



## Traducción y mundos posibles. *Los sueños* de Quevedo traducidos al italiano

Beatrice Garzelli  
Dipartimento di Scienze dei Linguaggi  
e delle Culture, studio núm 210  
Università per Stranieri di Siena  
Piazza Carlo Rosselli 27-28  
I-53100 Siena (Italia)  
garzelli@unistrasi.it

[*La Perinola*, (ISSN: 1138-6363), 15, 2011, pp. 157-169]

El enfoque crítico sobre el grupo de visiones oníricas —entre las más monstruosas y desconcertantes que cuenta la rica producción quevediana— denominadas con el título global de *Sueños*, ha remarcado la importancia, en mis trabajos precedentes, de una lectura que demostrase que la creatividad lingüística de los grandes cuadros o de las rápidas viñetas, nunca está disociada de la carga plástico-figurativa que Quevedo atribuye a su creación<sup>1</sup>.

Sin afrontar en este caso la cuestión de la evolución editorial del libro<sup>2</sup>, o el dilema entre la unidad o, al contrario, la fragmentación entre los cinco *Sueños* de la serie<sup>3</sup>, en este análisis nos detendremos sobre la traducción de la obra al italiano moderno, concentrándonos en una serie de pasajes en los que predominan, por un lado, grandes caricaturas grotescas que han dejado una huella en las páginas quevedianas, y por otro, retratos colectivos o figurillas aisladas que constituyen otra parte significativa del paisaje onírico que caracteriza la trama de esta historia

1. Sobre el tema se puede leer mi artículo dedicado a las pinturas infernales y a los retratos grotescos de los *Sueños* (Garzelli, 2006) y desde una perspectiva más amplia, relativa también a la producción poética de don Francisco, mi libro «*Nulla dies sine linea*» (Garzelli, 2008), en particular el capítulo II. A propósito de la relación entre Quevedo y la pintura del Bosco ver Morreale, 1956; Levisi, 1963 y Martínez de Mingo, 2008.

2. Además de la versión de los *Sueños y discursos*, derivada de la princeps publicada en Barcelona en 1627, la edición de Arellano (*Los sueños*, 1999 = [S]) ofrece el texto integral de los *Juguetes de la niñez* (Madrid, 1631), última redacción autenticada por el autor mismo y también las variantes respecto a los *Sueños y discursos* contenidas en la edición intermedia (*Desvelos soñolientos*, Zaragoza, 1627). El asunto de la búsqueda imposible del texto 'ideal' de los *Sueños* lo trata Ettinghausen en su edición de la obra quevediana (1984, p. xxiv).

3. La unidad de la voz satírica de los *Sueños* ha sido defendida por Schwartz, 1985, especialmente p. 223.

RECIBIDO: 30-6-2009 / ACEPTADO: 14-08-2009



de ficción. Una historia que cuenta un viaje hacia el más allá, realizado por un narrador que describe —en formas diferentes según el Sueño en cuestión— su insólita experiencia entre penitentes y diablos, cúmulos de vicios y aglomeraciones de pecados.

Aunque este argumento remita a una larga tradición literaria alegórica y satírica, las referencias a ésta son superadas mediante una focalización prioritaria de la pluma quevediana sobre la sociedad contemporánea, donde —como subraya Maria Grazia Profeti— las depravaciones humanas y los defectos son fotografiados sin clemencia por el «ácido corrosivo del linguaggio»<sup>4</sup>, expresión de una forma de escritura subversiva, difícilmente reproducible en otra lengua.

La deformación de los ambientes y de los personajes, que reflejan las preocupaciones morales del escritor y su ansia de denuncia —aliviadas por el filtro del sueño— son el fruto de una deformación idiomática extraordinaria, frente a la cual el traductor tendrá que actuar con inteligencia intentando encontrar en italiano formas correspondientes o compensativas para no correr el riesgo de mitigar demasiado las imágenes transgresoras o, al contrario, exagerarlas hiperbólicamente.

Junto a la deformación idiomática habrá que señalar otro problema, el de la «sobrecarga estética»<sup>5</sup> típica de los textos literarios, que en el caso de Quevedo conoce una especie de crecimiento exponencial: los vocablos llegan a ser hiperconnotados, el juego de las ambigüedades y de los dobles sentidos, de las dilogías asociadas a metáforas, de las agudezas y de los símbolos conceptuosos transforman la traducción en un trabajo complejo, del que el traductor debe hacerse cargo con responsabilidad, mostrando respeto y consideración hacia el texto fuente. Un desafío que se hace aún más difícil cuando nos enfrentamos —como en el caso de los *Sueños*— con mundos de ficción, es decir vivencias que no tienen correspondencia directa con la realidad y que además, son expresión de una cultura barroca densa de implicaciones ideológicas y políticas que resultan lejanas al lector italiano contemporáneo.

Parece necesario, por lo tanto, preguntarse qué tipo de papel tiene que jugar el traductor moderno de los *Sueños* y entender su posición significa intentar delinear los límites de una actividad profesional en continua evolución, que a menudo deja insatisfechos a los mismos traductores, a causa de la escasa consideración y del exiguo reconocimiento de su trabajo. Hablar de límites lleva consigo una delicada reflexión sobre la demarcación del ámbito interpretativo de un texto literario,

4. Profeti, 1998, p. 369.

5. Borillo, Verdegall Cerezo, Hurtado Albir, 1999, p. 167: «Las actitudes del traductor general y del literario son diferentes ante los textos que han de traducir, y ello porque los textos literarios se caracterizan por una sobrecarga estética. De hecho, el lenguaje literario podría definirse como todo lenguaje marcado con recursos literarios, es decir con recursos cuyo objetivo es complacerse en el uso estético de la lengua y en transmitir emociones al lector».

más allá del cual el traductor no podrá dirigirse, corriendo el riesgo, de otro modo, de convertirse en un nuevo autor<sup>6</sup>.

Sin rechazar la importancia de la lectura iconográfica de esta serie de pequeños cuadros expresionistas, nos parece interesante discutir sobre las efectivas posibilidades de fidelidad al traducir al italiano esta obra, cotejando, en este itinerario de búsqueda de la traducción posible, algunas traducciones modernas de los *Sueños*: la del escritor Carlo Emilio Gadda, traductor sólo de *El mundo por de dentro* (1941) y las de la serie completa, firmadas por Gasparetti (1959) y Rapisarda (1988)<sup>7</sup>. Subrayamos, a este propósito, que por fidelidad no entendemos ni una sujeción al texto original, ni una exactitud en la reproducción de las palabras y de las frases —imposibles cuando se traduce a otro idioma— si no queremos indicar un principio de respeto y de honestidad hacia el mensaje quevediano. Partiendo de este principio negociaremos<sup>8</sup> al final de este recorrido, las propuestas más cercanas al original barroco, descubriendo, en realidad, que muchas pueden ser las soluciones prácticas y muchos los mundos posibles.

Empezamos con el prólogo, eligiendo un pasaje en el que Quevedo relaciona muy ingeniosamente la condición de un soldado malparado —que regresa de la guerra con un ojo menos, medio brazo y una pierna de palo— con los manuscritos falsos, adulterados o desmembrados de sus *Sueños*. Estas extirpaciones reales y simbólicas, que se explican como forma de ablación física y moral, contrastan con la imagen vistosa y victoriosa de las «galas y plumas» que el soldado ostentaba al inicio de la guerra:

así de cuantos han leído algo destos *Sueños y discursos* [...] lastimándose de verlos ir manuscritos tan adulterados y falsos y muchos a pedazos y hechos un disparate sin pies ni cabeza, y tan desfigurados como el soldado desdichado que habiendo salido de su tierra para la guerra con bizarría, tallazo, galas y plumas, vuelve a ella después de muchos años más desgarrado y rompido que soldado, con un ojo menos, hecho un monóculo, medio brazo, con una pierna de palo, y todo él hecho un milagro de cera, bueno para ofrecido, con el vestido de la munición, sin color determinado, desconocido y roto, pidiendo limosna<sup>9</sup>.

La traducción al italiano del fragmento presenta ya una primera pérdida que se debe al doble nivel de significado contenido en el término

6. Eco, 2003, pp. 110 y ss.

7. A las tres traducciones, indicadas en la bibliografía, atribuimos respectivamente las siguientes siglas: *Ga*, *G* y *R*.

8. Eco, 2003, p. 18, define la *negoziazione*: «un processo in base al quale, per ottenere qualcosa, si rinuncia a qualcosa d'altro, e alla fine le parti in gioco dovrebbero uscire con un senso di ragionevole e reciproca soddisfazione alla luce dell'aureo principio per cui non si può avere tutto».

9. *S*, «Prólogo», pp. 86-87.

«soldado» que, como subraya Ignacio Arellano<sup>10</sup>, es la expresión de un juego de palabras entre «soldado, militar» y «soldado, unido en una pieza», es decir en la acepción italiana de «saldato», que produce, a su vez, un contraste semántico con «rompido». Esta dilogía, a decir verdad no señalada en las traducciones de Gasparetti y Rapisarda, no se puede reproducir en italiano: la inserción de una nota a pie de página por parte del traductor, sin embargo, nos parece imprescindible para informar al lector del juego sentencioso concebido en el original. Añadimos que, para mantener cierto principio de lealtad hacia el texto español, sería necesario al menos salvaguardar la doble serie terminológica de la fuente («más desgarrado y rompido que soldado»), retomada por Gasparetti a través de la forma «più lacero e sbrindellato che soldato»<sup>11</sup>, pero que Rapisarda resuelve con el más general y carente de un término de comparación «più pezzente che soldato»<sup>12</sup>.

Otro punto sobre el que merece la pena detenerse es la imagen de las mutilaciones físicas y morales del soldado que Quevedo pone en relación con los ex-voto de cera expuestos en los santuarios («todo él hecho un milagro de cera, bueno para ofrecido»). En este caso las soluciones propuestas por los traductores aparecen diferentes: si Rapisarda elige la forma «tale e quale un ex-voto di cera pronto per essere offerto»<sup>13</sup>, Gasparetti opta por «trasformato quasi in un mostro di cera, buono per farne un ex-voto», añadiendo una nota explicativa que informa sobre la costumbre de ofrecer como ex-voto al santo protector una representación de la parte del cuerpo enferma, luego milagrosamente sanada<sup>14</sup>. Creemos que existe una tercera opción posible, a lo mejor más respetuosa de la intención original quevediana: de hecho nos parece que una traducción literal de la expresión «milagro de cera», acompañada de una nota que explique el sentido de la metáfora quevediana, resulta la elección más honesta: por tanto, podríamos decir «reso un miracolo di cera pronto per essere offerto». Si en el primer caso, en efecto, el traductor transforma la aguda metáfora en comparación, introduciendo en el texto la palabra ex-voto, ausente en realidad de la página española, en el segundo, la eficacia de la nota explicativa que sería suficiente para la comprensión del lector italiano, se suma al deseo del traductor de explicar demasiado, recurriendo a la expresión «mostro di cera» y añadiendo, además, el término ex-voto, como en la solución precedente. Probablemente los dos traductores han ido más allá del original, asumiéndose la responsabilidad de explicar una pequeña ambigüedad que debía mantenerse también en el texto italiano.

10. S, «Prólogo», p. 87, nota 36.

11. G, «Prólogo», p. 8.

12. R, «Prólogo», p. 31.

13. R, Prologo, p. 31.

14. «Era in uso che, quando si verificava una guarigione miracolosa, si offrissi come ex-voto al Santo intercessore una raffigurazione in cera della parte del corpo già inferma, esagerandone a bella posta le deformità e le piaghe» (G, p. 333, nota 9).

De todos modos se trata de un pecado venial porque la interpretación textual resulta correcta y en sintonía con el contexto original; diferentes los casos en los que quien traduce –y puede pasar en obras complejas como las quevedianas, ricas de dobles sentidos también bajo la forma de *coincidentia oppositorum*– llega a alterar y falsear un significado o a elegir el menos preñado en la economía de la narración.

Pasando a analizar un fragmento de *El sueño del Juicio Final*, nos parece interesante reflexionar sobre otra tipología de problemas, es decir la importancia de mantener en la lengua de llegada una serie de términos pertenecientes al mismo campo semántico. Aquí el narrador-visitante describe la imagen grotesca de los muertos que, llamados por la trompeta del Juicio Final, salen de los sepulcros, ya en fase de descomposición:

Después noté de la manera que algunas almas venían con asco, y otras con miedo huían de sus antiguos cuerpos. A cuál faltaba un brazo, a cuál un ojo, y diome risa ver la diversidad de figuras y admirome la providencia de Dios en que estando barajados unos con otros, nadie por yerro de cuenta se ponía las piernas ni los miembros de los vecinos. Solo en un cementerio me pareció que andaban destrocando cabezas y que vía un escribano que no le venía bien el alma y quiso decir que no era suya por descartarse della<sup>15</sup>.

El proceso de segmentación y desarticulación de algunas partes del cuerpo, típico de la técnica satírica de don Francisco, hace que unos condenados corran el riesgo de intercambiarse entre ellos –voluntariamente o no– piernas, cabezas, miembros de los vecinos, en una confusión de retratos caóticos y enmarañados en el marco de los cuales se configura el lenguaje visual del juego de los naipes<sup>16</sup>. Se empieza con el término «figuras», que, además de ser sinónimo en italiano de «aspetti», «immagini», hace referencia también a las figuras de los naipes (rey, caballo, sota)<sup>17</sup>, implicación usada por Quevedo también más adelante<sup>18</sup> y que se puede reproducir perfectamente en la traducción con la palabra «figure». Al mismo campo semántico pertenecen el verbo «barajar», «mescolare le carte» en italiano, la expresión «andaban destrocando», que recuerda el cambio de los naipes, y, para terminar, «descartarse», que en italiano correspondería a la idea de «scartarle». En este caso las soluciones de Rapisarda y Gasparetti, aunque aparezcan correctas,

15. S, *El sueño del Juicio Final*, pp. 94-96.

16. Ver la nota 18, p. 95, en S.

17. Esta acepción es registrada también por Covarrubias en su *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (1611): «En el juego de los naipes hay puntos y figuras; y estar a figura es en el juego de los naipes esperar la más ruin carta del manjar, para con ella ganar al contrario» (Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, s.v.) = [7].

18. S, *El alguacil endemoniado*, pp. 157-158: «¿Hay reyes en el infierno? – le pregunté yo, y satisfizo a mi duda diciendo: –Todo el infierno es de figuras, y hay muchos, porque el poder, libertad y mando les hace sacar a las virtudes de su medio y llegan los vicios a su extremo».

no consideran esta línea interpretativa, privando al lector italiano de una ulterior connotación irónica delineada por el escritor: de hecho si el primero traduce «figuras» con «aspetti», «barajados» con «confusi» y «descartarse» con la forma italiana «disfarsene»<sup>19</sup>, el segundo traductor opta, siguiendo el orden, por «aspetti», «mischianti» (el único término que puede aplicarse a los naipes) y «liberarsene»<sup>20</sup>, elecciones igualmente poco eficaces desde una perspectiva que ve las almas de los condenados comparadas con naipes, barajadas o descartadas por una fuerza superior.

Pasemos ahora al *Sueño del infierno* con una célebre página de la sátira quevediana que relata el motivo de la vejez y del decaimiento físico, nunca separado de la degradación moral. Lo encontramos aplicado al retrato colectivo de las dueñas, aquí comparadas con repugnantes ranas infernales que se revuelcan en una laguna fangosa a la que llega el desventurado yo narrador:

me partí, y a poco que anduve topé una laguna muy grande como el mar y más sucia, adonde era tanto el ruido que se me desvanecía la cabeza. Pregunté lo qué era aquello, y dijéronme que allí penaban las mujeres que en el mundo se volvieron en dueñas. Así supe como las dueñas de acá son ranas del infierno, que eternamente como ranas están hablando sin ton y sin son, húmedas y en cieno, y son propiamente ranas infernales, porque las dueñas ni son carne ni pescado como ellas. Diome grande risa el verlas convertidas en sabandijas tan perniabiernas y que no se come sino de medio abajo, como la dueña, cuya cara siempre es trabajosa y arrugada<sup>21</sup>.

Ya en otros casos subrayamos que la técnica de animalización usada por Quevedo tiene el poder de transformar el cuerpo humano en animal y al mismo tiempo de mezclar elementos humanos con partes bestiales, con la finalidad de denigrar y desacreditar —con una violencia verbal contundente— a muchos personajes femeninos, blancos preferidos de su sátira.

De la lectura interpretativa del fragmento, resulta que el traductor tendrá que hacer 'revivir' al lector moderno la implicación del canal visual —no olvidando la importancia de la perspectiva iconográfica del episodio<sup>22</sup>— del auditivo, porque el continuo croar de las ranas recuerda

19. R, «Sogno del Giudizio Finale», p. 36: «E mi fece ridere la varietà degli aspetti, pur ammirando la provvidenza divina che, per quanto confusi l'un l'altro, nessuno, per sbaglio, prendeva le gambe o le membra dei vicini. Solo in un cimitero mi sembrò che andassero scambiandosi le teste e vidi uno scrivano al quale l'anima non calzava bene e volle dire che non era sua per disfarsene».

20. G, «Sogno del Giudizio Finale», p. 16: «E mi venne da ridere nel vedere la varietà degli aspetti, e mi meravigliò la Provvidenza di Dio, quando osservai che, pur essendo mischiati gli uni con gli altri, nessuno per isbaglio di calcolo si metteva le gambe o le membra del suo vicino. Soltanto in un cimitero mi parve che s'andassero scambiando le teste, e vidi un notaro al quale non tornava bene l'anima sua, e s'intestava a dire che non gli apparteneva, tanto per liberarsene».

21. S, *Sueño del infierno*, pp. 203-204.

22. Las criaturas mitad hombre, mitad animal, «ni carne ni pescado», son las mismas

las charlas pesadas y malignas de las dueñas, y, de manera indirecta, tendrá que hacerlo partícipe también de las referencias al tacto, por la imagen de la red de arrugas que atraviesa la cara de las señoras, de piel viscosa y marchita.

Si bien, en líneas generales ambos comentaristas tradujeron eficazmente el texto fuente, queremos reflexionar aquí sobre las posibilidades de traducción que nos ofrece la palabra «dueña», término clave del cuadro satírico. Como indica Covarrubias, «en lengua castellana antigua vale señora anciana viuda; agora significa comúnmente las que sirven con tocas largas y monjiles, a diferencia de las doncellas»<sup>23</sup>; a integración de la definición barroca añadimos la más moderna de Arellano: «damas de edad que servían de acompañantes a las jóvenes en las casas de posición»<sup>24</sup>. Lo que podemos destacar es que se trata de un término histórico-cultural de difícil traducción al italiano, puesto que las posibilidades van —según los campos semánticos de referencia— desde «padrona» a «propietaria», hasta «beghina» (entendida como religiosa o mujer pía que vivía en una comunidad); de la definición histórica de Carbonell «vedova che, nelle grandi case, dirigeva le serve e faceva da governante alle fanciulle», para terminar con «dama di compagnia», o con las más genéricas «dama», «gentildonna», «signora». Considerado el amplio ámbito lexicográfico del término, vamos a evaluar ahora las elecciones de los dos traductores: Gasparetti elige el femenino plural «aie»<sup>25</sup> —a decir verdad no fácilmente comprensible para un público italiano medio— probablemente derivado del masculino singular «aio» (del español «ayo»), que en las antiguas familias nobles, indicaba un preceptor que se ocupaba de la educación de los niños<sup>26</sup>. Rapisarda<sup>27</sup>, en cambio, traduce «dueñas» con «padrone», insertando una nota que informa al lector de su pésima fama, no sólo en Quevedo, sino también en Cervantes.

Pero existen otras soluciones posibles: descartando las opciones genéricas, para no confundirlas con las categorías de las viudas, de las damas o de las señoras, atacadas por la pluma quevediana en otros pasajes del libro, proponemos el término «governante», que, además de indicar en el imaginario colectivo italiano una figura algo madura, consigue mantener en algunos contextos un leve matiz despectivo. Última solución podría ser la de dejar el término cultural en español, acompañándolo de una nota explicativa.

Cabe subrayar, en el fragmento de las ranas-dueñas, un ulterior problema de traducción al italiano de la expresión «sabandijas tan perniabiertas». Aquí el retrato se enfoca irónicamente en el ensanchamiento

que viven en las pinturas del Bosco. Sobre el tema léanse Levisi, 1963 y Garzelli, 2006.

23. *T* s. v.

24. *S*, *Sueño del infierno*, p. 203, nota 166.

25. *G*, «Sogno dell'Inferno», p. 64.

26. «El que tiene a su cuenta la crianza del príncipe o hijo de señor o persona noble» (*T* s. v.).

27. *R*, «Sogno dell'Inferno», p. 206, nota 11.



del cuerpo de las dueñas en dos porciones: por un lado, el busto, con la cara arrugada y marchita, por otro, las piernas, siempre abiertas como las de los anfibios, de los que se come justo la mitad inferior, y símbolo malicioso de incontroladas apetencias sexuales, no obstante la vejez. La solución de Rapisarda («animaletti a gambe aperte»)<sup>28</sup>, nos parece —a la luz de esta explicación— la más eficaz; la de Gasparetti, en cambio, atenúa la alusión sexual maligna, a favor de una imagen más absurda y grotesca («bestiole dalle gambe così squinternate»)<sup>29</sup>, menos fiel a la intención obscena del original.

Pasando a analizar *El mundo por de dentro*, cuarto sueño de la serie, podemos insertar en nuestra discusión también la traducción del célebre escritor milanés Carlo Emilio Gadda, definida como una traducción «espressionista»<sup>30</sup> por el crítico Gianfranco Contini. De este trabajo aflora una especial manera de traducir que, a trechos, se transforma en pura creación, haciendo del ejemplar gaddiano —son todavía palabras de Contini— «un caso-limite, d'una certa possibilità di traduzione, un fatto nella storia delle traduzioni probabilmente senza precedenti, di sommo interesse anche teorico»<sup>31</sup>.

De hecho, son muchas las intromisiones gaddianas: por ejemplo en vez de la Calle Mayor del mundo, lugar de encuentro de todos los hipócritas de la tierra, se nota la curiosa aparición de Via Merulana, que probablemente ya había llamado la atención y la fantasía del escritor lombardo, como centro de confusión por excelencia<sup>32</sup>. Además hay que destacar la introducción de neologismos léxicos y jergales, en fragmentos en los que la deformación idiomática —que ya en Quevedo llegaba al ápice del grotesco— es exasperada por Gadda a través de la mezcla de rasgos dialectales del florentino con elementos áulicos y expresiones de ámbito científico. Nos encontramos por lo tanto frente a un texto donde los cortes parecen muy pocos respecto a las añadiduras y donde el lector tiene la sensación de alejarse poco a poco del original español.

Permaneciendo en el campo de los retratos femeninos, escogemos, de la larga procesión de los hipócritas, una figura que sobresale: trátase de una viuda que simula dolor y sufrimiento por la muerte del marido, y que es colocada enseguida —gracias al agudo análisis del Desengaño— en la categoría de las falsas viudas que esconden, debajo de las tocas negras, ojos secos, ya preparados para hechizar:

Oye; verás esta viuda, que por de fuera tiene un cuerpo de resposos, cómo por de dentro tiene una ánima de aleluyas; las tocas negras y los

28. R, «Sogno dell'Inferno», p. 88.

29. G, «Sogno dell'Inferno», p. 64.

30. Contini, 1942. Para un análisis de la traducción realizada por Gadda de *La peregrinación sabia* de Salas Barbadillo, ver Cattaneo, 2007, pp. 69-86.

31. Contini, 2007, p. 1.

32. Via Merulana será la calle protagonista del libro *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*, publicado en 1957.



pensamientos verdes. ¿Ves la oscuridad del aposento y el estar cubiertos los rostros con el manto? Pues es porque así, como no las pueden ver, con hablar un poco gangoso, escupir y remedar sollozos, hacen un llanto casero y hechizo, teniendo los ojos hechos una yesca<sup>33</sup>.

En este proceso de descubrimiento de la realidad, el papel más importante es el de la vista: lo demuestra el empleo de las formas verbales («verás», «Ves», «ver») que atestiguan una invitación insistente por parte del guía a observar con atención el retrato de la viuda, denso de color. El negro, no sólo remite al luto, sino también es clara alusión al pecado, engendrado por la ambigüedad y la ficción que pueden alimentarse sólo en la oscuridad, mientras que el verde no es inteligible para un lector italiano, puesto que sólo en español —y Quevedo juega a menudo con el doble sentido— significa también «indecente», «obsceno»<sup>34</sup>. Otro sustantivo que destaca muchas dificultades de devolución a la lengua italiana es «yesca», que hay que interpretar literalmente como yesca preparada para incendiarse<sup>35</sup>, pero, metafóricamente, como sutil forma de embeleco, de lisonja seductora, fruto del engaño.

Analizamos ahora las propuestas de los traductores: si Gasparetti, haciendo referencia a la viuda, subraya que «sotto la cuffia nera ha i pensieri color di rosa», y, a propósito del llanto de las viudas, habla de una «lamentazione casalinga e artefatta, mentre poi hanno gli occhi che brillano come tizzoni»<sup>36</sup>, Rapisarda opta por «cuffia nera e pensieri verdi» y atribuye a la viuda un «pianto casereccio e fittizio, mentre gli occhi sono asciutti come esche»<sup>37</sup>. En lo relativo a los juegos cromáticos, nos parece más adecuada la elección de traducir literalmente con «pensieri verdi», explicando en una nota el doble sentido en español; la opción «pensieri color di rosa», si por un lado manifiesta el intento apreciable de buscar en italiano un color que remita simbólicamente a pensamientos amorosos, termina desnaturalizando el texto original, atribuyendo una connotación demasiado romántica al personaje, del cual Quevedo deja entender, en realidad, que es portador de obscenidad, más que de platónicos enamoramientos. Siguiendo esta línea interpretativa, podríamos entonces proponer la forma «pensieri a luci rosse»<sup>38</sup>, solución que aunque muestre una pequeña infidelidad de partida, mantiene la simbología cromática obscena, resultando perfectamente inteligible al lector italiano moderno.

33. S, *El mundo por de dentro*, pp. 292-293.

34. «Dícese del que conserva inclinaciones galantes impropias de su edad o de su estado» (RAE).

35. Así Covarrubias: «Es el cendal quemado o la esponja preparada o el hongo seco, o otra materia tan seca y tan dispuesta para recibir el fuego que, saltando en ella una sola centella, se emprende el fuego» (*T*, s. v.).

36. G, «Il mondo di dentro», p. 102.

37. R, «Il mondo di dentro», p. 132.

38. En italiano el «cinema a luci rosse» es el cine x.

En cuanto al término *yesca*, Quevedo, con la forma «teniendo los ojos hechos una yesca», tiende a insinuar malignamente –pero no a decir en concreto– que la viuda esconde ojos completamente secos, por lo tanto no tristes, y además ya preparados para hechizar, incendiándose como chispas. Las dos versiones propuestas aparecen diferentes puesto que si bien la segunda traduce literalmente, usando el plural «esche», pero añadiendo la indicación «asciutti», en la primera, la elección de «tizzoni» (español, «tizones») –que aparece más sugestiva– lleva consigo la introducción del verbo «brillare», que no encontramos en el original. A lo mejor podríamos optar por la expresión «avendo occhi come esche», renunciando a la tentación de insertar verbos *ex-novo*, sólo sugeridos por el escritor.

Aunque cronológicamente anterior, hemos dejado por último la traducción de este fragmento de Gadda, que reproducimos completamente para dar una idea del tono, del ritmo y del estilo –tan singulares– que van más allá de la mera reflexión terminológica:

Sì, questa vedova, bella vedova! E tu micco vorresti metterti a piangerle insieme? bé, questa qui, dà retta, e guardala bene un po' po': di fuori la ci ha un corpo che trasuda il de profundis, ma di dentro, te lo garentisco io, la sguazza l'anima nell'alleluia. I veli neri, e verdi i pensieri. Che buio in questa stanza! e poi, come non basti, si nascondono ancora la faccia nello scialle! Ma non è che un trucco, dillo a me, per celare le cose come stanno. Be', non le senti ora? Non ti capaciti? Col loro parlar nel naso cercano soltanto di dartela a bere. A furia di soffiarsi, tossire, sputare, a furia di sospiri e di singhiozzi ci rimedian via questa loro frignera alla casalinga, per quanto fittizia, che gli serve almeno a passar la giornata. Ché gli occhi, tu li toccassi, e'son più secchi d'una focaia<sup>39</sup>.

Volviendo a la traducción al italiano de «verde» y de «yesca», notamos que en el primer caso el escritor traduce «verdi [...] pensieri»; en el segundo, resuelve –a decir verdad con mucha eficacia– diciendo que los ojos de la viuda «son più secchi d'una focaia»<sup>40</sup>, dejando atenuar, sin embargo, la alusión al embeleco de la mujer.

Como subraya Gianfranco Contini, la propuesta de Gadda es tan inescrupulosa e inaudita respecto al original español, que añade una ulterior pieza a la genialidad del autor lombardo. Desde nuestro punto de vista se nota el arte de un escritor extraordinario, un manipulador y un creador de nuevas palabras que se mueven del humorismo al lirismo sin solución de continuidad, que, más que traductor de Quevedo, lo pintan como su ilustre continuador. El resultado es una «riscrittura», que se aleja del concepto más canónico de traducción; cabe destacar de todas

39. *Ga*, «Il mondo com'è», pp. 60-61.

40. *Ga*, «Il mondo com'è», p. 61. «Focaia» corresponde al español «pedernal», «piedra de chispa».

formas la indiscutible capacidad gaddiana de haber salvaguardado la ironía del lenguaje quevediano.

El último fragmento que presentamos procede del *Sueño de la Muerte* donde el narrador, fatigado por sus desengañadas melancolías, se queda dormido y sueña una comedia. En la larga lista de figuras reales y alegóricas que viven en las piezas destaca la gran caricatura grotesca de la dueña Quintañoña:

Con su báculo venía una vieja o espantajo [...] con una cara hecha de un orejón; los ojos en dos cuévanos de vendimiar; la frente con tantas rayas y de tal color y hechura, que parecía planta de pie; la nariz en conversación con la barbilla, que casi juntándose hacían garra, y una cara de la impresión del grifo; la boca a la sombra de la nariz, de hechura de lamprea, sin diente ni muela, con sus pliegues de bolsa a lo jimio, y apuntándole ya el bozo de las calaveras en un mostacho erizado; la cabeza con temblor de sonajas y la habla danzante; unas tocas muy largas sobre el monjil negro, esmaltando de mortaja la tumba; con un rosario muy largo colgando, y ella corva, que parecía con las muertecillas que colgaban dél que venía pescando calaverillas chicas<sup>41</sup>.

La dificultad de esta extraordinaria página consiste en primer lugar en la interpretación de las imágenes —casi delirantes— concebidas por la fantasía de don Francisco, que muestran una mezcla de las técnicas de degradación más fuertes de su producción satírica: de la animalización a la muñequización, pasando por la cosificación, manteniendo en el fondo siempre un vínculo directo con la pintura<sup>42</sup>. Si el lector puede emocionarse y espantarse sin tener necesariamente que analizar y entender todos los dobles sentidos, los significados connotativos o las referencias intertextuales, el traductor, en cambio, tiene la obligación de descifrar cada recurso para transmitir en la lengua y en la cultura de llegada el mensaje original. Intentemos reflexionar por lo tanto sobre la frase «cara hecha de un orejón», que el autor atribuye, en la parte inicial de su retrato, a la mujer-espantajo: si Gasparetti elige la solución «faccia rugosa come una pesca secca»<sup>43</sup>, Rapisarda opta por una traducción más literal («faccia a forma di grosso orecchio»)<sup>44</sup>, en consecuencia el efecto final resulta muy diferente en las dos traducciones. En este caso parece más aceptable la primera, puesto que la palabra orejón (en italiano «pesca o albicocca secca») remite, más que al gigantismo, a la red de arrugas del rostro de Quintañoña, comparado con un fruto seco. Trátase de una forma frecuente en Quevedo<sup>45</sup> que recuerda a su vez la técnica usada por el pintor Arcimboldi: es así como los elementos que tradicionalmente forman parte del bodegón, irrumpen en el retrato humano, hasta connotarlo de modo grotesco. Pasa lo mismo con la imagen de los

41. S, *Sueño de la muerte*, pp. 373-374.

42. Garzelli, 2006, pp. 145-146.

43. G, «Sogno della morte», p. 147.

44. R, «Sogno della morte», p. 182.

45. Ver la nota 318, p. 373, en S.

ojos de la dueña ahondados en dos cuévanos de vendimiar, usada en la frase siguiente y repetida por el escritor en contextos parecidos. De esto deducimos que el conocimiento de imágenes o tópicos reiterados en la producción de Quevedo es útil y casi imprescindible para respetar, al traducir, la intención del texto fuente.

¿Cuál es entonces el papel que tiene que jugar el traductor italiano de los *Sueños*? Un papel difícil y delicado, que muestre como objetivo principal el de no llegar a desnaturalizar la narración española. Esto significa que el original no tendrá que reducirse a un texto demasiado simple para el lector —despojado de ese sutil entrelazamiento de dobles sentidos y agudezas semánticas, típicos del poeta— pero, al mismo tiempo, no podrá enriquecerse de artificios lingüísticos inexistentes, o también de juegos que intenten reproducir, en nuestra época, un falso y artificial estilo barroco. El riesgo que podríamos correr, en el segundo caso, sería llegar a la llamada «transfiguración» a la que alude Steiner que se produce cuando la densidad y la luminosidad intrínsecas de la traducción esconden, u oscurecen, las de la fuente<sup>46</sup>.

Retomando una imagen de Benvenuto Terracini<sup>47</sup>, podemos concluir que la personalidad del traductor no deberá anularse, sino tendrá que hacerse transparente, reducirse a una pared de cristal que deja ver, sin deformaciones, lo que está del otro lado, manteniendo sin embargo separados —gracias a su espesor— los dos ambientes.

El traductor, como moderno mediador, tendrá por lo tanto que hacer revivir en el texto de llegada la carga satírica del original, suscitando emociones que abarcan la maravilla y la repulsión, la incredulidad y la risa, hasta llegar al desencanto, poniendo a disposición del autor también su genial creatividad, pero sin superarlo nunca.

## BIBLIOGRAFÍA

- Borillo, M., J. Verdegal Cerezo, y A. Hurtado Albir, «La traducción literaria», *Enseñar a traducir. Metodología en la formación de traductores e intérpretes*, Madrid, Edelsa, 1999, pp. 167-181.
- Cattaneo, S., «Salas Barbadillo e Gadda: un dialogo a distanza», *Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, 31, 2007, pp. 69-86.
- Contini, G., «Carlo Emilio Gadda traduttore espressionista», *Trivium*, 1, 1942, pp. 74-77, sucesivamente en *The Endinburgh Journal of Gadda Studies*, 6, 2007 (supplement n. 7).
- Covarrubias, S. de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, ed. F. R. Maldonado, revisada por M. Camarero, Madrid, Castalia, 1995, 2.<sup>a</sup> ed. = [T].
- Eco, U., *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003.
- Gadda, C. E., *La verità sospetta. Tre traduzioni di C. E. Gadda*, ed. M. Benuzzi Billeter, Milano, Bompiani, 1977 [1941] = [Ga].
- Garzelli, B., «Pinturas infernales y retratos grotescos: viaje por la iconografía de los *Sueños*», *La Perinola*, 10, 2006, pp. 133-147.

46. Steiner, 2004, p. 17.

47. Terracini, 1983, p. 23.

- Garzelli, B., «*Nulla dies sine linea*», *Letteratura e iconografia in Quevedo*, Pisa, ETS, 2008.
- Levisi, M., «Hieronymus Bosch y los Sueños de Francisco de Quevedo», *Filología*, 9, 1963, pp. 163-200.
- Martínez de Mingo, I., «Similitudes y diferencias: el Bosco y el Quevedo de los Sueños», *La Perinola*, 12, 2008, pp. 145-158.
- Morreale, M., «Quevedo y el Bosco. Una apostilla a *Los Sueños*», *Clavileño*, 40, 1956, pp. 40-44.
- Profeti, M. G., ed., *L'età dell'oro della letteratura spagnola. Il seicento*, Firenze, La Nuova Italia, 1998.
- Quevedo, F. de, *Los sueños*, ed. H. Ettinghausen, Barcelona, Planeta, 1984.
- Quevedo, F. de, *Sueños y discursos*, ed. J. O. Crosby, Madrid, Castalia, 1993, 2 vols.
- Quevedo, F. de, *I Sogni*, ed. P. Rapisarda, Palermo, Edizioni Novecento, 1988 = [R].
- Quevedo, F. de, *I sogni*, ed. A. Gasparetti, Parma, U. Guanda, 1988 [1.ª ed. Rizzoli 1959] = [G].
- Quevedo, F. de, *Los sueños*, ed. I. Arellano, Madrid, Cátedra, 1999, 3.ª ed. = [S]. Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Espasa Calpe, 1999 = [RAE].
- Schwartz, L., «En torno a la enunciación en la sátira: los casos de *El Crotalón* y *Los Sueños* de Quevedo», *Lexis*, ix, 2, 1985, pp. 209-227.
- Steiner, G., *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Milano, Garzanti, 2004<sup>48</sup>.
- Terracini, B., *Il problema della traduzione*, postfazione di B. Mortara Garavelli, Milano, Serra e Riva Editori, 1983.

48. Edición original *After Babel*, 1975.

