

Razón estética de las traducciones en verso

Aesthetic reasons of poetry translation

Mario Praz

(Roma, 1896 – ibídem, 1982)

Publicado el 15/07/2017



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

Nota introductoria a *Razón estética de las traducciones en verso de Mario Praz**

En 1931, Benedetto Croce, en una reseña en las páginas de *La Critica* de *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* de Mario Praz (Roma, 1896-1982) publicada el año anterior, invocaba para el autor de aquella “colección de curiosidades y rarezas” el mismo drástico juicio que un amigo suyo militar pronunció un día hojeando algunas páginas en las que D’Annunzio, con su prosa “magníficamente solemne” expresaba el mismo “tipo de conmoción”: “¡Ah!, ¡si lo tuviera a mis órdenes! Le pondría en las manos una escoba y le haría barrer todo el barrio. ¡Eso lo curaría!” (Croce, 1931, p. 134). Ese libro al que Croce lanzaba sus dardos, acusando al autor de falta de un riguroso método crítico, estaba en realidad destinado a convertirse en un clásico de la crítica literaria, junto a muchos otros escritos de Praz, ensayista, traductor, periodista, refinado coleccionista, crítico de arte y de literatura entre los más lúcidos del siglo pasado, en cuya escuela de lengua y literatura inglesa –la primera italiana– se formaron alumnos de excepción como Agostino Lombardo, Vittorio Gabrieli, Gabriele Baldini y Masolino D’Amico.

En 1921, con veinticinco años, Praz manda sus primeras pruebas de traducción de Keats, Swinburne y Thompson a Emilio Cecchi, inaugurando con el crítico un intercambio epistolar que se prolongará durante más de cuarenta años y en el cual se repiten con frecuencia reflexiones sobre cuestiones específicas de traducción. En una carta de mayo de 1922, Cecchi parece regañar sin maldad al joven amigo por su entusiasta e incluso merecedor empeñamiento en las traducciones, con el riesgo de dejar de lado el trabajo de crítico literario en el que realmente expresa sus mejores dotes: “Yo creo que a usted le consume demasiado la traducción: la traducción solo puede nacer de un momento de felicidad en el *encuentro* entre un autor dado, en ese momento dado; extendiéndola un poco profesionalmente, si pueden hacer cosas inmejorables, pero a condición de no poder hacer nada mejor. Y usted puede hacerlo mejor; si, en mi modesta opinión, usted profundizara cada vez un poco más en sus juicios críticos” (Cecchi-Praz, 1985, p.16). Lo que a Cecchi quizás se le escapa aún es que para Praz cada buena traducción contiene *ya* en sí misma el acto crítico, y tal convicción, confirmada en las muchas páginas dedicadas al trabajo del traductor, queda bien clara *ya* en la *Introducción*, aquí presentada en extracto, que Praz hace preceder a su juvenil y ponderada antología de traducciones de *Poeti inglesi dell’Ottocento* de 1925. En el ensayo se encuentran, expresados con extremada lucidez, los puntos nodales de su reflexión sobre la traducción: además de la

* Albanese, A. & Nasi, F. (eds.). (2015). *L’artefice aggiunto: riflessioni sulla traduzione in Italia: 1900-1975*. Ravenna, Longo, pp. 76-82. *Poeti inglesi dell’Ottocento*, cuya introducción adjutnamos, fue publicado en Florencia por Bemporad en 1925 (pp. 7-18), mientras que *Grandezza dei traduttori* apareció incluido en *La casa della fama. Saggi di letteratura e d’arte*, publicado en Milán-Nápoles por Ricciardi (1952, pp. 50-53). Agradecemos a Giunti editori el permiso para traducir ambos textos.

identificación del buen traductor con el crítico y el intérprete, también aparece la idea de la centralidad absoluta del ritmo y el respeto por la forma del verso en la traducción de la poesía, que no son elementos accesorios añadidos al contenido, sino que son *el* contenido. Si la *forma* es el único modo en el que ese “motivo musical” que es la poesía puede expresarse, esto significa que la auténtica traducción podrá ser sólo la que se hace en verso, siendo la transcripción en prosa un intento siempre fallido de dar una “conexión lógica” a lo que por naturaleza se nutre de conexiones fantásticas. Igualmente fundamental y de extraordinaria modernidad es el llamamiento de Praz a la praxis y su reflexión sobre la necesidad de que cualquier discurso crítico sobre la traducción tenga una naturaleza descriptiva y no prescriptiva, y se construya, no tanto alrededor de sumarias “apologías y rechazos” de abstractos principios teóricos establecidos a priori, sino sobre la *concreta e individual* experiencia del traducir.

El segundo apartado propuesto, entre las muchas páginas y otros escritos orgánicos sobre la traducción¹, es un ensayo de 1952 del título *Grandezza dei traduttori*, en el que Praz, volviendo sobre uno de sus temas predilectos, presenta un largo y variado catálogo de esas *alucinaciones* (1980, p. 425) que sufren habitualmente los traductores.

Referencias bibliográficas:

- Croce, B. (1931). Recensión a M. Praz, ‘La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica’, *La Critica*, 29.
- Crucitti Ullrich, F. B. (ed.). *Carteggio Cecchi-Praz*. Milán: Adelphi.
- Praz, M. (1980). ‘Il caso Alcibiade’. En *Voce dietro la scena, Un’antologia personale*. Milán: Adelphi.

Razón estética de las traducciones en verso

Introducción a Poeti inglesi dell’Ottocento

La primera ley de toda traducción es la indicada por Rosetti en su versión de la *Vita Nuova*, “que una buena poesía no deba ser transformada en una mala”. Este me parece el único principio irrefutable en todas las discusiones que se han tenido, se tienen o se tendrán a propósito del sí, del porqué y del cómo conviene traducir. Así pues, que no se espere el lector que yo me recree en una detallada apología o rechazo de criterios abstractos; lo que podría decir en teoría, ya ha sido expresado, y no podría imaginar cómo hacerlo mejor, por Giovanni Gentile en un artículo publicado por primera vez en la *Rivista di Cultura* (vol. I, fasc. I: *Il torto e il diritto delle traduzioni*). Traducción en el sentido de reproducción fiel, casi calco, del original, no existe y, por otro lado, nosotros no podemos acercarnos a una obra de arte sin “traducirla” en el lenguaje de nuestro

¹ Entre otros, Praz, M. (1952). Tradurre in versi. En *La casa della fama. Saggi di letteratura e d’arte*. Milán-Nápoles: Ricciardi, pp. 55-66; ID. (diciembre 1956). Problemi del tradurre, *Scuola e cultura nel mondo*, pp. 14-20; o dos textos de 1964, Tradurre per la scena. Risposta a Silvio D’Amico y Sul tradurre Shakespeare, recogidos en Praz, M. (1969). *Caleidoscopio shakespeareano*. Bari: Adriatica, pp. 177-182 y 183-184, respectivamente.

espíritu. Esto significa que el traductor es, en primer lugar, un crítico y un intérprete: pero un crítico que en lugar de decir, explicándolo, cómo construye la situación espiritual de su autor, lo dice rehaciéndose a imagen y semejanza del autor mismo, reviviendo esa situación de manera fantástica y no dialéctica. Una buena traducción, poniendo como ejemplo a Cecchi (*La Tribuna*, 11 de agosto de 1922: “Libri nuovi e usati”), “tiene el valor de una reconstrucción crítica expresada en los términos de una nueva obra de arte”. Se comprende así la razón de la traducción en verso, razón estética, íntima, y no razón práctica, dictada por criterios extrínsecos de mimetismo. Lo esencial de una poesía es el ritmo. Diciendo que la *poesía es canto* no se peca de tautología. Si yo dijera: *la pintura es color*, se reirían de mí como del marqués Colombi. Y sin embargo, una parte, no mínima, de las discusiones a las que aludía anteriormente, tiene como origen el afirmar, como hacen algunos, cómo no es posible otra traducción que la traducción en prosa. Quienes sostienen esta teoría, no por un principio de comodidad (que las traducciones interlineales tiene también su razón de ser), sino por un principio de pretendida fidelidad, cometen por lo menos dos errores: uno lógico –ya que fidelidad en el sentido de calco es inadmisibles, en ámbito filosófico– y otro estético –ya que implícitamente niegan la verdadera naturaleza de la poesía²–. De hecho, los conceptos, las imágenes de una poesía, no tienen un valor en sí mismos, independiente del halo de melodía por el que se encuentran iluminados. Pero más que teorizar sobre esta, que a mí me parece una obviedad, prefiero exponer testimonios indirectos y por ello, mucho más persuasivos. Recuerdo lo que Coleridge decía sobre su *Balada del viejo marinero*, que había comprendido que el problema artístico a resolver estaba en encontrar una forma de expresión dotada de una musicalidad tan exquisitamente sutil que adormeciera el tosco racioncinio del lector y que intensificara por un instante su poder de evocación fantástica: “Una balada de Dante se leía antiguamente: «Deh, nuvoletta, che in ombra d’Amore», y este verso, que no daba ningún sentido claro o imagen distintiva, gustaba y se cantaba a menudo, tanto que Carducci lo incluyó en una de sus odas”. Los casos similares a este recordados por Croce (en la *Poesia di Dante*, p.39) son más frecuentes de lo que se pueda pensar en la poesía inglesa. Haré referencia por ejemplo a lo que un agudo crítico, Thomas, decía sobre la poesía de Swinburne: “No importa en absoluto en este poeta lo que las palabras significan; es suficiente que no impidan la música; y la colorean con un matiz noble, o delicado, o patético... El juego de las palabras, a menudo rozando el absurdo, obra como un encanto, en parte debido a la mera eficacia del ritmo y al beso de las rimas, y en parte a la fuerza acumulada de palabras entonadas, que en realidad, son usadas a la ligera”. En términos análogos nos podríamos expresar sobre la poesía de Shelley, aunque el caso de este poeta no sea tan extremo como el de Swinburne.

Cuando luego se reflexione sobre la notable propiedad de la lengua inglesa, la capacidad de evocar más que de definir, de sugerir en lugar de declarar, nos daremos cuenta de que los traductores de prosa de versos ingleses son muy malos intérpretes: no solo se obligan a transformar en otra lengua, ya de por sí de naturaleza más precisa, imágenes de una fascinación fugaz e imponderable, sino también a establecer una conexión lógica (que exige la prosa) entre ideas cuya conexión, de naturaleza fantástica, puede subsistir sólo en el seno del ritmo que las arrastra. En realidad –según el aúreo

² “Traducir en prosa”, dice de Lollis (en la *Cultura*, vol. I, fasc. 3, 15 de enero de 1922, p. 143), “es casi un contentarse de la *idea*. Y es quizás esta la razón por la que la traducción en prosa prevalece en Francia, donde la obra de arte, para responder a exigencias puramente sociales, puede incluso desnudarse de sus concreciones”.

dicho del seudo-Longino— no tanto a la persuasión, sino al éxtasis de los lectores y de los oyentes se dirige el lenguaje elevado de la locuencia y de la poesía³.

Concluiré con una comparación superficial pero que ilustra perfectamente, en mi opinión, el caso que nos ocupa. Todo el mundo está de acuerdo en que las fotografías de cuadros reproducen una imagen imperfecta de los originales, ya que el color solo puede decir cuál es el valor de las líneas y de los planos, resolver ciertas discordancias que se advierten en las reproducciones sin color. Pero, de cualquier modo, la fotografía de un cuadro de la escuela florentina del Quattrocento siempre dará al menos una idea del original, mientras que la fotografía, no diré ya de un Cezanne, pero, por ejemplo, de un Tintoretto, parecerá, en la mayoría de los casos, un garabato indescifrable. Es sabido, de hecho, que en la pintura florentina prevalece el elemento *dibujo*, mientras que en la pintura veneciana, en la de Tintoretto en especial, prevalece el elemento *color*. Un caso similar lo advertimos en el campo de la traducción: hasta un cierto punto, es posible la traducción en prosa de una poesía en la que prevalece el elemento ideológico (por ejemplo de mucha de la poesía francesa); pero ese género de traducción se convierte en un absurdo en el caso de una poesía, como la inglesa, en la que los conceptos y las ideas podrían realmente llamarse, parafraseando a Nietzsche, una propagación, un reflejo del motivo musical dominante.

Vistas estas consideraciones generales, queda probado, como advertimos desde el principio, que la calidad de una traducción no se puede establecer *a priori*: desde el punto de vista teórico, se puede razonar cuanto se quiera sobre el argumento *traducir*; pero en realidad, lo que importa no es el traducir, sino la traducción, *esta* traducción. En la práctica, el único principio *sine qua non* es el que ya he adelantado, que una buena poesía no debe ser transformada en una mala. Si he sido fiel a este principio y cuánto lo haya sido, lo juzgarán los lectores, a los que, naturalmente, pido esa relativa indulgencia que (ya que único, más que poco frecuente, es que el traductor valga más que el autor traducido) no se niega a “todos aquellos, que los libros de verso quisieron bolver en otra lengua, que por mucho cuydado que pongan, y habilidad que muestren, jamás llegarán al punto que ellos tienen en su primer nacimiento” (*Don Quijote*, P. I. Cap. VI). Aquí me limitaré a indicar los criterios que he seguido en estas versiones, dejando claro que, aun sirviéndome de la palabra *criterios*, no tengo intención de hablar de esquemas apriorísticos impuestos por mí a mí mismo como consecuencia de meditaciones más o menos abstractas, sino de ciertos caracteres comunes que estas versiones, formadas con el tiempo, poseen.

Quien comparase con el texto inglés mis versiones, se daría cuenta de que la métrica es, caso por caso, la misma que la del original (la misma, con una aproximación que obviamente se sobrentiende, porque por ejemplo el *blank verse* inglés tiene un sonido que no es precisamente el de nuestro endecasílabo suelto, etc.). Esta adhesión a la métrica podría, considerada en abstracto, suscitar una sospecha: que el traductor se hubiera esforzado por seguir esa métrica en lugar de recrear la poesía en cualquier género de verso que se le hubiera presentado espontáneamente. Esta objeción no tiene ninguna correspondencia con lo que sucede en la práctica. En realidad, en la creación de la nueva poesía, esa métrica no entra como esquema vacío, que hay que rellenar con gran esfuerzo, sino que es la razón de ser, tanto de la poesía misma como de su

³ Οὐ γάρ εἰς πειθῶ τοῦζ ἀκροωμένουζ ἀλλ εἰζ ἕκστασιν ἀγει τα ὑπερφνά. Περί Ὑψουζ, I, 4. Las aberraciones a las que nos pueda conducir la consideración de una obra de poesía desde un punto de vista estrechamente lógico, las ha mostrado Galileo en algunas de sus críticas a la *Jerusalén Liberada*, como cuando sostiene que en el palacio de Armida, las grandes puertas de plata no deberían girar sobre bisagras de oro porque las bisagras, que no se ven, se hacen de metal, resistente, pero vil.

renacimiento. En realidad el traductor –que, como hemos dicho, es un intérprete– siente la obra de arte, en el caso específico de una poesía, como un canto que posee un cierto, determinado, significativo, ritmo. En la objeción anteriormente citada, está implícito el juicio de la poesía como un motivo ideológico, mientras que en realidad es, sobre todo, un motivo musical. En otras palabras, quienes promueven esa objeción dividen la concreción de la poesía en una parte esencial, las ideas y las imágenes, y otra accesoria, el verso. Ilustremos el concepto con una comparación: sucede en la práctica que un director de orquesta interpreta un tempo de una sinfonía de forma diferente a como la interpretaría otro (por hablar de diferencias claramente advertibles, por ejemplo, si queremos ser puntillosos, incluso dos interpretaciones de un mismo director nunca son iguales), pero no sucede nunca que un director de orquesta ejecute un andante como un allegretto.

¿Por qué por ejemplo mi *Laus Veneris* tiene estrofas constituidas como las del texto inglés? No es que yo quiera engañar a los lectores haciéndoles creer que he presentado una reproducción fotográfica de ese texto. La mayor sonoridad de las vocales y el sobrio juego de las consonantes en italiano es suficiente para darle a la poesía un timbre diferente. Pero la razón por la que la poesía renació con ese ritmo es simplemente esta: en las estrofas AAaA – BBaB, etc., el último verso de cada estrofa alarga y propaga con la rima la vibración melodiosa de toda la estrofa, mientras que la rima cada dos estrofas, a intervalos determinados, con su eco nos recuerda una posición anterior y retrasa el movimiento; sin esta armoniosa y envolvente monotonía y esta languidez melancólica, probablemente, la poesía no me habría impresionado y por lo tanto, no la habría traducido.

Por lo demás, es cierto que yo no he seguido la métrica como esquema, que donde el poeta inglés había trabado libremente las rimas o no había seguido figuras fijas (como es el caso de Patmore), ni siquiera se me pasó por la cabeza medir al centímetro verso por verso y fijar, casi como posiciones estratégicas sobre un mapa, los lugares de las rimas. En esos casos la poesía renació en mí con una disposición igualmente libre y con rimas también libremente trabadas; si luego no he interpretado arbitrariamente el ritmo original, la traducción conservará seguramente alguna huella. Y no es que yo venere la utopía del mismo número de versos, porque las poesías sin constitución estrófica tienen en mi traducción un número de versos diferente del original. Si, por lo tanto, en las poesías constituidas por estrofas, los versos son los mismos en italiano y en inglés, ello depende de una razón no mecánica, sino musical, porque un terceto solo podría renacer como un terceto, y un soneto como un soneto; un verso de más habría sido inconcebible, como una mala entonación. [...]

La grandeza de los traductores

Hace muchos años, el difunto Carlo Linati escribió que le gustaba “disfrutar a su manera de las obras literarias extranjeras en buenas traducciones, aun teniendo la posibilidad de leerlas en el texto”. Y la razón no era la mayor facilidad para comprenderlas, sino el placer de ver integrar en nuestro modo de pensar y de expresarnos, formas de arte y de pensamiento de otros pueblos y comportamientos de espíritu novísimos y ajenos. Le gustaba ver nuestro espíritu “crecer para acoger sentidos, fantasmas y sonidos y figuras que le son insólitos y quizás también opuestos”. A mí también me gusta disfrutar de obras literarias extranjeras a mi manera, en traducciones, pero no en buenas traducciones sino en las malas, y cuanto peores, mejor. Ésta podrá parecer una perversión del gusto, una detestable corrupción del sentido estético, una

culpa de las que ni siquiera el confesor con más manga ancha tendría autoridad para condonar. Pero no puedo resistirme; me siento atraído a ello como otros se sienten atraídos por el *cadavre exquis*. Con este nombre lánguido, muy adecuado, los franceses indican un simpático juego de sociedad en el que cada participante dibuja en un mismo folio una parte de una figura, enlazándola con los trozos que su predecesor ha dibujado y que queda escondida bajo un pliegue del papel. Cuando todos han hecho su contribución, se desdobra el folio, y normalmente la figura que aparece es mucho más que fantástica, terrorífica. Los surrealistas utilizan este medio bastante mecánico para inducir la precipitada irrupción de un fantasma en un paisaje del todo inapropiado, según el famoso axioma estético de Latréaumont: “como el encuentro fortuito de una máquina de coser y de un paraguas en una mesa para autopsias”.

Pero ninguna combinación de *cadavre exquis* de *heads and tails* (“cabezas y colas”, como los ingleses llaman a este juego) conseguirá generar nunca los monstruos sublimes que nacen con elegante facilidad de la pluma de los malos traductores. Ellos sí son capaces de producir cosas que no tienen ni pies ni cabeza, ellos sí apelan a nuestro espíritu para acoger sentidos y fantasmas y figuras que les son desconocidos y quizás también, opuestos.

Cualquier página arrancada de la que podría ser la más divertida de las antologías, la antología de los *Mil y un errores*. Shakespeare pone en boca de una de las brujas al principio del cuarto acto de Macbeth: “Tre volte il gatto tigre ha miagolato, tre volte e una il riccio ha mugolato” (“Tres veces el gato listado maulló. Tres y una el erizo a lamentos implora”). Hechos comunes, de escasa relevancia, que un gato maulle tres veces, y que un puercoespín se lamente o chille. El número de veces, tres, podría adquirir un significado siniestro para una bruja, pero el hombre de la calle no tendría ninguna razón para impresionarse. Pero si la bruja dice, como le hace decir Diego Angeli en su versión de la tragedia: “Il gatto tigre tre volte ha falciato! Tre ed una il riccio tra i pruni è passato” (“¡El gato atigrado tres veces segó! Tres y una el erizo entre las zarzas pasó”) – el más escéptico de los hombres comenzará a frotarse los ojos. Un gato que siega (falciare) se lo podrá encontrar Alicia en el País de las Maravillas, pero por supuesto, no todo el mundo ni todos los días. La simple sustitución de una *o* por una *e* (*mowed* en lugar de *mewed*) le hizo realizar a Angelli aquel audaz vuelo de fantasía (dejando a un lado las idas y venidas del puercoespín, fruto de un error todavía más complicado). Es verdad que, tratándose de brujas y de encantamientos, el traductor podía esperarse cualquier cosa. Pero también es verdad que los traductores están preparados para acoger las más increíbles circunstancias aun encontrándonos en el mundo más normal: parecen haber adoptado los criterios de Tertuliano: *prorsus credibile est, quia ineptum est; certum est, quia impossibile est*.

En la versión italiana, titulada *Nuova York*, de *Manhattan Transfer* de John Dos Passos, Alessandra Scalero presentaba “largos trozos de sandía” (“lunghi pezzi di cocomero”) en una copa de vino del Rin, mientras que en realidad, las “rodajas de pepino” del original (en inglés, pepino se dice *cucumber*) no sugerían nada tan difícil y heteróclito. El traductor alemán del *Padrone delle ferriere* de Ohnet transformaba el ruido de una calle, causado por un órgano de Barbaria (orgue de Barbarie), en el de una “orgía bárbarica” (*eine barbarische Orgie*), y el autor de una reciente monografía sobre Cristóbal Colón hacía que la famosa rama que le dio al navegante la prueba de que llegaban a tierra estuviera “llena de escarabajos”, sustituyendo el nombre del escaramujo, que había encontrado en el texto de Las Casas, por el del asqueroso insecto, en tal caso, dignificado por un espíritu de aventura digno del mismo Colón. El traductor de *Bubu di Montparnasse* de Charles Louis-Philippe descubría a un rival de Santo Tomás de Aquino en San Germán el averroísta –el inocente Saint-Germain l’Auxerrois del original-; y un novelista que hoy tiene gran fama, cuando estaba empezando con los

escritores americanos, de los que tenía mucho que aprender, inventó una torre del equilibrio más milagroso que la de Pisa y la de Boloña: la Torre de Ecrou –fruto de su despropositada lectura del título de la versión francesa (*La Tour d'écrou*) del *Turn of the screw* (“Otra vuelta de tuerca”) de Henry James.

Oh, el mal traductor es un ciego invidente; tropieza en obstáculos que no existen, y ve increíbles espectáculos en las más banales apariencias; tiene mucha más fantasía que su autor, y con razón puede decirse, parafraseando a Marvell, que “ha hecho suyo” el libro que ha traducido. Le entreabre impensables perspectivas a la mente, exactamente igual que los dibujantes de *cadavre exquis*; es un poeta que tiene por emblema no ya el cisne, sino el pato. Y ¡qué potente vuelo! y ¡qué sonora voz tiene esta sagrada ave! El mal traductor deja tras de sí al payaso y al loco: es verdadero, auténtico, surrealista.

¡Cuánto se equivocaba Salvatore Rosati cuando en las columnas de un periódico romano llamó al arte de traducir “La Cenicienta de las artes”!, ¡Qué bajo pensaba que había caído! ¡Qué Cenicienta ni Cenicienta! Es más, es la Semíramis de las artes, ya que ninguna otra como ella “libito fe’ licito in sua legge” (“que a la licencia licitó en sus leyes”), ninguna como ella, si Dios quiere, ha abandonado ese limitado “vigilante sentido de la responsabilidad” que el poco imaginativo Rosati querría imponerle. Y loados sean nuestros editores, que en estos últimos años han permitido a esta “scapigliata” musa de la traducción ser indulgente con sus más descabellados vuelos, llenar los escaparates de las librerías con sus innumerables *cadavres exquis*. Alabados sean por el cuidado meticuloso que han puesto al elegir los traductores entre los oscuros e ignorantes, sabiendo que el hábito no hace al monje y que la verdadera grandeza del traductor es a menudo, inversamente proporcional a su preparación y a su sentido de la lengua materna; o al elegir los traductores entre los ilustres y no menos ignorantes, ya que cuanto más original e ilustre es un escritor, más sabrá mantenerse a esa respetuosa distancia del texto traducido que garantiza el enriquecimiento de nuestra habla, con nuevas e inusitadas expresiones. Por lo demás, ¿qué escritor original ha podido ser tan audaz como para inventar gatos que siegan y sandías que nadan en copas de vino de Rin? Carrieri, hace tiempo, se esforzó por demostrar, en *Fantasia degli italiani*, que nosotros también podíamos suscitar respeto por los surrealistas. Pero buscó mal. En lugar de hacerlo entre los pintores, debería haber buscado ejemplos de maravillosa fantasía entre los traductores.

Traducción de María Antonia Blat Mir