



JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO
TRADUCIENDO A CESARE PAVESE
ANHELOS Y OBJETIVOS DE UN POETA-TRADUCTOR
MATTEO LEFÈVRE – *Università di Roma “Tor Vergata”*

En el presente artículo se abarca el tema de la traducción poética contextualizándolo en la actividad del poeta español José Agustín Goytisolo y, en particular, en sus versiones en lengua castellana de la poesía de Cesare Pavese realizadas entre los años sesenta y setenta del siglo XX. La argumentación, pues, se articulará en dos partes. En la primera, de carácter especialmente teórico, se escudriñarán las principales tendencias de la crítica y la traductología contemporáneas respecto a la traducción de poesía, considerada esencialmente en su dimensión creativa; de ahí, la voluntad de subrayar los componentes más significativos del «género» constituido por la versión lírica, vale decir, los aspectos retóricos y, sobre todo, el ritmo y la musicalidad, que determinan la poética del texto y de su traducción. En la segunda parte, que se centra, por lo general, en la reflexión crítica y la práctica traductora de Goytisolo, por un lado, se examinará la vocación literaria y el compromiso cultural e ideológico que empuja al poeta catalán a traducir la poesía de Pavese, por otro, se analizarán detalladamente algunos aspectos de estas versiones castellanas, subrayando la postura metodológica, las elecciones puntuales y la poética de la traducción del autor español.

In this article we face the issue of Poetic Translation contextualizing it from the Spanish versions of Cesare Pavese's poetry realized by the catalan poet José Agustín Goytisolo during the Sixties and the Seventies of XXth century. This subject will be articulated in two parts. In the first one, dealing essentially with the Theory of Translation, we will focus the principle approaches of contemporary Traductology about Poetic Translation, considered in its creative dimension; thereby, we will underline the most important elements that make Poetic Translation an autonomous and original «genre», as well as figures of speech and, above all, rythm, music and melody of the original text and of its version, in order to show a Poetics of Translation. In the second part, directly referring to Goytisolo's translations, on the one hand, we will analyse his literary vocation and his cultural and ideological engagement encouraging the catalan poet to translate Pavese's poetry; on the other, we will face some particular aspects of these versions, pointing out methodology, choices and poetics of the Spanish translator.

I INTRODUCCIÓN

En este artículo, primeramente, queremos poner en relación de estrecha contigüidad la escritura lírica, su intrínseca razón y musicalidad y la huella que de todo esto queda en la traducción. En segundo lugar, cabe destacar otros dos ejes de nuestro análisis, es decir, el valor de la traducción de poesía como experiencia creativa y multifacética – lingüística, literaria, ideológica, ética, estética, etc. – y, a la vez, la definición y el papel de la figura del poeta-traductor, autor ecléctico y flexible, abierto y entusiasta, cuya importancia es fundamental en el marco del sistema cultural y de la misma producción artística de toda nación. Precisamente dicha experiencia, sus motivaciones, estrategias y finalidades concretas, brindan elementos útiles para esbozar una poética de la traducción que se integra y refleja, de las más diversas formas, también en la actividad original de todo poeta-traductor.

Por lo que concierne a la aproximación crítica, al lado de las consideraciones que encuadran el contexto histórico-literario y editorial de las traduccio-

nes poéticas realizadas por José Agustín Goytisolo, en estas páginas intentaremos proponer también un análisis pormenorizado de estas versiones según una perspectiva que, en términos traductológicos, consiga integrar una visión *source-oriented*, basada en la relación privilegiada con el texto-fuente, con otra de tipo *target-oriented*, más bien proyectada en el universo de la recepción y en las dinámicas que el texto-meta activa, gracias a su autonomía, en el panorama literario que lo acoge.

No cabe duda de que entre poesía y música siempre ha habido un vínculo esencial en nuestra civilización, y desde un punto de vista crítico – tanto histórico como teórico – escritura, sonoridad y traducción siempre se han visto fuertemente entrelazadas. En el marco traductológico actual, lo ha resumido muy bien, entre otros, Pietro Taravacci en su reciente estudio titulado propiamente *Musica “de otros”: poeti traduttori di poeti*. Crítico y traductor de varios poetas españoles (J. A. Valente², C. Rodríguez³, J. M. Micó⁴, entre otros), Taravacci reconstruye con muchos detalles el itinerario de la traductología poética desde finales del siglo XX hasta nuestros días: por un lado, basándose obviamente en los estudios fundacionales de Henri Meschonnic⁵, se subraya la importancia de la dimensión rítmica y sonora como factor decisivo en la realización y valoración de la versión lírica; por otro, se ponen de relieve, como ya sugerimos, las figuras fundamentales de los poetas-traductores⁶, la vocación y las estrategias peculiares a las que ellos recurren, hasta el punto de considerar, en palabras de Jenaro Talens, la «traducción como escritura»⁷, parte sustancial del taller y del *corpus* creativo de todo autor. En la actualidad española, por ejemplo, se suman a esta categoría autores como el mismo Ta-

¹ PIETRO TARAVACCI, *Musica “de otros”: poeti traduttori di poeti*, in *Soggetti situati*, a cura di ANITA FABIANI, STEFANIA ARCARA e MANUELA D'AMORE, Pisa, ETS 2017, pp. 47-68.

² JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Per isole remote. Poesie (1953-2000)*, a cura di PIETRO TARAVACCI, Pesaro, Metauro Edizioni 2008 y ID., *Non si desta il cantore*, a cura di PIETRO TARAVACCI, Alessandria, Edizioni dell'Orso 2016.

³ CLAUDIO RODRÍGUEZ, *Dono dell'ebbrezza*, a cura di PIETRO TARAVACCI, Firenze, Passigli 2016 y ID., *Il volo della celebrazione*, a cura di PIETRO TARAVACCI, Firenze, Passigli 2019.

⁴ JOSÉ MARÍA MICÓ, *Caleidoscopio*, a cura di PIETRO TARAVACCI, Firenze, Passigli 2018.

⁵ Véanse directamente HENRI MESCHONNIC, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier 1999 y ID., *Ethique et politique du traduire*, Lagrasse, Verdier 2007, que recapitulan la esencia de su pluridecenal investigación traductológica.

⁶ Sobre el tema, véase también PIETRO TARAVACCI (a cura di), *Poeti traducono poeti*, Trento, Università degli Studi di Trento 2015, y en particular VALERIO NARDONI, *Poeta-traduttore, traduttore-poeta e studioso: tre punti di uno stesso piano di lavoro*, Ibid., pp. 147-161.

⁷ JENARO TALENS, *El sujeto vacío. Cultura y poesía en el territorio de Babel*, Madrid, Cátedra 2000, en part. pp. 321-343.

lens, Jordi Doce⁸, Jaime Siles⁹, José María Micó¹⁰, Andrés Sánchez Robayna¹¹ y muchos otros; y estos no son sino epígonos de una afortunada tradición que en la península ibérica cuenta con ilustres precedentes, de Juan Ramón Jiménez¹² en adelante, tocando las más distintas generaciones y alimentando también una crítica en sentido estricto. Estas versiones dan cuenta de otra forma de creación de los poetas, y, sobre todo, de su experiencia intercultural e interlingüística en perspectiva global, de sus predilecciones literarias e ideológicas, a veces de su relación directa con los autores extranjeros, con el mundo editorial, etc. Desde esta perspectiva, la traducción de poesía constituye un «género artístico»¹³, oscilante entre las definiciones de «imitación»¹⁴, «escritura en segundo grado»¹⁵, «reescritura»¹⁶, «art à part»¹⁷, «transtexto»¹⁸ etc.; al igual que, en términos más señaladamente metafóricos, hasta de «lucha»¹⁹ u «odisea»²⁰. El traductor de poesía, tal como deseaba el gran ma-

⁸ JORDI DOCE, *Poesía en traducción*, Madrid, Círculo de Bellas Artes 2007.

⁹ JAIME SILES, *La traducción poética como proceso creativo*, in «Anthropos. Cuadernos de cultura crítica y conocimiento», 242 (2014), pp. 195-205.

¹⁰ JOSÉ MARÍA MICÓ, *Obra ajena. Dante, Jordi de Sant Jordi, Ausiàs March, Ariosto, Tasso, Shakespeare, Goethe, Housman, Auden, Montale y otras versiones de poesía europea*, Madrid, Devenir 2014.

¹¹ ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, *Traducir, esa práctica*, in *Poesía en traducción*, edición al cuidado de JORDI DOCE, Madrid, Círculo de Bellas Artes 2007, pp. 21-40.

¹² JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Música de otros. Traducciones y paráfrasis*, edición bilingüe de SOLEDAD GONZÁLEZ RÓDENAS, Barcelona, Galaxia Gutenberg 2006.

¹³ Sobre la evolución del concepto de traducción poética como género artístico, véase, en primer lugar, el denso panorama crítico y bibliográfico comentado por FRANCO BUFFONI, *La traduzione del testo poetico*, en FRANCO BUFFONI (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Milano, Marcos y Marcos 2004, pp. 11-30.

¹⁴ Al respecto, por lo general, tómesese como referencia la conocida definición de John Dryden en sus *Ovid's Epistles* (1680), que apunta a cierta libertad hermenéutica y compositiva por parte del traductor de poesía y que tanta suerte tuvo entre los poetas-traductores de las épocas sucesivas.

¹⁵ GÉRARD GENETTE, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Seuil 1982.

¹⁶ ANDRÉ LEFEVERE, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London, Routledge 1992.

¹⁷ NICHOLAS ASCHER, *Un art à part*, in *Traduction & Poésie*, ed. de Inès Oseki-Dépré, Paris, Maisonneuve & Larose 2004, pp. 129-137.

¹⁸ JAIME SILES, *Transtextos*, Santa Cruz de Tenerife, Artemisia Ediciones 2006.

¹⁹ ROSA CASTILLO COFINO, *La traducción poética y sus problemas*, in *V Encuentros Complutenses en torno a la Traducción*, edición de RAFAEL MARTÍN-GAITERO, Madrid, 1995, pp. 727-730.

²⁰ BEATRIZ MARTÍNEZ OJEDA, *La traducción poética: aproximación a la traducción del ritmo en la poesía de François Villon*, in «Cédille. Revista de Estudios Franceses», 14 (2018), pp. 303-321.

chadista italiano Oreste Macrì²¹, trabaja la materia léxica, temática y estilística al modo del poeta para que la versión resulte no solo técnicamente²², sino también estéticamente válida²³, y lo que se realiza entre estas dos personalidades es una empatía profunda, una especie de consustancialidad espiritual. En la historia literaria, son los traductores inspirados – filólogos, críticos, pero sobre todo poetas – quienes renuevan el canon gracias a su sensibilidad y también a su pericia lingüística y retórica; quienes, a pesar de toda teoría, confirman con su experiencia la dignidad intrínseca de la traducción y su origen, origen que ha de ser éticamente representado, tal como apuntaba Antoine Berman²⁴, evocado pero no venerado hasta el punto de refrenar la creatividad. Por este camino, el poeta-traductor se vuelve el protagónico intérprete del texto para transferirlo de una cultura, una poética y una musicalidad a otra, de igual a igual; es así que se elabora, justamente, una poética de la traducción, en la que se reflejan tanto las coordenadas del *ars vertendi* como la esencia de una propia dimensión creadora. Y en este movimiento del lenguaje²⁵ que es propio de las obras y sus versiones, se reafirma la centralidad de una conciencia melódica tanto desde un punto de vista teórico – a raíz de una especie de idealismo histórico, en una trayectoria que va desde Schleiermacher y los Románticos hasta Benjamin y, sucesivamente, la traductología contemporánea de ascendencia francesa, de Blanchot²⁶ a Bonnefois²⁷ –, como desde una vertiente práctica, es decir, según la forma de *componer* concretamente la traducción, incluyendo determinados elementos formales y, principalmente, (re)creando una partitura adecuada.

José Agustín Goytisolo, en este marco, representa seguramente un ejemplo claro de poeta-traductor, un nítido espécimen de cómo, especialmente en una determinada época de la cultura española, la traducción reverbera las motivaciones – literarias, sociales, culturales – y los anhelos de un autor (y de una generación entera); de cómo esta repercute también en la lírica original del intérprete, ya que en estas versiones se vislumbran las razones que animan

²¹ Entre los muchos estudios dedicados por el conocido hispanista italiano a la traducción de poesía, véase, en especial modo, ORESTE MACRÌ, *La traduzione poetica negli anni Trenta (e seguenti)*, in *La vita della parola: da Betocchi a Tentori*, a cura di ANNA DOLFI, Roma, Bulzoni 2002, que bien resume, teórica e históricamente, su visión sobre el tema.

²² Al respecto, uno de los traductólogos que mejor ha fijado paradigmas metodológicos y técnicos de la versión poética es, sin duda, Giuseppe Sansone, filólogo y traductor italiano dedicado principalmente a la lírica románica (cfr. GIUSEPPE SANSONE, *Traduzione ritmica e traduzione metrica*, in FRANCO BUFFONI (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Milano, Guerini e Associati 1989, pp. 15-24 e ID., *I luoghi del tradurre. Capitoli sulla versione poetica*, Milano, Guerini e Associati 1991).

²³ Véase, al respecto, el interesante estudio de EMILIO MATTIOLI, *La traduzione di poesia come problema teorico*, in F. BUFFONI (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, cit., pp. 29-39.

²⁴ Nos referimos aquí a los dos clásicos del pensamiento traductológico del autor francés: ANTOINE BERMAN, *L'épreuve de l'étranger: culture et traduction dans l'Allemagne romantique: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Holderlin*, Paris, Gallimard 1984 y, sobre todo, ID., *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil 1999.

²⁵ FRIEDMAR APEL, *Il movimento del linguaggio*, Milano, Marcos y Marcos 1997.

²⁶ MAURICE BLANCHOT, *Traduire*, Paris, Gallimard 1971.

²⁷ YVES BONNEFOIS, *La communauté des traducteurs*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg 2000.

al autor en su producción y, por lo general, en su poética. Una poética que, como decíamos, envuelve a la traducción en el proceso creativo, que se expresa tanto en sus componentes axiológicos como en su dimensión rítmica y retórica. Por lo tanto, proponemos aquí un análisis de las traducciones goytisolianas de la obra poética de Cesare Pavese examinando, por un lado, los prólogos que acompañan sus ediciones, ya que estos escudriñan la postura del poeta barcelonés ante la traducción en su valor cultural, como móvil de activismo social y renovación literaria; por otro, los principales elementos lingüísticos y estilísticos que caracterizan cada versión como forma de composición y escritura dotadas de una autonomía y una música propias.

2 JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO TRADUCTOR

Ritmo y musicalidad siempre han estado presentes en las obras de José Agustín Goytisoló. Por una parte, son numerosos sus poemarios en los que aparece una métrica regular y una tendencia a la intensidad recurrente del verso: nos referimos, sobre todo, a sus primeros libros, desde *El retorno* (1955) hasta *Claridad* (1961) y *Algo sucede* (1968). Por otra parte, también en su poesía sucesiva se percibe una cierta ‘cantabilidad’, a menudo ligada a instancias popularistas, como en los poemas de *Los pasos del cazador* (1980), o a una vocación más coloquial e intimista, como en ciertas composiciones de *Palabras para Julia y otras canciones* (1979); y lo mismo se puede decir con respecto a los epigramas de *Cuadernos de El Escorial* (1995), dominados por la cadencia de un alejandrino riguroso e icástico. Asimismo, como es consabido, justamente por su vocación la poesía de Goytisoló siempre ha sido utilizada y puesta en música por los cantautores de su época, muchas veces atraídos por los temas satíricos y de crítica social en el hosco panorama de la España franquista: la voz y la guitarra de artistas de fama internacional como Paco Ibáñez y Joan Manuel Serrat son un redondo testimonio de lo que vamos diciendo.

Goytisoló, además, siempre ha tenido un vínculo fuerte con el universo de la traducción sea como autor de versiones de escritores extranjeros, tal como plantea un conocido estudio de Luisa Cotoner²⁸, sea como objeto de traducciones por parte de críticos y poetas de varios países. En este vaivén lingüístico y cultural, los lazos con Italia son muy fuertes desde el principio, ya que José Agustín, en los años sesenta, por un lado, resulta uno de los traductores más interesantes de autores italianos (Pavese²⁹, Quasimodo³⁰, Pasolini³¹,

²⁸ Sobre la actividad de Goytisoló como traductor, véase, en primer lugar, el estudio de LUISA COTONER, *José Agustín Goytisoló, traductor*, in *Actas del I Simposio Internacional José Agustín Goytisoló*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears-Universitat Autònoma de Barcelona 2005.

²⁹ CESARE PAVESE, *Veinte poemas*, selección, traducción y prólogo por JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO, Santander, La isla de los ratones 1962.; y, después, ID., *Antología poética de Cesare Pavese*, edición de JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO, Barcelona, Plaza & Janés 1971 (reimpresiones: 1980 y 1985).

³⁰ SALVATORE QUASIMODO, *Poemas de Salvatore Quasimodo*, edición de JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO, Santander, La isla de los ratones 1963.

³¹ PIER PAOLO PASOLINI, *Mamma Roma*, edición de JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO, Barcelona, Seix Barral 1965.

Bassani³²), por otro, es uno de los poetas del medio siglo que más se traduce en Italia, voz reconocida del desarraigo de tantos autores españoles embridados en el tedio y el oscurantismo del régimen. Y a las más conocidas versiones italianas de esa década – hablamos sobre todo de las ediciones de *Prediche al vento e altre poesie*³³ y de su primera *Antologia poetica*³⁴, a cargo de la traductora y activista política Adele Faccio, así como de *Chiarezza*³⁵ y *Qualcosa accade*³⁶, realizadas por Ubaldo Bardi – hay que sumar también las traducciones realizadas en los decenios siguientes³⁷, cuyas manifestaciones últimas se encuentran ya en el umbral del siglo XXI, gracias al trabajo de Francesco Luti³⁸ y del autor del presente artículo³⁹.

En su diálogo con Italia, Goytisolo no fue solamente un poeta-traductor, sino también, por así decir, un poeta-traducido, que para el hispanismo italiano representó, junto a otros escritores implícitamente anti-franquistas (Blas de Otero⁴⁰, Celaya⁴¹ y su amigo Barral⁴², entre otros), una referencia necesaria, un norte de civilización y compromiso en una tierra azotada por una dictadura que tanto se parecía a lo que el *Bel Paese* había vivido pocos años antes. Para los poetas españoles del medio siglo, la traducción fue una forma de emancipación y estudio, de refinamiento estético y de toma de conciencia. Y dentro de este grupo heterogéneo, fueron propiamente los autores catalanes, en especial modo, posiblemente por su bilingüismo estructural, por razones históricas y también geográficas, los que con más entusiasmo se abrieron a la literatura internacional. Es lo que subraya Cotoner al inicio de su estudio arriba mencionado, hablando del «talante cosmopolita» de estos poetas, de un «cosmopolitismo más patente aún, a partir de 1950, en las páginas de Laye, revista que se convertiría en la plataforma de su lanzamiento

³² GIORGIO BASSANI, *Historias de Ferrara*, traducción de ELENA SÁEZ DE DIAMANTE y JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO, Barcelona, Seix Barral 1966.

³³ JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO, *Prediche al vento e altre poesie*, a cura di ADELE FACCIO, Parma, Guanda 1963.

³⁴ ID., *Antologia di José A. Goytisolo*, a cura di ADELE FACCIO, Adele Milano, Ed. Poesie 1962.

³⁵ ID., *Chiarezza*, a cura di UBALDO BARDI, Milano, Contrinetti Editori 1961.

³⁶ ID., *Qualcosa accade. Poesie*, a cura di UBALDO BARDI, Urbino, Argalia Editore 1967.

³⁷ Para un panorama detallado al respecto, véase directamente la amplia bibliografía contenida en GABRIELE MORELLI, *Poesia spagnola del Novecento. La generazione del '50*, Firenze, Le Lettere 2008.

³⁸ JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO, *Poesie scelte (1955-1996)*, a cura di FRANCESCO LUTI, Firenze, Pagliari-Polistampa 2007.

³⁹ ID., *Poesia civile*, selezione, traduzione e saggio introduttivo di MATTEO LEFÈVRE, Roma, Giulio Perrone Editore 2006.

⁴⁰ BLAS DE OTERO, *Poesie di Blas de Otero*, a cura di ELENA CLEMENTELLI, Parma, Guanda 1962 y ID., *Que trata de España*, versioni, introduzione e note di ELENA CLEMENTELLI, Parma, Guanda 1967.

⁴¹ GABRIEL CELAYA, *Poesie*, a cura di MARIO DI PINTO, Milano, Mondadori 1967.

⁴² CARLOS BARRAL, *Diciannove immagini della mia storia civile*, a cura di DARIO PUCCINI, Milano, Feltrinelli 1964.

definitivo, y confirmado, más adelante, en los catálogos de las colecciones vinculadas al grupo catalán, como “Biblioteca Breve” o las “Selecciones de Poesía Universal” de Plaza & Janés, dirigidas por Enrique Badosa»⁴³.

Efectivamente, como ha difusamente mostrado Carme Riera en sus monografías esenciales sobre la Escuela de Barcelona⁴⁴, el grupo catalán aprovechó los encuentros internacionales de Formentor y otras ocasiones para entrar en relación con los intelectuales de la posguerra europea, escritores y críticos comprometidos que predicaban el credo de una nueva literatura atenta a las instancias sociales y a una descripción polémica de la realidad, oscilante entre los dictámenes socialistas del realismo crítico y las variantes más problemáticas, desencantadas y asequibles del neorrealismo al itálico modo. José Agustín, en particular, tuvo una predilección evidente por la cultura italiana de estos años y viajó a veces a Milán, que era evidentemente la capital del mundo editorial, donde conoció a Pasolini y a otros escritores que le transmitieron el culto a los mitos literarios del *Dopoguerra*, entre los que descollaban personalidades como la de Pavese, Vittorini y muchos otros, así como la autoridad indiscutible de Salvatore Quasimodo, quien hacía años había superado la fase hermética para arribar a una poesía más comprometida, tal como mostraban sus libros de los años cuarenta y cincuenta, y cuya fama alcanzó una dimensión planetaria gracias al Premio Nobel por la Literatura de 1959. De hecho, la primeras traducciones de poesía italiana realizadas por nuestro autor datan de ese mismo año y consisten en unos textos del propio Pavese, publicados en los «Papeles de Son Armadans», núcleo originario de la primera antología del autor piamontés preparada por Goytisoló a principio de los sesenta⁴⁵; es a partir de estas versiones que ya se vislumbra «el deseo de José Agustín de reflejar su compromiso político-civil no sólo en sus propios poemas sino también en sus traducciones. Traducciones que, obviamente, encierran una intención propagandística, puesto que, en la España de Franco, pretenden dar a conocer textos destinados a despertar conciencias, a ser acicates de una lucha que, en aquellos años, confiaba en la palabra poética»⁴⁶.

3 LOS PRÓLOGOS Y EL COMPROMISO SOCIAL

A este anhelo responden los prólogos con los que Goytisoló acompaña sus versiones de los poetas italianos. A nivel cronológico, el primer paratexto significativo es el prólogo de 1962 a los *Veinte poemas* de Pavese, publicados en la colección «Poetas de hoy», dirigida por Manuel Arce para la pequeña editorial santanderina La isla de los ratones, que sólo incluye el texto español de las líricas. La intención de esta breve antología parece claramente política, aunque, en realidad, del autor italiano se seleccionan unas composiciones no siempre conformes a esa perspectiva. Después de unas notas de tipo filológico

⁴³ L. COTONER, *José Agustín Goytisoló, traductor*, cit., p. 18.

⁴⁴ Véase, en particular, CARME RIERA, *La Escuela de Barcelona*, Barcelona, Anagrama 1988.

⁴⁵ Se trata de *Una generación; Tolerancia; La muchacha campesina; Vendrá la muerte y tendrá tus ojos; No conoces los montes; Mujer*, en «Papeles de Son Armadans», XXXV, 1959, pp. 183-192. Cuatro de estas versiones (*Vendrá la muerte y tendrá tus ojos; La ramera campesina; No conoces los montes; Sencillez*) se publicaron después, con mínimas variantes, también en el diario «La República» de Caracas (3/2/1963).

⁴⁶ L. COTONER, *José Agustín Goytisoló, traductor*, cit., pp. 19-20.

y editorial, Goytisolo así introduce la poesía del escritor: «Su realismo crítico y civil, y el regreso a una poesía de sabor nacional y popular, fue un estallido en los años en que, durante el fascismo, se glorificaba como única poesía válida, la llamada “Poesía hermética”»⁴⁷. Es una declaración tajante, que sucesivamente, en las siguientes antologías, a partir del volumen más amplio de 1971 publicado por Plaza & Janés, será matizada y atenuada: desaparecerá la referencia al *Ermetismo*, porque esta corriente, sobre todo después del encuentro con Quasimodo, ya no podía liquidarse como una forma de literatura simplemente neutral, al modo de la de los *Poetas celestiales*. Y precisamente el poeta siciliano, como ya hemos recalcado, ocupó el empeño de Goytisolo en esa misma época, cuando se publica, en la misma colección santanderina, su crestomatía titulada *Veinticinco poemas* (1963).

Sin duda, en la dedicación de nuestro autor a la traducción se prefigura el reflejo de una misión civilizadora que aún se consideraba finalidad precípua de la literatura; en el mundo español, por evidentes razones políticas, era más que nada una pulsión latente, un activismo subterráneo, pero era también una forma consciente y valerosa de emancipar a la sociedad a través de una *République des Lettres* constituida por los mejores escritores de las naciones europeas – primeramente Italia y Francia –, en las que, además, se observaba el caso de España con simpatía y solidaridad. Por lo tanto, en Goytisolo la juanramoniana «música de otros» se vuelve una marcha progresista, ya que sus traducciones revelan, ante todo, un límpido compromiso intelectual. Como poeta-traductor, además, en los versos de los autores italianos, él encontraba un taller creativo sin precedentes, una manera, por un lado, de expresar el mensaje poderoso de estos maestros, por otro, de afinar la sustancia formal y estilística de sus propias composiciones. Escritura y traducción, así, fueron actividades integradas, caminos paralelos y compatibles en los que experimentar su poliédrica creatividad y, al mismo tiempo, su responsabilidad cultural.

4 GOYTISOLO TRADUCIENDO A PAVESE

A partir de estas reflexiones, creemos poder esbozar algunos criterios de la labor traductora de Goytisolo en relación con sus versiones de Pavese.

Como hemos dicho, José Agustín traduce a Pavese con cierta continuidad entre los años Cincuenta y Sesenta, es decir, entre las primeras versiones en revista (1959) y la antología publicada por Plaza & Janés (1971), que se volvió a editar en 1980 y 1985 sin modificaciones notables (de hecho, solo cambian el formato y las cubiertas). Por lo tanto, su actividad de traducción del poeta italiano se mantiene viva a lo largo de una década «decisiva» para su definición como escritor. En particular, con respecto a la edición santanderina de 1962, la del ‘71 es, sin duda, más rica y madura desde el punto de vista editorial y traductológico, ya que, por un lado, amplía el repertorio, pasando de veinte a cuarenta poemas, por otro, incluye el texto bilingüe, circunstancia que permite analizar mejor y más detenidamente estas versiones (y sus variantes). Obviamente, no nos es posible ofrecer un rastreo completo y analítico de los textos, sin embargo, confiamos en que a través de los ejemplos que proponemos a continuación será posible examinar los principios metodológicos y las estrategias emprendidas por el poeta catalán, gracias a las que, en

⁴⁷ JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO, *Vida y poesía de Cesare Pavese*, in CESARE PAVESE, *Veinte poemas*. Selección, traducción y prólogo por JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO, Santander, La isla de los ratones 1962, p. 15.

última instancia, se vislumbrarán algunos rasgos de su poética de la traducción.

4.1 EL LÉXICO

Unos primeros textos nos permiten sopesar las opciones léxicas de nuestro autor frente a la lengua de la poesía italiana. Ante todo, en general, cabe decir que en Goytisolo se nota cierta tendencia a variar, según las circunstancias, el vocabulario de Pavese: a veces, José Agustín parece recalcar el léxico original – al mismo tiempo casi extremándolo con vistas a una supuesta inteligibilidad –, allí donde el autor italiano, por el contrario, dota su lenguaje precisamente de matices simbólicos o alusivos (sobre todo con relación a la esfera erótica). Véanse al respecto algunos versos del poema *El dios cabrío* (*Il dio caprone*), en el que se establece un crudo paralelo entre las «cabras» y las «muchachas»⁴⁸:

Al levar della luna, le capre non stanno più chete,
 ma bisogna raccoglierte e spingerle a casa,
 altrimenti *si drizza* il caprone. Saltando nel prato
 sventra tutte le capre e scompare. Ragazze in calore
 dentro i boschi ci vengono sole, di notte,
 e il caprone, se *belano* stese nell'erba, le corre a
 trovare.
 Ma, che spunti la luna: *si drizza* e le sventra.
 (vv. 14-19)

Al alzarse la luna, las cabras ya no se están quietas,
 pero es preciso recogerlas y empujarlas a casa
 de otro modo *se excita* el cabrón. Saltando en el prado
 destripa a todas las cabras y desaparece. Muchachas en celo
 dentro de los bosques van solas, de noche,
 y el cabrón, *si gritan* tendidas en la hierba, acude a encontrarlas.
 Pero, en cuanto despunta la luna, *se alza* y las destripa.
 (vv. 14-19)

En estos pocos versos – y se podrían citar muchos más – el texto de partida es como explicitado por el autor español, quien, por ejemplo, subraya la connotación sexual, violenta de la escena, eligiendo unos vocablos que no dan lugar a dudas por lo que concierne a su interpretación. En el caso del verbo italiano «si drizza», ante la manifiesta ambigüedad del lema, Goytisolo recurre al inequívoco «se excita»; asimismo, por «belano», que es el verbo que indica el verso característico de los ovinos, usa el término «gritan», en el que es más patente tanto la naturaleza del ultraje como la humanización del cuadro campestre. En efecto, ante el hosco simbolismo pavesiano, a menudo, el traductor tiende a volver más inmediatas ciertas expresiones e insinuaciones, atenuando o generalizando el léxico original, y eso, quizás, en nombre de la comunicatividad que caracteriza su poesía en los años sesenta. Véanse rápidamente los siguientes ejemplos, que confirman lo que estamos diciendo:

«*uscì indolenti*» → «puertas tranquilas» (*La puttana contadina / La rame-
 ra campesina*)
 «*cigolio della brezza*» → «sonido de la brisa» (*In the morning you always
 come back / In the morning you always come back*)
 «*doglia del grembo*» → «dolor en el vientre» (*Luna d'agosto / Luna de ago-
 sto*)
 Etc.

⁴⁸ Para el textos de los poemas, los títulos y el número de los versos, remitimos directamente a la mencionada edición de CESARE PAVESE, *Antología poética de Cesare Pavese*, edición de JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO, Barcelona, Plaza & Janés 1971. Las cursivas siempre son nuestras.

En otras ocasiones, lo que se modifica no es solo la densidad metafórica del léxico, sino también la elaboración de la sintaxis original, circunstancia que, por lo general, se debe otra vez a una reducción de la complejidad del discurso pavesiano. En términos traductológicos, en estos casos estamos ante recategorizaciones de los elementos de la frase, que producen, por ejemplo, el paso de la forma impersonal del verbo, más elegante, a la personal, más directa, en varios versos de *La ramera campesina* (*La puttana contadina*):

Ci si sveglia deserte al richiamo inoltrato del mattino e *riemerge* nella greve penombra l'abbandono di un altro risveglio: la stalla dell'infanzia e la greve stanchezza del sole caloroso sugli uscì indolenti. [...]
(vv. 8-12)

Aquí se despierta sola, al reclamo avanzado del día, y *recuerda*, en la espesa penumbra, el abandono de otro despertar: el establo de la infancia, y el pesado cansancio del sol calentando las puertas tranquilas. [...]
(vv. 8-12)

Como puede observarse, además, aquí la opción por la forma más inmediata lleva al poeta a operar con libertad incluso en el frente semántico, ya que traduce «riemerge» como «recuerda», cuando el verbo italiano tiene un significado distinto (*reaparecer*, *emerger*) y, justamente, más impersonal.

Otro ejemplo de simplificación sintáctica procede de los versos iniciales de *Hombres desarraigados* (*Gente spaesata*), el primer poema de la *Antología*:

Troppo mare. *Ne abbiamo veduto abbastanza di mare.*
Alla sera, *che* l'acqua si stende slavata
e sfumata nel nulla, l'amico la fissa
e io fisso l'amico e non parla nessuno.
(*Gente spaesata*, vv. 1-4)

Demasiado mar. *Ya hemos visto bastante el mar.*
Por la tarde, *cuando* el agua se extiende, incolora
y difusa en la nada, el amigo la observa
y yo observo el amigo, y *mientras* no habla nadie.
(*Hombres desarraigados*, vv. 1-4)

Aquí, la construcción del italiano, que se vale de un registro de sabor popular, pero muy cuidado, en el texto español es como neutralizada por el uso de un tono medio, excesivamente allanado.

Cabe decir que, al lado de esta postura, José Agustín trabaja también en sentido contrario, a veces modulando y como enriqueciendo la lengua original, proponiendo una abundante red sinonímica frente a cierta insistencia de Pavese en los mismos vocablos. En esta perspectiva, respecto a la repetitividad a veces obsesiva de determinadas palabras, el poeta catalán, como ya hemos apuntado, en sus versiones se vale copiosamente de una suerte de *variatio* sistemática, por lo que, por ejemplo, en una misma composición, o entre líricas contiguas, traduce el mismo término con más de un sinónimo. A pesar de que no se trata de un método siempre coherente, a nuestro parecer, ello se debe principalmente a su aptitud como poeta-traductor, quien esencialmente quiere producir un texto nuevo, que sea sólido y reconocible en la lengua y la cultura de llegada; y, en particular, dicha postura es conforme a su propia poética, proyectada hacia la «claridad» del discurso lírico. Los textos de Pavese, en definitiva, le sirven a Goytisolo para difundir en España una poesía innovadora, fecunda de instancias morales y sociales, pero, al mismo tiempo, para probar su pluma en un ejercicio inédito, vale decir, en una nueva forma de hacer poesía. Confiamos en que unos cuantos casos den una muestra suficiente de esta tendencia a la variación. En *El hijo de la viuda* (*Il figlio della vedova*), la «donnetta» (vv. 7, 15 e 31) se traduce indistintamente con «mu-

jercilla» (7 y 15) y con «pequeña mujer» (31), sin que haya ninguna razón específica para usar preferentemente una de las dos soluciones. También en *Gente que fue* (*Gente che c'è stata*) hay ocurrencias elocuentes: primeramente, el lema italiano «putrefatto» (vv. 4 y 18) en el texto español se vuelve tanto «podrido» (v. 4) como «putrefacto» (v. 18); pero más relevante es el caso de las diversas traducciones del vocablo «letame»: frente a este lema antipoético, que además se repite casi obsesivamente en el texto (vv. 15, dos veces; 16 y 24), José Agustín, quizás para paliar la contundencia del término, recurre a distintas palabras y perífrasis: «estiércol» (v. 15), «abonaron [la tierra]» (v. 15), otra vez «estiércol» (v. 16), y «abono» (v. 24).

Al lado de esta tendencia, por el contrario, en estas versiones también se encuentran lemas que se repiten con gran frecuencia para traducir diversas palabras del original, lo que, a menudo, contribuye otra vez a neutralizar en parte la esencia simbólica de las mismas: es el caso de adjetivos genéricos como «limpio», «lejano», «oscuro». En este sentido, el español «limpia» le sirve al poeta catalán para traducir los italianos «pulita», «netta», «limpida» *et similia*, con independencia de los matices y la connotación de cada uno; asimismo, el término «oscuro» se emplea para llevar al castellano adjetivos como «buiro», «scuro», «oscuro», etc.; y lo mismo puede decirse de «lejano» frente a «remoto», «lontano» o también «distante».

Para cerrar el discurso, cabe señalar también la estricta adherencia de Goytisoló a algunas voces y expresiones italianas de evidente sabor ideológico, que, en todo caso, no son tan abundantes en la poesía de Pavese. Baste anotar aquí el caso emblemático del conocido poema *Tu non sai le colline*, uno de los más políticos y uno de los primeros en que José Agustín puso a prueba su vocación de poeta-traductor:

Tu non sai le colline

Tu non sai le colline
dove si è sparso il sangue.
Tutti quanti fuggimmo
tutti quanti gettammo
l'arma e il nome. Una donna
ci guardava fuggire.
Uno solo di noi
si fermò a pugno chiuso,
vide il cielo vuoto,
chinò il capo e morì
sotto il muro, tacendo.
Ora è un cencio di sangue
il suo nome. Una donna
ci aspetta alle colline.

No conoces los montes

No conoces los montes
donde corrió la sangre.
Todos huimos,
todos dejamos allí
el arma y el nombre. Una mujer
nos miraba escapar.
Sólo uno de los nuestros
se paró, cerró el puño,
miró al cielo vacío,
inclinó la cabeza y murió
bajo el muro, en silencio.
Ahora es sólo una mancha de sangre
su nombre. Una mujer
nos espera en los montes.

Nótese, al respecto, las referencias a la lucha armada, a la sangre de los vencidos y a las ejecuciones sumarias; y, sobre todo, al «puño» cerrado, orgulloso símbolo comunista que tanto se había visto usar en la guerrilla animada por las brigadas de la *Resistenza* italiana, así como en las milicias republicanas en los años de la Guerra Civil española.

4.2 LOS TÍTULOS

Otro tema interesante es, sin duda, el de los títulos escogidos por Goytisolo para sus versiones. En su *Antología*, efectivamente, destacan modalidades y logros distintos en la forma de encabezar los textos, y José Agustín alterna la traducción literal con, otra vez, una especie de desambiguación e, incluso, con la cita literaria y la referencia intertextual. Este último aspecto se observa, por ejemplo, en el ya recordado poema que abre la colección, *Gente spaesata*, que el autor barcelonés traduce con *Hombres desarraigados*, cuyo título remite directamente a la teoría de Dámaso Alonso y a su visión comprometida de la poesía de posguerra. Es una mención importante, que encaja perfectamente en la labor de Goytisolo y sus «compañeros de viaje», y que, además, encuentra en el texto de Pavese un reflejo funcional a su afán ideológico. En otros casos, en cambio, prevalece su propósito de aclarar la alusividad del texto-fuente (*Gente che c'è stata* → *Gente que fue*; *Tu non sai le colline* → *No conoces los montes*)⁴⁹, pero, por lo general, hay que decir que traduce los títulos pavesianos de forma casi literal. Las excepciones a esta tendencia se deben, sin duda, a la voluntad del autor español de modular provechosamente el ritmo del original. Hablamos, en particular, de esos títulos que, la mayoría de las veces, coinciden con el *incipit* de los textos más formalizados desde un punto de vista métrico, como es el caso, principalmente, de los de la sección *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*: el espécimen más evidente, en este sentido, es el poema *Hai un sangue, un respiro*, del que reproducimos enteramente la primera estrofa, que Goytisolo titula *Tienes aliento, sangre*, invirtiendo sus elementos para mantener a lo largo de la composición la cadencia heptasilábica:

Hai un sangue, un respiro

Hai un sangue, un respiro.
Sei fatta di carne
di capelli di sguardi
anche tu. Terra e piante,
cielo di marzo, luce,
vibrano e ti somigliano –
il tuo riso e il tuo passo
come acque che sussultano –
la tua ruga fra gli occhi
come nubi raccolte
il tuo tenero corpo
una zolla nel sole.

Tienes aliento, sangre

Tienes aliento, sangre.
Estás hecha de carne
de cabellos, miradas
también tú. Tierra y plantas,
cielo de marzo, luz,
vibran, se te parecen –
tu sonrisa y tu paso
como aguas que turban –
tu surco entre unos ojos
como nubes absortas –
tu cariñoso cuerpo
un terrón bajo el sol.

4.3 RITMO Y MÉTRICA

Justamente esta cuidadosa atención al ritmo introduce la última vertiente de nuestro análisis. El poema recién mencionado, en efecto, está construido, tanto por su autor como por el traductor, según una métrica severa que deter-

⁴⁹ Aquí las dos expresiones italianas se abren, en efecto, a una interpretación fuertemente alusiva, que el poeta español, de hecho, anula, aderezándolas hacia una interpretación unívoca. La primera (*Gente che c'è stata*) remite tanto a la gente que realmente estuvo en algún lugar, y en un determinado momento, como a la gente que se conformó con lo que había, que aceptó una cierta situación, hasta guiñándole un ojo a las circunstancias; en todo caso, el título goytisoliano aquí no acaba de convencer tampoco con respecto al significado literal de la expresión: 'gente que estuvo allí'. La segunda (*Tu non sai le colline*) alude no solo al conocimiento directo de algo (*No conoces*), sino también a un mensaje más ambiguo y evocador (*Tu non sai...*), que en español sonaría más bien como «Ni te imaginas...».

mina un *cursus* constante e intensivo, casi apremiante, perfectamente conforme, desde el punto de vista formal, a la inquietud, a la zozobra que nace del texto. Como hemos anticipado, especialmente los poemas de la segunda parte, están caracterizados por una rítmica bien definida y en la que, sin duda, destacan los versos de arte menor: en prevalencia los heptasílabos, con los que se alternan también, en las composiciones más heterogéneas, el octosílabo, el eneasílabo, el decasílabo y también versos más breves. En general, Goytisolo se muestra muy hábil y flexible ante la métrica, y esa impresión se confirma observando detenidamente algunas líricas emblemáticas, que constituyen un modelo esmerado de traducción poética. Véase, por ejemplo, la partitura perfectamente especular, entre italiano y español, de *Tu sei come una terra / Tú eres como una tierra*, en que la red heptasilábica es interrumpida, en el verso 9 de ambos textos, simbólicamente, por un eneasílabo.

Tu sei come una terra

Tu sei come una terra
che nessuno ha mai detto.
Tu non attendi nulla
se non la parola
che sgorgherà dal fondo
come un frutto tra i rami.
C'è un vento che ti giunge.
Cose secche e rimorte
t'ingombrano e vanno nel vento.
Membra e parole antiche.
Tu tremi nell'estate.

Tú eres como una tierra

Tú eres como una tierra
que jamás nombró nadie.
Tú ya no esperas nada,
sino aquella palabra
que brotará del fondo
como un fruto entre ramas.
Ahora te llega un viento.
Cosas secas y muertas
te estorban y van en el viento.
Miembros, viejas palabras.
Tú tiembles en verano.

Y véanse, por lo menos, las primeras estrofas de un par de poemas más para confirmar lo que estamos anotando con respecto a la destreza de Goytisolo a la hora de encarar la sonoridad del original, que se refleja, algunas veces, también en ciertas *cláusulas*, en el recurso a las mismas palabras en fin de verso.

Di salmastro e di terra

Di salmastro e di *terra*
è il tuo sguardo. Un *giorno*
hai stillato di *mare*.
Ci sono state *piante*
al tuo fianco, *calde*,
sanno ancora di *te*.
L'agave e l'*oleandro*.
Tutto chiudi negli *occhi*.
Di salmastro e di *terra*
hai le vene, il *fiato*.

De salobre y de tierra

De salobre y de *tierra*
es tu mirada. Un *día*
has destilado *mar*.
Han existido *plantas*
en tu costado, *tibias*,
que saben aún a *tí*.
La pitahaya y la *adelfa*.
Todo encierran tus *ojos*.
De salobre y de *tierra*
son tus venas, tu *aliento*

Y también:

Sempre vieni dal mare

Sempre vieni dal *mare*
 e ne hai la voce *roca*,
 sempre hai occhi *segreti*,
 d'acqua viva tra i *rovi*,
 e fronte bassa, *come*
 cielo basso di *nubi*.
 Ogni volta *rivivi*
 come una cosa *antica*
 e selvaggia, che il *cuore*
 già sapeva e si *serra*.

Siempre vienes del mar

Siempre vienes del *mar*
 y tienes la voz *ronca*,
 y siempre ojos *secretos*
 de agua viva entre *zarzas*,
 y frente baja, *como*
 cielo bajo de *nubes*.
 Cada vez tú *revives*
 como una cosa *antigua*
 y erial, que el *corazón*
 ya sabía y se *cierra*.

Por este camino, de hecho, entramos en la oficina del poeta-traductor, que no solo propone una versión de Pavese, sino también las entrañas y el ritmo – la *sangre* y el *respiro* – de su arte poética, su forma de expresarse y comunicar. Es en tales circunstancias que Goytisolo da voz auténtica a la «música de otros» de juanramoniana memoria; más bien, inventa nuevas sonoridades a partir de otro poeta amado, del que se vuelve intérprete creativo. En esta parte de la antología abundan las versiones que reproducen al pie de la letra los versos del autor italiano, y, curiosamente, como decíamos, José Agustín recurre al esquema heptasilábico hasta en las composiciones en las que Pavese se muestra más libre en la extensión del canto. Es lo que podemos observar en poemas como *In the morning you always come back* o *The cats will know* – los títulos ingleses se mantienen en ambos idiomas – en los que el poeta catalán parece restaurar métricamente los versos italianos que no cumplen perfectamente en ese pentagrama monocromático. Lo podemos notar en los versos 1 y 5 del poema que cierra la antología:

The cats will know

Ancora cadrà la pioggia
 sui tuoi dolci selciati,
 una pioggia leggera
 come un alito o un passo.
Ancora la brezza e l'alba
 fioriranno leggere
 come sotto il tuo passo,
 quando tu rientrerai.
 Tra fiori e davanzali
 i gatti lo sapranno.

The cats will know

La lluvia caerá aún
 sobre tus dulces suelos,
 una lluvia ligera
 como un aliento o paso.
Aún la brisa y el alba
 florecerán ligeras
 como bajo tu paso,
 cuando tú volverás.
 Entre flores y alféizares
 los gatos lo sabrán.

Y si su inclinación estilística como poeta-traductor lleva a Goytisolo a uniformar la cadencia de la composición, en otras ocasiones, por el contrario, se muestra mucho más expedito; en particular, ante los poemas más políticos y dramáticos se independiza en el plano rítmico, ya que su interés principal se centra, aquí, en el mensaje profundo, en el compromiso ético de Pavese, que el traductor quiere destacar de forma rotunda e inequívoca. Al respecto, baste observar tres poemas fundamentales de nuestra antología, como lo son el ya citado *No conoces los montes* (*Tu non sai le colline*); *Y entonces nosotros, los viles* (*E allora noi, vili*); y *Eres la tierra y la muerte* (*Sei la terra e la morte*). Aquí va otra vez el primero:

Tu non sai le colline

Tu non sai le colline
dove si è sparso il sangue.
Tutti quanti fuggimmo
tutti quanti gettammo
l'arma e il nome. Una donna
ci guardava fuggire.
Uno solo di noi
si fermò a pugno chiuso,
vide il cielo vuoto,
chinò il capo e morì
sotto il muro, tacendo.
Ora è un cenicio di sangue
il suo nome. Una donna
ci aspetta alle colline.

No conoces los montes

No conoces los montes
donde corrió la sangre.
Todos huimos,
todos dejamos allí
el arma y el nombre. Una mujer
nos miraba escapar.
Sólo uno de los nuestros
se paró, cerró el puño,
miró al cielo vacío,
inclinó la cabeza y murió
bajo el muro, en silencio.
Abora es sólo una mancha de sangre
y su nombre. Una mujer
nos espera en los montes.

En el texto de Goytisoló los heptasílabos están modulados e intercalados con medidas distintas, del pentasílabo (v. 3) al octosílabo (v. 13), del enesílabo (v. 5) al decasílabo (vv. 10 y 12), y eso porque la urgencia del contenido se impone, en la perspectiva del traductor, al rigor formal del texto, que, con toda probabilidad, está sacrificado en nombre de la instancia testimonial del poema. Lo mismo se puede decir del segundo:

E allora noi vili

E allora noi vili
che amavamo la sera
bisbigliante, le case,
i sentieri sul fiume,
le luci rosse e sporche
di quei luoghi, il dolore
addolcito e taciuto –
noi strappammo le mani
dalla viva catena
e tacemmo, ma il cuore
ci sussultò di sangue,
e non fu piú dolcezza,
non fu piú abbandonarsi
al sentiero sul fiume –
– non piú servi, sapemmo
di essere soli e vivi.

Y entonces nosotros, los viles

Y entonces nosotros, los viles
que amábamos la noche
que murmura, las casas,
los caminos del río,
las sucias luces rojas
de aquellos lugares, el dolor
manso y callado –
arrancamos las manos
de la viva cadena,
y llamamos, mas el corazón
nos estremeció la sangre,
y ya no hubo dulzura,
no hubo un abandonarse
junto al sendero del río –
no más siervos, supimos
estar solos y vivos.

Aquí también el poeta español parece demorarse principalmente en la letra, diseñando una melodía levemente discordante del original, que en todo caso da vida a una fecunda alternancia de versos y a una red léxica muy definida. Nótese, otra vez, la colocación puntual, a final de verso, de las palabras y los sintagmas clave del poema, elementos absolutamente centrales en la partitura del texto: «vili/viles»; «dolore taciuto/dolor callado»; «viva catena/viva cadena»; «sangue/sangre»; «cuore/corazón»; «soli e vivi/solos y vivos», etc. Se trata, pues, de una postura metódica, una cifra estilística de nuestro poeta-traductor que efectivamente caracteriza la mayoría de las versiones

de *Verrà la morte*, tal como podemos comprobar, una vez más, gracias al último texto de este tríptico ideal:

Sei la terra e la morte

Sei la terra e la *morte*.
La tua stagione è il *buio*
e il silenzio. Non *vive*
cosa che piú di *te*
sia remota dall'*alba*.

Quando sembri *destarti*
sei soltanto dolore,
l'hai negli occhi e nel *sangue*
ma tu non senti. *Vivi*
come vive una *pietra*,
come la terra *dura*.
E ti vestono *sogni*
movimenti *singulti*
che tu ignori. Il *dolore*
come l'acqua di un *lago*
trepida e ti *circonda*.
Sono cerchi sull'*acqua*.
Tu li lasci *svanire*.
Sei la terra e la *morte*.

Eres la tierra y la muerte

Eres la tierra y la *muerte*.
Tu estación es la *oscuridad*
y el silencio. No *existe*
cosa que, más que *tú*,
esté tan lejos del *alba*.

Cuando pareces *despertar*
eres dolor tan sólo,
lo tienes en los ojos y en la *sangre*
pero no lo sientes. *Vives*
como vive una *pedra*,
como la tierra *dura*.
Y te recubren *sueños*,
movimientos, *sollozos*
que ignoras. El *dolor*,
como el agua de un *lago*,
tiembla y te *rodea*.
Hay círculos en el *agua*.
Tú dejas que se *desvanezcan*.
Eres la tierra y la *muerte*.

Aquí, Goytisolo se fija escrupulosamente en el dramatismo del cuadro y las imágenes, y ya a partir del *incipit* se libra del afán estrictamente métrico para dar vida a una nueva melodía que, conforme a la hosca atmósfera de la lírica, se funda precisamente en una cadencia irregular y sollozante, analogía formal del mensaje del poema. Otra vez, José Agustín es muy hábil en recrear términos y *frames* esenciales de la descripción, brindando al lector español una serie de figuras muy eficaces que aspiran a renovar el lenguaje de la lírica española de su época, y eso gracias a la reproducción de una poética que contenía tanto elementos cultos como el léxico de la cotidianidad, aparte de un estilo innovador, que supo mezclar la retórica más densa con la fluidez de la lengua y la sintaxis coloquiales.

5 CONCLUSIONES

El análisis de estas versiones nos permite esbozar unas consideraciones conclusivas respecto al desarrollo de la poética traductora de Goytisolo, que se nos revela a través de su forma de confrontarse con el texto-fuente, con su autor y su mundo cultural, con la musicalidad intrínseca de la poesía y su traducción; y, naturalmente, con su aptitud y habilidad como poeta-traductor.

En primer lugar, examinando la estricta relación del poeta catalán con la literatura italiana de la posguerra, hay que subrayar una vez más su admiración por los escritores del *Neorealismo* y sus epígonos, que hicieron de su compromiso intelectual una auténtica razón de vida. Ellos representan la encarnación de un ideal ético y estético que, después de la dictadura y el «escapismo» – por decirlo con palabras de nuestro autor – de tanta poesía de entre guerras, habían abrazado una poética nueva, adherente a una visión más

social, comunicativa de la lírica. Estamos hablando no solo de Pavese, Quasimodo, Pasolini sino de muchos otros, con los que los poetas ibéricos del medio siglo, y en particular el grupo de Barcelona, sentían una afinidad profunda, un vínculo que los llevó a promover, también en España, entre los años Cincuenta y Sesenta, una poesía innovadora de carácter político-social. José Agustín se refleja perfectamente en los valores del realismo, por eso se siente muy a gusto en traducir a sus compañeros italianos, y las primeras piezas de su poética de la traducción arraigan en un sentimiento de solidaridad entre traductor y poeta, en la admiración por Italia, un mundo cultural al que resaltar con la esperanza de que el mismo destino de liberación le toque pronto también a España. Con los autores que traduce, por lo tanto, Goytisoló entabla un auténtico diálogo, una relación que va más allá de las cuestiones lingüísticas y editoriales, en una trayectoria que abarca la admiración, la asimilación y la creatividad. Sus versiones de Pavese siempre son éticas, al modo de Berman y Meschonnic, siempre respetan la poética del autor, que, además, bien encajaba con los anhelos del escritor catalán y de su entorno; y tanto la atmósfera de los textos como las situaciones, las descripciones puntuales eran, sin duda, asequibles al lector español de su época: por ejemplo, el mundo campesino de la *Resistenza* y la posguerra relatado por Pavese le resultaría muy familiar en aquel tiempo, cuando todavía resonaban los ecos de la Guerra Civil y su lucha en las provincias del interior; así como afines deberían serle cierto simbolismo ancestral y rural, la poderosa evidencia de las imágenes y, sobre todo, las aspiraciones de rescate humano y social de una generación entera.

El deseo de emancipación – personal y pública, cultural y literaria – parece enderezar la labor de Goytisoló, y su compromiso es, a la vez, intelectual y artístico, tal como demuestra su vocación, por un lado, de intérprete privilegiado, por otro, de creador autónomo. Esta doble faceta se puede observar principalmente en el lenguaje, el ritmo y el estilo de sus versiones, pero se vislumbra también en su afán de divulgación de ciertos contenidos culturales, en la propuesta civil que anima su trabajo también como editor. De hecho, las primeras ediciones de Pavese y de los demás autores italianos representan un intento casi revolucionario en el panorama ibérico, porque querían dar a conocer una poesía que del «desarraigo» de los años del Fascismo y del conflicto mundial había pasado a ocupar con plena dignidad la escena pública, asumiendo una dimensión internacional e indicaban el camino de un afrancamiento que, en el caso español, del plano exquisitamente literario, quizás, podría pasar pronto al horizonte social y político. Y al lado del discurso crítico, José Agustín confirma su creatividad también por razones más intrínsecas a la realización concreta de sus textos. Se trata de detalles nada secundarios, como lo son la creación de una nueva lengua poética – a medio camino entre el italiano culto y, al mismo tiempo, popular del autor piamontés, y el castellano directo y coloquial ya experimentado por la Escuela de Barcelona –, y la predilección por un vocabulario y una sintaxis a veces hasta más inmediatos que en el texto original, el ansia constante por aclarar ciertos conceptos y volver cuanto más comprensible el mensaje de la lírica. En este sentido, Goytisoló normalmente sabe mediar entre la adherencia léxica y semántica a la fuente y el deseo de darle un timbre suyo, personal, al texto, de llevarlo más allá de una simple transposición lingüística, enriqueciéndolo de distintos matices y elevándolo, en definitiva, al rango de obra (casi) independiente.

Dos palabras finales también sobre el ritmo y la musicalidad en las traducciones del nuestro autor. Colocándose en una línea ideal que va del Ro-

manticismo hasta la traductología actual, Goytisolo parece asignar a la dimensión melódica un papel fundamental; y ello se puede observar sobre todo en la versión de los poemas de Pavese que responden a una métrica puntual. Es aquí, en especial modo, donde el poeta catalán exhibe un destacado talento compositivo, dado que, a nuestro parecer, muestra moverse con más destreza frente a las composiciones con un ritmo bien marcado, como lo son, ante todo, los poemas de la última parte de la *Antología* del '71. De vez en cuando, incluso, uniforma a una cadencia definida hasta aquellos versos que Pavese, más o menos voluntariamente, deja sueltos respecto al resto de la composición. Es una forma de reafirmar su presencia creadora, la predilección por un verso, el heptasílabo, que en esa fértil década él iba experimentando también en su poesía original (por ej., en *Claridad* y *Algo sucede*); es la manera de reivindicar, en su labor traductora, no solo cierta habilidad lingüística, sino también una sólida autonomía de escritura que envuelve ideología, retórica y musicalidad. Ello confirma, una vez más, su papel de poeta-traductor: un papel logrado en su disposición a escuchar y reproducir la palabra del *otro*, y, a la vez, un papel que, en su protagonismo hermenéutico y artístico, inexorablemente lo lleva a interpretar la «música de otros» armonizándola según su propia visión del mundo y de la poesía.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- APEL, FRIEDMAR, *Il movimento del linguaggio*, Milano, Marcos y Marcos 1997.
- ASCHER, NICHOLAS, *Un art à part*, in *Traduction & Poésie*, ed. de Inês Oseki-Dépré, Paris, Maisonneuve & Larose 2004, pp. 129-137.
- BARRAL, CARLOS, *Diciannove immagini della mia storia civile*, a cura di DARIO PUCCINI, Milano, Feltrinelli 1964.
- BASSANI, GIORGIO, *Historias de Ferrara*, traducción de ELENA SÁEZ DE DIAMANTE y JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO, Barcelona, Seix Barral 1966.
- BERMAN, ANTOINE, *L'épreuve de l'étranger: culture et traduction dans l'Allemagne romantique: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Holderlin*, Paris, Gallimard 1984.
- ID., *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil 1999.
- BLANCHOT, MAURICE, *Traduire*, Paris, Gallimard 1971.
- BONNEFOIS, YVES, *La communauté des traducteurs*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg 2000.
- FRANCO BUFFONI (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Milano, Marcos y Marcos 2004.
- CASTILLO COFINO, ROSA, *La traducción poética y sus problemas*, in *V Encuentros Complutenses en torno a la Traducción*, edición de RAFAEL MARTÍN-GAITERO, Madrid, 1995, pp. 727-730.
- CELAYA, GABRIEL, *Poesie*, edición de MARIO DI PINTO, Milano, Mondadori 1967.
- COTONER, LUISA, *José Agustín Goytisolo, traductor*, in *Actas del I Simposio Internacional José Agustín Goytisolo*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears-Universitat Autònoma de Barcelona 2005.
- DOCE, JORDI, *Poesía en traducción*, Madrid, Círculo de Bellas Artes 2007.
- GENETTE, GÉRARD, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Seuil 1982.
- GOYTISOLO, JOSÉ AGUSTÍN, *Chiarezza*, a cura di UBALDO BARDI, Milano, Contrinetti Editori 1961.
- ID., *Antologia di José A. Goytisolo*, a cura di ADELE FACCIO, Milano, Ed. Poesie 1962.
- ID., *Vida y poesía de Cesare Pavese*, in CESARE PAVESE, *Veinte poemas*. Selección, traducción y prólogo por JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO, Santander, La isla de los ratones 1962, pp. 15-17.
- ID., *Prediche al vento e altre poesie*, a cura di ADELE FACCIO, Parma, Guanda 1963.
- ID., *Qualcosa accade. Poesie*, a cura di UBALDO BARDI, Urbino, Argalia Editore 1967.
- ID., *Poesía civil*, selección, traducción e saggio introduttivo di MATTEO LEFÈVRE, Roma, Giulio Perrone Editore 2006.
- ID., *Poesie scelte (1955-1996)*, a cura di FRANCESCO LUTI, Firenze, Pagliari-Poli-stampa 2007.
- JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN, *Música de otros. Traducciones y paráfrasis*, edición bilingüe de SOLEDAD GONZÁLEZ RÓDENAS, Barcelona, Galaxia Gutenberg 2006.
- LEFEVERE, ANDRÉ, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London, Routledge 1992.

- MACRÌ, ORESTE, *La traduzione poetica negli anni Trenta (e seguenti)*, in *La vita della parola: da Betocchi a Tentori*, a cura di ANNA DOLFI, Roma, Bulzoni 2002.
- MARTÍNEZ OJEDA, BEATRIZ, *La traducción poética: aproximación a la traducción del ritmo en la poesía de François Villon*, in «Cédille. Revista de Estudios Franceses», 14 (2018), pp. 303-321.
- MATTIOLI, EMILIO, *La traduzione di poesia come problema teorico*, in *La traduzione del testo poetico*, a cura di FRANCO BUFFONI, Milano, Guerini e Associati 1989, pp. 29-39.
- MESCHONNIC, HENRI, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier 1999.
- MESCHONNIC, HENRI, *Ethique et politique du traduire*, Lagrasse, Verdier 2007.
- MICÓ, JOSÉ MARÍA, *Obra ajena. Dante, Jordi de Sant Jordi, Ausiàs March, Ariosto, Tasso, Shakespeare, Goethe, Housman, Auden, Montale y otras versiones de poesía europea*, Madrid, Devenir 2014.
- MICÓ, JOSÉ MARÍA, *Caleidoscopio*, a cura di PIETRO TARAVACCI, Firenze, Passigli 2018.
- MORELLI, GABRIELE, *Poesia spagnola del Novecento. La generazione del '50*, Firenze, Le Lettere 2008.
- NARDONI, VALERIO, *Poeta-traduttore, traduttore-poeta e studioso: tre punti di uno stesso piano di lavoro*, in *Poeti traducono poeti*, a cura di PIETRO TARAVACCI, Trento, Università degli Studi di Trento 2015, pp. 147-161.
- OTERO, BLAS DE, *Poesie di Blas de Otero*, a cura di ELENA CLEMENTELLI, Parma, Guanda 1962.
- OTERO, BLAS DE, *Que trata d eEspaña*, versioni, introduzione e note di ELENA CLEMENTELLI, Parma, Guanda 1967.
- PASOLINI, PIER PAOLO, *Mamma Roma*, edición de JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO, Barcelona, Seix Barral 1965.
- PAVESE, CESARE, *Vèinte poemas*, selección, traducción y prólogo por JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO, Santander, La isla de los ratones 1962.
- PAVESE, CESARE, *Antología poética de Cesare Pavese*, edición de JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO, Barcelona, Plaza & Janés 1971.
- QUASIMODO, SALVATORE, *Poemas de Salvatore Quasimodo*, edición de JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO, Santander, La isla de los ratones 1963.
- RIERA, CARME, *La Escuela de Barcelona*, Barcelona, Anagrama 1988.
- RODRÍGUEZ, CLAUDIO, *Dono dell'ebbrezza*, a cura di PIETRO TARAVACCI, Firenze, Passigli 2016.
- RODRÍGUEZ, CLAUDIO, *Il volo della celebrazione*, a cura di PIETRO TARAVACCI, Firenze, Passigli 2019.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, *Traducir, esa práctica*, in *Poesía en traducción*, edición al cuidado de JORDI DOCE, Madrid, Círculo de Bellas Artes 2007, pp. 21-40.
- SANSONE, GIUSEPPE, *Traduzione ritmica e traduzione metrica*, in *La traduzione del testo poetico*, a cura di FRANCO BUFFONI, Milano, Guerini e Associati 1989, pp. 15-24.
- SANSONE, GIUSEPPE, *I luoghi del tradurre. Capitoli sulla versione poetica*, Milano, Guerini e Associati 1991.
- SILES, JAIME, *Transtextos*, Santa Cruz de Tenerife, Artemisia Ediciones 2006.
- SILES, JAIME, *La traducción poética como proceso creativo*, in «Anthropos. Cuadernos de cultura crítica y conocimiento», 242 (2014), pp. 195-205.
- TALENS, JENARO, *El sujeto vacío. Cultura y poesía en el territorio de Babel*, Madrid, Cátedra 2000.

- TARAVACCI, PIETRO, (a cura di), *Poeti traducono poeti*, Trento, Università degli Studi di Trento 2015.
- ID., *Musica “de otros”: poeti traduttori di poeti*, in *Soggetti situati*, a cura di ANITA FABIANI, STEFANIA ARCARA e MANUELA D’AMORE, Pisa ETS, 2007, pp. 47-68.
- VALENTE, JOSÉ ÁNGEL, *Per isole remote. Poesie (1953-2000)*, a cura di PIETRO TARAVACCI, Pesaro, Metauro Edizioni 2008.
- ID., *Non si desta il cantore*, a cura di PIETRO TARAVACCI, Alessandria, Edizioni dell’Orso 2016.



PAROLE CHIAVE

José Agustín Goytisolo; Traducción poética; Poesía en traducción; Cesare Pavese; Poética de la traducción; Historia de la Traducción en España.



NOTIZIE DELL’AUTORE

Matteo Lefèvre è Professore associato di Lingua e traduzione spagnola presso l’Università di Roma “Tor Vergata”. Critico e traduttore, ha pubblicato saggi sulla lirica del Rinascimento spagnolo, sulla traduzione letteraria e specializzata e sulla poesia ispanica del Novecento. Ha curato antologie italiane di José Agustín Goytisolo, Olvido García Valdés, Nicanor Parra, Gabriela Mistral e di altri autori contemporanei di lingua spagnola. Collabora regolarmente con l’Istituto Cervantes e altri enti legati alla promozione della cultura iberica in Italia. Ha pubblicato il manuale *La traduzione dallo spagnolo. Teoria e pratica* (Carocci, 2015). Svolge da vari anni attività di consulenza e traduzione per diverse case editrici italiane e straniere.



COME CITARE QUESTO ARTICOLO

MATTEO LEFÈVRE, *José Agustín Goytisolo traduciendo a Cesare Pavese. Anhelos y objetivos de un poeta-traductor*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XIV (2020)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell’opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.