

“La gritería de las ranas”: sobre las traducciones italianas del cuento “Macario” de Juan Rulfo

PABLO LOMBÓ MULLIERT
Università degli Studi di Torino

Resumen

Sin entrar en la histórica polémica sobre la suerte que han tenido las traducciones de la obra de Juan Rulfo en Italia, este breve estudio pretende comparar las cuatro traducciones al italiano que existen del cuento “Macario”, uno de los cuentos más representativos del estilo y del universo rulfianos, concentrándose principalmente en las soluciones a las que llegaron los traductores al enfrentarse con el primer fragmento del texto, para identificar los objetivos con los que partió cada uno de ellos y evaluar sus resultados.

Abstract

Without going into the historical controversy over the fate of the translations of Juan Rulfo’s work in Italy, this brief study aims to compare the four existing Italian translations of the story “Macario”, one of the most representative stories of the style and of the Rulfian universe, concentrating mainly on the solutions that the translators arrived at when faced with the first fragment of the text, to identify the objectives with which each one of them departed and evaluate their results.



La historia de las traducciones de las obras de Juan Rulfo en Italia comienza en 1963, a diez años exactos de distancia con respecto a la primera publicación del volumen *El Llano en llamas* y a ocho de la primera edición de la novela *Pedro Páramo*. Es una historia con un inicio, cuando no curioso, complicado. Pocos estudiosos y críticos se han ocupado de comentar y analizar aspectos de las versiones de la narrativa rulfiana y de su recepción en Italia: Dario Puccini y Giuseppe Bellini, en épocas tempranas, Barbara Destefanis (para esta misma revista), Ana María González Luna, Laura Lisi y Sara Carini en lo que va de este nuevo siglo. Algunos de ellos parecen concordar en que la indiferencia generalizada del público italiano, especializado o no, frente a la figura de Rulfo se ha debido –ahora en menor medida que antes– a la ‘discutible calidad’ de las primeras traducciones; otros, sin embargo, refutan esta idea defendiendo la extenuante labor de los traductores y tal vez dando a entender que el esfuerzo que las obras de Rulfo exigen de sus lectores ha sido suficiente para desanimarlos. Sean cuales sean los motivos, lo cierto es que Rulfo sigue siendo un escritor con pocos lectores en Italia, y que no es exagerado hablar de indiferencia generalizada: durante la edición de 2017 del Salone del Libro de Turín, año de homenajes por el centenario del nacimiento de Rulfo a nivel internacional (y no solo en ámbito hispánico), no hubo un solo acto para recordar sus obras¹; ni

¹ El único momento en el que, como por equivocación, se evocó el nombre de Rulfo durante el Salone del Libro en 2017, año de su centenario, fue la lectura que llevó a cabo Mauro Corona de algunos pasajes de los cuentos de *El Llano en llamas* (el viernes 19 de mayo en la “Sala Filadelfia” a las 17 hrs.).

quiera la turinesa editorial Einaudi, que ‘jugaba en casa’, aprovechó la ocasión para promocionar y tratar de vender algunos ejemplares de *La pianura in fiamme*, *Pedro Páramo* e *Il gallo d'oro*, las traducciones de Rulfo que alberga su catálogo.

No me propongo en este artículo responder por qué que las obras de Rulfo no han tenido el éxito que tienen las obras de otros autores hispanoamericanos en Italia, como Gabriel García Márquez o el tristemente recién fallecido, víctima de la pandemia que vivimos, Luis Sepúlveda. Se trata de una pregunta de difícil respuesta, pues podría deberse a diferentes factores que van desde el simple gusto de los lectores hasta el complejo y voluble aparato del mercado editorial². No por ser bueno un escritor debe gustar al gran público, y mucho menos en una lengua que no es la suya. Llevaré a cabo, en cambio, comparación entre algunos aspectos de los resultados a los que llegaron después de traducir “Macario” –uno de los cuentos más representativos del estilo y del universo rulfianos– los cuatro traductores italianos del volumen *El Llano en llamas*, es decir Giuseppe Cintioli (1963), Tommaso Scarano (cuya traducción, publicada en 1980, solo incluye una selección de 10 cuentos y ha llamado muy poco la atención de la crítica), Francisca Perujo (1990) y Maria Nicola (2012). Rulfo prestaba particular atención al comienzo de sus narraciones: baste recordar el primer fragmento de la novela *Pedro Páramo*, en el que se encuentran consensados, como en una sinfonía, los rasgos estilísticos (la oralidad, las repeticiones, la ambigüedad), los temas (el contraste entre la vida y la muerte, el abandono, ¿la esperanza?) y las características estructurales (la fragmentación, la alteración del orden cronológico) que irán encontrando cauce y desarrollo a lo largo de la novela, por lo que en estas páginas solamente me concentraré en las formas que ha ido adquiriendo el primer fragmento del cuento “Macario” en sus versiones italianas.

Antes de pasar al argumento de este trabajo, creo necesario tratar de esclarecer un posible equívoco en el que se ha visto involucrada recientemente la traducción de Perujo. Gracias al trabajo de Carini (2015) es posible afirmar que la editorial Einaudi planeaba publicar una reimpresión de la traducción que Cintioli hizo en 1963 para Mondadori, pues existe una carta a Agnese Incisa, desgraciadamente sin fechar, en la que Italo Calvino defendía la hasta entonces única y muy libre versión italiana de los cuentos de Rulfo. A pesar de que la misma estudiosa recuerda que el volumen publicado por Einaudi en 1990 lleva “la firma de Francisca Perujo” (Carini, 2015: 328), parecería afirmar que la editorial turinesa efectivamente habría reimpreso la versión de Cintioli defendida por Calvino, tanto que Anna Boccuti, al margen de un estudio sobre la recepción de la obra de Julio Cortázar en Italia, también parece haber dado por buena esta afirmación al referirse a la traducción de Perujo, que en realidad habría estado “siempre a cargo de Cintioli, contrariamente a lo que aparece en el libro” (2018: 35). Tal vez la editorial Einaudi planeaba, sí, aprovechar la traducción de Cintioli, pero creo que nunca llevó a cabo su proyecto inicial y prefirió publicar una traducción completamente diferente, no solo en cuanto a las intenciones, decisiones y resultados a los que llegaron los traductores³, sino porque cada uno de ellos tradujo un libro diferente: Cintioli, la primera edición de *El Llano en llamas* (de 1953 y con 15 cuentos) y Perujo, 27 años más tarde, la versión que Rulfo publicó en 1980, con el orden y el número definitivo (17) de sus cuentos. No me parece justo que ahora, además de las severas críticas –fundadas o no– que recibió Perujo por sus traducciones tanto de *Pedro Páramo* (publicada en 1977) como de *El Llano en llamas*, se le llegue incluso a quitar el mérito de haber llevado a cabo la ardua empresa de traducir los cuentos de Rulfo.

² Las obras de Rulfo en varios países europeos han requerido, para su difusión, “padrinos publicitarios” que fungieran de garantes, como las palabras con las que Gabriel García Márquez describió su primer encuentro con *Pedro Páramo*, incluidas casi siempre como para-texto en la cuarta de forros para incitar a su compra/lectura (véase Stallaert, 2017: 337-340).

³ “La prima traduzione di *El Llano en llamas* in Italia [de Cintioli] fu pertanto una versione alquanto libera del testo originale, mentre la traduzione di Perujo trent’anni dopo è, come dichiarato dalla stessa traduttrice nella postfazione, volutamente letterale” (Lisi, 2010: 104).

1. LA ESTRUCTURA

Hasta ahora, los pocos estudios que se ocupan de las traducciones italianas de las obras de Rulfo se han concentrado principalmente en la dificultad que plantean el lenguaje y el estilo de la oralidad recreada en ellas (dificultad de la que me ocuparé más adelante), sin considerar otra de las características más importantes de los textos del escritor mexicano: la estructura de la narración. El cuento "Macario", que en las primeras ediciones de *El Llano en llamas* ocupaba el primer lugar en el índice, como si hubiera sido durante décadas una especie de tarjeta de presentación del volumen, tiene una estructura claramente identificable gracias al signo gráfico de los puntos suspensivos. Cada vez que el narrador, el mismo Macario, interrumpe su monólogo con una pausa larga mientras va hablando para ordenar sus ideas y expresar mejor lo que estaba tratando de decir, cambiar la dirección de su discurso o para volver sobre sus pasos, se crea una unidad narrativa. En el caso específico de este cuento, hay que considerar los puntos suspensivos más allá del conjunto de signos de puntuación con los que se va configurando, como indicó Lisi, el ritmo de la prosa literaria de Rulfo (2010: 166); además de desempeñar una importante función en la recreación del discurso oral del narrador, los puntos suspensivos articulan el esqueleto mismo de lo narrado, mediante su distribución en unidades o bloques. El cuento, pues, está dividido en 20 unidades de diferentes dimensiones en las cuales se desarrollan diferentes núcleos temáticos que representan las principales preocupaciones del narrador (el hambre y la comida, la relación con Felipa, el miedo del infierno...)⁴.

La primera de las diferencias entre las traducciones italianas se encuentra precisamente en este nivel estructural (tabla 1), ya que no todos los traductores italianos respetaron la división en 20 unidades que presenta el texto. Solo el primero y la última (Cintioli y Nicola, respectivamente) mantuvieron la disposición que Rulfo quiso darle a su cuento. Scarano fundió en una sola las unidades 11 y 12 ("Sin embargo, lo de tener la cabeza así de dura [...] el tum tum del tambor" y "Y mi madrina dice que [...] del señor cura"), para después dividir la unidad 17 ("De cualquier modo, yo estoy más a gusto [...] enredado en el pescuezo") en dos partes y retomar la cuenta original. Perujo, por su parte, convirtió en una sola las unidades 3 y 4 ("Yo quiero más a Felipa [...] Y Felipa también sabe eso" y "Dicen en la calle [...] Por eso la quiero"), pero sin ajustar de otra forma el número total de fragmentos.

Rulfo	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
Cintioli	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
Scarano	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11-12	13	14	15	16	17	17a	18	19	20
Perujo	1	2	3-4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	
Nicola	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20

Tabla 1. Unidades de Macario

Estos pequeños cambios en la estructura no suponen alteraciones significativas en lo que el cuento pretende comunicar en conjunto, como sí lo supone, por ejemplo, la discutible decisión que tomó Cintioli al sustituir el título mismo del cuento por "Fiori d'ibisco" (las flores del hibisco)⁵. Alteran, sin embargo, el orden en el flujo de conciencia del narrador, que desarrolla

⁴ No es banal subrayar esta característica, puesto que Rulfo también dividió la novela *Pedro Páramo* en 20 grandes fragmentos: 10 que corresponden al primer espacio de la narración (la historia de Juan Preciado) y 10 que corresponden al segundo espacio narrativo (la historia de Comala y la vida de Pedro Páramo).

⁵ Además de modificar también los títulos del volumen (*La morte al Messico: racconti*) y de los cuentos "Es que somos muy pobres" ("La piena"), "El Llano en llamas" ("I cuccioli") y "La noche en que lo dejaron solo" ("La sierra"), Cintioli alteró el orden en el que aparecieron todos los cuentos en la edición original. Sobre la importancia del

su monólogo según las propias categorías, otorgando un espacio propio a las preocupaciones que ocupan sus pensamientos. En el caso de la traducción de Scarano, se mezclan en una única unidad la expresión del placer que encuentra Macario al darse de cabezazos contra lo que encuentra con tal de escuchar el sonido del tambor y la condena de la madrina de esa misma “manía”, dos aspectos (placer, unidad 11, y condena, unidad 12) que deberían permanecer separados según su concepción de la realidad. Lo mismo sucede con la traducción de Perujo, en la que, sin ninguna razón, se funden en un solo bloque el cariño que Macario le tiene a Felipa (unidad 3) y la manera en la que los habitantes de su pueblo lo agreden y maltratan (unidad 4).

2. LA PRIMERA UNIDAD

En realidad, no son muchos los vocablos incluidos en “Macario” (compuesto por 2088 palabras, con todo y título) que podrían representar problemas para su traducción al italiano; la mayor parte de ellos se refieren a la cotidianidad rural pre-industrializada en la que se desarrolla la existencia del protagonista y responden a la intención de recrear el lenguaje un tanto infantil con el que la expresa. En la primera unidad del cuento tenemos ya algunos ejemplos de ello (en cursivas):

Estoy sentado junto a la *alcantarilla* aguardando a que salgan las ranas. Anoche, mientras estábamos cenando, comenzaron a armar *el gran alboroto* y no pararon de cantar hasta que amaneció. Mi madrina también dice eso: que *la gritería* de las ranas le espantó el sueño. Y ahora ella bien quisiera dormir. Por eso me mandó a que me sentara aquí, junto a la *alcantarilla*, y me pusiera con una tabla en la mano para que cuanta rana saliera a pegar de brincos afuera, la *apalcuachara* a tablazos... (Rulfo, 1980: 70)

Incluso para un lector mexicano que no sea de Jalisco el verbo “apalcuachar” resulta extraño, aunque no incomprendible debido a su parecido con el sinónimo también coloquial “apachurrar”. La solución ideal, tanto por ritmo como por sonoridad onomatopéyica, parece haberla encontrado desde la primera versión italiana Cintioli, que propuso el verbo “spiacicare” (que representa el sonido que produce un cuerpo blando, como el de las ranas, al ser aplastado) como alternativa al más general “schiacciare” (que representa el sonido que produce un cuerpo generalmente duro al romperse bajo presión), usado solamente por Perujo. A primera vista, se podría pensar que en esta primera unidad del texto fuera precisamente esta la palabra más compleja, pero parece haber creado más problemas entre los traductores el término “alcantarilla”, del árabe hispánico.

El problema en este caso es que el término se asocia erróneamente en la actualidad con los ambientes urbanos y sus sistemas de drenaje, por lo que resultaría casi ajeno a la realidad del universo rulfiano, cuando en realidad ha designado a lo largo de siglos las excavaciones subterráneas –por debajo del terreno, de la tierra– fabricadas a modo de acueductos para recoger el agua de la lluvia o para facilitar su cauce con tal de evitar inundaciones⁶. Cintioli prefirió cambiar por completo la noción y sustituirla con un objeto que tiene la misma forma cóncava, aunque su utilidad sea diferente: “la vasca per l’abbeverata”, es decir el abrevadero. Probablemente teniendo en mente los versos con los que Dante presentó a los estafadores y

nombre Macario en el cuento de Rulfo, véase el reciente artículo, publicado por esta revista, de Lombó Mulliert (2019).

⁶ Recuérdese que el lecho de uno de los principales ríos de Sicilia, que nace en los Apeninos sículos y desemboca en el Mar Jonio, cerca del Etna, tiene una forma particular cerca de su desembocadura, excavada profundamente en el terreno por las cantidades enormes de material volcánico que sus aguas han ido arrastrando con el paso del tiempo. Es probable que su nombre, “Alcantara”, se remonte al periodo de dominación árabe en la isla.

corruptos que se encuentran en el octavo círculo del *Inferno* ("E come a l'orlo de l'acqua d'un fosso / stanno i ranocchi pur col muso fuori, / si stavan d'ogne parte i peccatori", XXII, 25), Scarano optó por tratar de mantener el vocablo original español, utilizando el italiano "fosso" que, sin embargo, podría ser malentendido por los lectores al asociarlo con cualquier tipo de depresión (natural o artificial) del terreno o con la excavación defensiva que rodea los castillos. Nicola, con la ventaja de haber conocido las traducciones anteriores, siguió la decisión que tomó Perujo de utilizar "tombino", porque, a pesar de que se trata de un elemento que poco tiene que ver con el paisaje rural en el que se desarrolla no solo este cuento, sino toda la obra de Rulfo, remite a un significante que cancela tanto la ambigüedad que podría generar el vocablo "fosso" como la alteración que crea "la vasca per l'abbeverata".

3. LA GRITERÍA DE LAS RANAS

El tercer ejemplo que he seleccionado en esta primera unidad del cuento es la pareja sinonímica "alboroto / gritería" con la que Macario describe el insistente canto de las ranas. El binomio en sí no representa un verdadero desafío a la hora de traducir, pues su significado es claro y preciso, pero las diferentes soluciones a las que llegaron los traductores para traducir las frases en las que aparecen ambos sustantivos indican las intenciones con las que emprendieron su labor (tabla 2). Sin entrar en detalles sobre la propiedad de la perífrasis progresiva "estar + gerundio" en italiano (utilizada en imperfecto por Scarano y Perujo para traducir la primera subordinada temporal), analizaré las traducciones de la frase principal, en la que aparece el sustantivo "alboroto", y de la frase coordinada que la sucede. Solamente Cintioli y Perujo utilizaron una perífrasis verbal que indica el comienzo de la acción; Scarano, por su parte, usó el pretérito perfecto del mismo verbo con el que Perujo habría formado diez años más tarde su perífrasis, el verbo "incominciare", que retoma, si no su forma, la noción de la perífrasis original. Nicola, en cambio, prefirió la forma mucho más simple del pretérito perfecto del verbo "fare".

Rulfo	Cintioli	Scarano	Perujo	Nicola
Anoche, mientras estábamos cenando, comenzaron a armar <i>el gran alboroto</i> y no pararon de cantar hasta que amaneció.	Ieri sera mentre mangiavamo si sono messe a fare <i>un gran schiamazzo</i> e non l'hanno più piantata. Fino a giorno fatto.	Hanno incominciato ieri sera, noi stavamo cenando, e sono andate avanti fino a notte a far <i>chiasso</i> , fino all'alba.	Ieri sera, mentre stavamo cenando, incominciarono a fare <i>un gran chiasso</i> e non smisero di cantare fino a che venne giorno.	Ieri sera, mentre cenavamo, hanno fatto <i>un gran chiasso</i> e non hanno smesso di cantare finché s'è fatto chiaro.

Tabla 2. El alboroto de las ranas

Me parece importante señalar estas diferencias, porque Rulfo opuso con la estructura bimembre de las frases coordinadas dos perífrasis para indicar el inicio, la duración y el final de la acción, completando cada una con su respectiva subordinada (la primera al inicio y la segunda al final) para delimitar el arco temporal. Esta construcción simétrica del período original, en la que cada parte de la oración encaja a la perfección, quedó ocultada por su particular estilo que pretende recrear la espontaneidad de la oralidad del personaje, y, en mi opinión, ninguna de las traducciones, logró plasmarla de la mejor manera posible, a pesar de los esfuerzos por acercarse a ella.

Cintioli comenzó utilizando, como vimos, la perífrasis incoativa, pero después puso el verbo pronominal "plantarla" y desgajó la segunda subordinada temporal (la que indica el

final de la acción), convirtiéndola en una locución independiente (“Fino a giorno fatto”). Podemos ver que, consecuentemente con el programa explicado en la nota del traductor que aparece al final de su versión, Cintioli se permitió bastante margen de maniobra a la hora de reorganizar el material original, tal vez con el objetivo de hacer más cercano el texto a los lectores italianos de su época⁷. Scarano, que sustituyó la primera subordinada temporal con una especie de digresión sin coordinación ni subordinación sintáctica (tal vez como un posible rasgo de oralidad), utilizó una locución verbal con el adverbio “avanti” que indica la continuidad de la acción y no su conclusión, marcada no por una subordinada, sino por un complemento de tiempo que se duplica innecesariamente (“fino a notte / fino all’alba”). A diferencia de la versión de Cintioli, la de Scarano pierde ritmo y consistencia, e incluso llega a adquirir cierta comicidad, producida por el contraste entre el simple elenco de las acciones (“hanno incominciato, stavamo cenando e sono andate avanti”) y la repetición del marcador temporal que incluye la aliteración con “all’alba”. El mismo efecto se aprecia cuando, más adelante, leemos como traducción de la palabra “gritería” el término “gracidio”, acaso demasiado culto para el léxico de un muchacho pobre de campo como Macario y bastante inusual para los lectores italianos.

La traducción de este período en la versión de Perujo mantiene las dos perífrasis utilizadas por Rulfo, pero la primera de ellas, formada con los verbos “incominciare” y “fare” no suena tan bien, en la lengua coloquial que debería reflejar la narración, como la que utilizó Cintioli (con los verbos “mettersi” y “fare”) o la que utilizó ella misma para traducir la segunda de las perífrasis, con los verbos “smettere” y “cantare”. Se puede también observar en esta decisión de conservar ambas perífrasis en italiano lo que afirmó Lisi sobre el texto de Perujo, que “è ricco di calchi lessicali e sintatici, frequenti ripetizioni di termini o intere strutture”, y cuyo objetivo es tratar de “lasciare vibrare, il più possibile, gli armonici del testo fonte nella traduzione, pur a rischio di forzare i limiti della lingua accogliente” (2010: 416-417)⁸. En la versión de Nicola, en cambio, el pasaje adquiere mayor sencillez, pues la traductora eligió solo reproducir la segunda de las perífrasis y conjugar todos los verbos en pretérito perfecto (mucho más cotidiano en italiano), frente al uso del pretérito indefinido, característico del español latinoamericano para referirse a acciones no muy lejanas en el tiempo pero que el hablante considera concluidas en el pasado.

Paso ahora al segundo período, en el que aparece el sustantivo “gritería” (tabla 3), para resaltar los resultados a los que llegaron las últimas dos traducciones, que me parecen las mejor logradas del conjunto. Con la libertad que la caracteriza, la versión de Cintioli reformula el material original, desplazando el adverbio “también” hacia el final del período y cancelando la repetición que se creaba entre el demostrativo “eso” y su explicación posterior, con la subordinada sustantiva del verbo “decir”, que reproduce en estilo indirecto las palabras de la madrina. Este decir una cosa para después retomarla, reanudando la narración antes de

⁷ Afirma Carini, refiriéndose a la traducción de Cintioli, que lo que falta en ella “parece ser la atención al aspecto más literario de la obra; tanto por lo que se refiere a su contenido, modificado según intenciones personales del traductor, como por lo que concierne su significado, reducido a una interpretación lineal de los hechos que elimina la universalidad del texto y reduce su interpretación a simples historias campesinas” (2015: 327-328). Cinco años antes, Lisi había afirmado: “La traduzione di Cintioli si distingue dalle altre qui in esame per il suo metodo traduttivo, talmente libero da costituire una vera ri-scrittura del testo di Rulfo. È probabile che sia proprio la libertà traduttiva presa da Cintioli (e appoggiata senza dubbio da Mondadori [y por Calvino, como demostró Carini]) che abbia portato all’errore, reiterato nella critica, di identificare il volume tradotto da Cintioli... con la traduzione di *Pedro Páramo*... Nella traduzione di Cintioli degli anni Sessanta si percepisce una tendenza a ridurre l’estraneità della traduzione per portare il testo fonte al lettore di arrivo” (2010: 103-104).

⁸ Lisi continúa: “Non si pretende affermare con questo che gli errori di Perujo sono giustificati dal tipo di metodo traduttivo da lei adottato. Semplicemente vale la pena considerare l’ipotesi che un metodo di ‘accesso e non-accesso’, come quello adottato da Perujo, tende a stonare di più nell’orecchio del lettore di arrivo e ad essere facilmente classificato come impreciso e linguisticamente scorretto” (2010: 417).

proseguir, es precisamente una de las características más importantes de la manera con la que Rulfo recreó las estrategias mentales con las que sus personajes organizan sus discursos (esta misma organización del discurso se desplaza incluso hacia la estructuración de la cronología de lo narrado en varias de sus obras, como sucede con los saltos temporales característicos del cuento "El hombre" o de la novela *Pedro Páramo*), por lo que su cancelación altera significativamente las intenciones del autor.

Rulfo	Cintioli	Scarano	Perujo	Nicola
Mi madrina también dice eso: que <i>la gritería</i> de las ranas le espantó el sueño.	La mia madrina dice che tutto <i>quel baccano</i> le ha fatto andar via il sonno anche a lei.	Lo dice anche la mia madrina che <i>il gradidio</i> delle rane non le ha fatto chiudere occhio.	Anche la mia madrina dice così: che <i>il fracasso</i> delle rane le fece andare via il sonno.	Madrina dice così: che <i>quel gridare</i> delle rane le ha fatto andar via il sogno.

Tabla 3. La gritería de las ranas

Scarano también reorganizó el contenido del periodo, pero recurrió al pronombre "lo" antes del verbo "dire" para mantener la reiteración del complemento objeto que le corresponde, acercándose más a la presunción de oralidad del original. Perujo trató de apegarse a la estructura original, pero cambió curiosamente el demostrativo "eso" por el adverbio "così", y también Nicola prefirió esta decisión⁹.

Como quedó dicho, la traducción del binomio con el que Macario se refiere al canto de las ranas, "alboroto / gritería", no supone grandes complicaciones a la hora de traducir, pero las decisiones que tomó cada uno de los cuatro traductores pueden ayudar a comprender los presupuestos de los que partieron y a evaluar los resultados a los que llegaron. Cintioli, al elegir "un gran *schiamazzo* / *quel baccano*" demostró que su principal y única preocupación era hacer lo más accesible posible el texto original en su lengua. En cuanto a la decisión de Scarano, que anticipé en la página anterior ("*chiasso* / *gradidio*"), se puede advertir una tendencia a la elevación del lenguaje rulfiano, opuesta a la naturaleza coloquial que suponen el nombre "alboroto" y la derivación "gritería". Perujo, por su parte, parece haberse querido apegar a los términos originales, pero con el inconveniente, tal vez, de no poseer el 'oído italiano' necesario para hacerlo y de no haber advertido una rima inútil entre los términos elegidos "*chiasso* / *fracasso*"¹⁰. La única que se esforzó por mantener verdaderamente cierta semejanza con el segundo de los sustantivos, el más complicado de la pareja original, fue Nicola, quien corrió el riesgo de recurrir a la sustantivación del infinitivo "gridare" con tal de no traicionar el particular léxico de Macario.

No debe haber sido nada fácil de digerir, ya no para la traductora, sino para la editorial Einaudi la famosa reseña con la que Dario Puccini destrozó la versión italiana de Francisca Perujo. Y tal vez por este mismo motivo, escarmentada, haya preferido no publicitar demasiado en lo que va del siglo que cuenta con nuevas versiones tanto de *Pedro Páramo* (2004) como de *El Llano en llamas* (2012). Según la evidencia encontrada en este breve estudio, al acometer

⁹ Teniendo en cuenta que ninguno de los cuatro traductores carece de las cualidades necesarias para el oficio, propongo como ejercicio tomar las mejores soluciones a las que llegó cada uno de ellos para traducir los dos períodos analizados: "Ieri sera, mentre stavamo cenando, si sono messe a fare un gran *chiasso* e non hanno smesso di cantare finché s'è fatto giorno. Anche la mia madrina dice così: che *quel gridare* delle rane le ha fatto andar via il sogno".

¹⁰ Reproduzco el juicio general que de la traducción de Perujo da González Luna: "partiendo de la base general de que se trata de una traducción lograda tanto desde el punto de vista lingüístico como estilístico, que recrea hábilmente el español popular de una región de México", hay algunos casos en los que se encuentran "evidentes dificultades y muestran la capacidad de encontrar equivalencias en italiano, así como las compensaciones, *casi sempre atinadas*, que la traductora hace ante las inevitables pérdidas lingüísticas" (2004: 35; las cursivas son mías).

su nueva traducción de los cuentos de Rulfo, Maria Nicola aprovechó la que había hecho Perujo, pero tratando de seguir las indicaciones editoriales que seguramente habrá recibido, a saber, que corrigiera lo corregible de la traducción anterior, con tal de borrar la ignominia “italiólica” del prestigioso catálogo de Einaudi¹¹, y que hiciera más accesible el lenguaje rulfiano para el mercado italiano. Nicola, sí, modificó ciertos aspectos del estilo de Rulfo con tal de facilitar su lectura en la lengua de llegada, pero mantuvo también, con valentía y destreza, como hemos visto, rasgos del original, situando su nueva versión, para tranquilidad de los editores, a medio camino entre acercar la obra a los lectores italianos y mantener, en un contexto lingüístico y cultural ajeno, la extravagancia y la ambigüedad que caracterizan el lenguaje Rulfo.

BIBLIOGRAFÍA

- BOCCUTI, Anna (2018) “1967-2017. Conmemoraciones literarias y recepción de la literatura hispanoamericana: apuntes de lectura”, en R. Molina Herrera y V. Ríos Castaño, eds., *La conmemoración de lo literario*, Paris, Colloquia / CRIMIC-Sorbonne Université, pp. 29-43.
- CARINI, Sara (2015) “Literatura latinoamericana en traducción y mediación editorial: algunos apuntes para el análisis del caso italiano”, *Castilla. Estudios de Literatura*, 6, pp. 314-335.
- DESTEFANIS, Barbara (2002) “Sulla (s)fortuna di Juan Rulfo e *Pedro Páramo* in Italia”, *Artifara*, 1, 297-311.
- GONZÁLEZ LUNA, Ana María (2004) *Apuntes sobre la traducción italiana de textos de literatura de lengua española*, Milán, Vita e Pensiero Strumenti.
- LISI, Laura (2010) *L'ospitalità linguistica. Saggio di traduttologia comparata*, Berna, Peter Lang.
- LOMBÓ MULLIERT, Pablo (2019) “La importancia de llamarse Macario: posibles huellas de incestos griegos en un cuento de Juan Rulfo”, *Artifara*, 19, pp. 205-212.
- PUCCINI, Dario (1990) “Metti Rulfo in italiolo”, *L'indice dei libri del mese*, octubre, pp. 8-9.
- RULFO, Juan (1980) *EL Llano en llamas*, México, FCE.
- (1963) *La morte al Messico: racconti*, trad. G. Cintioli, Milano, Mondadori.
- (1980) *Dieci racconti*, trad. T. Scarano, Pisa, Giardini.
- (1990) *La pianura in fiamme*, trad. F. Perujo, Torino, Einaudi.
- (2012) *La pianura in fiamme*, trad. M. Nicola, Torino, Einaudi.
- STALLAERT, Christiane (2017) “Cruzar la frontera del encanto. Juan Rulfo en el sistema mundial de las letras”, *Hermeneus. Revista de traducción e interpretación*, 19, pp. 335-363.



¹¹ En su reseña sobre la traducción de Perujo, Puccini (1990) utilizó el neologismo “italiolo”, ya para entonces lexicalizado, pero me permito aquí la discutible actividad de acuñar uno nuevo que me parece más adecuado, “itagnolo”, y su traducción española: “itañol”.