

## ***El maleficio de la mariposa en Italia.*** **Una traducción de poeta a poeta**

Laura Dolfi  
Università degli Studi di Parma  
[laura.dolfipr@gmail.com](mailto:laura.dolfipr@gmail.com)

### **Palabras clave:**

García Lorca. Giorgio Caproni. *El maleficio de la mariposa*. Traducción. Recepción italiana

### **Resumen:**

Este artículo reflexiona sobre la recepción en Italia de *El maleficio de la mariposa*, y en particular analiza la importante traducción que el poeta Giorgio Caproni preparó para una emisión radiofónica en 1971. De este texto, que pone frente a frente a dos poetas, se destacan las características semánticas, métricas y fónico-rítmicas, poniéndolas en relación también con otra traducción anterior, la del hispanista Vittorio Bodini.

---

## ***El maleficio de la mariposa in Italy.*** **A translation from poet to poet**

### **Keywords:**

García Lorca. Giorgio Caproni. *El maleficio de la mariposa*. Translation. Italian reception

### **Abstract:**

This article reflects on Italian reception of García Lorca's *El maleficio de la mariposa* and it particularly analyzes the important translation prepared by the poet Giorgio Caproni for a radio broadcast in 1971. This text, which confronts two poets, highlights the semantic characteristics, metric and phonic-rhythmic, comparing them with the previous translation made by Vittorio Bodini.

---

Es en 1968 cuando el *El maleficio de la mariposa* empieza a circular en Italia, gracias a una importante editorial (Einaudi) y a un conocido hispanista y traductor (Vittorio Bodini). Se trata de una fecha bastante tardía si consideramos que la recepción del teatro de García Lorca siguió muy de cerca la de su poesía<sup>1</sup>. En efecto, *Bodas de sangre* salió en 1941 y 1942 (traducida por el novelista Elio Vittorini) y luego en 1943; en este mismo 1943 se publicó una *Doña Rosita la soltera*, en 1944 dos *Yerma*, y en 1946 *La casa de Bernarda Alba* y dos *Mariana Pineda*<sup>2</sup>. Además, tampoco el teatro 'menor' careció de difusión puesto que en 1945 llegó a la imprenta el *Retablillo de Don Cristóbal* y en 1946 se sumaron, a otra versión de la farsa de Don Cristóbal, las de *La zapatera prodigiosa* y de *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*<sup>3</sup>.

En suma, a la altura del primer aniversario del asesinato de García Lorca casi toda su obra dramática, sin distinción de género, había sido traducida y leída en Italia, aunque de manera desigual. Además, ese interés editorial se confirmó en 1952 con la I edición del *Teatro* que Vittorio Bodini cuidó para Einaudi y que reunía por vez primera, en sus casi seiscientas páginas, todas las piezas que Guillermo de Torre había publicado en su edición argentina de las *Obras completas*<sup>4</sup>. En cambio, *Los títeres de*

---

<sup>1</sup>Que fue ligeramente más temprana, puesto que la traducción de unos poemas del *Romancero gitano* y del *Poema del cante jondo* se remonta a 1938 y la primera edición de la antología *Poesie*, al cuidado de Carlo Bo, a 1940 (para estos y otros datos sobre la primera recepción de la obra de García Lorca en Italia, así como para su comentario, remito a Dolfi, 2006: 175-365).

<sup>2</sup> Los traductores eran varios, así como las revistas y las editoriales: las dos ediciones de *Nozze di sangue* de Vittorini las imprimió Bompiani de Milán, la de Giuseppe Valentini *Il Dramma* (a. XIX, núm. 410-411); *Donna Rosita nubile* de Albertina Baldo Guanda de Modena; las *Yerma* de Carlo Bo y de Ruggero Jacobbi respectivamente Rosa e Ballo de Milán y O.E.T. Edizioni del Secolo de Roma; *La casa de Bernarda Alba* de Amedeo Recanati *Il Dramma* (a. XXII, núm. 12-13) y las *Mariana Pineda* de Albertina Baldo y de Nardo Languasco la editorial Guanda y el ahora cit. núm. 12-13 de *Il Dramma*.

<sup>3</sup> Todas estas piezas salieron en revista; antes, el *Teatrino di don Cristobal* de Bodini en la romana *Aretusa* (a. II, s.núm.) y, luego, las tres en el ahora cit. núm. 12-13 de *Il Dramma* (*La zapatera prodigiosa* traducida por Nardo Languasco, y el *Amore di Don Perlimplin con Belisa nel suo giardino* y el *Quadretto di don Cristóbal* por Dimma Chirone).

<sup>4</sup> O sea los dramas *Mariana Pineda*, *Así que pasen cinco años*, *Bodas de sangre*, *Yerma*, *Doña Rosita la soltera* y *La casa de Bernarda Alba*, la pieza surrealista *El público*, las farsas *La zapatera prodigiosa* y *Retablillo de don Cristóbal* y la aleluya erótica *El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*.



*cachiporra*, el *Teatro breve* y *El maleficio de la mariposa*, añadidos en 1954 por Arturo del Hoyo en su edición madrileña de las *Obras completas*, Bodini las incorporó solo más tarde puesto que ningún cambio caracterizó su II y III edición del *Teatro*, salidas respectivamente en 1959 y 1961. Como decíamos, tuvo que pasar algún otro año, o sea hay que llegar a 1968, para que por fin se publique una primera traducción de *El maleficio de la mariposa*<sup>5</sup>. En realidad, existía otra traducción anterior, gracias a otro destacado hispanista, Oreste Macrí<sup>6</sup>, quien pensaba publicarla en un libro dedicado al *Teatro completo* de García Lorca; sin embargo, a pesar de que la editorial Guanda había aceptado imprimirlo, el proyecto se malogró, así que su versión quedó inédita, y por consiguiente desconocida, durante decenas de años<sup>7</sup>.

Si, pues, es a Bodini a quien le queda el mérito de haber empezado a divulgar el primer texto teatral de García Lorca, basta leer la advertencia que precede a su nueva «edizione integrale» del *Teatro* para darse cuenta de que esta «comedia en dos actos y un prólogo» no le gustaba. En efecto, después de haber señalado que todas sus traducciones habían sido revisadas teniendo en cuenta las *Obras completas* de Arturo del Hoyo y que tres piezas habían sido añadidas, se detenía a ofrecer unos datos sobre *El maleficio de la mariposa*. Pero lo que podía aparecer informaciones objetivas (era una obra juvenil, se había representado en 1920 sin éxito, durante años se pensó que el autor la hubiera destruido) se transformaba en seguida en una explícita valoración negativa: se trataba de un texto que descubría su inmadurez. Así, no queriendo que el 'primer encuentro' del

<sup>5</sup> Tampoco había aparecido en otras ediciones editadas en los mismos años: pienso en *Tutto il teatro* impreso por Mondadori en 1958 que, junto con los seis dramas, recogía *La calzolaia ammirevole*, *L'amore di don Perlimplino*, *Teatrino di don Cristobal*, *Il pubblico*; y en el *Teatro minore* que Argalia de Urbino editó en 1963 y que ofrecía la versión italiana de *Mariana Pineda* y de las tres piezas del *Teatro breve* que Ubaldo Bardi había publicado en su *García Lorca, Teatro 1927-1928* (Parma, Battei, 1959).

<sup>6</sup> Cuyo nombre estaba relacionado con García Lorca por el gran éxito de su antología *Canti gitani e prime poesie*, publicada en 1949 (ed. Guanda) y varias veces reimpressa y ampliada con el título *Canti gitani e andalusi*.

<sup>7</sup> Salió solo en 1999 en el apéndice de las actas *Federico García Lorca e il suo tempo*, 1999: 627-662.



lector con el teatro de Lorca correspondiera a esta «prova così discutibile», prefería colocarlo, o mejor 'confinarlo', como apéndice al final del libro; además, para que no quedaran dudas sobre el hecho de que esta presencia le parecía poco oportuna, se preocupaba de precisar que había sido el editor quien había pretendido una edición completa<sup>8</sup>.

Teniendo en cuenta también este juicio tajante, adquiere una importancia aún mayor la publicación en 1971 (o sea solo tres años más tarde) de una versión italiana dedicada exclusivamente a esta pieza. En este caso el traductor no era un hispanista sino un importante poeta, Giorgio Caproni, que había demostrado ya su afición a García Lorca y a la poesía española del siglo XX<sup>9</sup>. Entre las muchas y variadas piezas del poeta granadino era, pues, esta obra juvenil la que le había interesado, y posiblemente por las mismas razones que habían provocado el rechazo de Vittorio Bodini: era una obra muy lírica.

Este elemento, así como su tema y aquellos protagonistas que muchos habían considerado reprochables, para Caproni tenían un valor muy distinto: a él, a quien le gustaba observar a los insectos<sup>10</sup>, seguramente no le resultaba desagradable pensar en esta *comedia ínfima* (como rezaba uno de sus primeros títulos) y en su mundo de cucarachas, animado por unos gusanos de luz, un alacrán y una mariposa. Y no es una casualidad que

<sup>8</sup> Cfr. la «Avvertenza alla quarta edizione», en García Lorca, *Teatro*, ed. 1968: XXI. La difusión que el teatro de García Lorca alcanzó con esta edición aumentó aún más, puesto que Einaudi sumó a este libro la reimpresión aislada de algún drama: *Nozze di sangue* en 1952 y en 1963; *La casa di Bernarda Alba* en 1961; *Yerma* en 1964. Además, en 1967 también otra destacada editorial, Mondadori, publicó en la colección “Oscar mensili” una recolección más reducida: *Nozze di sangue*, *La casa di Bernarda Alba*, *Yerma*, y *Donna Rosita nubile*.

<sup>9</sup> Traduciendo *Arbolé*, *arbolé* en 1956 para la revista romana *Il Punto* (a. I, n. 28, p. 21) y, dos años más tarde, otros dos poemas: *La sposa infedele* y *Pianto per Ignacio Sánchez Mejías*, que –junto con el anterior– aparecieron en la importante antología bilingüe *Poesia straniera del Novecento* cuidada por Attilio Bertolucci (1958: 566-87). A los años 1960-61 se remonta, en cambio, su versión de algunos poemas sueltos de Unamuno, de los hermanos Machado, de Jiménez, León Felipe, Salinas, Guillén, Diego, Alonso, Aleixandre, Cernuda, Alberti, Altolaguirre y Panero (para estos y otros inéditos, véase Caproni, ed. 2020).

<sup>10</sup> Solía detenerse a mirarlos y, en particular, reflexionaba sobre el hecho de que las personas que corren nunca se habrían dado cuenta del camino de las hormigas. No deja de ser significativo que los últimos dos libros que pidió como regalo trataran precisamente de entomología (véase Caproni, Caproni, Berardinelli, 2013: 15 y 37).



pocos años más tarde volviera sobre este texto y, sin esconder sus límites (era incompleto y por esto ocupaba quizá un lugar marginal), lo describiera destacando su 'encanto poético' y fijando su contenido y finalidad:

È la storia di un amore impossibile: uno scarafagginò poeta s'è innamorato d'una farfalla ferita, caduta da un cipresso. Lo scopo della commedia lo dice Lorca stesso nel Prologo: vincere la ripugnanza sciocca che ispirano «certi insetti puliti e lustri, che con tanta grazia si muovono tra l'erba»<sup>11</sup>.

Eran palabras que intentaban suscitar atención y benevolencia. En efecto, las personas a las que Caproni se dirigía no eran unos lectores que habían decidido acercarse a esta pieza, sino el público de una emisión de la radio nacional que, por la tarde<sup>12</sup>, ofrecía en italiano lecturas de párrafos de obras literarias nacionales y extranjeras de diferentes géneros. Para representar el teatro en esta XV emisión del 22 de abril de 1975, Caproni había elegido el comienzo de *El maleficio de la mariposa*, con esa larga y poética acotación inicial<sup>13</sup> que se prolongaba en el diálogo casi como en un *continuum* ininterrumpido. En realidad, con la lectura de esta escena (I, esc. 1<sup>a</sup>) no se proponía una novedad absoluta, puesto que –como hemos recordado– la traducción completa de la comedia Caproni la había dado a conocer ya cuatro años antes, y también en aquel entonces había tenido una difusión importante: se había transmitido a través de la radio. Además, a la primera emisión (del 26 de julio de 1971), que fue grabada, siguieron dos réplicas: el 31 de mayo de 1973 y el 11 de octubre de 1979<sup>14</sup>. Así, en la

<sup>11</sup>Giorgio Caproni, ed. 2017: 227.

<sup>12</sup> Desde las 17.05 a las 18.55, o sea en una franja horaria que se consideraba de mucha audiencia (cfr. «Introduzione», *ibidem*: 13).

<sup>13</sup> En cambio, quedaban eliminadas las acotaciones que comentaban las intervenciones de los personajes. Las voces eran varias: a la premisa de Giorgio Caproni y a la acotación inicial correspondían, respectivamente, las de Gianni Esposito y Manlio Guardabassi (o Dario Penne), a las intervenciones de las Curianas las de Grazia Radicchi y Adriana Vianello (como consta en la grabación, Rai, “Teca aperta”, FI00040207-345; y en su transcripción en el cit. Caproni, ed. 2017: 227-230).

<sup>14</sup> La emisión se efectuó desde la sede Rai de Florencia, con alguna variante en el horario y en la cadena elegida: un lunes a las 21.30 en la III cadena en 1971, un jueves a la misma hora y cadena en 1973; un jueves a las 21.10 en la II cadena en 1979 (véase el semanal de la radio y televisión *Radiocorriere*, núms. 30 (1971): 39; 22 (1973): 67 y 41 (1979): 160: <<http://www.radiocorriere.teche.rai.it>>). El cit. núm. 30 daba mayor resalto a la emisión con una breve nota de Franco Scaglia que señalaba la fecha de composición de la pieza,



década de los setenta esta pieza juvenil –en su forma completa o parcial– apareció en los programas de la radio nacional italiana con cierta regularidad: en 1971, en 1973, en 1975, y en 1979.

Si es evidente que con la traducción de Giorgio Caproni *El maleficio de la mariposa* alcanzó un público muy amplio, no hay que olvidar otro importante elemento, o sea que fue gracias a él por quien también en Italia esta pieza recuperó, por lo menos en parte, su 'identidad' de género. En efecto, lo que se transmitió por radio no fue la lectura de un texto impreso, sino una lectura dramatizada que implicaba varios actores: solo cuatro intérpretes los del fragmento, pero casi veinte los de la comedia completa<sup>15</sup>, que además tenía director (Guido De Salvi) y música de fondo<sup>16</sup>: se recreaba de esa manera, aunque de forma diferente, aquella coralidad de papeles (autor, actores, y director) que, como en toda pieza dramática, había acompañado en la primavera de 1920 el estreno de la comedia en las tablas del vanguardista teatro Eslava de Madrid. Sin embargo, este elemento positivo conllevó consecuencias quizá inevitables, o sea el hecho de que aquel texto italiano –resultado de la insistida búsqueda de equivalencias perseguidas por el poeta– sufrió de vez en cuando modificaciones significativas.

---

mencionaba su estreno en Madrid y relataba unas 'anécdotas' biográficas sobre su autor (véase «Prosa alla radio»: 67).

<sup>15</sup> Que pertenecían a la «Compagnia di Prosa» de la Rai de Florencia. De todos se enumeraba nombre y papel: «*Il poeta*: Corrado De Cristofaro; *Donna Blatta*: Wanda Pasquini; *Blatta Negromantica*: Franca Nuti; *Blattina Silvia*: Anna Teresa Eugeni; *Donna Spocchie, madre di Blattina Silvia*: Edda Soligo; *La Farfalla*: Silvia Monelli; *Scarafaggino il Nini, figlio di Donna Blatta*: Gianfranco Ombuen; *Scorpioncello il Trinciagiunchi*: Virgilio Gottardi; *Prima Lucciola*: Grazia Radicchi; *Seconda Lucciola*: Anna Maria Sanetti; *Terza Lucciola*: Cecilia Todeschini; *Blattina Santa*: Francesca Siciliani; *Prima Blattina*: Franca Dominici; *Blatta Contadina*: Maria Grazia Sughì; *Blatta Guardianiana*: Siria Betti; *Prima Blatta*: Maria Grazia Fei; *Seconda Blatta*: Evelina Gori» (*Radiocorriere*, núm. 30 cit.: 39). Como ulterior llamada de atención, una foto de la actriz Franca Nuti completaba el título y los nombres de traductor, director y actores (ibidem: 38).

<sup>16</sup> Elegida por el director. Un sonido de guitarra y arpa abre el acto I, y a lo largo de la comedia una guitarra acompaña a menudo acotaciones y diálogos: en particular, en las escs. 1ª, 3ª y 5ª del acto II (véase la grabación Rai, FI00034582).



En efecto, basta cotejar el mecanografiado entregado por Caproni y el guión preparado para la emisión<sup>17</sup> para darse cuenta de las banalizaciones y de las variaciones sinonímicas no escasas que se introdujeron. Y si la eliminación de palabras raras o regionales se justifica con el intento de agilizar la comprensión (en la esc. 2ª del acto I, por ejemplo, la «mariolina»-*teresita* se transforma en «coccinella» siguiendo la explicación ofrecida en una nota por el mismo Caproni), otros cambios parecen del todo arbitrarios. Pienso en Gran/San Piattolone (*Gran/San Cucaracho*) que se convierte en Grande/Santo Scarabeo<sup>18</sup>, en el expresivo «bamboccio» (*niño*) que se allana en un genérico «bambino» (I, 5ª), en «ambascia» (*desolación*) y «tutta inguazzata» (*de rocío llena*) que se simplifican en «angoscia» y «di rugiada irrorata» (*Prólogo* y I, 1ª); en «maestà» (*alteza*) y «amistà» (*paz*) que pasan a «altezza» y «allegrezza» (I, 5ª), etc. Análogamente hay que citar la poética intervención de Curiana Nigromántica –«Sueño que las dulces gotas de rocío / son labios de amores que me dejan besos / y llenan de estrellas mi traje sombrío» (I, 1ª)– que pierde completamente su ritmo y sus intencionadas aliteraciones pasando de «Sempre nel sogno le gocce di guazza / son baci che un labbro d’amore mi lascia / spargendomi d’astri la buia mantellina» al literal «Un sogno dove le dolci gocce / della rugiada son baci d’amore / che mi costellano la buia mantellina» del guión<sup>19</sup>.

Pero hay más, puesto que otras variaciones se añadieron durante la fase siguiente de la actuación<sup>20</sup>. Se trata de pequeños ajustes (como elisiones y apócopes que facilitaban la fluidez de la pronunciación) y de acortamientos significativos cuya finalidad era seguramente la de brindar al

<sup>17</sup> Conservados en la cit. sede Rai de Florencia, Radio copioni, carpeta 3242, fasc. 1, documentos 1378/C (mecanografiado de Caproni); 1378 y el 1378/A (guión, dos ejemplares). Para una descripción detallada de su contenido remito a la introducción y a las notas al texto en el cit. Caproni, ed. 2020.

<sup>18</sup> Esta variación se debe al director; en efecto Santo Scarabeo es el equivalente que Guido De Salvo había propuesto en su prueba de traducción (véase Rai, carpeta 3242, fasc. 1, 1378/B).

<sup>19</sup> Mecanografiado, 1378C, p. I no numerada y guión 1378, p. 7. Volveremos sobre estos versos más adelante.

<sup>20</sup> Como se puede comprobar escuchando la cit. grabación FI00034582. También en este caso, para una descripción completa, remito al cit. Caproni, ed. 2020: 350-352.





oyente un diálogo más esencial y directo: desaparecen así los cuatro versos que Doña Curiana canta al final de la esc. 1ª del acto I y algunas intervenciones de la siguiente esc. 4ª<sup>21</sup>. Pero no hay que olvidar pequeños añadidos y reiteraciones que, en cambio, se dirigían a reforzar el énfasis de la frase: el airado «Impossibile» (*Imposible*) con el que Doña Curiana acoge la queja desanimada de Curianita Silvia, por ejemplo, lo subrayan un interrogante, «E allora Silvia?», y un primer «Non mi ama» (I, 5ª); el «E attenta!» (*¡Ten cuidado!*) que Curiana Nigromántica pronuncia en la esc. 2ª del acto II se duplica subrayando aún más la peligrosidad de Alacranito; y finalmente al grito «È matto» (*¡Está loco!*) con el que –al final de la comedia (II, 6ª)– Curiana Guardianiana comenta el lamento desesperado de Curianito, le siguen risas y un efecto de eco conseguido mediante la implicación de voces diferentes que acentúan con su tono irónico el dramatismo de la escena: «Scarafagginò è matto. È matto. Scarafagginò è matto. Scarafagginò è matto. È matto. È matto. Scarafagginò è matto».

Resulta evidente, pues, que el director no se limitó a retocar la traducción, sino que modificó también el texto original; y a este propósito hay otro cambio importante que debemos señalar. En efecto, si en el momento de elegirla y traducirla el hecho de que la comedia se hubiera recuperado de forma incompleta no había representado para Caproni un obstáculo importante, inevitablemente sí que podía serlo para el director de una lectura dramatizada que, además, no conocía los pocos datos sobre la parte perdida que se han rescatado más tarde<sup>22</sup>. Así, realizando un discutible y no declarado *collage* lorquiano, De Salvi añadió al final de la pieza, no solo la legítima repetición de un par de frases del prólogo («La poesia che si chiede perché mai le stelle s'eclissino è molto pernicioso per le anime

<sup>21</sup> Durante la actuación se eliminaron o acortaron incluso algunas acotaciones: queda eliminada, por ejemplo, la poética descripción del paisaje que abre el acto I.

<sup>22</sup> O sea la acotación que remite al final trágico de la comedia y a su epílogo espectacular: «Por el fondo de la escena aparecen Gusanos de luz y unas Curianas que cogen el pétalo de rosa que guarda a Curianito y se lo llevan lentamente con gran ceremonia y solemnidad. Queda la escena sola. Todo está iluminado fantásticamente de rosa. La marcha fúnebre se va alejando poco a poco» (García Lorca, ed. 1999: 204; la precisión «Queda la escena sola» falta en la edición de las *Obras completas*, 1986).





ancora in boccio... Inutile dirvi che l'innamorata bestiolina morì»<sup>23</sup>), sino también la versión italiana del poema *Luna y panorama de los insectos* (*El poeta pide ayuda a la Virgen*) que Macrí había traducido para su famosa antología *Canti gitani e andalusi*<sup>24</sup>.

Naturalmente este final, como otros cambios que Caproni no había autorizado, desaparecieron cuando, poco más tarde, *Il maleficio della farfalla* (este es el título italiano) se publicó en la revista *Terzoprogramma*<sup>25</sup> que –como anunciaba indirectamente su subtítulo, «L'informazione culturale alla radio»– solía reunir una selección de los textos transmitidos por la III cadena. Recuperada su propia integridad, la versión de Caproni se ofrecía, pues, al lector como inevitable alternativa a la de Vittorio Bodini, y no solamente por el mayor o menor apoyo dado a la pieza de García Lorca. En efecto, se trataba de dos versiones bastante distintas, puesto que las palabras que Caproni había elegido tenían un registro menos coloquial, eran literales, cultas y expresivas al mismo tiempo, mientras que la traducción de Bodini, igualmente correcta y buena, resultaba de vez en cuando muy personal y, desde este punto de vista, en ocasiones incluso más atrevida.

Llaman la atención, por ejemplo, las equivalencias elegidas para los nombres de los personajes: junto al literal «Scorpioncino Tagliagiunchi» (*Alacranito el Corta-mimbres*) y al solo mencionado «Grande/Santo

<sup>23</sup> Correspondientes al español: «La poesía que pregunta por qué se corren las estrellas es muy dañina para las almas sin abrir... Inútil es decirnos que el enamorado bichito se murió». Cfr. la grabación FI00034582 y los mecanografiados 1378C, 1378 y 1378/A.

<sup>24</sup> Cfr. «Chiedo alla divina madre di Dio, / regina celeste di tutto il creato / che mi dia la pura luce degli animaletti / che hanno una lettera sola nel dizionario. / Animali senz'anima, semplici forme, / lungi dalla spregevole saggezza del gatto, / lungi dalla fittizia profondità del gufo, / lungi dalla scultoria sapienza del cavallo, / creature che amano senz'occhi / con un unico senso di infinito ondulato / e che s'uniscono in grandi mucchi / per essere mangiati dagli uccelli. / Chiedo la sola dimensione / che hanno i piccoli animali piani / per sviare cose coperte di terra / sotto la dura innocenza della scarpa. / Nessuno che pianga per aver capito / i milioni di minuscole morti sul mercato, / quella folla cinese delle cipolle decapitate / e quel grande sole giallo dei vecchi pesci schiacciati. / Tu, Madre sempre temibile. Balena di tutti i cieli. / Tu, Madre sempre gioviale. Comare del prezzemolo tritato. / Sai che io capisco la carne minima del mondo» (cfr. Rai, grabación FI00034582 cit.; y, para el texto impreso, García Lorca, ed. 1958: 395 e 397).

<sup>25</sup> En el cit. núm. 1 de 1972: 200-237. Sin preocuparse de las variantes introducidas, una nota precisaba que el texto allí publicado se había transmitido por radio desde Florencia el 26 de julio de 1971; se mencionaban también director y reparto (ibidem: 237).



Scarafaggio» (*Gran/San Cucaracho*), Bodini propone «Scarabeina» (*Curianita*), «Scarabeino» (*Curianito*) y, para el variado conjunto de las curianas –nigromántica, campesina, santa y guardiana– «scarabee»; pero cuando hay que completar este nombre común con *Doña* acude a una típica abreviación romanésca, o sea a una palabra que tiene una marcada connotación regional: «Sora». Si, pues, Bodini –presentando a *Doña Orgullos* como «Sora Orgoglio» y a *Doña Curiana* como «Sora Scarabea»– otorga una atmósfera claramente popular al pequeño pueblo de los insectos, Caproni con «Donna» se mantiene en un nivel lingüísticamente neutro, que sin embargo enriquece utilizando, para la primera, el sinónimo muy expresivo «Spocchie» (que amplía el sentimiento del orgullo a su aspecto exterior) y, para la segunda, una definición, «Blatta», en la que posiblemente había influido el recuerdo del conocido libro *Mar delle blatte* de Tommaso Landolfi.

Además, mientras –como acabamos de señalar– Bodini, siguiendo al original español, no diferencia la traducción de *Curianito* y *Curianita*, Caproni varía sinónimicamente los nombres de estos dos personajes: *Curianita Silvia* es una «Blattina» (así como todas las *Curianas* son «Blatte»), en cambio *Curianito* es «Scarafaggino». Bien es verdad que podía haber sido la diferencia de género lo que había sugerido este cambio<sup>26</sup> –se trata del único representante masculino dentro del variado mundo de las curianas (*Donna Blatta*, *Blatta Negromantica*, *Blattina Silvia*, *Blattina Santa*, *Blatta Contadina*, *Blatte Guardiane*)–, pero es un hecho que la palabra «scarafaggino» resulta muy adecuada para expresar en seguida la diversidad del protagonista quien, con sus inquietudes y su anhelo de alcanzar lo inalcanzable, se sitúa muy lejos de la tranquila aceptación de la realidad que caracteriza a sus familiares y vecinos.

En efecto, con respecto a la acepción propia entomológica de ‘blatta’, el vocablo ‘scarafaggio’, aunque está suavizado por la forma diminutiva utilizada por Lorca, adquiere una significativa potencialidad

---

<sup>26</sup> Incluso Macrí elegirá esos nombres en su traducción inédita, que Caproni no conocía.

figurada ('persona fea', 'de aspecto desagradable'<sup>27</sup>) que subraya acertadamente la inutilidad de los esfuerzos de Curianito y la frustración inevitable de sus aspiraciones, delineando ya su triste destino. Igualmente expresivo resulta el equivalente de la segunda parte de su nombre, *el Nene* que Bodini ignoraba y que Caproni reproduce con el homónimo y cariñoso, «il Nini»<sup>28</sup>. Análogamente, *Curiana Nigromántica* conserva su valor adjetival con «Blatta Negromantica» (Bodini había preferido «Scarabea Negromante») y *Alacranito* con «Scorpioncello» alcanza un matiz gracioso ausente en el literal «Scorpioncino» de Bodini, mientras su apodo *El cortamimbres*, evitando transliteraciones inertes, se transforma en un eficaz y casi onomatopéico «Trinciagiunchi»<sup>29</sup>.

En suma, leyendo estas dos traducciones es evidente, tanto en las acotaciones como en los versos, que Caproni guarda una atención mucho mayor al ritmo y a la sonoridad. Es significativo, por ejemplo, que su sensibilidad métrico-rítmica lo lleve a sustituir los dos heptasílabos «¡de un amor que ya siente! / Curianito, tu suerte» con un alejandrino» (v. 435, I, 6<sup>a</sup>) reconstruyendo así cuatro versos con rima consonante alternada<sup>30</sup>:

[-]¡de un amor que ya siente!	[-]d'un amor che lo punge!
-Curianito, tu suerte	-Figlio mio, la tua sorte
depende de las alas de esa gran mariposa.	dipende dalle ali di questa farfalla ansiosa.
No la mires con ansias porque puedes perderte.	Non bramarla, potresti incontrare la morte.
Te lo dice tu amiga, ya vieja y achacosa	Te lo dice un'amica, ormai vecchia e acciaccosa
	(vv. 434-38, I, 6 <sup>a</sup> ) <sup>31</sup> ,

que, igual que Lorca, se preocupe de ligar con una rima consonante los

<sup>27</sup> Como se lee en el *Grande dizionario della lingua italiana* de Salvatore Battaglia, Turín, Utet, s.v.

<sup>28</sup> Macrí utilizaba «Scarafaggino il Piccolo», aunque en el reparto escribía «Scarafaggino bambino» (en *Federico García Lorca e il suo tempo*, 1999: 628-662).

<sup>29</sup> En cambio, Macrí había traducido «Scorpioncino Tagliavimini». Véase también su «Blatta Negromantessa» y su disimilación de *Gusanos/gusanos de luz*: Caproni y Bodini ponen costantemente «Lucciole», mientras él sigue a García Lorca con «Baco» 1<sup>o</sup>, 2<sup>o</sup>, y 3<sup>o</sup> (*Gusano*) y «lucciole» (*gusanos de luz*; II, 5<sup>a</sup>: ibidem, p. 628).

<sup>30</sup> En efecto, como un alejandrino lo había pensado García Lorca (véase ed. 1999: 113).

<sup>31</sup> En las citas, la traducción sigue el texto publicado en el cit. núm. 1 (1972) de *Terzoprogramma* ahora reproducido en Caproni, ed. 2020, cit.: 36-118: para una más fácil consulta se indica la numeración de los versos presente en esta reimpresión. El texto español es el de las difundidas *Obras completas* cuidadas por Arturo del Hoyo para la madrileña Aguilar que Caproni consultó.



alejandrinos que marcan el paso de la esc. 5<sup>a</sup> del acto I a la 6<sup>a</sup>:

–¡Vamos a entrar a verla! ¡Es preciosa!	–Entriamo ora a vederla. Che bella!
– ¡Preciosa!	– Oh che bella!
–Amapola, ya he visto mi estrella misteriosa	–Papavero, l'ho vista la mia segreta stella!
	(vv. 429-30),

y que en los vv. 401-4 no pierda el enlace de las rimas consonantes alternadas (*caer-hacer*; «cascare»-«fare») a pesar de que en español las intervenciones de Curianita Silvia y de Doña Orgullos estén impresas como dos heptasílabos y no como un alejandrino: «–El no me quiere, madre. / – ¡Qué le vamos a hacer...!»<sup>32</sup>.

Sin embargo, esa atención hacia el ritmo y la sonoridad del verso que no dudaba en considerar ‘indispensable’<sup>33</sup> y que le daba una ventaja con respecto a otros traductores, de vez en cuando lo estimulaba también a introducir alguna innovación, como en la esc. 5<sup>a</sup> del acto I donde la alternancia heptasílabo/endecasílabo se fragmenta en tres versos (un quadrisílabo, un heptasílabo, y otro heptasílabo)<sup>34</sup>:

–¡Abre los ojos!	–Apre gli occhi.
–¡Quiero	–Voglio volare, voglio
volar, quiero volar, el hilo es largo!	volare, il filo è lungo! (vv. 409-410).

Su versión se presenta, pues, incluso desde el punto de vista métrico, como un texto paralelo pero no coincidente. En efecto, el ritmo que escande los actos I y II de García Lorca (octosílabos, alejandrinos, endecasílabos,

<sup>32</sup> Esc. 5<sup>a</sup> del acto I. En efecto, un alejandrino aparece en la cit. edición de Piero Menarini, corregida siguiendo los manuscritos del poeta.

<sup>33</sup> Poseer un «orecchio finissimo» era la única dote que podía ayudar a reproducir el sentido literal del original sin destruir «le vibrazioni della poesia» (Caproni, ed. 1996: 65).

<sup>34</sup> Aunque la suma de los primeros dos versos italianos corresponde rítmicamente a un endecasílabo que, seguido como lo es por un heptasílabo, propone con un 11+7 la inversión del ritmo lorquiano (7+11). Por otra parte, basta considerar el conjunto de las traducciones de Caproni para darse cuenta de que la descomposición o síntesis de versos no es un fenómeno infrecuente: un endecasílabo de Unamuno se quiebra en un pentasílabo y un heptasílabo (*Incidentes domésticos*, II, v. 5); un endecasílabo y un heptasílabo de Antonio Machado se dilatan, el primero, en dos octosílabos y, el segundo, en un heptasílabo y un trisílabo (*Canciones a Guiomar*, III, vv. 89 y 92); a un octosílabo de Manuel Altolaguirre corresponden dos versos de 2 y 6 sílabas (*A mi madre*, v. 5); o al contrario dos versos de 12 y 8 sílabas de León Felipe pasan a un solo verso de 13 sílabas (*Elegía*, vv. 29-30), y finalmente dos heptasílabos de Altolaguirre a un endecasílabo (*El amigo ausente*, vv. 10-11): véase Caproni, ed. 2020: 138-139, 177-178 y 276-277; 198-199 y 278-279.



versos breves, versos sueltos, con rima consonante o asonante<sup>35</sup>) se recrea con una polimetría diferente donde octosílabos, endecasílabos y alejandrinos frecuentes (7+7, 6+6 o 5+5) dejan espacio a versos variados. Y si, por ejemplo, en las prescripciones impartidas para sanear la mariposa herida:

Además le receto baños de luna y siesta allá entre las umbrías de la vieja foresta	Le prescrivo per giunta bagni di luce e siesta laggiù fra le umide ombre dell'antica foresta (vv. 427-428, I, 5 <sup>a</sup> ),
---	---

destacan, en el primer verso, la identidad de los acentos (de 3<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup>, 11<sup>a</sup>, 13<sup>a</sup>) y, en el segundo, la mayor fluidez de la traducción por el ritmo yámbico del primer hemistiquio y la duplicación de la sinalefa (*allá-entre*, «le-umide-ombre»), también otros elementos contribuyen a la construcción del paralelo *continuum* poético de Caproni. Basta pensar en la indirecta descripción que Curianita ofrece de su enamorado donde las anáforas (*negras/negro, tus [...] son de/tus [...] son de*) desaparecen dejando lugar a un decidido encabalgamiento («senza / stelle»):

Dicen que eres dulce y negro, negras tus alas pequeñas, negro tu caparazón como noche sin estrellas; tus ojos son de esmeraldas, tus patas son de violeta.	Dicono che sei dolce e nero, che nere sono le tue alucce, e, come notte senza stelle, nero è il tuo guscio. Gli occhi li hai di smeraldo le zampe di viola (vv. 150-155, I, 2 <sup>a</sup> ).
---	--

Además, una evidente atención al ritmo se percibe hasta en el *Prólogo*, cuya prosa está caracterizada por un fluir mélico conseguido con apócopos, palabras más largas o expresiones más sintéticas: «ber[e]» (*beber*), «timor[e]» (*temor*), «únicamente» (*solo*), «per l'occasione» (*en esta ocasión*) etc. Y si la omisión de *tranquilos* («se preocupaban de beber

<sup>35</sup> En el acto I, la rima pareada o alternada escande la esc. 1<sup>a</sup> de forma casi constante; la asonancia *e-a* en los pares prevalece en la 2<sup>a</sup>; varias e inconstantes asonancias acompañan la 3<sup>a</sup>, la asonancia *-o* domina la 4<sup>a</sup> (con excepción del poema de Curianito en rima consonante alternada); rimas alternadas o pareadas, y sueltas asonancias la 5<sup>a</sup>, quedando ligada –como hemos observado ya– la esc. 5<sup>a</sup> con la 6<sup>a</sup> por la rima consonante. En el acto II, la asonancia *a-o* en los pares predomina en la esc. 1<sup>a</sup>; la rima consonante alternada en la 2<sup>a</sup>; la asonancia *e-a* en los pares en las 3<sup>a</sup> y 4<sup>a</sup>; la asonancia *i-o* (de vez en cuando descompuesta por la disposición gráfica de los versos) en la 5<sup>a</sup>; y finalmente la asonancia en *a-a* en las 6<sup>a</sup> y 7<sup>a</sup>.



tranquilos las gotas», «preoccupati di ber le gocce») pudiera remitir a un mero despiste, poco después la sustitución del sintagma *primer insecto* con la connotación cronológica «in origine» descubre que la finalidad que el traductor persigue es la de eliminar precisiones superfluas: en efecto, la identidad de los personajes se ha declarado ya (*pradera poblada de insectos, Los insectos estaban contentos*) así como que la vida era *apacible y serena* (y de *tranquilidad* se hablará poco después). Análogamente, a un *melos* rítmico-sonoro ligamos la reiteración «la medesima tranquillità e la medesima certezza» (*la misma tranquilidad y la certeza*), la eliminación del sujeto en «si godevano» (*ellos se gozaban*), la prolongación de la espera del espectador con «Senonché un giorno... ecco che» (*Pero un día... hubo*), y las intensificaciones «assai e assai» (*mu*y) y «sua propria vita» (*su vida*).

Asimismo sobra decir que incluso la estructura de la frase puede cambiar, e independientemente de su complejidad, para seguir un ritmo diferentemente armónico<sup>36</sup>. Los adverbios se transforman en aposiciones (*se pasean tranquilamente*, «tranquilli, passeggiano»), los predicados en formas adjetivales (*tomando el sol en la mañana tibia*, «al tiepido solicello del mattino»), lo sobrentendido se hace explícito (*lo ínfimo de la naturaleza*, «quegli infimi esserini della natura»), etc.

Mayores dificultades surgen naturalmente con los versos. Pienso, por ejemplo, en la palabra *rocío* que en el v. 454 es «rugiada» (I, 6<sup>a</sup>), mientras que en el diálogo inicial de Doña Curiana y de Curiana Nigromántica cambia en «guazza» (o sea un rocío más espeso y abundante) para permitir la rima con «lascia»; en este caso es todo el equilibrio del verso lo que varía adquiriendo –como vimos arriba– otro diferente equilibrio por medio de inversiones, de añadidos (el adverbio), y de intensificaciones fónicas (*s, g, la*):

<sup>36</sup> Me limito a citar la frase «Parece que el niño Cupido duerme muchas veces en las cuevas vacías de su calavera» que, con el hipérbaton, adquiere más dinamismo: «Par molto spesso che nelle vuote caverne del suo teschio dorma il piccolo Cupido».







cercano *temblorosa* («tremolosa», v. 19)– se transforma en «delle querce al frusciare» (v. 18, I, 1<sup>a</sup>): la luz trémula de la estrella pasa con un procedimiento metonímico a los árboles. Además, un idéntico «delle querce al frusciare» vuelve otras dos veces en las intervenciones del mismo personaje para traducir *junto al encinar* y *en el encinar* (v. 56, I, 1<sup>a</sup> y v. 519, II, 2<sup>a</sup>). Otro sintagma parecido «d'ulivi al sussurrare...» aparece también como equivalente del igualmente escueto *en medio de un olivar..* (v. 318, I, 5<sup>a</sup>), sin embargo en este caso el tono lírico de esta expresión Caproni lo atenúa confiriendo, con «M'hanno allevato alla buona», un sentido negativo –que bien se ajusta al contexto y al carácter del personaje– al *Me he criado en familia* de Alacranito (v. 317, I, 5<sup>a</sup>).

Asimismo, de vez en cuando es el diminutivo, con sus diferentes matices más o menos cariñosos, el que ofrece una solución conveniente: para rimar con «sorella» (*vecina*) aparece «rondinella» (v. 16, I, 1<sup>a</sup>, *golondrina*), para «brunetta» (*linda negra*) «suoceretta» (v. 321, I, 5<sup>a</sup>, *suegra*), y para «fratello» (*hermano*) «vermicello» (v. 336, *ibidem*, *gusano*). Además, es hasta demasiado evidente que, junto con la rima, es la medida obligada del verso la que lleva a supresiones o añadidos; y a este propósito sorprende que Caproni acuda bastante poco a las acostumbradas 'cuñas' del traductor (conjunciones, adverbios, interjecciones, etc.) eligiendo preferentemente partes del discurso más semánticas, que enriquecen el texto de matices. Esto ocurre también con las ahora recordadas formas diminutivas que, en el diálogo, Caproni introduce o suprime aunque solo por mera elección; es el caso de *pata derecha*-«zampina destra» (v. 188, I, 2<sup>a</sup>), de *mariposa herida*-«farfallina ferita» (v. 388, I, 5<sup>a</sup>), de *cuerpo frío*-«corpicino freddo» (v. 763, II, 7<sup>a</sup>); o de *Vamos a la casita*-«Andiamocene a casa» (v. 497, II, 2<sup>a</sup>).

Tampoco las acotaciones quedan exentas de cambios<sup>38</sup>, puesto que si algunas alteraciones corresponden aproximadamente a lo que el texto

<sup>38</sup> Para una mejor identificación, cuando la cita corresponde a la acotación inicial se indica solo acto y escena, mientras que cuando comenta el diálogo se señala también el número del verso que la precede o sigue.



español sugiere (*veredita*-«sentieruccio»; *pequeña charca*-«pozzangheretta»; *manojito de yerbas*-«mannelletto d'erba», I, 1<sup>a</sup>), otras se eliminan como para evitar un tono demasiado melindroso (*muy juntitos*-«vicini» y *bosque de florecillas*-«bosco di fiori», I, 2<sup>a</sup>, v. 285 y II, 1<sup>a</sup>), o se añaden –también en su variante afectuosa– para destacar el aspecto insólito de la ambientación y de los protagonistas: *camino* será «viottolino», *patas* «zampucce», *muchacho* «giovincello», *veredita* «sentieruccio» (I, 1<sup>a</sup> y 3<sup>a</sup>). Aún más significativos son los matices que Caproni utiliza para subrayar las características de los personajes. De Curianita Silvia, que entra en las tablas *arrogante*, dice que es «procace» (I, 2<sup>a</sup>), o sea provocativamente «bella» (como se la definirá poco después, v. 77); de Doña Curiana evidencia la atención al dinero cambiando *fortuna* en el más concreto «solidi averi» (I, 3<sup>a</sup>); y de un *atildado* Curianito hace explícita la rebuscada originalidad con el homófono «acchittato» (I, 3<sup>a</sup>, una palabra muy expresiva, si bien poco frecuente y de uso regional).

Naturalmente, alternando fidelidad e autonomía, incluso el diálogo se enriquece de matices; pienso en el diminutivo «Silvietina» que traduce el *nina Silvia* pronunciado hipócritamente por Doña Curiana y que parece querer evidenciar la fragilidad de la enamorada infeliz (v. 112, I, 2<sup>a</sup>) o en aquel atributo, *encantadora*, que transformado en «ammaliatrice», adelanta las aspiraciones amorosas de la joven y su deseo de seducir (v. 77 I, 2<sup>a</sup>). Pero hay que señalar sobre todo algunos añadidos interpretativos; me refiero, por ejemplo, al v. 502 (II, 2<sup>a</sup>) donde la mariposa, definida *flor errante* en el original, en la traducción se vuelve «nobil fiore errante»; y si es evidente que este adjetivo bisílabo («nobil») permite alcanzar la medida silábica del alejandrino, también es verdad que de esta manera Doña Curiana le reconoce al frágil insecto una indudable superioridad.

La potencialidad semántica del original queda, pues, acentuada y no solo por este y otros añadidos. Es un hecho en efecto que, alejándose de equivalencias obvias y variando registros lingüísticos, Caproni acude a un amplio abanico de palabras italianas (de uso común o poco frecuentes,



cultas o populares, y hasta regionales) para elegir cada vez la que considera más pertinente por significado y sonido. Así, el onomatopéyico y aliterante «ciancia» sustituye el *cuenta* de Doña Curiana indicando, más que el mero acto de relatar, el charlar sin fundamento (v. 95, I, 2<sup>a</sup>); y, análogamente, al predicado *comer* corresponden el literal 'mangiare', el más cruento 'azzannare' ('adentellar'), y el familiar 'pappare', según quien sea el personaje que lo pronuncia: la objetiva Curiana Guardiania (v. 595), la espantada Curianita Silvia (v. 384) o el glotón Alacranito<sup>39</sup>.

Más allá de estos significativos ejemplos son muchos los vocablos o sintagmas que merecerían un comentario. Aunque solo leyendo la traducción del *Prólogo* resalta en seguida que, entre los muchos equivalentes disponibles, los que Caproni elige corresponden a los más expresivos o a los menos obvios: *se prendó*-«s'invaghì», *visión*-«miraggio», *dificultad*-«stento», *imposible*-«irraggiungibile» (palabra esta que adelanta el tema base de la comedia), *quiero*-«mirando a», *escondida*-«recondito», *fracasos*-«smacchi», *era*-«trascorrevà», *preocupaciones*-«crucci»; o también *causar mucha desolación*-«seminar non poca ambascia», *se corren*-«s'eclissino», *dañina*-«perniciosa», *escapado*-«sbucato», *anda*-«se ne va arrancando», *marchitas*-«inristite», *envuelta*-«circonfusa». Y tampoco faltan predicados que se desarrollan en formas perifrásticas (*leyó*-«era riuscito a leggere», *van*-«amano andarsene», *pregunta*-«va chiedendosi», *se disfraza*-«suole camuffarsi»), significativas equiparaciones metafóricas (*almas sin abrir*-«anime ancora in boccio»), y más articuladas reescrituras (*portador de la guadaña*-«con tanto di falce in spalla»).

Análogamente si volvemos a las acotaciones que comentan el diálogo, y que teóricamente pudieran considerarse menos indicativas, nos damos cuenta de que tampoco aquí faltan ejemplos interesantes: *escobazo*

<sup>39</sup> En efecto, el predicado «pappare», que deja resaltar muy bien su cínica voracidad, aparece reiteradamente: en los vv. 333, 336, 363 (I, 5<sup>a</sup>) y 599 (II, 4<sup>a</sup>). Hay solo dos excepciones a su uso: el v. 336 donde el más descriptivo «me acabo de comer» se vierte de manera neutra con «mangiare», y el v. 339 donde «que no quise comer» lo sustituye la perífrasis «che ho lasciato nel piatto» (I, 5<sup>a</sup>).



adquiere un matiz militar con «colpo di ramazza» y *ponen al rojo* gana expresividad con «arroventano» (I, 1<sup>a</sup>), *regañona* se dilata en un áspero «tono di rimbrotto» (I, 1<sup>a</sup>, v. 10), *juega graciosamente* subraya su inutilidad con «giocherella vezzosa» (I, 2<sup>a</sup>), *lagrimeando* y *danza* se diluyen en «si scioglie in lacrime» y «si mette a danzare» (I, 2<sup>a</sup>, v. 148, y II, 7<sup>a</sup>, v. 148); *mueve con lentitud* acentúa el oxímoron con «agita lento» (I, 4<sup>a</sup>); *llorando a gritos* se resuelve en la dualidad «piangendo e strillando», I, 5<sup>a</sup>, v. 382); *tiembla* y *riendo a carcajadas* enfatiza su componente cinética con «ha un tremore» (II, 1<sup>a</sup>, v. 497) y «ridendo a scossoni» (II, 4<sup>a</sup>, v. 591).

Otras equivalencias parecidas, más o menos articuladas, aparecen en los versos: «guardate che sprazzi, il primo albore» (*Mirad como quiebra el primer albor*, v. 30, I, 1<sup>a</sup>); «soffio del primo albeggiare» (*brisa del amanecer*, v. 71, I, 1<sup>a</sup>); «quel broncio» (*os molestáis*, v. 80, I, 2<sup>a</sup>), «tristezze piombatemi addosso» (*tristezas que estoy pasando*, v. 84), «la causa della vostra spina» (*la causa que os apena*, v. 175), «da impazzire» (*me deleitan*, v. 187), «stramba» (*rara*, v. 195); «ahi delizietta assaporar» (*son dulcecitas de tomar*, v. 298, I, 5<sup>a</sup>), «volante fiore» (*flor que vuela*, v. 515, II, 2<sup>a</sup>), «t'avvii» (*te vas*, v. 517), «fonte di rugiada» (*madre del rocío*, v. 771, II, 6<sup>a</sup>) «danna a soffrir» (*me manda sufrir*, v. 782, II, 7<sup>a</sup>).

Por supuesto, sobra precisar que –más allá de las palabras aisladas que hemos ido comentando hasta aquí– es todo el contexto lo que se reestructura y recrea con operaciones diferentes; valga como ejemplo la breve intervención que Curiana Nigromántica le dirige a Doña Curiana al comienzo del acto II (vv. 499-501, 2<sup>a</sup>) donde destacan la eliminación del diminutivo (*alitas*, «ali»), la variación semántica del predicado (*quedarán como estaban*, «potranno ritrovare»), la intensificación de adjetivo o del verbo (*hermosa*, «puro» y *rompió*, «fransero»), la reducción de *rayos de sol* a «sole», y el refinamiento culto de 'prima' en «primera» (homófono del español *primera*) que permite la rima con «cera» (*cera*).

Pero, para confirmar la atención que caracteriza esta traducción sería suficiente aún solo recordar una vez más el sintagma *estrella misteriosa* que



adquiere con «segreta stella» (v. 430) un matiz más personal e íntimo que bien se ajusta a aquellas aspiraciones imposibles que constituyen la causa del aislamiento y de la diversidad de Curianito; o también la disimilación del citado *caer* que, reiterado en García Lorca (*caída* y *caer*, vv. 401, 402), se transforma en italiano en dos predicados diversamente intensos ('cadere' y 'cascare')<sup>40</sup>. Y tampoco puede pasar desapercibida la utilización del vocativo «mamma» (v. 404), una palabra más familiar y cariñosa con respecto al objetivo «madre»; en efecto, mientras García Lorca utiliza constantemente *madre*, Caproni disimila según el contexto: «madre» cuando se trata de expresar una oposición o de aludir a un papel:

- |   |   |
|---|---|
| -¡Que no me caso madre!                         | -Non mi sposo, madre! (v. 213, I, 3 <sup>a</sup> )                            |
| -Yo no la quiero, madre                         | -Ma io non l'amo, madre (v. 218, ibidem)                                      |
| -¡Si yo fuera su madre, lo cogía...!            | -Saprei occuparlo io, fossi sua madre...! (v. 480, II, 1 <sup>a</sup> )       |
| -Pero pienso en el mundo con que mi madre sueña | -Penso talora al mondo da mia madre sognato<br>(v. 721, II, 6 <sup>a</sup> ), |

y, en cambio, «mamma» cuando se trata de sentir piedad o pedir ayuda:

- |   |   |
|---|---|
| -¡Ay, pobre gusanito sin madre!           | -Oh povero bruchino senza mamma! (v. 348, I, 5 <sup>a</sup> ),      |
| -¡Ay madre, tengo miedo!...               | -Oh, mamma, ho tanta paura!... (v. 386, ibidem),                    |
| -Él no me quiere, madre                   | -Lui non mi ama, mamma (v. 404, ibidem)                             |
| y llamaré a mi madre como cuando era niño | e chiamerò la mamma come da piccolino (v. 450, I, 6 <sup>a</sup> ). |

Otros interesantes ejemplos de valoración semántica se encuentran en los ya recordados vv. 434-442 (I, 6<sup>a</sup>) donde el *siente* con el que Curianito confiesa su amor para la mariposa herida se transforma en «punge» ('pincha') destacando, más que la existencia de su sentimiento, el dolor que este provoca; el «Figlio mio» que sustituye el nombre del protagonista, perdido su significado literal (ningún parentesco relaciona a Curianito el Nene con Curiana Nigromántica), adquiere un valor afectivo que el peligro inminente sobrentiende; el sintagma *gran mariposa* (como expresa el siguiente «bramarla»-*mires con ansias*) se carga de los anhelos propios del

<sup>40</sup> A pesar de que –como hemos observado– la rima haya influido en esta elección, es un hecho que el segundo predicado es semanticamente más intenso puesto que indica ya una caída dañina.



enamorado con «farfalla ansiosa»; *lo dice claramente*, abandonada su objetividad, se afirma con «voce sincera» como seguro abono; *puedes perderte* se hace explícito con «potresti incontrare la morte» adelantando y confirmando el siguiente *¡ay de ti! morirás* (disimulado en «guai a te: perirai», v. 440); y finalmente la oscuridad sobrentendida en *toda la noche* queda valorada en «la notte nera» anticipando el siguiente sin estrellas («senza stelle»). Análogamente, entre las acertadas equivalencias presentes en la sucesiva declamación donjuanesca de Curianito el Nene (vv. 443-454), hay que mencionar la inversión determinante/determinado que convierte *de alas estremecidas* en «con tremolio d'ali»; y los vv. 50-55 que, en el recordado diálogo inicial de Doña Curiana y Curiana Nigromántica, presentan una libre alternancia de analogías y variantes, de inversiones e innovaciones:

–Desechad tristeza y melancolías;  
la vida es amable, tiene pocos días,  
y tan solo ahora la hemos de gozar.  
–Todas las estrellas se van a apagar.  
–No penséis en eso, vecina doctora,  
mirad la alegría que nos trae la aurora.

–Bando alla tristezza e alla malinconia;  
la vita è dolce e pronta a fuggir via.  
Fin che c'è tempo, vogliamola gustare.  
–Tutte le stelle si dovranno smorzare.  
–Mia dotta vicina, non pensateci, ora.  
Mirate la gioia che reca l'aurora.

Asimismo, la *pietas* de Curiana Nigromántica hacia la mariposa malherida se expresa por medio de la duplicación del vocativo («¡Pobre / fantasma soñadora», «Povera, / povera ombra sognante», v. 393, I, 5<sup>a</sup>) y de la colocación a los extremos del verso de la oposición oximórica «vederti morire» (*verte morir*) / «alba raggiente» (*aurora*), mientras *desdicha*, suprimido, se funde con *llorada* en un «compianto» ya fúnebre:

¡Qué desdicha de verte morir en esta aurora  
llorada por los dulces profetas ruseñores!

Oh vederti morire in quest'alba raggiente,  
fra il compianto dei dolci profetici usignoli!  
(vv. 393-394).

En cambio, en los vv. 506-507 (II, 2<sup>a</sup>), *venid acá*, se acorta en «Qua!», dejando espacio a la dilatación de *sin prisa* que, con «Pian piano e senza scosse» subraya la delicadeza de las alas de la mariposa introduciendo una s



sibilante que (fonosimbólicamente ligada al cercano *rocen*) se propaga en el verso italiano con un efecto de eco: «al suol non sian strusciate».

Pero hay sobre todo tres conjuntos de versos que nos interesa comentar, y no solo por sus características estilísticas, semánticas o fónico-rítmicas, sino porque añaden un dato más a la reconstrucción de la difusión de esta traducción y, en general, de la recepción italiana de *El maleficio de la mariposa*. Se trata del poema amoroso con el que Curianito el Nene abre la esc. 4ª del acto I (vv. 238-253), del monólogo que la mariposa pronuncia a su despertarse (vv. 534-570; que corresponde exactamente a la esc. 3ª del acto II), y de la queja triste con la que Curianito cierra la esc. 6ª del acto II (vv. 715-729) levantando el comentario despreocupado de Curiana campesina. Los tres corresponden a intervenciones bastantes largas y de alguna manera autónomas, y fue seguramente por ese motivo por lo que Caproni los eligió para que se publicaran –junto al *Llanto, Arbolé, arbolé* y *La casada infiel*– en un *Quaderno di traduzioni* cuya publicación estaba planeando<sup>41</sup>.

Son fragmentos bastantes distintos, por la identidad del personaje que habla (la Mariposa en uno, Curianito el Nene en los otros dos), por la forma métrica utilizada (única o variada), y por la presencia/ausencia de acotaciones. En efecto, a pesar de que su *Quaderno* incluya casi exclusivamente poemas, el origen dramático de estos versos no pasará desapercibido puesto que cada cita está precedida por la indicación de acto y escena, por el nombre del personaje, y por las eventuales indicaciones que la sitúan en su contexto. Así, leyendo el primer fragmento, se aprende que el poema de Curianito el Nene está escrito en una corteza que él trae en su pata-mano, y leyendo el segundo, que la Mariposa pronuncia sus palabras al despertarse y que, terminado su ensimismado monólogo, mueve lentamente sus alas.

---

<sup>41</sup> Este libro –que reunía también algunas de sus traducciones del francés y la de seis poemas de Manuel Machado– salió póstumo (Caproni, ed. 1998; véanse los cit. fragmentos de *El maleficio de la mariposa* en las pp. 248-255).





Además, podemos observar que el primer fragmento es rítmicamente más simétrico al original. Cuatro cuartetos de alejandrinos con rima consonante alternada se reflejan perfectamente en otros cuatro con análoga rima; única variante la medida del verso que pasa del doble hexasílabo español al doble heptasílabo italiano:

¡Oh amapola roja que ves todo el prado,  
como tú de linda yo quisiera ser!  
Pintas sobre el cielo tu traje encarnado 240  
llorando el rocío del amanecer.  
Eres tú la estrella que alumbró a la aldea,  
sol del gusanito buen madrugador.  
¡Qué cieguen mis ojos antes que te vea  
con hojas marchitas y turbio color! 245  
¡Quién fuera una hormiga para poder verte  
sin que se tronchara tu tallo sutil!  
Yo siempre a mi lado quisiera tenerte  
para darte besos con miel de abril.  
Pues mis besos tienen la tibia dulzura 250  
del fuego en que vive mi rara pasión;  
y hasta que me lleven a la sepultura  
latirá por ti este corazón...

Oh papavero rosso che guardi tutto il prato,  
come mi piacerebbe a te somigliare!  
Tu il cielo mi dipingi col tuo velo rosato  
piangendo la rugiada del primo albeggiare.  
Sei la stella più chiara che su di noi risplenda,  
sei il sole del bruchetto, ch'èscie mattiniero.  
Mi si secchi la vista, prima ch'io ti sorprenda  
con le foglie avvizzite e ogni petalo nero!  
Vorrei esser formica per poterti vedere  
senza troncarti il gambo, che hai sí sottile.  
E in eterno al mio fianco io ti vorrei tenere  
per donarti i miei baci col miele d'aprile.  
Perché i miei baci, tutti, son dolci e caldi, quanto  
la fiamma che tien vivo questo mio ardore;  
e fino a quando un giorno me n'andrò al camposanto  
per te palpiterà tutt'intero il mio cuore...

Una vez más, comparando los dos textos, observamos variaciones y desplazamientos significativos; pienso, en particular, en los que se refieren a los sujetos protagonistas: la amapola inalcanzable y Curianito que la anhela y la elige como modelo. En efecto, el *yo* y el *tú* que los indican, y que se reiteran en sus diferentes formas y declinaciones, en la traducción se hacen más o menos directos, más presentes o más contrapuestos. Por ejemplo, en el v. 239, *tú* y *yo* se invierten y cambian en «mi» y «a te» mientras el *tú*, ahora sustituido, pasa al comienzo del siguiente v. 240 reforzando el adjetivo *tu*-«tuo» y poniéndose en correlación con la partícula pronominal «mi» añadida. Análogamente en el v. 242 el *tú* sujeto desaparece para dejar espacio a un 'yo' que –representante de la comunidad de las cucarachas– es ahora «noi» ('nosotros'); en el v. 244, en cambio, el explícito sujeto «io» se suma a la equivalencia *te*/*ti*» y a la transformación del adjetivo posesivo *mis* en la partícula pronominal «mi»; en el v. 247 otro adjetivo posesivo, *tu*, pasa una vez más a una partícula pronominal, ahora aglutinada al verbo



«-ti»; y finalmente el *yo* del v. 248 se recrea en un «io» que pasa al segundo hemistiquio, y que se refuerza con la duplicación del adjetivo posesivo: «mio fianco»/«miei baci» (vv. 248 y 249). Además, este último sintagma ocasiona el juego aliterante «miei»-«miele» y adelanta la equivalencia *mis besos*-«miei baci» del siguiente v. 250, mientras el adjetivo posesivo añadido en el v. 253, «mio [cuore]», se pone en más directa correlación con un «per te» colocado ahora en el extremo opuesto del verso.

A esta intencionada acentuación de los dos sujetos protagonistas corresponde de alguna manera también el añadido de «tutti» (v. 250) y «tutt'intero» que, en los vv. 250 y 253, enfatiza la implicación amorosa de Curianito el Nene. Muchos otros ejemplos de valoración semántica completan ese contexto: el cit. *amanecer*-«primo albeggiare» (v. 241), *se alumbra*-«risplenda» (v. 242), *cieguen*-«secchi la vista» (v. 244), *turbio*-«nero» (v. 245), *siempre*-«in eterno» y *a mi lado*-«al mio fianco» (v. 248), *darte*-«donarti» (v. 249). Asimismo se añaden el cambio de *buen madrugador* en el más articulado «ch'esce mattiniero» (v. 243), la disimilación del predicado *ver* en «vedere», «guardare» y «sorprendere» (respectivamente vv. 246, 238 y 244) y el mecanismo sinecdótico que, en la última estrofa, transforma *fuego* en «fiamma»; un vocablo este último que se liga al anterior *tibio* (ahora intensificado con «caldo») y cuyo campo semántico lo refuerzan el paso de *vive* a «tien vivo» y de *pasión* a «ardore».

Si en suma, el componente semántico es el que más caracteriza la traducción de este fragmento primero<sup>42</sup>, el rítmico marca en cambio el tercero, también protagonizado por el infeliz Curianito. En este caso no hay una contraposición dialéctica de sujetos sino un único *yo*, y a él se refieren todos los adjetivos posesivos y las partículas pronominales; Caproni no las varía, pero elimina el *por nosotros* final (variante coral del *yo* y de alguna manera superfluo) para enfatizar el predicado «veglia» con el adverbio «forse». Análogamente la conjunción *pero* se muda en «quando»

<sup>42</sup> Aunque no faltan otros elementos interesantes, como la anáfora «Sei» (vv. 242-243) o la sinécdoque *sepultura*-«camposanto» (v. 252).



concretando cronológicamente la acción, el más objetivo *ha llegado* se hace más subjetivo con «è apparsa» (v. 716), *quitarme* adquiere un matiz más insidioso con «involarmi» (v. 718, ‘quitar a escondidas’), el genérico *aguas* –ligándose a la «pequeña charca» mencionada en la acotación inicial de la comedia– se vuelve «lago» (v. 720), mientras *alegría* con «letizia» se proyecta hacia una dimensión espiritual adelantando el final interrogante sobre la existencia de Dios (v. 722); *lleno* subraya una situación casi paradisíaca de abundancia con «ricolmo» (v. 723); y finalmente *hiciera* pasa del simple acto creativo a su consabida elección con un explícito «volle»:

Era el tiempo dichoso de mis versos tranquilos, pero a mi puerta un hada ha llegado vestida de nieve transparente para quitarme el alma. ¿Qué haré sobre estos prados sin amor y sin besos? ¿Me arrojaré a las aguas?	715     720	Era il felice tempo dei miei versi tranquilli, quando alla mia porta è apparsa una fata vestita di neve trasparente per involarmi l'anima. Che far su questi prati senza amore né baci? Mi butterò nel lago?
Pero pienso en el mundo con que mi madre sueña, un mundo de alegría más allá de esas ramas, lleno de ruiseñores y de prados inmensos: el mundo del rocío donde el amor no acaba.	    725	Penso talora al mondo da mia madre sognato, un mondo di letizia ben oltre questi rami, ricolmo d'usignoli e di prati infiniti: mondo della rugiada dove l'amor non cessa.
¿Y si San Cucaracho no existiera? ¿Qué objeto tendría mi amargura fatal? Sobre las ramas, ¿no vela por nosotros aquel que nos hiciera superiores a todo lo creado?		E se San Piattolone non ci fosse? Qual fine avrebbe l'amarezza mia fatale? Sui rami non veglia forse chi, a tutto il creato, ci volle superiori?

Es evidente que la traducción de estos versos no es semánticamente inerte, pero lo que nos llama más la atención es –como decíamos– la importancia que Caproni confiere a su ritmo. A este propósito es inevitable destacar las inversiones que alteran el fluir del original (*tiempo dichoso*-«felice tempo», v. 715; *un hada / ha llegado*-«è apparsa / una fata», vv. 716-717; *Pero pienso*-«Penso talora», v. 721: *mi amargura*- «amarezza mia», *nos hiciera / superiores a todo lo creado*-«a tutto il creato, / ci volle superiori»), pero lo que nos interesa más es la forma métrica. En efecto, los alejandrinos (7+7) que escanden casi constantemente el original vuelven con la misma medida en la versión de Caproni, aunque curiosamente (al contrario de lo que ocurre en el fragmento anterior y en otros puntos de la comedia donde aparecen) aquí están partidos por espacios blancos que



evidencian la pausa de cesura. No es posible adivinar por qué el poeta italiano ha decidido introducir esta variante tipográfica, y solo en estos versos: inevitablemente cualquier hipótesis resultaría arbitraria. Sin embargo no podemos dejar de observar que de este modo cada hemistiquio adquiere una mayor autonomía y que su medida heptasilábica, resultando más destacada, acaba por equipararse a los heptasílabos que García Lorca había intercalado en este lamento de Curianito. Parece, en suma, que Caproni haya querido subrayar que, más allá de cómo estaban transcritos, todos estos versos, ya fueran largos o breves, estaban escandidos por el mismo ritmo heptasilábico<sup>43</sup>; y en esto quizá puede haber influido la no coherente transcripción del original español que presentaba como dos heptasílabos (y como tales aparecerán en su traducción, vv. 724-725) lo que –como la rima descubría de manera evidente<sup>44</sup>– era un único verso largo.

La atención para el heptasílabo se confirma además en el v. 729 que precisamente como heptasílabo se presenta: por ser el último verso del fragmento se podría suponer que corresponda a un verso completo, mientras es solo una parte de aquel fluir del diálogo que incluía, además de las palabras de Curianito («superiores a todo lo creado»), el sintético comentario de Curianita Campesina («¡Qué lástima!»). Y si, considerada la alternancia alejandrino-heptasílabo que acompaña este fragmento, suponemos que al lector del *Quaderno di traduzioni* no le extrañaría encontrar un heptasílabo más, al volver a colocar el verso en el conjunto de la escena 6ª del acto II a la que pertenece resulta evidente que esta coincidencia no era nada obvia. En efecto, aunque jugando astutamente con su medida<sup>45</sup>, García Lorca construye el verso sin preocuparse de hacer coincidir pausa dramática y pausa rítmica: su alejandrino presenta dos

<sup>43</sup> Única excepción en su traducción es el v. 216 que cambia de heptasílabo en octosílabo.

<sup>44</sup> O sea la rima asonante en *a-a* que ritma toda la escena. Caproni se funda inevitablemente sobre la transcripción presente en todas las ediciones de las *Obras completas* (y que Menarini corrige en su ed. cit.).

<sup>45</sup> Puesto que su alejandrino podía leerse también como la suma de un endecasílabo (intervención de Curianito) y de un bisílabo esdrújulo (intervención de Curianita Campesina).



bloques verbales desiguales (más amplio el «superiores a todo lo creado?» de Curianito con respecto al breve «¡Qué lástima!» de Curianita Campesina), Caproni en cambio decide perseguir la simetría y construye su alejandrino con dos heptasílabos perfectamente coincidentes con el diálogo: «ci volle superiori?» (Curianito) y «Ahimé, che peccato!» (Campesina). Ni mucho más nos queda que observar sino constatar que la asonancia *a-a* constante en el texto español se encuentra en el italiano solo de forma escasa y variada: una rima asonante *a-o* en los vv. 720 y 721 (*lago, sognato*), y otra *a-i* interna al v. 719 (*prati, baci*) y recuperada al 722 (*rami*).

Por otra parte la ausencia prácticamente total de la rima caracteriza también el segundo fragmento, donde la asonancia *e-a* del original se reduce a ecos fónicos sueltos. Se trata de un conjunto de veintisiete versos de diferentes medidas (desde el endecasílabo al cuadrísílabo)<sup>46</sup> que Caproni traduce con una libertad métrica aún mayor proponiendo versos que van desde doce a dos sílabas:

Volaré por el hilo de plata. Mis hijos me esperan, allá en los campos lejanos, hilando en sus ruecas. Yo soy el espíritu de la seda.		Volerò lungo il filo d'argento. I miei figli mi aspettano, laggiù nei lontani campi, filando sulle loro rocche. Io sono lo spirito della seta.
Vengo de un arca misteriosa y voy hacia la niebla. Que cante la araña en su cueva; que el ruiseñor medite mi leyenda;	535	Vengo da una misteriosa arca e vado verso la nebbia. Che nel suo covò il ragno canti, che l'usignolo mediti la mia leggenda;
que la gota de lluvia se asombre al resbalar sobre mis alas muertas. Hilé mi corazón sobre la carne para rezar en las tinieblas, y la muerte me dio dos alas blancas, pero cegó la fuente de mi seda.	540	che la goccia di pioggia stupisca scivolando sulle mie ali morte. Filai sulla carne il mio cuore per pregar nelle tenebre, e la morte mi diede due ali bianche ma accecò la fonte della mia seta.
Ahora comprendo el lamentar del agua, y el lamentar de las estrellas, y el lamentar del viento en la montaña, y el zumbido punzante	545	Ora capisco il lamento dell'acqua, e il lamento delle stelle, e il lamento del vento sulla montagna, e il pungente ronzio
	550	
	555	

<sup>46</sup> Los vv. 555-556 impresos en las *Obras completas* como un heptasílabo y un cuadrísílabo –y tales por consiguiente los considera Caproni– son en realidad un único verso endecasílabo: lo denuncia de manera clara la rima asonante (Piero Menarini lo corrige en su cit. edición).



de la abeja.		dell'ape.
Porque soy la muerte		Perch'io sono la morte
y la belleza.		e la bellezza.
Lo que dice la nieve sobre el prado,		Ciò che dice la neve sopra il prato,
lo repite la hoguera;	560	il falò lo ripete:
las canciones del humo en la mañana		le canzoni del fumo nel mattino
las dicen las raíces bajo tierra.		le dicono le radici sottoterra.
Volaré por el hilo de plata;		Volerò lungo il filo d'argento;
mis hijos me esperan.		i miei figli mi aspettano.
Que cante la araña	565	Che nel suo covo il ragno
en su cueva;		canti,
que el ruiseñor medite		che l'usignolo mediti
mi leyenda;		la mia leggenda;
que la gota de lluvia se asombre		che la goccia di pioggia stupisca
al resbalar sobre mis alas muertas.	570	scivolando sulle mie ali morte.

Pese a que es muy literal, su versión ofrece un texto bien ritmado que juega sobre todo con el respeto de los frecuentes encabalgamientos (vv. 538-539, 542-543, 544-545, 555-556, 557-558, 565-566, 567-568), de los paralelismos (vv. 540-541, 552-555), de anáforas más reducidas (como la del artículo en los vv. 560-562), y de reiteraciones fónicas (*vengo [...] / y voy*-«Vengo [...] e vado», vv. 540-541) que algunas veces subraya. En efecto, el sonido gutural *que* situado al comienzo de los vv. 542 y 544 se prolonga en el predicado «canti» que una oportuna inversión coloca al comienzo del brevísimo v. 543, siendo además este sonido recuperado también en una *cueva*-«covo» (v. 542). Aunque a menudo Caproni respeta la construcción de la frase lorquiana<sup>47</sup>, las inversiones no faltan: *campos lejanos*-«lontani campi» (v. 536), *arca misteriosa*-«misteriosa arca» (v. 540), *mi corazón sobre carne*-«sulla carne il mio cuore» (v. 548), *zumbido punzante*-«pungente ronzo» (v. 555), *lo repite la hoguera*-«il falò lo ripete» (v. 560). Incluso en este caso las motivaciones son sobre todo fónico-rítmicas: «lontani campi» crea una simetría con el siguiente v. 537, que también se cierra con una sucesión adjetivo-sustantivo («loro rocche»); «misteriosa arca» acentúa el valor fonosimbólico de la *a*; «sulla carne il mio cuore» permite la asonancia *o-e* con el anterior «morte» (v. 547); el sintagma «pungente ronzo», adelantando el adjetivo trisílabo, aumenta el

<sup>47</sup> Se recrea, por ejemplo, el quiasmo inicial: «Volerò»-«Aspettano», «filo d'argento»-«miei figli» (vv. 534-535).



paralelismo con los vv. 553 y 554; y «il falò lo ripete», escapando de la cláusula aguda, vuelve a proponer un heptasílabo llano. Análogamente, la transformación del infinito *lamentar* en el sustantivo «lamento» refuerza, junto al aludido, tríplice, paralelismo de los versos, el de los acentos de 3ª («e il lamento», «e il lamento», «e il pungente»).

En todos estos casos se trata de elementos menos llamativos con respecto a aquella valoración semántico-sinonímica de la que, en esta traducción, Caproni ha dado significativas muestras, pero hemos querido destacarlos para llamar nuevamente la atención sobre la constante importancia que el componente 'poético' tiene en estas versiones italianas<sup>48</sup>. Por otra parte, son harto conocidas las páginas en las que Caproni reflexiona sobre la dificultad del traducir, del encontrar un equivalente perfecto en otra lengua: traducir es un 'desafío imposible; nunca se llegará a un 'perfecto doble' del original, y más aún al tratarse de obras en verso<sup>49</sup>. Sin embargo, aunque la 'pérdida' fuera cierta, traducir para él, era no solo un vicio ineludible<sup>50</sup> sino un acto 'necesario', un instrumento de enriquecimiento cultural<sup>51</sup>, y sobre todo una forma de escritura no menos digna que otras.

<sup>48</sup> Un buen traductor de poesía –afirmaba– debe poseer varias características: «profonda conoscenza storica, critica e filologica, nonché attiva disposizione al canto, cioè conoscenza e pratica di quella terza lingua ch'è il discorrere in poesia» (G. Caproni, «Le tre traduzioni», en ed. 2012, vol. I: 263).

<sup>49</sup> Si ya era difícil encontrar un equivalente semántico que reprodujera los matices de cada palabra, aún más difícil era recrear su consistencia fónica, puesto que los 'significados armónicos' ligados a su sonido, a su posición, etc. quedarían alterados. Sobre este concepto Caproni volvió varias veces en sus artículos (Caproni, ed. 1996: 59-66; ed. 1989: 121-126; etc.), pero aquí baste aislar pocas frases del significativo escrito publicado al lado de su traducción de *Arbolé*, *arbolé* en la revista *Il punto* (cit.): lo que se pierde «non è soltanto la musicalità (il timbro sonoro) d'una parola, o la modulazione sintattica. Ma si perde quell'altra risonanza ben più intima (o, se non si perde, si muta) che ogni parola poetica ha in quella, e soltanto in quella, poesia [...]. Cambiate la forma fonica di quella parola, cambiatene soltanto la cadenza, e vi accorgete che se intatto rimane il senso letterale, del tutto perduto o mutato risulta l'effetto poetico» (Caproni, «È bello perché impossibile», ahora en Caproni, ed. 2012, vol. I: 743-744).

<sup>50</sup> Cfr. «Il tradurre stesso è un vizio, sia pur nobile, appunto come il gioco la cui attrazione consiste proprio nel continuo rischio della perdita (in ogni senso) piuttosto che nella speranza o cupidigia della vincita» («Lindegren e Jouve», *ibidem*, II: 1713).

<sup>51</sup> «È bello perché impossibile»: 744. En efecto Caproni tradujo mucho: del español (véase *supra*, nota 9) y, sobre todo, del francés (desde Proust a Apollinaire, a René Char, André Breton, Jacques Prévert, Paul Verlaine, etc.) aunque no falta una traducción del alemán (Wilhelm Busch, *Max e Moritz ovvero Pippo e Peppo*, *Storiella malandrina in sette baie*, Milán, Rizzoli-Bur, 1976).





Sus traducciones, en suma, y por consiguiente podríamos decir también esta de *El maleficio de la mariposa*, tenían una dignidad parecida a la de sus mismos poemas<sup>52</sup>. Ese texto italiano, entonces, deberá quedar valorado también por su ser, más que una traducción, una ‘imitación’ (como él mismo había definido sus versiones de Manuel Machado<sup>53</sup>), o sea el resultado de una confrontación entre dos poetas, en la que el poeta-traductor –aunque sin olvidarse de si mismo<sup>54</sup>– decidía ejercer la humilde tarea de ponerse al servicio del otro<sup>55</sup>.

## BIBLIOGRAFÍA

- CAPRONI, Attilio Mauro - Silvana Caproni - Alfonso Berardinelli, *Portami con te lontano, Per Giorgio Caproni. Poesie e ricordi*, Roma, Emons, 2013.
- CAPRONI, Giorgio, «L’arte del tradurre», en *La traduzione del testo poetico*, Franco Buffoni (ed.), Milano, Guerrini e associati, 1989, 121-126.
- \_\_\_\_\_, «Divagazioni sul tradurre», en *La scatola nera*, Prefazione di Giovanni Raboni, Milano, Garzanti, 1996, 59-66.

<sup>52</sup> Cfr. «non ho mai fatto differenze, o posto gerarchie di nobiltà, tra il mio scrivere in proprio e quell’atto che, comunemente, vien chiamato il tradurre [...]. L’impegno, per me, resta in entrambi i casi il medesimo e di egual natura, e di diverso non vedo in essi che l’impulso, il movente» (Caproni, ed. 1996: 60).

<sup>53</sup> Véase «Imitazioni da Manuel Machado», en *La fiera letteraria*, 23 de noviembre de 1958, ahora en Caproni, ed. 2012, vol. II: 1099-1104. A esta definición aludirá también en otras ocasiones, véase por ejemplo: «io non chiamo mai le mie delle traduzioni, ma, sull’esempio leopardiano, le chiamo delle imitazioni» (G. Caproni, «Genova la mia città Fina», en *“Era così bello parlare”*, 2014: 146).

<sup>54</sup> Este era un punto fundamental, que declaraba explícitamente: el traductor «non dimentichi un solo istante se stesso: ch’egli batta sull’unico banco di prova di se stesso la doppia moneta della sua e dell’altrui parola, sí da far scaturire dal suono una serie di armonici diversi» (Caproni, ed. 1996: 65). Además en este mismo artículo volvía varias veces sobre este concepto: «si tratta soltanto di cercar di esprimere me stesso nel modo migliore: nel cercar di far bene qualcosa che valga a esprimer bene quanto ho in animo»; «credo cocciutamente che sia proprio questo l’unico modo onesto di esprimerlo [al otro], anche se tra il mio prodotto e il suo rimarrà sempre, e per forza, una diversità»; traducir significaba «calarci sempre più a fondo non soltanto nel testo ma, in primo luogo, in noi stessi, appunto per scorgere e catturare in noi stessi, e nel modo più chiaro, la genuina forza del testo reclamante la nostra voce» (ibidem: 60 y 64).

<sup>55</sup> Verter un texto de una a otra lengua significaba ponerse en la «disperante posizione di chi deve fare (altra cosa dal creare) la sua altrui poesia» («Le tre traduzioni», en Caproni, ed. 2012, vol. I: 262).



- 
- \_\_\_\_, *Quaderno di traduzioni*, a cura di Enrico Testa, prefazione di Vincenzo Mengaldo, Torino, Einaudi, 1998.
- \_\_\_\_, *Prose critiche*, edizione e introduzione a cura di Raffaella Scarpa, prefazione di Gian Luigi Beccaria, Torino, Nino Aragno, 2012, vols. 2.
- \_\_\_\_, *Il Girasole, Una rubrica radiofonica*, a cura di Giada Baragli, Firenze, Firenze University Press, 2017.
- \_\_\_\_, «Pianto per Ignazio», *Versioni da García Lorca e altri poeti ispanici*, a cura di Laura Dolfi, Milano, Feltrinelli, 2020.
- DOLFI, Laura, *Il caso García Lorca. Dalla Spagna all'Italia*, Roma, Bulzoni, 2006.
- «Era così bello parlare», *Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*, Prefazione di Luigi Surdich, Genova, Il melangolo, 2014.
- Federico García Lorca e il suo tempo, (Atti del Congresso internazionale, Parma, 27-29 aprile 1998)*, Laura Dolfi (ed.), Roma, Bulzoni, 1999.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Canti gitani e andalusi, Dal «Romancero gitano» e dal «Poema del Conte Jondo», «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías», Da «Libro de Poemas», «Primeras canciones», «Canciones», «Poemas sueltos» e «Cantares populares»*, Studi introduttivi, note bibliografiche, testo, versione e commento a cura di Oreste Macrí, VI edizione riveduta e corretta, Parma, Guanda, 1958.
- \_\_\_\_, *Teatro*, Prima edizione integrale, Prefazione e traduzione di Vittorio Bodini, Torino, Einaudi, 1968.
- \_\_\_\_, *El maleficio de la mariposa*, Edición de Piero Menarini, Madrid, Cátedra, 1999.
- Poesia straniera del Novecento*, a cura di Attilio Bertolucci, Milano, Garzanti, 1958.