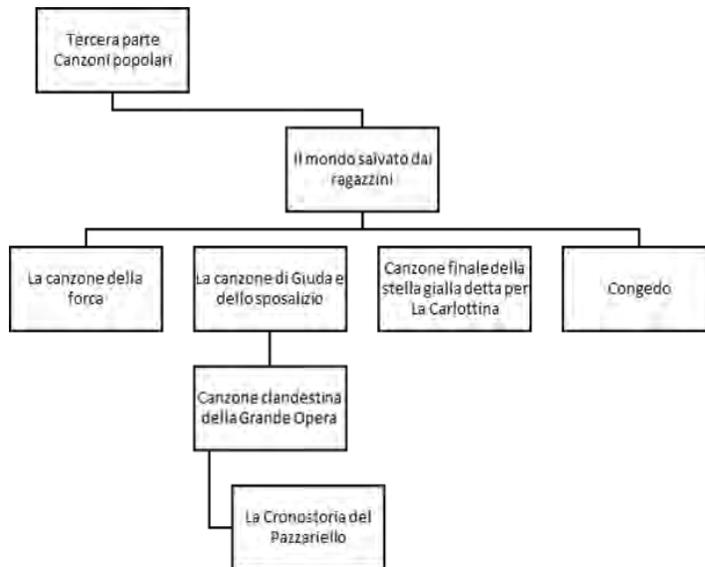
¹⁹ Ernesto Sabato, *El Túnel*, p. 8.

²⁰ M. Belpoliti, *Settanta*, p. 37.

²¹ M. Belpoliti, *Settanta*, p. 38.

²² Publicada íntegramente en *Paragone* 7 (456), 1988 y posteriormente incluida por Goffredo Fofi en la edición de *Piccolo manifesto dei comunisti senza classe né partito*, pp. 16-29.

Es ahora cuando comienza la última canción, la homónima del libro *Il Mondo salvato dai ragazzini*: está dividida en tres partes, unidas por un coro subversivo. La primera se titula



“La canzone della forza”: un tal Simón que hace referencia al personaje bíblico relata que, mientras trabajaba acompañado de su hijo de 16 años, al que apodan como La Mutria, pasaron frente a ellos un grupo de militares castigando y maltratando al rey de

los judíos. Finaliza con la escena de La Mutria enfrentando a los militares y él mismo encargándose de llevar la cruz del rey ensangrentado. El coro de la canción son las palabras que dijo el rey a punto de ser liquidado, que es otro código morantiano y se vuelve un coro subversivo:

TUTTO QUESTO,
IN SOSTANZA E VERITÀ
NON È NIENTE ALTRO
CHE UN GIOCO (p. 165)

La segunda canción se titula “La canzone di Giuda e dello sposalizio” y en estos versos La Mutria da continuación a la historia que había comenzado su padre Simón. Dejan al rey de los judíos en una colina después de haberles dicho la “broma divina,” que hasta ese momento no se entendía si había sido consolatoria o burlona. La Mutria corre desesperado hacia un bosque en el que encuentra a un hombre colgado en un árbol: bajo los pies del ahorcado hay una nota suicida en la que se maldice a sí mismo y a su madre. La Mutria decide

sepultarlo para que descansa en paz. Después de regresar al muerto a la tierra La Mutria imagina a éste asustado, preguntando en dónde se encuentra, y él le contestaría con las palabras del rey ensangrentado:

TUTTO QUESTO,
IN SOSTANZA E VERITÀ
NON È NIENTE ALTRO
CHE UN GIOCO

De pronto La Mutria siente que alguien lo acaricia y piensa que es el ahorcado, sin embargo es una niña, la más hermosa que hubiese visto jamás, con “gli occhi che somigliavano a due foglioline d’oro in un bel mazzetto di rose”, que le pregunta: “M’ami? E sempre m’amerai?”. (p. 172) La pareja se une en matrimonio ese mismo día, domingo 30 de abril. Es en el intermedio de la emulación del Viernes de la Pasión y el Domingo de resurrección que La Mutria encuentra el amor. Morante propone este pasaje como necesario para la existencia de un nuevo génesis. Recorro de nuevo a las palabras de Juan Pablo Castel en *El túnel*, quien describe su cambio al estar enamorado: “Esa noche, pues, mi desprecio por la humanidad parecía abolido o, por lo menos, transitoriamente ausente”.²³ Morante propone este amor humano como aquel que los niños deben salvar; salvarlo, no inventarlo, ya que existe dentro de todos, y he aquí justamente su manifiesto espiritual.

El intermedio de esta canción es “La canzone clandestina della Grande Opera” y precisamente aquí nos damos cuenta que desde “La Serata a Colono” la narración no ha dejado de ser una puesta en escena. “La Grande Opera” es el mal que aún no logramos conceptualizar, pero sí sabemos que no debe existir.

²³ E. Sabato, *El túnel*, p. 47.

Esta “canción clandestina” es un delirio furioso que crea una violenta exaltación en el receptor, el yo lírico se vuelve colectivo y narra paródicamente lo que ha sido la historia universal y de qué manera el Poder ha reducido al ser humano al punto de considerarlo inservible, por lo cual la única solución es liquidarlo:

s'è trovata una soluzione
 Moderna e razionale
 In merito all'individuo in questione
 Eliminandolo scientificamente
 Nella camera a pressione (p. 183)

En la Canción de “La Grande Opera” se encuentra la microhistoria de un *Pazzariello*, condenado ya que lo único que sabe es cantar y chiflar la canción *Cielito Lindo*.²⁴ Es aquí que encontramos otro código morantiano. Goffredo Fofi, en el prólogo de la última edición de *Il mondo Salvato dai ragazzini*, escribe:

Non c'è nulla nella tradizione letteraria italiana che gli assomigli anche lontanamente. Il poemetto, il teatro, la poesia visiva, il libello sono mescolati con un'alchimia che sembra far esplodere l'oggetto libro, proiettare il testo fuori dalle pagine, anche graficamente: come un appello che esca da una gabbia e vada alla ricerca dei ragazzini di tutto il mondo. (p. VII)

Los dibujos en los manuscritos, forman parte de los códigos morantianos, haciendo frenético el desenlace de la canción, con bombas que hace explotar la “La Grande Opera” y el coro subversivo acomodado a la métrica de la canción *Cielito Lindo*, como lo marcan los pentagramas, que forman parte de este poema.

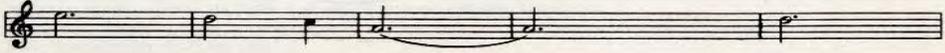
²⁴ La canción *Cielito Lindo*, compuesta en 1882 por el mexicano Quirino Mendoza y Cortés, representa la patria mexicana, pese a los supuestos que afirman que la canción podría ser española.

gridando al pubblico nelle opposte direzioni
con quanto fiato aveva in gola:

«ASCOLTATE! Ma', pa', fratelli, tata, e voi tutti di famiglia mia! Parenti, amici, popolo!!!
Per carità, ascoltate!! Perché fate questa rovina?!
Mettetevi quieti, per carità! Ritorniamo alle case nostre!
PERCHÉ vi ci addannate tanto?!?!... TUTTO QUESTO... come non ve n'accorgete?!... Sentite
/a me, che ve lo dico:

TUTTO QUESTO
IN SOSTANZA E VERITÀ
NON È NIENT'ALTRO
CHE UN GIOCO.

.....



.....

IL MONDO SALVATO DAI RAGAZZINI

213

Con este ejemplo muestro que una parte importante del manifiesto poético de Morante es la reivindicación de la autonomía de la invención, al hacer que esta canción se salga del soporte papel y convertirla en música y dibujos, para ir a buscar metafóricamente a los niños salvadores del mundo. El sueño de una salvación universal a través de la voz del poeta parece posible.

Parte de la genialidad de *Il mondo salvato dai ragazzini* es la diversidad que existe entre los diferentes mensajes que otorga. El objetivo de este manifiesto es encontrar un sentido humano universal: su mensaje es elíptico desde el momento en el que el título habla de un mundo salvado y sus tres partes describen formas de hacerlo, pero ¿salvado de qué?, sería la pregunta que responde en cada verso. Se busca asumir el drama colectivo y general, lo cual no significa buscar culpables, sino profundizar las tragedias por las que ha pasado la historia, encontrar su valor y trascender la venganza para obtener el perdón en el mundo terrenal.

La mayor dificultad está en la posibilidad de hallar una verdad que justifique el mal, el sufrimiento y la muerte de los inocentes por decisiones determinadas por extraños, y ésta es una dificultad que ningún poeta podría ignorar. Una posible explicación de la maldad innata del ser la da Paola Leoni cuando habla del “delirio de omnipotencia”:

Fiat voluntas mea è la logica dell'uomo (e di conseguenza anche del gruppo) quando non è religioso, nel senso alto di “cosciente del limite”: nei suoi inizi, fa sembrare l'uomo (o il gruppo) sicuro di sè, carismatico, libero pieno di forza, abile nel possesso, pronto alla vittoria, ma sempre lo vedremo cadere nel peccato di *ubris*, tragica fonte d'infelicità per sè e per gli altri”.²⁵

Es precisamente sobre esta falta de religiosidad genuina, como la que eligieron Chesterton e incluso Simone Weil en su momento, de la que habla Morante en una de sus cartas póstumas: “Mi sembra uno dei problemi più importanti d'oggi, il difetto di senso religioso. Senza religione non si può vivere. Una religione qualsiasi, non quella dei preti Parlo di quella religione che è l'altruismo, il lavorare anche per gli altri.”²⁶

Entonces Morante, además de una disciplina espiritual en los seres humanos, no propone hablar del mal, ya que no está en duda su existencia y su casi aparente invencibilidad.²⁷ Lo que propone es que en sus versos dialoguen simultáneamente una doctrina política, una poética y una espiritual: el fundamento de su poesía se conforma por la colocación de la Libertad de espíritu en contra del Poder. El manifiesto pone en evidencia la necesidad de la búsqueda de amor en contra del delirio de omnipotencia, uniendo el génesis y la salvación con el amor a través del perdón. Para Elsa hay un único presente, una sola felicidad: es justo esta felicidad el misterio de Dios, y el poeta es el intérprete de éste. Es así que Morante se transforma en portavoz de la integridad del hombre y de su realidad.

²⁵ Paola Leoni, “Fiat Voluntas Mea”, en *Tonalestate 2015*, p. 10.

²⁶ E. Morante, *L'Amata. Lettere di e a E. Morante*, p. 55.

²⁷ Cfr. Maria Paola Azzali, “Quest'atomo opaco del male”, en *Tonalestate 2007*, p. 76.

Finalmente, *Il mondo salvato dai ragazzini* resulta ser un desahogo en un mundo en el que la sociedad fija su interés y el sentido de la vida en el consumismo y en falsas promesas de placer inmediato, mucho más que en la dinámica de la palabra como utilidad del espíritu.

Morante afirma entonces que es necesario un manifiesto político-poético-espiritual en una sociedad desmejorada que ha tenido mandatarios que han producido daños sin lugar a ningún tipo de remordimiento, a quienes describe en el siguiente verso: “l’osceno mostro adulto nato dalla copula del Fuehrer col Duce”. (p. 147) *Il mondo salvato dai ragazzini* está para recordarnos que la belleza existe a través de las palabras y que éstas se convierten en un consuelo, que además contienen benevolencia. Los nombres de los personajes históricos citados anteriormente muestran que a lo largo de la historia han existido humanos que se han encargado de demostrar qué tan potencial y activa es la fragilidad aparente del bien.²⁸ Los niños son para Morante los verdaderos anarquistas, son ellos los analfabetas que podrán entender su poesía. ¿Se logró, se está logrando o se logrará salvar el mundo? No lo sabemos, es un misterio, pero por parte de Elsa Morante el intento ya se hizo.

²⁸ Cfr. Maria Paola Azzali, “Quest’atomo opaco del male”, en *Tonalestate* 2007, p. 86.

Capítulo II

II.1 Teorías contemporáneas de la traducción poética: posibilidades de traducción de un texto poético

El teórico y traductor Tomás Segovia afirma que los traductores de hoy en día “no encuentran otra vía que la de la profesionalización para dignificar su actividad”,²⁹ y sí, es algo totalmente cierto: profesionalizar la traducción es un acto de resguardo, y qué mejor lugar para darle un espacio formal a la traducción que una convención. Ahora bien, una convención, en este caso académica, se conforma y encuentra su base en una teoría, pero en el campo de la traducción poética más que de una teoría disponemos de un conjunto de experiencias narradas que al mismo tiempo explican si es posible o no es posible traducir poesía. El traductor Esteban Torre afirma que una traducción adecuada de un poema es algo realmente imposible y que en todo caso ésta siempre será de menor calidad que la original,³⁰ sin embargo la traductora Aina Torrent-Lenzen tiene una postura totalmente contrastante:

Por supuesto que es posible traducir poesía, y también hacer una traducción adecuada de un poema, pero el receptor –ya sea lector o crítico– debe ser capaz de aceptar la libertad del traductor, sobre todo si la traducción reivindica el epíteto de *poética* y cuando el texto en lengua original reúne unas características especiales. Éste es, a mi entender, un problema crucial: el de la aceptación por parte del receptor, quien, demasiado a menudo, lee el texto resultante de una manera totalmente pasiva, sin hacerse cargo en absoluto del proceso de transformación que implica toda traducción, principalmente de determinado tipo de texto.³¹

Esta disyuntiva latente ha existido entre profesores, traductores y poetas con los que he tomado seminarios de traducción; además, no sólo de ellos sino también en pláticas con personas que les interesa el tema, he escuchado que solamente un poeta puede traducir poesía. Por otro lado, George Steiner piensa que la traducción de poesía es imposible y que

²⁹ Tomás Segovia, *Miradas al lenguaje*, p. 52.

³⁰ Esteban Torre, *Teoría de la traducción literaria*, p. 159.

³¹ Aina Torrent-Lenzen, “Aspectos teóricos y prácticos de la traducción poética”, en *Cuadernos del Ateneo*, p. 2.

únicamente se puede empezar a hablar de las posibilidades que se ofrecen una vez admitida esta imposibilidad fundamental.³² En resumen, si bien el tema de la imposibilidad está sobrepasado las posibilidades que se abren parecen necesitar la figura de un poeta-traductor. Amelia Gamoneda en *La lengua bífida de la traducción* afirma que el traductor de poesía ha de ser poeta aunque ésta puede ser: poeta en activo o en potencia “es decir, que se le conozca o no como escritor de su poesía”.³³

Después de pensar profundamente sobre el tema decidí aceptar racionalmente el hecho de que, al traducir *Addio*, tenía que asumirme como una creadora de poesía, una traductora-poeta, a partir de la afirmación de Yves Bonnefoy en su ensayo *La comunidad de los traductores*: “La traducción de la poesía es poesía en sí misma”.³⁴ Este pensamiento también lo confirma Gamoneda “hay que deducir que la traducción de poesía es un modo de escritura asimilable a la poesía misma”.³⁵

El enfoque que elegí para esta traducción comentada fue: por una parte seguir consejos de experiencias que conforman el legado de los traductores de poesía y por otra parte llevar a cabo una estrategia que fue la conclusión del seminario de traducción poética.

En el seminario del doctor y poeta Pedro Serrano hicimos traducciones poéticas, las comentamos, para después salir del aula en busca de opiniones y volver a platicar nuestros resultados, ayudándonos e inclusive desahogándonos. Me parece que se siguió una dinámica muy fructífera, ya que como dice Segovia sobre la idea de que traducir es un arte, “si la

³² Cfr. George Steiner, *Después de Babel: Aspectos del lenguaje y la traducción*, p. 253.

³³ Amelia Gamoneda, *La lengua bífida de la traducción*, p. 41.

³⁴ Vid. Yves Bonnefoy, *La comunidad de los traductores*.

³⁵ A. Gamoneda, *La lengua bífida de la traducción*, p. 40.

nuestra es calificada así tan a menudo, tanto más importante será en ella lo que no pueden enseñarnos los programas docentes ni calibrar los exámenes normalizados”.³⁶

La estrategia a la cual llegamos como conclusión del seminario se enfoca en tres procedimientos para traducir poesía: uno hermenéutico, uno filológico y uno creativo para enfrentar los aspectos formales, los estilísticos, los temáticos, y otros, como la información biográfica, y las características intrínsecas del texto que se ven afectadas por la traducción. Esta estrategia engloba los aspectos que propongo como fundamentales para hacer la traducción.

El procedimiento hermenéutico se refiere a un análisis profundo de la poeta, en búsqueda del fundamento del poema y del libro en el que se encuentra. Este estudio es lo que conforma el primer capítulo de este trabajo. Este análisis es mi interpretación claramente académica, y considero este procedimiento pertinente para la traducción:

Es preciso que la exploración le sea confiada a los medios propios del intérprete, medios de su intelecto o tendencias de su deseo que no pueden sino estar determinadas, más de lo que él puede llegar a saberlo, por los componentes de su ecuación personal.³⁷

La posibilidad de interpretación la justifica Gadamer cuando explica que la historia es un diálogo y que nuestra generación tiene todo el derecho de expresar su manera de entender el mundo al recibir las obras de arte que nos ha transmitido la historia.³⁸ La traducción poética es conformada por ciencia y arte; pertenece al dominio del arte ya que sin

³⁶ T. Segovia, *Miradas al lenguaje*, p. 71.

³⁷ Yves Bonnefoy, “La comunidad de los traductores”, en *La traducción de la poesía*, p. 2.

³⁸ Cfr. Aina, Torrente-Lenzen, *Aspectos teóricos y prácticos de la traducción poética*, p. 38.

duda hay algo de carácter personal y único, y al dominio de ciencia, puesto que existen aspectos sistemáticos y por lo tanto se pueden formular generalidades.³⁹

El segundo procedimiento que conforma mi estrategia es el filológico, precisamente donde se aplica el análisis de los aspectos sistemáticos y se formulan las generalidades, ya que la traducción poética entra al dominio de un riguroso análisis lingüístico-textual. Este procedimiento se encuentra reflejado en los comentarios de traducción. Debo aclarar que estas generalidades aplican únicamente para este poema, es decir, no son estrategias traductivas globales para toda la poesía porque la traducción de poesía y narrativa no se puede sistematizar como un patrón ya que parece que cada texto, en este caso cada poema, es un microcosmos: este ecosistema cuenta con rasgos particulares que tienen sentido sólo en su interior, y será imprescindible que el traductor los observe para después volver a plasmarlos. En este procedimiento se encuentran los análisis y las elecciones de procedimientos traductivos para la parte textual, la morfosintáctica y la lexical; y elección del registro y de cómo tratar cuestiones culturales y pragmáticas, como la función de ciertas palabras o expresiones dentro de este texto. Por ejemplo, identificar y respetar el descarte fue también parte importante para crear una traducción adecuada. Después de reconocer un descarte es necesario valorar el efecto que produce, y decidir cómo mantenerlo en el momento histórico en el que se traduce. Es decir, el descarte tiene un efecto que:

[...] se describe como *extrañamiento*, una noción que se utiliza aquí en un sentido muy general de “impresión” derivada por el procesamiento de lo irregular, lo inesperado, lo “diferente”, a partir de la identificación de un descarte, que implica la atribución de una intención expresiva⁴⁰.

³⁹Cfr. A. Torrente-Lenzen, *Aspectos teóricos y prácticos de la traducción poética*, p. 31.

⁴⁰ Sabina Longhitano, *Comunicar lo inefable: una caracterización pragmática del discurso expresivo*, p. 156.

La cuestión es que este efecto puede caducar si su uso se estabiliza en determinada comunidad lingüística que en este caso es el italiano, pero al parecer, a pesar de que han pasado más de cincuenta años desde la creación de *Addio*, el efecto de extrañamiento sigue siendo el mismo en su lengua original y mi decisión fue la de tratar de transmitir el mismo efecto en la lengua de llegada, como muestro en el ejemplo.

En italiano, comúnmente, si se habla sobre alguien que se encuentra en una colonia, ciudad o estado se utiliza la preposición *a*. En el siguiente verso encontramos la preposición articulada, lo que causa cierta extrañeza en la fonética:

| Texto de origen “Addio II”, v. 170 | Texto meta |
|--|---|
| Si può prendere il piroscrafo per le isole che, /da piccoli, stando <u>al Kentucky</u> , | Se puede tomar el piróscafo para las islas, /que de chicos, estando <u>en el Kentucky</u> , |

Entonces, lo normal sería usar *in Kentucky*, pero Morante escribe *al Kentucky*, esto muestra como el TO se sale de sus propias reglas morfosintácticas con una función expresiva; el proceso traductivo para este descarte lo profundizo en el apartado correspondiente de los comentarios de traducción.

El proceso creativo es el último que conforma la estrategia que elegí: se encuentra en el dominio del arte, donde se dispone de los recursos de expresividad fónica. Decidí considerar como prioridad el ritmo del poema, la melodía, ya que es un poema en verso libre. Lo primero que tomé en cuenta es lo siguiente: “No es posible pasar el sonido a otra lengua, por más próximas que ambas sean”.⁴¹ El material sonoro cambia al hacer la traducción y es muy importante analizarlo, ya que condiciona lo que se experimenta al leer el poema. Estos aspectos formales los analizo en detalle en el siguiente apartado.

⁴¹ Cfr. Raúl Dorra, *Elogio de la traducción*, 2014.

A continuación, a modo de narración, hago un recuento de la evolución de la traducción de *Addio* y de algunas decisiones, consecuentes a la lectura de los artículos teóricos que expuse anteriormente. La primera versión de la traducción de *Addio* debo decir que fue un desastre, por ejemplo, no sabía cuál registro adoptar ya que el poema no es contemporáneo pero sí moderno para su época, o cómo traducir los aspectos formales. Como todo traductor, las verdaderas decisiones comienzan ya que está la traducción en su primera versión. Entonces, comencé a tomar decisiones. Raúl Dorra, en su *Elogio de la traducción*, explica que el italiano es una lengua tan próxima a la nuestra que podría pensarse que ambas integran un mismo sistema, pero esto resulta ser el primer problema para traducir, ya que algunas veces encontré palabras en español casi idénticas en italiano que escogí en mi primer intento de traducción para acercarme supuestamente a la musicalidad del texto original.

1) Ej. 1º versión

| | |
|---|--|
| <p>VIII estrofa E chiedo una <u>tenerezza</u> al buio della stanza, almeno una decadenza della memoria, la senilità, l'equivoco del tempo volgare che <i>medica ogni dolore...</i></p> | <p>Y pido una <u>terneza</u> al oscuro de la habitación al menos una decadencia de la memoria, la senilidad, el equívoco del tiempo vulgar que <i>cura todo dolor...</i></p> |
| <p>XV estrofa Io devo, qui, <u>trescare</u> e patteggiare con la /belva per rubarle il segreto del mio tesoro. O pudore d'una infanzia <u>uccisa</u>, perdonami questa indecenza di /sopravvivere.</p> | <p>Yo debo, aquí, <u>tramar</u> y pactar con la bestia para robarle el secreto de mi tesoro. Oh pudor de una infancia <u>occisa</u>, perdóname esta indecencia de sobrevivir.</p> |

| | |
|---|--|
| <p>XIII estrofa Forse attraverso una perdizione? o una /grazia? o in quale veleno? in quale droga? forse nella ragione? forse nel sonno? La tua morte è una <u>voce</u> di sirena.</p> | <p>¿Acaso a través de una perdición? ¿o de una /gracia? ¿o en cuál veneno? ¿en cuál droga? ¿acaso en la razón? ¿acaso en el sueño? Tu muerte es una <u>voz</u> de sirena.</p> |
|---|--|

En estos ejemplos muestro las palabras que había decidido mantener por su parecido con el español, pero después reconsideré que su significado, por muy parecido que fuera en la lengua de llegada, por el registro y la marca de uso, no corresponden entre lenguas. Los comentarios sobre la versión final aparecen en el siguiente capítulo.

Esto lo resolví al entender que la traducción es una transacción de lenguaje⁴² y que si quería continuar con mi obstinada e incongruente obsesión purista de no sacrificar palabras en italiano que tuvieran un parecido de sonido en español solamente lograría destruir el poema. El error era pensar que eso era ser fiel. Sin embargo, ahora creo que parte de ser fiel al original también es aproximar la fonética entre lenguas y esto se debe llevar a cabo siempre y cuando no perjudique la traducción creando sobreinterpretaciones, ya que dice Mark Strand “Dignificar el poema a costa de la traducción me parece tan perverso como que ésta borre el original”.⁴³

En la segunda versión el problema principal fue mantener ciertas figuras retóricas del original, como por ejemplo el homeoteuton, muy peculiar en la poesía morantiana. Para el siguiente ejemplo tuve que tomarme una licencia poética: según Dorra la traducción poética está precedida por el amor a las licencias poéticas.⁴⁴ Así que con mi nueva posición como

⁴² Mark Strand, “Desde los anales de la traducción”, en *Sobre nada y otros escritos*, p. 65.

⁴³ R. Dorra, *Elogio de la traducción*, p. 3.

⁴⁴ Cfr. R. Dorra, *Elogio de la traducción*.

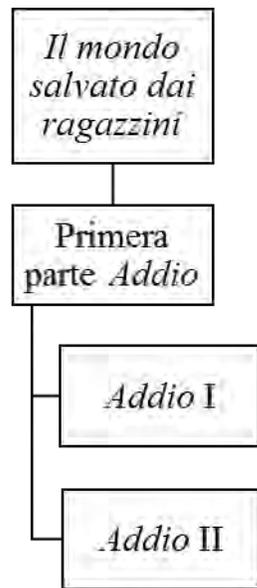
traductora-poeta decidí traducir la palabra *trescare*, como “cortejar” a pesar de que en distintos diccionarios significa “tramar”, solución que había dado en la primera versión. Según profesores que me ayudaron en este proceso como la dra. Sabina Longhitano y el dr. Stefano Strazzabosco, cuya lengua materna es el italiano, la palabra *trescare* más que “tramar” como lo confirman los diccionarios bilingües, es *seducir*, *chantajear*, para después pactar y obtener algo a cambio, significado que coincide con lo siguiente “ordire una tresca; avere una relazione amorosa”.⁴⁵ Entonces, elegí la palabra “cortejar”, pero el problema consiste en que esta palabra se utiliza con la preposición “a” mientras que la palabra “tramar” es con la preposición “con”, igualmente que en italiano. El verso coloca el seguimiento de dos verbos con la misma preposición, a pesar de esto decidí dejar *cortejar* y *pactar con* la bestia, gracias a la libertad de la licencia poética. Este ejemplo lo profundizo más en el apartado de los comentarios de la traducción. Estos son algunos ejemplos *grosso modo* de las decisiones que tomé a lo largo de esta traducción y los menciono para exponer cómo se fue definiendo el enfoque con el que decidí abordarla, y también para confirmar que la imposibilidad de la traducción poética es aparente.

⁴⁵ Dizionario Olivetti: <http://www.dizionario-italiano.it/>

II.2 Presentación, análisis métrico-rítmico y análisis estilístico de “Addio”

-Presentación de “Addio”

“Addio” es la primera parte del libro *Il mondo salvato dai ragazzini*. Está dividido en dos partes numeradas I y II, por lo tanto el análisis también se estructura en dos partes. En su conjunto, *Addio* es una elegía en la cual Morante lamenta el suicidio de Bill Morrow (1936-



1962), compañero con el que tuvo una entrañable relación a principios de 1960. La figura de este pintor neoyorquino parece encontrarse en las hendiduras del arte, ya que no pude encontrar información formal sobre él que no sea la que dejó Morante en su obra. Morante comienza *Il mondo*

salvato dai ragazzini con este réquiem donde expresa lo que significa seguir viviendo en este mundo terrenal después del trágico suicidio de Bill Morrow.

-Análisis métrico-rítmico de “Addio I”

Se trata de una composición en verso libre, sin rima, conformada por 15 estrofas de 4 versos cada una. En este análisis busco simetrías que aclaren la condición de verso libre que tiene este poema. Generalmente se le llama verso libre a patrones rítmicos heterométricos y sin rima clásica dentro de un texto, que se distingue así de la prosa. En “Addio” este trance de ametría morantiana se sostiene no sólo en el ritmo fonético, sino también en un ritmo semántico y en otro simbólico, como mostraré en mi análisis.

Definir el ritmo ha sido una tarea significativa en el intento de explicar qué es la poesía. Se hace referencia al ritmo desde los retóricos antiguos como Aristóteles y Cicerón; para éste último el ritmo era un balanceo acompasado en el tiempo que se invierte en pronunciar cada una de estas unidades, que o bien son iguales, o bien guardan entre sí ciertas proporciones que el oído aprecia.⁴⁶

En el caso del verso libre, esta cuenta es solamente aproximada y varía por unas sílabas de más o de menos ya que, si encontramos demasiada uniformidad, nos salimos de la heterogeneidad del verso libre. Éste busca crear un efecto de lengua hablada (oral): respecto a las estructuras canónicas como el endecasílabo o el alejandrino, su ritmo parece querer representar una mimesis de la lengua oral, más instintiva, caótica y fluida que la escrita.

Ahora bien, la primera generalidad considerada para el análisis será encontrar cierta uniformidad entre las cláusulas tónicas, también llamadas pies poéticos, y entonces encontrar una simetría interpretativa. Hablo entonces de encontrar simetrías aproximadas, características necesarias para que el verso libre cumpla con su cometido de alejarse parcialmente de la tradición métrica. El ritmo fonético lo identifiqué con base en la herencia normativa del lingüista Navarro Tomás. Es Antonio Pamies quien esquematiza la teoría de Navarro Tomás de la siguiente manera:

a) El pie (que Navarro llama cláusula) siempre comienza en un acento, y las sílabas que preceden al primer acento de un verso inicial están en anacrusis. El límite entre cláusulas precede al acento, al igual que la barra del compás precede al ictus musical. Esto permite reducir el número de ritmos: ya no pueden existir ni yambos, ni anapestos, ni anfibacos, el ritmo sólo podrá ser decreciente. Si un verso como *¿Adónde vas perdida?* era yámbico según Bello, y por lo tanto rítmicamente distinto de *Dime pues, pastor garrido*, que era trocaico, aplicando la teoría de Navarro Tomás (o la de Príncipe) ambos versos son trocaicos: (A)-1 -dónde /vás per- /-dída.

⁴⁶ Cicerón; apud Samuel Gili Gaya, *Estudios sobre el ritmo*, p. 67.

b) Una cláusula no puede tener más de tres sílabas, lo que reduce a dos los ritmos posibles: trocaico y dactílico. En caso de aparecer muchas átonas seguidas, aparece automáticamente lo que él llama un apoyo rítmico: una de estas átonas actúa como tónica

c) Aquellos versos que mezclan los dos únicos metros que quedan (trocaicos y dactílicos) son unificados en la categoría llamada mixta, por lo que habría en total tres ritmos posibles el trocaico, el dactílico y el mixto.

d) Contradiendo su propia afirmación, según la cual la duración vocálica no desempeña papel constitutivo en la estructura del verso, afirma Navarro que ésta desempeña papel esencial en el ritmo del verso. Su teoría cuantitativa se basa en la idea de compresión automática de los pies más largos y alargamiento de los más breves, de forma que el pie dure lo mismo. Al analizar las grabaciones de unos versos del Poema del Cid, Navarro Tomás observa que forman una sucesión de cláusulas realmente isocrónicas, porque así lo verifican en el análisis acústico las duraciones en milisegundos.⁴⁷

Para continuar el análisis de *Addio*, la separación en sílabas, así como los conceptos de diptongo, hiato, sinéresis, diéresis, sinalefa, dialefa y ritmo fonético y semántico fueron atendidos con base en las reglas lingüísticas de Marcello Sensini⁴⁸, Luca Serianni⁴⁹, David Ciaralli⁵⁰ e Isabel Paraíso⁵¹.

A continuación señalo con negritas y la letra A las sílabas tónicas y señalo con la letra B las sílabas átonas, divido las cláusulas tónicas con una diagonal y, por último, señalo con cursiva las sílabas que se consideran en anacrusa, en las primeras tres estrofas del poema:

I

*Dal***luo**-go`il-/**lu**-ne del-/**tu**o si-/**len**-zio **10**

B A B A B B A B A B

mi ri-/**scuo**-te`o-gni /**gior**-no/**l'**ur-lo del mat-/**ti**-no. **13**

B B A B B B A B A B B B A B

O/**not**-te ce-/**le**-ste /**sen**-za re-sur-re-/**zio**-ne **13**

⁴⁷ Antonio Pamies, *La métrica poética cuantitativo-musical en España*, p. 4.

⁴⁸ Vid. Marcello Sensini, *La grammatica della lingua italiana*.

⁴⁹ Vid. Luca Serianni, *Grammatica italiana*.

⁵⁰ Vid. David Ciaralli, *Olimpiodoro*.

⁵¹ Vid. Isabel Paraíso, *El verso libre hispánico, orígenes y corrientes*.

B A BB A B A BBB B A B
per-/do-na-mi se/tor-no[^]an-/co-ra[^]a /que-ste /vo-ci 13

B A B B B A B A B A B A B

II

Io /pre-mo l'o-/rec-chio sul-la /ter-ra 10

B A B B A B B B A B

a[^]un/'e-co[^]as-/sur-da dei /bat-ti-ti se-/pol-ti. 12

B AB A B B A BBB A B

/die-tro la /bel-va[^]in /fu-ga[^]ir- rag-giun-/gi-bi-le 12

A B B A B AB B B A B B

mi /but-to sul-la /trac-cia del /san-gue. 10

B A B B B A B B A B

III

/Vo-glio sal-/var-ti dal-la /stra-ge che ti /ru-ba 13

A B B A B B B A B B B A B

e ri-por-/tar-ti nel /tuo let-/tuc-cio[^]a dor-/mi-re. 13

B B B A B B A B A B B A B

Ma /tu ver-go-/gno-so del-le tue fe-/ri-te 12

B A B B A B B B A B A B

/ma-/sche-ri[^]i cam-/mi-ni del-la tua /ta-na. 11

A B B B A B B B B A B

En estos doce versos se repiten tres decasílabos, cinco tridecasílabos, tres dodecasílabos y un endecasílabo. En su mayoría, las cláusulas tónicas dentro de la polimetría presentan una mezcla de versos regulares en su acento según el protocolo rítmico de Navarro: las irregularidades las explico adelante. En la primera estrofa hay en el primer, segundo y tercer verso cuatro cláusulas; rítmicamente el primer verso corresponde al tercero y el segundo al cuarto. En la segunda estrofa hay en el primer y cuarto verso tres cláusulas, en el segundo y en el tercero cuatro cláusulas. Para confirmar que los versos no son siempre isócronos, pero

mantienen una parcial regularidad en los acentos, menciono por último las cláusulas de la tercera estrofa: en el primer verso hay cuatro cláusulas y en el resto tres. Así, la estructura rítmica guarda una fuerte regularidad, considerando que se trata de verso libre.

Adaptando y aplicando la nomenclatura clásica, todavía bajo los principios de Navarro, diría que el esquema acentual de casi todo este poema se conforma por cláusulas o pies trocaicos y dactílicos que en algunos versos se mezclan y por lo tanto son mixtos. Esta idea se confirma con lo siguiente: “El italiano se habla con una acentuación trocaica predominante, como la del español, pero mezclada con combinaciones ternarias y dactílicas del tipo *popolo, dicono...*”.⁵² Además, aparecen otro tipo de irregularidades que son la acumulación de sílabas átonas: cláusulas que se conforman por cuatro sílabas del tipo *primus paeon*, por ejemplo en el segundo verso de la primera estrofa, y en los últimos dos versos de la tercera estrofa. Éstas salen de la teoría de Navarro pero confirman la irregularidad rítmica del verso libre; también alteran el isocronismo del poema, y esto confirma la poca importancia de la exacta regularidad en la duración de los pies.

Entonces, después de este empeño por encontrar simetrías en el verso libre, resulta que hay cambios de tipos de pie de un verso a otro como dentro de cada uno de ellos. La definición más acertada de ritmo que se puede aplicar a este poema se encuentra en las palabras de Samuel Gili Gaya: “La unidad rítmica, a mi modo de ver, no es ya la sílaba ni el pie, sino la frase, el grupo fónico”.⁵³ Ésta se funda en una progresión rítmica que se conforma con una serie de movimientos tensivos y distensivos que conforman el movimiento del poema y confirman su estructura mixta.

⁵² S. Gili Gaya, *Estudios sobre el ritmo*, p. 71.

⁵³ S. Gili Gaya, *Estudios sobre el ritmo*, p. 93.

-Análisis estilístico de “Addio II”

Algunos versos en “Addio II” son versículos, ya que son más largos que los versos canónicos: es en la lectura personal donde se encuentra el equilibrio compensador del ritmo. Los versículos se mezclan con versos clásicos:

XI

Quag-**giú** i dif-/**fi**-ci-li ra-gaz-/**zet**-ti, /**do**-po[^]un po-me-/**rig**-gio d’an-/**gos**-ce stra-/**zian**-ti,**25**

B A B B A B B B A B A B B B A B A B A A B A

/**pos**-so-no[^]an-/**co**-ra /**ri**-de-re[^]a u-na bar-zel-/**le**-ta. **13**

A B B A B A B B B B B A B

O nel no-/**io**-so quar-/**tie**-re, u-na do-/**me**-ni-ca di /**no**-ia, **17**

B B B A B B A B B B A B B A B A

d’un /**trat**-to tra-sfi-gu-/**rar**-si[^]al-la /**vi**-sta d’u-na /**piu**-ma **15**

B B A B A A B A A B A A A B A

e /**co**-rre-re[^]a ri-/**trar**-la[^]in un di-/**pin**-to, in-gi-gan-/**ti**-ta tra-/**ge**-dia di co-/**lo**-ri **23**

B A B B B A B B B A B B B A B B B A B

che /**fa** stra-ri-/**pa**-re[^]il /**san**-gue del do-/**lo**-re[^]a-/**dul**-to **14**

B A B B A B B A B B B A B A B

/**fi**-no[^]ai fir-ma-/**men**-ti fan-ciul-/**les**-chi. **10**

A B B B A B B B A B

Aquí las simetrías que encontré en la primera parte del poema se desvanecen. Los versos se sostienen en otra estructura, y el tema de la primera parte se hace más complejo. El yo poético al principio se dirige a un receptor utilizando la segunda persona del singular, para llamarlo como testigo de recuerdos compartidos; luego el texto cambia a la tercera persona, asumiendo

un tono descriptivo onírico. Morante señala este cambio de nivel también de forma visual, al tabular dichas estrofas:

Lo so che tu credevi di giocare all'addio.
 Era una braveria, la tua smorfia...
 Ma contro una scommessa impaziente di ragazzo
 è un'altra lunga agonia la posta che qui si chiede.

La ladra delle notti è una cammella cieca e folle
 che gira per Sahara incantati, fuori d'ogni pista.
 L'itinerario è lunatico, non c'è destinazione.
 Le sabbie disfanno le tracce dei suoi furti.

Le sue pupille bianche fanno crescere miraggi
 dai corpi lacerati che lei semina per le sabbie.
 E i miraggi si spostano a distanze moltiplicate
 irraggiungibili nei loro campi solitari.

Cuando me refiero a que las simetrías irregulares rítmicas de la primera parte se han desvanecido en “Addio II”, no afirmo la inexistencia de un ritmo: más bien, en esta segunda parte del poema es donde se muestra un canto (con el “tú”) y un *contro canto* (las partes onírico descriptivas), en el cual predomina otro tipo de ritmo:

Las estructuras rítmicas correlacionadas en cada estrofa se definen, pues, por la coincidencia de marcas rítmicas, de distintos niveles lingüísticos [...]. El ritmo semántico está marcado por la reevaluación de los signos complejos, poliisotópicos, instaurados por la ambigüedad retórica.⁵⁴

Este nuevo ritmo, que es fónico y semántico al mismo tiempo, se logra a través del uso de figuras literarias de repetición, que son la aliteración, la asonancia, la anáfora, el poliptoton, el énfasis y la equívocidad: se pueden repetir dentro del mismo verso sílabas, morfemas, oraciones completas, y también jugar sobre los distintos sentidos que asume una misma expresión en distintos contextos- y por último, distintas pausas. Gili Gaya, acerca de la puntuación dentro de la esfera del verso libre, explica:

⁵⁴ Mónica Mansour, “Estructuras rítmicas y ritmo semántico en la poesía”, *Texto Crítico*, p. 169.

Cada versículo es una unidad melódica, expresiva, voluntaria, deliberada; es mucho más que un renglón. Una pausa, brevísima o larga, señala una unidad, una burbuja en el fluir de las palabras. Esta pausa puede coincidir, o no, con el desarrollo lógico-racional del pensamiento; puede ser sintáctica o asintáctica, como en el encabalgamiento. Hasta tal punto el verso libre desborda la sintaxis, que con frecuencia los autores prescinden de la puntuación ortográfica, como indicándonos que en su versículo las unidades de sentido son otras. A veces puntúan, y no es raro que puntúen mal desde el punto de vista lógico, aunque muy bien para destacar valores alógicos, imaginativos o afectivos.⁵⁵

Cada versículo entonces es una unidad donde no predomina el interés por las cláusulas tónicas, sino que todo el verso –incluida la anacrusa– forma un pie completo delimitado por las pausas: la respiración. Sobre la puntuación y la sintaxis morantianas investigó Vincenzo Mengaldo, quien las describe así: “Molto analitica la punteggiatura, coerente alla ‘tortuosità analitica’ del tutto: abbondano non a caso le interrogative, anche retoriche, e le esclamative; grande la varietà dei tempi verbali.”⁵⁶ La puntuación en “Addio II” es una de las características principales que conforman este ritmo, representando así una de las simetrías irregulares de esta parte del poema. Ahora bien, como ejemplo de figuras de repetición dentro de la esfera fonética observemos las anáforas que se encuentran en el *incipit* de estrofas consecutivas:

Estrofa XI, Verso 55:

Quaggiú i difficili ragazzetti, dopo un pomeriggio d’angosce strazianti,
possono ancora ridere a una barzelleta /...]

XII, v. 62:

Qua un giorno di primo autunno, su un ponte fremente di folla
perché c’è il passaggio del Papa, /...]

XIII, v. 71:

Qua, una notte di troppe bevute, i ragazzi ubbriaconi
possono, rincansando, scatenare, in un estro furibondo/...]

⁵⁵ S. Gili Gaya, *Estudios sobre el ritmo*, p. 94.

⁵⁶ Pier Vincenzo Mengaldo, “La lingua dalla prima guerra mondiale ad oggi”, *Storia della lingua italiana*, p. 163.

Los primeros versos de las estrofas consecutivas XI –XV comienzan con la sílaba **qua**, con la *variatio* **quaggiú**: esta anáfora se observa de igual manera en la secuencia de estrofas XXXVI-XLIX. Otra anáfora es la siguiente:

XIX, v. 104

Si può bisbigliare a un orecchio una frase tremenda
e intanto dolcemente baciare /...]

XX, v. 108

Si può passare una notte in guardina e rilasciati alla mattina
andarsene alla spiaggia del mare a rinfrescarsi /...]

XXI, v. 114

Si può protestare indignati contro certe rivistacce commerciali
che per lucro insultano con pettegolezzi biografici /...]

XXIII, v. 128

Si può, alla mattina d'estate, andare sulla Via Appia,
tolta la camicia, riparati da un cappellaccio di paglia, /...]

Después, esta anáfora se repite de igual manera desde la estrofa XXVII a la XXXI, y luego se intercalan los inicios de estrofa con **qua** y con **si può**, que incluso llegan a unirse en el mismo verso:

XXIII, v. 128

Si può, alla mattina d'estate, andare sulla Via Appia,
tolta la camicia, riparati da un cappellaccio di paglia, /...]

XXIV, v. 140

Qua, uscendo dalla bottega di un fioraio borghese
in compagnia della isterica vecchia madre, /...]

XXV, v. 147

Si può il primo novembre, giornata generale
di Tutti i Santi, /...]

XXVI, v. 160

Qua si può ascoltare intenti, per ore, le favole,
e leggere entusiasmata Tropic del Cancro.

A continuación muestro un ejemplo de anáforas y paralelismos dentro de la misma estrofa (común en la poesía religiosa popular):

XXXV

Qua si può discutere di Cristo e di Budda
e della ignominia occidentale detta classe media
e della rivoluzione di Cuba
e dei bianchi, pieni di soldi, benpensanti e benlavati, che puzzano di cesso
e dei negri poveri che odorano di fiore
e delle immonde guerre dei padri e delle loro squallide paci
e delle loro istituzioni speculazioni missioni invenzioni provvidenze sanzioni
tutte stroncate di vacca.
E della realtà, e della vista pura, e del CAPIRE,
e delle dimensioni multiple
e dei colori
e della morte.

y por último otra anáfora con un paralelismo *nessun miraggio...altro miraggio*, y con una antítesis entre *nessun* y *altro*:

VIII

Amputati dai corpi, si disperdono separati
senza rimedio, eterne mutilazioni.
Nessun miraggio può incontrare **altro miraggio**.
Non ci sono che solitudini, dopo il furto dei corpi.

Ahora muestro algunos ejemplos de poliptoton, anáfora y paralelismo:

L

«Non sono ferito. Non ho nessun male.
Guardami, sono sano. **Guarda**, il mio corpo è intatto.
Ma tu, quanto vecchia ti sei fatta! sei perfino rimpicciolita!
Hai tutti i capelli **bianchi**! Pure le ciglia **bianche**!

Ejemplo de poliptoton y aliteración:

XI

Quaggiú i difficili ragazzetti, dopo un pomeriggio d'angosce strazianti,
possono ancora ridere a una barzelleta.

O nel **noioso** quartiere, una domenica di **noia**,
 d'un tratto trasfigurarsi alla vista d'una piuma
 e correre a ritrarla in un dipinto, ingigantita tragedia di colori
 che fa straripare il sangue del dolore adulto
fino ai firmamenti fanciulleschi.

Además, nuestro ejemplos de homotéuton que es un fenómeno de igualdad fónica y consiste en una igualdad entre los sonidos finales de los miembros consecutivos⁵⁷, por ejemplo:

XII

Qua un giorno di primo autunno, su un ponte fremente di folla
 perché c'è il passaggio del Papa,
 ci si può esibire, buttandosi vestiti nel Tevere
 per il salvataggio di un gattino bastardo
 predestinato.

E risalire sul ponte in un trionfo, **grondanti e raggianti.**
 Ma più tardi a casa, poi, maledire la vita
 perché quel gattino rifiuta ogni cibo, e oramai
 non vuole più guarire.

XX

Si può passare una notte in **guardina** e rilasciati alla **mattina**
 andarsene alla spiaggia del mare a rinfrescarsi
 bestemmiando fra le bracciate e gli spruzzi
 contro le pulci delle galere
 e i Codici tutti fetenti e proclamando la gloria d'essere
 dei fuorilegge.

XXI

Si può protestare indignati contro certe rivistacce commerciali
 che per lucro insultano con pettegolezzi biografici
 la memoria dei Poeti.

E, preoccupati, intendendo premunirsi
 contro ogni dannata evenienza di fama futura,
 provvedere senz'altro, quel giorno stesso, a distruggere
 tutto il proprio epistolario privato.

Senza salvare nemmeno la fotografia
 originale (custodita fino dalla fanciullezza)
 della **Divina Vecchiona Culona Mammona**,
 con la sua dedica personale autografa:
Grazie per i simpatici auguri d'Anno Nuovo.

⁵⁷ Heinrich Lausberg, *Manual de Retórica literaria. Fundamentos de una Ciencia de la literatura*, p. 170.

Sinceramente.
Mae West.

Ejemplo de políptoton:

XXX

Si può scrivere ogni due giorni alla nonna simpatica
 che da piccolo ti accoglieva a dormire
 assieme a lei, nella sua larga cuccia
 (quando le notti avevi paura delle streghe invernali
 che **cavalcavano** dentro i nubifragi
 a **cavallo** dei campanili strappati dalle chiese).
 E alle sere si può dividere il letto con un ragazzetto amico,
 o invece con una ragazzetta, secondo gli umori.

Por último tenemos un tercer ritmo, tal vez el más difícil de identificar: el ritmo simbólico. Revivir representaciones puede producir efectos rítmicos, hablo de un ritmo psíquico a través de mecanismos de argumentación y figuras retóricas. Para Henri Lausberg es importante que el receptor del poema tenga cierta sensibilidad poética para poder discernir entre estos distintos mecanismos ya que son un lenguaje enigmático y su configuración ha de servir al interés de la causa: “En la poesía constituyen, por apartarse de la *perspicuitas maxima*, una exigencia que se hace al público y que el poeta ha de dosificar conforme a la capacidad intelectual del público al que se dirige”.⁵⁸ Así que el poeta y el receptor deben encontrarse en el mismo nivel, y entender el tropos que Lausberg llama *englobement* –que es la consideración del texto como un todo armónico–, artístico e interesado, del público. El ritmo simbólico conformado a través de estos tropos fue identificado por Cicerón: “Cicerón supo darse cuenta de que el orador practica un balanceo entre las significaciones de palabras análogas o contrapuestas: antítesis, clímax, anticlímax y paralelismo, son para él factores rítmicos independientes de las cualidades sonoras”.⁵⁹ Si el ritmo es la repetición en el tiempo

⁵⁸ H. Lausberg, *Manual de Retórica literaria. Fundamentos de una Ciencia de la literatura*, p. 60.

⁵⁹ S. Gili Gayas, *Estudios sobre el ritmo*, p. 64.

de ciertos fenómenos, éstos en la poesía tienen un valor estético. Con respecto a los tropos, a continuación muestro ejemplos de ellos en “Addio II”.

Ejemplo de símil:

II

Ma stavolta, la tua porta fu sbattuta dagli uragani.
Le piogge entrarono nel vano abbandonato
e **una fanghiglia come sangue** ha imbrattato i muri [...]

Ejemplo de hipérbole:

IV

[...] **Anche se vivo tremila anni, e se corro tutti i mari,**
non posso piú raggiungerti per riportarti indietro.

Ejemplo de oxímoron:

XLVIII

Riconosco, vicino alla mia faccia, il sapore di nido
delle tue ciocche. Intravedo, con le mie pupille confuse,
le ombre luminose dei tuoi occhi, del colore di un mare stellato.
«Ah, teppista! Ci sei, finalmente! A quest’ora si torna?»

Naturalmente no puedo mostrar todas las figuras retóricas del poema, pero las más relevantes aparecerán en los comentarios de traducción.

Estos tres ritmos son el motivo y eje principal de las decisiones de traducción. Para finalizar muestro la última parte del poema, donde encuentro que cada verso de las últimas cuatro estrofas hace pensar en latidos del corazón con un ritmo descendiente, dirigidos a terminar.

| | |
|---|---|
| La ladra delle notti è una demente maniaca | 1 |
| che nasconde ogni suo furto sempre in un’altra buca. | 2 |
| Non si dà uscita mai da quelle segregazioni. | 3 |
| Non c’è corridoio né corte per quei reclusori sterminati. | 4 |
| Nessuna parete comune fra una cella e l’altra. | 5 |

| | |
|---|---|
| Alla distanza fantastica che le divide | 1 |
| non c'è misura. Nessun messaggio è possibile. | 2 |
| Senza usci le stanze: né finestre, né bocche di lupo. | 3 |
| Niente posta né alfabeti né telefoni né cifrari. | 4 |
| | |
| Nessun valico per i passi attraverso quelle dune | 1 |
| rovinose e fameliche. Nessun luogo d'acqua per le navi. | 2 |
| Nessun luogo d'aria per le voci. | 3 |
| | |
| Ma quando la memoria è masticata dalle sabbie | 1 |
| anche la pulsazione del dolore è troncata. | 2 |
| | |
| Così sia. | 1 |

El valor de las pausas al final del poema se vuelve significativo, marcando el ritmo final como un latido que se va apagando. Es con esta interpretación que finalizo, afirmando que el ritmo se encuentra en la semántica, en la sintaxis, en la fonética, y en la parte visual del poema, todas características imprescindibles para la traducción.

II.3 Comentarios de la traducción

Ahora bien, el objetivo principal de esta traducción es respetar lo más que se pueda y de la manera más pertinente los tres tipos de ritmos encontrados en el original, para crear un equivalente en cuanto a musicalidad y contenido. Las dificultades encontradas fueron separadas en rubros: la palabra clave *ragazzino*; las dificultades relacionadas con los tiempos verbales; las dificultades sintácticas (formas pasivas, impersonales en plural, verbos pronominales, recategorizaciones, reestructuraciones); las dificultades léxicas (colocaciones, traslados, amplificaciones, diluciones, economías); las dificultades en la traducción de frases idiomáticas (interjecciones, modismos) y equivalencias culturales (nombres propios).

II. 3. 1. El título y la traducción de la palabra clave *ragazzino*

Entre algunos problemas de la traducción está lo que mencioné en la explicación del fundamento del libro: la palabra *ragazzino*, cuya traducción sería “chavo” o “muchacho”, en español nos lleva a un registro lejano al del poema. Así que decidí llevar una contienda interminable que se basó en preguntarles a traductores o no traductores sobre la idea que yo percibía de *ragazzo* específicamente en “Addio”; una percepción más allá de la edad que pudiera tener el *ragazzo*, lo entiendo más como una actitud. Según la RAE ‘actitud’ significa “2. f. Disposición de ánimo manifestada de algún modo. Actitud benévola, pacífica, amenazadora, de una persona, de un partido, de un Gobierno”. La palabra *ragazzo* se refiere a una persona que se comporta con cierto ánimo manifestado con espíritu de juventud. La palabra elegida para la traducción de *ragazzo* es “joven”, pero únicamente cuando se usa en “Addio”.

A continuación muestro los ejemplos de las traducciones de *ragazzi* o *ragazzini* a “jóvenes” en “Addio”:

| | |
|--|---|
| Texto de origen “Addio II”, v. 55 | Texto meta |
| Quaggiú i difficili <u>ragazzetti</u> , dopo un /pomeriggio d’angosce strazianti, | Aquí abajo los difíciles <u>jovencitos</u> , luego de /una tarde de angustias desgarradoras, |
| Texto de origen “Addio II”, v. 190 | Texto meta |
| E alle sere si può dividere il letto con un / <u>ragazzino</u> amico, o invece con una <u>ragazzetta</u> , secondo gli /umori | Y en las noches se puede compartir la cama /con un amigo <u>jovencito</u> , o al contrario con una joven, según el humor |
| Texto de origen “Addio II”, v. 195 | Texto meta |
| Qua si può ballare con una <u>ragazza</u> bella /della quale non t’importa niente, | Aquí se puede bailar con una <u>joven</u> bella de /la cual no te importa nada |

| | |
|---|---|
| Texto de origen “Addio II”, v. 220 | Texto meta |
| Qua i <u>ragazzi</u> insultati dalle crisi di un /morbo pauroso | Aquí los <u>jóvenes</u> insultados por la crisis de /un morbo espantoso |
| Texto de origen “Addio II”, v. 257 | Texto meta |
| contro i <u>ragazzetti</u> celesti. | contra los <u>jovencitos</u> celestes. |

Por otro lado, en el título *Il mondo salvato dai ragazzini*, considero que la traducción adecuada de *ragazzini* es “niños”. Esto porque el título de libro es el de la última canción que lo conforma, la tercera parte de todo el compendio poético; y en esta última parte Morante habla específicamente de niños. Entonces, sería: *El mundo salvado por los niños*.

II. 3. 2. Tiempos verbales

El primer problema que encontré fue la traducción del tiempo verbal *passato prossimo*. Comienzo recordando que en italiano, y particularmente en la lengua hablada, la elección entre el uso del *passato prossimo* o *passato remoto* generalmente depende de dos principios.

El primero es relativo al área geográfica:

Questo del passato prossimo e del passato remoto è un problema nazionale perché l'uso di questi due tempi divide l'Italia tra Nord e Sud. L'Italia settentrionale predilige il passato prossimo: “ho fatto”, “ho detto”; l'Italia meridionale preferisce di gran lunga il passato remoto: “feci”, “dissi”. Ma in realtà servono tutti e due; dunque, mettendo d'accordo Nord e Sud avremo un italiano perfetto. Tentiamo l'impresa.⁶⁰

El segundo principio se conforma por una diferencia –aún sutil- de aspecto verbal:

La scelta del passato prossimo e del passato remoto non dipende dalla distanza temporale degli avvenimenti; dipende dalla collocazione che diamo a questi rispetto al momento in cui ne parliamo e dal “punto di vista” dal quale li consideriamo, cioè dall'atteggiamento con cui percepiamo il passato. Usiamo il passato prossimo per esprimere un'azione compiuta o un accadimento che “lasciano tracce” (come diceva Giacomo Devoto) nel presente. Usiamo il passato remoto per manifestare il distacco, e quindi la lontananza, di tali avvenimenti dal momento in cui ne parliamo. Dobbiamo perciò intendere remoto nel suo significato etimologico di “separato”, “staccato”, “rimosso”; e prossimo come indicante vicinanza o attualità psicologica.⁶¹

Entonces, queda claro que el *passato prossimo* y el *passato remoto* se conforman por un matiz que depende “dall'atteggiamento con cui percepiamo il passato”, es decir, no son iguales. Ahora bien, usualmente a un hispano hablante se le sugiere que el *passato prossimo* y el *passato remoto* son exactamente lo mismo –idea que no me satisface del todo– solamente que el primero se usa más oralmente y el segundo lo encontramos más en la literatura. Es por esta insatisfacción que profundizo esta diferencia entre tiempos verbales porque generalmente el *passato prossimo* y el *passato remoto* son traducidos al español como *pretérito simple*:

| Texto de origen | Texto meta |
|------------------------------|------------|
| Io ho mangiato Io mangiai | Yo comí |

⁶⁰ Dictionario online: [htTO://dizionari.corriere.it/dizionario-si-dice/P/passato-prossimo-o-remoto.shtml](http://dizionari.corriere.it/dizionario-si-dice/P/passato-prossimo-o-remoto.shtml)

⁶¹ Accademia della Crusca online:

[htTO://wwwold.accademiadellacrusca.it/faq/faq_risp.php%3Fid=4697&ctg_id=93.html](http://wwwold.accademiadellacrusca.it/faq/faq_risp.php%3Fid=4697&ctg_id=93.html)

Aunque la solución anterior podría haber funcionado para mí, quise profundizar también los matices que hay entre los tiempos en español que serían los correspondientes a los ya mencionados en italiano: el *pretérito* y el *pretérito perfecto (antepresente)*. El uso de estos tiempos se parece al de los tiempos en italiano, solamente que la división geográfica es entre España y México, pero la idea de la particular percepción del pasado existe de la misma manera. Tomás Segovia lo explica así:

Hay también cuestiones más sutiles y difíciles de percibir [...] En España, por ejemplo se ve cada vez más la sustitución del pretérito definido por el indefinido, a la manera francesa [...] En Hispanoamérica es mucho menos frecuente escuchar frases del tipo de “El año pasado he ido dos veces a París”, construcción que no se encontrará nunca en un clásico [...] El pretérito indefinido expresa una acción acaecida en un periodo pasado considerado como todavía abierto o vigente, mientras que el definido remite a un periodo mirado como cerrado y concluido. Esos periodos son por supuesto subjetivos y no dependen de la lejanía o cercanía objetivas del momento [...] Pero como esas categorizaciones del tiempo son subjetivas, es difícil a veces percibir su pertinencia o apreciar su matiz. Cuando alguien se presenta en una casa a la hora de comer, en México casi siempre se le dice: “¿Ya comiste?” En España casi siempre: “¿Ya has comido?” Son diferentes modos de percibir la periodización del tiempo. Podríamos interpretar de manera pintoresca y sin duda fantasiosa que el español siente que, puesto que para él es la hora de la comida, esa hora está vigente para todos, mientras que el mexicano supone cortésmente que la hora de comer es la del otro, el cual o ya comió o ya se le pasó la hora, y en ambos casos es una hora concluida.⁶²

Por lo tanto la estrategia traductiva que seguí fue percibir su pertinencia apreciando su matiz, algo que queda en la subjetividad de mi condición como traductora mexicana. Puedo decir que hubo casos en los que no consideré como prioridad el ritmo, porque de ser así todos los ejemplos de *passato prossimo* los hubiera trasladado a *pretérito perfecto* por su aproximación rítmica-fonética.

⁶² T. Segovia, “Artesanos de la lengua”, en *Miradas al lenguaje*, pp. 60-61.

Partiendo de que Morante utilizó solamente el *passato prossimo*, las opciones para el español eran *el pretérito* y *pretérito perfecto*. A continuación muestro ejemplos de los versos en donde se encuentran estos tiempos y las decisiones tomadas.

En el siguiente ejemplo en el texto original aparece el verbo *partire* conjugado en *passato prossimo* con su respectivo auxiliar *essere*. Siguiendo la norma del español coloquial de México, éste fue uno de los casos donde decidí elegir el tiempo *pretérito simple* al traducir. Afortunadamente pude aprovechar que el verbo es *ir* en forma reflexiva, así que no hubo pérdida rítmica, ya que el auxiliar en el TO agrega una sílaba, así como el reflexivo en el TM.

| Texto de origen “Addio II”, v. 1 | Texto meta |
|--|---|
| Tu <u>sei partito</u> credendo di giocare alla fuga. Era per fare il bravo, la tua smorfia d’addio. Al solito! Che poi ti bandisci nella tua stanzuccia minaccioso dietro le porte sbarrate come un gran capitano nel suo forte supremo. | Tú <u>te fuiste</u> creyendo que jugabas a la fuga. Era para portarte bien, tu mueca de adiós. ¡Como siempre! que luego te destierras en tu /cuartito amenazante detrás de las puertas atrancadas como un gran capitán en su fuerte supremo. |

En el segundo caso ocurre lo mismo que en el anterior: se privilegia el *pretérito simple* en el TM. Aquí en el TO aparece el verbo *muoversi* conjugado en *passato prossimo*, igualmente con su respectivo auxiliar *essere*, y en el TM es el verbo moverse. En este segundo caso el ritmo del TM se modifica por la falta de una sílaba, ya que en el TO encontramos la unión del pronombre reflexivo, el auxiliar y el verbo y en el TM únicamente el pronombre reflexivo y el verbo. De cualquier manera, si se leen los dos versos completos no existe pérdida en el ritmo.

| Texto de origen “Addio II”, v. 79 | Texto meta |
|--|---|
| Da me, per tutta la notte, non <u>si è mossa</u> /nemmeno la gatta. | Donde yo, en toda la noche, no <u>se movió</u> ni /siquiera la gata. |

Los siguientes dos casos son usos del *passato prossimo* en el TO que decidí cambiar a *pretérito simple*, a pesar de que esto provocara un cambio en el ritmo:

| | |
|--|---|
| Texto de origen “Addio I”, v. 12 | Texto meta |
| e una fanghiglia come sangue <u>ha imbrattato</u> /i muri. | y un fango como sangre <u>embarró</u> las /paredes. |
| Texto de origen “Addio II”, v. 297 | Texto meta |
| Che <u>hai fatto</u> ? Forse è successo qualcosa? una lite? chi t’ha offeso? | ¿Qué <u>hiciste</u> ? ¿Acaso ocurrió algo? ¿una pelea? ¿quién te ofendió? |

Esta decisión responde a que las acciones descritas en los versos anteriores no las considero continuas o repetitivas en el pasado.

Afortunadamente no hay pérdidas en el ritmo ya que se mantiene la forma auxiliar+participio:

| | |
|--|---|
| Texto de origen “Addio II”, v. 29 | Texto meta |
| Trecento volte quella nave <u>ha ripercorso</u> /quel mare | Trecientas veces aquel barco <u>ha recorrido</u> /aquel mar |
| Texto de origen “Addio II”, v. 288 | Texto meta |
| E cosí non <u>ho udito</u> il tuo passo, né il /tintinnio | Y así no <u>he escuchado</u> tu paso, ni el /tintineo |

| | |
|---|---|
| Texto de origen “Addio II”, v. 349 | Texto meta |
| e <u>sono venuto</u> a salutarti. Tu sei tutto il /mio cuore. | y <u>he venido</u> a saludarte. Tú eres todo mi /corazón. |

II. 3. 3. Dificultades sintácticas

En italiano el uso de formas pasivas e impersonales es más frecuente que en español y en *Addio* hay varios ejemplos de esto. Tratando siempre de mantener el ritmo, algunas veces decidí mantener este uso del TO en el TM y otras veces esto no pudo ocurrir. A continuación muestro algunos de los problemas que impusieron un cambio sintáctico en la traducción del TO al TM, dividiéndolos entre forma pasiva y forma impersonal.

II. 3. 3. 1. Forma Pasiva

Ya que en español la forma pasiva no es tan recurrente, en el siguiente ejemplo decidí usar la forma impersonal con el pronombre “se”; así que utilicé el procedimiento traductivo de la *modulazione* que trata de “ristrutturare un enunciato del testo d’arrivo introduciendo una variazione che si verifica quando si usa a) la parte per il tutto, b) l’astratto per il concreto, c) l’attivo per il passivo, d) la forma negativa per quella affermativa”.⁶³

| Texto de origen “Addio II”, v.371 | Texto meta |
|--|---|
| anche la pulsazione del dolore <u>è troncata</u> . | también la pulsación del dolor <u>se trunca</u> . |

II. 3. 3. 2 Formas impersonales

- Pronombre “si”: impersonal + reflexivo

Esta estructura, utilizada en varios versos seguidos, a nivel fonético-rítmico se comporta como una anáfora así que profundizar este caso es indispensable. En italiano existe la siguiente forma: el pronombre combinado *si si* –uno reflexivo y otro impersonal- se transforma en *ci si*, por ejemplo: *ci si può esibire*. En español únicamente existe el valor

⁶³ Margherita Ulrych, *Terminologia della traduzione*, p. 105.

impersonal: “se puede exhibir”; si este valor impersonal se aplica a un verbo reflexivo en español se coloca sólo un pronombre: “se”, pero en italiano debemos colocar ambos: *tutti i giorni ci si esibisce*. Entonces, en español la traducción sería “se puede exhibir” sin la posibilidad de traducir el pronombre plural *ci*. En este caso llevé a cabo uno de los procedimientos que conforman la *ristrutturazione*, llamado *formulazione ad hoc*: “Operazione del processo traduttivo mediante la quale si stabilisce un’equivalenza a livello di lessema, sintagma o frase, appropriata solo al testo affrontato in quel momento e quindi imprevedibile al di fuori del discorso”.⁶⁴ Creí pertinente esta vertiente de la reestructuración para convertir la forma impersonal reflexiva en la primera persona del plural, colocando el pronombre átono “nos” como reflexivo, ya que el sujeto lírico es inclusivo. A continuación muestro dos ejemplos con la solución de este problema:

| Texto de origen “Addio II”, v. 64 | Texto meta |
|---|--|
| <u>ci si può esibire</u> , buttandosi vestiti nel /Tevere | <u>nos podemos exhibir</u> , aventándonos /vestidos al Tiber |

| Texto de origen “Addio II”, v. 83 | Texto meta |
|--|--|
| <u>Qua ci si può raccontare</u> le storie della /propria vita: | <u>Aquí nos podemos contar</u> las historias de /nuestra vida: |

-Impersonal plural

Los siguientes ejemplos son simplemente verbos impersonales plurales sin reflexivo; como en el caso anterior, éstos son comunes en italiano pero en español no, por ejemplo: *si è ragazzi*, a pesar de que en esta forma no hay un *ci* pronominal/reflexivo plural, el plural se

⁶⁴ M. Ulrych, *Terminologia della traduzione*, p. 83.

encuentra en *ragazzi* y es este matiz el que decido mantener, como en los últimos ejemplos del apartado anterior. En el siguiente ejemplo sigo utilizando el mismo procedimiento traductivo, pero ahora omito en español el *si* impersonal y el verbo una vez más lo conjugo con la primera persona del plural para que concuerde con el sustantivo.

| | |
|--|---|
| Texto de origen “Addio II”, v. 200 | Texto meta |
| Si può, quando <u>si è ragazzi</u> troppo belli, | Se puede, cuando <u>somos jóvenes</u> /demasiado bellos, |
| Texto de partida “Addio II”, v. 192 | Texto de llegada |
| perché stasera <u>si è disperati e si vorrebbe</u> /esser morti, | porque esta noche <u>estamos desesperados y</u> / <u>quisiéramos</u> estar muertos, |

En el siguiente ejemplo, siguiendo el procedimiento anterior omito la forma impersonal *si viene* y utilizo el pronombre átono de la primera persona del plural para no perder el matiz del verbo participio en plural.

| | |
|--|--|
| Texto de origen “Addio II”, v. 134 | Texto meta |
| perché <u>si viene contraddetti</u> /nell’affermazione | porque <u>nos contradicen</u> en la afirmación |

II. 3. 4. Dificultades léxicas

II. 3. 4. 1. Verbo pronominal

En español y en italiano los verbos reflexivos y recíprocos se consideran pronominales, aunque también existen verbos que son pronominales por sí mismos como el verbo “arrepentirse”. La única diferencia radica en que en español hay verbos pronominales que no son en italiano, por ejemplo *stare zitto*: “callarse” o *evadere*: “evadir”. También lo verbos

como *andarsene* o *fregarsene* son llamados *verbi pronominali* o *verbi idiomatici* y se conjugan con dos pronombres. La forma de estos verbos es: verbo+pronombre/reflexivo+partícula: si/la/ci/ne. En el siguiente caso aparece el verbo pronominal *andarsene*: andare+ si+ ne que significa *vado via da qui, andare via da un posto*, “irse” que contiene el reflexivo “se”; entonces, en español elegí traducir el *-ne* con “de ahí”, para así salvar el ritmo silábico y cumplir con la función de *ne* que es utilizado cuando no se menciona de dónde o adónde se va y que en español no existe.

| Texto de origen “Addio II”, v. 163 | Texto meta |
|--|---|
| e <u>andarsene</u> fischiettando impuniti, come /fosse stato | e <u>irse de ahí</u> chiflando impunes, como si /hubiera sido |

II. 3. 4. 2. Problemas léxicos

A continuación muestro casos en los que por las estructuras del TO es necesario cambiar las categorías gramaticales en el TM: esto conforma el procedimiento traductivo de la *ricategorizzazione*, que “indica il passaggio da una classe morfosintattica a un'altra”.⁶⁵

En los siguientes ejemplos utilizo una categoría de *ricategorizzazione* que se llama *verbalizzazione* y que “consiste nella trasformazione di un sostantivo o sintagma nominale del testo di partenza in un verbo o sintagma verbale nel testo d'arrivo...”.⁶⁶

En italiano, *in gara* significa “en una competencia,” así que para imitar el ritmo decidí verbalizar *in gara* y reecategorizarla en la forma del gerundio: para esto cambié la conjugación del verbo *correndo*, que en el TM aparece en forma impersonal infinitiva.

⁶⁵ M. Ulrych, *Terminologia della traduzione*, p. 124.

⁶⁶ M. Ulrych, *Terminologia della traduzione*, p. 158.

| | |
|--|---|
| Texto de origen “Addio II”, v. 173 | Texto meta |
| <u>correndo in gara</u> alla traversata celeste come /arcangeli nel battito delle ali; | <u>correr compitiendo</u> en la travesía celeste /como arcángeles en el latido de las alas; |

En este último ejemplo en TO se encuentra *alla ricerca*, donde la preposición articulada junto con el sustantivo que le sigue marca una acción continua; así que en español decidí igualmente recategorizar en la forma del gerundio el sustantivo *ricerca*: “buscando”:

| | |
|---|--|
| Texto de origen “Addio I”, v 17 | Texto meta |
| <u>Alla ricerca</u> dei tuoi colori del tuo sorriso | <u>Buscando</u> tus colores tu sonrisa |

II. 3. 4. 3. Expresiones fijas y semifijas

Los siguientes versos contienen en el TO estructuras que tuve que cambiar para que exista coherencia en el TM, siempre cuidando de no alejarme del ritmo original. Estos procedimientos los llevé a cabo con el método de la *ristrutturazione*, que “consiste nel modificare l’ordine delle unità di un enunciato al fine di rispettare i vincoli sintattici o le caratteristiche della lingua d’arrivo”.⁶⁷

En el siguiente caso en italiano *esser lieto di fare* significa “ser feliz por hacer” pero en español tiene más coherencia decir que “se tiene gusto de”; además, *fare la nostra conoscenza* es una colocación fija que se traduce con otra colocación fija “tener el gusto de

⁶⁷ M. Ulrych, *Terminologia della traduzione*, p. 126.

conocer”; la solución fue cambiar incluso el posesivo con el objetivo de mantener el verso lo más largo que se pudiera:

| Texto de origen “Addio II”, v. 166 | Texto meta |
|--|--|
| lui si degna <u>d’esser lieto di fare la nostra</u> /conoscenza | <u>él se digna a tener el gusto de</u> conocernos, |

En el último caso de este apartado usé el procedimiento de la *economia* que “consiste nel riformulare un enunciato nella lingua d’arrivo utilizzando un numero di parole inferiore a quello del testo di partenza”⁶⁸. En el TO aparece *sul piano del tavolino*, la traducción sería *sobre lo plano de la mesita*: en el TO es común utilizar esta forma pero en español está de más especificar *lo plano* de cualquier mesa. Decidí cambiar la preposición *sul* por el adverbio *encima* y eliminar el sustantivo *piano*, entonces, respeté el número de sílabas del original pero no de sustantivos:

| Texto de origen “Addio II”, v 285 | Texto meta |
|--|---|
| <u>sul piano del tavolino</u> quasi in un urto | <u>encima de la mesita</u> casi de un golpe |

II. 3. 4. 4. Colocaciones

En los siguientes ejemplos es donde no es posible traducir manteniendo la colocación del TO por motivos de cohesión y coherencia en el TM. La *collocazione* se define como:

Co-occorrenza di due o più parole che si combinano con regolarità e frequenza per formare un legame sintagmatico determinato in un enunciato o in enunciati prossimi. Si distinguono dalle espressioni idiomatiche perchè le parole che le compongono mantengono il loro significato⁶⁹

⁶⁸ M. Ulrych, *Terminologia della traduzione*, p. 75.

⁶⁹ M. Ulrych, *Terminologia della traduzione*, p. 55.

La presencia de colocaciones es recurrente a lo largo del poema. En italiano, por ejemplo, los adjetivos y los determinantes posesivos llevan siempre un artículo determinado o indeterminado, mientras que en español no. El procedimiento ideal para este caso, una vez más, es el de la reestructuración. En el primer ejemplo muestro un verso con este sintagma: *una tua dolcezza*. En español decidí cambiar el orden y traducirlo como “una dulzura tuya”, respetando así el matiz indeterminado y el posesivo; a pesar del cambio el ritmo se logró mantener. Utilicé este mismo procedimiento en los siguientes sintagmas parecidos.

| | |
|--|--|
| Texto de origen “Addio I”, v. 45 | Texto meta |
| Voglia di un sonno che pare <u>una tua /dolcezza</u> | Ganas de un sueño que parezca <u>una dulzura /tuya</u> |

| | |
|---|---|
| Texto de origen “Addio II”, v. 19 | Texto meta |
| Perfino i ladri hanno schifato <u>questo tuo /feudo estremo</u> | Hasta los ladrones repudiaron <u>este último feudo tuyo</u> |

| | |
|---|--|
| Texto de origen “Addio II”, v. 317 | Texto meta |
| <u>Quella tua prepotenza</u> era una noia per me. | <u>Esa prepotencia tuya</u> era un fastidio para mí. |

En italiano la posición del adverbio no tiene una regla fija: “...la posizione dell’avverbio nella frase è di norma piuttosto libera”⁷⁰, pero usualmente, como en los siguientes ejemplos, los adverbios se encuentran entre el verbo modal y el verbo en infinitivo: *possono ancora ridere*, o *non posso piú raggiungerti*; en el TM del primer ejemplo decidí

⁷⁰ Mauricio Dardano, *Grammatica italiana. Con nozioni di linguistica*, p. 519.

colocar el adverbio al final como la forma cotidiana, para no causar una extrañeza sintáctica inexistente en el original.

| | |
|--|--|
| Texto de origen “Addio II”, v. 56 | Texto meta |
| <u>possono ancora ridere</u> a una barzelleta. | pueden <u>reírse todavía</u> de un chiste. |

En cambio, y por la misma razón, en los siguientes ejemplos en el TM coloqué el adverbio al principio:

| | |
|---|--|
| Texto de origen “Addio II”, v. 32 | Texto meta |
| <u>non posso piú raggiungerti</u> per riportarti /indietro. | <u>ya no puedo alcanzarte</u> para traerte de /vuelta. |
| Texto de origen “Addio II”, v.70 | Texto meta |
| <u>Non vuole piú</u> guarire | <u>ya no quiere</u> sanar. |

En el siguiente ejemplo aparece el adverbio *più* en una construcción negativa: *Nessun cancello più stride*, y significa “de nuevo” o “en lo sucesivo”, en español su colocación es después del sujeto: “Ninguna reja rechina más”:

| | |
|--|---|
| Texto de origen “Addio II”, v. 281 | Texto meta |
| Nessun cancello <u>più stride</u> . Cessato ogni /tardo sussulto | Ninguna reja <u>rechina ya</u> . Cesado todo /tardo estremecimiento |

En el siguiente ejemplo cambio la colocación de conjunción y verbo del TO al TM:

| Texto de origen “Addio II”, v. 241 | Texto meta |
|--|--|
| <u>fossero pure</u> di tartaruga autentica: /e in più un orologio con incisa all’intorno la ruota dei fusi orari universali, tutto d’Oro garantito!, o, <u>fosse pure</u> , | <u>que fueran incluso</u> de carey auténtico: /y además un reloj con grabada alrededor la rueda de los husos horarios universales, ¡todo de Oro garantizado!, ¡o, <u>incluso que</u> <u>/fuera</u> , |

En el siguiente verso en el TM modifiqué la colocación de la forma conjunción + adverbio, ya que trasladarlo igual que en el TO no funcionaría en el TM:

| Texto de origen “Addio II”, v. 283 | Texto meta |
|---|---|
| <u>Finché nel declino ormai</u> dell’ora silenziosa | <u>Hasta que ya en el declive</u> de la hora /silenziosa |

En este caso, en italiano el adverbio se encuentra entre el verbo auxiliar *avere* y el participio pasado de *conoscere*, mientras que en el TM coloqué el adverbio al inicio del verso para trasladar el énfasis de éste:

| Texto de origen “Addio II”, v. 348 | Texto meta |
|--|---|
| <u>Ti ho sempre conosciuto</u> . Per questo ti /sorrído | <u>Siempre te he conocido</u> . Por eso te sonrío |

La siguiente colocación es *scuotere via*, donde la palabra *via* da un matiz enfático que se refiere a una acción ejecutada de forma tajante, fuerte, precisa; es por eso que en el TM decidí traducirlo con la palabra “bien”:

| | |
|--|--|
| Texto de origen “Addio II”, v. 169 | Texto meta |
| <u>scuotendoci via</u> la sua polvere dai nostri /stivali. | <u>sacudiéndonos bien</u> su polvo de nuestras /botas. |

En los siguientes versos muestro las decisiones que tomé en cuanto a la posición del adjetivo. Comúnmente en italiano la posición del adjetivo es parecida a la del español “...la collocazione prenominal comporta l’uso traslato, mentre la collocazione postnominale ci impone di interpretare l’aggettivo nel suo significato letterale”.⁷¹ En el siguiente verso aparece *sicuro impiego*: la posición del adjetivo es pronominal, entonces, siguiendo la lógica anterior la palabra *sicuro* podría tener un matiz metafórico. En este caso la palabra *sicuro*, al ser un adjetivo de amplio uso en su forma pronominal, desarrolló un uso específico, como una colocación semifija.⁷² En español trasladarlo con la misma colocación sería un error, ya que esta colocación no cuenta con la misma difusión que en italiano, entonces es necesaria la posición postnominal del adjetivo.

| | |
|---|---|
| Texto de origen “Addio II”, v. 90 | Texto meta |
| e a tutte le Arti del mondo preferisce un <u>sicuro impiego</u> ... | y que de cualquiera de las Artes del mundo prefiere un <u>empleo seguro</u> ... |

En los siguientes ejemplos muestro colocaciones en italiano que traduje con sus colocaciones equivalentes en español, a pesar de la diferencia fonética no afectan el ritmo que predomina, que en este caso no es el fonético, sino el semántico y el simbólico. Entonces, la prioridad en los siguientes casos son los tres ritmos simultáneamente: esta vez el contenido

⁷¹ M. Dardano, *Grammatica italiana. Con nozioni di linguistica*, p. 518.

⁷² M. Dardano, *Grammatica italiana. Con nozioni di linguistica*, p. 518.

del mensaje puede ser comprendido en su totalidad a través de su equivalencia:

| | |
|--|---|
| Texto de origen “Addio II”, v. 300 | Texto meta |
| «Non sono ferito. <u>Non ho nessun male.</u> | «No estoy herido. <u>Nada me duele.</u> |
| Texto de origen “Addio I”, v 32 | Texto meta |
| che <u>medica ogni dolore...</u> | que <u>alivia todos los dolores...</u> |
| Texto de origen “Addio I”, vv. 40,44, 47 | Texto meta |
| La tua morte è <u>una voce di sirena.</u> | Tu muerte es <u>un canto de sirena.</u> |
| Texto de origen “Addio II”, v. 299 | Texto meta |
| ti sei ferito? <u>dove hai male?»...</u> | ¿te lastimaste? <u>¿dónde te duele?»...</u> |

II. 3. 4. 5. Matices léxicos

En el siguiente caso decidí llevar a cabo el procedimiento traductivo del *trasferimento diretto*, que es cuando algunos de los elementos informativos “vengono trasferiti tali e quali o nelle forme ormai codificate, nel testo d’arrivo”.⁷³

En el siguiente verso aparece la palabra *morgana* que significa “espejismo”, Morante utiliza en otros versos la palabra *miraggio*, que significa igualmente “espejismo”, así que éstos son sinónimos. Sin embargo, la palabra *morgana* tiene un matiz particular visual ya que es un espejismo precisamente sobre el mar: la palabra viene del efecto *Fata Morgana*, famosa hechicera del ciclo artúrico. Esta hada es la hermanastra del Rey Arturo y algunas veces su antagonista; existe la posibilidad que *morgana* derive de la palabra bretona *mormoroin* que significa “sirena”. En definitiva parecer ser que *morgana* es una palabra ligada con el mar.

⁷³ M. Ulrych, *Terminologia della traduzione*, p. 154.

Este efecto *Fata Morgana* es en específico una ilusión óptica que se da en el mar y hace que témpanos de hielo, barcos o islas luzcan mucho más cercanos de lo que en verdad se encuentran. Decidí un traslado para no perder lo específico del sustantivo:

| | |
|---|---|
| Texto de origen “Addio I”, v. 19 | Texto meta |
| Ogni ragazzo che passa è una <u>morgana</u> . | Cada joven que pasa es una <u>morgana</u> . |

En los siguientes ejemplos utilicé distintos procedimientos traductivos como la *amplificazione* que es el “aumento della lunghezza del testo d’arrivo in relazione al testo di partenza”⁷⁴; y la *diluzione* que es el “Caso particolare di espansione nella lingua d’arrivo legato all’esistenza di una corrispondenza che si contraddistingue per un numero di elementi superiore a quello della lingua di partenza.”⁷⁵ Este último procedimiento lo utilicé en el siguiente matiz léxico:

| | |
|--|---|
| Texto de origen “Addio I”, v. 1 | Texto meta |
| Dal luogo <u>illune</u> del tuo silenzio | Desde el lugar <u>sin luna</u> de tu silencio |

ya que según el diccionario Treccani, *illune* significa: “illune agg. /dal lat.*illunis*, comp. *diin-*²e *luna*«luna»], poet. – Senza luna: *Navigando nell’alta notte i*. (D’Annunzio)”⁷⁶ y en español no hay un adjetivo como éste. Finalmente, en español aumenté la preposición “sin” antes del

⁷⁴ M. Ulrych, *Terminologia della traduzione*, p. 81.

⁷⁵ M. Ulrych, *Terminologia della traduzione*, p. 71.

⁷⁶ Dizionario online: [htTO://www.treccani.it/vocabolario/illune/](http://www.treccani.it/vocabolario/illune/)

sustantivo *luna* para crear un equivalente del *illune* en italiano para que calificara al sustantivo *luogo*.

En el siguiente caso se encuentra el verbo *ammiccare* que significa “guiñar”: en español este verbo generalmente se utiliza en singular cuando se quiere expresar el acto de hacer una señal de aceptación puesto que se utiliza únicamente un ojo:

guiñar:

Voz expr. del románico occid., quizá del lat. tardío *cinnus* señal que se hace con los ojos; cf. *ceño*².

1. tr. Cerrar un ojo momentáneamente quedando el otro abierto, a veces con disimulo por vía de señal o advertencia.⁷⁷

Al traducirlo de forma plural “guiñan” el efecto no es precisamente parecido al del original. Entonces, decidí cambiar el verbo a “ceder”:

| Texto de origen “Addio I”, v. 16 | Texto meta |
|--|---|
| per distrarti dall'orrenda mestizia ma i tuoi occhi scolorati di sotto le palpebre non <u>ammiccano</u> piú ai miei trucchi d'amore. | para distraerte de la horrible tristeza pero tus ojos descoloridos bajo los párpados ya no <u>ceden</u> a mis trucos de amor. |

Ahora, el caso es el verbo conjugado en gerundio *rincasando* que significa “volver a casa”: esta vez en español es necesaria una *amplificazione* para explicar por completo la acción ya que no existe un verbo único en español que signifique lo mismo:

| Texto de origen “Addio II”, v. 72 | Texto meta |
|---|--|
| possono, <u>rincasando</u> , scatenare, in un estro /furibondo | pueden, <u>volviendo a casa</u> , desatar con un /estro furibondo |
| Texto de origen “Addio II”, v. 290 | Texto meta |
| mentre tu <u>rincasi</u> . Due mani fanciullesche | mientras tú <u>regresas a casa</u> . Dos manos /infantiles |

⁷⁷ DLE online: <http://dle.rae.es/?id=Jr0mdr8>

En el siguiente caso, según el diccionario Treccani, “spalancare v. tr. /der. di *palanca*¹, col pref. *s-* (nel sign. 5)] (*io spalanco, tu spalanchi, ecc.*). – Aprire completamente, quanto più è possibile: *s. la finestra; un’improvvisa raffica di vento ha spalancato tutte le porte*”.⁷⁸

El énfasis del adverbio “completamente” en español se puede traducir como “abrir de par en par”:

| Texto de origen “Addio II”, v. 74 | Texto meta |
|---|---|
| possono, rincansando, scatenare, in un estro /furibondo l’orchestra jazz sul giradischi, spostare a calci i mobili per la pista dei balli, / <u>spalancare</u> | pueden, volviendo a casa, desatar con un /estro furibundo la orquesta de jazz en el tocadiscos, mover a patadas los muebles para la pista de baile, / <u>abrir de par en par</u> |

A continuación muestro un caso de descarte, concepto explicado y presentado anteriormente. En italiano, comúnmente, si se habla sobre alguien que se encuentra en una colonia, ciudad o estado se utiliza únicamente la preposición *a*. En el siguiente verso encontramos la preposición articulada, lo que causa cierta extrañeza en la fonética:

| Texto de origen “Addio II”, v. 170 | Texto meta |
|--|--|
| Si può prendere il piroscrafo per le isole che, /da piccoli, stando <u>al Kentucky</u> , | Se puede tomar el piróscrafo para las islas, /que de chicos, estando <u>en el Kentucky</u> , |

Entonces, lo normal sería usar *a Kentucky*, pero Morante escribe *al Kentucky*, esto muestra como el TO se sale de sus propias reglas morfosintácticas con una función expresiva.

⁷⁸ Dizionario online: treccani htTO://www.treccani.it/vocabolario/spalancare/

En español para no perder este matiz, utilicé la preposición “en” con el artículo “el” lo cual crea de igual manera extrañeza fonética por lo inusual de la colocación.

II. 3. 4. 6. Frases idiomáticas

El siguiente apartado se conforma por las expresiones idiomáticas que según Ulrych por su significado “pur essendo trasparente in vario grado, non può essere ricavato dall’analisi dei singoli componenti”.⁷⁹ En el primer ejemplo aparece la frase *fare il bravo* que en español sería alguien que tiene “un buen comportamiento”, así que decidí usar “portarte bien”:

| Texto de origen “Addio II”, v. 2 | Texto meta |
|--|--|
| Era per <u>fare il bravo</u> , la tua smorfia d’addio. | Era para <u>portarte bien</u> , tu mueca de adiós. |

En el segundo ejemplo aparece la pregunta *Chi è là?*, que es una frase idiomática de la jerga militar, utilizada por el vigía, para que, si alguien se acerca, se identifique. En el TM sería “¿Quién vive?” también una frase idiomática con la misma función:

| Texto de origen “Addio II”, v. 97 | Texto meta |
|--|---|
| il conto è un remoto futuro): « <u>Chi è là?</u> /Samarkanda? Londra? Persepoli? | el recibo es un futuro remoto): « <u>¿Quién vive?</u> ¿Samarcanda?¿Londres?¿Persépolis? |

En el siguiente ejemplo aparece primero la palabra *teppista* que según Treccani, significa: “s. m. e f. /der. di *teppa*] (pl. m. -i). – Chi appartiene alla teppa, chi compie atti vandalici o violenti: *una banda di t.; ignoti teppisti hanno devastato la scuola; è una teppista*”⁸⁰; así que en español significa “alguien que destruye” o “vándalo” y la pregunta *A*

⁷⁹ M. Ulrych, *Terminologia della traduzione*, p. 82.

⁸⁰ Dizionario online Treccani: <http://www.treccani.it/vocabolario/teppista/>

quest'ora si torna? que significa “¿A esta hora se regresa?”. Utilizar en español estos significados no sería conveniente ya que éstos narran una escena donde se regaña a una persona con un tono maternal, entonces utilicé las frases idiomáticas comúnmente utilizadas para estos casos de regañadientes:

| Texto de origen “Addio II”, v. 295 | Texto meta |
|---|--|
| «Ah, <u>teppista!</u> Ci sei, finalmente! <u>A /quest'ora si torna?</u> » | « ¡Ay, <u>sinvergüenza!</u> ¡Aquí estás, por fin! <u>¿Éstas son horas de llegar?</u> » |

II. 3. 5. Equivalencias pragmáticas

En este apartado coloqué los versos que traduje con una *equivalenza culturale*, “Relazione che viene a stabilirsi nel discorso tra unità di traduzione della lingua di partenza e della lingua d’arrivo che si estrinseca in un testo nel quale viene riprodotta nel modo più corrispondente possibile la funzione del discorso del testo di partenza”⁸¹. Los primeros ejemplos son las traducciones de interjecciones con sus equivalentes culturales en español:

| Texto de origen “Addio I”, v. 101 | Texto meta |
|---|--|
| <u>Ehi!</u> C’è la gatta, seduta qua sulla mia pancia | <u>¡Oye!</u> Aquí está la gata, sentada aquí en mi panza |

En español cuando comúnmente se le pide la atención a alguien, o ya sea para dar una queja o un saludo se utiliza la interjección “¡Oye!”

El famoso *Trick or treat* es la fórmula ritual con la cual se anuncian los niños en Estados Unidos al tocar las puertas de los vecinos durante la noche del 31 de octubre, para pedir dulces. El 31 de octubre es el día en que se festeja Halloween, una ceremonia

⁸¹ M. Ulrych, *Terminologia della traduzione*, p. 77.

estadounidense que recientemente llegó a Italia, es decir, muchos años después de que Morante publicara *Il Mondo Salvato dai ragazzini*. Morante causa extrañeza con *Tritto-o-tricco! Tricco-o-tritto!* ya que es un inglés italianizado, y lo utilizó para subrayar que es un festejo estadounidense. En español la anunciación es “queremos calaverita” pero decidí hacer un calco del italiano al español que consiste en “trasporre nel testo d’arrivo una parola o un’espressione del testo di partenza rendendola letteralmente con materiali della lingua d’arrivo”.⁸² Esto porque Morante lo hizo del inglés al italiano; en español obtuve la misma extrañeza que en italiano: *¡Trato-o-truco! ¡Truco-o- trato!*

| Texto de origen “Addio II”, v. 92 | Texto meta |
|---|--|
| <i><u>Tritto-o-tricco! Tricco-o-tritto!</u></i> | <i><u>¡Trato-o-truco! ¡Truco-o- trato!</u></i> |

En el siguiente ejemplo aparece la palabra *cuccia* que significa “casa del perro,” pero esta traducción no da el mismo efecto que en italiano. En el verso se refiere a un lugar cálido, acogedor, seguro, así que para no perder estos matices y que continuara siendo la guarida de cualquier animal decidí traducirla como “nido”.

| Texto de origen “Addio II”, v. 185 | Texto meta |
|--|--|
| Si può scrivere ogni due giorni alla nonna /simpatica che da piccolo ti accoglieva a dormire assieme a lei, nella sua larga <u>cuccia</u> | Se puede escribir cada dos días a la abuela /simpática que de pequeño te acogía para dormir junto a ella, en su ancho <u>nido</u> , |

⁸² M. Ulrych, *Terminologia della traduzione*, p. 51.

II. 3. 6. Homoteleuton

Los siguientes son ejemplos de homoteleuton, algunos de los cuales comenté en el análisis estilístico. Para mantenerlos como figuras retóricas en el TM tuve que hacer uso de una licencia poética y colocar un verbo con una preposición que no le corresponde. Muestro en el siguiente verso el homoteleuton *trescare e patteggiare* en el TO:

| Texto de origen “Addio II”, v. 57 | Texto meta |
|--|--|
| Io devo, qui, <u>trescare</u> e <u>patteggiare</u> con la /belva | Yo debo, aquí, <u>cortejar</u> y <u>pactar</u> con la bestia |

La decisión que tomé fue traducirlo como “cortejar y pactar”, y así respetar el ritmo-fonético. El verbo “cortejar” comúnmente usa la preposición “a” en español, pero como “pactar” es el verbo que se encuentra a un lado de la preposición utilicé la que le pertenece: “con”.

En el siguiente ejemplo muestro uno de varios casos donde no tuve problemas para traducir ya que en el TM se puede respetar fácilmente la fonética y el ritmo del homoteleuton en el TO.

| Texto de origen “Addio II”, v. 67 | Texto meta |
|--|---|
| E <u>risalire</u> sul ponte in un trionfo, <u>grondanti</u> / <u>e raggianti</u> . | Y <u>volver a subir</u> al puente con triunfo, / <u>chorreantes y radiantes</u> . |

II. 3. 7. Nombres propios

Los nombres propios (personajes históricos, ciudades, calles, apodos) del TO comúnmente son traducidos a su correspondiente en el TM. Si no existe un equivalente la toma de decisión

puede ser arbitraria. En los siguientes ejemplos utilicé una vez más el procedimiento del *trasferimento diretto*, es decir, no hay traducción:

| | |
|---|---|
| Texto de origen “Addio II”, vv. 22-23 | Texto meta |
| adornano ancora le pareti: <u>Gautama il /Sublime,</u> <u>il barbuto Fidel, Billie Holiday la suicida.</u> | adornan todavía las paredes: <u>Gautama el /Sublime,</u> <u>el barbudo Fidel, Billie Holiday la suicida.</u> |
| Texto de origen “Addio II”, v. 127 | Texto meta |
| <u>Mae West.</u> | <u>Mae West.</u> |
| Texto de origen “Addio II”, v. 135 | Texto meta |
| che <u>Cecilia Metella</u> era una santa cattolica | que <u>Cecilia Metilla</u> fue una santa católica |
| Texto de origen “Addio II”, vv. 138-139 | Texto meta |
| <u>Giuseppe Verdi</u> autore della <u>Tosca.</u> | <u>Giuseppe Verdi</u> autor de la <u>Tosca.</u> |
| Texto de origen “Addio II”, v. 177 | Texto meta |
| come il sultano <u>Unis</u> (signore di saggezza di /cui la madre ignora il nome) | como el sultán <u>Unis</u> (señor de sabiduría /cuya madre ignora su nombre) |
| Texto de origen “Addio II”, v. 180 | Texto meta |
| lungo il <u>Nilo.</u> | a lo largo del <u>Nilo.</u> |

Los siguientes ejemplos son los nombres propios que sí tienen equivalente en español pero los transcribí en el TM porque como en el siguiente ejemplo, cambiar *Via Appia* por *Via Apía* afectaba el ritmo no sólo del verso sino de toda la estrofa y no había forma de compensarlo después, así que lo dejé igual:

| | |
|------------------------------------|------------|
| Texto de origen “Addio II”, v. 128 | Texto meta |
|------------------------------------|------------|

| | |
|--|---|
| Si può, alla mattina d'estate, andare sulla / <u>Via Appia</u> , | Se puede, en la mañana veraniega, andar en /la <u>Via Appia</u> , |
|--|---|

En el siguiente verso respeté la intención de Morante de dejarlo en inglés, ya que en italiano *Nuova York* es muy anticuado; además ella agrega el *city* para subrayar que está citando un nombre en inglés:

| | |
|---|--|
| Texto de origen “Addio II”, v. 99 | Texto meta |
| Sei tu!? Sono io, da <u>New York City!!</u> Senti /la mia voce? | ¿Eres tú? ¡¡Soy yo, desde <u>New York City!!</u> ¿Oyes mi voz? |

Los siguientes ejemplos son nombres propios inventados por Morante. En los primeros tres casos decidí utilizar el procedimiento traductivo, explicado anteriormente, del *calco*:

| | |
|--|---|
| Texto de origen “Addio II”, v. 198 | Texto meta |
| e mettergli nome <u>Principe Facciadivina...</u> | y ponerle de nombre <u>Príncipe Caradivina...</u> |

El siguiente es otro ejemplo de *trasferimento diretto*: un nombre propio inventado por Morante, y en el TM permanece idéntico:

| | |
|--|---|
| Texto de origen “Addio II”, v. 152-153 | Texto meta |
| (invero essa ha nome <u>Konkuahat</u>). | (a decir verdad ella tiene nombre <u>Konkuahat</u>). |

En el siguiente caso fue difícil encontrar un equivalente específicamente para *Mamma*, hacer de esta palabra un calco en el TM no hubiera funcionado como en las otras palabras ya que “mamona” en español coloquialmente podría significar que se habla de una mujer de actitud prepotente y en TO *Mamma* connota una mujer maternal, grande y frondosa. Así que para cumplir con esto decidí utilizar la palabra “matrona”:

| | |
|--|--|
| Texto de origen “Addio II”, v. 123 | Texto meta |
| della <u>Divina Vecchiona Culona Mamma</u> , | de la <u>Divina Viejona Culona Matrona</u> |

Por último, los siguientes nombres propios los traduje con sus equivalentes en español:

| | |
|---|--|
| Texto de origen “Addio II”, v.161 | Texto meta |
| e leggere entusiasmati <u>Tropico del Cancro.</u> | y leer entusiasmados <u>Trópico de Cáncer.</u> |
| Texto de origen “Addio II”, v. 208 | Texto meta |
| Qua si può discutere di <u>Cristo</u> e di <u>Budda</u> | Aquí se puede discutir de <u>Cristo</u> y de <u>Buda</u> |

Comentario final

Para concluir, primeramente explico que los tres procedimientos que llevé a cabo para esta traducción –el hermenéutico, el filológico y el creativo– son interdependientes. Como consecuencia, llegué a la conclusión de que un traductor de poesía debe ser un gran conocedor de la lengua de origen y de la lengua meta; un crítico literario “para el análisis de las cualidades físicas de la lengua dinamizadas por el sentido en el texto de origen”;⁸³ y un poeta para vivificar las cuestiones anteriores en el texto meta. Por otro lado, también concluyo con que el momento creativo de la traducción fue el más difícil de superar puesto que en él se situó el *poiein* que “es el proceso en el que las palabras hacen, hacen sentido más allá del significado”⁸⁴, en el cual nos transformamos en traductores-poetas.

Después de la experiencia de este trabajo, pienso que la traducción poética es un vaivén de dudas, podría decir interminable. Es un camino ambiguo entre técnica y creatividad, y ¿acaso eso no es lo que hace un poeta? Creo, esta vez sin modestia alguna, que el receptor debe dar el veredicto final, sobre si es o no una buena traducción. Dorra escribe que lo que se ha hecho al final no es una obra sino un obrar,⁸⁵ lo que nos mantiene a nosotros los traductores en un continuo intento por compartir la poesía. Mientras tanto este escrito ha sido un comentario sobre el procedimiento de mi propuesta de traducción, una experiencia más sobre el procedimiento de este arte que es el traducir.

⁸³ A. Gamoneda, *La lengua bífida de la traducción*, p. 39.

⁸⁴ A. Gamoneda, *La lengua bífida de la traducción*, p. 39.

⁸⁵ Cfr. Raúl Dorra, *Elogio de la traducción*.

ANEXO. PROPUESTA DE TRADUCCIÓN

Addio I

Dal luogo illune del tuo silenzio
mi riscuote ogni giorno l'urlo del mattino.
O notte celeste senza resurrezione
perdonami se torno ancora a queste voci.

Io premo l'orecchio sulla terra
a un'eco assurda dei battiti sepolti.
Dietro la belva in fuga irraggiungibile
mi butto sulla traccia del sangue.

Voglio salvarti dalla strage che ti ruba
e riportarti nel tuo lettuccio a dormire.
Ma tu vergognoso delle tue ferite
mascheri i cammini della tua tana.

Io fingo e rido in un ballo disperato
per distrarti dall'orrenda mestizia
ma i tuoi occhi scolorati di sotto le palpebre
non ammiccano piú ai miei trucchi d'amore.

Alla ricerca dei tuoi colori del tuo sorriso
io corro le città lungo una pista confusa.
Ogni ragazzo che passa è una morgana.
Io credo di riconoscerti, per un momento.

E mendicando rincorro lo sventolio di un ciufetto
o una maglietta rossa che scantona...

Adiós I

Desde el lugar sin luna de tu silencio
me sobresalta a diario el grito matinal.
Oh noche celeste sin resurrección
perdóname si vuelvo aún a estas voces.

Yo aprieto el oído contra la tierra
a un eco absurdo de los latidos sepultados.
Tras la bestia en fuga inalcanzable
me lanzo por el rastro de la sangre.

10 Quiero salvarte de la masacre que te roba
y regresarte a tu camita a dormir. 10
Mas tú avergonzado de tus heridas
disfranzas los caminos de tu guarida.

Yo finjo y río en un baile desesperado
para distraerte de la horrible tristeza
pero tus ojos descoloridos bajo los párpados
ya no ceden a mis trucos de amor.

20 Buscando tus colores tu sonrisa
yo recorro las ciudades en una pista confusa.
Cada joven que pasa es una morgana.
Yo creo reconocerte, por un momento. 20

Y mendigando persigo el ondear de un mechón
o una camisa roja que se escapa...

Ma tu rintanato nel tuo freddo nascondiglio
disprezzi la mia commedia miserabile.

Buffone inutile io deliro per le vie
dove ogni fiato vivente ti rinnega.
Poi, la sera, rovescio sulla soglia deserta
un carniere di piume insanguinate.

E chiedo una tenerezza al buio della stanza,
almeno una decadenza della memoria,
la senilità, l'equivoco del tempo volgare
che medica ogni dolore... 30

Ma la tua morte cresce ogni giorno.
E in questa piena che monta io cado e mi riavvento
in corsa dirotta, per un segno,
un punto nella tua direzione.

O nido irraggiungibile e caro,
non c'è passo terrestre che mi porti a te.
Forse fuori dai giorni e dai luoghi?
La tua morte è una voce di sirena. 40

Forse attraverso una perdizione? o una grazia?
o in quale veleno? in quale droga?
forse nella ragione? forse nel sonno?
La tua morte è una voce di sirena.

Voglia di un sonno che pare una tua dolcezza
ma è stata già l'impostura dove ti ho perso!
La tua morte è una voce di sirena
che vorrebbe sviarmi da te nelle sue fosse.

Pero tú encerrado en tu frío escondite
desprecias mi comedia miserable.

Bufón inútil yo deliro por las calles
donde cada aliento viviente te reniega.
Luego, en la noche, vuelco en el umbral desierto
un morral de plumas ensangrentadas.

Y pido una ternura a lo oscuro de la habitación
al menos una decadencia de la memoria,
la senilidad, el equívoco del tiempo vulgar
que alivia todos los dolores... 30

Pero tu muerte crece cada día.
Y en esta crecida que sube yo caigo y me lanzo de nuevo
en una carrera irrefrenable, por una señal,
un punto en tu dirección.

Oh nido inalcanzable y querido,
no hay paso terrestre que me lleve a ti.
¿Acaso fuera de los días y de los lugares?
Tu muerte es un canto de sirena. 40

¿Acaso a través de una perdición? ¿o de una gracia?
¿o en cuál veneno? ¿en cuál droga?
¿acaso en la razón? ¿acaso en el sueño?
Tu muerte es un canto de sirena.

Ganas de un sueño que parezca una dulzura tuya
¡pero ya ha sido la impostura donde te he perdido!
Tu muerte es un canto de sirena
que quisiera desviarme de ti en sus fosas.

Forse, io devo accettare tutte le norme del campo:
ogni degradazione, ogni pazienza.
Non posso scavalcare questa rete spinata
mentre al tuo grido innocente non c'è risposta.

La tua morte è una luce accecante nella notte
è una risata oscena nel cielo del mattino.
Io sono condannata al tempo e ai luoghi
finché lo scandalo si consumi su di me.

Io devo, qui, trescare e patteggiare con la belva
per rubarle il segreto del mio tesoro.
O pudore d'una infanzia uccisa,
perdonami questa indecenza di sopravvivere.

Tal vez, yo debo aceptar todas las normas del campo:
50 toda degradación, toda paciencia. 50
No puedo saltar esta malla de púas
mientras para tu grito inocente no haya respuesta.

Tu muerte es una luz cegadora en la noche
es una carcajada obscena en el cielo del amanecer.
Yo estoy condenada al tiempo y a los lugares
hasta que el escándalo se consuma sobre mí.

Yo debo, aquí, cortejar y pactar con la bestia
para robarle el secreto de mi tesoro.
Oh pudor de una infancia asesinada,
60 perdóname esta indecencia de sobrevivir. 60

Addio II

Tu sei partito credendo di giocare alla fuga.
 Era per fare il bravo, la tua smorfia d'addio.
 Al solito! Che poi ti bandisci nella tua stanzuccia
 minaccioso dietro le porte sbarrate
 come un gran capitano nel suo forte supremo.
 Guai per l'audace che si arrischi all'assedio!
 Ma ti conosco. Che invece se nessuno si arrischia
 ti strazi, e piangi nella tua rabbia infantile
 perché non c'è amore al mondo e ti lasciano solo.

Ma stavolta, la tua porta fu sbattuta dagli uragani.
 Le piogge entrarono nel vano abbandonato
 e una fanghiglia come sangue ha imbrattato i muri.
 Quando eri vivo, la tua stanza era la stella del quartiere,
 ricercata da tutti. E adesso
 tutti ne rifuggono, come fosse appestata.
 Il mio piede inciampa nella tua camiciola
 che nessuno ha più raccolto da terra. Sul terrazzo
 devastato dagli inverni, le piante sono morte.

Perfino i ladri hanno schifato questo tuo feudo estremo
 dove infatti c'era poco di valore, da rubare!
 Ritagliati dalle riviste, i ritratti dei tuoi eroi
 adornano ancora le pareti: Gautama il Sublime,
 il barbuto Fidel, Billie Holiday la suicida.
 In un angolo, c'è ancora la scodella della tua gatta.
 Una cravattina rossa pende nell'armadio.

Alla partenza, ti caricasti dei tuoi beni principali:
 il canestro con la gatta e il fonografo a valigia.

Adiós II

Tú te fuiste creyendo que jugabas a la fuga.
 Era para portarte bien, tu mueca de adiós.
 ¡Como siempre! que luego te destierras en tu cuartito
 amenazante detrás de las puertas atrancadas
 como un gran capitán en su fuerte supremo.
 ¡Ay del audaz que se arriesgue al asedio!
 Pero te conozco. Que al contrario si nadie se arriesga
 te atormentas, y lloras en tu rabia infantil
 porque no hay amor en el mundo y te dejan solo.

10 Pero esta vez, tu puerta fue azotada por los huracanes. 10
 Las lluvias entraron en el cuarto abandonado
 y un fango como sangre embarró las paredes.
 Cuando estabas vivo, tu cuarto era la estrella del barrio,
 buscada por todos. Y ahora
 todos le huyen, como si estuviera apestada.
 Mi pie tropieza con tu camiseta
 que ningún otro ha recogido del piso. En la terraza
 devastada por los inviernos, las plantas están muertas.

20 Hasta los ladrones repudiaron este último feudo tuyo 20
 ¡donde, de por sí, había poco de valor, para robar!
 Recortados de revistas, los retratos de tus héroes
 adornan todavía las paredes: Gautama el Sublime,
 el barbudo Fidel, Billie Holiday la suicida.
 En una esquina, está todavía el tazón de tu gata.
 Una corbatita roja cuelga del armario.

En la partida, empacaste tus bienes principales:
 el canasto con la gata y el fonógrafo valija.

«Il resto dei bagagli, speditelo per via mare».
 Trecento volte quella nave ha ripercorso quel mare
 e i tuoi tesori sono dispersi, e io sono qui, vivente.
 Anche se vivo tremila anni, e se corro tutti i mari,
 non posso piú raggiungerti per riportarti indietro.

Lo so che tu credevi di giocare all'addio.
 Era una braveria, la tua smorfia...
 Ma contro una scommessa impaziente di ragazzo
 è un'altra lunga agonia la posta che qui si chiede.

La ladra delle notti è una cammella cieca e folle
 che gira per Sahara incantati, fuori d'ogni pista.
 L'itinerario è lunatico, non c'è destinazione.
 Le sabbie disfanno le tracce dei suoi furti.

Le sue pupille bianche fanno crescere miraggi
 dai corpi lacerati che lei semina per le sabbie.
 E i miraggi si spostano a distanze moltiplicate
 irraggiungibili nei loro campi solitari.

Amputati dai corpi, si disperdono separati
 senza rimedio, eterne mutilazioni.
 Nessun miraggio può incontrare altro miraggio.
 Non ci sono che solitudini, dopo il furto dei corpi.

Là non esistono indirizzi, né nomi, né ore.
 Nessun segno per conoscersi. Tutto l'infinito eterno
 non è che un cielo vuoto bianco, ruota sonnambula
 dove si fugge assenti uno dall'altro alla cieca.

«El resto del equipaje, envíalo por vía marítima».
 Trecientas veces aquel barco ha recorrido aquel mar
 y tus tesoros se dispersaron, y yo estoy aquí, viviente.
 Aunque viva tres mil años, y recorra todos los mares,
 ya no puedo alcanzarte para traerte de vuelta.

Lo sé, tú creías jugar al adiós.
 Era una gallardía, tu mueca...
 Pero contra la apuesta impaciente de un joven
 es otra larga agonia la puesta que aquí se requiere.

La ladrona de las noches es una camella ciega y loca
 que da vueltas por los Saharas hechizados, fuera de toda pista.
 El itinerario es lunático, no hay destinación.
 Las arenas deshacen las huellas de sus robos.

Sus pupilas blancas hacen crecer espejismos
 de los cuerpos lacerados que ella siembra en la arena.
 Y los espejismos se desplazan a distancias multiplicadas
 inalcanzables en sus campos solitarios.

Amputados de los cuerpos, se dispersan separados
 sin remedio, eternas mutilaciones.
 Ningún espejismo puede encontrar otro espejismo.
 No hay más que soledades, luego del robo de cuerpos.

Allá no existen direcciones, ni nombres, ni horas.
 Ninguna señal para conocerse. Todo el infinito eterno
 no es más que un cielo blanco vacío, rueda sonámbula
 a donde se huye ausentes uno del otro a ciegas.

30

30

40

40

50

50

L'única occasione d'incontrarsi era stata
questo povero punto terrestre.

Quaggiú i difficili ragazzetti, dopo un pomeriggio d'angosce strazianti,
possono ancora ridere a una barzellea.
O nel noioso quartiere, una domenica di noia,
d'un tratto trasfigurarsi alla vista d'una piuma
e correre a ritrarla in un dipinto, ingigantita tragedia di colori
che fa straripare il sangue del dolore adulto
fino ai firmamenti fanciulleschi.

Qua un giorno di primo autunno, su un ponte fremente di folla
perché c'è il passaggio del Papa,
ci si può esibire, buttandosi vestiti nel Tevere
per il salvataggio di un gattino bastardo
predestinato.
E risalire sul ponte in un trionfo, grondanti e raggianti.
Ma piú tardi a casa, poi, maledire la vita
perché quel gattino rifiuta ogni cibo, e oramai
non vuole piú guarire.

Qua, una notte di troppe bevute, i ragazzi ubbriaconi
possono, rincansando, scatenare, in un estro furibondo
l'orchestra jazz sul giradischi, spostare
a calci i mobili per la pista dei balli, spalancare
la finestra, urlando degli osanna e dei gloria irripetibili,
e al Colonnello condòmino che protesta gridare: Merda!
per poi, la mattina, alle sue successive proteste, con degnazione rispondere:
«Quale indecorosa gazzarra?! nel mio appartamento?!
Da me, per tutta la notte, non si è mossa nemmeno la gatta.
Secondo me, la sola dannata spiegazione, COLONELLO,
è che lei, stanotte, dormendo, abbia avuto un incubo. Forse,

La única ocasión para encontrarse había sido
este pobre punto terrestre.

Aquí los difíciles jóvenes, luego de una tarde de angustias desgarradoras,
pueden reírse todavía de un chiste.
O en el aburrido barrio, un domingo aburrido,
pronto transfigurarse a la vista de una pluma
y correr a retratarla en una pintura, agigantada tragedia de colores
que hace desbordar la sangre del dolor adulto
hasta los firmamentos infantiles.

Aquí un día a principios de otoño, en un puente animado por una multitud
porque está el recorrido del Papa,
nos podemos exhibir, aventándonos vestidos al Tiber
para el rescate de un minino bastardo
predestinado.
Y volver a subir al puente con triunfo, chorreantes y radiantes.
Pero luego, más tarde en casa, maldecir la vida
porque aquel minino rechaza todo alimento, y ahora
ya no quiere sanar.

Aquí, una noche de abundantes bebidas, los jóvenes borrachos
pueden, volviendo a casa, desatar con un estro furibundo
la orquesta de jazz en el tocadiscos, mover
a patadas los muebles para la pista de baile, abrir de par en par
la ventana, gritando unos hosanna y unos gloria irripetibles,
y al Coronel condómino que se queja gritarle: ¡Mierda!
para luego, en la mañana, a sus quejas insistentes, dignamente responder:
«¿Cuál indecoroso alboroto?! ¿en mi departamento?!
Donde yo, en toda la noche, no se movió ni siquiera la gata.
Según yo, la única maldita explicación, CORONEL,
es que usted, anoche, durmiendo, tuvo una pesadilla. ¿Acaso

aveva un poco bevuto?»

Qua ci si può raccontare le storie della propria vita:
 il padre filisteo brutale. La madre maltrattata e bella
 (a tre anni tu la difendevi gridando: Questa donna è mia!).
 La Nonna Simpatica, grassa, malata d'ossa e gioconda
 (che ha avuto quattro mariti, e all'età di settantatré anni
 faceva ancora l'amore con quarto il piú focoso).
 La Nonna Antipatica, secca e arzilla, che giudica e parla,
 e a tutte le Arti del mondo preferisce un sicuro impiego...
 La festa del primo novembre, con le lanterne di zucche:
Tritto-o-tricco! Tricco-o-tritto!
 E di quando, in gara col merlo,
 ci si buttò dal tetto della rimessa
 per fare la prova del volo...

Qua, se un amico è lontano, lo si può chiamare al telefono,
 fosse pure agli antipodi (tanto, non si paga subito,
 il conto è un remoto futuro): «Chi è là? Samarkanda? Londra? Persepoli?
 Sei tu!? Sono io, da New York City!! Senti la mia voce?
 Come stai? Qua si crepa di noia! Pura là? Quando torni?
 Ehi! C'è la gatta, seduta qua sulla mia pancia
 che ti saluta! La senti, la sua voce?...»

Qua si può piangere per un tradimento d'amore.

Si può bisbigliare a un orecchio una frase tremenda
 e intanto dolcemente baciare
 quell'orecchio, ridendo
 puerilmente.

Si può passare una notte in guardina e rilasciati alla mattina

bebió un poco?»

Aquí podemos contar las historias de nuestra vida:
 el padre filisteo brutal. La madre maltratada y bella
 (a los tres años tú la defendías gritando: ¡Esta mujer es mía!).
 La Abuela Simpática, gorda, enferma de los huesos y alegre
 (que tuvo cuatro maridos, y a la edad de setenta y tres años
 todavía hacía el amor con el cuarto el más fogoso).
 La Abuela Antipática, huesuda y vivaz, que juzga y critica,
 90 y que de cualquiera de las Artes del mundo prefiere un empleo seguro 90
 La fiesta del primero de noviembre, con las lámparas de calabaza:
¡Trato-o-truco! ¡Truco-o-trato!
 Y cuando, compitiendo con el mirlo,
 nos aventamos del techo del cobertizo
 para hacer la prueba del vuelo...

Aquí, si un amigo está lejos, se le puede llamar por teléfono,
 aunque estuviera en los antípodas: (total, no se paga de inmediato,
 el recibo es un remoto futuro): «¿Quién vive? ¿Samarcanda? ¿Londres? ¿Persépolis?
 ¿Eres tú? ¡¡Soy yo, desde New York City!! ¿Oyes mi voz?
 100 ¿Cómo estás? ¡Aquí te mueres de aburrimiento! ¿También allá? ¿Cuándo regresas? 100
 ¡Oye! Aquí está la gata, sentada aquí en mi panza
 ¡te manda saludos! ¿Oyes, su voz?...»

Aquí se puede llorar por una traición de amor.

Se puede susurrar al oído una frase tremenda
 y mientras dulcemente besar
 esa oreja, riendo
 puerilmente.

Se puede pasar una noche en los separos y liberados en la mañana

andarsene alla spiaggia del mare a rinfrescarsi
bestemmiando fra le bracciate e gli spruzzi
contro le pulci delle galere
e i Codici tutti fetenti e proclamando la gloria d'essere
dei fuorilegge.

Si può protestare indignati contro certe rivistacce commerciali
che per lucro insultano con pettegolezzi biografici
la memoria dei Poeti.

E, preoccupati, intendendo premunirsi
contro ogni dannata evenienza di fama futura,
provvedere senz'altro, quel giorno stesso, a distruggere
tutto il proprio epistolario privato.

Senza salvare nemmeno la fotografia
originale (custodita fino dalla fanciullezza)
della Divina Vecchiona Culona Mammona,
con la sua dedica personale autografa:
Grazie per i simpatici auguri d'Anno Nuovo.
Sinceramente.

Mae West.

Si può, alla mattina d'estate, andare sulla Via Appia,
tolta la camicia, riparati da un cappellaccio di paglia,
a ritrarre un antico sepolcro, che nel tuo dipinto diventa
una scogliera vulcanica, selvaggio addio pietrificato
nel cielo diluviale dei Golgota e Paradisi terrestri.
E dipingendo, intanto, disputare arrabbiati
perché si viene contraddetti nell'affermazione
che Cecilia Metella era una santa cattolica
patronessa di tutti i musicisti italiani
e apparve in visione, con un'arpa, al famoso musicista italiano

110 irse a la playa del mar a refrescarse
maldiciendo entre las braceadas y los chapoteos 110
contra las pulgas de las celdas
y los Códigos todos malditos y proclamando la gloria de ser
unos forajidos.

Se puede protestar indignados contra ciertas revistuchas comerciales
que por lucro insultan con chismes biográficos
la memoria de los Poetas.
Y, preocupados, pensando atrincherarse
contra todo maldito caso de fama futura,
disponerse sin duda, ese mismo día, a destruir
120 todo el propio epistolario privado. 120
Sin salvar ni siquiera la fotografía
original (custodiada desde la infancia)
de la Divina Viejona Culona Matrona,
con su dedicatoria personal autografiada:
Gracias por los simpáticos deseos de Año Nuevo.
Sinceramente.

Mae West

130 Se puede, en la mañana veraniega, andar por la Via Appia,
sin la camisa, protegidos por un sombrero de paja, 130
a retratar un antiguo sepulcro, que en tu pintura se convierte
en un acantilado volcánico, salvaje adiós petrificado
en el cielo diluvial de los Gólgotas y Paraísos terrestres.
Y mientras se pinta discutir enojados
porque nos contradicen en la afirmación
que Cecilia Metilla fue una santa católica
santa patrona de todos los músicos italianos
y se le apareció en una visión, con un arpa, al famoso compositor italiano

Giuseppe Verdi
autore della Tosca.

Qua, uscendo dalla bottega di un fioraio borghese
in compagnia della isterica vecchia madre,
si può offrirle ingrugnati, dentro un cartoccio di giornale,
la sorpresa nascosta e omaggio
di DUE DOZZINE DI ORCHIDEE! furto operato con destrezza
mentre il complimentoso bottegaio s'era distratto
con la detta signora.

Si può il primo novembre, giornata generale
di Tutti i Santi,
grandiosamente con allegria milionaria
acquistare un tacchino intero, da regalare alla gatta
affinché goda lei pure la sua dovuta festa onomastica
(invero essa ha nome
Konkuahat).

E poi, squartando il tacchino, presi da un amaro disgusto
di tutte le morti animali e di tutta questa vita,
aver voglia di morire.

E con lo stesso coltello tagliuzzarsi le vene del polso
in un solitario misero pianto luttuoso
mentre nella stanza vicina la gatta gozzoviglia.

Qua si può ascoltare intenti, per ore, le favole,
e leggere entusiasmati Tropic del Cancro.

Si può insultare al passaggio una guardia di questura
e andarsene fischiando impuniti, come fosse stato
qualcun altro.

Giuseppe Verdi
autor de la Tosca.

140 Aquí, saliendo de la tienda de un florista burgués 140
en compañía de la histérica vieja madre,
se le puede ofrecer enfurruñados, dentro de un cucurucho de periódico,
la sorpresa escondida y obsequio
de ¡DOS DOCENAS DE ORQUÍDEAS! robo generado con destrezza
mientras el muy amable comerciante se había distraído
con dicha señora.

Se puede el primero de noviembre, día general
de Todos los Santos,
espléndidamente con alegría millonaria
150 adquirir un pavo entero, para regalárselo a la gata 150
para que también ella goce su merecida fiesta onomástica
(a decir verdad ella tiene nombre
Konkuahat).

Y luego, destazando el pavo, dominados por un amargo disgusto
por todas las muertes animales y por toda esta vida,
tener ganas de morir.

Y con el mismo cuchillo desmenuzarse las venas de la muñeca
en un misero solitario llanto luttuoso
mientras en el cuarto cercano la gata se atraganta.

160 Aquí se puede escuchar concentrados, por horas, las fábulas, 160
y leer entusiasmados Trópico de Cáncer.

Se puede insultar a su paso a un oficial de policía
e irse de ahí chiflando impunes, como si hubiera sido
alguien más.

Si può idolatrare per anni un grande divo, e quando infine lui si degna d'esser lieto di fare la nostra conoscenza, ai suoi convenevoli formali rispondergli solo: Bastardo! e piantarlo in asso nei saloni del suo Grande Albergo scuotendoci via la sua polvere dai nostri stivali.

Si può prendere il piroscifo per le isole che, da piccoli, stando al /Kentucky, non si credeva esistessero davvero, invece esistono. E là tuffarsi radiosi nel mare a picco dalle rupi correndo in gara alla traversata celeste come arcangeli nel battito delle /ali; oppure lasciarsi portare riposati per il mare calmo sul materassetto di gomma turchina abbronzandosi al sole, rinfrescati dal soffio dell'acqua, come il sultano Unis (signore di saggezza di cui la madre ignora il /nome) disteso fra i ventagli di palma delle sue trentamila schiave lungo il Nilo.

Qua ci si può impadronire dei barbari girasoli scavalcando in un salto i muri della proprietà privata.

Si può scrivere ogni due giorni alla nonna simpatica che da piccolo ti accoglieva a dormire assieme a lei, nella sua larga cuccia (quando le notti avevi paura delle streghe invernali che cavalcavano dentro i nubifragi a cavallo dei campanili strappati dalle chiese).

E alle sere si può dividere il letto con un ragazzetto amico,

Se puede idolatrar por años a una gran estrella, hasta que él se digna a tener el gusto de conocernos, a sus cortesías formales sólo responderle: ¡Bastardo! y dejarlo plantado en los salones de su Gran Hotel sacudiéndonos bien su polvo de nuestras botas.

Se puede tomar el piroscifo para las islas, que de chicos, estando en el /Kentucky, no se creía que existieran de verdad, pero sí existen. Y allá zambullirse radiantes en el mar en picada desde las peñas correr compitiendo en la travesía celeste como arcángeles en el latido de /las alas; o dejarse llevar reposados por el mar en calma en el colchón inflable celeste bronceándose en el sol, refrescados por el soplido del agua, como el sultán Unis (señor de sabiduría cuyaunis madre ignora su /nombre) acostado entre los abanicos de palma de sus treinta mil esclavas a lo largo del Nilo.

Aquí nos podemos apoderar de los bárbaros girasoles brincando de un salto los muros de la propiedad privada.

Se puede escribir cada dos días a la abuela simpática que de pequeño te acogía para dormir junto a ella, en su ancho nido, (cuando en las noches le temías a las brujas invernales que cabalgaban dentro de las tormentas trepadas en los campanarios arrancados de las iglesias).

Y en las noches se puede compartir la cama con un joven amigo,

- o invece con una ragazzetta, secondo gli umori. 190
Oppure, quando non si ha voglia di coricarsi con nessuno perché stasera si è disperati e si vorrebbe esser morti, prendere le pillole drogate, che fino a domani fanno dormire come morti.
- Qua si può ballare con una ragazza bella della quale non t'importa /niente, per ingelosire una brutta della quale invece t'importa...
- Si può salvare dalla camera a gas un cagnòlo paria e rognoso e mettergli nome Principe Facciadivina...
- Si possono mangiare i cannelloni, i gamberi e il gelato di vainiglia...
- Si può, quando si è ragazzi troppo belli, 200 sputare adirati contro i passanti maschi e femmine in generale, che in istrada si permettono di voltarsi seguendoti con occhi /innamorati. E per farla finita con loro (Non voglio piacere alla gente!) un giorno, con torva decisione, uscire camuffati da brutti (occhiali da vecchio ebreo, sciarpa fino al /naso) scivolando per le vie tenebrosi con l'aria di un ricercato speciale dinamitando sovversivo.
- Qua si può discutere di Cristo e di Budda e della ignominia occidentale detta classe media e della rivoluzione di Cuba 210 e dei bianchi, pieni di soldi, benpensanti e benlavati, che puzzano di /cesso e dei negri poveri che odorano di fiore
- o al contrario con una joven, según el humor. 190
O bien, cuando no se tiene ganas de acurrucarse con nadie porque esta noche estamos desesperados y quisiéramos estar muertos, tomar las pastillas con droga, que hasta mañana hacen dormir como los muertos.
- Aquí se puede bailar con una joven bella que no te importa nada para darle celos a una fea que al contrario te importa...
- Se puede salvar de la cámara de gas a un cachorro paria y roñoso y ponerle por nombre Príncipe Caradivina...
- Se pueden comer los canelones, los camarones y el helado de vainilla...
- Se puede, cuando somos jóvenes demasiado bellos, 200 escupir irritados contra los transeúntes hombres y mujeres en general, que en la calle se permiten voltear siguiéndote con ojos /enamorados. Y para acabar con ellos (¡No quiero agradar a la gente!) un día, con torva decisión, salir camuflados de feos (lentes de viejo hebreo, bufanda hasta la /nariz) deslizándonos por las calles tenebrosas con el aire de un prófugo especial dinamitero subversivo.
- Aquí se puede discutir de Cristo y de Buda y de la ignominia occidental llamada clase media y de la revolución de Cuba 210 y de los blancos, llenos de dinero, bienpensantes y bienlavados, que /apestan a mierda y de los negros pobres que huelen a flor

e delle immonde guerre dei padri e delle loro squallide paci
 e delle loro istituzioni speculazioni missioni invenzioni provvidenze
 /sanzioni
 tutte stronzate di vacca.

E della realtà, e della vista pura, e del CAPIRE,
 e delle dimensioni multiple
 e dei colori
 e della morte.

Qua i ragazzi insultati dalle crisi di un morbo pauroso
 possono, risvegliandosi da una devastazione
 calmati sorridere nel loro stupore celeste
 verso una faccia china che li adora
 anche se poi si nascondono con la fronte sotto il cuscino
 dicendo in una voce straziata: «Così adesso
 tu lo sai! M'hai veduto! E pretendi farmi credere
 che ancora puoi sopportarmi...?»

Qua, dopo aver gridato in una insonnia: «Voglio che la vita
 si stacchi da me!», riaccese tutte le lampade
 in camera, i ragazzi possono consolarsi
 nel dire alla ragazza, guardandosi insieme allo specchio:
 «Guarda che bella coppia facciamo, noi due vicino...»

Qua, dopo una zuffa sanguinosa, i ragazzi perdenti
 possono rifarsi a casa gridando contro le madri
 perché si fanno trovare ancora sveglie sedute in attesa
 come questurini appostati o come spie.
 E le madri rispondono malamente. Ma vedendogli,
 intanto, l'occhio abbottato, gli promettono
 per l'indomani, un paio di occhiali neri da sole,

y de las inmundas guerras de los padres y de sus escuálidas paces
 y de sus instituciones especulaciones misiones invenciones providencias
 /sanciones
 todas cagadas de vaca.

Y de la realidad, y de la vista pura, y del ENTENDER,
 y de las dimensiones múltiples
 y de los colores
 y de la muerte.

220 Aquí los jóvenes insultados por la crisis de un morbo miedoso 220
 pueden, despertándose de una devastación
 calmados sonreír en su estupor celeste
 hacia una cara agachada que los adora
 aunque luego se escondan con la frente bajo la almohada
 diciendo con una voz desgarradora: « ¡Así que ahora
 tú lo sabes! ¡Me has visto! ¿Y pretendes hacerme creer
 que aún puedes soportarme...?»

230 Aquí, después de haber gritado en un insomnio: « ¡Quiero que la vida 230
 se desprenda de mí! », prendidas todas las lámparas
 en el cuarto, los jóvenes pueden consolarse
 diciéndole a la novia, mirándose juntos en el espejo:
 «Mira que bonita pareja hacemos, los dos juntos...»

Aquí, tras una riña sangrienta, los jóvenes derrotados
 pueden desquitarse en casa gritando contra las madres
 porque las encuentran despiertas todavía sentadas en espera
 como judiciales al acecho o como espías.
 Y las madres responden malamente. Pero viéndoles,
 mientras, el ojo hinchado, les prometen
 para el día siguiente, un par de gafas de sol,

i più begli occhiali del negozio fuoriserie,
fossero pure di tartaruga autentica:
e in più un orologio con incisa all'intorno
la ruota dei fusi orari universali,
tutto d'Oro garantito!, o, fosse pure,
di Platino!...

E adesso io qua sola in questa veglia di secoli
seduta nell'angolo della stanza presso all'uscio
dietro la finestra illuminata nella notte
aspetto l'ora del tuo ritorno a casa.

Non posso lasciarmi al sonno, finché tu tardi.
Voglio riaverti qua vicino, sentire il tuo fiato
e medicarti della lebbra impossibile
che ha sfigurato l'allegria dei tuoi occhi.

Spio dai vetri, sto in ascolto. Nella distanza scorre
il tetto rumore delle vie, come una striscia dentata.
Tutte le città della terra sono un'unica, maledetta congrega
contro i ragazzetti celesti.

I laidi praticanti dei bar, le maligne regine,
le cameracce delle sigarette intossicate
gli scantinati fragorosi
i dementi pugni omicidi
le cacce della questura
i traffici
i segnali distorti
i giardini dei vampiri
le corsie degli ospedali deliranti

240 los más bellos lentes de la tienda de lujo,
que fueran incluso de carey auténtico:
y además un reloj con grabada alrededor
la rueda de los husos horarios universales,
¡todo de Oro garantizado!, ¡o, incluso que fuera,
de Platino!...

Y ahora yo aquí sola en esta vigilia de siglos
sentada en la esquina de la habitación cerca de la puerta
detrás de la ventana iluminada en la noche
espero la hora de tu regreso a casa.

250 No puedo abandonarme al sueño, mientras tú tardas.
Quiero volver a tenerte aquí cerca, sentir tu aliento
y curarte de la lepra imposible
que ha desfigurado la alegría de tus ojos.

Espío desde los cristales, estoy a la escucha. En la distancia corre
el tétrico ruido de las calles, como una franja dentada.
Todas las ciudades de la tierra son una única, maldita congregación
contra los jovencitos celestes.

260 Los repugnantes aficionados de los cafés, las reinas malignas,
los cuartuchos de los cigarrillos intoxicados
los sótanos fragorosos
los dementes puñetazos homicidas
las cacerías de la policía
los tráfico
las señales distorsionadas
los jardines de los vampiros
los pasillos de los hospitales delirantes

240

250

260

le stelle del cinema le bambole le fate gli ambasciatori i mezzani i /sicari
 i palazzetti barocchi i grattacieli
 i vespasiani
 le viscide scale dei ponti le baracche fluviali
 e le rotaie...
 Le Ultime Notizie della Notte.
 «Con un urlo agghiacciante».

Senza requie mi aggiro dall'uscio alla finestra.
 Tendo l'orecchio a ogni passo della strada.
 E la lunga notte avanza. Si dirada lungo gli asfalti
 il fruscio delle ruote. Le insegne si spengono

Le ultime finestre illuminate si sono chiuse.
 Più nessun passo sui marciapiedi.
 Nessun cancello più stride. Cessato ogni tardo sussulto
 dell'ascensore coi suoi rauchi ingranaggi per tutti i piani.

Finché nel declino ormai dell'ora silenziosa
 un sopore mi piega le palpebre. La mia fronte si abbatte
 sul piano del tavolino quasi in un urto
 fra i capelli canuti in disordine.

E così, come nei finali d'amore...

E così non ho udito il tuo passo, né il tintinnio
 del mazzetto delle chiavi, né l'aprirsi dell'uscio
 mentre tu rincasi. Due mani fanciullesche
 mi solleticano la nuca.

270 las estrellas de cine las muñecas las hadas los embajadores los alcahuetes /los sicarios
 los palacetes barrocos los rascacielos
 los mingitorios
 las resbalosas escaleras de los puentes las barracas de los ríos y los rieles...
 Las Últimas Noticias de la Noche.
 «Con un grito horripilante».

Sin sosiego merodeo de la puerta a la ventana.
 Soy toda oídos a cada paso de la calle.
 Y la larga noche avanza. Se desvanece en los asfaltos
 el crujido de las llantas. Los anuncios se apagan.

280 Las últimas ventanas iluminadas se han cerrado.
 Ya ningún paso en las banquetas.
 Ninguna reja rechina más. Cesado todo tardo estremecimiento
 del ascensor con sus roncós engranajes por todos los pisos.

Hasta que ya en el declive de la hora silenciosa
 un sopor me dobla los párpados. Mi frente se abate
 encima de la mesita casi de un golpe
 entre el cabello canoso en desorden.

Y así, como en los finales de amor...

290 Y así no he escuchado tu paso, ni el tintineo
 del manojó de las llaves, ni el abrirse de la puerta
 mientras tú regresas a casa. Dos manos infantiles
 me cosquillean la nuca.

Riconosco, vicino alla mia faccia, il sapore di nido
delle tue ciocche. Intravedo, con le mie pupille confuse,
le ombre luminose dei tuoi occhi, del colore di un mare stellato.
«Ah, teppista! Ci sei, finalmente! A quest'ora si torna?
Potevi almeno dirmelo, ieri sera, che facevi nottata!
Che hai fatto? Forse è successo qualcosa? una lite? chi t'ha offeso?
Oppure un malore... t'hanno fatto bere, di nuovo! sei caduto?...
ti sei ferito? dove hai male?»...

«Non sono ferito. Non ho nessun male.
Guardami, sono sano. Guarda, il mio corpo è intatto.
Ma tu, quanto vecchia ti sei fatta! sei perfino rimpicciolita!
Hai tutti i capelli bianchi! Pure le ciglia bianche!

Nel sorridere, la tua faccia si fa ancora piú rugosa!
Povera buffa vecchiarella carina.
Sono venuto a darti la buona notte.
Questa è l'ora della guarigione.

L'orrendo male feroce, che ci minava entrambi,
qui ha fine. Per tutte le mie crudeltà
io ti chiedo perdono. E anch'io ti perdono la tua
crudeltà.

Tu lo sapevi che le fanciullezze sulla terra
sono un passaggio di barbari divini
col marchio carcerario della fine già segnata.
Lo sapevi. Eppure volevi farmi vivere
quando io non volevo piú vivere.
Quella tua prepotenza era una noia per me.

Reconozco, cerca de mi cara, el sabor a nido
de tus mechones. Entreveo, con mis pupilas confusas,
las sombras luminosas de tus ojos, del color de un mar estrellado.
« ¡Ay, sinvergüenza! ¡Aquí estás, por fin! ¿Éstas son horas de /llegar?
¡Pudiste al menos decírmelo, anoche, que pasarías la noche en vela!
¿Qué hiciste? ¿Acaso ocurrió algo? ¿una pelea? ¿quién te ofendió?
O un desmayo... ¡te hicieron beber, de nuevo! ¿te caíste?...
¿te lastimaste? ¿dónde te duele? »...

300 «No estoy herido. Nada me duele. 300
Mírame, estoy bien. Mira, mi cuerpo está intacto.
Pero tú, ¡qué vieja te has puesto! ¡Incluso te has encogido!
¡Tienes todo el cabello blanco! ¡También las pestañas blancas!

¡Al sonreír, tu cara se pone aún más arrugada!
Pobre chistosa viejecita linda.
He venido a darte las buenas noches.
Ésta es la hora de la sanación.

El horrendo mal feroz, que nos consumía a los dos,
aquí llega a su fin. Por todas mis crueldades
310 yo te pido perdón. Y también yo te perdono tu 310
crueldad.

Tú sabías que las infancias en la tierra
son un pasaje de bárbaros divinos
con la marca carcelaria del final ya destinado.
Lo sabías. Sin embargo querías hacerme vivir
cuando yo ya no quería vivir.
Esa prepotencia tuya era un fastidio para mí.

Chi è vecchio, se è felice nella presenza di un ragazzo,
non vede in lui che allegria. Nient'altro vede.
Tu adoravi come una festa del tuo destino
una fanciullezza già segnata che ti diceva il suo male.

Tu, allegra dell'infanzia ch'io ti portavo,
ti scordavi della legge monotona che ricama
i suoi disegni spettrali con la sua mano d'automa.
La tua spensieratezza era un insulto per me.

Negando la natura che mi condannò dall'inizio,
tu non volevi intendermi! Per salvare
l'unica tua felicità e gratitudine
sbandieravi le tue fandonie come amuleti.

Quando gli spiriti della strage mi atterravano con un urlo
tu mi carezzavi caduto dicendomi che non era niente.
Quando i miei occhi consapevoli pieni di paura
ti chiedevano aiuto, tu me li baciavi ridendo.

Tu mi distraevi dall'insonnia con le tue favole
e ascoltavi come fiabe le profezie disperate
dei miei sogni. Mi promettevi che sarei stato
un re sulla terra, mentre la terra mi scacciava

Io però lo sapevo d'essere un bandito accerchiato.
Per andarmene vincente dal gioco, alla faccia del boia,
non avevo che un'altra violenza: mia, precoce,
libera con l'ultimo evviva! e tu me la contendevi.

Così, per l'avarizia della tua felicità,
mi consegnavi all'ottusa polizia della strage

320 Quien es viejo, si es feliz con la presencia de un joven,
no ve en él más que alegría. No ve otra cosa.
Tú adorabas como una fiesta de tu destino
una infancia ya marcada que te decía su mal.

Tú, alegre de la infancia que yo te brindaba,
te olvidabas de la ley monótona que borda
sus dibujos espectrales con su mano de autómeta.
Tú despreocupación era un insulto para mí.

Negando la naturaleza que me condenó desde el inicio,
¡tú no querías entenderme! Para salvar
tu única felicidad y gratitud
exhibías tus patrañas como amuletos.

330 Cuando los espíritus de la masacre me aterraban con un grito
tú me acariciabas caído diciéndome que no era nada.
Cuando mis ojos conscientes llenos de miedo
te pedían ayuda, tú me los besabas riendo.

Tú me distraías del insomnio con tus fábulas
y escuchabas como cuentos las profecías desesperadas
de mis sueños. Me prometías que sería
un rey en la tierra, mientras la tierra me repudiaba.

340 Yo sin embargo sabía que era un bandito acorralado.
Parairme vencedor del juego, burlando al verdugo,
no tenía más que otra violencia: mía, precoz,
libre con el último ¡viva! y tú me la contendías.

Así, por la avaricia de tu felicidad,
me entregabas a la obtusa policía de la masacre

320

330

340

per la normale procedura degradante:
il carcere, la bruttezza, il decadimento.

E poi, forse, brutto, rovinato, mi avresti scacciato anche tu.
Sei troppo infantile! e matta! Ti conosco!
Ti ho sempre conosciuto. Per questo ti sorrido
e sono venuto a salutarti. Tu sei tutto il mio cuore.

Anche se sono un miraggio
non aver paura del giorno che ti mi rubi.
Stanotte, fra poco, tu pure sarai fatta miraggio.
Non ha piú tempo di sorprenderti, il giorno.

Anche se mi chiamo delirio,
ripòsati in questo sorriso della mia buona notte.
Solo in quest'ultimo punto hai potuto ancora incontrarmi.
Questo è il nostro addio».

La ladra delle notti è una demente maniaca
che nasconde ogni suo furto sempre in un'altra buca.
Non si dà uscita mai da quelle segregazioni.
Non c'è corridoio né corte per quei reclusori sterminati.
Nessuna parete comune fra una cella e l'altra.

Alla distanza fantastica che le divide
non c'è misura. Nessun messaggio è possibile.
Senza usci le stanze: né finestre, né bocche di lupo.
Niente posta né alfabeti né telefoni né cifrari.

Nessun valico per i passi attraverso quelle dune
rovinose e fameliche. Nessun luogo d'acqua per le navi.
Nessun luogo d'aria per le voci.

por el normal procedimiento degradante:
la cárcel, la fealdad, la decadencia.

Y luego, tal vez, feo, arruinado, me repudiarías también tú.
¡Eres demasiado infantil! ¡y loca! ¡Te conozco!
Siempre te he conocido. Por eso te sonrío
y he venido a despedirme. Tú eres todo mi corazón.

350 Aunque soy un espejismo
no tengas miedo del día que te me roba.
Esta noche, pronto, tú también te habrás vuelto un espejismo.
No tiene ya tiempo para sorprenderte, el día.

Aunque me llamo delirio,
descansa en esta sonrisa de mis buenas noches.
Sólo en este último punto pudiste encontrarme todavía.
Éste es nuestro adiós».

360 La ladrona de las noches es una demente maniaca
que esconde todos sus robos siempre en otro hoyo.
Nunca hay escapatoria de aquellas segregaciones.
No hay pasillo ni corte para aquellos reclusorios inmensos.
Ninguna pared común entre una celda y otra.

En la distancia fantástica que las divide
no hay medida. Ningún mensaje es posible.
Sin entradas los cuartos: ni ventanas, ni tragaluces.
Nada de correo ni alfabetos ni teléfonos ni contraseñas.

Ningún camino para los pasos a través de aquellas dunas
ruinosas y famélicas. Ningún lugar con agua para los barcos.
Ningún lugar de aire para las voces.

350

360

Ma quando la memoria è masticata dalle sabbie
anche la pulsazione del dolore è troncata.

Così sia.

370 Mas cuando la memoria es masticada por las arenas
también la pulsación del dolor se trunca.

Amén.

370

Bibliografía

- AZZALI, Maria Paola, “Quest’atomo opaco del male”, en *Tonalestate 2007*. Tonalestate, stampato in proprio, 2015. págs. 76-86.
- BELPOLITI, Marco, *Settanta*. Torino, Einaudi, 2001.
- BECCARIA, Gian Luigi, *Dizionario di linguistica*. Torino, Einaudi, 1994.
- BONNEFOY, Yves, “La comunidad de los traductores”, en *La traducción de la poesía*. Valencia, PRE-TEXTOS, 2012.
- CAZÀLÈ, Claude, “Il manoscritto incompiuto di E. Morante”, en Anna Dolfi (ed.), *Non finito, opera interrotta e modernità*. Firenze, Firenze University Press, 2015, págs. 523-561.
- CIARALLI, David, *Olimpiodoro*. Roma, Sovera Multimedia, 2006.
- DARDANO, Mauricio, *Grammatica italiana. Con nozioni di linguistica*. Bologna, Zanichelli, 1995.
- DORRA, Raúl, *Elogio de la traducción*. Revista Crítica, 2014.
- GAMONEDA, Amelia, *Nuevas pautas de traducción literaria Cuadernos de taller de traducción literaria*, 2008. págs. 37-74.
- GARBOLI, Cesare, en “appendice” a *Menzogna e Sortilegio*, Torino, Einaudi, 1994. [htTO://193.206.215.10/morante/cronologia.html](http://193.206.215.10/morante/cronologia.html)
- GOPNIK, Adam, “The poet’s hand, Life and Letters”, *The New Yorker*, 2014. págs. 40-49.
- MANSOUR, Mónica, “Estructuras rítmicas y ritmo semántico en la poesía”, en *Texto Crítico*, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias. Universidad Veracruzana, 1984. págs 159-172 (no. 29).
- MENGALDO, Pier Vincenzo, *Storia della lingua italiana*. Bologna, Il Mulino, 1994.
- MIRA MOSSO, Montserrat, *El personaje de Ueseppe de La Storia de Elsa Morante como símbolo de la Intrahistoria*. México, UNAM, 2012.
- MORANTE, Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini*, prefazione di Goffredo Fofi. Torino, Einaudi, 2012.
- _____, *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, prefazione di Cesare Garboli. Milano, Adelphi, 1987.
- _____, *Piccolo manifesto dei comunisti (senza classe né partito); Lettera alle brigate rosse*, nota de Goffredo Fofi. Roma, Nottetempo, 2004.
- _____, *L’Amata. Lettere di e a E. Morante*, a cargo de Daniele Morante. Torino, Einaudi, 2012.
- LAUSBERG, Heinrich, *Manual de Retórica literaria. Fundamentos de una Ciencia de la literatura*. Madrid, Gredos, 1966.
- LEONI, Paola, “Fiat Voluntas Mea”, en *Tonalestate 2015*. Tonalestate, stampato in proprio, 2015. págs. 7-13.
- LONGHITANO PIAZZA, Sabina, *Comunicar lo inefable: una caracterización pragmática del discurso expresivo*. México, UNAM, 2014.
- PAMIES, Antonio, *La métrica poética cuantitativo-musical en España*. Granada, Universidad de Granada, 2011.
- PARAÍSO, Isabel, *El verso libre hispánico, orígenes y corrientes*. Madrid, Gredos, 1985.
- REYES, Román, *Pier Paolo Pasolini. La ragione de un sogno*, Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales Jurídicas, Norteamericana. 2016, Online <[htTO://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/view/53290](http://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/view/53290)>

- SABATO, Ernesto, *El Túnel*. CONACULTA, México, 2010.
- SEGOVIA, Tomás, *Miradas al lenguaje*. México, Colegio de México, 2007.
- SENSINI, Marcello, *La grammatica della lingua italiana*. Italia, Oscar Mondadori, 2015.
- SERIANNI, Luca, *Grammatica italiana*. Torino, UTET Libreria, 1991.
- STEINER, George, *Después de Babel: Aspectos del lenguaje y la traducción*; trad. de Adolfo Castañón y Aurelio Major. México, FCE, 2001.
- STRAND, Mark, “Desde los anales de la traducción”, en *Sobre nada y otros escritos*. Madrid, Turner publicaciones, 2015, p. 65.
- TORRE, Esteban, *Teoría de la traducción literaria*. Madrid, Editorial Síntesis, 1994.
- TORRENT-LENZEN, Aina, “Aspectos teóricos y prácticos de la traducción poética” en *Cuadernos del Ateneo*. España, 2006, págs. 26-45 (No. 22).
- ULRYCH, Margherita, *Terminologia della traduzione*. Milano, Hoepli, 2002.

Diccionarios electrónicos:

Grandi Dizionari online:

http://www.grandidizionari.it/Dizionario_Italiano-Spagnolo.aspx

Accademia della Crusca online:

<http://www.accademiadellacrusca.it/it/lingua-italiana/consulenza-linguistica/domande-risposte>

Treccani L'enciclopedia italiana:

<http://www.treccani.it/vocabolario/>

Dizionario Olivetti:

<http://www.dizionario-italiano.it/>