

---

## Aportes filológicos de Giovanni Meo Zilio para la traducción de *Martín Fierro*

Giovanni Meo Zilio's philological contributions to the translation of *Martín Fierro*

Sara J. Iriarte

Instituto de Estudios Crítico en Humanidades (IECH, CONICET-UNR)

iriarte@iech.conicet.gob.ar

ORCID: [0000-0003-2584-2848](https://orcid.org/0000-0003-2584-2848)

Recibido: 18 de mayo de 2020

Aceptado: 5 de octubre de 2020

### RESUMEN

El objetivo del presente artículo es caracterizar el desempeño de Giovanni Meo Zilio como traductor de *Martín Fierro*, especialmente en lo que se atiene al abordaje filológico que el académico introdujo para el estudio y traducción de la obra de Hernández; contribución que posibilitó la realización de una versión a la lengua italiana superadora respecto de las tres que la antecedieron. Con vistas a dicho objetivo, en primera instancia, reconstruimos el desarrollo de la estrategia personal de traducción de Meo Zilio en los estudios hernandianos de su autoría. En segunda instancia, llevamos adelante un cotejo entre el texto fuente y el texto meta, lo cual permite inferir los alcances de los presupuestos teóricos de Meo Zilio en su *praxis* traductora; para ello nos servimos, asimismo, de la traducción pionera y hasta hoy más difundida de *Martín Fierro* al italiano, de Folco Testena, como contrapunto que enriquece el análisis comparativo. De esta forma, relevamos los avances consecuentes del abordaje filológico incorporado por Meo Zilio, así como algunos de los desafíos que presenta esta obra para su traducción y que continúan aún pendientes para quienes asuman esta labor al italiano.

**Palabras clave:** Giovanni Meo Zilio, *Martín Fierro*, traducción al italiano, lengua gauchesca, Folco Testena, Mario Todesco, Francesco Crocitto Cuonzo.

### ABSTRACT

The objective of this article is to characterize Giovanni Meo Zilio's performance as a translator of *Martín Fierro*, focusing especially on his philological approach to the study and translation of Hernández's work —a contribution which made it possible for him to produce an Italian version that surpassed the previous three. With this aim in view, and based on Meo Zilio's studies of Hernández, firstly we reconstructed the development of his personal translation strategy. Secondly, we carried out a comparison of source and target text, which allowed us to infer the extent to which Meo Zilio's theoretical assumptions reached his translation practice. In order to counterpoint and enrich this comparative analysis, we also made use of Folco Testena's translation of *Martín Fierro*, which is the first rendering of the work into Italian and the most widespread to the present day. Thus, we looked into the resulting advancements of the philological approach incorporated by Meo Zilio, as well as some of the translation challenges posed by this work, which are still open to those who decide to undertake the task of attempting a translation into the Italian language.

**Keywords:** Giovanni Meo Zilio, *Martín Fierro*, Italian translation, *gauchesca* language, Folco Testena, Mario Todesco, Francesco Crocitto Cuonzo.

## 1. Introducción

Giovanni Meo Zilio (1923-2006) fue un reconocido académico italiano que se destacó como especialista en estudios hispanoamericanos, campo en el que combinó los abordajes literario y filológico (Cancellier 2015). Su labor como editor, crítico y traductor del *Martín Fierro* de José Hernández constituye el objeto del presente artículo.

El objetivo principal es reconstruir el concepto subyacente de traducción en Meo Zilio a partir de un análisis de la toma de decisiones reales, atendiendo especialmente a las normas lingüístico-textuales. Constituyen objetivos secundarios, por una parte, ofrecer un semblante de las ediciones de *Martín Fierro* organizadas y publicadas por Meo Zilio con vistas al público de habla italiana; y, por otra, esbozar sus desarrollos teóricos personales acerca de la praxis traductora, incluidos en los paratextos de dichas ediciones.

El abordaje es previsto por los estudios descriptivos de la traducción (Hermans 1985), con especial foco en los aportes de Gideon Toury (2004) para definir el concepto subyacente de traducción en un estudio de caso. Nos servimos, asimismo, de la propuesta metodológica de Lambert & Van-Gorp (2011) para el análisis de los metatextos y del nivel microtextual. Algunos aportes de la crítica literaria especializada en el *Martín Fierro* fueron igualmente incluidos para enriquecer el análisis.

El recorrido propone, en primera instancia, una caracterización general de las ediciones preparadas por Meo Zilio, considerando tanto el producto de la labor traductora como los restantes elementos paratextuales desarrollados especialmente para acompañar la traducción. Se focalizará en aquellos aportes teóricos orientados a definir la presente traducción literaria como producto del trabajo puntual y riguroso del filólogo y del lingüista y, a fin de ilustrarlos, se los cotejará con fragmentos del texto meta, en una segunda instancia. Dado que la traducción de Meo Zilio se propone como una superación de sus antecesoras a la misma lengua, se incluirá en este punto un estudio comparativo de otras traducciones al italiano, de distintos periodos.

## 2. Al servicio de la teoría y la praxis de la traducción literaria

El proyecto de divulgar el *Martín Fierro* entre los lectores de habla italiana fue llevado adelante por Meo Zilio en diversas etapas. En 1977, publicó la primera traducción en verso de *El gaucho Martín Fierro (Martín Fierro: La partenza)* en Italia, a través de Edizioni

Accademia di Milano. El proyecto inicial contemplaba lanzar la segunda parte del poema por la misma editorial, lo cual no fue posible. En 1985, publicó a través de la Asociación Dante Alighieri, de Buenos Aires, una versión revisada de la primera parte del poema y la traducción de *La vuelta de Martín Fierro* (*Martín Fierro: Il ritorno*) en dos volúmenes. En una tercera instancia, Meo Zilio revisó integralmente la traducción del 85 y organizó su nueva publicación. Esta versión saldría a la luz en un único volumen y a través de la misma asociación porteña, poco después de su fallecimiento.

La publicación de *La ida*, en 1977, se proyectó como la flamante presentación del clásico argentino al lector italiano, de la mano de un novedoso cuerpo paratextual cuyo objetivo era atender las expectativas de rigurosidad de un especialista:

Es esta la primera traducción, en verso, que se publica en Italia del famosísimo *Martín Fierro* de José Hernández (1834-1886), el poema de la pampa, la epopeya del gaucho, considerada, por consenso general, la obra prima de literatura argentina [...] El ensayo introductorio que precede este volumen constituye el estudio más completo (y a la vez, revestido del necesario carácter sintético) que haya sido publicado en Italia sobre su argumento. Las centenas de notas que acompañan el texto representan, por su parte, un poderoso esfuerzo filológico y hermenéutico orientado a allanar (y documentar mejor) la lectura del estudioso italiano de un poema complejo tanto del punto de vista lingüístico como de la sociedad peculiar que retrata. (Meo Zilio 1977: contratapa)<sup>1</sup>.

Esta primera edición del *Martín Fierro* lleva en sí el germen del proyecto general de Meo Zilio. Se trata de una edición monolingüe del poema de Hernández, acompañada por un estudio preliminar, abundantes notas y un glosario. El paratexto en su totalidad es de autoría del traductor. El estudio preliminar ofrece, a la usanza de muchas ediciones en español, una biografía resumida del autor del poema gauchesco bajo el título “*Profilo dell’uomo*”. Incorpora, asimismo, un resumen del argumento canto a canto de *La ida*, bajo el título “*Profilo del poema (guida per una lettura sintomatica)*”. El vínculo entre vida y obra

---

<sup>1</sup> Traducción de la autora, al igual que el resto de las citas provenientes de referencias bibliográficas inéditas en español.

comporta, así, una de las llaves de acceso al poema. Por otra parte, el estudio preliminar detalla los criterios que guiaron la traducción, los cuales son precedidos por un análisis de las fortalezas y debilidades de las versiones que la precedieron.

Las ediciones publicadas en Argentina, en 1985 y 2006, presentan el texto fuente y el texto meta *vis-à-vis* y cuentan con un nutrido paratexto, donde se sumaron nuevas secciones a las ya publicadas en 1977, también de autoría exclusiva del traductor. Los nuevos aportes abarcan estudios acerca de la influencia de Ascasubi en Hernández; la gestualidad en el poema, un abordaje novedoso que Meo Zilio postula como un complemento imprescindible para la correcta interpretación y traducción de la obra; y la representación de los italianos en los poemas de Hernández, un aspecto de particular interés para la cultura receptora. En lo que respecta al resumen del argumento y las notas del traductor, se sumaron, a los apuntes publicados en 1977, los correspondientes a la segunda parte del poema<sup>2</sup>.

El cuerpo de paratextos que acompaña las ediciones de *Martín Fierro* de Meo Zilio y que hemos descripto de forma sucinta, reviste un especial interés para nuestro análisis ya que permite obtener datos precisos acerca de cómo es concebida la traducción literaria; así como dar cuenta de las estrategias específicas que el traductor emplea para abordar la obra de Hernández desde el punto de vista interpretativo y para realizar su versión al italiano. Meo Zilio, quien se refiere a la labor de los traductores al italiano que lo precedieron como “meritorio esfuerzo de apasionados *amateurs*” (2006b:15), visualiza su traducción como “el resultado del trabajo puntual y riguroso del filólogo y del lingüista” (2006b:15). Con estas palabras, define su abordaje marcadamente lingüístico: su desempeño como traductor se asienta especialmente sobre su formación acerca de las lenguas, las variedades sociodialectales y los fenómenos que afectan a las lenguas populares. Consciente de la magnitud de la tarea realizada, reconoce que entre sus objetivos estaba el de haber ejecutado “un útil servicio a la teoría y a la praxis de la traducción literaria” (2006b:15).

Puede asumirse como su aporte central la reflexión en torno de la lengua de la traducción que, entiende, precisa ser definida *a priori* para evitar la “heterogeneidad deformante” que diagnosticó en los intentos anteriores de verter el poema al italiano (Testena, Buenos Aires, 1950 [1919]; Todesco, Padua, 1959 y Crocitto Cuonzo, Bahía Blanca, 1972).

---

<sup>2</sup> Entre la publicación de la primera y la segunda edición de su traducción, los aportes de Meo Zilio para el estudio de la obra de Hernández fueron objeto de divulgación en los medios académicos italianos e hispanoamericanos a medida que eran desarrollados y reunidos posteriormente en *Estudios hispanoamericanos* (en especial, dentro del segundo volumen).

Dicho efecto indeseable sería producto, de acuerdo con Meo Zilio, de cierta impericia de los traductores a la hora de reconocer y crear (o sostener a lo largo del texto) una equivalencia sociodialectal entre la lengua fuente y la de llegada. Como resultado de ello, el filólogo reconoció en dichas traducciones una mezcla incongruente de expresiones lexicales provenientes de sociolectos altos, medios y bajos indiscriminados; la recurrencia de licencias poéticas —paratácticas, elípticas, etcétera— que deforman la voluntad de espontaneidad del poema fuente; y la traducción literal de expresiones populares basadas en tropos originarios del mundo rural del siglo XIX, de improbable asociación para el lector italiano contemporáneo (Meo Zilio 2006b).

Atento a la necesidad capital de evitar las incongruencias detalladas, Meo Zilio se propuso, entonces, profundizar en las características generales de la obra y sus medios formales de expresión, lo que le permitiría definir la lengua más apropiada para recrear el poema hernandiano con vistas a un público italiano vasto. Su reflexión parte de la constatación de que resulta vital recrear lo que define como “la sustancia poética” del lenguaje popular del poema: la modulación coloquial, la espontaneidad, la expresión directa y sin tapujos, la ironía, el sarcasmo, la dicción familiar e íntima, los proverbios y el imaginario provenientes del mundo rural, etcétera. Por ello, considerando que se pueden reconocer dentro de la lengua italiana tres registros diferenciados —a saber, el formal (ceremonial y moldeado por una autoexigencia de censura), el coloquial (menos formal pero sujeto a ciertas reservas) y el familiar (caracterizado por ser informal y desinhibido)—, escoge este último como materia lingüística para su traducción.

El registro familiar se presenta para Meo Zilio como aquel “cuya idoneidad para traducir el gauchesco de *Martín Fierro* resulta menos deficiente, dado que es el más rico en elementos plebeyos, es más pintoresco y desprejuiciado, como de hecho lo es el gauchesco” (2006b:73). Una vez escogida esta vía, el traductor atiende asimismo al peligro de incurrir en la incorporación indiscriminada de giros dialectales, habida cuenta de su fuerte presencia en Italia, especialmente asociada a la expresión popular, algo que implicaría perder de vista el público italiano general. Es por ello que decide atenerse “a la *koiné* italiana superdialectal, que acoge muchos elementos plebeyos, dialectales, interdialectales, jergas o lenguajes

especiales, los cuales, difundidos por toda Italia, no son sentidos como extraños o, por lo menos, son todos comprensibles” (2006b: 73).

En el proyecto de traducción de Meo Zilio asumen un rol fundamental, asimismo, las notas. En su conjunto, las notas del traductor cumplen tres funciones principales. Por una parte, reponen el bagaje cultural acerca de la sociedad retratada en el poema, indispensable para que el lector contemporáneo pueda acceder al imaginario gauchesco que despliega la obra. Por otra, brindan detalles acerca de las particularidades de la lengua en la cual fue originalmente escrita, facilitando al lector extranjero una comprensión de la forma en que estas expresiones lingüísticas se distancian del español estándar. Y, por último, funcionan como una apoyatura peculiar para el traductor en tanto le permiten, en numerosos pasajes, suplementar la versión por la que opta, ya sea ofreciendo una traducción literal o reponiendo evocaciones del texto fuente a través de formulaciones explicativas.

La heterogeneidad es uno de los rasgos más sobresalientes del conjunto de informaciones brindado por las notas. Esto puede explicarse, entre otros aspectos, por el grado de desafío que la traducción de un texto literario de las características del *Martín Fierro* representa. La impronta del traductor es un factor igualmente importante, como se verá, tanto en lo que respecta al tipo de información seleccionada como a un rasgo de las notas que ya se ha mencionado: su profusión.

A fin de ilustrar las principales decisiones de traducción tomadas por Meo Zilio, a continuación, proponemos un cotejo del texto fuente y meta. Las siguientes estrofas, que pertenecen al canto X de *El gauchito Martín Fierro*, en las cuales Cruz narra parte del enfrentamiento con el comandante que sedujo a su mujer (versos 1813-1824), nos permitirán observar las distintas versiones que precedieron la traducción de Meo Zilio y los medios por los que este se propuso superarlas<sup>3</sup>:

Tenia el viejito una cara  
De ternero mal lamido,  
Y al verlo tan atrevido  
Le dije: —«Que le aproveche;  
«Que habia sido pa el amor  
«Como guacho pa la leche.»

---

<sup>3</sup> En los fragmentos a continuación, se respeta la ortografía de la bibliografía citada en este trabajo.

Peló la espada y se vino  
Como a quererme ensartar,  
Pero yo sin tutubiar  
Le volví al punto a decir:  
—«Cuidao no te vas a pér... tigo,  
«Poné cuarta pa salir.»

(Hernández 2001: 181-182.)

**Tabla 1:** Fragmentos de las traducciones de Testena, Crocitto Cuonzo, Todesco y Meo Zilio correspondientes al Canto X de *El gaucho Martín Fierro*.

Il vecchietto aveva un muso  
di capretto mal leccato.  
Al vederlo già imbarcato  
gli disse: – Bon pro ti faccia:  
tu per l’amore sei nato  
come il braccio per la caccia. –

Snudò la spada, si mosse  
come a volermi infalzare;  
ma io, senza titubare,  
dissi in aria di schernire;  
– Bada che ti vai ferire...  
Stati attento nell’ uscire!...

(Hernández 1950: 67. Testena)<sup>4</sup>

Il vecchietto aveva un muso da vitello mal  
formato e al vederlo così audace gli dissi: «Buon  
pro’ vi faccia, siete per l’amore come un agnello  
senza madre per il latte».<sup>5</sup>

Sguainò la spada e venne come per infalzarmi, ma  
io senza titubare gli dissi: «Attenzione! Non ti  
mettere in pericolo; cerca invece di cavartela».

(Hernández 1959: 65. Trad. de Mario y Venanzio  
Todesco)

<sup>4</sup> En el caso de las traducciones que fueron revisadas por sus autores, como ocurre con Testena y Meo Zilio, hemos adoptado la última versión publicada.

<sup>5</sup> Nota del traductor: “*L’agnello che ha perso la madre si adatta a bere il latte, non solo si altre pecore, ma anche di vacca e di capra. Il gaucho sa bene queste cose*” (Todesco 1959: 65).

<p>Il vecchietto avea la faccia          Di vitello rileccato.          Al vederlo tanto osato          “aprofitta” io gli dissi,          “nell’amore tu ti fissi          come al latte fa il neonato.”</p>	<p>Quel vecchietto dalla barba          Arruffata ed umidiccia!<sup>6</sup>          Nel vederlo indaffarato          Io gli dissi: “Alla salute!<sup>7</sup>          Tu ti butti nell’amore          Come orfano alla tetta”<sup>8</sup></p>
<p>Sguainò subito e di colpo          a me venne spada in mano.          senza riscaldarmi invano          lo consiglio: “ti conviene          aiutarti con catene          per uscire dal pantano.”</p>	<p>Lui la spada sfoderò          Minacciando di infilzarmi          Ma io, senza batter ciglio,          Imperterrito insistei:          “Vatti a far fo... rtificare          Se vuoi batterti con me!”<sup>9</sup></p>
<p>(Hernández 1972: 30. Trad. de Francesco y          Giuseppe Crocitto Cuonzo)</p>	<p>(Hernández 2006: 164. Trad. de Giovanni Meo          Zilio)</p>

Atento a las características de la materia lingüística y estética con la que trabajaba, Meo Zilio se dispuso a evitar los puntos débiles y los errores más comunes que detectó en las traducciones antecesoras. A diferencia de la versión de Todesco, donde se emplea un registro coloquial estándar y la interpretación, salvo contados deslices, es bastante precisa (Meo Zilio 2006b), se propuso superar el objetivo de reconstruir el argumento en prosa. Meo Zilio recreó el poema en verso e incorporó más satisfactoriamente las imágenes del texto fuente gracias a la plasticidad que el registro familiar le ofrecía. Esto puede observarse en los versos 1817-1818, donde el parlamento del personaje *Tu ti butti nell’amore/ Come orfano alla tetta* supera

<sup>6</sup> Nota del traductor a los versos 1813-1814: “Una cara... lamido: *letteral*. ‘una faccia da vitellino (appena nato) mal leccato dalla madre’, e quindi ‘col pelo umido e, qua e là, sporco ed arruffato’” (Meo Zilio 2006a: 223).

<sup>7</sup> Nota del traductor al verso 1816: “Que le aproveche: *letteral*. ‘buon pro ti faccia’” (Meo Zilio 2006a: 223).

<sup>8</sup> Nota del traductor a los versos 1817-1818: “Había... leche: *letteral*. ‘era stato avido d’amore come il vitellino è avido di latte’. Guacho è il giovane animale allevato lontano dalla madre” (Meo Zilio 2006a: 223).

<sup>9</sup> Nota del traductor a los versos 1823-1824: “Cuidao (cuidado)... salir: *gioco di parole*. *Letteral*. ‘attenzione che te ne vai alla malora! Se vuoi uscirne devi chiedere aiuto’. Poner cuarta è aggiungere un cavallo di rinforzo per disimpantanare un carro’. Pértigo è il timone del carro dei buoi. Irse a pértigo è ‘cadere dal timone’. Ma qui la parola pértigo è pronunciata (sarcasticamente) con uno stacco fra le due sillabe. Si tenga conto che per corrisponde foneticamente a peer [...] ‘spetezzare’. Il giro di parole non ha equivalente diretto in italiano, per cui ricorro a un gioco di parole analogo sulla base dell’italiano plebeo fo...ttere” (Meo Zilio 2006a: 224).

al adoptado por Todesco (*Buon pro' vi faccia, siete per l'amore come un agnello senza madre per il latte*).

Respecto de Testena (Buenos Aires, 1950 [1919]) y de Crocitto Cuonzo (Bahía Blanca, 1972), Meo Zilio intensificó la búsqueda para alcanzar una precisión mayor al traducir. Por ejemplo, en los versos antes analizados, a comparación de Testena, que se ve constreñido a introducir un símil distinto (*Come il bracco per la caccia*), Meo Zilio logra conservar la imagen del huérfano y transmitir, a la vez, la avidez para hacerse con la mujer ajena, que Cruz le echa en cara al contrincante. En los versos 1823-1824, Testena recrea el juego de palabras socarrón (—«Cuidao no te vas a pér... tigo) de forma paternalista (— *Bada che ti vai ferire.../ Stai attento nell' uscire!...*) y Crocitto Cuonzo transforma la provocación en *consiglio* y echa mano de un tropo ajeno al poema (*Aiutarti con catene/ Per uscire dal pantano*). Meo Zilio, en cambio, traduce el juego de palabras del texto fuente, en el que las evocaciones escatológicas son construidas por similitud fonética entre *peer* y *pér... tigo*, a través de una alusión sexual (*Vatti a far fo... rtificare/ Se vuoi batterti con me!*).

Como en el caso antes detallado, en el que la equivalencia no es perfecta pero recrea satisfactoriamente el recurso poético empleado por el autor en el texto fuente, la búsqueda de una mayor precisión se verifica como una constante en la traducción de Meo Zilio. Cierta ansia de exhaustividad puede observarse, también en este pasaje, en las notas al verso 1816, donde incluye la traducción literal que otros traductores emplearon, y que él desestima, y en la nota a los versos 1817-1818, donde considera conveniente explicar la metáfora vertida con admirable precisión. Dicha tendencia puede inferirse, asimismo, en la traducción de los versos 1813-1814. Donde el texto fuente se limita a pincelar una comparación al pasar (*Tenia el viejito una cara/ De ternero mal lamido*), Meo Zilio recurre a una doble adjetivación (*Quel vecchietto dalla barba/ Arruffata ed umidiccia!*) y, no bastando, se ve compelido a esclarecer el símil en una nota.

La presencia proficua de notas del traductor se conecta, a su vez, con otro aspecto sobresaliente de las ediciones del *Martín Fierro* de Meo Zilio: el tratamiento de la lengua gauchesca como una variedad dialectal. De acuerdo con nuestro análisis de los paratextos, el abordaje crítico de la obra se ve resentido por la inscripción del poema en el género épico y por el carácter no ficcional adjudicado erróneamente a la lengua gauchesca; dos lecturas

coyunturales del clásico de Hernández que, a pesar de haber sido deconstruidas por la crítica, continúan en buena medida conformando la identidad trascendental del poema en el extranjero. El segundo aspecto es el que nos interesa particularmente en el marco de la presente investigación y sobre el que nos explayaremos.

Las ediciones preparadas por Meo Zilio se abstienen de desarrollar una reflexión acerca del componente ficcional de la lengua del poema a pesar de que el interrogante en torno a su autenticidad nutrió una extensa discusión que, tras décadas, decantó en la discriminación de este recurso literario respecto del habla de los gauchos (Rama 1982). A causa de la falta de esta perspectiva, estas ediciones no ofrecen al lector italiano una distinción capital para comprender las intenciones que guiaban a los autores gauchescos y la relación con su público. A su vez, puede que haya contribuido a privilegiar el aspecto documental sobre el literario. De hecho, Meo Zilio no se pregunta qué lengua literaria — representante del habla popular ya existente en la tradición italiana— podría ofrecerle recursos para su traducción, sino que busca un equivalente entre dos variedades lingüísticas:

Ciertamente esta elección constituye una mera tentativa de aproximación y restará siempre una diferencia infranqueable entre la lengua del texto, que representa cierta *koiné popular rural de la época* y aquella que se propone aquí, que no es sino una moderna *koiné interregional urbana* (de carácter septentrional). Por otra parte, el texto original se destinaba principalmente a los lectores de las regiones rurales y a aquel extenso estrato de lectores que tenían familiaridad con el campo, mientras que una traducción italiana, hoy que el campo desaparece, para tener un público real debe destinarse sobre todo a los lectores urbanos. (Meo Zilio 2006:74. Énfasis en el original.)

Como se ha adelantado, creemos que existe una conexión entre el hecho de que la traducción de Meo Zilio se extienda más allá del cuerpo del texto meta, desplazando su función interpretativa profusamente a las notas, y el valor documental atribuido al poema. No dispuesto a sacrificar los elementos que en el proceso de traducción necesitaran ser relegados para priorizar los más relevantes (Henriques Britto 2012), el académico italiano vuelca en lenguaje técnico lo que en el poema es percibido como efecto: las evocaciones que se esgrimen sutilmente, las asociaciones por vínculos inusitados, el humor a base de juegos de palabras, la intimidad cocida en el caldo de la lengua popular. El desborde de la voluntad hermenéutica y el coleccionismo filológico convierten el poema en documento a disecar y la

traducción en interpretación de la absolutez, explicitando y racionalizando los hallazgos poéticos.

### 3. Una traducción superadora

La muerte del negro, narrada en el canto VII de *El gaucho Martín Fierro*, es uno de los episodios más célebres del poema de José Hernández y, a la vez, pasible de diversas lecturas dependiendo de los aspectos que se pongan en foco. Un análisis del siguiente pasaje, perteneciente a dicho canto, nos permitirá corroborar las interpretaciones que Meo Zilio ofreció al público italiano:

Como nunca, en la ocasión  
Por peliar me dio la tranca,  
Y la emprendí con un negro  
Que trujo una negra en ancas.

Al ver llegar la morena,  
Que no hacía caso de naidés,  
Le dije con la mamúa:  
-«Va... ca... yendo gente al baile.»

La negra entendió la cosa  
Y no tardó en contestarme,  
Mirándome como a un perro:  
-«Más vaca será su madre.»

Y entró al baile muy tiesa,  
Con más cola que una zorra,  
Haciendo blanquear los dientes  
Lo mesmo que mazamorra.

-«Negra linda... dije yo,

«Me gusta... pa la carona!»

Y me puse a champurriar

Esta coplita fregona:

«A los blancos, hizo Dios,

«A los mulatos, San Pedro,

«A los negros hizo el diablo

«Para tizón del infierno.»

Había estao juntando rabia

El moreno dende ajuera—

En lo oscuro le brillaba

Los ojos como linterna.

Lo conocí retobao,

Me acerqué y le dije presto:

—«Por... rudo que un hombre sea,

«Nunca se enoja por esto.»

Corcovió el de los tamangos,

Y creyéndose muy fijo:

—«Más *porrudo* serás vos,

Gaicho roto» me dijo.

Y ya se me vino al humo,

Como a buscarme la hebra—

Y un golpe le acomodé

Con el porrón de giñebra (*Ida*, 1147-1186).

Como se anticipó, existen, respecto de este episodio, distintas interpretaciones. De acuerdo con la tesis de Rosalba Campra (2001), la motivación de este acto de violencia se inscribe dentro del sistema de oposiciones que organiza las alteridades del gaucho en el *Martín Fierro* y que se manifiesta como de una serie de enfrentamientos físicos y verbales. La percepción que el protagonista tiene de la autoridad, el extranjero, el negro y el indio como adversarios echa luz sobre la violencia estructural que, originada en las políticas devastadoras del Estado, atraviesa la sociedad deviniendo en una lucha entre oprimidos.

La interpretación de Rodolfo Borello (1973), en cambio, se centra en el duelo. Si, por una parte, Fierro había injuriado al negro y a su mujer, por otra, cuando la lucha cuerpo a cuerpo se desata, el negro marca a Fierro cortándolo en el rostro. Esto sería motivo, dentro de la legalidad del duelo definida por las costumbres de la época, para sostener la pelea hasta la muerte de uno de los adversarios. La condición racial del contrincante, para Borello, puede que esté entre los motivos que desatan la pelea, pero no determina su desenlace. Si, por una parte, reconoce que la provocación verbal originada por motivos diversos, en este caso el racismo de Fierro, forma parte de la cultura gauchesca; por otra, prevalece una lectura que, al contrario de reducir al negro a una condición de víctima, lo postula como protagonista de un duelo justo.

Una tercera interpretación se concentra en la figura de la negra y destaca el componente erótico que se insinúa en los juegos de palabras. De acuerdo con esta lectura, sería el deseo por la mujer ajena el resorte que acciona la maquinaria del episodio. La negra es descripta como atractiva, prohibida y altanera. Sus atributos físicos son descriptos de forma subrepticia y socarrona: haciendo referencia a sus pechos y la pronunciada curva de sus nalgas. Julio Schwartzman (2013) se inclina por esta interpretación, que pone en el centro el erotismo:

Porque del nomadismo del jinete viene el hábito de dormir sobre la carona, y de allí que la palabra funcione como equivalente metafórico de cama: también allí están los amores, y por eso, en *El gaucho Martín Fierro*, el protagonista, bebido y con ánimo provocador, se excede: “Negra linda... dije yo, / Me gusta... pa la carona!” (*Ida*, 1163-1164). (Schwartzman 2013: 18)

Considerando las distintas lecturas críticas que este pasaje suscitó, es de especial interés evaluar las interpretaciones que las traducciones de *Martín Fierro* han ofrecido a sus lectores. Estas pueden considerarse producto, por una parte, de las valoraciones que cada traductor formule y, por otra, del dominio de los medios necesarios para verterlas en la lengua meta. Con vistas a dicho objetivo, a continuación, realizaremos un análisis detallado del texto meta que nos permita inferir las interpretaciones que sobre este pasaje propuso Meo Zilio al

público italiano. Esto nos ofrecerá, a su vez, una segunda oportunidad de colegir el alcance de los postulados teóricos de Meo Zilio en su praxis como traductor. La traducción de Folco Testena servirá como contrapunto que enriquezca el análisis comparativo<sup>10</sup>.

**Tabla 2:** Fragmentos de las traducciones de Meo Zilio y Testena correspondientes al Canto VII de *El gaucho Martín Fierro*

Più del solito, in quel caso, Il vinello mi eccitò: Me la presi con un negro Che arrivava con la negra.	Per mania d’attacar brighe, che quel giorno fu anche troppa, me la presi con un negro che una negra aveva in groppa.
Nel veder passar la mora –Quella estava sulle sue– Mezzo sbronzò sussurrai: “Va...ccadendo già la sera”.	Al veder giunger la negra altezzosa e impertinente, io le dissi per beffarla: –«Va-c-cadendo al ballo gente.»
E la negra capì al volo; Mi guardò dall’alto in basso Mi rispose lì per lì: “Sarà vacca vostra madre!”;	Capì a volo e me rispose con parole tonde e quadre, come se parlasse a un cane: «Sarà vacca vostra madre!»
Poi nell ballo si gettò Ancheggiando a tutto andare. I suoi denti biancheggiavano Bianchi come la farina.	Entrò al ballo con più coda Che non ha una volpacchiotta, esponendo i suoi bei denti bianchi come la ricotta.
“Negra bella”..., disì allora, Tu mi piaci per il letto”, E mi misi a canticchiare Questi versi strafottenti:	Dissi allora: –«Bella negra, la risposta è stata buona.»– E mi misi a canticchiare Questa strofetta burlona:
“Il buon Dio ha fato i bianchi E San Pietro anche i mulatti	«Fece i creoli San Pietro, fece i bianchi il Padreterno,

<sup>10</sup> Dadas las limitaciones de extensión del presente trabajo, hemos decidido incluir solo dos traducciones en el análisis comparativo. Se seleccionó la traducción de Folco Testena por ser la más conocida y republicada hasta hoy.

Ma il demonio ha fatto i negri Per tizzoni dell'inferno".	il demonio fece i negri per tizzoni dell'inferno.»
Rabbia il moro masticava; In disparte, là, nel buio Gli brillavano gli occhi Che sembravano fanali.	Masticava el negro rabbia lì, sul margine del campo ed il suo sguardo, nell'ombra, saettava come lampo.
Io capii che era infuriato. Lo abbordai e gli dissi svelto: "Mamma mia che denti bianchi! Come bulbi di... finocchio..."	Io capii che si alterava, l'abbordai e gli dissi lesto: -«Per... fido che un uomo sia, Non va in collera per questo...»-
Barcollò sulle scarpacce E, credendosi sicuro: "Il finocchio sarai tu, Sporco gaucio!" mi rispose.	Si rizzò, di starmi a fronte ebbe certo l'illusione: -«Tu più perfido sarai, - Disse, - <i>gaucho</i> straccione!»-
In un lampo mi fu addosso Per cercar di farmi fuori Ma io ho in testa gli spaccai La bottiglia di acquavite.	E poichè s'avvicinava Come a chiedermi ragione, una boccia di ginepro lanciai contro il suo testone.
(Hernández 2006: 147-148. Trad. de Giovanni Meo Zilio. Cursivas del traductor.) <sup>11</sup>	(Hernández 1950: 43-44. Trad. de Folco Testena. Cursivas del traductor.)

El análisis del pasaje en conjunto evidencia que la traducción de Meo Zilio alcanza, en general, una mayor precisión que la de Testena. Esto resulta particularmente visible en el verso 1175, donde Meo Zilio traduce *infuriato* por *retobao* y Testena, *alterato*, especialmente si se considera el verso 1171 (*habia estao juntando rabia*). Lo mismo ocurre en los versos

<sup>11</sup> El presente pasaje del texto meta cuenta con diecinueve notas del traductor (Meo Zilio 2006a: 212-214). Por razones de espacio, haremos referencias a las más relevantes para nuestro análisis.

1179-1180, donde Meo Zilio traduce *Barcollò sulle scarpacce/ E credendosi sicuro* y Testena, *Si rizzò, di starmi a fronte/Ebbe certo l'illusione* por *Corcovió el de los tamangos/Y creyéndose muy fiyo*. En el verso 1172, Testena se aparta más del sentido llano del texto fuente, ya que traduce *dende juera-/en lo oscuro* por *lì, sul margine del campo/ (...)* *nell'ombra*. La solución encontrada por Testena es problemática dado que ofrece al lector un dato acerca del universo en que transcurre la acción contada por su protagonista para otros gauchos, lo que resulta inverosímil (Borges 2011). En cambio, Meo Zilio opta por traducir *in disparte, là, nel buio*.

Una de las razones por las que Meo Zilio logra una traducción mucho más precisa que la de Testena se debe a la decisión, de este último, de ceñirse al esquema de rimas propuesto por Hernández. Esto limita sus posibilidades de elección mucho más que a Meo Zilio y lo conduce en numerosas ocasiones a descuidar el contenido del texto fuente por priorizar la forma. En cambio, Meo Zilio opta por la rima estricta octosilábica italiana (con acentos en la tercera y séptima sílaba), a la que considera la forma rítmica italiana más popular y el equivalente más apropiado para la traducción de la poesía gauchesca. Con ello, se asegura de producir un efecto semejante en la cultura meta al que produce el poema en la cultura fuente y, a la vez, esto le garantiza una mayor libertad para la composición de los versos; todo lo cual, en última instancia, le permite mantenerse más próximo al sentido del texto fuente.

En la primera estrofa seleccionada para nuestro análisis comparativo puede observarse que, en el comienzo del relato de Fierro en primera persona, el texto fuente señala la excepcionalidad del episodio (*Como nunca, en la ocasión/ Por peliar me dio la tranca*). Meo Zilio repone esta declaración en el texto meta de la siguiente forma: *Più del solito, in quel caso, / Il vinello mi eccitò*), explicitando que, más de lo habitual, el alcohol incitó a Fierro a pelear. Testena, en cambio, describe la provocación que finaliza en el duelo como un hábito del personaje (*Per mania d'attacar brighe*) y coloca en la boca del protagonista-narrador una valoración ajena al texto fuente (*Che quel giorno fu anche troppa*).

En la segunda y tercera estrofa, Meo Zilio concentra sus esfuerzos en mantener el sentido del texto, lo que se evidencia en la manera en que describe las intenciones y modos que acompañan las locuciones de los personajes. Procura explicitar la forma en que Fierro comienza la provocación (*Mezzo sbronzò sussurrai*). Escoge una forma coloquial para referir la actitud de la negra que no hacía caso de los demás (*Quella stava sulle sue*). Y vierte con precisión y creatividad la reacción rápida y demoledora de la negra (*Y no tardó en*

*contestarme, / Mirándome como a un perro)* de la siguiente forma: *Mi guardò dall'alto in basso/ Mi risposi lì per lì.*

En cambio, en las mismas estrofas, Testena insinúa un encarnizamiento voluntario hacia la mujer (*per beffarla*), cuando el texto fuente reitera que la borrachera provoca el exceso de Fierro (*Le dije con la mamúa:/ –«Va... ca... yendo gente al baile.»*). Por otra parte, caracteriza al personaje femenino como *impertinente* (adjetivo aparentemente introducido para forzar la rima con *gente*), cuando el texto fuente se limita a indicar que *no hacia caso de naidas*.

En la quinta estrofa, donde se explicita el componente erótico de la provocación (*Negra linda... dije yo,/ Me gusta... pa la carona!*), Testena elide la dificultad de recrear la imagen y traduce de la siguiente forma: *Dissi allora: –«Bella negra,/ la risposta è stata buona.»*–. Meo Zilio, por su parte, opta por traducir de forma directa lo que en el texto fuente es alusión: *'Negra bella'...*, *dissi allora,/ Tu mi piaci per il letto'* y reponer en una nota la metáfora formada partir de la palabra *carona*. La lectura de este pasaje de Meo Zilio coincide con la interpretación, antes aludida, de Schwartzman (2013). El componente erótico está, de hecho, también presente para el filólogo italiano en el juego de palabras de los versos 1154-1155, que hacen alusión de forma “realista y mordaz al volumen de los senos” de la negra (Meo Zilio 2006: 31).

En lo que respecta a los elementos destacados por Borello y Campra en sus interpretaciones, se verifica que estos son también recogidos por Meo Zilio. El traductor coincide con lo postulado por Borello (1973), en tanto se vale de una nota para explicar que “herir el carrillo del gaucho significaba dejarlo marcado y, por lo tanto, era algo que consideraba sumamente grave e imperdonable” (Meo Zilio 2006: 215). Por su parte, la interpretación que se adscribe en la tesis de Campra (2001) es referida, en el estudio preliminar, como parte de un argumento más extenso que pone en contexto todo el episodio tras su desenlace. La denuncia social es incluida como una de las claves de interpretación del texto, aunque no se perciba la violencia como elemento estructural:

La furia homicida se aplaca y el elemento humano, momentáneamente obnubilado, aviva el sentimiento de piedad que, con todo, constituye (junto a la tristeza, el dolor, la soledad, la

impotencia frente a las iniquidades del destino y los abusos del sistema, y el desdén contra la injusticia) una de las ideas fuerza que rigen todo el poema (Meo Zilio 2006: 32).

Por último, cabe detenerse en los juegos de palabras, los cuales cumplen un papel fundamental en este pasaje, en tanto desencadenantes del duelo, a la vez que revisten un grado de dificultad elevado para su traducción. Constituyen, por ello, puntos sensibles a partir de los cuales evaluar la labor de los traductores, que dedican sus principales esfuerzos a recrearlos.

El primero corresponde al latiguillo *Va...ca...yendo gente al baile* (v. 1154). En este caso, Testena incurre en un calco lingüístico al traducir *Va-c-cadendo al ballo gente*. Meo Zilio, en cambio, opta por *Va...ccadendo già la sera*. La razón que ofrece para esta elección es la siguiente: “Dado que no es posible traducir *va cadendo gente al ballo* porque *cadere* no tiene en italiano el valor de ‘arribar’, como en español, hemos sustituido la imagen utilizando un modo de decir usual en italiano, que, además, contiene el segmento *va...cca*” (Meo Zilio 2006: 77). La solución encontrada por Meo Zilio resulta aceptable en la medida en que no produce una desviación del sentido propuesto por el texto fuente, al menos al punto causar una deformación. No se sujeta, por otra parte, completamente a la regla de formación del juego de palabras del texto fuente pues, a diferencia de *Va...ca...yendo*, donde es posible organizar a partir de un morfema compartido dos palabras (*vaca* y *cayendo*), la ortografía italiana no permite lo mismo (*vacca* y *cadendo*). Si la solución encontrada por Meo Zilio no resulta completamente satisfactoria, es, de todas formas, muy superadora respecto de la de Testena que, por impericia gramatical, arriba a una solución incorrecta.

Para recrear el segundo juego de palabras, correspondiente al verso 1177 (*Por... rudo que un hombre sea*), la solución que Testena encuentra es sustituir la vacilación que insinúa un insulto *por...rudo* por *per...fido*. El problema de esta traducción es que, si bien la construcción *per+fido=perfido* es correcta en apariencia, *fido* significa ‘devoto’, razón por la que el sentido de injuria se pierde. En contraste, Meo Zilio apuesta a realizar una intervención mayor en el texto, la cual justifica de la siguiente forma: “He pensado, entonces, en una ofensa corriente y mordaz en italiano, la del *finocchio*, con el sentido metafórico de pederasta” (Meo Zilio 2006:78). La solución encontrada por Meo Zilio, que, nuevamente resulta superadora respecto de la de Testena, no puede considerarse, sin embargo, del todo adecuada. Esto se debe a que sustituye una ofensa de carácter racista, cuyo entramado en el argumento de la obra es central, por otra que inserta un elemento sin asidero en la trama del

poema. Es este un ejemplo de como una desviación en el nivel del sentido puede desvirtuar un argumento tornándolo menos logrado.

Antes de concluir nuestro análisis, huelga destacar que la traducción de Meo Zilio no solo se sirve de las fallas que encuentra en su predecesora para evitarlas, sino que también se nutre de sus aciertos. Esto puede verificarse en el verso 1171 (*Habia estao juntando rabia*), que Testena vierte creativamente de la siguiente forma: *Masticava il negro rabbia*; y que Meo Zilio replica parcialmente (*Rabbia il moro masticava*). Es de resaltar, asimismo, que los resultados arrojados por la comparación entre las traducciones de Meo Zilio y de Testena no deben desmerecer los esfuerzos de un trabajo pionero, aun reconociendo sus limitaciones.

#### **4. A modo de conclusión**

Giovanni Meo Zilio se proyecta como un traductor profesional, a diferencia de sus antecesores, cuyos desempeños estudia en detalle. A partir de las incongruencias principales que detecta en las versiones de Testena, Todesco y Crocitto Cuonzo, traza su estrategia general de traducción. Esta consiste en la debida percepción del tipo de sociolecto que considera que Hernández emplea y en una cuidadosa recreación del texto fuente, especialmente en lo que respecta a las particularidades de la materia lingüística en cuestión. Su perfil de filólogo lo guía, así, en la resolución de los desafíos que presenta la traducción de la obra y lo conduce a encontrar soluciones superadoras en pasajes ciertamente desafiantes para el traductor.

Como resultado, Meo Zilio logra, en general, ser más preciso que sus antecesores para verter los sentidos entrañados en el texto gauchesco. Sin embargo, la búsqueda de una mayor precisión conduce en numerosas oportunidades a Meo Zilio hacia una zona abigarrada de su proyecto editorial, en la que la necesaria mesura del traductor para ponderar sus recursos entra en disputa con la exhaustividad atribuible al hermeneuta. A pesar de los esfuerzos de Meo Zilio y, quizás, por los mencionados trazos inorgánicos de su *Martín Fierro*, su traducción al italiano ha gozado de una limitada acogida.

Este estudio ha permitido ofrecer un semblante de las ediciones de *Martín Fierro* organizadas y publicadas por Meo Zilio con vistas al público de habla italiana, así como

reconstruir parcialmente las normas de traducción subyacentes. Dadas las limitaciones exigidas por las normas de publicación, el análisis de los paratextos se ha focalizado en aquellos aspectos considerados de mayor relevancia para los objetivos propuestos. Por las mismas razones, el cotejo de las formulaciones teóricas del traductor fue realizado sirviéndonos de una selección de fragmentos de los textos fuente y meta considerados particularmente ilustrativos. Futuros avances en la investigación permitirán aplicar las hipótesis aquí expuestas en un análisis integral del texto meta.

## Referencias

- Borello, Rodolfo (1973). *Hernández, poesía y política*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- Borges, Jorge Luis (2011 [1932]). La poesía gauchesca. En *Discusión*. Obras Completas. Vol. I. Buenos Aires: Sudamericana, 457-477.
- Campra, Rosalba (2001). Martín Fierro entre otros. En Hernández, José. *Martín Fierro*. Edición Crítica. Élica Lois & Ángel Núñez (Coord.). Madrid: Scipione, 768-782.
- Cancellier, Antonella (2015). Giovanni Meo Zilio, pionero en los estudios lingüísticos sobre el espacio plural del Río de la Plata. *Zibaldone*. Estudios italianos. III/5: 18-31.
- Henriques Britto, Paulo (2012). *A tradução literária*. Río de Janeiro: Civilização brasileira.
- Hermans, Theo (1985). Translation Studies and a New Paradigm. En Hermans, Theo (ed.) *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. Londres & Sidney: Croom Helm, 7-15.
- Lambert, José & Hendrik Van Gorp (2011). Sobre a descrição de traduções. En Andréia Guerini et al. (orgs). *Literatura e Tradução: Textos selecionados de José Lambert*. Trad. de Marie Hélène Torres & Lincoln Fernandes. Río de Janeiro: 7 Letras, 197-212.
- Meo Zilio, Giovanni (1993). *Estudios hispanoamericanos*. Vol. II: Temas lingüísticos y de crítica semántica. Roma: Bulzoni Editore.
- Meo Zilio, Giovanni (2006a). Note. En Hernández, José. *Martín Fierro*. Texto originale con traduzione, commenti e note di Giovanni Meo Zilio. 2ª Edición completamente revisada y corregida. Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri, 179-230 y 373-408.
- Meo Zilio, Giovanni (2006b). Studio Preliminare. En Hernández, José. *Martín Fierro*. Texto originale con traduzione, commenti e note di Giovanni Meo Zilio. 2ª Edición completamente revisada y corregida. Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri, 19-113.

Rama, Ángel. (1982 [1977]), El sistema literario de la literatura gauchesca. En *Los gauchipolíticos rioplatenses*, vol. II. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 155-221.

Toury, Gideon (2004). *Los estudios descriptivos de la traducción y más allá. Metodología de la investigación en estudios de la traducción*. Trad. de Rosa Rabadán & Raquel Merino. Madrid: Cátedra.

Schwartzman, Julio (2013). *Letras gauchas*. Buenos Aires: Eterna cadencia.

### Fuentes bibliográficas

Hernández, José (1950). *Martín Fierro y La vuelta de Martín Fierro*. Versión italiana de Folco Testena. Buenos Aires: Centro del libro italiano, 1950.

Hernández, José (1959). *Martin Fierro. Poema nazionale argentino*. Introducción e traducción de Mario Todesco, riviste e aggiornate da Venanzio Todesco. Padua: Bino Rebellato Editore.

Hernández, José (1972). *Il gaucha Martin Fierro e Il ritorno di Martin Fierro*. Crocitto Cuonzo F. y G. (traductores). Bahía Blanca: Palumbo.

Hernández, José (1977). *Martín Fierro: La partenza*. Il poema della pampa a cura di Giovanni Meo Zilio. Milán: Accademia.

Hernández, José (1985). *Martín Fierro. La ida - La partenza*. Texto original con traducción, comentarios e notas de Giovanni Meo Zilio. Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri.

Hernández, José (1985). *Martín Fierro. La vuelta - Il ritorno*. Texto original con traducción, comentarios e notas de Giovanni Meo Zilio. Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri.

Hernández, José (1988). *Martín Fierro*. Giovanni Meo Zilio (Ed.). Barcelona: Ediciones B.

Hernández, José (2001). *Martín Fierro*. Edición Crítica. Élica Lois & Ángel Núñez (Coord.). Madrid: Scipione.

Hernández, José (2006). *Martín Fierro*. Texto original con traducción, comentarios e notas de Giovanni Meo Zilio. Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri. 2ª Edición completamente revisada y corregida.