Tres vueltas de Buzzati por Sudamérica

Marcela Croce (UBA – INDEAL)

No puedo prometer más que una aproximación a los cuentos de Dino Buzzati a partir de un ejercicio coherente con varias segmentaciones que, a falta de un atributo más preciso, opto por llamar metodológicas. Los estudios sobre traducción, los avatares del comparatismo contrastivo en América Latina y cierta revisión contextual que se disputan la historia literaria y la sociología de la literatura corresponden menos a una epistemología en regla que a formulaciones prácticas. Mis rodeos se inician entonces en la intersección entre tales campos y apuntan a diseñar una imagen como la que surge de la combinación de cortes en una tomografía computada: las perspectivas axial, cortical y sagital operan en tanto secciones que en momentos sucesivos permiten acceder a la trinidad de lengua, contexto y sistema literario en la narrativa breve de Buzzati.

Los puntos de exposición definen un tríptico cronológico: en la década de 1950 Buzzati es difundido en la Argentina a través del refinado grupo *Sur*; en los años 70 llega a un receptor más genérico a partir de una editorial nimbada por el misterio, cuyo nombre (Simbad) insinúa un aventurerismo que mitigan los modestos ejemplares; en los 80 se populariza desde el proyecto de democratización de la lectura en que se empeñó el Centro Editor de América Latina. En estas tres vueltas que pautan un tránsito de creciente accesibilidad propongo indagar las versiones de Buzzati que alcanzaron al público argentino y los efectos que produjeron en el campo literario.

En su libro sobre la traducción, Umberto Eco recupera una metáfora hídrica, específicamente fluvial, enunciada por Federico Montanari. Se trata de la equivalencia que desafía el par *texto fuente/texto meta* (*source/target*) con la alternativa *fuente/desembocadura* (*fonte/foce*). La desembocadura motiva una distinción entre *delta* y *estuario*, de modo que algunos textos se ramifican en múltiples traducciones que exigen ser consideradas en conjunto para evaluar el caudal real que transportan, en tanto otras versiones se ensanchan como si el embudo fuera empleado en posición invertida (Eco, 2013: 253). La hidrografía argentina convoca una articulación entre ambas posibilidades: el Paraná forma un delta al desembocar en el Río de la Plata, el que a su vez

configura un estuario que se ufana de ser el más ancho del mundo. La analogía sobre la doble virtualidad traslaticia arraiga en este rincón del planeta en geografía que convierte la disyunción en cópula. Semejante marco de originalidad recelosa, en una dimensión en que lo argentino se yuxtapone con lo rioplatense, orienta esta modesta revisión de Buzzati en lengua hispana.

Primera vuelta: la imagen axial

La figura inicial del Buzzati cuentista en español la delinea Juan Rodolfo Wilcock en 1955, cuando publica en la editorial Emecé una traducción que inicialmente se titula *El derrumbe* e integra una colección insólita para este texto: la de Grandes Novelistas, que reunía con afán heterogéneo, aunque con idéntica expectativa comercial, libros de Franz Kafka, William Faulkner, Albert Camus (traducido por el propio director de la editorial, Bonifacio del Carril) y *best sellers* olvidables. Cincuenta años más tarde, al reeditarse en el mismo sello, la colección declina la magnitud del nombre para optar por una identificación adecuada al propósito de trasvase, Lingua franca, a la vez que las tapas monocromas con grandes caracteres dejan paso a imágenes que no por bellas son precisas: corregido el desliz de "novela", la antología lleva en la portada una fotografía de la Torre de Pisa, ajena a los relatos que transcurren mayormente en Milán. En 2003, *El derrumbe* se convierte en *El derrumbe de la Baliverna*, aunque mantiene los mismos cuentos seleccionados antes, la mayoría extraídos de los *Sessanta Racconti* publicados en italiano por Mondadori en 1954.[1]

¿Qué condiciones ofrecía la Argentina para la versión hispana de semejante conjunto? Los estudios algo ligeros de recepción de la cultura italiana en el país, y especialmente en Buenos Aires, han insistido en el impacto de la inmigración masiva desde la península producida sobre todo a fines del siglo XIX y principios del XX, con algún refuerzo posterior a la 2da guerra mundial. La circunstancia podría ser atendible en otras dimensiones

[1] La antología consta de 37 relatos: "El derrumbe de la Baliverna", "El perro que vio a Dios", "Hasta la última gota de sangre", "Garage Erebus", "Algo había sucedido", "La gran serpiente", "El hermano cambiado", "*Sic transit*", "Un gusano en casa", "La máquina que detenía el tiempo", "Los ratones", "Un cuervo en el Vaticano", "Cita con Einstein", "La oscuridad", "La niña olvidada", "Los amigos", "Los reciarios", "El delator", "De hidrógeno", "El hombre que quería sanarse", "24 de marzo de 1958", "La epidemia", "Las tentaciones de San Antonio", "El provocador", "El niño tirano", "Triunfo", "El delito del *cavaliere* Imbriani", "Rigoletto", "Los cinco hermanos", "Proceso por idolatría", "El músico envidioso", "La máquina", "El caso de Aziz Maio", "Noche de invierno en Filadelfia", "El derrumbe" (versión de "La frana" que se indiferencia así de "Il crollo" del primer cuento), "No esperaban otra cosa", "El plato se posó".

culturales –la musical, la científica (la escuela criminológica liderada por Cesare Lombroso a la que se afilian Enrico Ferri y Raffaele Garofalo, difundida por José Ingenieros hacia 1910), sin duda la culinaria– pero difícilmente en la literaria, ya que la lengua italiana no es un capital con que cuente el argentino medio. Apenas si en la época la revista *Nosotros* (1907-1943), dirigida por Alfredo Bianchi y Roberto Giusti, mantenía una página dedicada a reseñar novedades titulada "Letras italianas" cuyo responsable era Folco Testena, seudónimo sin duda imprescindible para el insólito nombre de Comunardo Braccialarghe.

Pero en la década de 1950 sobreviene un fenómeno que modifica la mirada sobre Italia desde el Río de la Plata, que es el impacto del neorrealismo cinematográfico, introducido por la industria en las salas de proyección y trasladado por el director Fernando Birri a la producción audiovisual a través de la fundación de la Escuela de Santa Fe, en la que pone en práctica el aprendizaje cumplido en el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma entre 1950 y 1953 (Franzoso, 2021: 69). La importación cultural de Birri es estrictamente contemporánea del número 225 de la revista *Sur* (diciembre de 1955) dedicado a las "Letras italianas" que despliega un ecumenismo ideológico cuya justificación parece ser el "frente único antifascista", de modo que Benedetto Croce aparece a la par de Antonio Gramsci, Massimo Bontempelli junto a Cesare Pavese, y Giovanni Papini flanqueado por Primo Levi. El *interpres* o *aduanero* de la edición (Franzoso: 85) es Attilio Dabini, quien "actualizó el canon de la literatura italiana y promovió el boom de la narrativa peninsular de posguerra" (Ibid.). Los treinta y ocho textos que componen el volumen son vertidos al español por Enrique Pezzoni, Miguel Angeli, Alberto Girri y Carlos Viola Soto.

Entre 1931 y 1945 el traductor del italiano en *Sur* era Leo Ferrero, nieto de Lombroso (Franzoso: 82); a partir de 1945, el cambio de orden mundial determinado por el resultado de la guerra dio paso a la "constelación del Sur" (Willson, 2004) regida por Victoria Ocampo, en la que se enrola un conjunto de traductores que comprenden que Estados Unidos requiere un interés adicional y se lanzan a trasvasar obras de esa procedencia, encabezados por Jorge Luis Borges, José Bianco, Wilcock y Pezzoni. Los dos últimos combinarán las traducciones del inglés con las del italiano, aunque con variantes evidentes: Wilcock llegará a escribir sus libros en esa lengua desde su radicación en Roma y luego en Lubriano (sin privarse de la picardía de traducir como drama

exclusivamente propio *Los traidores*, tramado a dúo con Silvina Ocampo) y Pezzoni será quien vierta al español *Teorema* (1968) de Pier Paolo Pasolini para la editorial Sudamericana (1972). Pasolini es el punto de intersección más evidente entre cine y literatura para los italianistas de *Sur*, no solamente por practicar ambos con la misma solvencia y por iniciarse en el neorrealismo que tanto impactó en el Río de la Plata,[2] sino también por convocar en su película *El Evangelio según San Mateo* al mismo Wilcock (junto a Natalia Ginzburg y a Giorgio Agamben) como intérprete.[3]

Para Emecé, Wilcock tradujo solamente a dos italianos: uno es Buzzati; el otro, Ignazio Silone, pese a las simpatías izquierdistas que hicieron del escritor del Abruzzo uno de los fundadores del Partido Comunista Italiano (aunque expulsado en los 30 por su oposición a Stalin, mientras su novela *Fontamara* era elogiada por Trotski), con el cual Wilcock no vaciló en mostrar su disgusto. En Italia mantuvo amistad con algunos contemporáneos, fundamentalmente los vinculados al cine como el director de *Salò* y Alberto Moravia (Hernández-González, 2019: 37-40), aunque también con el editor de Adelphi, Roberto Calasso (Bottini, s/d), extendiendo la afinidad de pequeño círculo iniciada en *Sur* al trato con los intelectuales foráneos. La "elegancia" que Ernesto Bottini le atribuye a la selección léxica de Wilcock cuando convierte *The Quiet American* de Graham Greene en *El americano impasible* se imprime en las prácticas cotidianas de quien participaba en Roma de la tertulia de las hermanas españolas Araceli y María Zambrano, donde conoció a otra *rara avis* de la traducción en América Latina: el mexicano Sergio Pitol, que acometió la empresa infrecuente de trasladar textos del polaco, entre ellos varios títulos de Witold Gombrowicz. El *Diario argentino* resuena en la observación de Ricardo Piglia según la cual la lengua literaria en este país no puede desprenderse del peso de la traducción y deriva en "un sustrato babélico" en que confluyen el inglés de William Henry Hudson, el polaco de Gombrowicz y el francés de Lautréamont (Piglia, 2000).

Wilcock fue uno de los traductores más reconocibles en la colección *El séptimo círculo*, dirigida por Borges y Adolfo Bioy Casares en Emecé. El lote de

[2] Al momento de escribir este artículo, el circuito independiente del cine porteño exhibía *Mamma Roma* (1962).

[3] Me abstengo en este punto de expandirme sobre el papel que también la pintura reviste en la cinematografía de Pasolini: alcanza con recordar que el episodio "La ricotta" en *RoGoPaG* (Rosellini, Godard, Pasolini, Gregorelli, 1963) replica la *Deposizione* de Pontormo y que *Mamma Roma* (1962) recupera el *Compianto sul Cristo morto* de Andrea Mantegna.

los violentos en la *Commedia* de Dante, custodiado por el Minotauro, es una identificación inmejorable para la serie de novelas policiales iniciada con *La bestia debe morir* de Nicholas Blake. Dos aspectos que conducen a las propias preferencias de Buzzati y, sospecho, a la elección de Buzzati por parte de Wilcock, arraigan en estos datos. Por un lado, la presencia avasalladora del infierno (Pasolini, 1995) que para Wilcock era la gramática inconcebible del caos y que motivará una de las narraciones extensas de Buzzati, “Viaje a los infiernos del siglo”. Por el otro, la mística del número 7 que insiste en la fantasía caballeresca de “Siete mensajeros” y en el engaño perverso de descenso hacia la muerte que amenaza en “Siete pisos”.

Wilcock aseveraba que el italiano era la lengua más semejante al latín y por eso la escogía como instrumento expresivo (Baron Supervielle *apud* Bottini, s/d). Pero su práctica de traducción del italiano al español no espera producir alguna reminiscencia de tal origen, ni está asistida por los cultismos, ni apela a un abigarramiento que podría ser reconocido por la élite intelectual en que se movía, sino que abunda en expresiones porteñas y se entrega a la superstición del diminutivo en “_ito” que expulsa dichas traslaciones de la pretensión hispanizante de una lengua estándar idónea para exportar las versiones y multiplicar las ventas a costa del sacrificio del estilo. Un cuento como “Un gusano en casa” estampa en el primer párrafo el término “bigotitos” para afirmar el aire rioplatense de una caracterización facial basada en un único elemento (Buzzati, 2003: 88); “El perro que vio a Dios” es un festival de diminutivos que trasuntan afectividad con espacios y personajes: “patiecito”, “ventanita”, “puertita” y “placita” evitan los infames “ventanuco” y “plazuela” que arrecian con extrañamiento o imponen irritación en un lector rioplatense; “grupito” y “muchachitos” dan cuenta de agremiaciones cordiales y hasta “el viejo Spirito”, cuyo testamento establece una condición tan dura para la codicia de su sobrino, se vuelve menos espiritual por la raíz de su apellido que simpático por esa desinencia que el español americano dispuso que era emotiva. Si la frase de Piglia sobre el impacto de la traducción en la cultura argentina requiriera alguna comprobación inmediata para justificar su inclusión en este punto, allí está el nombre del fotógrafo Spirito en el cuento “Las fotografías” de Silvina Ocampo, contenido en el volumen *Las furias* (1959), demasiado próximo a *El derrumbe de la Baliverna* como para sustraerse a ese dato (Ocampo, 1993).

Prodigar ejemplos sería ocioso; prefiero detenerme apenas en el punto en que esta regla parece flaquear, aunque en verdad se pone al servicio de la generación del extrañamiento que dispara el fantástico en Buzzati. El relato "*Sic transit*" instala una excepción lingüística por las sucesivas decisiones que ha tomado el traductor, afianzando el desencadenamiento de lo ominoso (*das Unheimliche*) con recursos puramente léxicos. Primero, Wilcock opta por mantener el término "*onorevole*" en la presentación del personaje en lugar de trasponerlo a "honorable". Luego sobreviene un cambio de género inaudito que opera como llamado de atención: nadie dice en Buenos Aires "a diestro y siniestro" sino "a diestra y siniestra". La forma coloquial habitual rioplatense "Deme con el secretario", en vez de los más genéricos "comuníqueme" o "páseme" retorna a la familiaridad argentina; sin embargo, un par de páginas más adelante el sintagma "por caridad" desbarata con el arrastre de la literalidad italiana el usual "por favor", y la forma "por fortuna" aniquila el habitual "por suerte"; es cierto que reemplazando también "las paredes" por "los muros", insistiendo en elecciones de vocabulario que trasuntan el ambiente de trastorno que afecta al ministro.

Cierro aquí el corte axial. En el relato escogido para titular esta selección de los *Sessanta racconti* predomina un léxico arquitectónico que, en un término como "barbacanas", impone el sustrato árabe del español para compensar la forma griega italianizada "arquitrabe" o la francamente itálica "pilastras". Sin embargo, los elementos de sostén operan como superchería en un texto amenazado de desbarajuste desde el título y que inscribe la frase "la tierra tembló" como guiño al neorrealismo de *La terra trema* (1948) de Luchino Visconti. La hecatombe en que un lector cinéfilo podía recuperar las imágenes del descalabro siciliano se empeña en subrayar como escalofrío persistente el dato clave que atraviesa el espinazo narrativo de Buzzati: el miedo parece atenuarse en el recorrido infernal bastante desenfadado que ocupa la imagen cortical para rematar en pavor en una Scala conmovida por el espanto indecible en que se empeña la imagen sagital.

Segunda vuelta: la imagen cortical

Viaje a los infiernos del siglo y *El arma secreta* son dos volúmenes casi idénticos materialmente, lanzados por la editorial Simbad en 1977, tal vez aprovechando el impulso que recibió Buzzati el año anterior con la versión

fílmica de *El desierto de los tártaros*, provista de actores muy reconocibles para el público argentino.[4] No existen mayores datos sobre este sello, pero los disponibles indican que el traductor de todos sus libros es Abelardo R. Ulloa.[5] Ambas selecciones corresponden a *Il Colombre e altri cinquanta racconti* publicado por Mondadori en 1966.[6] Aunque el título de la segunda antología reviste un vínculo evidente con *Las armas secretas* (1959) de Julio Cortázar, no existen datos de que se haya visto favorecida en su circulación por tal circunstancia. Me dedicaré a *Viaje a los infiernos del siglo* porque, independientemente de la descortesía de no incluir un índice y de los descuidos que vuelven imprecisos los límites del relato largo que designa el libro, permite una integración específica en el sistema literario argentino, incluso cuando sus elecciones léxicas apuntan a un español estándar poco familiar para el lector vernáculo y con marcada preferencia por expresiones peninsulares que no omiten transgredir las decisiones del autor: allí donde Buzzati escribe "Bisogna arrangiarsi" y luego "Arrangiarsi", Ulloa suprime la repetición y desbarata la primera expresión en "Es menester apañárselas" –que roza el rococó para cualquier rioplatense que llegue a entenderla– mientras acierta con "Eso es cosa suya" para la segunda.

La extranjerización es innecesaria, ya que la precariedad de la edición no permite especular con expandirse al mercado español. Pese a ello, la desazón dialectal no cede: "Si aggiustò sulla poltrona" se resolvía sencillamente en "se acomodó en la silla" en vez de afearse en "se retrepó"; "dispense" resulta casi

[4] La película, dirigida por Valerio Zurlini, tiene un reparto masculino de enorme aceptación para el espectador local: Vittorio Gassman, los franceses Jean-Louis Trintignant y Philippe Noiret, los españoles Francisco Rabal y Fernando Rey y el intérprete sueco Max von Sydow, conocido por la recepción argentina de las obras de Ingmar Bergman.

[5] Agradezco a José Luis De Diego las escasas referencias que pude hallar. El sello tiene once títulos, todos vertidos por Ulloa pese a que los autores implicados suponen manejo del japonés (Agutagawa), del inglés tanto norteamericano como británico (Bierce, Hemingway, Dylan Thomas), del alemán (Hesse, Rilke) y del italiano en los dos volúmenes de Buzzati. Como curiosidad, el diseño de las portadas de este último par corresponde a Julio Stein, nombre sospechoso por su raigambre onettiana, homónimo del director de la agencia de noticias en que trabaja Juan María Brausen en *La vida breve*.

[6] *Viaje a los infiernos del siglo* incluye "Viaje a los infiernos del siglo" (Un servicio difícil, Los secretos del MM, Las diablesas, Las aceleraciones, Las soledades, El *Entrümpelung*, Fiera al volante, El jardín), "La torre Eiffel", "Muchacha que cae", "El mago", "La lata", "El altar", "Las jorobas en el jardín", "El deterioro", "Concurso en el penal", "Yago", "Progresiones", "Los dos chóferes". Se trata de los doce relatos finales de *Il Colombre*, con la supresión de "Piccola Circe". Por su parte, *El arma secreta* contiene los relatos intermedios del volumen italiano, entre "L'arma segreta" e "Il palloncino", con la excepción de "La giacca stregata": "El arma secreta", "Un amor turbio", "¡Pobre niño!", "El incordio", "La cuenta", "*Week-end*", "El secreto del escritor", "Historias del atardecer", "Cazadores de viejos", "El huevo", "Hoyo decimoctavo", "El perro vacío", "Dulce noche", "El ascensor", "Las superaciones", "El ubicuo", "El viento", "Teddy boys", "El globito".

una provocación frente al tradicional “disculpe”; y el regocijo de “berenjenal” por “impiccio” es una condescendencia exigua tras los desmanes que acarrea el vocabulario técnico del metro: “tornelli” no es “taquilla” como pretende Ulloa sino “molinetes”, “fessura” no equivale al impreciso “rendija” sino a “ranura”, y “biglietto” es un *falso amigo* que fragua en “billete” un uso que en la Argentina corresponde a “boleto”, en tanto “billete” se reserva para el papel moneda. Me abstengo de condenar la conservación del término “metro”, ya que el más porteño “subterráneo” (contraído definitivamente en “subte”) pecaría de puramente porteñista.

Un cotejo minucioso arrojaría más imprecisiones sin añadir nuevos argumentos. No obstante, la ventaja de esta traducción –tan insatisfactoria en los planos editorial y lingüístico– consiste en permitir una triangulación en el punto en que Buzzati trasuntaba su predilección dantesca, y así habilitar una serie en la que el lector puede trazar la continuidad entre Dante, Buzzati y Borges. Toda relectura del infierno en el sistema literario argentino exige un contraste con “El Aleph”, aquí introducida por la desdicha del diminutivo “puertecita” con que Ulloa infamó el acceso a una geografía imaginaria en Milán equivalente a la que alberga el sótano de la calle Garay, con idéntica incomodidad que la que perturba a Borges en la escalera desde la cual contempla la esfera prodigiosa: “Metí la cabeza en el agujero, avancé a rastras” (Buzzati, 1977: 18). La anomalía de “Deberías sentirte de casa”, en lugar de “en casa”, la supresión de comas entre los verbos que repite el recurso del original para transmitir la idea de aceleración (que en el “vertiginoso centro del relato” de Borges corresponde al párrafo regido por el verbo “vi”), la identidad de la ciudad con el infierno (que en Borges es la indiferencia del barrio que cambia los anuncios publicitarios, inmune al duelo por la muerte de Beatriz Viterbo) insisten en que el inframundo es un destino antes que un castigo.

Dos veces más retorna Borges en este volumen inesperadamente luminoso pese a su opacidad gráfica: una de ellas en el cuento “El mago” que declara “pura locura la conjura de una secta de supervivientes [sobrevivientes] que, con astucia, aún logra imponerse aquí y allá” (Buzzati, 1977: 69), en la que no cuesta reconocer a los conjurados letrados de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”; finalmente, en el ejercicio de “Progresiones”, cuyo propósito de “obtener un resultado narrativo en pocas líneas” (Buzzati, 1977: 105) repone el

afán antologador de Borges y Bioy Casares en los *Cuentos breves y extraordinarios* que concentran el meollo narrativo de un texto en uno o en pocos párrafos.

Tercera vuelta: la imagen sagital

La última versión de Buzzati en la Argentina que escojo se titula *Miedo en la Scala y otros cuentos* y salió por el Centro Editor de América Latina, una empresa cuyo carácter popular y cuya función en la difusión de la cultura argentina y occidental se han estudiado en detalle (entre otros, Bueno y Taroncher, 2006; De Diego, 2015). María Julia de Ruschi Crespo era en 1983 una joven traductora que también se encontraba asociada al grupo poético Último Reino, con un perfil semejante en parte al de Wilcock y, como él, responsable de versiones españolas de textos en inglés y en italiano. La colección La tierra entera en que se incluye el volumen acumulaba rarezas literarias como Fernand Combet, André Hardellet, Giuseppe Bonaviri y el menos recóndito Heinrich Böll. La portada blanca lleva la ilustración colorida de un caballero y parece más adecuada para un volumen de Italo Calvino que para una nueva selección de los *Sessanta racconti*, esta vez los que aparecen en primer término en la edición de Mondadori.[7]

De Ruschi incurre en menos deslices que Ulloa, aunque a la par muestra más indecisiones. Así, los nombres propios alternan entre el respeto a los originales y la traducción innecesaria (por ejemplo, cuando Chiara deviene Clara, una “diabla coja” que desperdicia en la literalidad del equivalente la resonancia del *diablo cojuelo* del folklore hispano); la frase “Han fundado la célula ‘scaligera’ esos Maquiavelos” no merece ninguna nota al pie de la traductora –cuando los libros del Centro Editor solían tener esa amabilidad con su público, incluso a riesgo de incurrir en la “derrota” con que Eco vitupera tal recurso (Eco, 2013: 120)–; existen errores gramaticales injustificables. Pero, como en el caso de Ulloa, la virtud de De Ruschi atañe a instalar a Buzzati en un sistema literario que lo acoge con naturalidad. El primer modo de lograrlo es, borgeanamente, admitir que la caracterización de un personaje equivale a

[7] El índice del volumen comprende “Miedo en la Scala”, “El burgués embrujado”, “Una gota”, “La canción de guerra”, “El rey en Horm-el-Hagar”, “El fin del mundo”, “Algunas indicaciones útiles a dos auténticos caballeros”, “Invitaciones superfluas”, “Cuento de Navidad”, “Los siete mensajeros”, “El asalto del Gran Convoy”, “Siete pisos”, “Sombra del Sud”, “Y sin embargo llaman a la puerta”, “La capa”, “La matanza del dragón”, “Una cosa que empieza con ele”, “Viejo jabalí”.

encontrar su tono, aunque se restrinja al ceceo como rasgo de quien convierte las S en Z en “Algunas indicaciones útiles a dos auténticos caballeros (uno de ellos fallecido de muerte violenta)”. El ceceo como forma marcada de una pronunciación no solamente denuncia la fonética madrileña sino que cobra aspecto hilarante para la percepción local, aunque la forma “peldaño” delate la concesión a una lengua más genérica.

Pero la clave de lectura que avalo radica en otro punto, que es el contexto en que aparece la traducción. Un relato que extrema el terror, hasta el punto de que los asistentes al concierto no se atreven a salir a la calle al final de la función porque presumen que ha ocurrido una revolución que los ejecutará apenas se asomen, vuelve ingenua la sensación de resguardo en el teatro como si se tratara de “una sede diplomática” (Buzzati, 1983: 29), ya que ni siquiera esos recovecos de la política internacional quedan a cubierto en tiempos turbulentos. “Paura alla Scala” fue publicado originalmente en el semanario *L’Europeo* entre octubre y noviembre de 1948 y el trasfondo fue el atentado que sufrió en ese momento el dirigente comunista Palmiro Togliatti. “Miedo en la Scala”, publicado en la Argentina en 1983, no puede ser ajeno a la circunstancia del final de la dictadura militar iniciada en 1976 que había incurrido en el ridículo de prohibir en el Teatro Colón –la gran sala lírica de Buenos Aires, de proyección internacional, equivalente de la Scala– la representación de la ópera *Aída* porque al inicio del segundo acto hay multitudes en escena y las manifestaciones masivas eran condenadas según el código errático y feroz que imponen los gobiernos ilegítimos.

La pavoneada semejanza del italiano con el español en que se enquistan muchos argentinos muestra en este caso su inconveniencia. “Paura” es traducido exactamente como “miedo”, pero el español reserva al homófono “pavor” un carácter extremo. Tal espiralización hasta el terror deja huellas en otras variantes a las que acude la traductora, quien convierte la obra ejecutada esa noche, *Le strage degli innocenti*, en *La degollación de los inocentes*. La apelación de semejante irregularidad como expone el sustantivo “degollación” es un llamado de atención evidente. Como la frase se refiere a un episodio bíblico, la traducción *La masacre de los inocentes* estaba disponible y lo que corresponde, frente a su evidente elusión, es conjeturar la causa. Arriesgo entonces que De Ruschi decide esquivar el término preciso “masacre” para no colocar esta versión en la línea abierta por *Operación masacre* (1958) de

Rodolfo Walsh –secuestrado en 1977; víctima resonante, por su condición de escritor y periodista reconocido, de los secuestros ilegales, las desapariciones de personas y las ejecuciones sumarias que implantó la dictadura–. Sin embargo, la rareza del sustantivo implica un llamado de atención para el lector, seguramente sabedora de que el público de Centro Editor estaba bien informado de la historia política. A su vez, sustraerse a la forma léxica "degüello", más habitual, implica negarse a retrotraer la presunta conspiración política alucinada en el cuento a la época rosista y a su repercusión literaria, desde *El matadero* de Esteban Echeverría situado en la década de 1830 hasta *Han tocado a degüello* de Manuel Gálvez publicado en 1951, que insiste en los hechos de sangre protagonizados por la Mazorca. Las interpretaciones del oratorio que revisa el relato en sus primeros párrafos abonan la lectura contextual: desde la alegoría de las masacres de los nazis hasta la "ilusoria analogía" de la justicia por mano propia de las víctimas previo a los juicios de Nüremberg, pasando por la profecía revolucionaria (Buzzati, 1983: 8-9) y soportando –a fuer de asociación con la ópera en que se especializa la Scala– la mitología wagneriana.

La misma progresión que el español sostiene entre "miedo" y "pavor" tolera el cuento a nivel dialógico, a nivel fonético y a nivel léxico. Al primer dominio se afilia la expansión desenfrenada del rumor. Al fonético, el director de orquesta rumano que maneja el dialecto milanés, el "discreto acento boloñés" (11) de la bailarina alemana, el francés (no traducido, como en el original) que emplea el superintendente Hirsch, napolitano pese a su apellido y sus veleidades. Al dominio léxico corresponden los prefijos privativos que se aplican sobre los ominosos Morzos ("*in*móviles, *á*tonos, *a*jenos a todo": 19; las itálicas me pertenecen), elevados a "siniestro tribunal" de aspecto "fúnebre" que promueve "[u]na maligna desarmonía" (Ibid.) inadmisible en una sala de conciertos. Los sujetos aterradores esparcen lo siniestro en su definición freudiana de aquello que, siendo familiar, se vuelve extraño, como confirma el personaje que se presenta ante Cottes, "un conocido cuyo nombre no recordaba y que, reconociéndolo, le sonrió con expresión astuta" (20).

En el cuento "El fin del mundo", el "murmullo que se volvió lamento y luego grito" (73) acarrea un rumor de catástrofe que recala en la desesperación macbethiana de "un confuso murmullo carente de sentido" (76); en "Algunas indicaciones útiles..." la sucesión de murmullo-rumor-tumulto

acongoja al lector con el ulular de las U repetidas con efecto de alerta. En “Una gota” el rumor amenaza en cada escalón e introduce una variante apta para el propósito de una editorial popular de contrapesar la sofisticación de la Scala con la sensibilidad de los *nadies* (Rancière, 2015), ya que quien percibe el recorrido amenazante de la gota no son los “adultos refinados, sensibilísimos” (Buzzati, 1983: 54), que captan en la expresión “alla Scala” la ambigüedad de algo que ocurre no solamente en el teatro famoso sino también “a la manera de” y reviste uso como indicación musical, sino “una mucamita del primer piso, pálida, pequeña criatura ignorante” (Ibid.). Rumor y arquitectura, dos modos de manifestación del miedo en Buzzati, insisten en “Cuento de Navidad”, abruman en “Siete pisos” al combinarse con el vocabulario inclemente del diagnóstico –que se subraya en la escansión silábica del especialista, más próxima a la sentencia que al alivio– y descreen de toda calma en el marco de una inquietud prolongada como la que equipara el fin de la dictadura en la Argentina de 1983 con el cese de la guerra en que fueron concebidos los relatos.

Conclusión

Las tres vueltas tomográficas procuran obtener una imagen integral del modo en que Buzzati circuló traducido en la Argentina. El corte axial establece el eje que atraviesa las otras versiones, ya que en función de la hegemonía cultural del grupo *Sur* en los años 50 y de la idoneidad de Wilcock como traductor –a la vez que por la relevancia comercial de la editorial Emecé en la cultura local– se trata del ejemplo inicial y más consolidado de difusión del escritor italiano. La imagen cortical se ajusta a la etimología para operar desde la dimensión de la corteza, sin mayores datos sobre el origen de la editorial Simbad ni del traductor Abelardo Ulloa y con una flexión evidente hacia el español estándar o neutro que no alcanza la precisión del primer ejercicio, pero bien integrada en el sistema literario argentino por la selección de relatos que promueven una asociación con la obra borgeana. La imagen sagital procura convertir al plano medio en mediador entre sus antecedentes: la editorial fundada para popularizar la cultura y orientada sobre todo a América Latina incorpora una colección “universal” que difunde autores ajenos a las certezas mercantiles, convoca a la traductora María Julia De Ruschi y autoriza el enlace

entre decisiones autorales y datos contextuales que evidencian la proverbial atención del sello a la formación de sus lectores.

En el tránsito desde los años 50 hasta los 80 Buzzati va adquiriendo el perfil de un escritor asociado a los ejecutantes del fantástico local, que no vacilan en hacer de su estilo un expediente momentáneamente apto para la denuncia en lugar de un juguete entregado a la evasión. Los avatares de ese recorrido convierten las traducciones en adaptaciones y consolidan la empecinada apropiación cultural que Borges decretó para un país sin tradición definida, en el cual la escansión itálica del español rioplatense habilita familiaridades extremas y reconocimientos inéditos.

Fuentes

BUZZATI, Dino (2003 [1955]). *El derrumbe de la Baliverna*. Traducción de Juan Rodolfo Wilcock. Buenos Aires: Emecé (Colección Lingua franca).

____ (1977). *Viaje a los infiernos del siglo*. Traducción de Abelardo R. Ulloa. Buenos Aires: Simbad.

____ (1983). *Miedo en la Scala y otros cuentos*. Traducción de María Julia De Ruschi Crespo. Buenos Aires: CEAL (Colección La Tierra Entera).

Bibliografía

AA.VV. (2007). *Más libros para más*. Colecciones del Centro Editor de América Latina. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

BORGES, Jorge Luis (1975). *El Aleph* (1949), en *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé.

____ y Adolfo Bioy Casares (1990 [1955]). *Cuentos breves y extraordinarios*. Buenos Aires: Losada.

BOTTINI, Ernesto. “Política y estética del monstruo: los engendros perfectos de J. R. Wilcock”. *Función lenguaje*. https://funcionlenguaje.com/index.php/en/sala-de-lectura/rincon-bibliografico/1064-j-rodolfo-wilcock.html. Consultado el 11/7/2022.

BOURBOTTE, Jeremías (2020). “Aproximaciones preliminares al *habitus* de traductor de J.R. Wilcock en editoriales argentinas (1945-1959). *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría, Crítica* Vol. 11 n. 21. Bogotá (26-45).

BUENO, Mónica y Miguel Ángel Taroncher (coord.) (2006). *Centro Editor de América Latina.* Capítulos para una historia. Buenos Aires: Siglo XXI.

DE DIEGO, José Luis (2015). *La otra cara de Jano*. Una mirada sobre el libro y la edición. Buenos Aires: Ampersand.

ECO, Umberto (2013 [2003]). *Decir casi lo mismo*. Traducción de Helena Lozano Miralles. Buenos Aires: Sudamericana.

FRANZOSO, Marco (2021). "Importaciones italianas en *Sur*: 1945-1955". *Transfer* XVI: 1-2 (69-94).
Hernández-González, María Belén (2019). "Juan Rodolfo Wilcock o la reescritura de sí mismo". *Boletín de Literatura Comparada* Año 44 (27-49).

OCAMPO, Silvina (2017 [1993]). *Cuentos completos*. Buenos Aires: Emecé.

PASOLINI, Pier Paolo (1995). *Descripción de descripciones*. México: Fondo de Cultura Económica/ Conaculta.

PIGLIA, Ricardo (2000). *Formas breves*. Barcelona: Anagrama.

RANCIÈRE, Jacques (2015). *El hilo perdido: ensayos sobre la ficción moderna*. Traducción de María del Carmen Rodríguez. Buenos Aires: Manantial.

STEINER, George (1980 [1975]). *Después de Babel*. Aspectos del lenguaje y la traducción. Traducción de Adolfo Castañón. México: Fondo de Cultura Económica.

STREPPONE, María Victoria (2019). *Victoria Ocampo; mediatrice delle Arti tra Argentina e Italia. Il caso Sur*. Tesi di ricerca. Venezia, Ca' Foscari.

VENUTI, Lawrence (2011). "La traducción: entre lo universal y lo local. La traducción, perspectivas actuales". *Tópicos del Seminario*, 25. Traducción de Juan Gabriel López Guix. México: BUAP (161-179).

WILLSON, Patricia (2004). *La constelación del Sur*. Buenos Aires: Siglo XXI.

ZAMBRA, Alejandro (2008). "La mirada de Buzzati". *La Tercera Cultura*, sábado 10 de mayo. http://www.letras.mysite.com/az200610.html. Consultado el 12/7/2022.