

**...¿QUÉ PALABRAS HALLARÉ, BIEN MÍO, QUE NO HAYA PROFANADO LA  
IMPOSTURA?. EN BUSCA DE LAS PALABRAS PARA TRADUCIR LO  
INTRADUCIBLE: REFLEXIONES SOBRE LOS SONETOS *ALLA BURCHIA*  
DE “IL BURCHIELLO” Y LAS *FÀNFOLE* DE FOSCO MARAINI**

Fernando Cid Lucas<sup>1</sup>

Università degli Studi di Macerata, Italia

**Resumen**

El presente artículo se centrará en la no poco polémica cuestión de las posibilidades de traducción que ofrecen dos autores que han producido sendas obras tildadas por la crítica de “intraducibles” (si bien, a lo largo del mismo, y aun a manera de ejemplos ilustrativos, se realizarán también algunas alusiones a otras obras y a autores que han sido tradicionalmente calificados como “intraducibles”, como *The Hunting of the Snark*, de Lewis Carroll (1832-1898) o varios limericks de la tradición inglesa). En concreto, analizaremos aquí, desde el punto de vista de la traductología, los sonetos escritos por Domenico di Giovanni, llamado “Il Burchiello”, y las *fànfole*, juego humorístico del poliédrico escritor Fosco Maraini. Así, en ambas obras apreciamos una deliberada intención de jugar con el lenguaje y también la intención de jugar con el lector, que deberá descifrar un idioma único, que cuenta con sus propias normas y que más pareciera un acertijo.

**Palabras clave:** Lenguaje, galimatías, traducción, poesía, “Il Burchiello”, Fosco Maraini.

**Abstract**

This article addresses the contentious issue of the translatability of works by two authors

---

<sup>1</sup>ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0543-7119>; Email: fernando.cidlucas@unimc.it

whose writings have been labelled “untranslatable” by critics. While it will include some illustrative references to other works and authors traditionally considered “untranslatable”, such as Lewis Carroll’s (1832-1898) *The Hunting of the Snark* and various English limericks, the primary focus is on an analysis of the sonnets by Domenico di Giovanni, known as “Il Burchiello”, and the *fânfole*, a humorous linguistic invention by the multifaceted writer Fosco Maraini. From a translation studies perspective, this paper examines how both works intentionally manipulate language, engaging the reader in deciphering a unique linguistic system governed by its own rules, much like a riddle.

**Keywords:** Language, rigmarole, translation, poetry, “Il Burchiello”, Fosco Maraini.

*It's very difficult todo esto.*

Mariano Rajoy buscando un traductor.

## 1. Introducción

“Traición”, nos dice el docto *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, es la: “Falta que se comete quebrantando la fidelidad o lealtad que se debe guardar o tener”<sup>2</sup>. Comienzo así, con fiereza numantina, porque no he conocido aún traductor/a alguno/a que no haya confesado (en público o en privado) alguna que otra traición (grande o chica) para con los textos que dieron a la imprenta. Porque la traducción es uno de los pocos lugares de la literatura donde, si nos sabemos excusar bien, la traición está permitida. Incluso la deslealtad puede resultar elegante, se puede salir victorioso después de traicionar. Me explico, si redactamos una convincente nota a pie de página o una pinturera “Nota del traductor” (siempre con la venia del editor, claro está) podemos justificar que no hemos sido capaces de mantener la rima o la métrica de un verso; o que dejamos a propósito tal o cual vocablo en su lengua original para transmitir parte de la “fuerza” o del “espíritu” del escrito primigenio. Así, por ejemplo, con una muy breve “Nota del traductor”, colocada al inicio de un libro tan

---

<sup>2</sup>Consultable en: <https://dle.rae.es/traici%C3%B3n>

formidable como necesario en español, *Pasolini y la cultura española*, de Francesca Falchi, Edoardo Margaretto (a quien yo agradezco infinitamente el primer libro sobre Franco Battiato que tuve entre mis manos) solventa una de las cuestiones más peliagudas a la hora de traducir poesía: ¿qué primar al traducir? ¿el contenido? ¿la métrica y el ritmo? ¿ambas cosas? ¿ninguna? Margaretto escribe:

En lo que se refiere a la traducción de las poesías (de tres idiomas distintos: italiano, friulano y catalán), por supuesto dentro del *rigor siempre exigido*<sup>3</sup>, se ha privilegiado el contenido y el «significado» sobre el ritmo o la rima, por considerarlo más adecuado para los propósitos de este libro (Falchi, 2011, p. 9).

Ahora bien, ¿quién exige ese rigor al que alude el buen Margaretto? ¿quién impone al traductor tan “pesada carga”? Por mi experiencia, las editoriales no acostumbran a fiscalizar el trabajo del traductor. En la mayoría de los casos dejan hacer. Lo importante es cumplir con los plazos y no ocasionar demasiado ruido; pero ese rigor, me temo, comienza y acaba con el pundonor del propio traductor o con las pretensiones del mismo. A propósito de esto, hace ya muchos años asistí en Cáceres a un curso para traductores. Uno de los testimonios fue el de una traductora profesional de francés al español, una señora entrañable, de unos sesenta años, que nos explicó que ella sólo realizaba traducciones de novelas del siglo XIX porque había absorbido el estilo y la forma en la que los autores escribían; así, traducir era un trabajo bastante “sencillo”. Esta forma de traducción merece todos mis respetos. El traductor encuentra una zona de confort y la explota. No se sale de los límites que conoce y transita por ellos una y otra vez. Está bien. Es del todo legítimo y, antes que nada, honrado. Pero, digamos entonces que -por esta norma no escrita- un buen traductor de Balzac no se atrevería nunca a traducir a Georges Poulot (y viceversa), los propios autores ya están enfrentados entre sí. Así, si Poulot afirma que “escribir es renunciar al mundo”, Balzac (léase,

---

<sup>3</sup>La cursiva es mía.

sus obras) no podría existir (y, por lo tanto, tampoco traducirse) si siguiésemos esta provocadora renuncia. “Lo que el genio tiene de bello es que se parece al mundo y nadie se le parece”. *Honoré de Balzac dixit.*

## 2. Traduzco, luego soy (otro). Soy (otro) porque traduzco

Si hay una idea que me seduce a la hora de explicar qué significa ser traductor es la de intentar ponerse en el lugar del otro. No creo que ningún traductor haya enfrentado la tarea de, por ejemplo, traducir *El Quijote* sin ponerse en la piel de Miguel de Cervantes. Por tanto, podemos decir que traducir es interiorizar al otro, aquel que por un tiempo seremos, imaginar muchas veces cómo repetir el momento de la creación que otro obró ya. Si Corrado Bologna dice que traducir es poner “la voce propria nella voce dell’Altro” (Bologna, 2015, p. 9), creo que también es poner los ojos y las manos propias en los ojos y en las manos del otro. Giovanni Lombardo, glosando las palabras de Paul Valéry, nos dice a este respecto:

(...) l’atto del *tradurre* non è diverso dall’atto del produrre un testo e il traduttore deve compiere la sua opera cercando di immedesimarsi nel travaglio formale del suo Autore e tentando di ripercorrere, per quanto gli è possibile, la dinamica compositiva del testo con cui si confronta (Lombardo, 2009, p. 81).

Como es fácil suponer, la traducción (al menos la literaria) va más allá del acto “mecánico” que supone intercambiar un vocablo por otro, y es por esto que aún -aunque estoy seguro de que la cosa cambiará en no muchos años- los ordenadores no pueden poetizar o reflexionar sobre el autor o sobre la musicalidad de los versos o los juegos de palabras (factor importante, sin ir más lejos, en los autores de los que nos ocupamos en este artículo), ya que esto escapa (de momento) a sus reglas. En 2024 he realizado el sencillo experimento de utilizar el traductor de Google con algunos fragmentos del *Finnegans Wake* y del *Ulysses* de Joyce y los resultados fueron bastante mediocres (o dadaístas, si nos ponemos estupendos). Porque para traducir obras como las citadas necesitaríamos también “traducir”

a su autor, su pensamiento y la evolución filológica y filosófica de su lenguaje.

A propósito de Joyce, y para comenzar a calibrar lo que supone el reto de iniciar una traducción “problemática”, que es como enfrentarse con un coloso, fue Jorge Luis Borges el que contó que hacia los años 40 del pasado siglo él y un grupo de jóvenes entusiastas se propusieron traducir al español el *Ulysses*; para ello crearon una especie de comisión que se reunía religiosamente una vez a la semana para hablar sobre cómo afrontar tan ardua tarea. Pasaron semanas, meses, un año hablando acerca de cómo realizar una traducción impecable, de cómo dividir el trabajo, dónde residían las mayores dificultades del texto... hasta que, un buen día, uno de los miembros de dicha comisión entró donde se concentraban sus compañeros con un libro en las manos y gritó: “¡Señores, se acaba de publicar una nueva traducción del *Ulysses*!”. Y de la aventura de Borges y compañía para con la obra maestra de Joyce nunca más se supo. Al parecer, más que pesar, en el autor de *Ficciones* la noticia produjo un cierto alivio y hasta una liberación<sup>4</sup>.

La anécdota anterior, amén de dejarnos una media sonrisa en la cara, tiene moraleja. Lo que Borges y los otros animosos muchachos estaban haciendo, antes de trocar palabra por palabra, era adentrarse en el autor y en la traducción (aunque para Borges fuera una tarea tediosa). El equipo de traductores se volvía Joyce y la misma obra de Joyce. Era un sumergirse para emerger, entrar en el océano de Joyce para sacar de él otro océano, reflejado el uno en el otro. Porque traducir es, en definitiva, ser ese otro. Gabriel Weisz Carrington, ensayista, dramaturgo y traductor mexicano, al ser preguntado por lo que significa para él el binomio traducción-otredad, respondió:

Bueno, es ahí donde viene el conflicto entre mi capacidad de comprensión a nivel conceptual, racional y mi capacidad sensorial de comprensión. Son terrenos muy distintos. Entonces mi traducción siempre se va a ver limitada a mis experiencias, a mis

---

<sup>4</sup>Esta y otras muchas anécdotas sobre la llegada y la recepción de la obra de Joyce en Argentina están recogidas en el excelente libro de: PETERSEN, L. (2016). *El traductor del Ulises. Salas Subirat, la desconocida historia del argentino que trajo la obra maestra de Joyce*. Sudamericana.

experiencias corporales. Ahora, afortunadamente las experiencias corporales no sólo son las que yo haya podido tener a lo largo de mi vida; sino también uno vive en los escritos de alguien más. Pues por eso es que, por lo menos yo, leo; porque yo quiero aventurarme en el mundo sensorial de otro, de otra. Es decir: aquí en México hay una situación terrible contra las mujeres. Si yo no exploro mi propia feminidad dentro de mi masculinidad, voy estar cometiendo las mismas barbaridades (Silveira, 2020, p. 316).

Comulgo con la idea de Weisz Carrington: el traductor de carne y hueso no sigue las mismas reglas que un traductor automático, hay que explorar, como dijimos, tanto al autor como al texto. Pero también desconfío de los traductores que siguen un cronograma preciso. No he tomado nunca una traducción como si de una ecuación matemática se tratara. En lo personal, en la traducción realizada junto al profesor Bernardo Santano Moreno de *Sir Gawain and the Green Knight*, confieso que hemos tardado más tiempo revisando, buscando el ritmo y la musicalidad de las palabras que obteniendo el primer borrador del romance. Parece que aquello que afirmó Picasso sobre que un cuadro nunca está terminado puede aplicarse también a la traducción, y que la inspiración, ese sentimiento que pareciera un don exclusivo de bardos y pintores, también tiene su parcela en esta tarea.

Fue Antonio Piñero Sáenz, traductor de latín, griego, copto y siríaco, quien contó en una conferencia que estuvo meses pensando en cómo interpretar unas pocas palabras de Pablo de Tarso cuando ya tenía traducida la mayor parte de sus cartas, y que una noche, mientras dormía, tuvo una revelación, se levantó a toda prisa hasta su escritorio para trasladar esa iluminación y luego se acusó a sí mismo de haber sido un tonto por no haber visto antes algo que ahora le parecía tan sencillo. Creo que muchos nos hemos reconocido también en esta anécdota. Así, el traductor, el ser humano, el mortal, llegará a la conclusión del problema a su tiempo (si es que llega) y no siguiendo una indubitable regla matemática.

### 3. Sobre los sonetos de “Il Burchiello”: El barbero que se divertía con el lenguaje

Todo este preámbulo me sirve para justificar que en esta revista participo con un trabajo que reflexiona sobre la traducción y no con dos traducciones, como me habría gustado y como era mi primera intención. Sin ambages admito que los autores que pretendía traducir me han derrotado, aunque ellos no puedan saberlo. Me habría gustado presentar, traducir y anotar dos sonetos de “Il Burchiello” (el X y el XII, en concreto, según la catalogación tradicional) y dos de las *fànfole* de Fosco Maraini (las tituladas *Il lonfo* e *Il giorno ad urlapicchio*). Sin embargo, el resultado ha sido otro. Así, visto que he fracasado como traductor, al menos trasladaré aquí mis impresiones cosechadas a lo largo de esta empresa trunca.

Hablaré primero de Domenico di Giovanni, conocido como “Il Burchiello” (1404-1449). Fue un poeta italiano del Quattrocento, amigo, entre otros, de Leon Battista Alberti, que ha pasado a la posteridad por el original lenguaje que empleó en muchos de sus sonetos. En su Florencia natal ejerció como barbero, aunque se dice que su negocio estaba dividido en dos estancias iguales, en una afeitaba y cortaba el pelo y en la otra tocaba instrumentos de cuerda y declamaba poesía junto a otros escritores, de ahí que fuese conocido en dicha ciudad como el “poeta-barbero”.

“Il Burchiello” fue un escritor rompedor, un provocador; en sus sonetos “canónicos” criticó a los seguidores de Francesco Petrarca, que en multitud seguían al maestro como ovejas. Pero es conocido sobre todo por los poemas *alla burchia*, en los que juega con los sonidos, con los significados, inventa palabras, las repite, crea situaciones imposibles con ellas... en tal grado que su lenguaje fue considerado como absurdo. Pero no es así, simplemente sigue otra lógica, arcana y particular. Sus sonetos son como el estruendo musical de varios instrumentos sonando a la vez en nuestros oídos. “Il Burchiello” formula un ritmo del lenguaje y unos significantes peculiares, pero sigue siendo lenguaje. Como teoriza Henri Meschonnic:

Io definisco il ritmo nel linguaggio come l’organizzazione delle marche attraverso le quali i significanti, linguistici ed extralinguistici (nel caso della comunicazione orale soprattutto) producono una semantica specifica, distinta dal senso lessicale, e che io chiamo la significanza, cioè i valori propri di un discorso e di uno solo. (Meschonnic, 1982, p. 216).

Como muestra, un botón. Veamos esta “semántica específica” de “Il Burchiello” trasladando ahora un cuarteto de uno de sus sonetos y luego mi traducción:

Suon di campane in gelatina arrosto,  
e ’l diametro, e ’l centro della fava,  
ed una Madia cieca, che covava  
uova di Capra, ch’eran pien di mosto.<sup>5</sup>  
Son de campanas en gelatina al horno,  
y el diámetro, y el centro del haba,  
y una almeja ciega, que incubaba  
huevos de Cabra, que estaban llenos de mosto.

Admito que este cuarteto no es especialmente complejo a la hora de traducir una vez que nos introducimos en el calidoscópico mundo de este autor, donde todo es posible. Es normal que en los sonetos aparezcan comidas y animales (su autor era aficionado tanto a comer bien como a los animales), pero me despistan las mayúsculas y el uso de la palabra *Madia*, que puede ser un arcón, un arca de madera usada en las casas rústicas, como las de los pueblecitos de Toscana, pero también el banco de trabajo de los orfebres (una profesión arraigada en Florencia desde la Edad Media), amén del nombre común de un tipo de almeja, la *mactra stultorum*, que es el término que más me convence por el contexto en el que se emplea. Con este ejemplo sencillo narro mi relación de amor-odio con “Il Burchiello”. Entreveo, no

---

<sup>5</sup>Consultable en: <http://www.e-text.it>



sin dificultades, lo que quiere decir y cómo lo quiere decir, pero aún me faltan piezas del rompecabezas. Así, como decía, esta no es la constatación de un triunfo, sino la confesión de una derrota. En otro artículo afirmé que la traducción del futuro será más colaborativa, que se formarán equipos de desconocidos en Internet para emprender traducciones conjuntas. Me gustaría pensar que también publicaciones de este tipo podrían servir a tal efecto, y que donde yo fracasé otros triunfarán, utilizando (a lo mejor) lo que yo coseché, siquiera descubriéndoles al autor y esperando que sabrán entender mejor que yo el lenguaje laberíntico de “Il Burchiello”.

Leamos ahora otro de los cuartetos del escritor florentino y, a continuación, mi propuesta de traducción:

Le zanzare cantavan già il Taddeo  
Quand’io sentì garrir due mie vicine,  
Che facevan quistion di due galline,  
Ch’erono ite al perdon del giubbileo.<sup>6</sup>  
Los mosquitos ya cantaban el Taddeo  
cuando sentí yo berrear a dos vecinas,  
que interrogaban a dos gallinas,  
que habían ido al perdón del jubileo.

Como vemos, las palabras juegan en los poemas de “Il Burchiello”; ese *Taddeo* del primer verso no es sino la refundición cómica del *Te deum*, uno de los primeros himnos cristianos, considerado también uno de los más sagrados y empleado sólo en ocasiones señaladas. El poeta se divierte invirtiendo los términos de la lógica, las personas interrogan a los animales esperando una respuesta, contraviniendo todo presupuesto comunicativo y rompiendo con las normas de cualquier lengua. Leamos ahora, a este respecto, las palabras

---

<sup>6</sup>Consultable en: <http://www.e-text.it>

del profesor y lingüista Andrea Moro:

(...) la logica di base è che, non potendo esser sospesa la sintassi, sia quantomeno possibile indagare la potenziale reazione del cervello di fronte a diversi tipi di errori, inclusi quelli puramente sintattici. A partire da una frase come *Il ragazzo corre*, quindi, si possono testare varianti come *I ragazzi corre*, *Il ragazzo crsre*, o *Ragazzo corre il*. Alcune precauzioni aggiuntive sono state prese nel secondo dei due esperimenti citati per evitare di confondere la competencia semantica con un errore di tipo sintattico. Questo aspetto richiede una breve digresión respecto alla direttrice principale del nostro discurso. Supponiamo che qualcuno prenda una frase como *Una tigre ha ucciso una gallina* e en desordini la sintassi tanto da generar algo como *Una ha tigre gallina ucciso*. La conoscenza del significado delle parole *tigre*, *gallina* e *uccidere*, detta talvolta “conoscenza enciclopedia”, è probabilmente sufficiente a restituire il significato originario della frase, ma se la frase è *Una gallina ha ucciso un serpente*, visto che si presume che ciascuno dei due animali sia in grado di uccidere l’altro, una sintassi disordinata potrebbe dare un risultato spurio.. (Moro, 2017, p. 59).

Si nos fijamos bien, en esencia, los sonetos *alla burchia*<sup>7</sup> exigen de esa “reacción del cerebro” a la que alude el profesor Moro, pero no presentan errores de tipo sintáctico; en algunos parecieran existir, pero no es así. El poeta sabe lo que está haciendo en todo momento, usa su propia sintaxis, marca sus propias reglas y las cumple. La problemática a la hora de traducir los sonetos de “Il Burchiello” reside en la segunda parte de la cita de Moro. En los sonetos de este autor una gallina podría matar tigres (ya vimos, además, que los animales aparecen con bastante frecuencia en sus poemas) y todo puede ser el mundo al revés. Así, no necesitamos de esa “presunción” lógica que al profesor de lingüística le hace

---

<sup>7</sup> La expresión *alla burchia* hace referencia al modo en que se cargaban los bateles fluviales conocidos como *burchi*. Un *burchiello* era una embarcación de tamaño tamaño que, por lo general, se cargaba a granel, sin cuidado ni orden, mezclando diversas mercancías. Esta imagen sirve como metáfora para los sonetos de este poeta, donde animales, plantas, sentimientos, críticas sociales, lugares y otros elementos se entremezclan sin un aparente hilo conductor.

cambiar los ejemplos en sus explicaciones teóricas. No hay lugar, por lo tanto, para los “resultados espurios”.

Además de los problemas que plantea el personal lenguaje del poeta añadimos la dificultad de trasladar el uso musical del mismo. En estos dos versos, por ejemplo, “Il Burchiello” juega hábilmente con las aliteraciones:

E 'l rigagnol di Borgo tegolajo  
mandaron pel Centonchio in Damiata.<sup>8</sup>

Y el riachuelo de Borgo tegolaio  
mandaron por el Andagallo en Damiata.

El *Borgo tegolajo*, o *Borgo tegolaio* (en italiano moderno), es un añoso barrio de Florencia, famoso por su tradición alfarera, en especial por su producción de tejas (*tegole*, en italiano) de gran calidad. Creo que estos pocos ejemplos bastan para comprobar que realizar una traducción de los sonetos completos de “Il Burchiello” requeriría de un sinfín de notas a pie de página. Tal vez parezca que con esto estoy lanzando el guante a italianistas o traductores. En parte es así. Pero no todo es oscuridad. Aunque la poética de este autor ha sido definida como “un’oscura figuralità gergale” (Zacarello, 2004, p. XI), la crítica actual está revalorizando sus sonetos y lo encuadra como continuador de la corriente toscana caracterizada por la burla y el juego con el lenguaje, donde enmarcaríamos a autores como Niccolò Povero o Franco Sacchetti, quienes, como “Il Burchiello”, fueron autores de “testi ricchi di significati e immagini discordanti” (Crimi, 2005, en la cubierta del libro).

Moviéndonos por la geografía europea, muchos afirmarían que los sonetos de “Il Burchiello” se adelantan a la poética de los *limericks*, poemas cómicos sin sentido de la tradición inglesa en los que prima la repetición y las imágenes chocantes e insólitas, si bien, muchos de ellos no revisten mayores dificultades para el traductor, puesto que, aunque

---

<sup>8</sup>Consultable en: <http://www.e-text.it>

imaginativos, la gramáticas y el léxico no suelen ser complicados. Leamos ahora uno de los chistosos *limericks* de Edward Lear (1812-1888), uno de sus más famosos cultivadores, y luego mi traducción:

There was an Old Man with a beard,  
Who said, 'It is just as I feared!  
Two Owls and a Hen, four Larks and a Wren,  
Have all built their nests in my beard!<sup>9</sup>

Había un viejo con barba,  
quién dijo: ¡Es tal como me temía!  
Dos búhos y una gallina, cuatro alondras y un chochín,  
¡Todos han construido sus nidos en mi barba!

Hay en un soneto de “Il Buchiello” (en el número XIII) un par de versos que no desentonarían en nada en el interior de uno de estos *limericks*, dicen así:

Perchè a Siena è di legno una campana,/che chiama in concistoro le farfalle.  
Porque en Siena es de madera una campana,/que llama a consistorio a las mariposas.

Ni que decir tiene que estos instrumentos musicales imposibles o estos animales llamados a una asamblea religiosa podrían caer muy bien también en el mundo de Lewis Carroll; no en vano, uno de sus poemas, *The Hunting of the Snark* (*La caza del Snark*) comparte el espíritu retozón y burlesco, y retuerce el lenguaje en que se expresa, tal y como hace el escritor florentino del Quattrocento, y que, además, ha traído de cabeza a más de un traductor (Leopoldo María Panero lo intentó y cualquier tipo de poesía brilla por su ausencia en su traducción). Un ejemplo, el del autor inglés, que puede hacer de nexo entre “Il Burchiello” y otro compatriota suyo, si bien, hijo del siglo XX, Fosco Maraini.

---

<sup>9</sup> Consultable en: <https://www.poetrybyheart.org.uk/poems/limericks>

#### 4. Las *fànfole* o el/un camino de baldosas amarillas

El pequeño libro titulado *Gnòsi delle Fànfole* es una gota en el océano de la extensa producción literaria de su autor, Fosco Maraini (1912-2004). En la línea de Calvino, Rodari o Buzzati, Maraini fue alguien que conocía muy bien el lenguaje, y sus *fànfole* son toda una explosión de fantasía gramatical. Desde que las descubrí -tras haber leído sus textos sobre Asia- he soñado con poder realizar una traducción al español de este librito de apenas veinte páginas, aunque, nuevamente, como sucedió con los sonetos de “Il Burchiello”, me siento incapaz aún para ello.

Supongo que ser traductor significa buscar problemas, en ocasiones sin necesidad. El traductor es ese tipo solitario que en una película de vaqueros se mete en el salón, derecho como una flecha, a romperse la cara sin ningún motivo. Al menos en mi caso, cuando reflexiono sobre las traducciones que he publicado, me viene a la cabeza ese pensamiento. Me digo: “Más me habría valido escribir un artículo o alguna reseña que jugármela con la traducción”. Los buenos lectores de obras en traducción suelen ser quisquillosos y están en su derecho de serlo. En sueños y despierto vienen a mi cabeza algunos versos o frases que, si pudiera volver atrás en el tiempo, cambiaría en mis publicaciones.

He de confesar que he realizado muchas tachaduras mientras intentaba traducir estos poemas de Maraini. Como sucede con los sonetos de “Il Burchiello”, las *fànfole* tienen su propio lenguaje. Manteniendo como base el italiano, Maraini hace brotar su propio idioma. En el prólogo a estos poemas el autor nos dice que ha querido realizar algunos experimentos de “poesía metasemática”. Esto es, Maraini ofrece al lector unos sonidos que nosotros debemos asociar en nuestro cerebro con su significado. Es el mismo autor el que dice al respecto del lenguaje de sus *fànfole*, en contraposición al lenguaje, diremos, “convencional” que:

L'intera scienza etimologia è lì a nostra disposizione per tali istruttive ricerche.

Nella poesia, o meglio nel linguaggio metasemantico, avviene proprio il contrario.

Proponi dei suoni de attendi che il tuo patrimonio d’esperienze interiori, magari il tuo subconscio, dia loro significati, valori emotivi, profondità e bellezze. È dunque la parola come musica scintilla.

Potrei facilmente proseguire. E quanto mi divertirei! Sarebbe logico per esempio dire che la poesia metasemantica è squisitamente tangenziale. Il linguaggio comune, salvo rari casi, mira ai significati univoci, puntuali, a centratura precisa. Nel linguaggio metasemantico invece le parole non infilano le cose come frecce, ma le sfiorano come piume, o colpi di brezza, o raggi di sole, dando luogo a molteplici diffrazioni, a richiami armonici, a cromatismi polivalenti, a a fenomeni di fecondazione secondaria, a improvvise moltiplicazioni catalitiche nei duomi del pensiero, dei moti piú segreti (Maraini, 2019, pp. 34-35).

Me consuela entonces pensar que mi imposibilidad de traducir las *fânfole* se debe a que mi patrimonio de “experiencias” es aún insuficiente, pero que un día esto podrá cambiar. Maraini dice que no apliquemos la gramática o la lingüística convencional, sino una lingüística hecha con música y con colores. No se trata, pues, de una lengua que no se pueda aprender. Maraini sugiere que se adquiere con nuestras vivencias, con las que llegaremos a entender sus *fânfole*. Por lo tanto, cada una de las palabras desconocidas a traducir no son un *hápax legómenon* que se mezcla con palabras de uso común, aunque la primera vez que las leemos tenemos casi la misma sensación de estar ante un idioma desconocido, por el contrario, tras esta lengua “incomprensible” sabemos que hay unas normas. No se trata de un galimatías o un imposible. Las *fânfole* -si hemos de creer a su creador- tienen su propia configuración lingüística. Es una gramática hecha con música y con colores nunca vistos por nosotros. Ha sido Maraini el que ha definido la conformación de los parámetros de la lengua en la que expresar sus *fânfole*; no es un azar o un capricho, ya que se cumple el funcionamiento de una lengua según los moldes teorizados por Noam Chomsky:

Ogni possibile configurazione dei parametri determina una lingua particolare.

L’acquisizione di una lingua è in parte un processo di fissazione di valori per gli interruttori sulla base dei dato a cui si è esposti, un processo di fissazione dei parametri (Chomsky, 1991, p. 57).

Leamos ya, pues, una de las *fânfole* de Maraini, acaso la más famosa, *Il lonfo*. Pido, por favor, que lean con atención, especialmente si tienen algún conocimiento de la lengua italiana, y que intuyan el italiano “enmascarado” entre el italiano verdadero:

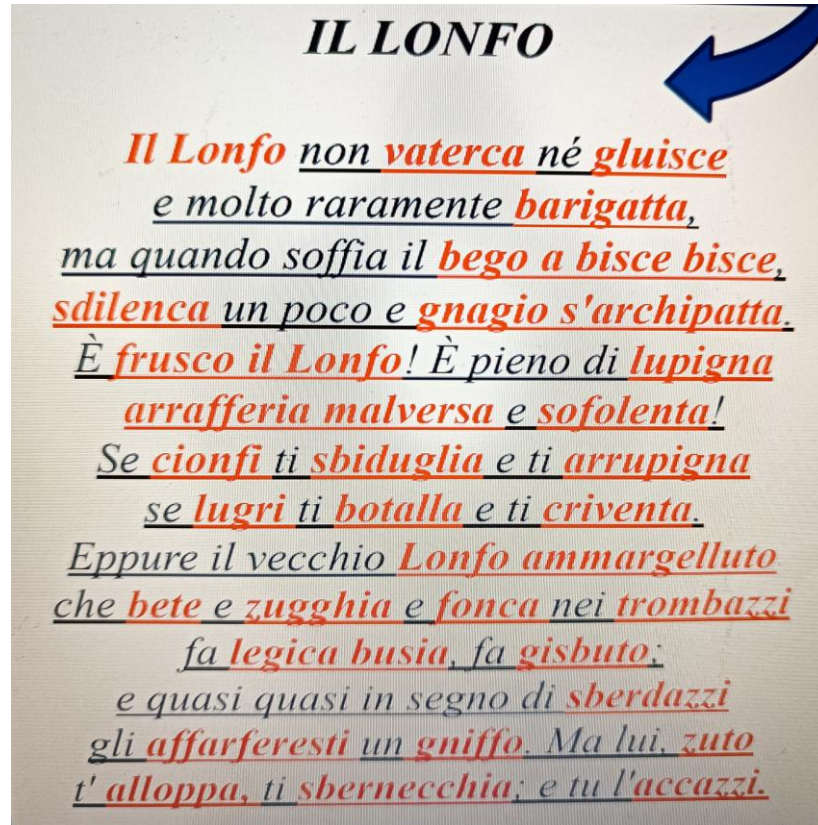
Il Lonfo non vaterca né gluisce  
e molto raramente barigatta,  
ma quando soffia il bego a bisce bisce  
sdilenca un poco e gnagio s’archipatta.  
È frusco il Lonfo! È pieno di lupigna  
arrafferia malversa e sofolenta!  
Se cionfi ti sbiduglia e ti arrupigna  
se lugri ti botalla e ti criventa.  
Eppure il vecchio Lonfo ammargelluto  
che bete e zughia e fonca nei trombazzi  
fa lègica busìa, fa gisbuto;  
e quasi quasi in segno di sberdazzi  
gli affarferesti un gniffo. Ma lui zuto  
t’aloppa, ti sbernechia; e tu l’accazzi (Maraini, 2019, p.45).

Emira Armentano, profesora de italiano y de latín en el Liceo Scientifico Statale «Ettore Majorana» de Pozzuoli, en Nápoles, se ha tomado la molestia de identificar las palabras propias de la lengua italiana (señaladas en azul en la siguiente ilustración) y las palabras ideadas por Fosco Maraini (indicadas en rojo en la misma fotografía<sup>10</sup>) en un interesante

---

<sup>10</sup>Consultable en:  
[https://s5e034522c91f27da.jimcontent.com/download/version/1471981568/module/6742000381/name/P\\_OESIA%20METASEMANTICA.pdf](https://s5e034522c91f27da.jimcontent.com/download/version/1471981568/module/6742000381/name/P_OESIA%20METASEMANTICA.pdf)

artículo dedicado a las *fànfole*. Vemos que, aproximadamente, un sesenta por ciento del poema está escrito en esta nueva jerga pensada por el autor de *Esotico inverso*, mientras que el resto es italiano estándar.



El propio autor afirma en la citada introducción de su libro *Gnòsi delle Fànfole* que pasó su niñez escuchando diversas lenguas en su hogar, que luego vivió rodeado de lenguas diferentes durante sus múltiples viajes por el mundo. Este baile de sonidos, de palabras, de estructuras gramaticales en su cabeza a lo largo de su vida (muchas de las cuales no llegó a conocer en su totalidad) fue su inspiración para escribir estos poemas. Maraini podía escuchar una palabra y luego “fábular” con su significado. “La parola era infine un tesoro e una bomba, ma soprattutto era una caramella, qualcosa da rigirare tra lingua e palato con voluttà, a lungo, estraendone fiumi di sapori e delizie.” (Maraini, 2019, pp. 37-38). Dicho de una manera más filológica, este tesoro, esta bomba y este caramelo nos llevan a la definición estética que hiciera el profesor Mario Gennari de la palabra:



La parola non abita solo nel regno delle procedure comunicative. Essa è uno dei più straordinari strumenti di espressione che gli uomini posseggano. Suo tramite il poeta fa riflettere sul lettore il proprio universo interiore. Ed è attraverso di essa che vengono istruiti i labirinti narrativi dell'intreccio letterario. Strumento espressivo che si serve delle regole di una moltitudine di grammatiche, della pluralità delle lingue e dell'avvicinarsi dei linguaggi, la parola appare come l'unico testo in grado di compiere attraverso il suo medesimo uso metateorico un'analisi, alle volte accurata, alle volte perfino spietata, di se stesso, dei suoi usi, delle sue regole, nonché dei modi per superarle invalidandole o trasgredendole (Gennari, 1994, p. 102).

Por tanto, una de las opciones que nos ofrece el uso de las palabras es invalidar o trasgredir las reglas. El poeta está habilitado para ello, aunque la preceptiva sobre el simbolismo lingüístico de la que están dotadas las palabras, según Tzvetan Todorov (aludiendo, a su vez, a las teorías de Michel de Montaigne sobre este mismo tema), afirme que :

La formula di Montaigne invece è evidentemente paradoxale: se il suo vocabulario fosse, come pretende, del tutto individuale, separato da quello degli altri utenti della lingua, la sua stessa osservazione rimarrebbe incomunicabile (Todorov, 1986, p. 9).

Como decía, en *Gnòsi delle Fânfole* Fosco Maraini acuña el término “poesía metasemántica” y nos pide que sea nuestra memoria la que traduzca. Pero, es importante señalar que, aunque quisiera ser una lengua, el léxico marainiano se limitaría a las pocas páginas de este libro, ya que no ha habido continuidad. No sucede, por ejemplo, con algunas de las lenguas desarrolladas por J.R.R. Tolkien, quien (como notable lingüista que fue) dejó bien asentadas las bases de varias de sus lenguas inventadas y luego una multitud de seguidores ha continuado perfeccionando y aumentando su gramática, incluso publicando monografías y varias revistas (como *Vinyar Tengwar*) dedicadas en exclusiva al estudio de dichos idiomas.

En cuanto a las estructuras gramaticales, el idioma de las *fânfole* me recuerda a cómo está elaborado el *glíglico*, que aparece en el conocido capítulo LXVIII de *Rayuela*, de Julio Cortázar. Así, sobre los cimientos del español, y con la misma musicalidad de los versos de Maraini, el argentino idea esta nueva lengua que en ocasiones logramos intuir, que pareciera que podemos atrapar para que luego se nos escurra entre los dedos:

Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las anillas se espejunaban, se iban apeltronando, reduplicando, hasta quedar tendido como el trimalciato de ergomanina al que se le han dejado caer unas filulas de cariaconcia (Cortázar, 2011, p. 109).

Así, tanto Cortázar como Maraini “encubren” a la perfección las palabras inventadas entre vocablos reales. Pero, volviendo al poema de Maraini, presuponemos que el *lonfo* es un animal fantástico, tal vez una especie de dragón, y que Maraini nos cuenta cómo se comporta y qué le gusta hacer, cuáles son sus hábitos, etc. Esa *lupinga* podría ser un rasgo propio de los lobos (*lupi*, en italiano), astucia, bravura... que yo pensaría traducir como “lobería”; y el atributo *frusco* quizá esconda la palabra *furbo* (astuto), etc. Pero esas son sólo las impresiones del lector en su mente, la verdad creo que nunca la sabremos. Entonces ¿cómo traducir lo que en otra lengua tan sólo llegamos a suponer? ¿Tal vez con otro idioma inventado mezclado con palabras reales de la lengua a la que queremos traducir? ¿Es posible que sea mejor no traducir y dejar todo cómo está?. De nuevo, acertijos en las tinieblas.

El otro poema que me habría gustado anotar y traducir se titula *Il giorno ad urlapicchio*. El poema original dice así:

Ci son dei giorni smègi e lombidiosi  
col cielo dagro e un fônzero gongruto  
ci son meriggi gnàlidi e budriosi

che plògidan sul mondo infrangelluto,  
ma oggi è un giorno a zimpani e zirlecchi  
un giorno tutto gnacchi e timparlini,  
le nuvole buzzillano, i berneccchi  
ludèrchiano coi fèrnagi tra i pini;  
è un giorno per le vànvere, un festicchio  
un giorno carmidioso e prodigiero,  
è un giorno a cantilegi, ad urlapicchio  
in cui m’hai detto «t’amo, per davvero». (Maraini, 2019, p. 53).

*Urlapicchio* es, por su sonoridad, una palabra difícil de olvidar. *Gritapego*, he pensado que podría “traducirse”, calcando la fórmula original de formación de la palabra. Quiero pensar que *prodigiero* es una elegante y poética forma de la palabra *prodigióso*. Pero estos y otros ejemplos más serían sólo meras suposiciones. En Italia se han publicado varios trabajos que han intentado explicar algunas de las palabras y expresiones que aparecen en las *fânfole*, explorando las expresiones de varios dialectos, entre ellos el de Las Marcas. Hasta donde yo sé, no hay certezas todavía al respecto, es más, en Internet es fácil encontrar varios foros en donde se debate acaloradamente sobre el significado de estos poemas.

En el uso combinado de palabras reales e inventadas (o “adulteradas”), estos ejercicios me recuerdan bastante una de las canciones menos obscenas del irreverente grupo musical Juampa y La Raja, titulada *El trepicontero*, algunos de sus versos dicen así:

Voy a disecar un trepicóntero  
con unas espútulas finústicas,  
utilizare unos métodos muy prácticos  
y unas sustancias metalúrgicas<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Consultable en:  
[https://www.reddit.com/r/Mepurse/comments/1bhpuaf/perro\\_callejero\\_ladrando\\_medio\\_d%C3%ADa\\_el\\_otro\\_medio/?rdt=63283](https://www.reddit.com/r/Mepurse/comments/1bhpuaf/perro_callejero_ladrando_medio_d%C3%ADa_el_otro_medio/?rdt=63283)

Tampoco sabemos qué es un *trepicóntero*, pero mediante la fórmula ofrecida por la “poesía metasemántica” de Maraini intuimos que podría ser una especie de raro dinosaurio. Como el *snark* de Carroll, pensamos que es una “criatura inconcebible”, como nos dice el autor de *Alice's Adventures in Wonderland* de su bestia. La definición la asumimos, ya que sabemos tanto lo que es una “criatura” como “inconcebible”. Aun en traducción, podemos deducir que tiene algo de *snake* (serpiente), *snail* (caracol) y *shark* (tiburón), pero no sabemos qué proporción tiene el *snark* de cada uno de estos animales. Aunque los lectores ingleses o quienes conozcan esta lengua evocan en su mente, de forma automática, una quimera animal compuesta con partes de estos tres animales. Con los italianos (o con los extranjeros que conocen la lengua de Leopardi) sucede lo mismo para con las *fânfole*. Hay en ellas algo conocido. No suenan completamente a otra lengua, es italiano sin serlo.

Copiando la receta de Maraini, podría imitar lo que hace, incluso podría llegar a escribir alguna *pseudofânfole*. Admito que he garabateado varios versos en libros de traducción y de lingüística mientras redactaba este trabajo, como los que dicen: *El agnitre vienicana la zarpola, / zarpola trèsdura, venera zárpola*. Y añado que a la hora de escribir estos dos versos, en lo que al funcionamiento de la gramática se refiere, me he acompañado muy conscientemente de la conocida premisa de Noam Chomsky que nos informa de que:

La grammatica universale permette l'esistenza di certe categorie lessicali, basicamente quattro: (verbi (V), nomi (N), aggettivi (A) e adposizioni (P- preposizioni e posposizioni, a seconda che precedano o seguano i loro complementi). Queste categorie probabilmente sono dotate di una struttura interna (...) (Chomsky, 1991, p. 61).

Así, las teorías de la *Gramática universal* nos ayudan y acompañan en este acto de creación. Recordemos que esta corriente afirma que existen algunas reglas subyacentes comunes en todas las lenguas. Por lo que, inventadas o no, el uso adecuado de estas categorías nos

permitirá constatar la coherencia en los escritos de Maraini, Cortázar, Tolkien, Sena<sup>12</sup>, etc.

## 5. Conclusiones

A lo largo de este breve artículo hemos reflexionado sobre la responsabilidad del traductor, también sobre su oficio y, más que nada, sobre sus limitaciones. Por si alguien se lo pregunta, la primera parte del título de este trabajo está tomada de un soneto de Adelardo López de Ayala, un poeta y dramaturgo del siglo XIX que pocos recuerdan hoy. Su composición lleva por nombre *Sin palabras*, como sin palabras estoy yo ante las obras que habría querido traducir de “Il Burchiello” y Maraini. En su poema, López de Ayala no encuentra las palabras justas para cantar la belleza de una mujer. “Ábreme el alma silenciosa”, dice en el primero de los tercetos. Lo mismo que he pedido yo a los sonetos *alla burchia* y a las *fânfole*. Pero, como sucede con el ser amado, con la literatura nos queda sólo esperar y comprender. Habrá que ir a todos los matices del lenguaje, acumular más vivencias, sonidos, imágenes... Aunque tenemos la única certeza de que no llegaremos nunca a saberlo todo. Me temo que será difícil llegar a los límites de la comprensión poética marcados por “Il Burchiello” o Maraini, aunque con ellos “yo he visto cosas que vosotros no creeríais”, y tengo un miedo legítimo a que todas esas vivencias, ahora recuerdos, se pierdan -ante la imposibilidad de ponerlas correctamente negro sobre blanco- “como lágrimas en la lluvia”.

## 5. Referencias

- Bologna, C. (2015). “La traduzione come dialogo: arricchirsi dialogando con l’altro”, *Sulla traduzione* (Giuliano Rossi & Giuseppe Sodo eds.). Solfanelli.
- Cortázar, J. (2011). *Rayuela*. Alianza.
- Crimi, G. (2005). *L’oscuralingua e il parlarsottile*. Vecchiarelli.

---

<sup>12</sup> Jorge de Sena (1919-1978) fue un polifacético escritor y profesor universitario portugués que también practicó la denominada “poesía metasemántica” en algunas de sus composiciones (por ejemplo, en sus famosos *Quatro sonetos para Afrodite Anadiómene*). Tomando como base el portugués, de Sena idea una nueva lengua, enigmática y cadenciosa, al estilo de Maraini o Cortázar.

- Chomsky, N. (1991). *Linguaggio e problemi della conoscenza* (Andrea Moro ed.). Il Mulino.
- Falchi, F. (2011). *Pasolini y la cultura española* (Edoardo Margareto trad.). Alrevés.
- Gennari, M. (1994). *L'educazione estetica*. Bompiani.
- Lombardo, G. (2009). *La traduzione della poesia. Studi e prove*. Editori Riuniti University Press.
- Maraini, F. (2019). *Gnòsi delle Fânfole* (introduzione di Toni Maraini). La nave di Teseo.
- Meschonnic, H. (1982). *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage* (trad. de Emilio Mattioli). Verdier/Poche.
- Moro, A. (2017). *Le lingue impossibili*. Raffaello Cortina.
- Silveira, V. (2020). “«El factor sagrado de la rebeldía». Entrevista con Gabriel Weisz Carrington”. *Qorpus*, vol. 10, n° 2, pp. 311-327.
- Todorov, T. (1986). *Simbolismo e interpretazione* (Cristina De Vecchi trad.). Guida Editori.
- Zaccarello, M. (2004). “Introduzione”. *I sonetti del Burchiello*. Einaudi.