

LA TRADUCCIÓN DEL TEXTO POÉTICO

Los perros románticos de Roberto Bolaño

Giorgia ESPOSITO

ABSTRACT • Italian poetry took its first steps during the 13th century, when the poets of the “Scuola Siciliana” started translating troubadoursque poems. Notwithstanding, along the centuries, many have branded poetic translation as an impossible task. The emergence of free verse poems, typical of contemporary poetry, reopens the debate on which have to be considered the characteristic elements of the genre. If rhyme and metre are not the poetry's dominant constituents anymore, thence, the translation problems will resemble those of the prose texts. Still, terminological rigour and narrative rhythm represent the genre main cores. Poets and translators' activities, therefore, can be considered akin, to the extent that both face language, looking for the suitable expression and purchasing perfection, yet knowing that their task, though necessary, will still be utopian.

KEYWORDS • Bolaño, Faithfulness, Free Verse, The Romantic Dogs, Untranslatability

1. El concepto de fidelidad en la traducción del texto poético

Entre los grandes interrogativos que no se ha conseguido dirimir nunca, destaca la dicotomía entre una traducción fiel al espíritu y otra fiel a la letra del texto.¹ Estas dos manifestaciones de fidelidad al texto fuente² siguen pareciendo irreconciliables, aun en la segunda mitad del siglo XX, cuando la teoría de la traducción o traductología³ ya se ha configurado como disciplina

¹ Cicerón es el primero en sostener que prefiere traducir: «nec conuerti ut interpres, sed ut orator, sententiis isdem et earum formis tamquam figuris, uerbis ad nostram consuetudinem aptis. In quibus non uerbum pro uerbo necesse habui reddere, sed genus omne uerborum uimque seruaui. Non enim ea me annumerare lectori putauit oportere, sed tamquam appendere.» Cicero, *De optimo genere oratorum*, V, 14, in Cicerón (1964), *L'orateur*, Paris, Les Belles Lettres, p. 114. Si bien, para los Romanos, el concepto de traducción coincidiese con el de *imitatio*, es Cicerón el que da comienzo a la dicotomía entre letra y espíritu en traducción.

² Recurro a la locución «texto fuente», en detrimento de otras, cuyo uso tal vez sea más extendido (texto de partida, prototexto, o ST, sigla del anglicismo *source text*), porque estoy de acuerdo con Umberto Eco, cfr. Eco U. (2003), *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, p. 17, cuando afirma que la locución *testo fonte* permite algunas inferencias metafóricas, representativas de la relación entre texto original y texto traducido.

³ Entre las numerosas denominaciones en uso para referirse a la disciplina que se ocupa de estudiar la traducción, Hurtado Albir (2001) señala que, en español, «la denominación más extendida para referirse a la disciplina que se ocupa de estudiar la traducción parece ser la de *Teoría de la traducción* o *Traductología*, [sin embargo] ésa no es la única denominación existente; otras denominaciones coexisten: *Lingüística aplicada a la traducción*, *Translémica*, *Translatología*, *Ciencia de la traducción*, *Estudios sobre la traducción* y *Estudios de la traducción*.» Hurtado Albir A. (2001), *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*, Madrid, Cátedra, p. 133. Al tener que elegir, Hurtado opta por «la denominación *Traductología*, concibiéndola como la disciplina, con entidad propia, encargada de analizar

autónoma, relacionada, pero no subordinada, a la lingüística, a la filosofía y a la crítica literaria. Dicha divergencia se acentúa a la hora de hablar de traducción de textos poéticos; aquí también, las raíces del debate acerca de la supuesta imposibilidad de una fidelidad al espíritu y a la letra a la vez, de la que derivaría la intraducibilidad del texto poético, cuentan con antecesores ilustres. El primer gran detractor de la traducción poética es el poeta Dante Alighieri, que, en el *Convivio*, afirma: “E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra trasmutare senza rompere tutta sua dolcezza e armonia” (Alighieri 1965: 21). Dante rechaza, en sede teórica, la traducibilidad de la poesía, poniendo el acento sobre la imposibilidad de *trasmutare*, sin corromper su gracia y armonía, el *legame musaico*, es decir específicamente musical y rítmico.⁴ Llega a las mismas conclusiones Roman Jakobson (1959), en su ensayo *On linguistic aspects of translation*, donde afirma que:

In poetry, verbal equations become a constructive principle of the text. Syntactic and morphological categories, roots, and affixes, phonemes and their components (distinctive features) – in short, any constituents of the verbal code – are confronted, juxtaposed, brought into contiguous relation according to the principle of similarity and contrast and carry their own autonomous signification. Phonemic similarity is sensed as semantic relationship. (Jakobson 1959: 238)

Jakobson defiende la intraducibilidad del texto poético, a causa del valor semántico de la similitud entre los fonemas, que se reconduce a la dicotomía inconciliable entre espíritu (*genum*) y letra (*verbum*), puesto que, en el texto poético, el sentido y la forma se encuentran en estrecha relación. Al transmutar un texto a otro idioma, es imposible mantener esta armonización entre significado y significante, de lo que derivaría la intraducibilidad del texto poético, del que Jakobson solo admite una trasposición creativa, pero nunca una traducción: «poetry by definition is untranslatable. Only creative transposition is possible».⁵ Según el lingüista, es la estructura misma del lenguaje la que invalida la traducibilidad de la poesía. Sin embargo, y a pesar de los muchos e ilustres detractores, se sigue traduciendo todo tipo de textos, sin exceptuar los poéticos.⁶

la traducción (oral, escrita, audiovisual) y que asume, pues, el conjunto de estudios en torno a ella.» *Ivi*, p. 135.

⁴ Sin embargo, la poesía en lengua italiana nace a través de las traducciones de la poesía trovadoresca, que los poetas de la Scuola Siciliana llevaron a cabo, a partir del siglo XIII. Gianfranco Folena señala que «Il primo poeta-traduttore della letteratura italiana è anche probabilmente il primo poeta nostro in senso assoluto, Iacopo da Lentini, l'instauratore, come pare sempre più evidente, della poesia siciliana.» Folena G. (1991), *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, p. 25. Octavio Paz (1990) también ve, en las traducciones, el origen de la poesía europea: «Los grandes períodos creadores de la poesía de Occidente, desde su origen en Provenza hasta nuestros días, han sido precedidos o acompañados por entrecruzamientos entre diferentes tradiciones poéticas. Esos entrecruzamientos a veces adoptan la forma de la imitación y otras de la traducción. Desde este punto de vista la historia de la poesía europea podría verse como la historia de las conjunciones de las diversas tradiciones que componen lo que se llama literatura de Occidente». Paz O. (1990), *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets Editores, p. 24.

⁵ Jakobson R. (1959), «*On linguistic aspects of translation*», *On Translation*, New York, Oxford University Press, p. 238.

⁶ Umberto Eco señala que «dalla prima metà dello scorso secolo in avanti sono state elaborate teorie della struttura di una lingua, o della dinamica dei linguaggi, che ponevano l'accento sul fenomeno della radicale impossibilità della traduzione; sfida non da poco per gli stessi teorici che, pur elaborando queste teorie, si rivedevano conto che di fatto, e da millenni, *la gente traduce*.» Eco U. (2003), *op. cit.*, p. 17.

Octavio Paz ve, en el género poético, «un más allá del lenguaje»⁷ y, en la traducción y la creación poética, «operaciones gemelas.»⁸ Si la lectura es una mirada sobre el mundo a través de ojos ajenos, y si la traducción consiste en captar esa mirada y devolverla a otro idioma, diciendo «casi la misma cosa»,⁹ la traducción de la poesía – que tal vez sea la mirada más profunda que la literatura admita – acaso sea una forma de poesía, en el momento en que capta esa profundidad y la hace inteligible en otro idioma. Entender el sentido de las palabras es una operación propia de la lectura, y máxime de la lectura de un texto poético; la traducción solo añade el movimiento, ese conducir,¹⁰ de una a otra lengua, el desarrollo de un pensamiento lingüístico. En el proceso interlingüístico, a la ecuación entre poesía y traducción, se suma el movimiento: la traducción es poesía en movimiento entre dos sistemas lingüísticos. Para Octavio Paz la traducción poética «es una operación análoga a la creación poética, sólo que se despliega en sentido inverso».¹¹

El punto de partida del traductor no es el lenguaje en movimiento, materia prima del poeta, sino el lenguaje fijo del poema. Lenguaje congelado y, no obstante, perfectamente vivo. Su operación es inversa a la del poeta: no se trata de construir con signos móviles un texto inamovible, sino desmontar los elementos de ese texto, poner de nuevo en circulación los signos y devolverlos al lenguaje. (Paz 1990: 22)

Si la labor del poeta consiste en moldear el lenguaje en movimiento, el traductor tiene que trabajar con el lenguaje fijo del texto fuente. Sin embargo, el papel del poeta es diferente al papel del traductor, porque, como señala Walter Benjamin (1923), la intención hacia el lenguaje de cada uno es diferente: «la intención de un autor es natural, primitiva e intuitiva, la del traductor es derivada, ideológica y definitiva».¹²

Precisamente por ser la traducción una forma peculiar, la función del traductor tiene también un carácter peculiar, que permite distinguirla exactamente de la del escritor. Esta función consiste en encontrar en la lengua a la que se traduce una actitud que pueda despertar en dicha lengua un eco del original. Esta es una característica de la traducción que marca su completa divergencia respecto a la obra literaria, porque su actitud nunca pasa al lenguaje como tal, o sea a su totalidad, sino que se dirige sólo de manera inmediata a determinadas relaciones lingüísticas. Porque la traducción, al contrario de la creación literaria, no considera como quien dice el fondo de la selva idiomática, sino que la mira desde afuera, mejor dicho, desde en frente y sin penetrar en ella hace entrar al original en cada uno de los lugares en que eventualmente el eco puede dar, en el propio idioma, el reflejo de una obra escrita en una lengua extranjera. (Benjamin 1923: 136)

⁷ Paz O. (1990), *op. cit.*, p. 22.

⁸ *Ivi*, p. 23.

⁹ «Per bene che vada, traducendo si dice *quasi* la stessa cosa. Il problema del *quasi* diventa ovviamente centrale nella traduzione poetica, sino al limite della ricreazione così geniale che dal quasi si passa a una cosa assolutamente *altra*, un'altra cosa, che con l'originale ha solo un debito, vorrei dire, morale. Pero è interessante vedere dove talora il traduttore, sapendo che può dire solo un *quasi*, va a cercare il *nucleo della cosa* che vuole rendere (sia pure quasi) a ogni costo.» Eco U. (2003), *op. cit.*, p. 277.

¹⁰ Los términos utilizados para referirse a la traducción «si rifanno tutti alla stessa metafora: l'idea cioè di *far passare*, di facilitare il passaggio da una lingua all'altra, di *trasportare* in un'altra lingua il significato di un determinato idioma, idea che si ritrova a partire dal latino *tra-duco* o *transfero* [...] fino all'italiano *tradurre*, al francese *traduire*, al tedesco *übersetzen*, al russo *perevodit'*». Mounin G. (1965), *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi, p. 19. (Traducción al italiano de Stefania Morganti).

¹¹ Paz O. (1990), *op. cit.*, p. 20.

¹² Benjamin W. (1923), *Angelus novus*, Barcelona, Edhasa, 1971, p. 137. (Traducción al español de Héctor Álvarez Murena).

Para que un traductor de poesía consiga ver, dentro de 'la selva idiomática', la obra poética, y logre reproducir su 'eco', es preciso que cuente con una sensibilidad poética.¹³ Paralelamente, al poeta que quiera traducir, se le exige una competencia traductora.¹⁴

2. La traducción de *Los perros románticos* de Roberto Bolaño

Roberto Bolaño,¹⁵ conocido por el gran público por sus novelas,¹⁶ empezó su carrera literaria como poeta vanguardista.¹⁷ Los poemas que forman parte de *Los perros románticos*¹⁸ se configuran, por lo tanto, como textos libres de restricciones métricas, y en los que el ritmo de la narración no se aleja del de la prosa del autor. El aspecto formal de los poemas no ha representado, pues, un problema primario a la hora de traducir. Sin embargo, he intentado respetar, en la medida de lo posible, la organización sintáctica del texto fuente, proceso favorecido por la cercanía entre la lengua española y la italiana, y he procurado, especialmente, no cambiar la colocación de las palabras en posición final de verso. He evitado recurrir a sinónimos que hubieran debilitado, o desviado, la semántica del texto fuente, aún a costa de renunciar a la correspondencia silábica con el original, porque he considerado el contenido semántico más relevante que el metro. Los problemas traductológicos mayores no han sido de tipo lingüístico-formal, sino en lo que

¹³ En el prefacio al *Libro secondo della Eneide*, Giacomo Leopardi (1817) afirma: «senza esser poeta non si può tradurre un vero poeta.» Virgilio (1817), *Eneide. Libro secondo*, Milano, Pirotta, traducción al italiano de Giacomo Leopardi. Franco Buffoni (1989) vuelve a proponer la frase de Leopardi, para ampliar su significado: «Occorre essere poeti soprattutto per tradurre non traducendo.» Buffoni F., «*Leopardi in lingua inglese come paradigma della simbolicità del compito di un poeta traduttore*», in Buffoni F. (a cura di) (1989), *La traduzione del testo poetico*, Milano, Guerini e Associati, p. 107.

¹⁴ «En lo que se refiere a la competencia traductora», señala Hurtado Albir (2001), «no existe una tradición investigativa comparable a la que se ha dado en torno a la competencia comunicativa, y la reflexión es todavía incipiente.» Hurtado Albir (2001), *op. cit.*, p. 382.

¹⁵ Roberto Bolaño Ávalos (Santiago de Chile, 1953 - Barcelona, 2003).

¹⁶ Hasta 1998, fecha de publicación de *Los detectives salvajes* (Barcelona, Anagrama), novela que le otorga el “Premio Herralde de Novela”, en 1998, y el “Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos”, en 1999, Bolaño es un escritor casi desconocido, que se gana la vida participando en concursos literarios de provincias.

¹⁷ En la primera mitad de los años Setenta, Bolaño funda, juntos con su amigo, el poeta Mario Santiago Papasquiaro (Ulises Lima en *Los detectives salvajes*), el “movimiento infrarrealista”, una vanguardia más literaria que real. Matías Ayala Munita señala que el infrarrealismo «se volvió real en la medida en que fue ficcionalizado [bajo el nombre de “real visceralismo” o “realismo visceral”] en *Los detectives salvajes*.» Ayala M., «*Notas sobre la poesía de Roberto Bolaño*», in Paz Soldán E., Faverón Patriau G. (a cargo de) (2008), *Bolaño salvaje*, Barcelona, Candaya, p. 93.

¹⁸ *Los perros románticos* es el primer libro de poemas publicado en España por Roberto Bolaño. La primera edición, Zarautz, Fundación Social y Cultural Kutxa, 1993, que le otorga el “Premio Literario Ciudad de Irún 1994”, contiene cuarenta y cinco poemas, escritos entre 1977, año en que Bolaño llega a Europa, a Barcelona, y 1990. Los poemas están subdivididos en cinco capítulos temáticos: Poetas, Detectives, Amores, Hospitales y Crepúsculos. Solo veintitrés poemas confluyen, juntos con veinte textos inéditos, en las dos ediciones sucesivas: Barcelona, Lumen, 2000 y Barcelona, Acantilado, 2006. A partir de la segunda edición, *Los perros románticos*, ya sin división en capítulos temáticos y acompañado del prefacio del poeta y crítico literario Pere Gimferrer, contiene los poemas escritos entre 1980, fecha en que Bolaño deja Barcelona para mudarse a Gerona, y 1998, año de publicación de *Los detectives salvajes* (Barcelona, Anagrama).

concierno a los elementos culturales específicos de la realidad latinoamericana y al diálogo incesante que Bolaño establece con el resto de su obra.

A pesar de la invitación de Benjamin a ignorar, en los procesos de creación y de traducción, al receptor de una obra de arte,¹⁹ en el caso de Bolaño, había que tener en cuenta por lo menos dos factores: en primer lugar, la posible familiaridad del lector con el resto de la producción del autor y, en segundo lugar, la comparación con el texto original, facilitada por la edición bilingüe y la cercanía entre los dos idiomas. Por esta razón he optado por una fidelidad a la letra, casi servil, allí donde un sinónimo tal vez hubiera hecho el texto más fluido, mas corriendo el riesgo de perder la confianza del lector. Franco Buffoni advierte: «ciò che serve a un lettore italiano di poesia francese o spagnola [...] è un buon glossario a fronte o una fedelissima traduzione di servizio».²⁰ La familiaridad con el resto de la producción del autor ha sido necesaria para no incurrir en el error de corregir, en nombre de la gramática italiana, solecismos que tienen un significado claro para el lector experto, como en el caso del poema *La francesa* (v. 52):

No me quiero morir, susurraba
mientras se corría
En la perspicaz oscuridad del
dormitorio,
Y yo no sabía qué decir,
En verdad no sabía qué decir,
Salvo acariciarla y sostenerla
mientras se movía
Arriba y abajo como la vida,
Arriba y abajo como las
poetas²¹ de Francia
Inocentes y castigadas

Non voglio morire, sussurrava
mentre veniva
Nel buio penetrante della
camera,
E io non sapevo cosa dire,
Non sapevo davvero cosa dire,
Salvo accarezzarla e sostenerla
mentre si muoveva
Su e giù come la vita,
Su e giù come le **poete** di
Francia
Innocenti e castigate

Los solecismos voluntarios se han de mantener en la traducción,²² sobre todo si representan una marca del autor, como en el caso de “poeta” para el género femenino.²³ En efecto, para Bolaño, el término “poetisa” tiene una connotación peyorativa:²⁴

¹⁹ «Cuando nos hallamos en presencia de una obra de arte o de una forma artística nunca advertimos que se haya tenido en cuenta al destinatario para facilitarle la interpretación. No se trata sólo de que la referencia a un público determinado o a sus representantes contribuya a desorientar, sino de que incluso el concepto de un destinatario «ideal» es nocivo para todas las explicaciones teóricas sobre el arte, porque éstas han de limitarse a suponer principalmente la existencia y la naturaleza del ser humano. De tal suerte, el arte propiamente dicho presupone el carácter físico y espiritual del hombre; pero no existe ninguna obra de arte que trate de atraer su atención, porque ningún poema está dedicado al lector, ningún cuadro a quien lo contempla, ni sinfonía alguna a quienes la escuchan.» Benjamin W. (1923), *op. cit.*, p. 127.

²⁰ Buffoni F., *op. cit.*, in Buffoni F. (1989), *op. cit.*, p. 112.

²¹ A fin de facilitar la comparación entre texto fuente y traducción, se señalan, con letras en negrita, los elementos textuales analizados en clave traductológica.

²² «Non importa se il purista si irrita [...]: volute o non volute, erano nell'originale. Non importa nemmeno se l'eventuale solecismo verrà magari attribuito al traduttore.» Osimo B. (2004), *Manuale del traduttore*, Milano, Hoepli, p. 88.

²³ El uso de “poeta”, para referirse a ambos géneros, está cada vez más extendido, y también el DRAE lo registra (<http://dle.rae.es/?id=TUUD7eg>). Sin embargo, en una visión diacrónica, la elección de Bolaño ha de considerarse un solecismo voluntario. También la traductora de la novela del mismo autor, *Los detectives salvajes*, recurre al término “poeta” en contraposición a “poetessa”. Cfr., *ivi*, nota 27.

²⁴ También en *Amuleto*, la novela que cuenta la historia de Auxilio Lacouture, «madre de la poesía mexicana» (Bolaño R., 1999, *Amuleto*, Barcelona, Anagrama, p. 11), la protagonista no se define nunca “poetisa”, sino siempre “poeta”. Cfr., *ivi*, pp.: 35, 101, 103, 114, 117.

- ¿Hay muchas poetisas?
 – Decirles poetisas queda un poco gacho – dijo Pancho.
 – Se les dice poetas – dijo Barrios.
 (Bolaño R., 1998, *Los detectives salvajes*, Barcelona, Anagrama, p. 31)²⁵

La traducción de las figuras retóricas puede que implique alejarse de la letra del texto, para transmitir el espíritu y la imagen mental que dichas figuras evocan en el lector. En el poema *Los pasos de Parra* (vv.: 6, 19, 31, 42), el autor se refiere a Chile, recurriendo a la metonimia “el Flandes indiano”, cuyo equivalente en italiano sería “le Fiandre americane”:²⁶

Oh el Flandes indiano	Oh le Fiandre americane
El interminable pasillo de nuestro descontento	Lo sconfinato corridoio del nostro malcontento
En donde todo lo hecho	Dove ogni cosa fatta
parece deshecho	sembra disfatta
El país de Zurita	Il paese di Zurita ²⁷
y de las cordilleras fritas	e delle cordigliere fritte
El país de la eterna juventud	Il paese dell'eterna giovinezza

Las expresiones idiomáticas constituyen un problema traductológico de primera importancia: al estar, en muchos casos, arraigadas en los referentes culturales propios de la lengua fuente, no siempre cuentan con un equivalente en otra cultura y otro idioma. A falta de un homólogo, el traductor deberá encontrar una expresión análoga, que contenga, en la medida de lo posible, alguna continuidad lógica con la locución del texto fuente. Lo mismo se aplica a los casos en que el autor distorsiona adrede una expresión idiomática, cambiando algún elemento, con el propósito de desorientar o producir un efecto cómico, como en el caso del poema *Atole* (v. 3), en que Bolaño hace referencia a la expresión idiomática: “dar atole con el dedo”,²⁸ pero sustituye el verbo “dar” por “tomar”:

Vi a Mario Santiago y Orlando Guillén los poetas perdidos de México	Ho visto Mario Santiago e Orlando Guillén
--	--

²⁵ ««Ci sono molte poetesse?»././ «La parola poetessa è un po' brutta» ha detto Pancho./ «Si dice una poeta» ha detto Barrios.» Bolaño R. (2014), *I detective selvaggi*, Milano, Adelphi, p. 22 (Traducción al italiano de Ilide Carmignani).

²⁶ Hacen falta dos apuntes, con respecto al uso de los dos términos en el español de Latinoamérica: “indiano” se usa para referirse a los españoles que hayan vivido en América, el “Flandes” es una metonimia para indicar las colonias españolas, aportadoras de riqueza a la Corona (el Flandes europeo y el americano), de la que deriva la expresión idiomática: “clavar una pica en Flandes” (obtener éxito en el extranjero). Por esto, he optado por traducir “indiano” con “americano”, puesto que, para el lector italiano, el término “indiano” remite más al subcontinente asiático que al americano.

²⁷ Raúl Zurita Canessa (Santiago de Chile, 1950) es un poeta chileno, ganador del “Premio Nacional de Literatura de Chile”, en el año 2000. Bolaño dice de él: «Zurita crea una obra magnífica, que descuella entre los de su generación y que marca un punto de no retorno con la poética de la generación precedente, pero su escatología, su mesianismo, son también los puntales de un mausoleo o de una pira funeraria hacia la que se encaminaron, en los años ochenta, casi todos los poetas chilenos.» Bolaño R. (2004), *«La poesía chilena y la intemperie»*, *Entre Paréntesis*, Barcelona, Anagrama, pp. 88, 89.

²⁸ El atole es una bebida caliente, a base de harina de maíz y agua, típica de América Central; la locución a la que remite, en cambio, significa: engañar, defraudar. Hacía falta encontrar una expresión en italiano que contuviese, por un lado, la idea del engaño y, por el otro, la referencia al acto de beber.

tomando atole con el dedo

i poeti perduti del Messico
bere dalla coppa dell'inganno

A causa del anisomorfismo de las lenguas naturales, hay términos que son intraducibles o que solo pueden traducirse a través de una perífrasis. Si, para los textos en prosa, el recurso a una perífrasis puede ser una solución, lo mismo no puede aplicarse al género poético. En estos casos, es preciso buscar un equivalente que, aunque no consituya una traducción fiel del original, produzca un efecto análogo y no desgaje, tal como haría una perífrasis, el ritmo del texto. El verbo “mantear”, que aparece en el poema *Palingenesia* (v. 10), no tiene un equivalente en italiano, por lo que ha sido necesario poner en práctica las estrategias de compensación antes mencionadas:²⁹

Los bárbaros avanzan, susurró
melodiosamente, una masa
disforme,
Grávida de aullidos y
juramentos, una larga
noche **manteada**
Para iluminar el matrimonio de
los músculos y la grasa.

I barbari avanzano, sussurrò
dolcemente, una massa
informe,
Gravida di ululati e bestemmie,
una lunga notte **sbrigliata**
Per illuminare il matrimonio
fra i muscoli e il grasso.

Ahí donde el texto fuente presente rimas internas, que no se pueden mantener sin traicionar la semántica, el traductor puede adoptar estrategias de compensación. Una opción viable consiste en desplazar el elemento de la rima a otro término del mismo verso, como en el caso de *Sucio, mal vestido* (vv. 19-20):

Sumulistas y teólogos,
adivinos
y **salteadores** de caminos
emergieron
como realidades acuáticas en
medio de una realidad
metálica.

Logici e teologi, **indovini**
e pirati di **cammini**³⁰ emersero
come realtà acquatiche in
mezzo a una realtà metallica.

Si no es posible cambiar los elementos que producen la rima, otra estrategia de compensación, para preservar el fluir rítmico del texto, reside en convertir la rima interna en una asonancia. En el poema *Junto al acantilado* (vv. 6, 9), no se podía desplazar el elemento de la rima, puesto que los dos términos revestían una carga semántica esencial en la economía del verso,

²⁹ “Mantear” significa «Lanzar al aire entre varias personas, con una manta cogida por las orillas, a otra, que al caer sobre la manta vuelve a ser lanzada repetidas veces hacia arriba» (<http://dle.rae.es/?id=OGbLbD8>). En italiano no existe un término para designar este proceso, por lo que he buscado un equivalente que contuviese la imagen mental que el acto sugiere: alborozo, movimiento repentino, libertad. “Una larga noche manteada” se ha convertido, pues, en “una lunga notte sbrigliata”. En la versión en inglés, la traductora ha optado por el verbo “to toss-up” (tirar una moneda, echar a cara o cruz). Bolaño R. (2008), «*Palingenesia*», *The Romantic Dogs*, New York, New Directions, p. 71. (Traducción al inglés de Laura Healy).

³⁰ Desde el punto de vista lingüístico, la solución «pirati di cammini» tal vez exceda en sugestión al original, puesto que «salteadores de caminos» es prácticamente una colocación. «Briganti di cammini» sería una traducción más literal, sin embargo la palabra «pirati» también remite a «salteadores» y, además, engarza muy bien con el verso siguiente («realidades acuáticas»).

así que, siguiendo un discurso analógico, “las pesadillas” se han convertido en “le paure”, y “las astillas” en “le macerie”:

Y una mujer, la proyección
holográfica de una mujer,
salía a la terraza
a contemplar las **pesadillas** o
las **astillas**.
Nadie entendía nada.
Todo fallaba: el sonido, la
percepción de la imagen.
Pesadillas o astillas
empotradas en el cielo
a las nueve de la noche.

E una donna, la proiezione
olografica di una donna,
usciva sul terrazzo
a contemplare le **paure** o le
macerie.
Nessuno capiva niente.
Tutto veniva meno: il suono, la
percezione dell'immagine.
Le paure o le macerie
incassate nel cielo
alle nove di sera.

3. Conclusión

Si bien es verdad que no todos los textos poéticos tienen como elemento dominante la rima o el metro y que, por consiguiente, los problemas traductológicos que suponen no se alejan de los de la prosa, también es cierto que el lenguaje poético, a pesar de la versificación libre, típica de la poesía contemporánea, suele caracterizarse por una rigurosidad terminológica, que requiere el máximo tesón por parte del traductor. Preservar las rimas internas y las asonancias (cfr. *supra*, p. 13), así como encontrar una solución para los términos intraducibles, sin recurrir a una perífrasis (cfr. *supra*, p. 12), son cuestiones que, en un texto en prosa, se pueden pasar por alto, sin que esto conlleve, necesariamente, pérdidas graves. Al contrario, el género poético admite un grado de aproximación mucho menor por parte del traductor, puesto que forma y contenido se entrelazan para conferir significado al texto.

La creación poética, así como la traducción, consiste en seguir el desarrollo del pensamiento lingüístico, hasta hallar su origen, para traducirlo en palabras. Si, en la primera, la respuesta lingüística puede darse a través de una fulguración instantánea y de una iluminación, en la segunda, el resultado es el fruto de elecciones razonadas: al traductor, a diferencia del poeta, se le exige lucidez hasta el final de su labor, puesto que persigue el origen de un pensamiento lingüístico ajeno. Creación poética y traducción son operaciones análogas, que difieren, básicamente, por la existencia, en la segunda, del *otro* como sujeto lingüístico. En cuanto a fines, la práctica de la una puede fortalecer la otra: el estudio de la poesía y la práctica de la traducción poética pueden ayudar a traducir mejor, incluso los textos que no son poéticos. La puntualidad del lenguaje poético, de hecho, impone al traductor un esmero, del cual otros tipos de textos pueden prescindir; de ahí, la importancia que la práctica de la traducción poética cobra, en cuanto ejercicio finalizado a afinar el ahínco del traductor.

BIBLIOGRAFÍA

- Alighieri D. (1965), *Convivio*, Alpignano, Tallone Editore.
Benjamin W. (1923), *Angelus Novus*, Barcelona, Edhasa, 1971. (Traducción al español de Héctor Álvarez Murena).
Bolaño R. (1998), *Los detectives salvajes*, Barcelona, Anagrama.
Bolaño R. (1999), *Amuleto*, Barcelona, Anagrama.
Bolaño R. (2004), *Entre paréntesis*, Barcelona, Anagrama.

-
- Bolaño R. (2006), *Los perros románticos*, Barcelona, Acantilado, III edición. [I edición: 1993, II edición: 2000]
- Bolaño R. (2008), *The Romantic Dogs*, New York, New Directions. (Traducción al inglés de Laura Healy).
- Bolaño R. (2014), *I detective selvaggi*, Milano, Adelphi. (Traducción al italiano de Ilide Carmignani).
- Buffoni F. (a cargo de) (1989), *La traduzione del testo poetico*, Milano, Guerini e Associati.
- Cicero (1964), *L'orateur*, Paris, Les Belles Lettres. (Traducción al francés de Albert Yon).
- Eco U. (2003), *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani.
- Folena G. (1991), *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi.
- Hurtado Albir A. (2001), *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*, Madrid, Cátedra.
- Jakobson R. (1959), «*On linguistic aspects of translation*», *On Translation*, New York, Oxford University Press.
- Mounin G. (1965), *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi. (Traducción al italiano de Stefania Morganti).
- Ortega y Gasset J. (1937), «*Miseria y esplendor de la traducción*», en Ortega y Gasset J. (1957), *Obras completas*, vol. 5, Madrid, Alianza Editorial: Revista de Occidente.
- Osimo B. (2004), *Manuale del traduttore*, Milano, Hoepli.
- Paz O. (1990), *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets Editores, III edición. [I edición: 1971]
- Paz Soldán E., Faverón Patriau G. (a cargo de) (2008), *Bolaño salvaje*, Barcelona, Candaya.
- Schulte R., Biguenet J. (a cargo de) (1992) *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, Chicago, University of Chicago Press.
- Virgilio (1817), *Eneide. Libro secondo*, Milano, Pirotta. (Traducción al italiano de Giacomo Leopardi).

GIORGIA ESPOSITO • is a Ph.D. student in Digital Humanities (curriculum: Foreign languages and literatures, linguistics and onomastics) at the University of Torino, where she graduated in March 2016 with a thesis entitled “Tradurre l’antipoesia. *Los perros románticos* di Roberto Bolaño.”

E-MAIL • giorgia.esposito42@gmail.com