


Víctor Anguita Martínez

Universidad de Córdoba  
victoranguitamartinez@gmail.com

 <http://orcid.org/0000-0003-3276-0218>

## EN LOS LÍMITES Y HORIZONTES DE LA TRADUCCIÓN DEL TEXTO POÉTICO ENTRE LENGUAS AFINES: ALDA MERINI, ESTUDIO DE CASO

**On the Limits and Horizons of Translation of Poetic Texts Between Cognate Languages: Alda Merini. A Case Study**

### ABSTRACT

The present study concentrates on the translation between cognated languages of the poetic genre with a contrastive approach. In order to demonstrate the degree of influence between languages when transferring interlinguistically a poem, we will rely on the contributions of translation theorists to explain the process of transfer. For our purpose, we have selected two poems from *La Terra Santa* (1984) by Alda Merini, focused on her personal experience inside the psychiatric institution. We will reconstruct the peculiarities of her biography to get into the personal content hidden in her rhetoric in order to understand the original text and thus recreate it in the target language.

KEYWORDS: Alda Merini, *La Terra Santa*, poetry translation, cognated languages.

### INTRODUCCIÓN

Hablar de fronteras en el acto de traducir es cruzar las arenas movedizas de la crítica. Sin embargo, no podemos obviar una realidad evidente: la combinación lingüística configura, desde el germen del traslado, los obstáculos y los límites a los que se tendrá que enfrentar el traductor. Cuando se trata de lenguas afines, la proximidad de estas invita a la reflexión de que en el trasvase interlingüístico la posibilidad de mantener el balance entre el contenido y la forma aumenta respecto a otras lenguas.

En el caso del texto poético, la conversión del tándem contenido-forma adquiere mayor importancia. Es en la poesía donde la selección léxica, estructural y fonética toma las riendas del significado del texto. Consideramos pertinente detenernos a reflexionar sobre el modo en el que la cercanía de lenguas puede permitir la conservación de la fonostilística del original, su esquema métrico o el patrón de rimas. Para ello, nos serviremos de dos poemas extraídos de *La Terra Santa* (1984), autoría de Alda Merini (Milán,

1931–2009), cuya traducci3n proponemos para extraer informaci3n empírica sobre el proceso traslativo y observar el grado de influencia de la L1 a la hora de reescribir en la lengua meta.

## LENGUAS AFINES, TRADUCCI3N Y POESÍA

La incuestionable semejanza entre el espa3ol y el italiano tiene su génesis en su procedencia única. Ambos comparten un sistema fonol3gico, gramatical y estructural que “ofrece ventajas que podrían aprovecharse tanto en su espíritu como en sus valores formales rítmicos y métrico” (Mu3oz 1988: 545). Es decir, en la reescritura interlingüística de poesía, el traductor dispone de más recursos de partida que si de otras lenguas se tratara. Una opini3n compartida por Mart́nez de Merlo (1997: 44–45) y que tomamos como punto de partida para abordar nuestro estudio:

la proximidad de las lenguas, y sus múltiples interrelaciones a lo largo de la historia, facilitan sin duda un buen número de operaciones necesarias en la labor de trasvase, pero acentúan otra serie de dificultades. (...) el parentesco de franc3s e italiano con el castellano, el contar con un fonetismo que posibilita ciertas aproximaciones, con un léxico entroncado en las mismas raíces, con categorías sintácticas equivalentes e identificables en uno y otro sistemas, la existencia en nuestra lengua de sistemas rítmicos homologables con los originales (...) nos invita a intentar reproducir más fielmente, y a respetar con la mayor exactitud, ya que esto es hasta cierto punto posible, los efectos y los contenidos, el sentido y las técnicas con que se manifiesta el original.

Observamos una vez más que el parentesco genético entre dichos códigos lingüísticos, según ambas aportaciones, consiente al traductor y al texto meta mantener su esencia formal. Por el contrario, continua Merlo, cuando el punto de partida es la propia distancia entre las lenguas en contacto, el traductor podrá permitirse libertades que no se consentirían a la traducci3n entre lenguas romances para favorecer la recreaci3n de los efectos análogos a los del original en el público meta.

García Yebra se muestra más categórico a este respecto. Ante la exigua distancia entre las lenguas, el traductor puede salvar la integridad del contenido y forma del original; en caso de no ser así, aboga por la no traducci3n como salvaci3n a la traducci3n en prosa gracias a la transparencia del TO para el lector meta (1989: 142). Sin embargo, advierte del peligro que encierra el trabajo con lenguas afines, que contradice esta facilidad mitificada de comprensi3n entre pares lingüísticos de origen latino: “En la traducci3n de poemas escritos en lenguas tan afines al espa3ol como el portugu3s y el italiano hay que extremar el cuidado para no dejarse engañar o seducir por semejanzas sólo aparentes, por los llamados ‘falsos amigos’” (García Yebra 1989: 148–149). Al igual que en los casos anteriores, Yebra comparte esa graduaci3n ascendente de dificultad proporcional al desarraigo de la procedencia de las lenguas<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> “La traducci3n al espa3ol en versos rigurosamente medidos, y en ocasiones hasta rimados, es relativamente fácil cuando se trata de poemas escritos en portugu3s o en italiano; incluso, aunque ya no tanto, en franc3s (...). Pero se hace más difícil; con frecuencia, imposible, a medida que es mayor la distancia entre la lengua del original y de la traducci3n” (García Yebra 1989: 150).

Es evidente que cuando hablamos de lenguas hablamos también de las culturas de las que estas son el altavoz. Al traducir, dicha cercanía o lejanía de la que continuamos hablando también cobra un peso. Siguiendo con la problemática relación léxica entre las lenguas romances, Carlucci y Díaz (2007) señalan que las falsas equivalencias mutan en una taxonomía propia que abarca todos los planos textuales del texto traducido, incluyendo falsos amigos prosódicos, ortográficos, ortotipográficos, sintácticos, morfológicos, semánticos y situacionales.

En la línea situacional del intercambio comunicativo, en sus estudios sobre la teoría de la Relevancia aplicados a la traducción, Ernst-August Gutt considera este factor como uno de los principales a la hora de realizar de forma correcta el trasvase de la carga pragmática contenido en un texto. En sus propias palabras “in cross-language situations where cultural differences are minimal, translation can go a long way towards achieving successful communication in the receptor language. But the more relevant the sociocultural differences are to the communication act, the less successful translation will turn out to be” (Gutt 1991: 62); y añade:

In fact, depending on the degree of difference in the structure of the language, a gloss may be quite unintelligible by itself, and therefore glosses tend to be used mostly in conjunction with freer renderings. (...) It is clear that the feasibility of this approach will be strongly determined by the degree of structural similarity between the two languages in question. The more they differ in structure, the less it will be possible to combine the demand for resemblance in structure with that for intelligibility (Gutt 1991: 168–169).

Como es evidente, desde el punto de vista pragmático, el acercamiento en la categorización del mundo y el uso de la lengua evita batallas invernales entre el traductor y su texto. Estos autores sostienen una misma postura, aunque advierten del peligro escondido entre los arbustos de la transparencia léxica y formal de ambos códigos.

Si bien hasta ahora hemos hecho un breve barrido sobre el tema en ámbito general, nos proponemos cerrar el círculo centrándonos en cómo la similitud entre lenguas afecta a la hora de trasladar un poema del/al italiano/español. A diferencia de pares de lenguas no románicas, el italiano y el español presentan afinidades métricas:

La metrica tedesca e quella italiana sono sì due metriche di tipo accentuativo e non quantitativo, come ad esempio quella latina. V'è tuttavia una differenza fondamentale tra le lingue romanze e quelle germaniche: nelle lingue romanze si è tradizionalmente di fronte a un verso quando un enunciato presenta un numero fisso di sillabe e si conclude con un accento che si rappresenta almeno una volta nella sequenza. La distribuzione dei punti su cui cade l'accento riveste un'importanza secondaria; gli accenti delle parole possono spostarsi e hanno altezza diversa, inoltre per il tipo di verso è insensibile che essi si susseguano in modo regolare o irregolare (Rega 2001: 109–110).

En síntesis, ambas lenguas utilizan un sistema de medida silábico-acentual y unos esquemas métricos simétricos, aunque existan patrones propios de cada una de ellas. La división del verso en arte menor o mayor, la escansión silábica y la distribución rítmica se ve apoyada por la transparencia léxica de la que hablamos unas líneas más arriba. Este apunte es de vital importancia cuando buscamos la traducción de un verso, porque puede indicar al propio traductor el esquema métrico que utilizar o, al menos, la extensión del

verso en el TM. Una condici3n m1s compleja y exigente entre lenguas distantes, que expone las preferencias personales del traductor.

Una 1ltima reflexi3n es la forma en que la similitud formal puede contribuir a la conservaci3n de figuras ret3ricas como la aliteraci3n, el grado en que la cercan1a cultural permite conservar los referentes en met1foras y s1miles o el modo en que el sentido, significado e intenci3n del TO se ven afectados por la imposici3n de la conservaci3n de la forma para evocar los sonidos del original.

¿Es posible traducir un poema manteniendo la selecci3n l3xica del TO, el n1mero de s1labas y la rima? ¿Realmente facilita o, mejor dicho, hace posible una traducci3n con la menor p3rdida posible la cercan1a entre lenguas? ¿En qu3 medida influye esta proximidad y c3mo puede sacarle partido el traductor? Es nuestra intenci3n dar respuesta a estas preguntas para que no caigan en la mera ret3rica a lo largo de este estudio.

### ALDA MERINI Y *LA TERRA SANTA* (1984)

Alda Merini vivi3 a lo largo de sus 78 a1os en los confines entre el para1so y el infierno. El florecer de su juventud despert3 en ella una pasi3n por la escritura que la llev3 a establecer v1nculos con Montale o Spagnoletti. No habr1a de imaginar que m1s adelante, su estado an1mico y las disputas conyugales, acabar1an por ingresarla en un manicomio. All1 pas3 diez a1os de su vida, marcados por el maltrato, el rechazo social, la usurpaci3n de sus hijas. La particularidad traum1tica de su paso por el psiqui1trico se convierte en musa, as1 reaparece<sup>2</sup> con *La Terra Santa* en 1984. Su carrera experimenta un auge que le vale el reconocimiento de la cr1tica en forma de premios y un doctorado '*honoris causa*'. Una prol1fera carrera literaria que equilibr3 con la austeridad de su vida en el Naviglio.

En *La Terra Santa*, y en el resto de su obra, el manicomio adquiere el papel protagonista de sus palabras. Narra su experiencia en el centro psiqui1trico Paolo Pini mediante met1foras y s1miles cat3licos alternados con iconograf1a mitol3gica greco-latina, mediante "el uso de la contradicci3n, de la deriva, con todas las consecuencias que de ellas se deducen el desdoblamiento, el laberinto, el juego de espejos invertidos y deformados" (Arriaga 2018: 483). En esta obra, el paciente de salud mental muta en un peregrino, un hebreo en busca de la Tierra Prometida. El enfermo mental se nos presenta como un Mes1as, incomprendido por su pueblo pese a ser conecedor de la verdad, un castigo divino, la marginaci3n perenne por el miedo a asumir distintas realidades posibles.

---

<sup>2</sup> Contrariamente a la opini3n generalizada, su hija Emanuela afirma que en esos a1os "non smise praticamente mai di scrivere, anche mentre era ricoverata: c'è una produzione nascosta a tutti che poi sar1 trovata tra le sue carte dal medico che l'aveva in cura (...) Anche in quegli anni [los del manicomio], dunque, la poesia non muore in Alda, e non muore la voglia di pubblicare, di riemergere grazie alla scrittura" (Carniti 2019: 79–81).

## ANÁLISIS Y PROPUESTA DE TRADUCCIÓN

Cuarenta años de Éxodo judío representados cuarenta poemas. El simbolismo en Merini no decae siquiera en términos cuantitativos. Con templanza comparte su estancia en el manicomio previa a la ley Basaglia<sup>3</sup>, el cuento del abandono, el maltrato físico y el abuso de psicofármacos. Todos ellos, recogidos en su publicación pseudobiográfica *L'altra verità. Diario di una diversa* (1986), suman una narración en prosa que no se avergüenza de reconocer el miedo ante la crueldad del personal sanitario o su derrumbe emocional. Pero el manicomio también fue para ella templo sacro, lugar de retiro al que volver, a veces voluntariamente, fuente de inspiración y microscopio para analizar la sociedad.

Esta dualidad meriniana justifica la elección de los poemas. Del total de la obra y con la clara intención de no desvirtuar la fiereza de la autora y su victoria en la batalla hacia la sanación, hemos tomado “Ieri ho sofferto il dolore” y “Io sono certa”. Nos adentraremos en el contenido biográfico escondido entre los rincones de las figuras retóricas y el lenguaje figurado de los versos, para después explicitar las estrategias seguidas para reconstruir el texto en lengua española<sup>4</sup>.

**Ieri ho sofferto il dolore**

Ieri ho sofferto il dolore,  
 non sapevo che avesse una faccia sanguigna,  
 le labbra di metallo dure,  
 una mancanza netta d'orizzonti.  
 Il dolore è senza domani,  
 è un muso di cavallo che blocca  
 i garretti possenti,  
 ma ieri sono caduta in basso,  
 le mie labbra si sono chiuse  
 e lo spavento è entrato nel mio petto  
 con un sibilo fondo  
 e le fontane hanno cessato di fiorire,  
 la loro tenera acqua  
 era soltanto un mare di dolore  
 in cui naufragavo dormendo,  
 ma anche allora avevo paura  
 degli angeli eterni.  
 Ma se sono così dolci e costanti,  
 perché l'immobilità mi fa terrore?

Alda Merini personifica el dolor y le da la capacidad de sembrar el miedo con su rostro inquisidor “non sapevo che avesse una faccia sanguigna”, un rostro cuyos labios

<sup>3</sup> La ley n. 180 del 13 de mayo de 1978, comúnmente conocida como Ley Basaglia, trajo consigo el cierre progresivo de los manicomios a favor de la apertura de un reparto de Psiquiatría en los hospitales civiles. Además, supuso un cambio en la gestión y condiciones de los pacientes con el que recuperaron derechos y autonomía respecto a la legislación previa (Anguita 2020).

<sup>4</sup> Existen dos traducciones del poemario en el mercado español: *La Tierra Santa* (PRE-TEXTOS, 2002), traducida por Jeannette L. Clariond y *Vacío de amor* (2010, Ediciones Cálamo), a manos de Mercedes Arriaga Flórez y Jenaro Talens.

son las hojas de metal duro que no regalan el calor y la dulzura de un beso, sino palabras punzantes como dagas. Este dolor eclipsa la esperanza de la temporalidad de ese sufrimiento, apaga la fe de alcanzar nuevas metas y de dejar atrás la oscuridad del declive emocional “una mancanza netta d’orizzonti”. La poeta no encuentra la salida de esa situación en la que se haya sumergida, motivación y reinserción carente, una segunda oportunidad, no cuentan con un posible futuro como explícita en “Il dolore è senza un domani”.

Ese dolor cambia de forma y trasmuta en un caballo que hace presa; una imagen que remite al lector a la contención y su dolor crónico mientras aunaba energía con la que intentar mantenerse en pie. Sin embargo, la presión entre las mandíbulas y la adversidad pueden con ella y como un potro malherido cae al suelo “ma ieri sono caduta in basso”. Contrapone la garra del caballo con la imagen del animal herido que tiembla ante la falta de fuerza y al final se desploma. Juega con la forma de la unidad fraseológica ‘*cadere in basso*’ con la que consigue proyectar el hilo de dicha imagen escénica con mucha carga poética y también compartir con el lector que había tocado fondo, que estaba sumergida en una situación que no podía ir a peor. En el punto álgido de su patología, convence al público de que ella enmudeció, que su creatividad quedó aletargada<sup>5</sup> y así se lo hace ver en “le mie labbra si sono chiuse” y en “e le fontane hanno cessato di fiorire”.

Sus versos confiesan el miedo remitente como una melodía para taladrarle la cabeza. Ese “silbido” la inundaba y la ensordecía, era mártir de una aflicción en el pecho, metonimia de la ansiedad y la angustia:

Di solito le sofferenze erano molto forti. Forme di angoscia, effetti collaterali delle medicine, tutto concorrevano a far sì che fossimo soggetti a malori continui, per cui spesso, se il male non passava, si veniva anche puniti. Ed era questo, proprio, che tutte noi cercavamo di evitare, soffocando i nostri malesseri, i nostri sensi di angoscia, le nostre aggressività (Merini 2017: 86–87).

Las aguas de la fuente de su imaginación no daban de beber a las musas, sino que no eran más que un mar en el que ella naufragaba y flotaba a la deriva. De nuevo, recupera ese sentimiento de pérdida, de aislamiento y soledad en el que se sentía sumida. El estado confusional y somnoliento que evoca no solo se debía a la patología que sufría, sino que también era el resultado del efecto del suministro desmesurado de psicofármacos: “e poi certamente venivo punita con forti dosi di Largactil”<sup>6</sup> (Merini 2017: 73).

El duermevela de la existencia en el interior de los muros del sanatorio parece síntoma del miedo a morir, metaforizado en la iconografía católica de los ángeles que descienden para llevarla consigo. Ese miedo a la muerte y la inmovilidad, “ma anche allora avevo paura / degli angeli eterni. / Ma se sono così dolci e costanti, / perchè l’immobilità

<sup>5</sup> Alda Merini insistía en que la depresión o la enfermedad mental, al igual que el manicomio, no son fuente de inspiración mientras se manifiestan vivas. En sus palabras, la poesía no nace en el manicomio o de un brote psicótico, sino que surge de la reflexión posterior. En *Una specie di follia* (2010), responde así a su interlocutor, Stefano Mastrosimone: “Ecco, il manicomio è un furto del talento. Il manicomio è una spoliatura totale, della mente e del corpo” (Mastrosimone 2010: 14).

<sup>6</sup> En su *Diario*, narra otro episodio cuyo final es la sedación para apagar sus ataques de ansiedad: “Dai miei visceri partì un urlo lancinante, una invocazione spasmodica diretta ai miei figli e mi misi a urlare e a calciare con tutta la forza che avevo dentro, con il risultato che fui legata e martellata di iniezioni calmanti” (Merini 2017: 14).

mi fa terrore?”), son el espejo de las sesiones de electroshock<sup>7</sup> y a las medidas de contención física imperantes de su contexto hospitalario. Vuelven la dualidad para cerrar el poema, la muerte-liberación se contrapone a la muerte-petrificadora.

Observamos que la poeta sobrevuela los puntos clave para comprender el modo en el que vivían los tratamientos con los que la psiquiatría trataba de callar sus voces. Alda Merini tuvo la capacidad para sobrevivir a esa macabra experiencia y remontar los estragos emotivos contra los que luchó en sus más de veinte ingresos en el manicomio. Esta versión reforzada de su voz es la que protagoniza el segundo poema de nuestro estudio:

### **Io sono certa**

Io sono certa che nulla più soffocherà la mia rima,  
 il silenzio l'ho tenuto chiuso per anni nella gola  
 come una trappola da sacrificio,  
 è quindi venuto il momento di cantare  
 una esequie al passato.

En esta ocasión, Alda Merini recurre a un lenguaje sencillo y directo, aunque figurado, para resaltar su victoria contra los remolinos del manicomio. El electroshock y las terapias que habían sido la sordina de su voz poética no volverán a cortar el camino de la escritura. Vuelve a representar la Psiquiatría como un sicario que la estrangula, le asfixia y le impide el uso de las cuerdas vocales, transforma su cuello en un útero para gestar un silencio que compara mediante un símil con una “trappola da sacrificio”. Tras la larga espera ha llegado su momento de poner fin a su letargo y de celebrar con cánticos la vida. Para ella, es hora de enterrar adversidades pasadas y recuperar una voz reforzada que sabe cantar para ser la melodía de las honras fúnebres de un pasado que queda atrás.

Asimismo, nuestro trabajo de traducción haya su epicentro en la conservación del sentido manteniendo la escansión silábica de los textos originales. De igual modo, para la selección léxica hemos dado prioridad a los vocablos cuyos significantes guardasen relación estructural con los de la L1 y guardar una mayor proporción de los rasgos fonestilísticos del TO. Contrariamente al segundo poema, en el primero hemos prescindido de la rima. A la hora de justificar y exponer nuestras decisiones traductoras, utilizamos la taxonomía ya canonizada de Hurtado Albir (2001)<sup>8</sup>:

### **Ayer padecí el dolor**

Ayer padecí el dolor,  
 no sabía que poseía una tez sanguínea,  
 unos labios firmes de metal,  
 una falta nítida de horizontes.  
 El dolor carece del mañana

<sup>7</sup> En el siguiente extracto de la película documental *La pazza della porta accanto*, producido por Marchiarofilm y Rai Cinema en 2013, la poeta confesaba que “Ogni volta morivo, morivo di paura, morivo perché effettivamente durante l'elettroshoc si ferma per qualche frazione di minuto, di secondo; ci si ferma tutto il cervello, il cuore, si è morti”.

<sup>8</sup> Hablamos de las siguientes técnicas (Hurtado Albir 2001: 269–271): adaptación, ampliación lingüística, amplificación, calco, compensación, comprensión lingüística, creación discursiva, descripción, elisión, equivalente acuñado, generalización, modulación, particularización, préstamo, sustitución, traducción literal, transposición y variación.

es hocico de caballo que fija  
 los jarretes potentes,  
 pero ayer caí y toqué fondo  
 mis labios quedaron cerrados  
 y el temor se abrió paso en mi pecho  
 con su denso silbido  
 y las fuentes cedieron en su florecer,  
 sus delicadas aguas  
 no eran más que un mero mar de dolor  
 donde naufragaba durmiendo,  
 e incluso ahí me aterraban  
 ángeles eternos.  
 Pero si son tan dulces y constantes  
 ¿por qué me da miedo la inmovilidad?

En los cuatro primeros versos predomina la compensación mediante la ligera variación del registro para mantener la aliteración de sonidos. En el texto original se encadenan de forma alterna la “s” con la “m”:

- “non sapevo che avesse una faccia sanguigna” = “no sabía que poseía una tez sanguínea”. Compensación lexical: ‘*avere*’ con ‘poseer’.
- “le labbra di metallo dure, / una mancanza netta d’orizzonti” = “unos labios firmes de metal, / una falta nítida de horizontes”. Sustitución de la secuencia “m”–“l” por “f”–“m” (firme-falta / firme metal): sinonimia en el caso de ‘duro’–‘firme’, equivalencia ‘netto’–‘nítida’, cuyo formante resuena al vocablo italiano.

En la propuesta “es hocico de caballo que fija”, buscando ser fieles al número de sílabas, nos hemos vuelto más explícitos en el traslado de la imagen poética “è un muso di cavallo che blocca”. La particularización del verbo ‘fijar’ respecto a ‘*bloccare*’ se debe a que la entrada española significa revestir algo y así quede inmóvil, en este caso la articulación del caballo para que no ceda y caiga al suelo. En el verso sucesivo “i garretti possenti”, la poeta se apropia de un término específico de la anatomía del caballo, que en español tiene dos equivalentes posibles, jarrete o corvejón. Al igual que en el caso anterior, hemos decidido preservar la sonoridad del italiano en la medida de lo posible, “los jarretes potentes”, no solo con el término anatómico, sino también con la sinonimia de la fuerza con la que los describe (‘*possenti*’–‘potentes’).

Para la traducción del verbo sintagmático con doble sentido ‘*cadere in basso*’, tocar fondo y el caballo que se desploma, hemos optado por una ampliación lingüística y la adición de copulativas que trasladan dualidad “pero ayer caí y toqué fondo”. La adición de la conjunción copulativa, además, sirve de apoyo al ritmo por la anáfora con los versos sucesivos. En “y el temor se abrió paso en mi pecho” hemos utilizado una creación discursiva, añadiendo un peso retórico inexistente en el TO, facilitando la comprensión del texto sin alterar el sentido.

Declaramos anteriormente que para este proyecto queríamos dar prioridad a la fonoestilística; ‘*fondo*’ denota la profundidad, la espesura. Alda Merini vuelve a usar la aliteración “con un sibilo fondo / e le fontane hanno cessato di fiorire” y para recuperar la pérdida de este recurso fonético con la aparición de otro, hemos traducimos el adjetivo



‘fondo’ por ‘denso’, resultando así un verso onomatopéyico al repetir las ‘s’ que evocan el silbido del que habla “con un silbido denso”.

En el intento de regirnos a la métrica del original, el complemento directo de “e le fontane hanno cessato di fiorire”, compuesto por la estructura ‘preposición + verbo en infinitivo con función nominal’, se traduce por ampliación lingüística: “y las fuentes cedieron en su florecer”, añadiendo un adjetivo posesivo que no altera la personificación y permite el uso aliterado de ‘ceder’–‘cessato’. El agua de las fuentes pasa a estar en plural por transposición y coherencia en “sus delicadas aguas”. Reiteramos el uso de la ampliación y creación discursiva en “no eran más que un mero mar de dolor” como propuesta para “era soltanto un mar de dolor”. Es lógico que esta decisión tiñe el verso con un arpegio estilístico añadido respecto al TO por la aliteración más – mero – mar, pero justificamos nuestra decisión en la conservación del registro casi coloquial con el que la autora pretende menospreciar esas aguas que no riegan su creatividad, sino que la convierten en náufrago.

En la línea contraria, la diferencia sintáctica y la limitación silábica nos han obligado a la comprensión lingüística de “ma anche allora avevo paura” – “e incluso ahí me aterrabán”, que pierde la anáfora con el penúltimo verso “ma se sono così dolci e costanti”. Trasladamos esta anáfora para compensar los versos anteriores “pero ayer caí y toqué fondo / mis labios quedaron cerrados / y el temor se abrió paso en mi pecho”. Por último, hemos tenido en cuenta la riqueza léxica de Alda Merini en la expresión del miedo, que viste distintas máscaras en el TO; los sustantivos ‘spavento’, ‘paura’, ‘terrore’ equivalen a ‘temor’, ‘aterrar’ y ‘miedo’ para así conservar este concepto camaleónico que conduce la vida de la poeta a través de las autopistas del dolor.

### Estoy segura

Estoy segura de que nada volverá a ahogar mis rimas,  
al silencio lo encerré por muchos años en mi garganta  
como trampa con forma de sacrificio,  
ya ha llegado el momento de a cantar ponerse  
una exequia al pasado.

La traducción de este breve poema la planteamos como una subordinación forma-contenido superior respecto al caso anterior. Hemos conseguido recrear no solo la métrica del TO, sino también la rima, resultando un esquema simétrico 17A, 17A, 11B, 13-, 7b.

En el verso inicial el significado es inalterado por la transposición de la unidad fraseológica ‘nulla + più’, convertida en ‘adverbio de cantidad + futuro simple’ de ‘volver’. Lo mismo sucede con el sustantivo ‘rima’ en femenino singular, como sinécdoque de la poesía, que en español sería incoherente si no lo cambiamos la concordancia de número al plural ‘rimas’ para dejar implícita su producción poética. En el segundo, “il silenzio l’ho tenuto chiuso per anni nella gola” una ligera modulación nos permite ajustarnos al cinturón de la métrica sin perder la voz en primera persona, importante en los textos merinianos. De esta forma, el verbo ‘tenere’ conjugado en *passato prossimo* pasa a ser una pasiva en forma impersonal que después recuperamos con el posesivo ‘mi’: “al silencio lo encerré por muchos años en mi garganta”.

La traducci3n del śmil “come una trappola da sacrificio” ha requerido la combinaci3n trasposici3n + creaci3n discursiva para rescatar el sentido de la preposici3n ‘*da*’ que, entre sus mltiples usos, denota la relaci3n o cualidad a la que remite el objeto que antecede. De este modo, el complemento preposicional pasa a ser un complemento circunstancial de modo introducido por la colocaci3n ‘con forma de’. En el penltimo verso, hemos a~nado una hipérbole “a cantar ponerse” para conseguir el mismo nmero de ślabas, evitar a~nadir una rima y para poder cerrar el poema con la traducci3n literal del ltimo verso cuya sonoridad es prcticamente en espejo al TO.

## CONCLUSIONES

Tras diseccionar el proceso traductor de este par de poemas, nos proponemos dar respuesta a las preguntas que lanzábam3s al comienzo del estudio y aś no caer en mera ret3rica. La afinidad entre las lenguas de trabajo se muestra un arma de doble filo: en un lado de la hoja, la transparencia fonética entre el italiano y el espa~ol nos ha permitido jugar con el léxico para recrear las aliteraciones y remitir al lector a la sonoridad del italiano; de igual modo, la cercanía formal entre ambas tambi3n nos ha consentido utilizar equivalentes cuyos formantes comparten raíces, aunque en alguna ocasi3n haya supuesto una ligera alteraci3n del registro. Al otro lado, dicha cercanía no encuentra estructuras paralelas entre ambas lenguas, particularmente en las preposiciones o en el uso del pretérito perfecto compuesto. Para sortear estos errores intralinguales (Bailini 2016) nos hemos visto obligados a usar la trasposici3n o la ampliación lingüística para mantener el sentido y el balance entre lo explícito y lo implícito. Además, el traductor corre el peligro del calco injustificado o de la tentaci3n de los falsos amigos que esperan al acecho de la confianza para devorar al traductor en el falso sentido por la facilidad que suponen a la hora de mantener el cómputo silábico. Por eso, al traducir entre lenguas tan pr3ximas “es absolutamente imprescindible que el traductor sepa cuándo y en qué medida puede acercarse o alejarse del texto original. De lo contrario, corre el riesgo de crear un texto meta desnaturalizado, extraño para un lector hispanohablante, con t3rminos que, aunque existan en espa~ol, no tienen la misma frecuencia de uso o no se utilizan en el mismo contexto” (Carlucci y D́az 2007: 185).

En las cuestiones métricas, la proximidad genética del italiano y el espa~ol colabora en la recreaci3n del nmero de ślabas; la afinidad lingüística ha sido favorable a la perspectiva nimética. Sin alterar el sentido del texto ni perjudicar la cohesi3n del TO, hemos conseguido mantener la escansi3n silábica e incluso el juego de rimas en el segundo poema. Esto ltimo ha sido posible gracias a los sufijos derivativos de g3nero que el léxico del texto, en ambos idiomas, se asocian con la vocal ‘-a’ para el femenino y ‘-o’.

El trasvase de las metáforas y metonimias no ha planteado problemas de incompatibilidad cultural, por lo que no ha sido necesaria una adaptaci3n. La mayor parte de estas proyectan el significado literal en imágenes universales o la semi3tica que nace de la creatividad de la autora, repetible en espa~ol. Por ello, siempre que los significantes, la conjugaci3n verbal y la sintaxis lo permitan, la traducci3n literal se planea como la soluci3n para la reescritura del poema original en la L2.

Para concluir, consideramos que las lenguas afines cooperan en la exportación literaria por los rasgos métricos comunes. La cercanía cultural y semiótica no obligan al traductor a crear de cero metáforas o imágenes evocativas de análogo efecto en el lector y que la traducción de la métrica con apenas pérdidas en el plano fonético y léxico del texto no hubiera sido posible con otro par de lenguas.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANGUITA MARTÍNEZ Víctor, 2020, *Anne Sexton y Alda Merini: la creación literaria para la desinstancionalización psiquiátrica. Traducción, poesía y Relevancia*, Madrid: Sindéresis.
- ARRIAGA FLÓREZ Mercedes, 2018, *Alda Merini. Cartas desde el manicomio* (in:) *Identidad autorial femenina y comunicación epistolar*, Julio Neira y María Martos (eds), Madrid: UNED, 483–500.
- BAILINI Sonia, 2016, *La interlengua de lenguas afines. El español de los italianos, el italiano de los españoles*, Milano: LED.
- CARLUCCI Laura y DÍAZ Ferrero Ana María, 2007, Falsas equivalencias en la traducción de lenguas afines: propuesta taxonómica, *Sendebarr* 18: 159–190.
- CARNITI Emanuela, 2019, *Alda Merini, mia madre*, Lecce: Manni.
- GARCÍA YEBRA Valentín, 1989, *En torno a la traducción. Teoría. Crítica. Historia*, Madrid: Gredos.
- GUTT Ernst-August, 1991, *Translation and Relevance. Cognition and Context*, Oxford: Blackwell.
- HURTADO ALBIR Amparo, 2001, *Traducción y Traductología: Introducción a la Traductología*, Madrid: Cátedra.
- MARECHIAROFILM Y RAI CINEMA (prod.) y DE LILLO Antonietta (dir.), 2013, *La pazza della porta accanto; conversazione con Alda Merini di Antonietta De Lillo* [documental], Italia: C.G. Entertainment.
- MARTÍNEZ DE MERLO Luis, 1997, Traducir poesía (Condiciones y límites de una práctica posible), *Trans. Revista de Traductología*: 43–53.
- MASTROSIMONE Stefano, 2010, *Una specie di follia. Conversazioni con Alda Merini*, Roma: Aliberti editore.
- MERINI Alda, 1984, *La Terra Santa*, Milano: Libri Scheiwiller.
- MERINI Alda, 1986, *L'altra verità: diario di una diversa*, Milano: Libri Scheiwiller.
- MERINI Alda, 2003, *Più bella della poesia è stata la mia vita*, Videocasete editado por Vincenzo Mollica, Torino: Einaudi.
- MERINI Alda, 2010, *Vacío de amor*, traducción y prólogo de Mercedes Arriaga Flórez y Jenaro Talens, Palencia: Ediciones Cálamo.
- MERINI Alda, 2017, *L'altra verità. Diario di una diversa* (6ª ed.), Milano: Rizzoli Libri S.p.A.
- MUÑOZ RAYA Eva, 1988, *Oreste Macrì letterato/traduttore. Los Canti gitani e andalusí de García Lorca*, (in:) *Actas de las II Jornadas Internacionales de Traducción e Interpretación de la Universidad de Málaga*, Leandro Félix y Emilio Ortega Arjonilla (eds), Málaga: Centro ediciones de la Diputación de Málaga, 539–549.
- REGA Lorenza, 2001, *La traduzione letteraria. Aspetti e problema*, Torino: UTET Librería.

## DICCIONARIOS DE CONSULTA

- ARQUÉS Rossend, PADOAN Adriana, 2012, *Il Grande dizionario di Spagnolo. Dizionario Spagnolo-Italiano, Italiano-Spagnolo*, Bologna: Zanichelli.
- MOLINER RUIZ María, 2016, *Diccionario de uso del español*, Madrid: Gredos.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2021, *Diccionario de la lengua española* (22.ª ed), <http://www.rae.es/rae.html> (última consulta: 15.04.2021).
- TRECCANI, 2021, <http://www.treccani.it/vocabolario/> (última consulta: 2.03.2021).