

Ilustradores, actores y traductores

Illustrators, actors and translators

Luigi Pirandello
(Agrigento, 1867 - Roma, 1936)

Publicado el 15/07/2017



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

Nota introductoria a *Ilustradores, actores y traductores* de Luigi Pirandello*

La relación ente el texto dramático y sus posibles traducciones, sean estas intralingüísticas o inter semióticas, ha sido y continúa siendo objeto de discusión ya sea entre críticos y autores teatrales como entre teóricos de la traducción. Por un lado, están quienes atribuyen al texto teatral una consistencia literaria autónoma y asocian a cada una de sus traducciones, incluida la puesta en escena, la idea de pérdida; por otro lado, están quienes –en una óptica de pérdida al revés– sostienen que el texto dramático se realiza completamente solo a través de su puesta en escena, quedando de la otra manera incompleto.

Entre los primeros está Luigi Pirandello (Agrigento, 1867 – Roma, 1936), aunque su postura será objeto de una revisión radical en los últimos años de su vida. En las páginas de su *Illustratori, attori e traduttori* de 1908, del que proponemos aquí un extracto, se inspira explícitamente en la *Estetica* de Croce, añadiendo a la idea de pérdida, implícita en la argumentación crociana e inserta en cada experiencia de traducción, la de traición. A los actores les sucede, según Pirandello, aquello que les sucede ya sea a los ilustradores como a los traductores, es decir, desatender inevitablemente en sus interpretaciones, ilustraciones y traducciones la voluntad originaria de sus autores. Y la sensación de «disminución» y «daño», de pérdida y exactamente traición que advierte el escritor al mirar las ilustraciones de su texto o al leer sus traducciones –reproducciones siempre inadecuadas en cuenta a la forma estética perfecta e irreplicable del original– es la misma que siente el autor teatral al ver puesta en escena su propia obra dramática.

Es interesante advertir la convergencia de pensamiento entre estas páginas de Pirandello y las sucesivas y análogas reflexiones que Croce, interviniendo sobre la cuestión específica de la relación entre el texto dramático y su traducción escénica, añade a una reseña de un texto de crítica teatral de Piero Gobetti. En el breve escrito de 1923 la posición del filósofo permanece coherente con sus reflexiones sobre la traducción, es decir, con la idea de la imposibilidad de una perfecta equivalencia entre el original y su traducción. Al trabajo exacto del traductor, Croce asimila el del actor, que «es otra obra» respecto a la escritura del poeta ya perfectamente «acabada en sí misma». También a la puesta en escena, al igual que a la traducción, se le niega por ello cualquier posibilidad de equivalencia con el texto de partida: se trata más bien de una relación de aproximación, de *adecuación* a un original que ya está perfectamente completo en la página y no necesita de ninguna transposición escénica que lo complete (Croce, 1923, p. 250). Tanto para Croce como para Pirandello, entonces, una cosa es el texto, perfectamente completo en sí

* Albanese, A. & Nasi, F. (eds.). (2015). *L'artefice aggiunto: riflessioni sulla traduzione in Italia: 1900-1975*. Ravenna, Longo, pp. 49-46. El texto de Luigi Pirandello, 'Illustratori, autori, traduttori' es la versión publicada en 1908 en *Arte e scienza* (Roma: W. Modes, pp. 76-108) –y que aquí figura con varios *omissis*, hasta la p. 102–. El texto había aparecido ya anteriormente, el 16 de enero de 1908, en la revista *Nueva Antología* (43, 866, pp. 227-240).

misma y autosuficiente, y otra cosa son sus diversas representaciones en el teatro, inevitables alteraciones de su identidad y de las intenciones últimas de sus autor.

La lectura de estos fragmentos, interesantes también por el llamamiento polémico a las páginas que Pascoli dedica a la traducción de la poesía, evidencia una toma de posición enérgica y sin medias tintas por parte del dramaturgo siciliano, salvo para relajar después los tonos en un escrito de 1936 que el autor añade a la *Storia del teatro italiano* en diez lecciones bajo el cuidado de Silvio D'Amico, en donde, de hecho, reconoce la legitimidad, y por tanto la necesidad, de la transposición teatral, «porque la obra de arte, en teatro, ya no es el trabajo de un escritor, que se puede siempre salvaguardar del resto de otra manera, sino un acto de vida para crear, momento por momento, sobre el escenario, con el apoyo del público, el cual debe extasiarse» (Pirandello, 1936, p. 26).

Referencias bibliográficas:

Croce, B. (1923). Recensione a Piero Gobetti, La frustra teatrale, *La Critica*, XXI, 1923.

Pirandello, L. (1936). *Introduzione*. En *Storia del teatro italiano*, S. D'amico (ed.). Milán: Bompiani.

Ilustradores, actores y traductores

Desde hace un tiempo se ha vuelto a poner de moda, tanto en cuanto a prestigio como en honor, la ilustración de libros. Hemos visto ilustrados hasta libros de poesía lírica, que ya es decir. Y la nueva barbarie científica ha llegado a ilustrar en Francia, por medio de la fotografía, novelas y cuentos [...]

¿Quizás la ausencia de obras ilustradas en sí mismas hace hoy triunfar de tal manera a los ilustradores? Es un chiste, una riña facilísima; pero viene espontáneamente a la boca, teniendo en cuenta cómo los ilustradores triunfan hoy en día no solo en los libros, en las reseñas, en los periódicos, sino en todas partes; también –dicho sea de pasada– en la música.

El músico que toma un drama, o una pequeña obra, pero completa en todas sus partes (*Tosca*, pongamos por caso, o *Fedora*) y lo enmarca y lo decora con comentarios orquestales, añadiéndoles aquí y allí algunas viñetas melódicas, ¿no está metiéndose él mismo en el campo del ilustrador?

Se sabe que el libreto de un melodrama, rigurosamente hablando, debería ser casi ininteligible a la lectura, debería aparecer manco, incompleto, en cuanto obra de arte; es decir, debería dejar en suspenso e insatisfecho al lector, con un vivo deseo, intranquilo, de algo más no accesorio, sino sustancial: esto es, de la música, la cual, unida y fusionada con él, debería formar la obra de arte entera: el melodrama.

Quien pone música a *Tosca* o *Fedora* muestra que no entiende, o que no quiere entender qué es o debe ser un melodrama, por la sencillísima razón de que la música en tales dramas, aunque estén completos, representa no solo un contorno superfluo y ocioso, sino –en el sentido clásico del término– una contaminación indigna.

Lo mismo sucede inversamente, según mi modo de ver, no digo ya la viñeta fotográfica, sino incluso de artística en un libro de poesía.

Porque si aquella –la música– ofende al poner el sentimiento vago que es propio de sus formas y de sus modos, entre las ideas y las representaciones precisas de un drama realista, la viñeta lo hace porque determina demasiado y casi endurece con una expresión demasiado precisa las imágenes del poeta, y esto cuando no las falsea.

[...] Un ilustrador, por muy bien que interprete el sentimiento del poeta, no logrará nunca, por la misma naturaleza de su arte, devolver lo que hay de fluctuante en la expresión del poeta. ¡Y la interpretación fiel es tan difícil, por no decir imposible! Cuanto más valiente es el artista, más ve y se expresa en una manera propia y particular. Tres pintores insertos en las mismas condiciones de luz y ambiente a quienes se les ponga delante a alguien vivo y que respira, realizarán tres retratos diferentes: ¡imaginémonos qué harían con una figura ideal, una escena imaginada de un libro! Puede decirlo quien ha tenido la ventura de ver publicada su novela o uno de sus cuentos en cualquier revista ilustrada.

Desde otro punto de vista, de esta imposibilidad, o casi, de una fiel interpretación puede hablar quien ha escrito para el teatro. Porque en el arte dramático, ¿qué otra cosa es la escena sino una gran viñeta viva, en acción? ¿Qué son los cómicos sino ilustradores también ellos?

Aunque estos ilustradores son, desgraciadamente en este caso, necesarios.

Cuando leemos una novela o un cuento, nos las ingeniamos para imaginarnos los personajes y las escenas tal y como nos las describe y representa el autor. Ahora supongamos, por un momento, que esos personajes, de repente, por un prodigio, saltan del libro, vivos, hasta nosotros, a nuestra habitación, y se ponen a hablar con su voz y a moverse y actuar sin el sostén descriptivo o narrativo del libro.

¡Nada de asombro! Ese prodigio, precisamente, es lo que hace el arte dramático. [...] Pero para que de las páginas escritas los personajes salten vivos y se muevan por sí mismos, es necesario que el dramaturgo encuentre la palabra que sea la acción misma hablada, la palabra viva que mueva, la expresión inmediata, innata al acto, la expresión única, que no puede ser sino aquella, la propia a un dado personaje en aquella dada situación; palabras y expresiones que no se inventan, sino que nacen cuando el autor si ha identificado de verdad con su criatura hasta sentir como esta siente, a quererla como ella se quiere.

El fenómeno más elemental que se encuentra en el fondo de la ejecución de cada obra de arte es este: una imagen (es decir, esa especie de ser inmaterial, y sin embargo vivo, que el artista ha concebido y desarrollado con la actividad creadora del espíritu), una imagen que tiende a convertirse –como hemos dicho– en el movimiento que la efectúa, volviéndola real, en el exterior, fuera del artista. La ejecución necesita salir viva de la concepción y solo por virtud de esta, por un movimiento no provocado industriosamente, sino libre, es decir, promovido por la misma imagen que quiere liberarse, traducirse en hecho real y vivir. [...] ¿Puede suceder esto en el arte dramático?

Siempre, por desgracia, entre el autor dramático y su criatura, en la materialidad de la representación, se introduce necesariamente un tercer elemento imprescindible: el actor.

Como ha quedado dicho, esta es para el arte dramático una sujeción inviolable.

El actor debería hacer igual que el autor, quien para crear obra viva debe fusionarse con su criatura hasta sentirla como se siente ella a sí misma, quererla como ella se quiere a sí misma, de igual modo, si fuera posible.

Pero incluso cuando se encuentra con un gran actor que logra desnudarse de toda propia individualidad para entrar en la del personaje que tiene que representar, la encarnación plena y perfecta se ve obstaculizada, a menudo, por razones, de hecho, irremediables: por la propia figura del actor, por ejemplo. Este inconveniente se repara,

al menos en parte, con el maquillaje. Pero tenemos siempre una adaptación, una máscara, antes que una verdadera encarnación.

Y esa misma ingrata sorpresa que sentimos al leer un libro ilustrado, al ver representada por el ilustrador la viñeta de un modo diferente a como nos habíamos imaginado a algún personaje o escena, debe sentirla sin duda un autor dramático al ver escenificado por los actores en el teatro su drama. Por más que el actor se esfuerce en penetrar en las intenciones del escritor, difícilmente logrará ver como este ha visto, a sentir al personaje como el autor lo ha sentido, a representarlo en la escena como el autor lo ha querido. [...]

Pues bien, ¿cuántas veces un pobre autor dramático, asistiendo a las pruebas de una de sus obras, no grita de esta manera “¡No! ¡Así no!” , retorciéndose como en una tortura, debido al despecho, a la rabia, al dolor de no ver responder la traducción en realidad material, que debe ser por fuerza de otros, a la concepción y a la ejecución ideal que son suyas, todas suyas?

Pero entonces, ante las quejas del autor, sufre el actor a su vez, ese actor que ve y siente la obra de otra manera y considera a su vez como un atropello, como una pesadilla, la voluntad y la visión del autor. Para que el actor, si no quiere (ni puede quererlo) que las palabras escritas del drama le salgan de la boca como de un altavoz o un fonógrafo, necesita volver a concebir al personaje, concebirlo a su vez a su manera; necesita que la imagen ya expresada vuelva a reorganizarse en él y tienda a concretarse en el movimiento que la genera y la convierte en real sobre la escena. También para él, en fin, la ejecución necesita que salte de la concepción, y solo en virtud de esta, a través de movimientos ya promovidos por la misma imagen, viva y activa, no solo dentro de él, sino convertida con él y en él en alma y cuerpo.

Ahora bien, aunque no nacida en el actor espontáneamente, sino suscitada en su espíritu por la expresión del poeta, ¿esta imagen puede ser de alguna forma la misma? ¿Puede no alterarse, no modificarse, pasando de un espíritu a otro?

Ya no será la misma. Será, quizás, una imagen aproximada, más o menos semejante, pero la misma, no. U personaje concreto sobre el escenario dirá las mismas palabras del drama escrito, pero estas no serán nunca las del poeta, porque el actor las ha recreado en sí y suya es la expresión de todo cuanto no son las palabras: su voz, su cuerpo, sus gestos.

Y es precisamente lo mismo en el caso del traductor.

Ilustradores, actores y traductores se encuentran, de hecho, y considerándolo bien, en la misma condición frente a la consideración estética [...] Los tres tienen delante de sí una obra de arte ya expresada, es decir, ya concebida y seguida por otros, que uno tiene que traducir en otro arte; el segundo, en una acción material; el tercero, a otra lengua.

¿Cómo son posibles estas traducciones?

Justamente menciona Benedetto Croce en su *Estética*, que no es posible reducir lo que ha ya ha recibido su forma estética a otra forma, también estética, y que cada traducción disminuye o gasta: la expresión siempre es una, la del original, siendo la otra más o menos deficiente, es decir, no es expresión propiamente; que no es posible, en suma, una reproducción de la misma expresión original, sino como mucho la producción de una expresión semejante, más o menos próxima a aquella.

Esto que Croce dice para las traducciones propias y verdaderas, es decir, para quien traduce de una lengua a otra, es verdad también —como ya lo hemos visto— para los ilustradores y los actores; de igual modo son ciertos y se dan en los tres la pérdida y la tergiversación.

Cómo y por qué el ilustrador corrompe y disminuye la imagen del poeta, lo he demostrado al principio; ellos la reproducen en un arte más limitado, les da la expresión

precisa, los contornos materiales, visibles del diseño, fija, traduce la imagen sobre todo para la vista, en detrimento de la armonía de hecho espiritual de esta.

¿Y el actor?

Pues eso. La realidad material, cotidiana, de la vida limita las cosas, los hombres y sus acciones las tergiversa, las deforma. En realidad, las acciones que ponen de relieve un carácter se distinguen sobre un fondo de contingencias sin valor, de tópicos comunes. Mil obstáculos imprevistos, improvisados, desvían las acciones, corrompen los caracteres; a menudo insignificantes y vulgares miserias las empequeñecen. El arte libera las cosas, a los hombres y a sus acciones de estas contingencias sin valor, de estos tópicos comunes, de estos vulgares obstáculos o insignificantes miserias; en cierto sentido, los abstrae; es decir, rechaza sin ninguna atención todo lo que contraría las concepciones del artista y aferra en cambio todo lo que, de acuerdo con ella, le da más fuerza y más riqueza. Crea, de este modo, una obra que no es, como la naturaleza, sin orden (al menos aparente) y repleta de contradicciones, pero casi en un pequeño mundo en los que todos los elementos se sostienen unos o otros y cooperan unos con otros. En este sentido, el artista, exactamente, idealiza. No es que él represente tipos o dibuje ideas; simplifica y concentra. La idea que él tiene de sus personajes, el sentimiento que exhala de estos, evocan las imágenes expresivas, las agrupan y las combinan. Los tópicos inútiles desaparecen, todo lo que es impuesto por la lógica viviente del personaje es reunido, concentrado en la unidad de un ser menos real y sin embargo más verdadero.

Entonces, ¿qué hace el actor? Exactamente hace lo contrario que ha hecho el poeta. Es decir, vuelve más real, y sin embargo menos verdadero, el personaje creado por el poeta, es decir, le quita tanto de aquella verdad ideal, superior, como más le da de aquella realidad material, común; y lo hace menos verdadero también porque lo traduce a la materialidad ficticia y convencional de la escena. El actor, en suma, da una consistencia artificiosa, en un ambiente postizo e ilusorio a personas y a acciones que ya han tenido una expresión de vida superior a las contingencias materiales y que ya viven en la idealidad esencial y característica de la poesía, es decir, en una realidad superior.

Lo mismo sucede en las traducciones (específicamente de la poesía) de una lengua a otra. Recordemos lo que Dante decía en el *Convivio*: «Que sepa cada uno que, nada por la inspiración de las Musas armonizado, puede de su lengua a otra cambiar, sin romper toda su dulzura y armonía». Es como trasplantar un árbol engendrado en otro terreno, florecido bajo otro clima, a un terreno que ya no es el suyo: bajo un nuevo clima perderá su verdor y sus flores; por verdor y por hojas entiéndanse las palabras nativas, mientras que por flores, esa gracia particular de la lengua, esa armonía esencial de inimitable e esta. Las palabras de una lengua tienen para el pueblo que la habla un valor que va más allá del significado, por así decirlo, material de estas, y que es dado por tantas cosas que se escapan al examen más sutil, puesto que verdaderamente son como el alma, impalpables: cada lengua inspira un particular sentimiento de sí misma y un valor que va más allá de la forma gráfica de las palabras. Si traducimos la palabra alemana *Liebe* por la italiana *amore*, traducimos el concepto de la palabra, nada más: pero, ¿y el sonido? ¿Y ese sonido particular con ese eco que suscita en el espíritu y sobre el que, quizás el poeta, en cierto momento, ha puesto su confianza? ¿Y la gracia que deriva de la especial colocación de las palabras, de las construcciones, de las posiciones propias de cada idioma? Sí, de hecho, habremos trasplantado el árbol, pero obligándolo a vestir otras hojas, a florecer con otras flores; hojas y flores que brillarán y ondearán de otro modo movidas por otra aura ideal; y el árbol, en los mejor de los casos, ya no será aquel. En el peor de los casos, es decir, cuanto más nos esforcemos en hacerle retener aquel primer vigor, más miserable y apagado se mostrará.

En el volumen reciente, *Pensieri e discorsi*, Giovanni Pascoli habla del arte y de los modos de la traducción¹, sobre todo de los autores clásicos antiguos, y dice «¿Qué es traducir?». Así preguntaba hace poco el más sobresaliente de los filólogos alemanes; y respondía: “Lo de fuera debe convertirse en nuevo; lo de dentro quedarse como está. Que más o menos quiere decir que se queda el alma y cambia el cuerpo; la verdadera traducción es metempsychosis”. No se podía decir mejor, pero la tajante definición no acaba con mis o nuestras dudas. Mudar de ropa (*Travestie*), en italiano puede ser “travestismo”, pero “travestir” suena mal en italiano. Así que entendámonos: debemos dar al escritor antiguo un ropaje nuevo, no debemos travestirlo. En el pasado hemos travestido demasiado, ya fuera a sabiendas o sin quererlo. Quizás es causa de esto los especiales destinos de la lengua y de la literatura; el hecho es que para nosotros el problema de la traducción no es tan sencillo. Nosotros no tenemos siempre o no tenemos a menudo un ropaje que ofrecer al escritor antiguo de prosa o de poesía: al menos no lo tenemos ahí, preparado; al menos no sabemos que está ahí, listo para ser escogido. Y además, ¿en qué medida es justa en la metempsychosis (al menos con este propósito de traducir) la distinción de cuerpo y alma? No es justa. Cambiando el cuerpo se cambia también el alma. Se trata, pues, no de conservar el alma del antiguo en un cuerpo nuevo, sino de deformarlo lo menos posible; se trata de escoger para el antiguo el ropaje nuevo, aquel que menos lo haga parecer diferente, ridículo y torpe. Debemos, en suma, observar, al traducir, la misma proporción que hay en el texto, entre pensamiento y forma, entre alma y cuerpo, lo de dentro con lo de fuera».

Pascoli observa agudamente que no es apropiada la distinción entre cuerpo y alma: cambiando el cuerpo, se cambia también el alma. Pero, ¿qué entiende él por cuerpo y por alma? Por cuerpo entiende la forma, por alma, el pensamiento; y recae, ay Dios, como si De Sanctis, y como tantos otros hombres inteligentes que después de él han discutido sobre crítica clásica estética, hubiera predicado en el desierto. Recae en el viejo error de la crítica clásica y romántica de considerar la forma como un *lo de fuera*. Porque si verdaderamente pudiera separarse el contenido artístico de su forma, el cuerpo sería el pensamiento; el alma, la forma. El pensamiento de un escritor, antiguo o reciente, lo que él ha querido contar, el concepto de la cosa, en suma, nosotros podemos perfectamente traerlo, traducirlo a otra lengua, hacerlo, en definitiva, comprensible: pero el alma no podemos traerla, la forma, que –en arte– es todo. Cambiando el cuerpo, es decir, el pensamiento, se cambia también el alma, es decir, la forma: esto es obvio. Pero conservando el cuerpo, el pensamiento, ¿se le puede dar un alma, una expresión diversa? Eso intenta la traducción. E intenta lo imposible: ¿cómo revivir un cadáver insuflándole otra alma? Lo que Pascoli llama *lo de fuera* es propiamente la expresión: pero la expresión de hecho es el alma; y lo dice él mismo poco después, sin darse cuenta. De hecho, sigue insistiendo erróneamente en pensamiento e intención: «Hay traducción y hay interpretación: la obra de quien quiere traer el pensamiento y la intención del escritor, y de quien busca solo hacerlo comprender. Para este último, el *fidus interpres*, no importa devolver *verbum verbo*; adoptar cuantas palabras quiera, una por muchas, y muchas por una; basta que haga comprender lo que el extranjero dice» No cómo lo dice: es decir el cuerpo, no el alma; el pensamiento, no la forma «Y así va bien» continúa Pascoli, «y esta es arte útil, necesaria para quien no conoce la lengua que el extranjero habla y el intérprete sabe. Y es bueno si de estas interpretaciones se hacen por escrito y en voz alta (Pascoli habla a los escolares), especialmente en voz alta; y que se use por tanto la lengua más inteligible, de hace un cuarto de hora o de siglo, como mucho, y sea esta cuánto quiera ser, descuidada o impulsiva. Aunque la interpretación, en la escuela, debe tener detrás la traducción: es decir, el muerto escritor, cuyos compatriotas y lengua

¹ *Pensieri e discorsi* (Zanichelli, Bologna, 1907). Véase *La mia scuola de grammatica*.

han muerto, debe venir ante nosotros a hablarnos en nuestra lengua nueva, esto es, no yo o vosotros, sino su pensamiento, *que ya está expresado en su lengua antigua* (subrayo yo). Decir eso a su modo, tan bien o menos bien como estaba dicho: simple si era simple y pomposo si era pomposo, y si amaba las palabras antiguas, que se busquen ahora palabras antiguas en nuestra lengua, y si prefería las frases poéticas, que no se rebusquen los dichos en el hablar popular de la gente»².

«Estarán estos mucho más en las nuestras que en sus páginas: ¡oh, sí, muertos a veces o siempre, en lugar de vivos; sombras y no cuerpos; pero las sombras se asemejan perfectamente a los cuerpos; las sombras, como las de los héroes, conservan en los Elíseos de los poetas los mismos gustos que tenían en tierra. Si queremos evocarlos en nuestra lengua, esos, cuando obedezcan, quieren ser y parecer lo que fueron; y nosotros no solo no debemos mutilarlos y afearlos, pero tampoco (lo que a menudo soñamos hacer) corregirlos y embellecerlos; sería como quitarle a Homero los añadidos ociosos de cantor heredero de cantores³, y a Heródoto su lentitud de claro narrador, y a Cicerón sus redundancias de orador armonioso, y a Tácito sus coloridos poéticos de escritor esquivo para el pueblo. Que cada uno deje adivinar, si no sentir, las predilecciones que tuvo cuando estuvo vivo, en cuanto a lengua y a estilo, en cuanto a rima y a ritmo se refiere».

¡Más alma que esto! Aunque en verdad, Pascoli, entre los pequeños indicios de su hermosísima prosa, nunca logra adentrarse bien en la cuestión. Y esto se argumenta fácilmente incluso en lo que dice con respecto a la rima y al ritmo. Pregunta: «Por ejemplo, el verso libre de Caro y de Monti es demasiado libre; es decir, al no poder con cada endecasílabo abarcar un hexámetro, no se preocupa de abarcar dos con tres, siempre, metódicamente, en un mismo tono, ¿cómo ha de parecerme que debería? Pues bien, probaremos nosotros; haremos nosotros los tercetos, con rima consonante, asonante o libres. O probaremos a traducir con el hexámetro itálico. Pero, ¿nos parecerá

² Pascoli repite aquí, más o menos, una observación de Leopardi (*Pensieri di varia filosofia e di bella lett.*, vol. I, pp. 89-90): «Una observación importantísima sobre las traducciones, y que no sé si otros ya han hecho, y no tengo en mente a nadie que lo haya aprovechado, es esta. Muchas veces encontramos en el autor que traducimos, por ejemplo, un griego, una composición, una palabra que nos parece audaz, y al tener que traducirla buscamos encontrarle una que equivalga, y hecho esto nos contentamos. Pero muy a menudo tal composición o palabra, aunque lo sea, no solo es audaz, sino que el autor la formó entonces adrede, y en los lectores griegos tenía esa impresión y resaltaba en el escrito como hacen las palabras nuevas, y como en nosotros, italianos, hacen aquellas tantas palabras de Alfieri, por ejemplo *spiemontizzare*, etc. Supongamos que hayas encontrado, al traducir, una palabra muy correspondiente, apropiada, equivalente, sin embargo no has hecho nada si esta palabra no es nueva y no provoca en nosotros aquella impresión que provocaba en los griegos» Es curiosa advertir, no obstante, que Pascoli hace difícil para nosotros el ejercicio de traducir, y dice «Para esto es necesario estudiar y empeñarse: modernizar, con frecuencia, lo que en nuestra lengua parecía muerto; encontrar, no raramente, algo que en nuestra literatura no está todavía. Digo, y repito, en la nuestra: quizás los otros pueblos no necesitan tanto trabajo. Y sí: algunas veces nos falta lo que en otros abunda» Precisamente lo contrario dice Leopardi (*Pens.ecc.*, vol. 11, p. 302): «...en la italiana es quizás mayor que en cualquier otra la facultad de adaptarse a las formas extranjeras» Demuestra por qué; además añade: «Estas consideraciones, respecto a la dicha facultad de nuestra lengua, aumentan cuando se trata de la lengua latina o griega» Y dice las razones de ello. Agudísimo, como siempre, se revela Leopardi al hablar de las traducciones en varios momentos de la recopilación. Citaré, por ejemplo, lo que dice en el Volumen I (pp.388-9), después de haber hablado de la indiscutible afectación de cada traductor: «La traducción no es traducción, sino una imitación sofisticada, una compilación, una cabeza sin vida, o si no una obra nueva».

³ Hace alusión, evidentemente, a los justos reproches contra Zanella en la traducción de la *Odisea* del Pindemonte.

el hexámetro de Carducci demasiado libre de acento? Nosotros intentaremos hacerlo igual de regular que sonoro, al menos como los de Voss y Geibel».

¡Como si a elección se pudiera traducir un poeta antiguo o extranjero en versos libres, en tercetos consonánticos, asonánticos o libres, o en su metro original! Recuerdo lo que decía Goethe a propósito de sus *Elegie romane*: «Traducidas al ritmo del *Don Giovanni* de Byron (esto es en octavas), mis *Elegie romane* serían una obra del todo sin sentido (*ganz verrückt*)». Es verdad que Maffei las traduce a verso libre, dejando incluso el verso a mitad al final de algunas elegías; y Domenico Gnoli, que aún no era el Giulio Orsini de los verso libres, las traduce en tercetos consonantes, es decir, en el metro clásico y tradicional de la elegía en la literatura italiana. Pascoli, es verdad, ha ofrecido muestras muy admiradas de traducción de Homero en hexámetros, no en tercetos o verso libre; pero también es verdad, al menos a mi modo de ver, que esas pruebas muy admiradas no están del todo exentas de aquella afectación que a Leopardi le parecía indiscutible en cada traductor.

El conde de Caylus quería que el mayor o menor valor de una poesía se juzgara según esta pudiera o no ser plasmada por un pintor en un lienzo. De forma muy parecida, se puede juzgar el mayor o menor valor de un drama a través de sus representaciones; de esta forma se dice que no es posible dar un juicio de un drama *escrito*, es decir, ya expresado por el poeta. Ya hemos demostrado que la del teatro no es la representación verdadera y propia de la expresión genuina, original, sino una traducción, o sea, una expresión semejante, más o menos próxima al original; nunca la misma; y hemos dicho las razones por las que también es una expresión más o menos gastada y disminuida.

Lo mismo, aunque en una medida menor, puede decirse de aquella traducción que cada uno hace necesariamente de la obra de otro, si no exactamente en el acto de leerla, durante la cual el espíritu está dispuesto a acoger y a reflexionar sobre las ideas que el escritor expone o las impresiones que la obra quiere despertar, si no en este momento, sí cuando referimos a otros, o incluso a nosotros mismos, aquellas ideas e impresiones recibidas de la lectura, es decir, cuando *repensamos* en la obra leída. Teniendo lugar el paso de un espíritu a otro, las modificaciones son inevitables [...]

Traducción de Natalia Trujillo Rodríguez