

La poesía de Manuel Gahete en Italia

By Marina Bianchi & Mario Benvenuto (Università di Bergamo, Università della Calabria, Italy)

Abstract & Keywords

English:

As it is well known, poetic translation supposes a challenge whose objective is to create another text -not the same one- in the target language. The final product has to be clear and faithful to the original without disregarding the style and it has to respect the semantic and structural content without renouncing the communicative effectiveness. Its ultimate purpose should be to produce in the reader the same effect that the first text produced.

These are the starting points of our Italian edition of *Mitos urbanos* by Manuel Gahete, an exquisite and meticulous poet in his constant effort of refinement and search of formal perfection. He is a neo-baroque poet whose cultured verses are inserted in the line of neo-romantic intimacy of Andalusian style.

This communication will illustrate the problems found in our translation, carried out under the supervision of the poet himself, where the biggest difficulties lied in transposing formal care, hermeticism, and conceptual metaphors.

Spanish:

Como es sabido, la traducción poética supone un reto cuyo objetivo es crear otro texto –no el mismo– en la lengua de llegada, claro y fiel sin prescindir del estilo, que respete el contenido semántico y estructural sin renunciar a la eficacia comunicativa; su finalidad última debería ser la de producir en el lector la misma impresión que produjo el original.

Estas son las bases de partida de nuestra edición italiana de *Mitos urbanos* de Manuel Gahete, poeta exquisito y meticuloso en su esfuerzo constante de refinamiento y búsqueda de la perfección formal. Se trata de un neobarroco cuyos versos cultos se insertan en la línea del intimismo neorromántico de corte andaluz.

La comunicación ilustrará los problemas encontrados en nuestra traducción, realizada con la supervisión del mismo poeta, donde las mayores dificultades residen en la transposición del cuidado formal, con su consecuente hermetismo, y de las metáforas conceptuosas.

Keywords: Traducción poética, poesía española del siglo XX, teoría y praxis de la traducción literaria, Manuel Gahete, poetic translation, Spanish poetry of XX century, theory and praxis of literary translation

©inTRAlinea & Marina Bianchi & Mario Benvenuto (2019).

"La poesía de Manuel Gahete en Italia"

inTRAlinea Special Issue: Le ragioni del tradurre

Edited by: Rafael Lozano Miralles, Pietro Taravacci, Antonella Cancellier & Pilar

Capanaga

This article can be freely reproduced under [Creative Commons License](#).

Stable URL: <http://www.intralinea.org/specials/article/2392>



Llegar al límite del referente es la tarea cotidiana del traductor. [...] El traductor [...] es aquél cuya lectura del original es más profunda más íntima y con esta palabra transgredo el límite de la separación entre mi lengua y la del otro.(Gayatri Spivak)

1. Premisa (Bianchi)

Estamos convencidos^[1] de que el trabajo conjunto de un hablante nativo de español que desde hace varios años se dedica a la traducción y de una italiana cuya investigación se centra en la poesía española del siglo XX, con la finalidad de difundirla también en su país y en su idioma, es una buena oportunidad a la hora de emprender la tarea de la traducción poética. Por esta razón decidimos trabajar juntos en la edición italiana del libro *Mitos urbanos* de Manuel Gahete, de la que aquí hablaremos.

Como es sabido, la traducción poética supone un reto bastante difícil de llevar a cabo: hay que tomar decisiones que den como resultado un texto que quede claro y sea fiel al original sin prescindir del estilo, respetando el contenido semántico y estructural sin renunciar a la eficacia comunicativa. La finalidad última debería ser la de producir en el lector la misma impresión que produjo el original. La manera en que concebimos esta labor se amolda a la definición de traducción que Umberto Eco proporciona en *Dire quasi la stessa cosa*:

[...] tradurre vuol dire capire il sistema interno di una lingua e la struttura di un testo dato in quella lingua, e costruire un doppio del sistema testuale che, sotto una certa descrizione, possa produrre effetti analoghi nel lettore, sia sul piano semantico e sintattico che su quello stilistico, metrico, fonosimbolico, e quanto agli effetti passionali a cui il testo tendeva. (Eco 2006: 16)

La traducción literaria es distinta a las demás por su intención simbólica, aun más evidente en el caso de la traducción poética. Desde Cicerón sabemos que traducir implica ser intérprete y escritor, en la medida en que supone un acto creativo que busca crear otro texto – no el mismo – en la lengua de llegada. Con lo cual, quien se

encarga de este desafío tiene que tomar posición, consciente de que la suya sólo es una de las interpretaciones posibles y de que toda traducción conlleva inevitablemente unas pérdidas.

Al principio nos centraremos en la teoría de la traducción, ciencia que intenta localizar métodos traductivos válidos para cada categoría textual – no sólo para cada género. Teniendo en cuenta que para entender un texto literario hay que conocer bien la obra del poeta y su teoría literaria, para traducir hay que seguir tres pasos: entender – cuyo primer significado en el R.A.E. es “tener idea clara de las cosas” –, mediante una lectura formal, semántica y cultural del texto; interpretar, a través de la segunda lectura que tiene que ser hermenéutica, penetrando y analizando el texto; redactar (reescribir) el texto en la lengua de llegada, donde el traductor tiene que tomar las decisiones de las que hablábamos al principio, teniendo en cuenta todo lo que veremos más adelante.

2. El papel del traductor literario (Benvenuto)

Esta tercera fase de la redacción o reescritura implica cuatro problemas posibles:

- la intraducibilidad según la cual toda traducción conlleva una pérdida (Hurtado Albir 2007: 639), que habría que reducir al mínimo en un proceso de translación que sea dinámico y revitalizante;
- la infidelidad a la intención del texto, sabiendo que el efecto no es el mismo en dos culturas distintas (Eco 2006: 16-17), y por ende no es suficiente tener en cuenta solo el nivel semántico;
- la invisibilidad, considerando que una traducción puede ser transparente, es decir, invisible, en la medida en que esconde su condición para que se lea como si fuera el original, o visible, si no se ajusta al lugar de llegada y deja intacta su condición de reescritura (Venuti 1995: 186);
- la conservación del secreto, que consiste en guardar lo que concierne a la interpretación, sin explicar más ni ocultar más de lo que hace el original (Ricoeur 2004: 51).

Conforme a lo mencionado, ninguna traducción es inocente: siempre presupone que el traductor tome posición; la misma se postulará como una de las interpretaciones posibles del texto original. Por lo tanto, se plantea la necesidad de elegir entre las dos posturas posibles, objeto del debate secular sobre la traducción: la traducción semántica o literal, basada en la translación del significado de las palabras, y la traducción creativa o libre que aspira a la producción de otro texto en la lengua de llegada, como resultado de un nuevo acto creativo.

La primera conduce el lector al lenguaje del autor, exigiéndole que se adapte a su situación comunicativa, a su manera de hablar, a su estilo; la segunda lleva el autor al medio comunicativo del lector, adaptándolo a su nueva situación. En ámbito poético esto significa elegir entre la traducción del significado y la conservación de la correspondencia formal, donde ambas posturas se ciñen rigurosamente al texto, aunque lo hacen desde dos distintas vertientes. Sobre estas dos posibilidades, Francisco de Ayala afirma que:

- La traducción es un escamoteo, un truco ilusionista [...], tanto si [...] se ha perseguido con fanatismo la correspondencia formal, como si, por el contrario, se ha extremado la sutileza en buscar analogías de significado.
- Estas dos intenciones son los polos entre los que oscila toda empresa de traducción, sin que sea posible escapar jamás a su alternativa [...].
- La verdad es que llevados a ultranza, ambos métodos de traducción conducen al absurdo y niegan la traducción misma, cada uno por su lado. (Ayala 1965: 15-19)

Afortunadamente ya existe la tercera postura deseada por Ayala: es la llamada traducción comunicativa, con la que se intenta producir en el lector la misma impresión que produjo su original, teniendo en cuenta la intención del escritor y el efecto deseado. Esta manera de concebir la traducción lleva el texto a la situación comunicativa del lector, sin olvidarse de lo que el autor se proponía en el original.

Pese a esto, siguen existiendo diferentes opiniones: algunos creen que hay que escribir un nuevo poema (traducción creativa), manteniendo los mismos recursos retóricos o fonéticos y el sentido general (Rest 1976: 192); otros consideran que sólo los poetas, teniendo la misma sensibilidad y la misma capacidad de escritura, pueden traducir un poema, refiriéndose a la traducción como nueva labor poética (Paz 1971; Bousoño 1970); otros opinan que hay que centrarse en el nivel semántico o en la traducción del significado (Meschonnic 1973). De hecho hay quienes, como Etkind, definen el poema como “un sistema de conflictos” (Etkind 1982, *apud* Hurtado Albir 2007: 65) – entre la sintaxis y el metro, el metro y el ritmo, la tradición poética y la innovación, etc. Lo cierto es que el traductor tiene que decidir qué hacer con los elementos sonoros: reconstruirlos en la lengua de llegada, hasta los extremos de la traducción fónica – Esteban Torre cita el ejemplo del World Trade Center de la Expo del '92, que los andaluces llamaban Huerto de Vicente (Torre 1994: 164) –; dejarlos y centrarse en el significado; recrear sólo algunos. En este último caso, la rima se considera poco relevante, mientras que lo son bastante más el número de sílabas y la alternancia de sílabas tónicas y átonas (ritmo del verso), y las figuras retóricas.

Independientemente de la postura del traductor, en la transposición de una lengua a otra, hay procedimientos a los que se recurre prácticamente siempre. Los principales son (Torre 1994: 126 ss.):

- la compensación: la omisión o pérdida de algo debería compensarse en otro punto con la amplificación o explicitación;
- la trasposición: la sustitución de una palabra o segmento, que conserve su contenido semántico, cambiando la categoría gramatical o la sintaxis [vita → vivir];
- la modulación: el cambio en las categorías de pensamiento, modificando el punto de vista, por ejemplo lo concreto con lo abstracto, o de la forma activa a la pasiva [la scrittura → lo escrito];
- la equivalencia: la sustitución de un enunciado con otro que se usa en la misma situación comunicativa, como ocurre con los modismos. La equivalencia tendrá para nosotros el mismo valor que le atribuyen Nida y Taber (1969: 12-13) para definir el principio básico de la traducción: conseguir el equivalente natural más cercano en una situación determinada; concordamos además con Jakobson, según quien “la equivalencia en la diferencia es el problema cardinal del lenguaje y la cuestión central de la lingüística” (Jakobson 1975: 70);
- la adaptación: la sustitución de una situación comunicativa análoga porque la original es intraducible en la nueva cultura.

3. La metáfora y la traducción (Benvenuto)

Además, hay que tener en cuenta las dificultades debidas a la traducción de la metáfora, elemento básico de la poesía. Desde Aristóteles, metáfora significa ponerle a una cosa el nombre de otra, aunque es más que esto:

Aristóteles habla más bien de un traslado que implica una pluralidad de significados. De acuerdo con las más recientes teorías de la lingüística cognitiva, la semiótica y la psicolingüística, se define como:

un mecanismo conceptual esencial consistente en una proyección estructural de un campo conceptual a otro [...]. Por consiguiente, lo que tradicionalmente se denominaba “metáfora” es en realidad la manifestación en la lengua de una “metáfora conceptual” o “concepto metafórico”. (Samaniego Fernández 2002: 48)

La traducción de la metáfora ocupa un lugar central desde finales de los años ochenta, cuando empezó a ser un tema de interés en el ámbito de los *Translation Studies*, hasta volverse una de las principales preocupaciones en las teorías de la traducción (Scarpa 1989). Muchos se limitan a señalar la dificultad (ej. Newmark 1988: 9; Kurth 1999: 97) o se preguntan sobre la posibilidad de trasladar la metáfora de una lengua a otra (ej. Broek 1981; Dagut 1987), sin proporcionar respuestas. De acuerdo con Muñoz Martín (1994: 72), consideramos que se trata de un tropo constantemente presente en todo nivel del lenguaje y en todo tipo de texto: hablamos y pensamos básicamente por metáforas, lingüísticas en el primer caso – como expresiones metafóricas del habla –, o conceptuales en el segundo – como conceptos metafóricos del pensamiento – (cfr. Lakoff, Johnson 1995: 39-42); esto implica que, si ésta no fuera traducible, nada lo sería, ni la poesía, ni la prosa, ni siquiera una simple conversación. Como es de suponer, el hecho de trabajar con dos idiomas afines que comparten metáforas conceptuales parecidas ha facilitado a veces nuestra tarea.

Según Torre, hay tres tipos de metáforas: lexicalizadas o cristalizadas, que ya forman parte de nuestro patrimonio lingüístico [Ese chico es un zorro]; literarias usuales o convencionales, comunes sólo en la literatura [la rosa]; creativas, inventadas y efímeras, del momento. Hay quienes, como Newmark (1981), sólo consideran la primera y la tercera. De todos modos, traduciendo metáforas creativas es imposible encontrar una equivalencia perfecta: hay que inventarla o explicarla – lo que sería mejor evitar en poesía –; al contrario, las lexicalizadas y las literarias usuales hay que buscarlas o crearlas si no existen. En otras palabras, una metáfora se puede traducir con: la misma metáfora, con otra distinta, o sin metáfora, interpretándola.

4. El poeta (Bianchi)

Pese a las dificultades comentadas, la traducción poética brinda la oportunidad de acercarse al escritor y a la obra mucho más de lo que solemos hacer en otras ocasiones. No sólo porque, como reconocen las teorías recientes, esta actividad tiene que tener en cuenta el contenido, el estilo y las intenciones del escritor, lo mismo que su contexto social, cultural, histórico, geográfico y personal. Además, entender a fondo los versos implica un esfuerzo de interpretación para descifrar lo que el autor quería decir en cada uno de ellos, en cada palabra, metáfora o sonido de su poesía. Por esta razón, consideramos la traducción y el estudio de un poeta dos tareas estrictamente relacionadas, complementarias una de otra. Con estas bases de partida hemos llevado a cabo nuestra edición italiana de *Miti urbani* de Manuel Gahete.

Manuel Gahete (Fuente Obejuna, Córdoba, 1957) es un poeta vitalista y apasionado, ganador de muchos premios,^[2] además de autor de ensayos, artículos periodísticos, traducciones, libros en prosa, teatrales y para niños. El protagonista de sus versos es indudablemente el amor: normalmente hacia una mujer, pero también hacia Dios o la vida misma; como la rosa, su símbolo, el amor inspira belleza y provoca emociones intensas, a la vez que, como la flor, siempre tiene espinas puntiagudas que hieren la carne y lastiman el alma. En sus poemas, el tiempo lleva todo camino vital hacia su inevitable destino final, y la palabra se hace cargo de la persistencia, garantizando la inmortalidad de los sentimientos experimentados y atrapados en el verso que intenta dar constancia de ellos. En Gahete, poeta esencialmente optimista, tanto la palabra como el amor son destellos en un fondo negro que, sin ellos, ocultaría la vida misma, condenándola al olvido en el primer caso, a la trivialidad en el segundo.

Entre muchas otras influencias, se perciben en Gahete la herencia de la tradición clásica, los ecos de la metáfora gongorina, las referencias bíblicas que remiten a los místicos y la búsqueda de la palabra perfecta que evoca a Juan Ramón Jiménez, solemne pero inmediata. La afición a la lectura como inspiración, entrenamiento y escuela de un poeta exquisito y meticuloso para quien la *poiesis* implica un esfuerzo constante de refinamiento y búsqueda de la perfección formal confluye en un léxico selecto que, junto con la musicalidad, concurre a plasmar una belleza funcional a la comunicación de las emociones. Como consecuencia, se percibe un hermetismo que va abriéndose en las páginas y se configura como “lenguaje nuevo, representación del deseo, espectacular y simbólico que lo aleja – poética, porque existencialmente no lo logrará nunca – de todo lo creado” (Gahete, 1998: 40).^[3] Lo que en un primer momento puede dificultar la comprensión inmediata se vuelve pronto lenguaje perfecto del deseo, base de la creación poética que se sustenta en la concepción del verso como huida y alejamiento de la existencia. En otras palabras, se trata de un poeta formalista, de un neobarroco que recoge las influencias de toda época y corriente, adaptándolas a su visión y forma de comunicar. En la escritura de Gahete, la música del verso culto y rebuscado, siempre elegante en las distintas formas métricas empleadas, acompaña y enfatiza las emociones de un intimismo neorromántico de corte andaluz, que se manifiesta tanto en el binomio amor-muerte heredado de Cernuda y Aleixandre, como en la fusión con la naturaleza que procede del grupo de la revista *Cántico*.

Un estilo y un lenguaje tan cuidados requieren muchos esfuerzos para la comprensión y la interpretación, lo que de nuevo constituye la base de partida tanto para el estudio del poeta como para la traducción. Por supuesto, el texto italiano debería mantener las mismas peculiaridades debidas a las palabras rebuscadas o inventadas, sin renunciar a la claridad.

5. Nuestra edición (Benvenuto)

Cuando empezamos a trabajar en la edición italiana de *Mitos urbanos*, tan sólo se había traducido una antología de Gahete a este idioma (Gahete 1992), por mano de Michele Coco. *Miti urbani* (Bianchi, Benvenuto 2012), realizado en colaboración, incluye el estudio crítico preliminar de Marina Bianchi, mi nota a la traducción, la advertencia a la edición firmada por los dos y la traducción del libro, siempre con el texto original al lado. Como aclaramos en la advertencia, traducimos doce poemas cada uno, pero el volumen es el resultado de una colaboración constante y de la continua comparación de ideas y opiniones.

Como un buen traductor, que a su vez es un creador, co-autor o metapoeta en poesía, debe reconocer sus límites, consideramos que lo ideal es ofrecer el original junto al metatexto, para que el lector pueda apreciar la forma original y lo que inevitablemente se pierde en la traducción. Además, un buen traductor sabe que está tomando decisiones, por ende es necesario explicitarlas y justificar el método en la nota previa, o aclarar los cambios y los

matices que se pierden en la traducción en las notas al pie. La primera elección tiene la ventaja de evitar que se interrumpa la lectura, razón por la que hemos preferido reducir las notas en el texto a los casos de extrema necesidad - por ejemplo a los *realia*, términos culturales de los que hay que aclarar el sentido que se pierde en la cultura de llegada.

En nuestra edición italiana es evidente el intento de reproducir la musicalidad, que responde a la voluntad del poeta, quien se encargó de leer la traducción para señalarnos los errores de acentuación métrica. Tenemos conciencia de los límites de la traducción poética señalados por Juan Tena, en su comentario acerca de la antología italiana de Gahete (1992) al cuidado de Michele Coco:

A Gahete he leído en un italiano próximo y en “las acequias de fuego donde sucumben siempre las últimas palabras”, las acequias, se me quedan en “i canali” cuando una acequia, donde el poeta me está diciendo que ésta, viene a ser, con respecto a un canal, algo así como un jazmín frente a una mole de Chillida. Y, en “espuma draconiana que draga entre los dientes”, no necesito el rigor de Drako para decir que se nos escamotea un fundamental elemento poético: la aliteración. Mientras más rico sea el lenguaje, los recursos retóricos, la sutileza de la idea, más difícil es su trasvase. (Tena 1995: 20)

Sin embargo, tras apuntar que “la poesía es materia demasiado sutil para que llegue pura cuando viaja por lenguas distintas” y que se pierden “la musicalidad, la eufonía, el acierto de la palabra exacta sin los engañosos sinónimos” (Tena 1995: 20), el mismo Juan Tena afirma que a través de la traducción “Podemos comprender la grandeza de un poeta, nos llega el concepto, la idea” (Tena 1995: 20). De esto se trata: la edición italiana pretende difundir la obra de Gahete, hacer que su mensaje alcance un mayor número de lectores; el original al lado se encarga de remediar a las pérdidas, quedando como muestra de la habilidad del poeta para quienes no podrían entenderlo sin la traducción. Por estas razones, el mismo autor no sólo aprobó el proyecto, sino que colaboró con nosotros en su realización.

6. Ejemplos prácticos I (Bianchi)

Como habrá quedado claro, en el caso de un poeta como Manuel Gahete, la dificultad mayor reside en la transposición del cuidado formal y de las metáforas. Entre los muchos ejemplos cabe citar el poema *Himno amargo*:

Himno amargo

Provengo de la noche, de aquel silencio épico
que cantaron los bardos
y los héroes *urdieron*.

Uncida va mi sangre a los cauces sagrados
donde Tharsis contempla con su vieja mirada
el líquen de los siglos sobre una piel de estaño.

Del mar no queda nada
acaso un eco ronco que resuena por dentro
y espesa un sol de acero bajo el lienzo del agua.
Pervive aquel acento
que heredamos un día
mientras la vida *hilaba* la carne sobre el hueso

y en la luz, como amantes heridos, se fundían.
Pétreos restos de barro sobre el oro fluctúan.
Alguna oración triste se escucha todavía.

Y aquel turbio universo me reclama, me busca,
se revuelve en mis llagas,
mi pesar profundiza.

¡Hacia qué oscuro tiempo mi tiempo se devana!
¡Qué destino se aviene
a hundir su daga dulce en el centro del alma!

Provengo de la noche y en la noche se yergue
un fuego pavoroso *nielado* por el frío,
el silencio, el vacío constrictor de la muerte.

Inno amaro

Provengo dalla notte, da quel silenzio epico
cantato dai bardi,
forgiato dagli eroi.

Il mio sangue *obbedisce* a consacrati canoni
dove Tharsis contempla con il suo vecchio sguardo
il muschio secolare su una pelle di stagno.

Nulla resta del mare,
forse una roca eco che risuona da dentro;
sorge un sole d'acciaio sotto il velo delle acque.
Persiste quell'accento
ereditato un tempo
quando la vita *ordiva* la carne sulle ossa

che nella luce, amanti feriti, si fondevano.
Duri resti d'argilla ondeggiavano sull'oro.
Ancora oggi si sente qualche triste preghiera.

Quell'universo torbido mi reclama, mi cerca,
mi gira nelle piaghe,
mi rinforza il dolore.

Su quale oscuro tempo il mio tempo si avvolge!
Quale destino anela
affondare la daga fino al centro dell'anima!

Provengo dalla notte e nella notte si erge
un fuoco spaventoso *cesellato* dal freddo,
il silenzio, il vuoto che costringe la morte.

Además del intento de mantener el alejandrino y de guardar cierta musicalidad, queda patente la voluntad de encontrar las equivalencias adecuadas para *urdieron*, *uncida*, *hilaba*, *nielado* en las correspondientes metáforas. Tanto *urdir* como *hilar* hacen referencia al campo semántico del sector textil, como sugiriendo que el “silencio épico” fue creado físicamente por los héroes, lo mismo que la carne fue tejida “sobre el hueso” por el milagro de la vida. De las palabras italianas, *forgiare* para el primero y *ordire* para el segundo, solo la última conserva la referencia al telar, pero *forgiare* establece un nuevo paralelismo con la traducción de *nielar* en *cesellare*, puesto que los dos se refieren al labrado del metal. Se nota aquí otra diferencia entre los dos idiomas: la decoración específica a la que remite el verbo *nielar* – “labor en hueco sobre metales preciosos, rellena con un esmalte negro hecho de plata y plomo fundidos con azufre”, según el diccionario RAE – se pierde en italiano; pese a la existencia del verbo *niellare*, *cesellare* evita el inconveniente métrico que rompería el ritmo de la estrofa. De la misma manera, la mayor elegancia justifica también la traducción de “uncida va mi sangre a los cauces sagrados” en “Il mio sangue obbedisce a consacrati canoni”.

Lo que se quería señalar con este ejemplo es que la traducción se ha llevado a cabo cuidando la forma y el significado a la vez. Esto supuso a veces pequeños retoques en las metáforas, como en la última estrofa de *Penúltima morada*:

porque el tiempo implacable
decide que tu fuerza
es un loto quebrado que *rebota* en las aguas
de una orilla sin límites

perché il tempo implacabile
vuole che in te la forza
sia un loto stremato *trascinato* dall'acqua
che non trova la sponda

Intentando mantener la idea de la vana lucha del loto y evitando a la vez el italiano *rimbalzare*, tan poco musical, se ha modificado parcialmente la imagen, con el permiso de Gahete. En la primera traducción, el verbo del cuarto verso del fragmento era *trasportato*, luego cambiado por sugerencia del mismo poeta, quien escribió en un correo electrónico en el que comentábamos el trabajo:

No se trata de un loto que flota plácidamente camino de ninguna parte sino de una flor que rompe contra el

agua intentando franquear un destino inexorable. De cualquier forma, me parece una versión adecuada. Quizás la palabra “trasportato” podría sustituirse por alguna otra que diera más esa sensación de resistencia que intento transmitir: algo así como “arrebatao”, “arrastrado”, “precipitado”.^[4]

Se deduce que la colaboración del autor ha sido fundamental, para aclarar dudas o confirmar elecciones. Por otra parte, hay que admitir que no ha sido fácil respetar siempre sus sugerencias finalizadas a mejorar la métrica, sin querer renunciar a la claridad y la fidelidad del significado.

De la misma manera, volviendo al último verso de *Himno amargo* que no queda tan claro en el original – excepto en la lectura en voz alta, donde la pausa entre los dos hemistiquios deja intuir algo –, fue el mismo poeta quien nos explicó que se refiere aquí al “vacío que produce constricción sobre la muerte”, y no a la “muerte con su vacío constrictivo”. Con lo cual, se ha perseguido una traducción que tomara en cuenta el significado que el poeta quiso atribuir al verso original, sin perder la ambigüedad del mismo y que, según nuestra opinión, forma parte de las emociones suscitadas por el poema.

Desde la perspectiva semántica, son muchas las cuestiones que se podrían comentar acerca de las metáforas. Por ejemplo, en un verso de *El peso y la medida*, Gahete escribe: “una flor en la troje de la lluvia”. Según el diccionario RAE, los significados de *troje*, de *troj*, son los siguientes: “1. f. Espacio limitado por tabiques, para guardar frutos y especialmente cereales. 2. f. algorín (división para depositar la aceituna)”. Se trata entonces de un recipiente para almacenar materias primas. Por la análoga idea del agua guardada en algo que la contiene se ha traducido al italiano como “un fiore nel letto della pioggia”.

7. Ejemplos prácticos II (Benvenuto)

Para la traducción de lemas o locuciones cuyas equivalencias son inaceptables en italiano o no guardan las mismas connotaciones, se han empleado diferentes estilemas o recursos traductivos. En *Herederero de Adán*, por ejemplo, *plenitud de rudeza* se convierte en *rude tra i rudi*; de la misma manera, en *Remedio de amor* la *negritud* y en *Camino de Regreso* la *negrura* se vuelven “nero profundo”, y en *Gigoló*, en el verso “el placer y la luz que aún no has bebido”, es necesario disipar la ambigüedad del verbo *beber* y cambiarlo, por razones de métrica, sentido poético y musicalidad: “il piacere e la luce che ancora non conosco”.

También ha sido posible aplicar un procedimiento metonímico: la potencialidad expresiva del autor presenta en *Camino de regreso* otro problema de equivalencia léxica en el verso “y me bese los labios con los labios / que todo lo desnombran”, donde el verbo *desnombrar* – aunque presente dificultad en la traducción – es el resultado de una construcción posible en español gracias a la simple anteposición del prefijo *des-* que indica, en este caso, el significado de acción contraria a la indicada por el verbo *nombrar* (en italiano *nominare*, *dire*, *enunciare*, etc.). Como es posible intuir, el metaverso no admitiría “le labbra che non nominano”, pero, por derivación metonímica se obtuvo una hipótesis de traducción aceptable con “e baci le mie labbra con le labbra / che ora conservano il silenzio”.

No faltan las palabras que no aparecen en los diccionarios, como en el caso de *viragua*, que traducimos como *colomba*, de acuerdo con el significado que tiene en los versos de otro poeta, Jorge Isaacs, quien escribe en *Río Moro*: “La fúnebre viragua repetía sus trinos / que saludan al invierno” (Isaacs 2006: 94).

La traducción cuenta también con transposiciones sintácticas, justificadas por la eufonía, la métrica o la mayor expresividad lograda, como en *El vértigo y la luz*, donde “Soledad, / ya me cercas” aparece traducido como “Mi assedi, / solitudine”, o en el poema *Vínculo*, donde “toda la luz del cosmos se vislumbra” en italiano se convierte en “si scorge la luce piena del cosmo”, o en *Penúltima morada*, en la que los versos “la boca pierde el ánimo / con que amaron mis labios, risas, dientes y besos” viene a ser “la bocca, le cui labbra / hanno amato sorrisi, denti e baci, si strema”.

Por último, tenemos un caso interesante de intertextualidad en *Herederero de Adán*: donde Gahete habla de “tierra cárdena”. Según el concepto de transferencia de referencias intertextuales de Hatim y Mason (1995: 161 *apud* Hurtado Albir 2007: 437), hallamos en la frase gahetiana la referencia a uno de los ensayos, *La tierra cárdena*, de *El tamaño de mi esperanza* de Jorge Luis Borges: el pretexto, esto es, la referencia textual, aparece aquí como traducción del título de una novela del inglés William Henry Hudson, *The Purple Land* (1885), que el escritor argentino reseña de manera muy positiva. Lo mencionado anteriormente se puede apreciar en el poema:

Herederero de Adán
Hombre en la piel cerrada de los hombres,
plenitud de rudeza, tierra cárdena,
fiero bruto mortal
deliquescente,
náufrago entre las algas y las olas.
Hombre de sal, herido, jadeante,
cognado del linaje de los dioses,
herederero del aire,
de la nada,
fustigado a beberse
vino y livor,
el beso y la agonía.
¿Quién te busca en la sed de este silencio,
hombre en la soledad
de los clamores?
¿Quién te frena en el alfa del camino,
hombre de luz eterna
a la efímera sombra condenado?

Erede di Adamo
Uomo nella pelle chiusa degli uomini,
rude tra i rudi, terra purpurea,
empio bruto mortale
deliquescente,
naufrago tra le alghe e le onde.
Uomo di sale, ferito, ansimante,
progenie della stirpe degli dei,
erede dell'aria,
del nulla,
costretto a bere
il vino e il livore,
il bacio e l'agonia.
Chi ti cerca nella sete del silenzio,
uomo solitario
nel clamore?
Chi ti frena nell'alfa del cammino,
uomo di luce eterna
all'effimera ombra condannato?

Propusimos la traducción de *tierra cárdena* por la locución italiana *terra purpurea*, no sólo por el paralelismo con la traducción borgiana, por tratarse de una referencia intertextual exofórica, es decir, fuera del texto (Calsamiglia Blancafort, Tusón Valls 2007: 226-227), sino también porque el equivalente italiano de *cárdeno* es *carminio*, que siendo gramaticalmente invariable, no respondía, en este caso, a la dinámica expresiva del original español, al contraponerse perceptiblemente el adjetivo femenino al masculino con el que comienza el verso siguiente. Por otra parte, *empio* se ha empleado en lugar del español *fiero* (con siete acepciones negativas, según el DRAE), para evitar el falso amigo del italiano, que, contrariamente al adjetivo español, posee en sus dos primeras acepciones un significado positivo, como corrobora el diccionario de Tullio De Mauro:

(Dal lat. *ferum*)

1a. che possiede un carattere forte, inflessibile.

1b. coraggioso, audace.

2. orgoglioso

3a. *Letterario*. Crudele, spietato

3b. spaventoso, raccapricciante

4a. violento, accanito.

4b. di sentimento, passione, ecc. intenso, cocente.

En nuestro libro prevalece la voluntad de recrear las imágenes y las sensaciones del texto español en el alma del lector italiano. Pese a que no pudimos mantener completamente la musicalidad y las vibraciones emocionales de los múltiples efectos obtenidos por un estudio de la palabra en la búsqueda constante de la expresión perfecta, la afinidad de los dos idiomas nos permitió alcanzar una fidelidad casi literal en muchos poemas. La cercanía del italiano y el español favoreció que se mantuviera el alejandrino en una traducción muy fiel al original, lo que no ocurrió siempre con otros tipos de versos: cuando tuvimos que elegir, por ejemplo, entre mantener el número de sílabas y guardar la mayor fidelidad posible al texto español, nuestra elección se centró en el segundo elemento.

8. Conclusiones (Bianchi)

El afán por mejorar la traducción atormenta siempre a quien decide llevar a cabo esta labor, justamente porque es consciente de las pérdidas, de su innata incapacidad de preservar completamente cada uno de los elementos del texto original, donde lo que más se pierde es precisamente uno de los rasgos caracterizantes del poema: la musicalidad. Pese a los límites y a los posibles errores en los que podemos incurrir, los esfuerzos finalizados a la publicación de ediciones italianas son fundamentales para que los poetas extranjeros se conozcan en nuestro país. Además, en discordancia con el número cada vez mayor de personas que aprenden y hablan idiomas extranjeros, creemos que la comprensión de la poesía se va reduciendo, no sólo por problemas lingüísticos; hasta en las universidades, probablemente debido a los nuevos planes de estudio, los alumnos tienen cada vez más dificultades en leer y entender poemas en lengua original.

Es inevitable que algo se diluya, pero la traducción consiste precisamente en esto: es una síntesis de pérdidas y recuperaciones, un justo compromiso entre fidelidad y reelaboración o, como diría Eco (2006: 364), una negociación de la solución que a cada instante nos parece más adecuada, donde hay que entender la fidelidad como interpretación apasionada de lo que nosotros percibimos como sentido profundo. Si por una parte toda traducción poética, actividad que consideramos gratificante a pesar del esfuerzo que conlleva, es algo siempre perfectible y por ende cuestionable, por otro lado, se trata de un trabajo estrictamente personal, en el que el traductor se entrevé aunque intente evitarlo: como dijimos al principio, interviene él mismo con su acto creativo y su estilo sobre otro texto que no coincide nunca con el suyo. Por ende, creemos que la traducción es una ciencia y un arte a la vez, un proceso complejo que difícilmente admite paradigmas preestablecidos, una actividad en la que nunca se deja de aprender y en la que el traductor tiene que armonizar la ciencia, la creación y una buena dosis de intuición.

Su única pretensión debería ser la de otorgarle al destinatario de su trabajo la oportunidad de compartir por lo menos una parte de las emociones que, a su vez, sintió en la lectura del texto que se dispone a reescribir. Con esto queremos decir que consideramos fundamental un primer acercamiento al poema como espectadores, antes de trabajar sobre él, porque para transmitir emociones, fin último de la traducción poética, es imprescindible experimentarlas y conocerlas personalmente. No sabemos si llegaremos algún día a ser buenos traductores de poesía, pero sabemos que es imposible llegar a serlo sin ser antes buenos lectores.

Bibliografía

Ayala, Francisco (1965) *Problemas de la traducción*, Madrid: Taurus.

Bianchi, Marina; Benvenuto, Mario (2012) (ed. y trad.) *Manuel Gahete. Miti urbani*, Catanzaro: Rubbettino.

Broek, Raymond Van Den (1981) "The Limits of Translability Exemplified by Metaphor Translation", en *Poetics Today* (II: IV): 73-87.

Bousoño, Carlos (1970) *Teoría de la expresión poética*, Madrid: Gredos, vol. II: Apéndice III.

Calsamiglia Blancafort, Helena; Tusón Valls, Amparo (2007) *Las cosas del decir* (1999), Barcelona: Ariel.

Dagut, Menachem (1987) "More About the Translability of Metaphor", en *Babel* (XXXIII: II): 77-83.

Eco, Umberto (2006) *Dire quasi la stessa cosa*, Milano: Bompiani.

Etkind, Efim (1982) *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*, Lausanne: l'Age d'Homme.

Gahete, Manuel (1992) *Carne e cenere (Carne y ceniza)* (ed. y trad. M. Coco), Bari: Levante Editori.

Gahete, Manuel (1995) *El cristal en la llama: Antología abierta (1980-1995)*, Córdoba: Cajasur.

Gahete, Manuel (1998) *La oscuridad luminosa: Góngora, Lorca, Aleixandre*, Córdoba: Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía.

Hatim, Basil, Mason, Ian (1995) *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*, Barcelona: Ariel.

Hudson, William H. (1885) *The Purple Land*, London: Messrs Sampson Low.

Hurtado Albir, Amparo (2007) *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*, Madrid: Cátedra.

Isaacs, Jorge (2006) *Obras completas*, (ed. M. T. Cristina) Bogotá, Universidad Externado de Colombia-Del Valle: vol II.

Jakobson, Roman (1975) "En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción", en Jakobson, *Ensayos de Lingüística General*, Barcelona: Seix-Barral: 67-77.

Kurth, Ernst-Norbert (1999) "Altered Images: Cognitive and Pragmatic Aspects of Metaphor Translation", en

Vandaele, Jeroen (ed) *Translation and the (Re)location of meaning*, Leuven: The Leuven Research Centre for Translation, Communication and Cultures: 97-116.

Lakoff, George; Johnson, Mark (1995) *Metáforas de la vida cotidiana* (1980), Madrid: Cátedra.

Meschonnic, Henry (1973) *Pour la Poétique II. Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, Paris: Gallimard.

Muñoz Martín, Ricardo (1994) "El significado en las teorías lingüísticas de la traducción: hacia una aproximación cognitiva", en *Sendebarr* (V): 67-83.

Newmark, Peter (1981) *About Translation*, Philadelphia: Adelaia, Multilingual Matters.

Newmark, Peter (1988) *A Textbook of Translation*, London: Prentice Hall International Limited.

Nida, Eugene; Taber, Charles (2003) *The Theory and Practice of Translation*, Leiden: Brill.

Paz, Octavio (1971) *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona: Tusquets.

Rest, Jaime (1976) "Reflexiones de un traductor", en *Sur* (338-339): 191-203.

Ricoeur, Paul (2004) *Sur la traduction*, Paris: Bayard.

Samaniego Fernández, Eva (2002) "Prescripción y descripción: la metáfora en los estudios de traducción", en *TRANS. Revista de Traductología* (VI): 47-61.

Scarpa, Francesca (1989) *La traduzione della metafora*, Roma: Bulzoni.

Tena, Juan (1995) "Lenguaje fénix: ceniza y llama viva. (Notas sobre la poesía de Manuel Gahete)", en Gahete (1995).

Torre, Esteban (1994) *Teoría de la traducción literaria*, Madrid: Síntesis.

Venuti, Lawrence (1995) *The Translator's Invisibility*, London and New York: Routledge.

Diccionarios

DLE Real Academia Española (2013) Madrid: Espasa Calpe. URL: <http://www.rae.es/>

De Mauro, Tullio (2000) *Il dizionario della lingua italiana*, Torino: Paravia.

Notas

[1] Este trabajo surge de la colaboración y el intercambio de ideas de los dos autores. Sin embargo, cada uno se ha encargado de párrafos específicos, como señalamos entre paréntesis al lado del título de cada uno de ellos: Marina Bianchi es autora de: 1. Premisa, 4. El poeta, 6. Ejemplos prácticos I, 8. Conclusiones; Mario F. Benvenuto lo es de: 2. El papel del traductor literario, 3. La metáfora y la traducción, 5. Nuestra edición, 7. Ejemplos prácticos II.

[2] Entre ellos: 1985: Premio Internacional Ricardo Molina de Poesía (Ayuntamiento de Córdoba) con *Nacimiento al amor*; 1988: Premio Nacional Miguel Hernández de Poesía (Alicante) con *Capítulo del fuego*, obra finalista del Premio Nacional de la Crítica; 1999: X Premio Nacional San Juan de la Cruz de Poesía (Ávila) con *La región encendida*, obra finalista del Premio Nacional de la Crítica y del Premio de la Crítica Andaluza; 2002: Premio Nacional de Poesía Ángaro (Ayuntamiento de Sevilla) con *Mapa físico*, libro finalista del Premio Nacional de la Crítica; 2002: finalista del Premio Nacional de la Crítica y del Premio de la Crítica Andaluza con *Elegía Plural*; 2007: V Premio de Poesía Ateneo de Sevilla con *Mitos Urbanos*.

[3] Lo escribe el mismo Manuel Gahete, refiriéndose a la poesía de su maestro Luis de Góngora y Argote.

[4] Correo electrónico de Manuel Gahete a Marina Bianchi, del 25 de febrero de 2010, en respuesta al de M. B. del mismo día: «Te quiero preguntar si te parece bien que cambie un poquito la imagen del loto que "rebota en las aguas / de una orilla sin límites" por la del loto "llevado por el agua / que no encuentra la orilla" (traducción literal de mi versión italiana), sugiriendo la idea del viaje sin límites».

About the author(s)

Marina Bianchi is Associate Professor of Spanish Literature at the University of Bergamo and holds a PhD in Iberistics - Spanish Literature from the University of Bologna (2008). Her research focuses mainly on Andalusian poetry of the twentieth and twenty-first centuries.

Mario Francisco Benvenuto is Associate Professor of Spanish Language and Translation at the University of Calabria (Cs, Italy). His field of research includes linguistics, translation, lexicography and languages for specific purposes focusing on particular on legal sphere.

Email: marina.bianchi@unibg.it

©inTRAlínea & Marina Bianchi & Mario Benvenuto (2019).

"La poesía de Manuel Gahete en Italia"

inTRAlínea Special Issue: Le ragioni del tradurre

Edited by: Rafael Lozano Miralles, Pietro Taravacci, Antonella Cancellier & Pilar Capanaga

This article can be freely reproduced under [Creative Commons License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Stable URL: <http://www.intralinea.org/specials/article/2392>



[Previous article](#) [Next article](#)

